

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN
TRADUZIONE, INTERPETAZIONE E INTERCULTURALITA'

Ciclo XXIX

Settore Concorsuale: 10/M2

Settore Scientifico Disciplinare: L-LIN/21

TITOLO TESI
IL DIBATTITO SULLA TRADUZIONE DI SHAKESPEARE IN ITALIA: 1700–1850

Presentata da: Zvereva Irina

Coordinatore Dottorato

Raffaella Baccolini

Supervisore

Christopher Rundle

Esame finale anno 2018

INDICE

Introduzione	3
Capitolo 1. La dinamica dell'interpretazione critica delle traduzioni delle opere di Shakespeare nel Settecento – prima metà dell'Ottocento	15
Capitolo 2. La formazione della concezione delle opere shakespeariane nella critica italiana a cavallo tra Settecento e Ottocento	67
Capitolo 3. La storia della riflessione teorica sulla traduzione come questione metodologica	108
Conclusione	145
Bibliografia	155

Introduzione

Il presente progetto mira allo studio e all'analisi critica di alcuni eventi– “chiave” della storia della riflessione teorica sulla traduzione in Italia. L'evento– “chiave” proposto come centro d'attenzione è la storia delle traduzioni in italiano delle opere di Shakespeare. La scelta di questo autore ha una motivazione teorica fondamentale, dato che il problema di "come" tradurre Shakespeare accomuna gli studi di molti paesi. Le vaste polemiche attorno alle traduzioni di questo autore hanno generato una riflessione teorica sulla traduzione in quasi tutti i paesi europei. Questo fatto ci fornisce la base di partenza per analizzare e tracciare la storia della traduzione di questo autore in Italia in una prospettiva comparativa nel contesto più ampio della storia europea della traduzione.

Per raggiungere lo scopo che ci prefiggiamo, è necessario prima di tutto affrontare una questione metodologica, ovvero cosa si intende per "storia della traduzione": la storia della traduzione praticamente intesa, cioè la storia *delle* traduzioni, o la storia della scienza della traduzione, cioè della *traduttologia*? Si tratta di due approcci fondamentalmente antitetici. Come esempio del secondo approccio ricordiamo, tra tutti, il caso di Umberto Eco, il quale pare sostenere che nessuna teoria della traduzione è mai esistita prima del Novecento, quando nell'introduzione al suo *Dire quasi la stessa cosa* scrive:

Ritengo pertanto che, per fare osservazioni teoriche sul tradurre, non sia inutile aver avuto esperienza attiva o passiva della traduzione. D'altra parte, quando una teoria della traduzione non esisteva ancora, da San Gerolamo al nostro secolo, le uniche osservazioni interessanti in argomento erano state fatte proprio da chi traduceva (...)¹.

Ma esiste anche un'opinione opposta, quella cioè di studiosi che suppongono che la *teoria* della traduzione sia in realtà una *storia* della traduzione, ovvero la storia dei *principi fondanti della traduzione*: da questo punto di vista, i filosofi sin

¹ Eco, Umberto. *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani, 2003. P. 13.

dall'antichità avrebbero parlato di traduzione con osservazioni che avrebbero la valenza di riflessioni teoriche².

Noi definiamo la storia della riflessione teorica a partire da quest'ultimo approccio: riteniamo cioè che la storia della traduzione sia fondamentale la storia dei concetti elaborati nelle varie note e premesse dei traduttori, in repliche polemiche, articoli, discussioni, saggi, ecc. e non si limiti alla rigida traduttologia quale "nuova scienza" elaborata a partire dalla seconda metà del Novecento in poi³.

Dunque, il nostro progetto di ricerca appartiene al campo della teoria della traduzione in prospettiva storica e mira allo studio e all'approfondimento della storia del pensiero teorico sulla traduzione. L'attualità scientifica del progetto è sostenuta dal fatto che, nella traduttologia contemporanea, esistono ancora molte lacune nell'oggetto stesso di studio. Colmare queste lacune è compito urgente in un ambito come la traduttologia che, in quanto scienza autonoma relativamente giovane, necessita di un accurato approfondimento in qualità di materia accademica.

Una delle principali lacune nella storia della riflessione teorica sulla traduzione riguarda propriamente quanto storicamente accaduto in questo campo in Italia. Infatti, le antologie "classiche" sulla teoria della traduzione⁴ neanche accennano alla traduzione in Italia. Solo la *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* di Mona Baker contiene un capitolo dedicato a questo paese⁵, ma la descrizione storica del pensiero teorico relativo alla traduzione in Italia proposta in questo saggio è molto schematica e lascia fuori quadro i temi più interessanti.

L'autore di questo capitolo Riccardo Duranti prende come punto di partenza della storia del pensiero teorico in Italia il decimo secolo, quando sono apparsi per la prima volta i testi giuridici in lingua italiana, cioè quando questi testi sono stati tradotti dal latino e utilizzati nella vita quotidiana. È stato fatto negli interessi dei

² Cfr. tra tutti, a esempio di questo approccio: Robinson, Douglas. *Western Translation Theory from Herodotus to Nietzsche*, Manchester: St. Jerome Publishing, 1997.

³ Cronologia proposta, ad esempio, nel: Munday, Jeremy. *Introducing Translation Studies. Theories and Applications*, Second edition, London and New York: Routledge, 2008.

⁴ Venuti, Lawrence (ed). *The Translation Studies Reader*. London and New York: Routledge, 2000; Baker, Mona, assisted by Malmkjaer, Kirsten (ed). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York: Routledge, 1998; Robinson, Douglas (ed), *Western Translation Theory from Herodotus to Nietzsche*. Manchester/Northampton: St. Jerome Publishing, 1997.

⁵ Duranti, Riccardo. *Italian Tradition* / Baker, Mona, assisted by Malmkjaer, Kirsten (ed). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York: Routledge, 1998. PP. 474-484.

testimoni dei processi giudiziari che non erano in grado di capire la lingua latina. Il primo testo del genere è dell'anno 960. Aggiungiamo che l'antitesi tra la lingua latina e la lingua volgare è il problema centrale del campo della traduzione per tutte le lingue romane nel Medioevo: questo problema è dettagliatamente analizzato nella monografia di Gianfranco Folena⁶ in cui lo studioso italiano esamina la situazione linguistica dei paesi romani e arriva alla stessa conclusione di Duranti:

Mentre la Francia ha sviluppato tra XII e XIII secolo un'*ars poetica* che aderisce alla produzione poetica dei contes e dei romanzi, l'Italia ha autonomamente elaborato un'*ars dictandi* che mita all'esercizio della prosa come strumento pratico, giuridico e civile...⁷.

L'inizio del secolo XIV segna un nuovo periodo nello sviluppo della lingua italiana che è collegato all'apparizione della concezione della lingua nota nella storia della linguistica come la teoria del volgare illustre e al nome del suo creatore – Dante. Questa teoria è stata approfondita da Dante nei suoi trattati *De vulgari eloquentia* (scritto tra il 1303 e il 1305) e *Convivio* (scritto tra il 1304 e il 1307). Il primo trattato è stato scritto in latino, il secondo invece in italiano. L'analisi della concezione linguistica di Dante non rientra nell'ambito dello studio presente, però bisogna dire che in questi due trattati sono articolate due caratteristiche della situazione linguistica italiana che rimangono attuali fino ad oggi. Prima di tutto sono le riflessioni di Dante sui dialetti italiani come risultato della divergenza del *vulgare latium*. Proprio questa particolarità rappresenta una caratteristica cruciale per la comprensione della situazione linguistica italiana: la questione della traduzione non ha mai perso la sua attualità, soprattutto perché non si tratta della semplice diglossia volgare/latino, che caratterizza molti paesi come ad esempio la Russia⁸, ma dell'esistenza parallela di tante lingue e dialetti. Nel contesto italiano, quindi, avviene una traduzione infinita dentro una sola cultura.

⁶ Folena, Gianfranco. *Volgarizzare e tradurre*. Torino: Einaudi, 1991.

⁷ Ibid. P. 32.

⁸ Vedi, per esempio: Uspenskij B.A., Lotman J.M. *Spory o ŗzyke v načale XIX veka kak fakt russkoj kul'tury* [Discussioni sulla lingua all'inizio del XIX come il fatto della cultura russa] / Uspenskij B.A. Uspenskij B.A. *Izbrannye trudy* [Opere scelte]. T. 2. Mosca: Škola "Ŗzyki russkoj kul'tury", 1996

Un'altra caratteristica evidenziata da Dante è la percezione della lingua italiana come la lingua più vicina alla lingua latina. Nel *De vulgari eloquentia* Dante scrive appunto di questo statuto speciale della lingua italiana:

La nostra lingua è ora triforme, come si è detto prima, e noi proviamo tanto timore e tanta esitazione a soppesarla e a metterla a confronto con se stessa, nell'aspetto triplice che ha assunto, che non osiamo in questo confronto dare il primo posto a questa, a quella o a quell'altra parte, se non in quanto constatiamo che i fondatori della "gramatica" hanno preso come avverbio affermativo *sic*: è chiaro infatti che questo conferisce una certa superiorità agli italiani che dicono *si*⁹.

Nella monografia dell'eminente studiosa russa L.G. Stepanova¹⁰ *Italianskaja lingvističeskaja mysl' XIV–XVI vekov (ot Dante do pozdnego Vozroždenija)* [Il pensiero linguistico italiano nel XIV–XVI [Da Dante al Tardo Rinascimento] si avvanza la tesi che in questa citazione Dante per «gramatica» intenda non solo la lingua latina, ma l'intero sistema di regole universali della lingua poetica e della lingua d'arte. I poeti italiani imparano queste regole, mentre gli altri seguono semplicemente le regole dell'uso – questo è il discorso di Dante:

... la "gramatica" non può essere intesa come un semplice sinonimo della "lingua latina", ma è prima di tutto il sistema di regole e costatazioni che sono universali e che tutti devono imparare ad applicare. I migliori poeti italiani imparano le regole dell'arte (ars) invece di seguire semplicemente le usanze come gli altri poeti che scrivono in volgare (o come quelli che parlano le lingue popolari)¹¹.

La tappa successiva nella storia della riflessione teorica sulla traduzione in Italia corrisponde ai tempi dell'Umanesimo. Intorno all'anno 1420 è stato scritto il trattato di Leonardo Bruni *De interpretazione recta*. Quasi tutti gli specialisti italiani

⁹ Dante Alighieri. *De vulgari eloquentia / Opere minori di Dante Alighieri*. Voume primo. *Vita nuova, De vulgari eloquentia, Rime, Ecloghe*. A cura di Giorgio Bàrberi Squarotti, Sergio Cecchin, Angelo Jacomuzzi, Maria Gabriella Stassi. Torino: Unione tipografico-Editrice Torinese, 1986. Traduzione di Sergio Cecchin.

¹⁰ Stepanova L.G. *Italianskaja lingvističeskaja mysl' XIV–XVI vekov (ot Dante do pozdnego Vozroždenija)* [Il pensiero linguistico italiano nel XIV–XVI (Da Dante al Tardo Rinascimento)]. San Pietroburgo: RHGI, 2000.

¹¹ *Ibid.* P. 63.

nell'ambito della traduzione¹² affermano che proprio questo trattato è stato il primo trattato sulla traduzione. Questo trattato è stato scritto in latino, solo nel Novecento il testo è stato pubblicato in italiano nell'antologia di Siri Nergaard¹³. In questo trattato si esaminano le traduzioni dal greco al latino e non verso le lingue volgari, forse questa è la spiegazione della sua assenza nelle antologie classiche dedicate alla storia del pensiero teorico sulla traduzione (questo testo è assente, per esempio, nell'antologia di Lawrence Venutti *The Translation Studies Reader*). Però gli studiosi italiani (tra i quali Gianfranco Folena, Emilio Mattioli ed altri) hanno ragione affermando che questo trattato anticipa le idee articolate da Etienne Dolet quasi dopo un secolo: le cinque regole della buona traduzione di Brunì sono quasi le stesse di Etienne Dolet: il traduttore deve avere conoscenza della lingua dalla quale traduce; deve possedere la lingua nella quale intende tradurre; deve “affidarsi anche al giudizio dell'udito per non rovinare o sconvolgere ciò che (in un testo) è espresso con eleganza e senso del ritmo”; rivolgere “tutta la mente, l'animo e la volontà al primo autore trasformandosi in qualche modo in esso”; mantenere lo stile del primo testo “in sommo grado, in modo che non vengano meno le parole rispetto ai contenuti, né le parole stesse manchino di eleganza e di bellezza”¹⁴.

La questione se il traduttore francese abbia conosciuto il testo di Brunì e quanto lo abbia usato scrivendo il suo meriterebbe un'attenzione particolare che non rientra nell'ambito del nostro studio. Però bisogna ammettere che dal punto di vista storico-letterario il primo trattato sulla traduzione è stato scritto non nella Francia del Cinquecento, ma nell'Italia del Quattrocento.

Un altro periodo importante nella storia del pensiero teorico in Italia è la metà del Cinquecento, quando viene pubblicato il libro *Dialogo del Fausto da Longiano del modo de lo tradurre d'una in altra lingua seconde le regole mostrate da Cicerone*

¹² Questo è il punto di vista di: Folena, Gianfranco. *Volgarizzare e tradurre*. Torino: Einaudi, 1991; Mattioli, Emilio. *Storia della traduzione e poetiche del tradurre (dall'Umanesimo al Romanticismo) / Processi traduttivi: teorie ed applicazioni. Atti del Seminario su “La Traduzione”*. Brescia, 19–20 novembre, 1981. Brescia, 1982.; Bertazzoli, Rafaella. *La traduzione: teorie e metodi*. Roma, 2006; Merini, Massimiliano. *La Traduzione. Teorie. Strumenti. Pratiche*. Milano, 2007.

¹³ Nergaard, Siri (a cura di). *La teoria della traduzione nella storia*. A cura di Siri Nergaard. Milano. 1993. PP. 73–97.

¹⁴ Brunì, Leonardo. *Tradurre correttamente* / Nergaard, Siri (a cura di). *La teoria della traduzione nella storia*. A cura di Siri Nergaard. Milano. 1993. PP. 79–81.

(In Venetia. 1556). Questo testo rappresenta un dialogo tra due visitatori di una libreria sulla traduzione. I due interlocutori arrivano alla conclusione che le regole ideali della traduzione sono quelle articolate da Cicerone nel suo trattato *De oratore*. In realtà, Fausto da Longiano non introduce idee nuove sulla traduzione, ma il valore di questo suo *Dialogo* sta nel fatto che è stato il primo trattato sulla traduzione scritto in italiano.

Riccardo Duranti, nello stesso suo articolo *Italian tradition*, descrive il periodo tra 1650 e 1800 in Italia come il periodo delle traduzioni dalla lingua francese, che inizia a prendere il posto della lingua latina. Questa situazione è descritta nell'articolo di Augusta Brettoni *Idee settecentesche sulla traduzione: Cesarotti, i francesi e altri*¹⁵. Però bisogna precisare che questo periodo è anche il tempo delle riflessioni dei letterati italiani su due questioni importanti nella storia della teoria della traduzione, questioni che si sviluppano anche negli altri paesi europei. Una di queste è legata al problema della traduzione dell'*Iliade*¹⁶, l'altra invece al problema delle traduzioni shakespeariane, che abbiamo scelto come caso di studio nel nostro lavoro. Riccardo Duranti non dedica un'attenzione particolare a queste traduzioni; infatti, la sua descrizione della storia del pensiero teorico sulla traduzione in Italia nell'Ottocento si limita alle riflessioni di Leopardi (articolate nel suo diario *Zibaldone* che scrive dal 1817 al 1832, pubblicato solo nel 1898). L'ultima tappa Individuata da Duranti è il periodo novecentesco, caratterizzato dalla teoria dell'intraducibilità che Benedetto Croce e Giovanni Gentile hanno elaborato a inizio secolo.

Questa è la storia della riflessione teorica sulla traduzione in Italia, com'è rappresentata nelle antologie traduttologiche esistenti. Il breve riassunto della storia della tradizione italiana negli studi traduttologici conferma che l'Italia non sia praticamente entrata nell'ambito più ampio degli studi della teoria della traduzione in Europa Occidentale. Infatti, questo fenomeno è evidente anche per alcuni studiosi italiani; per esempio, Laura Salmon lo spiega con il concetto dei "limiti geoculturali":

¹⁵ Brettoni, Augusta. *Idee settecentesche sulla traduzione: Cesarotti, i francesi e altri / A gara con l'autore. Aspetti della traduzione nel Settecento*; a cura di Arnaldo Bruni e Roberta Turchi. Roma, 2004. PP. 17–101.

¹⁶ Vedi, per esempio: Michele, Mari. *Le tre Iliadi di Melchiorre Cesarotti / Michele, Mari. Momenti della traduzione fra Settecento e Ottocento*. Milano, 1994; Bruni, Arnaldo. *Foscolo traduttore e poeta. Da Omero ai "Sepolcri"*. Bologna, 2007.

Le opere di ampio respiro diacronico–critico si rivolgono per lo più a un ambito geoculturale limitato (in prevalenza anglofono). Questa limitazione, spesso considerata scontata, riflette quella storia di “provincialismo occidentale”, di cui soffrono molte discipline in Europa e in America¹⁷.

Il contributo apportato dagli autori italiani alla teoria della traduzione in generale, nonché alla ricerca di soluzioni per i singoli problemi traduttologici specifici, resta a tutt'oggi non sufficientemente riconosciuto e valorizzato. I pochi tentativi di descrivere la tradizione italiana si rivelano come estremamente schematici e lasciano da parte alcuni dei temi più interessanti. Un recente e ampio lavoro scientifico in tre volumi pubblicato in Germania nel 2004 a cura di studiosi tedeschi¹⁸ contiene finalmente un capitolo piuttosto esteso sulla storia della traduzione in Italia¹⁹. Un approccio quasi pionieristico, ci verrebbe paradossalmente da dire, molto lontano tuttavia dalla perfezione: esso manca infatti di una visione strutturata, efficacemente contestualizzata e approfondita, del pensiero teorico sulla traduzione in Italia. In particolare, l'Ottocento viene rappresentato solo da Alessandro Manzoni, mentre niente viene detto, ad esempio, sugli esperimenti della traduzione in italiano dell'*Iliade*, proposti da autori del calibro di V. Monti e U. Foscolo, fra gli altri. Il capitolo inoltre, osserviamo aggiuntivamente, è scritto da studiosi tedeschi in tedesco: laddove il capitolo sulla traduttologia in Francia è scritto da studiosi francesi, e il capitolo sulla Russia, ancora a titolo di esempio, da autori russi. Questo fatto merita un'attenzione particolare, perché conferma una volta di più l'estraneità del lettore italiano da una storia completa sulla riflessione in ambito traduttologico e, di conseguenza, prova l'attualità di uno studio della tradizione italiana non solo nel contesto europeo, ma anche in quello appunto più specificatamente italiano.

¹⁷ Salmon, Laura. *Teoria della traduzione: storia, scienza, professione*. Milano, 2003. PP. 40–41.

¹⁸Kittel, Harald et al. (ed). *Übersetzung/Translation/Traduction. Ein Internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung/An International Encyclopedia of Translation Studies/Encyclopédie internationale de la recherche sur la traduction*. Berlin: Walter de Gruyter, 2004.

¹⁹ Volume 3. Capitolo XXVII. *Die Übersetzungskultur in Italien. Translation and cultural history in Italy. Histoire culturelle de la traduction en Italie* / Kittel, Harald et al. (ed). *Übersetzung/Translation/Traduction. Ein Internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung/An International Encyclopedia of Translation Studies/Encyclopédie internationale de la recherche sur la traduction*. Berlin: Walter de Gruyter, 2004. PP. 1907–1981.

Noteremo a questo proposito come anche nell'unica antologia "italiana" dedicata alla storia del pensiero teorico della traduzione (ci riferiamo al fondamentale lavoro a cura di S. Nergaard, *Le teoria della traduzione nella storia*) la tradizione italiana sia rappresentata solo per sporadici cenni, ulteriore fatto a conferma della mancanza di attenzione a una tradizione italiana specifica nell'ambito della storia della traduzione.

Per esplorare la storia del pensiero teorico sulla traduzione in Italia cerchiamo di proporre un approccio metodologico che si differenzi da quelli fin qui applicati nella traduttologia, sviluppando il discorso nella direzione di una storia della traduzione più ampia e globale. In una tale visione ogni tradizione nazionale, ogni paese, ogni cultura europea risulta avere lo stesso valore e svolgere un ruolo fondante di pari importanza. Il ruolo determinante è dato dal rilevamento di problematiche simili con uno sviluppo parallelo in paesi diversi. È nostra convinzione che la tradizione nazionale possa essere descritta con maggior precisione attraverso alcune "domande", comuni a molti paesi e a molte tradizioni traduttologiche del pensiero europeo, che hanno ricevuto "risposte" diverse in ogni paese. In questo caso la storia del pensiero teorico sulla traduzione risulterebbe molto più completa e oggettiva, perché eviterebbe il centrismo nazionale e lo stereotipo circa il ruolo periferico di alcuni paesi (ad esempio, per l'appunto, dell'Italia).

Si potrebbero allora individuare, tra le altre, le seguenti "domande" (i seguenti "case studies") da affrontare:

- 1) Il problema di come tradurre "correttamente" (sec. XV–XVI)
- 2) Il problema di "come" tradurre le opere di Shakespeare (sec. XVIII–XIX)
- 3) Il problema di "come" tradurre l'Iliade di Omero (sec. XVIII–XIX)
- 4) Il concetto di "intraducibilità" dell'opera artistica (sec. XX).

Si tratta ovviamente di una lista non definitiva, "altri" sono i casi di pertinenza in "altre" e ulteriori circostanze. Nell'ambito del nostro progetto ci proponiamo di concentrare la nostra attenzione appunto sul problema delle traduzioni di

Shakespeare, per poi passare alla descrizione delle "risposte" italiane alle "domanda" shakespeariana in un contesto analogo di ricerche simili in altri paesi europei.

Il periodo preso in considerazione è determinato da due date: 1706 (prima versione italiana dell'*Amleto* che tra l'altro non ha nessun riferimento all'*Amleto* di Shakespeare) e gli anni '30 dell'Ottocento, quando appaiono tante traduzioni delle opere shakespeariane, cominciando da **Michele Leoni**. Quest'ultimo ha iniziato a pubblicare i primi volumi a partire dal 1814, motivando altri traduttori, tanto che nel 1830 escono addirittura quattro diverse traduzioni delle opere shakespeariane – *Romeo e Giulietta* tradotta da Gaetano Barbieri (***Romeo e Giulietta. Tragedia di Guglielmo Shakespeare***. Tradotta da Gaetano Barbieri. Milano: Per Gasparo Truffi, M.DCCC.XXXI); *Macbet* tradotto da Giuseppe Nicolini (***Macbet. Tragedia di Guglielmo Shakespeare***. Recata in italiano da Giuseppe Nicolini. Brescia: Per Francesco Cavalieri. M.DCCC.XXX); ***Opere di Guglielmo Shakespeare*** tradotte da Giunio Bazzoni e da Giacomo Sormani (***Opere di Guglielmo Shakespeare***. Tradotte da Giunio Bazzoni e da Giacomo Sormani. Milano: Per Vincenzo Ferrario, 1830); *Teatro di Shakespeare* tradotto da Virginio Soncini (***Teatro di Shakespeare***. Volgarizzato da Virginio Soncini. Con note dichiarative. Milano: Presso l'editore Ranieri Fanfani, 1830).

Le fonti della nostra ricerca sono, prima di tutto, le premesse dei traduttori ai loro lavori, i testi critici dedicati a queste "traduzioni" (che non sono traduzioni ma piuttosto rifacimenti, adattamenti ecc), ricezioni teatrali (perché molte di queste "traduzioni" appaiono nella forma dei libretti ai melodrammi basati su soggetti shakespeariani), ma non le traduzioni stesse perché per il nostro lavoro hanno più importanza non le questioni della poetica o della linguistica, ma le questioni della percezione, della ricezione e dell'interpretazione critica delle opere di Shakespeare.

L'approccio presentato apre la possibilità di paragonare e esaminare fenomeni che mai prima d'ora sono stati oggetto di comparazione. La presente indagine propone un percorso approfondito nella storia delle traduzioni legate alle opere shakespeariane nell'ambito delle ricerche teoriche svoltesi in particolare in Francia e in Russia.

La storia delle traduzioni shakespeariane in questi due paesi è esaminata come contesto di riferimento per descrivere la tradizione italiana, con lo scopo di mostrare che si tratta di ricerche parallele in tutta Europa e di un fenomeno "plurinazionale", paneuropeo.

Il confronto con la tradizione francese appare abbastanza evidente, vista la diffusione dei testi shakespeariani in Italia tramite la cultura e la lingua francesi. Il paragone con la Russia rappresenta invece un interesse particolare, soprattutto perché la Russia, come l'Italia, parrebbe aver svolto tradizionalmente un ruolo secondario nella storia della formazione dei principi della traduzione e della storia della traduzione in generale. La tradizione russa, come quella italiana, è descritta nei testi esistenti in modo assai schematico e incompleto. La Russia, poi, non fa evidentemente parte dell'ecumene romana, nonostante i traduttori russi abbiano sempre cercato le proprie risposte a quelle stesse domande di cui si è prima indicata la centralità. Il che ci aiuta ulteriormente ad evitare una rigida e limitata descrizione della storia nazionale nella traduttologia e fornisce una fondata motivazione per riscoprire la storia della traduzione in un contesto transnazionale e paneuropeo.

L'originalità scientifica dello studio che qui proponiamo consiste, allora, non solo nell'immettere nella circolazione scientifica testi teorici sulla traduzione ancora ignoti agli studiosi, ma anche nell'esaminare queste fonti sulla base di principi metodologici mai applicati prima in questo campo e a questo materiale. L'oggetto stesso dello studio rappresenta poi una novità nel campo specifico della comparazione, centrandosi su un ampio confronto tra Italia, Francia e Russia. Nel presente studio viene dunque proposto un esame, compiuto da un punto di vista tipologico, della storia delle traduzioni di Shakespeare in Italia, corredato da esempi di somiglianza tratti dalla stessa storia delle traduzioni shakespeariane in Francia e in Russia.

Abitualmente la storia di Shakespeare in Italia è rappresentata come quasi totale assenza delle traduzioni shakespeariane fino all'inizio dell'Ottocento, ovvero fino alla pubblicazione della traduzione completa delle opere shakespeariane di **Michele Leoni** (1819–1822). Nel nostro studio cerchiamo di smentire questo luogo

commune e di ricostruirne il vero processo di ricezione dell'autore inglese. In qualità di contesto comparativo verrà studiato il corpus delle idee di **Voltaire** relative alle opere shakespeariane, – in particolare la sua famosa *Lettera* all'Académie Française, letta pubblicamente il 25 agosto 1776 e scritta come risposta alla pubblicazione della traduzione shakespeariana di **Pierre Le Tourneur**. Per quanto riguarda invece la Russia, va segnalato come anche qui scarseggino le traduzioni di Shakespeare, riflettendo quindi una situazione simile all'Italia: solo negli anni '20 dell'Ottocento **M.P. Vrončenko** e **N.A. Polevoj** faranno le loro traduzioni dell'*Amleto* e all'opera dello scrittore inglese dedicherà le sue critiche il letterato più autorevole dell'epoca, **Vissarion Grigorjevic Belinskij**.

La nostra ricerca si propone altresì di rilevare come ogni tradizione nazionale (italiana compresa) rappresenti un caso specifico di una tradizione più ampia, – quella europea. Le ricerche teoriche nel campo della traduzione ci sembrano insomma svilupparsi in un'unica direzione in tutta l'Europa: lo stereotipo secondo cui alcune tradizioni e culture avrebbero il predominio assiologico su altre non rifletterebbe altro che un costrutto artificioso e artificiale, approntato dai metodi della scienza più recente. Questi "rigorosi" stereotipi circa il ruolo primario di alcuni paesi nella formazione di principi traduttivi non corrisponderebbero nemmeno, nella maggioranza dei casi, alla realtà storica.

Nell'ambito dell'approccio sopra indicato, non è nostra intenzione comparare le traduzioni in diverse lingue da un punto di vista specificatamente linguistico appunto. I testi teorici sulle traduzioni saranno comparati da un punto di vista tipologico e culturologico. Questo per dimostrare la funzionalità del metodo di ricerche parallele in applicazione al campo della traduzione, il cui risultato è la dimostrazione della formazione parallela di principi e di idee sulla traduzione nell'ambito della storia della traduzione paneuropea. In quest'ottica, l'inserimento della tradizione italiana nel campo degli studi sulla teoria della traduzione risulta avere un compito non meno importante di quello dello studio di qualsiasi altra tradizione nazionale. Il nostro auspicio è che l'approccio da noi scelto possa permettere di avvicinarsi ad una storia della traduzione che risulti il più possibile completa e oggettiva, valutando e

valorizzando nello specifico il ruolo, il posto e il contributo reale che l'Italia ha avuto nella storia della nascita, della genesi e dello sviluppo di singoli e fondanti concetti e principi traduttivi.

Capitolo I. La dinamica dell'interpretazione critica delle traduzioni delle opere di Shakespeare nel Settecento – prima metà dell'Ottocento

Questo capitolo è dedicato alla comparazione delle valutazioni critiche delle opere di Shakespeare in lingua apparse sulla penisola nel Settecento e nella prima metà dell'Ottocento. Lo scopo di questa analisi è la descrizione delle circostanze storico-letterarie che portarono all'apparizione delle prime traduzioni di Shakespeare in italiano. L'obbiettivo principale è descrivere il panorama delle premesse dei traduttori, delle ricezioni critiche sulle traduzioni, delle repliche polemiche e delle menzioni del nome di Shakespeare in generale, per cercare di evidenziare i soggetti-chiave attorno a cui si svolge la polemica su Shakespeare e sul modo di tradurre le sue opere.

Di fatto il dramma rappresenta un genere letterario che possiede alcune peculiarità di genere. Il dramma ha una doppia esistenza e una doppia realizzazione e quindi non può essere descritto in una maniera del tutto lineare, perché esiste su almeno due superfici diverse – la letteratura e il teatro. Questo significa che per la nostra ricerca è necessario prendere in considerazione anche la storia teatrale dei drammi di Shakespeare, che non coincide con la storia letteraria. Spesso la pubblicazione e la messa in scena della stessa opera sono lontane nel tempo (è il caso di *Romeo e Giulietta*, per esempio), a volte succede che la traduzione e la messa in scena non coincidano. Questo è il caso di *Amleto*: la prima completa traduzione letteraria appartiene a **Alessandro Verri**, che iniziò il suo lavoro, mai pubblicato, nel 1769 e lo compì nel 1777, mentre la prima messa in scena di *Amleto* ebbe luogo nel 1774, ma il testo italiano rappresentava la traduzione dell'adattamento francese di **Jean-François Ducis**. La situazione italiana si mostrava quindi ancora più complicata, perché in Italia esisteva un altro genere teatrale, che in questo paese giocò un ruolo fondamentale nella fortuna di Shakespeare – cioè il “dramma per musica” o il melodramma, in possesso di una propria storia durante il percorso di assimilazione delle opere del drammaturgo inglese.

Quindi, nemmeno la storia della percezione delle opere di Shakespeare in Italia può essere descritta in maniera lineare, poiché essa si svolge su almeno tre piani: del dramma, del melodramma e, in minor grado, della critica letteraria.

Molti studiosi considerano il teatro come uno dei più importanti elementi della vita culturale dell'Italia settecentesca (quando appaiono le prime traduzioni delle opere di Shakespeare). Walter Benni descrive il “generale amore settecentesco per il teatro”²⁰, questa è anche l'opinione di Gaby Petrone Fresco per esempio, autore della monografia dedicata alla storia italiana di *Amleto*, il quale tra l'altro afferma che proprio questo particolare ruolo del teatro segna la cultura italiana di quest'epoca e la differenza da altri paesi europei:

Throughout the 18th century, one of the most important critical controversies was centred on theatre. This was not due to chance, as three of the most important authors of the period, Metastasio, Goldoni and Alfieri were playwrights and this happened only in this country²¹.

Ma anche altri studiosi, non solo specialisti nell'ambito shakespeariano, sono d'accordo con questo punto di vista²². Per questa ragione i testi letterari ed i testi teatrali non vengono divisi in questo studio, perché hanno lo stesso valore di fonti per la ricostruzione della ricezione critica delle opere di Shakespeare. In alcuni casi i testi teatrali diventano l'unica dimostrazione della reazione critica sull'autore inglese, in altri i libretti rappresentano l'unica traduzione dei testi di Shakespeare; all'opposto alcune opere del drammaturgo inglese non sono mai state messe in scena, ma sono state tradotte in lingua italiana. Nell'ambito del nostro studio tutti questi testi sono considerati e esaminati come fonti.

Quindi oggetto della nostra ricerca sono tutti i testi di Shakespeare pubblicati, adattati o messi in scena in lingua italiana nell'Italia nel Settecento e della prima metà dell'Ottocento. La scelta di questo periodo è condizionata dal fatto che proprio in quest'epoca si inizia a parlare delle opere e si fanno i primi tentativi di presentare

²⁰ Benni, Walter. *Preromanticismo italiano*. Firenze, 1985. P. 113.

²¹ Fresco, Gaby Petrone. *Shakespeare's Reception in 18th Century Italy. The case of Hamlet*. Peter Lang Bern–Berlin–Frankfurt a.M.– New York–Paris–Wien, 1993. P. 19.

²² Vedi per esempio: Baratto, Mario. *La letteratura teatrale del Settecento in Italia*. Vicenza, 1985; *Il teatro italiano del Settecento*. A cura di Gerardo Guccini. Bologna: Società editrice Il Mulino, 1988.

le opere di Shakespeare al pubblico e ai lettori italiani, ma una traduzione vera e propria delle opere di Shakespeare ancora non esiste. Così questo periodo sarà delimitato da due periodi: il 1706 (prima versione italiana dell'*Amleto*, che tra l'altro non ha nessun riferimento all'*Amleto* di Shakespeare, il cui nome non è nemmeno menzionato) e gli anni cinquanta dell'Ottocento (dopo l'apparizione delle traduzioni di **Michele Leoni**; le prime tragedie tradotte e pubblicate tra 1819 e 1821 furono: *Amleto*, *Otello*, *Macbetto*, *Romeo e Giulietta*, *Tempesta*, *Riccardo III*²³).

La storia di Shakespeare in Italia ebbe inizio nel 1667, ovvero in quel momento in cui il suo nome venne per la prima volta menzionato:

The very first mention of ShakespearÈs name in Italy occurred in a manuscript reporting a journey to England in the year 1667, attributed to the Florentine diplomat Lorenzo Magalotti. It is included in a list of misspelt names of English writers without comments of any kind. The list is transcribed by A. Lombardo as follows: "Chacius, Spenns, Drayton, Shakespier, Johnsons, Bemont comico, Flesher comico". More than fifty years were to elapse before a second mention of ShakespearÈs name appeared in print in the diaries of the Florentine doctor Antonio Cocchi, who spent a year in London from 1722 to 1723, in close contact with Rolli's circle. A very short comment on theatrical activities (not mentioning Shakespeare) had in the meantime appeared in a second report on an English journey made by Cosimo III, Grand Duke of Tuscany, accompanied by many scholars and artists of his court, including again Magalotti. English prose plays seen by the group were reported to be "confuse, non vi è un'unione nè regola", although they were to be praised for "la galanteria degli abiti, la disinvoltura dell'azione e l'eccellenza dei comici"²⁴.

Agostino Lombardo racconta di altri letterati e scrittori italiani che avevano sentito parlare di Shakespeare e avevano letto le opere del drammaturgo inglese e quindi erano in grado di dare qualche giudizio sulle sue tragedie. Tra questi italiani (la maggior parte dei quali residenti in Inghilterra per ragioni diverse), nomina Francesco Algarotti (che soggiornò per qualche tempo a Londra e fu anche accolto nella *Royal Society*), Francesco Saverio Quadrio (l'autore *Della Storia e della*

²³ *Tragedie di Shakespeare*. Tradotte da Michele Leoni, in versi. Verona: Scoietà tipografica, 1819–1821.

²⁴ Fresco, Gaby Petrone. Op. cit. PP. 48–49.

Ragione d'ogni poesia in cui menziona le opere di Shakespeare), Carlo Denina (che diede alcuni giudizi su Shakespeare nel suo *Discorso sopra le vicende della letteratura* del 1761).

la vera scoperta di Shakespeare per la letteratura italiana appartiene però, secondo Agostino Lombardo, appartiene a Carlo Goldoni (e questo suo pensiero è in accordo con l'affermazione di Gaby Petrone Fresco sul particolare ruolo del teatro e della drammaturgia nella cultura italiana del Settecento):

L'ingresso di Shakespeare nel nostro Teatro drammatico lo si deve a Goldoni [...] è precisamente nel *Filosofo Inglese*, commedia goldoniana in Martellani, che si cita Shakespeare, anzi Sachespir, "gran poeta, e tragico, e politico", ed è precisamente nei *Malcontenti*, commedia goldoniana in prosa, che di Sachespir, o Shakespeare, si discorre spesso, dato che il Giovane Grisologo, uno dei personaggi, si vanta d'aver imitato nello scrivere un copione lo stile, appunto, sachespiriano: uno stile, cioè, non ancora "sentito", a quel tempo, "sui nostri teatri"²⁵.

Aggiungiamo che questa commedia è stata scritta nel 1755, qualche anno dopo il *Filosofo Inglese*.

Tra i letterati italiani residenti in Inghilterra che ebbero un ruolo fondamentale nel far conoscere ai lettori italiani le opere di Shakespeare, bisogna annoverare **Antonio Conti**, che soggiornò in Inghilterra dal 1715 al 1718, e che nel 1726 pubblicò a Faenza la sua tragedia *Il Cesare*. Nello stesso volume l'autore della tragedia pubblicò anche la sua *Risposta del sig. Abate Conti al Signore Jacopo Martelli, Secretario del Senato di Bologna*, in cui spiegava l'argomento della sua tragedia. Questa risposta è interessantissima da tanti punti di vista nell'ambito del nostro studio. Basti dire che il punto di partenza delle riflessioni di Conti furono due traduzioni francesi dell'*Iliade* di Omero di Antoine Houdar de La Motte e Anne Dacier e la polemica sulla traduzione che ebbe luogo in Francia subito dopo la pubblicazione di queste due traduzioni, cioè che fu proprio la traduzione come attività

²⁵ Lombardo, Agostino. *Shakespeare e la critica italiana / Sipario. Rivista di teatro, scenografia, cinema*. Numero doppio dedicato a Shakespeare in Italia. Giugno 1964, numero 218. P. 2.

letteraria a suscitare la discussione a cui prese parte **Conti**. In questo testo **Antonio Conti** scriveva:

...il Duca di Bukingano mi diede a leggere due Tragedie, che aveva fatte; il Cesare, il Bruto, che propriamente non sono, che il Cesare del Sasper diviso in due.

Sasper è il Cornelio degl'Inglese, ma molto piu irregolare del Cornelio, sebbene al pari di lui pregno di grandi idee, e di nobili sentimenti. Ristringendomi qui a parlare del suo Cesare, il Sasper lo fa morire al terzo atto; il rimanente della Tragedia è occupato dall'aringa di Marcantonio al Popolo, indi dalle guerre e dalla morte di Cassio e di Bruto. Può maggiormente violarsi l'unità del tempo, dell'azione, e del luogo? Ma gl'Inglese disprezzarono sino al Catone le regole d'Aristotele per la ragione, che la Tragedia è fatta per piacere, e che ottima ella è allora che piace; contenesse ella cento azioni diverse, e trasportasse personaggi dall'Europa nell'Asia, e finissero vecchi, ove cominciarono fanciulli. Così pensava cred'io la maggior parte degl'Italiani del 1600 guasti dalle Commedie Spagnuole; e mi meraviglio, come in quel secolo niuno si sia avvisato di tradurre in Italiano le Commedie e Tragedie Inglese, colme d'accidenti come le Spagnuole, ma certamente con caratteri piu naturali e leggiadri. L'Italia avrebbe se non imparata tutta la storia de i Re d'Inghilterra, che da' loro poeti è stata posta sul teatro, ogni vita di Re dando materia ad una tragedia²⁶.

Questo passaggio conferma non solo che **Antonio Conti** conoscesse Shakespeare di nome ma che avesse letto anche sue opere che gli servivano da modello, nonostante le affermazioni abbastanza diffuse di alcuni studiosi che insistono sulla ignoranza della tragedia di Shakespeare dalla parte di **Conti** (questa è l'opinione per esempio di Bruno Brunelli che scrive: [Antonio Conti] «non si ar rischiava a trarre l'ispirazione da modi e forme del grande inglese, ma si atteneva pedantesca mente alla storia»²⁷). Diversamente da come scrive Brunelli, Conti ripete questa sua riflessione su Shakespeare come modello del teatro e creatore della tragedia inglese, che promuove la storia nazionale, anche quasi quindici anni dopo, nella prefazione all'edizione delle sue *Prose e poesie* del 1739:

²⁶ *Il Cesare. Tragedia del sig. Ab. Antonio Conti nobile veneto. Con alcune cose concernenti l'opera medesima*. In Faenza MDCCXXVI. Nella stampa di Gioseffantonio Archi Impressor Camerale e del S. Ufficio. All'insegna d'Apollo. Con licenza d'È Superiori. PP. 54-55.

²⁷ Brunelli, Bruno. *Interpreti di Shakespeare in Italia in: Shakespeare degli italiani. I testi scespiriani ispirati da fatti e figure della nostra storia e della nostra leggenda*. Torino: Società editrice torinese, 1950. P. 29.

Gl'Inglese amano le Tragedie dei loro re, perché dei fatti domestici meglio s'impara, che da' stranieri. Noi siamo tutti cittadini d'Italia; egli ci è dunque naturale amar le cose che accaddero nel nostro paese, e lusingarci almeo con la memoria della grandezza delle virtù e dell'imperio di coloro, che dominarono tutto il resto della terra a lor nota, e vi dominano ancora colle leggi, che a tutte l'altre Nazioni parteciparono. In ordine al preposto disegno ho io composto quattro tragedie, che contengono l'Epoche principali dello stabilimento della Repubblica, del suo cangiamento in Monarchia, e de' vizj strabocchevoli de' Monarchi²⁸.

Un altro letterato che diede un grande contributo all'introduzione delle opere di Shakespeare nella vita culturale dell'Italia fu Paolo Rolli. È interessante che anche Rolli (come Conti) ebbe la possibilità di conoscere il teatro di Shakespeare in Inghilterra, ove egli si recò nello stesso anno come Conti (nel 1715) e dove rimase per ventinove anni, fino al 1744.

Rolli traduceva dall'inglese (realizzò un enorme progetto di traduzione del *Paradiso perduto* di Milton) ed è importante notare che come traduttore affrontava, prima di tutte le sue altre esperienze, le opere di Shakespeare. Infatti, Rolli tradusse il famoso monologo *To be or not to be* e lo pubblicò nel volume delle sue traduzioni dal latino all'italiano delle odi di Anacreonte. Il libro uscì nel 1739 a Londra e la traduzione di questo monologo rappresentò la prima traduzione in italiano del testo di Shakespeare. Bisogna evidenziare che Rolli tradusse questo monologo nell'ambito della sua polemica generale a Voltaire e per questo premise alla sua traduzione anche un avviso ai lettori italiani:

Monsieur de Voltaire in una delle sue Lettere sopra la Nazione Britannica, ragionando del Famoso Tragico Shakespear, per darne qualche Saggio, tradusse il Soliloquio nella Tragedia d'Hamleto Principe di Danimarca. Questa litteral Traduzione mostrerà quant'egli deviò da' Sentimenti e dallo Stile di quell'originalmente sublime Poeta. I Versi, originali, sono XXXII; i tradotti, XXXIX²⁹.

²⁸ *Prose e Poesie del signor Abate Antonio Conti Patrizio Veneto*. Tomo primo. Parte prima. In Venezia: Presso Giambattista Pasquali. MDCCXXXIX. P. 16.

²⁹ *Delle ode d'Anacreonte Teio Traduzione di Paolo Rolli*. Londra MDCCXII. P. 96.

La relazione polemica del Rolli su Voltaire, e non solo di Rolli, ma anche di altri letterati italiani che occupavano un posto importante nel panorama della letteratura italiana settecentesca) non rientra nell'ambito del presente studio. Ma la sua opinione su Voltaire e sulla traduzione di Voltaire è molto importante per la nostra ricerca, perché rappresenta una delle tante dichiarazioni del genere che hanno lo stesso comune denominatore: la protesta contro il dominio dell'intellettuale francese. Alcuni studiosi parlano addirittura della “dittatura di Boileau” nella letteratura e nella cultura italiana alla quale “sucedesse la dittatura del Voltaire”³⁰. Alla protesta dei protagonisti della cultura italiana di questo periodo contro il dominio della cultura francese erano strettamente legati l'interesse per l'Inghilterra e la promozione della vita inglese, dei costumi inglesi e ovviamente della letteratura inglese che segnò il secolo XVIII in Italia. Quest'osservazione è diventata quasi un luogo comune negli studi culturali dedicati all'anglomania sviluppatasi in Italia del Settecento. Infatti, tutti gli studiosi sono d'accordo che la posizione di Voltaire determinava il panorama culturale dell'Italia e che l'interesse per un altro modo di vita e per un'altra cultura deriva proprio da questa protesta.

L'anglomania italiana del secolo XVIII, al di là del puro fatto letterario e, se vogliamo un poco salottiero, s'innesta in quel generale rinnovamento civile che, attraverso il reinserimento della vita spirituale italiana in quella più ricca e feconda del rimanente d'Europa, dalla quale era rimasta per lungo tempo come avulsa, doveva lentamente ma sicuramente stabilire le basi del Risorgimento del secolo seguente. In tale processo, l'accoglimento degli influssi inglesi, [...] anche se poteva in primo tempo essere favorito da quello che fosse l'atteggiamento delle élites francesi, sotto la cui tutela culturale gli Italiani allora si trovavano, aveva necessariamente un posto autonomo e originale, che prescindeva in ultima analisi da quello che potesse esser l'atteggiamento della società transalpina³¹.

Il tentativo di spiegare questo fenomeno verrà proposto nel secondo capitolo di questo progetto di ricerca, per adesso sottolineiamo solo il fatto che l'interesse per

³⁰ Graf, Arturo. *L'Anglomania e l'influsso inglese in Italia nel secolo XVIII*. Torino: Casa Editrice Ermanno Loescher, 1911. P. 316.

³¹ Aquarone, Alberto. *Gusto e costume nell'anglomania settecentesca / Convivium*, anno XXVI, 1958, fascicolo 1. Nuove serie. Gennaio–febbraio. P. 44.

l'Inghilterra fu decisamente un tratto caratteristico del Settecento italiano, in quanto l'Inghilterra veniva intesa come centro della prosperità. Si tratta prima di tutto di un interesse per i costumi, per la scienza e per i modi di vita; oltretutto non mancavano le traduzioni di poeti e di scrittori inglesi e quindi non sarebbe corretto affermare che l'Inghilterra attirava l'attenzione degli italiani esclusivamente perché paese sviluppato in tutti i sensi tranne che in ambito culturale. Infatti, il grande studioso italiano del Settecento e dei primi decenni dell'Ottocento Walter Binni segnalò, nella sua monografia *Il preromanticismo italiano*, l'abbondanza delle traduzioni di diverse opere inglesi proprio di questo periodo.

È dalla prima metà del Settecento che le traduzioni dalle letterature occidentali si moltiplicano con quel tipico fervore europeistico, con quella voglia di mettersi al corrente, di conoscere le nuove correnti spirituali e scientifiche, di portare l'Italia, anche se gelosamente considerata come esemplare di alta civiltà letteraria, ad una comprensione ed assimilazione dei nuovi "lumi". Fervore che si precisa nel periodo Illuministico, mosso inizialmente più che da letterati curiosi di nuove poetiche, da letterati filosofi, scientificizzanti, spinti dal desiderio della divulgazione dei fondamenti teorici e scientifici della nuova civiltà europea. Traduzioni quindi soprattutto dal francese e dall'inglese, dei testi del sensismo illuministico che per tutto il secolo continuano ad essere immersi e discussi nella cultura italiana. [...] Ma dalla metà del secolo in poi l'attenzione dei letterati italiani, resa spregiudicata e destata dallo spirito curioso e indagatore dell'illuminismo, si rivolge anche ai testi poetici che in quegli anni erano apparsi in Inghilterra e in Germania e che già fluivano tra noi, in parte, attraverso le traduzioni francesi³².

Nel 1728 e nel 1730 a Londra furono pubblicate le due parti del *Paradise lost* tradotte in italiano da Paolo Rolli, nel 1756 uscì la prima traduzione di Shakespeare in italiano (*Il Cesare* di Domenico Valentini), nel 1763 apparvero le *Poesie di Ossian figlio di Fingal, antico poeta celtico, ultimamente scoperte, e tradotte in prosa inglese da Jacopo Macpherson, e da quella trasportate in verso italiano dell'abate Melchior Cesarotti*. Bastano solo questi tre nomi (Milton, Shakespeare, Ossian) per confermare la forte attenzione dei letterati italiani verso la letteratura inglese e la

³² Binni, Walter. *Preromanticismo italiano*. Firenze, 1985. PP. 113–114.

svolta generale in direzione della acquisizione di culture diverse da quella francese. Questo fenomeno differenzia il Settecento dall'epoca precedente che

...ingnorò completamente l'Inghilterra come fattore culturale ed artistico, e la stessa conoscenza dell'idioma inglese nel suo travaglio di assimilazione e fusione degli elementi sassoni e romani, e nel suo lento processo di chiarificazione, ci fu totalmente estranea³³.

La prima tragedia di Shakespeare interamente tradotta in lingua italiana – *Giulio Cesare* – apparve nel 1756. Cinquant'anni prima era stata pubblicata la prima versione italiana di *Amleto* (stampata nel 1705 rappresentata l'anno seguente al teatro San Cassiano di Venezia (*Amleto (SIC!). Melodramma di A. Zeno verseggiato dal P. Pariati con la musica di F. Gasperini*). Indichiamo proprio questa data come punto di partenza del nostro studio, perché il testo di **Apostolo Zeno** rappresenta il primo testo pubblicato in italiano che fa riferimento all'opera di Shakespeare. Il libretto di **Apostolo Zeno** ebbe cinque versioni operistiche: di F. Gasperini del 1705 (Teatro S.Cassiano di Venezia), di G. Vignola del 1711 (teatro S.Bartolomeo di Napoli), di D. Scarlatti del 1715 (teatro Capranica di Roma), di G.Vignati, G. Cozza, C. Bagliani del 1719 (teatro Ducale di Milano), di G. Carcani del 1742 (teatro S. Angelo di Venezia). Però, come lo stesso **Apostolo Zeno** scrisse nella *Prefazione* alla sua opera, il suo testo derivava dalle storie danesi di Sassone Grammatico e non dall'omonima tragedia shakespeariana. In questo caso, dunque, non si tratta né di traduzione, né di rifacimento, né di adattamento. Questo testo non aveva nessun riferimento alla tragedia di Shakespeare, a tal punto che nel 1712 l'*Amleto* italiano venne ritradotto in lingua inglese per il teatro Heymarket come opera originale italiana. E questa è la migliore dimostrazione del fatto che a quell'epoca in Italia la maggior parte degli intellettuali non avesse neanche sentito parlare del drammaturgo inglese. Lo studioso inglese dell'inizio del Novecento L. Collison–Morley descrisse così il soggetto del libretto di **Apostolo Zeno** (ci permettiamo di citare interamente

³³ Reborà, Piero. *Civiltà italiana e civiltà inglese. Studi e ricerche*. Firenze: Felice Le Monnier, 1936. P. 181.

un passaggio abbastanza lungo al fine di svelare quale fosse l'ignoranza dell'opera di Shakespeare dalla parte di **Apostolo Zeno**):

Ambleto, in love with Veremonda.

Veremonda, Princess of Albania, in love with Ambleto.

Fengone, the usurping King, also in love with Veremonda.

Gerilda, the Queen, who has unwillingly married her husband's murderer.

Ildegarde, a Danish Princess, who, besides being in love with Ambleto, has played a part in FengonÈs past.

Valdemaro, the conqueror of Albania, also in love with Veremonda.

Siffrido, Captain of the King's guard.

Ambleto knows that the King has murdered his father, Orvendillo, and therefore pretends madness to allay suspicion. Valdemaro asks for Veremonda's hand as a reward for his victory, but she begs the King not Before Voltaire to give her to her country's conqueror. He readily consents and proposes to make Ildegarde Valdemaro's wife, but they agree to leave each other free. The King suspects Ambleto's designs and puts him to the three tests recorded by Saxo, First he is left with Veremonda, but she warns him that the King is watching him in hiding by writing on the ground with a spear. Then the King decides to go away, leaving the Queen as regent during his absence, after ordering a faithful guard to remain in hiding in the Queen's apartments and listen to any talk she may have with Ambleto. But Siffrido betrays this design to Ambleto, who kills the guard before speaking to his mother. The interview is the one scene in the play at all like Shakespeare, both scenes being based on Saxo.

Suddenly Siffrido enters and tells Ambleto that aldemaro has carried off Veremonda. Ambleto overtakes him and tells him that he is only feigning madness. He pardons Valdemaro's offence and commands his obedience. Valdemaro goes. The King finds Ambleto with Veremonda and remarks that a man who has sense enough to go off with Veremonda is not so very mad, after all. But Valdemaro explains matters and is pardoned, since he is too powerful to punish.

In Act iii the King decides to repudiate his wife and marry Veremonda, telling her that Ambleto's life, which is forfeit for the slaying of the guard, depends on her answer. Ambleto bids her consent, as he is nearly ready to act. He next enters dressed as Bacchus with a chorus. A cup is

*offered him, but he dashes it 6 Shakespeare in Italy: to the ground, having been warned by Siffrido that it is poisoned. Then he himself brings in a second cup for the King, who drains it and goes off with the shrinking Veremonda. But the wine is so heavily druffiied that he falls into a deep sleep before he can consummate the marriage and wakes to find himself in chains. He is hurried off to execution and all ends happily*³⁴.

Questo riassunto dell'argomento della tragedia mostra benissimo che in questo caso non si tratta della traduzione ma nemmeno del rifacimento o dell'adattamento; ovviamente l'autore del libretto non aveva nessun'idea dell'omonima tragedia shakespeariana.

Nel 1756 **Domenico Valentini**, professore di ecclesiastica presso l'università di Siena, tradusse in italiano *Giulio Cesare*. Questa fu la prima completa traduzione di una delle opere di Shakespeare. In Francia nel 1745 uscì il primo volume del *Théâtre anglois* de **Pierre–Antoine de La Place**, primo traduttore francese di Shakespeare (nel senso che tradusse interamente le opere di Shakespeare, dopo Voltaire, perché quest'ultimo aveva tradotto solo alcuni pezzi e qualche monologo tratto dalle tragedie). Ma la prima traduzione italiana (solo dieci anni dopo la prima traduzione francese, quindi il gap non è stato poi così enorme) sarebbe stranamente avvenuta non tramite lingua francese ma proprio dall'originale testo inglese. Il libro fu pubblicato con il titolo: *Giulio Cesare – Tragedia Istorica di Guglielmo Shakespeare – Tradotta dall'Inglese in Lingua Toscana – DAL DOTTOR DOMENICO VALENTINI – Professore di Storia Ecclesiastica nell'Universita di Siena – IN SIENA L'ANNO MDCCLVI – nella stamiera di Agostino Bindi – Con Licenza de' Superiori*. Alla traduzione, l'autore aggiunse una prefazione in cui sottolineava il fatto che la traduzione era avvenuta dalla lingua originale, nonostante il traduttore non conoscesse l'inglese e quindi la questione di quanto lui possa essere considerato un traduttore rimane ancora aperta. **Valentini** stesso confessava che

³⁴ Collison–Morley, Lacy. *Shakespeare in Italy*. Shakespeare Head Press Stratford–Upon–Avon. MCMXVI. PP. 3–5.

«alcuni cavalieri di quella illustre nazione che perfettamente intendono la lingua toscana, hanno avuto la bontà e la pazienza di spiegarmi questa tragedia»³⁵.

In ogni caso è molto importante sottolineare come la storia delle traduzioni shakespeariane in Italia fosse iniziata con la traduzione dei testi di Shakespeare direttamente dall'inglese e non con la traduzione di altre traduzioni. **Domenico Valentini**, nella sua prefazione, pone anche l'attenzione sulla traduzione come fenomeno e fa anche qualche ragionamento su cosa deve rappresentare la traduzione vera e propria e come bisogna tradurre. Anche questo è un punto molto interessante: la questione della traduzione delle opere di Shakespeare si sarebbe trasformata sin dall'inizio in una riflessione teorica sulla traduzione in generale.

Valentini determinò quali dovessero essere le indispensabili caratteristiche di un potenziale traduttore. Prima di tutto il traduttore doveva essere un uomo di cultura in grado di distinguere le “opere irregolari, o scandalose, ed opposte alla Religione e alla Nazione, o inette, e sciapite, e di niuna importanza, che certamente meriterebbero d'esser sepolte in un'eterna obliivione”³⁶. La seconda condizione consisteva nella ottima conoscenza delle due lingue (nel suo caso, condizione non rispettata; egli stesso ammise di essere un “semitraduttore o contraduttore”). Poi, il vero traduttore doveva essere esperto della materia di cui trattava il testo originale (“...buon Teologo, buon Fisico, buon Metafisico, buon Astronomo, buon Architetto”³⁷). Importante come Valentini si rendesse conto dell'innovazione di Shakespeare per quello che riguardava le famose regole poetiche dominanti in quell'epoca; nondimeno il traduttore spiegava ai lettori come queste regole potessero rappresentare limiti per i veri geni:

Ta fu la sovrabbondanza del di lui Spirito, e così fervida, e così fertile la sua straordinaria Immaginazione, che lo trasportò a trascurar le Regole prescritte al Drama, qual impetuoso Fiume, che sdegnando di star ristretto nell'angusto suo letto, superate le sponde si stende per ogni parte nelle vicine Campagne, le Regole fissate da Aristotele, da Orazio, ed altri, no so s'io mi dica severi, o superstiziosi Critici, sono bastevolmente ampie per i mediocri talenti, ma per

³⁵ Crinò, Anna Maria. *Le traduzioni di Shakespeare in Italia nel Settecento*. Roma: Edizioni di “Storia e letteratura”, 1950. P. 42.

³⁶ Fresco, Gaby Petrone. Op. cit. PP. 111–112.

³⁷ Ibid. P. 112.

una Immaginazione così forte, così rapida, così vivace, qual'era quella di Shakespeare, comparivano troppo ristrette; e se dentro quei prescritti limiti contenute si fosse, noi certamente privati saremmo di grandi bellezze³⁸.

La teoria della traduzione articolata da **Valentini** è molto contrastante con l'impiego che lui stesso ne fa (è molto difficile capire come abbia potuto decidere di realizzare la sua traduzione senza conoscere la lingua dell'originale, tenendo conto dei principi premessi). Questo non cancella il grande merito di Valentini: far conoscere ai lettori italiani l'opera del drammaturgo inglese attraverso il testo originale, come ha notato giustamente Anna–Maria Crinò:

Il *Giulio Cesare* del Valentini è dunque un primo, anche se non molto fortunato tentativo di traduzione di un intero dramma di Shakespeare in Italia, il quale valse tuttavia a dare fra noi un'idea delle ardite innovazioni del grande tragico inglese. È interessante perciò notare che l'Italia, anche in quel suo primo tentativo, si mette subito, come la Germania, sulla buona strada, di dare, cioè, l'idea completa di quello straordinario prodotto dello spirito umano, di mostrarlo con tutte le sue insuperabili bellezze e insieme con le sue ombre, le quali, come parti di quel mondo, non si possono arbitrariamente sopprimere senza alternare i tratti, che ne fanno, precisamente e soltanto il mondo di Shakespeare³⁹.

Aggiungiamo, a questa giustissima affermazione, un altro fatto importante: l'Italia si mette immediatamente non solo a tradurre dalla lingua originale ma anche a riflettere su come bisogna tradurre le opere del drammaturgo inglese in italiano, cioè a riflettere sullo stesso fenomeno della traduzione e ad articolare una specie di teoria della traduzione.

Di solito gli studiosi della storia shakesperiana in Italia dicono che alla traduzione di **Valentini** seguono le due traduzioni di **Alessandro Verri**, ossia *Amleto* (su cui ha lavorato tra 1769 e 1777) e *Otello* (aprile – luglio 1777)⁴⁰. Questo è vero se

³⁸ Fresco, Gaby Petrone. Op. cit. P. 114.

³⁹ Crinò, Anna Maria. Op. cit. P. 55.

⁴⁰ Vedi, per esempio, Colognesi, Silvana. *Shakespeare e Alessandro Verri*. / *ACME*, Annali della facoltà di filosofia e lettere dell'università statale di Milano. Volume XVI. Fascicolo II–III. Maggio–dicembre 1963. PP. 183–216; Brunelli, Bruno. *Interpreti di Shakespeare in Italia in Shakespeare degli italiani. I testi scespiriani ispirati da fatti e figure della nostra storia e della nostra leggenda*. Torino: Società editrice torinese, 1950.

prendiamo in considerazione le traduzioni fatte dalla lingua originale cioè dall'inglese. Ma nel 1769 in Francia alla Comédie Française ci fu la prima dell'*Amleto* di **Jean-François Ducis** che riscontrò un enorme successo. Tra l'altro bisogna dire che **Jean-François Ducis** per il suo rifacimento utilizzò la traduzione di **Pierre-Antoine de La Place** degli anni quaranta, perché non era in grado di leggere il testo originale. ammettendolo nella *Prefazione* alla sua opera:

Je n'entends point l'Anglais, et j'ai osé paraitre Hamlet sur la Scene Française. Tout le monde connit le mérite du Théâtre Anglois de M. De La Place. C'est d'après cet Oeuvre précieux à la littérature que j'ai enterpris de rendre une des plus singulière Tragédie de Shakespeare⁴¹.

Solo cinque anni dopo, nel 1774, apparve la versione italiana di quest'opera. L'autore francese indicava la sua tragedia come imitazione di quella di Shakespeare, infatti il titolo italiano copiava il titolo francese: *Amleto. Tragedia di Mr. Ducis (ad imitazione della inglese di Shakespear* (il nome è scritto in un maniera sbagliata di nuovo). *Tradotta in verso sciolto. In Venezia. MDCCLXXIV. Con licenza de' superiori.*

Ovviamente non si tratta di una vera e propria traduzione. Di sicuro si tratta di un tentativo di introdurre le opere di Shakespeare nella cultura italiana, anche se in maniera molto mediata e indiretta. Quindi, siamo comunque di fronte al fenomeno della ricezione e dell'interpretazione della drammaturgia di Shakespeare (in questo caso il suo nome è presente sulla copertina del libro, anche se scritto scorrettamente; ricordiamo che il primo *Amleto* (*Ambleto*) non faceva nessun riferimento al nome di Shakespeare). E nell'ambito del presente studio anche queste traduzioni, molto discutibili dal punto di vista della traduttologia di oggi, hanno grande importanza perché si tratta comunque del tentativo di far conoscere Shakespeare al lettore italiano.

⁴¹ Ducis, Jean-François. *Avertissement / Hamlet: Tragédie imitée de l'Anglois, par M. Ducis. Représentée pour la première fois par les Comédiens François Ordinaires du Roi, le 30 Septembre 1769.* Paris: Chez Gogué, libraire, quai des Augustins, près du pont S.Michel. M.DCC.LXX. P. I.

Il testo dell'*Amleto* italiano è fornito dall'ampia prefazione in cui il traduttore **Francesco Gritti**, prima di tutto, spiega ai suoi lettori chi è Shakespeare e qual'è la relazione del testo di **Jean-François Ducis** con l'*Amleto* originale:

L'Amleto di Shakespear è per l'Inghilterra ciò, per esempio, che il *Convitato di Pietra* è tuttavia per l'Italia; una, cioè, delle piu mostruse e non di meno una delle piu frequentate Rappresentazioni Teatrali.

Per mettere in Istato i Lettori di rendere la dovuta giustizia ai talenti di *Mr. Ducis*, Autore della susseguente Tragedia, composta ad imitazion della Inglese, e della quale presento al Pubblico la Traduzione, non farà malfatto, cred'io, di mostrar loro la fonte da cui l'ha Egli tratta, onde possano con fondamento decidere, se l'Edifizio Francese ha conservato tutte le bellezze e rettificato punto la costruzione deforme di quell'antico bizzaro modello⁴².

Come esempio dell'originale inglese **Gritti** pubblica nella sua prefazione *Estratto dell'Amleto di Shakespear* e da un commento seguente:

Termina così la famosa Tragedia d'Amleto, il Capo d'opera del Teatro di Londra. La strana grottesca varietà di spettacolo ch'ella presenta ha sedetto, e rapisce tuttavia il volgo Inglese, qualche pensiero indegno, alcuni versi naturali e pieni di energia che s'imprimono nella memoria dell'Uditore quasi suo proprio malgrado, e finalmente una rispettosa prevenzione per un'Autor nazionale ed antico hanno guadagnato quasi tutto il resto d'Inghilterra. [...] Basterà esso per altro, comunque siasi, a porre in Istato chi legge di giudicare con fondamento degli sforzi d'indegno che *Mr. Ducis* ha dovuto mettere in opera èer ridurre a regolare e nobile forma questo, peraltro non dispregevole, Scenico Mostro⁴³.

Francesco Gritti è convinto della necessità di rifare l'opera originale secondo il gusto dello spettatore, per questo definisce se stesso, più volte, un traduttore infedele senza scrupoli:

Chi si prenderà dunque la briga di confrontare l'*Amleto* di *Mr. Ducis* con la traduzione che io ne presento al Pubblico, troverà qualche aggiunta, e qualche mutilazione: delitto

⁴² *Prefazione del Traduttore / Amleto. Tragedia di Mr. Ducis (Ad Imitazione della Inglese di Shakespear)*. Tradotta in verso sciolto. In Venezia. MDCCLXXIV. Con Licenza de' Superiori. P. V.

⁴³ *Ibid.* P. XI.

imperdonabile al Tribunal de' Pedanti. Ma siccome io m'ho il difetto ottico di non vedere in essi che gli Arlecchini del Letterario Teatro, io preferisco gli stimoli che li costringono a palesarsi e fare i loro soliti comici lazzi ad un troppo serio disprezzo che li obblighi celarsi e tacere. Sper per altro che giunta alle mani di Mr. Ducis, per i cui rari talenti ho d'accordo con la sua patria un'ammirazione sincera, la mia forse troppo libera Traduzione non abbia a rendergli inravvisabile la sua meritamente applaudita Tragedia⁴⁴.

L'opera di **Ducis/Gritti** è stata rappresentata al teatro S.Giovanni Grisostomo a Venezia nel periodo del Carnevale e ha avuto nove repliche.

La tappa successiva nella storia di Shakespeare in Italia fu determinata dal nome del famosissimo letterato del Settecento **Alessandro Verri**, che più o meno negli stessi anni elaborò le traduzioni di *Amleto* e di *Otello* (Sull'*Amleto* lavorò dal 1769 al 1777, sull'*Otello* invece solo qualche mese del 1777). La storia di questo lavoro è descritta molto bene e può essere anche ricostruita dalle lettere dei fratelli Pietro e Alessandro Verri, che contengono, in più, le riflessioni di **Alessandro Verri** sulla traduzione. Le traduzioni di Verri fanno parte della storia della ricezione di Shakespeare in Italia, anche se non furono mai pubblicate, quindi non subirono interpretazione critica e non suscitarono commenti da parte dei contemporanei. Nondimeno, la prima recita drammatica di *Amleto* di Antonio Marocchesi, considerata prima recita ufficiale di Shakespeare sul palcoscenico italiano, fu presentata sulla base della traduzione di **Alessandro Verri**.

Gli studiosi non hanno un'opinione comune sulle ragioni per cui **Verri** decise di non pubblicare le sue traduzioni. Alcuni pensano che il motivo principale sia stato l'apparizione delle traduzioni francesi di **Pierre Le Tourneur**, che iniziò a pubblicare le sue opere a partire del 1776. **Verri** avrebbe considerato queste traduzioni come sufficienti e soddisfacenti per far conoscere il drammaturgo inglese agli italiani. Questo è il punto di vista di Silvana Colognesi, per esempio, delucidato nel suo articolo *Shakespeare e Alessandro Verri*⁴⁵. Anna Maria Crinò non è del tutto d'accordo con quest'opinione ed i suoi argomenti sembrano anche molto convincenti:

⁴⁴Prefazione del Traduttore / *Amleto. Tragedia di Mr. Ducis (Ad Imitazione della Inglese di Shakespear)*. Tradotta in verso sciolto. In Venezia. MDCCLXXIV. Con Licenza de' Superiori.. P. XIII.

⁴⁵ Colognesi, Silvana. *Shakespeare e Alessandro Verri*. / *ACME*. XVI. 2-3 (maggio-dicembre 1963). PP. 183-216.

La versione dello *Hamlet* fu completata nell'ultima parte del V atto nel 1777, quando cioè il Le Tourneur aveva già pubblicato l'*Othello* nel suo primo volume, che uscì nel 1776. Lo *Hamlet* del Verri, s'egli avesse voluto pubblicarlo, avrebbe dunque ancora avuto la precedenza, perché quel dramma non comparve in veste francese che nel 1779, quando uscì il V volume. Che, del resto, il proposito del Le Tourneur non lo preoccupasse in modo da farlo desistere dal suo lavoro, è provato dal fatto ch'egli, dal 19 aprile al 2 luglio 1777, traduce l'*Othello*, cioè proprio quel dramma che era già stato pubblicato in francese⁴⁶.

Secondo Crinò, **Verri** era rimasto molto insoddisfatto del suo lavoro e per questo

...mai si decise a presentare al pubblico questo frutto del suo lavoro; sia che il medesimo non rispondesse ancora perfettamente all'ideale che egli aspirava a raggiungere, sia che non gli sembrasse di dare con quella sua opera un'adeguata testimonianza della sua ammirazione per il grande genio di Shakespeare⁴⁷.

C'è anche un terzo punto di vista – quello di Mario Praz – che collega questa decisione al fallimento della traduzione verriana dell'*Iliade*:

The translation of *Hamlet* and *Otello* which Alessandro Verri, whom a two-months' sojourn in England in 1767 had taught to admire English ways, undertook on his return, remained in manuscript, possibly because the author was discouraged by the lack of success of his version of the *Iliad*⁴⁸.

Qualsiasi siano le ragioni per cui **Verri** non ha mai pubblicato il proprio lavoro, la sua traduzione di *Amleto* testimonia l'importanza del testo originale per l'autore. Infatti, per *Amleto* esistono tre versioni della traduzione che corrispondono alle tappe diverse del lavoro di **Verri** e allo stesso tempo confermano la scrupolosità dell'autore nel realizzare il suo progetto.

La cosa interessante è che **Verri** partiva dalla convinzione che le traduzioni precedenti (cioè quelle francesi) avessero creato una falsa reputazione di

⁴⁶Crinò, Anna Maria. *Le traduzioni di Shakespeare in Italia nel Settecento*. Roma: Edizioni di "Storia e letteratura", 1950. P. 67.

⁴⁷Ibid. P. 83.

⁴⁸Praz, Mario. *Caleidoscopio shakespeariano*. Bari: Adriatica editrice, 1969. P. 152.

Shakespeare. In una delle lettere al fratello (del 5 aprile 1777, cioè a traduzione quasi finita) affermava:

Se i traduttori fossero stati così fedeli, la opinione che si ha di Shakespeare sarebbe più giusta perché le traduzioni fatte finora sono soltanto perifrasi ed estratti, dove chi ha raccolto soltanto i passi sublimi lasciando i difettosi, chi ha raccolto soltanto i ridicoli lasciando i sublimi⁴⁹.

Questo passaggio conferma che gli italiani erano venuti a conoscenza delle opere di Shakespeare solo tramite le traduzioni francesi e tramite i giudizi dei critici francesi (soprattutto di **Voltaire**). **Verri** si diede il compito di ribaltare questa situazione e di presentare ai lettori italiani il vero Shakespeare. In una lettera al fratello del 9 agosto 1769 (quindi quando iniziò la traduzione dell'*Amleto*) **Verri** scrive:

Io, quest'inverno, tradussi quasi tutta la famosa tragedia di Shakespeare che ha il titolo: *Hamlet, principe di Danimarca*, ma essendomi venuti di mezzo altri studi, l'ho lasciato alla metà del quarto atto. Quest'autore è tanto difficile, che neppure la metà degli Inglesi lo intendono bene, come pochi Italiani intendono Dante. E questo nasce dall'essere quell'inglese ripieno di frasi antiquate e di voci inusitate e talvolta composte da lui di sbalzo; di più vi si trovano molte parole prese dall'antico anglossassone. Con tutto ciò, mediante un'improbabile fatica, l'ho spiegato sufficientemente; ed è l'unica traduzione letterale che vi sia di questo autore, per quanto io so; perché nel *Théâtre Anglois* se ne trovano d'è squarci e tradotti con somna licenza. Io sono stato alla lettera precisa per dare una giusta idea della lingua e dell'autore... Ho veduto che Voltaire non sa bene questa lingua o ha voluto a tutti i costi mettere in ridicolo Shakespeare. Ma a torto perché con tutte le sue stravaganze è un grand'uomo⁵⁰.

Quindi nel 1769 **Verri** compì questa sua versione “alla lettera”, con le parole nello stesso ordine dell'originale, con espressioni non chiare (in questo caso Verri mise una nota al margine del testo, comunicando l'impossibilità di trovare il senso dell'espressione nei dizionari). Purtroppo le traduzioni di **Verri** rimangono finora

⁴⁹Colognesi, Silvana. *Shakespeare e Alessandro Verri*. / *ACME*. XVI. 2-3 (maggio-dicembre 1963). P. 184.

⁵⁰Crinò, Anna Maria. *Le traduzioni di Shakespeare in Italia nel Settecento*. Roma: Edizioni di “Storia e letteratura”, 1950. P. 67.

inedite e quindi possiamo ricostruire il suo metodo solo grazie alle indicazioni e alle descrizioni di diversi ricercatori che hanno ottenuto l'accesso all'archivio di Verri e che hanno studiato la questione. Queste descrizioni non mancano e noi oggi possiamo farci un'idea abbastanza precisa sulle traduzioni verriane. Entrambe le opere (*Amleto* e *Otello*) sono fatte in prosa. Per ognuna di esse esistono almeno due versioni; il primo manoscritto rappresenta questa traduzione "alla lettera" di cui parlava **Verri** nelle lettere al fratello, la seconda invece è un tentativo di rendere in italiano l'impressione del testo inglese dal quale il traduttore toglie le espressioni oscure e non chiare. Per l'*Amleto* esiste anche la terza versione con le indicazioni al tipografo (questo conferma l'intenzione primaria di **Verri** di pubblicare il suo lavoro, che poi è stata cambiata). Però, secondo le testimonianze degli studiosi, **Verri** tolse non solo i pezzi oscuri ma anche gli altri che aveva compreso bene, ma che per qualche ragione aveva deciso di eliminare:

Dato che il Verri afferma nelle sue lettere di aver voluto essere strettamente fedele al testo, e di aver tolto solo i passi non compresi, ci si stupisce di vedere invece esclusi dei pezzi che, a quanto risulta da un confronto con la prima traduzione, aveva capito, se non completamente, in modo tale tuttavia da non giustificare un taglio netto. Qui evidentemente interviene un desiderio di sintesi, che lo porta ad eliminare tutto ciò che gli appare superfluo. Così, nel dialogo fra Amleto e Rosencrantz e Guildenstern dell'atto II, scena 2, sono tolti i passi riguardanti la situazione del teatro, sia quello in cui si parla dei tradizionali caratteri teatrali, sia l'altro brano in cui si allude all'antagonismo fra il teatro tradizionale e quello dei fanciulli, il cui senso generale, nonostante alcune frasi non capite, gli era chiaro, tanto, che in una nota del primo manoscritto troviamo: "L'autore digredisce ed allude alla moda che v'era di correre alle tragedie eseguite dai figli di chapel e di abbandonare i pubblici teatri"⁵¹.

Dato che le traduzioni di **Verri** non videro luce, non esiste nessuna testimonianza della ricezione di questo suo lavoro. Purtroppo questo è il destino di quasi tutti i tentativi di presentare l'opera shakespeariana al lettore italiano. Per quanto riguarda la traduzione di **Verri**, l'unica cosa che può confermare l'insuccesso del suo lavoro (a parte il fatto che egli stesso aveva deciso di non pubblicarlo) è il

⁵¹Colognesi, Silvana. Op.cit. PP. 189–190.

fallimento della recita drammatica dell'*Amleto* nella traduzione di **Verri** che avrebbe avuto luogo quattordici anni dopo, nel 1791. Fu Antonio Morrocchesi a trovare il coraggio di presentare l'*Amleto* agli spettatori.

Il primo personaggio shakespeariano che si presentò sulle scene italiane fu, ben inteso, Amleto: arrischiava nel 1791 questo passo, che poté allora sembrare ardito, Antonio Morrocchesi recitando sotto lo pseudonimo di Alessio Zuccagnini. Il teatro dove la prova venne tentata fu quello di Borgognissanti in Firenze⁵².

Però questo tentativo non si rivelò assolutamente felice. Morrocchesi presentò l'*Amleto* nell'intermezzo tra le due tragedie di Alfieri – *Mirra* e *Oreste*. Il pubblico accolse molto bene le opere di Alfieri, però la sua reazione all'opera di Shakespeare fu meno entusiasta (“Risultato prevedibile: la tragedia “nuovissima”, mal tradotta e mal ridotta negli zoppicanti versi di Alessandro Verri [...] passò inosservata nel confronto diretto con le mille seduzioni del verso alfieriano “originale”...”⁵³), e Morrocchesi decise di non ripetere quest'esperienza.

Dopo il tentativo di Morrocchesi, le esperienze drammatiche vennero riprese solo nel secolo seguente, come anche le esperienze letterarie; l'unica eccezione del Settecento è rappresentata dal lavoro di **Giustina Renier Michiel** che, alla fine del secolo, e precisamente nel 1797, a Venezia pubblicò il primo tomo delle *Opere drammatiche di Shakspeare volgarizzate da una Cittadina Veneta* con *Otello* e *Macbeth* e tre anni dopo, nel 1800, anche *Coriolano*. Nella *Prefazione* al suo libro **Giustina Renier** svelò i principi da lui osservati nel corso del suo lavoro:

Una traduzione fredda, dice il celebre Brumoy, è come un ritratto in cera; rassomiglia, egli è vero, ma tutto è freddo, tutto è morto”. Egli c'insegna pertanto che convien prendere una media proporzionale fra la fedeltà troppo severa che snerva, e la soverchia licenza che altera; e che soprattutto si dee cercare di far parlare gli Autori nella lingua, in cui si traduce, come potrebbero eglino stessi, se in quella comunicar volessero le loro idee. Quantunque io conosca

⁵²Brunelli, Bruno. *Interpreti di Shakespeare in Italia in Shakespeare degli italiani. I testi scespiriani ispirati da fatti e figure della nostra storia e della nostra leggenda*. Torino: Società editrice torinese, 1950. P. XL.

⁵³Bragaglia, Leonardo. *Shakespeare in Italia. Personaggi, interpreti e vita scenica del teatro shakespeariano in Italia*. Bologna: Paolo Emilio Persiani Editore, 2005. P. 18.

l'aggiustatezza di queste leggi, e la difficoltà di praticarle, io non posso resistere al sentimento che mi sforza a tradurre l'insigne Drammatico Inglese⁵⁴.

A parte queste riflessioni, l'autrice confessava che nel suo libro aveva deciso di seguire il modello di **Pierre Le Tourneur** (e, forse, proprio queste sue parole danno motivo ad altri studiosi di affermare che la traduttrice veneta usava non la versione originale in lingua inglese, ma la traduzione francese):

Vi aggiungerò in oltre alcune altre note, la maggior parte tratte dal Sig. Le Tourneur, che con sommo merito tradusse il lingua Francese tutte le opere di Shakspeare, e qui mi fornì quasi tutti i mezzi di far meglio conoscere all'Italia questo celebre Autore⁵⁵.

Questo è il punto di vista di Collison–Marly e di Anna Maria Crinò, per esempio, ma Mario Praz non è d'accordo con gli studiosi citati e nella sua raccolta di articoli *Caleidoscopio shaksperiano* riporta un episodio molto interessante come la prova della sua opinione:

... in many points the Italian text is closer to the original; but, of course, their importance is chiefly historical, their artistic merits are slight. When Napoleon visited Venice in 1807, a Venetian nobleman pointed the lady out to him among the spectators at a parade; he sent for her and asked her why she was distinguished. She answered that she had made some translations of tragedies. "Racine, I suppose?" "Pardon me, Your Majesty, I have translated from English". Whereupon Napoleon turned his back upon her⁵⁶.

Questo passaggio dimostra che se **Giustina Renier Michiel** aveva consultato la traduzione di **Pierre Le Tourneur**, l'avrebbe fatto solo per scrivere i testi che accompagnavano la sua traduzione (tra cui non solo *Prefazione*, ma anche *Vita di Shakspeare* e *Giudizio sopra la tragedia d'Ottello o sia il Moro di Venezia*). È anche molto interessante il fatto che **Giustina Renier Michiel** difenda la libertà del drammaturgo di non seguire le famose 3 unità e attacchi in maniera molto severa

⁵⁴ *Opere drammatiche di Shakspeare volgarizzate da una Cittadina Veneta*. Tomo I. Venezia, 1797. PP. 8–9.

⁵⁵ *Ibid.* P. 9.

⁵⁶ Praz, Mario. *Caleidoscopio shakspeariano*. Bari: Adriatica editrice, 1969. P. 159.

Voltaire, accusandolo addirittura di plagio:

... l'istesso Voltaire, malgrado il suo affettato disprezzo per il nostro Poeta, le sue derisioni sopra molti luoghi di questa Tragedia, e il suo accorto silenzio sopra le molte bellezze, ha evidentemente tratto da essa non solo l'idea della sua Zaira, ma per fino una parte dell'esecuzione⁵⁷.

Questa è la storia letteraria di Shakespeare nell'Italia del Settecento. Dunque il grande pubblico disponeva di pochissime opere tradotte. È proprio in questo periodo che ebbe inizio la storia librettistica delle opere shakespeariane; alla fine del secolo apparvero diversi libretti sia di ballo sia di melodramma. Il primo libretto tratto da *Amleto* apparve ancor prima della recita di Morocchesi (nel 1788) e si trattava del libretto di ballo scritto da **Francesco Clerico**.

Nello studio recente di Stefania Onesti, dedicato alla storia dei libretti⁵⁸, l'autrice descrive alcune particolarità che caratterizzano i libretti di ballo e nota come una delle caratteristiche "esclusive" di questi fosse l'avviso al pubblico che il coreografo premetteva al suo testo. In questo avviso, di solito l'artista esponeva le fonti della sua storia, esponendo anche il soggetto del ballo. Il primo ballo sulle opere di Shakespeare fu *Amleto* (quindi si ripete la stessa storia della ricezione della drammaturgia dello scrittore inglese come in letteratura e in teatro – l'opera più fortunata è sempre l'*Amleto*) che fu composto nel 1788 e conobbe luce attraverso il titolo: *Amleto. Ballo tragico – pantomimo in cinque atti, composto e diretto dal signor Francesco Clerico, da rappresentarsi nel nobilissimo teatro delle Dame nel carnevale dell'anno 1788*. Il ballo venne riprodotto nel 1792 presso il Teatro alla Scala (e ripreso dopo a Bologna nel 1795). Nell'avviso *Al rispettabilissimo pubblico di Milano* il coreografo e direttore **Francesco Clerico** spiegava le fonti della sua opera:

È celebre l'*Amleto* di Shakespear, da cui ne trasse Monsieur Ducis la sua rinomata *Tragedia* non meno terribile, che nobile, e regolare. Dal fondamento di questo ho estratto il

⁵⁷ *Opere drammatiche di Shakspeare volgarizzate da una Cittadina Veneta*. Tomo I. Venezia, 1797. P. 49.

⁵⁸ Onesti, Stefania. *Di passi, di storie e di passioni. Teorie e pratiche del ballo teatrale nel secondo Settecento italiano*. Torino: Accademia University Press, 2016.

soggetto del mio *Ballo tragico–pantomimo*, appigliandomi soltanto alla sostanza del fatto per introdurre episodi più convenienti alla proprietà della danza, e alla tessitura di un Ballo⁵⁹.

Ma la storia (descritta nell'*Argomento* come è uso nei libretti dei balli) è più vicina all'opera originale rispetto ai primi libretti per il melodramma già citati sopra. Ecco come l'autore descriveva la sua storia:

Amleto Re di Danimarca fu avvelenato da suo fratello Claudio, quale aspirava ad usurpargli 'l Trono. Tanto accortamente eseguì il suo delitto, che alcuno non giunse a sospettarlo autore.

Il defunto Monarca lasciò Geltrude sua Moglie con un figlio, che portava il di lui nome. Amelia figlia di Claudio fu scelta dalla vedova Regina, e destinata sposa al giovane Principe.

Nel punto, ch'erano per celebrarsi le nozze; ecco l'Ombra del Padre Amleto, che apparisce a disturbare la festa. Palesa al Figlio il persido suo uccisore, e chiede ad esso vendetta.

La cospirazione, che forma Claudio per distruggere egualmente il nuovo legittimo Successore; i maneggi di Amelia coll'amante Amleto per salvare il di lei Padre, la morte di Geltrude, e quella del barbaro Regicida formano l'intreccio, sopra cui si raggira l'azione del presente Ballo, diviso in cinque Atti⁶⁰.

Come nota Fabio Vittorini, studioso della storia di Shakespeare nel mondo dell'opera e del ballo:

Anche in questo caso la tragedia di Shakespeare pur chiamata così come capostipite della famiglia di testi che raccontano la storia di *Amleto*, si profila, “celebre” e “terribile”, in una dimensione di fantasmatica lontananza: esiste, ma la qualità della sua esistenza viene serenamente percepita solo attraverso ciò che ne riproduce lo specchio della “nobile” e “regolare” trasposizione di Ducis⁶¹.

⁵⁹ *Amleto*. Ballo tragico–pantomimo da rappresentarsi nel TEATRO GRANDE ALLA SCALA Il carnevale 1792. composto, e diretto dal sig. FRANCESCO CLERICO. P. 71.

⁶⁰ *Amleto*. Ballo tragico–pantomimo da rappresentarsi nel TEATRO GRANDE ALLA SCALA Il carnevale 1792. composto, e diretto dal sig. FRANCESCO CLERICO. P. 73.

⁶¹ Vittorini, Fabio. *Shakespeare e il melodramma romantico*. Milano: La Nuova Italia, 2000. P. 148.

Sottolineiamo che, ancora una volta, il modo in cui è scritto il nome di Shakespeare nell'*Avviso* al pubblico di **Clerico** è sempre scorretto; questo dimostra ancora una volta la lontananza dell'autore dalla fonte originale del suo ballo.

L'anno successivo alla prima del ballo di **Francesco Clerico** sull'opera di Shakespeare, ebbe luogo la prima opera sui motivi della stessa tragedia. Fabio Dorfeno scrisse il libretto di questo melodramma per la musica di Luigi Caruso. Lo spettacolo fu rappresentato per la prima volta al teatro Pergola di Firenze il 27 dicembre 1789, in occasione dell'inaugurazione della Stagione di Carnevale e Quaresima. Nella *Protesta* che precede il testo del dramma il librettista scrive:

L'*Amleto* del Celebre Shakespear, da cui il sig. Ducis ne ha tratta la sua rinomata tragedia di questo titolo tante volte esposta sul Teatro Italiano, mi ha somministrato, io lo confesso, le tracce e l'Argomento Istorico del presente Dramma già noto nella sua semplicità naturale.

Furono a me presenti le vere e non plagiarie produzioni d'altri Autori Storiografi, Tragediografi, e Drammatici, che avevano nei passati tempi scritto e sviluppato quest'Argomento, e finalmente non ignoravo, che fino dell'Anno scorso 1788, era stato trattato ed esposto questo soggetto in un *Ballo Tragico Pantomimo* a Roma, nel Nobilissimo Teatro delle Dame, e che lo sceneggiamento, ed il pensiero di questa danza era stato pubblicato con le stampe, onde trovandomi nella ristrettezza del tempo prescrittomi dall'Impresario a scrivere questo Dramma, mi valse delle traccie principalmente del sig. Ducis, ed in qualche parte ancora dell'Immaginazione, pensiero e situazione di scena intradotta nel riferito Ballo⁶².

Nel passaggio citato sopra attirano attenzione soprattutto le parole dell'autore in merito alle numerose messe in scena della tragedia di Shakespeare (questo non corrisponde alla situazione reale); notiamo di nuovo che il nome del drammaturgo inglese non è scritto nella maniera giusta e sottolineiamo che senza rimorsi Fabio Dorfeno confessa di prendere come fonte non il testo originale del dramma ma l'adattamento francese di **Ducis**.

Nello stesso anno della prima del balletto *Amleto* al teatro alla Scala (1792) apparve un altro libretto sulla stessa tragedia di Shakespeare. **Giuseppe Maria**

⁶²Vittorini, Fabio. Op. cit. PP. 152–153.

Foppa, famosissimo librettista del Settecento, compose il libretto sul testo di *Amleto* per il compositore napoletano Gaetano Andreozzi. In una breve prefazione al libretto, Foppa menzionava soltanto lo stesso **Jean-François Ducis**, tra le fonti non erano presenti né il nome del drammaturgo inglese né qualsiasi altra fonte (neanche quella storica). La prima ebbe luogo il 12 giugno al teatro Nuovo di Padova. Lo stesso Foppa quattro anni dopo (nel 1796) avrebbe composto il libretto su *Giulietta e Romeo* che è venne messo in scena il 30 gennaio al teatro alla Scala con la musica di Niccolò Antonio Zingarelli.

È abbastanza difficile ricostruire le origini di questo libretto (anche se non è difficile affermare che qualsiasi esse siano non si trattava del dramma di Shakespeare). La storia delle traduzioni di *Romeo e Giulietta* in italiano è ancora più povera di quella di *Amleto*. Ovviamente la prima traduzione italiana di questa tragedia di Shakespeare avvenne dalla lingua francese, cioè dall'adattamento di **Jean-François Ducis** del 1772 (che fu tradotto in italiano due volte – nel 1778 da Antonio Bonucci e poi nel 1804 da Francesco Balbi). Ma tra queste due traduzioni apparve stranamente una traduzione dalla lingua tedesca nel 1791 – *Giulietta e Romeo. Tragedia urbana in cinque atti in prosa di M. Weiss del teatro tedesco, tradotta da Pietro Andolfati* (Firenze, Pagani). Pietro Andolfati fu attore e anche direttore del teatro di via del Cocomero di Firenze e probabilmente elaborò una sua versione di *Romeo e Giulietta* per una eventuale messa in scena nel suo teatro.

È molto interessante notare che Andolfati attribuisce il testo a Weiss (tra l'altro scrivendo il suo nome come sempre in una maniera scorretta). Il drammaturgo tedesco Christian Felix Weisse scrisse la sua versione della tragedia shakespeariana (*Romeo und Julia*) nel 1767, cioè ancora prima dell'adattamento di **Jean-François Ducis**.

Più o meno nello stesso periodo, in Francia, apparve un'altra traduzione-adattamento di **Louis-Sébastien Mercier**. Questa volta il “traduttore” cambiò anche il titolo della sua opera rispetto al testo originale di Shakespeare. La tragedia di Mercier vide luce con il titolo seguente: *Les Tombeaux de Vérone, drame en 5 actes di Louis-Sébastien Mercier* nel 1782, la seconda edizione sarebbe apparsa 3 anni

dopo, nel 1785. Proprio questo rifacimento francese fu tradotto nel Settecento in italiano, addirittura due volte: nel 1789 (la traduzione anonima uscita a Venezia) e un'altra traduzione del 1797 firmata da Giuseppe Ramirez (*Le Tombe di Verona. Dramma del cittadino Mercier. Traduzione del signor Giuseppe Ramirez*. In Venezia. L'anno MDCCXCVII, primo della libertà italiana). Alla fine del testo di Ramirez c'è una pagina con le *Notizie Storico-Critiche sopra Le Tombe di Verona*. Il primo paragrafo di queste brevi notizie racconta le fonti della versione italiana:

È da molti anni che questo tenero ed interessante dramma, tratto dal *Romeo e Giulietta* di Shakespear, si va recitando sui teatri dell'Italia con tal successo, che maggior certamente bramar non ne potrebbe verun autore. La sorte stessa ch'esso ebbe in Francia quando venne posto in confronto colla tragedia del citt. Ducis, scritta sul medesimo argomento, e tratta essa pure dal Shakespear, incontrolla egalmente in Italia. Piacquero cioè in Ducis le caricate tinte da lui usate per mostrarci la vendetta di Montaguto, ma assai piu diletterano quelle con cui Mercier ci dipinge gli amori dei due teneri coniugi⁶³.

L'autore della traduzione italiana non solo scrisse il nome di Shakespear con lo stesso errore, ma anche i nomi dei protagonisti diventano scorretti. Ciò conferma, ancora una volta, che Ramirez non aveva visto l'originale inglese ma solo l'adattamento francese e quello tedesco che aveva scelto come sua fonte.

L'opera di **Giuseppe Maria Foppa** era basata, come affermò l'autore stesso, soprattutto sulle fonti italiane (anche le opere di **Jean-François Ducis** e di Shakespear hanno le stesse fonti secondo **Giuseppe Maria Foppa**):

Il soggetto è tratto dalle *Storie di Verona* di Girolamo Della Corte nel Tomo II cap. 10, e questo fatto ha servito ad una Tragedia Inglese di Sakespear, e ad una Francese di Ducis, come serve ora per Melodramma⁶⁴.

⁶³ *Le Tombe di Verona*. Dramma del cittadino Mercier. Traduzione del signor Giuseppe Ramirez. In Venezia. L'anno MDCCXCVII, primo della libertà italiana. P. 72.

⁶⁴ Vittorini, Fabio. *Shakespear e il melodramma romantico*. Milano: La Nuova Italia, 2000. P. 334.

Il libro a cui faceva riferimento **Giuseppe Maria Foppa** uscì nel 1592 come relazione nel *Catalogo delle opere piu eccellenti, che intorno alle principali arti, e facoltà sono state scritte in lingua italiana* Giusto Fontanini⁶⁵, quindi proprio negli stessi anni della tragedia di Shakespeare (pubblicata nel 1597 e datata comunemente tra il 1591 – considerata dagli studiosi come prima data – e il 1596, visto che venne pubblicata l’anno seguente). La teoria del librettista italiano è ritenuta poco credibile in riferimento alle origini di *Romeo e Giulietta* inglese e francese. Ma rispetto alla tragedia di Shakespeare questo punta di vista diventa sempre più diffuso e anche l’autore del prossimo libretto sui motivi di *Romeo e Giulietta* svilupperà questa teoria.

Questa volta è **Felice Romano** l’autore della nuova versione melodrammatica per la musica di Nicola Vaccai. Alcuni studiosi affermano che il libretto di Romani del 1825 è basato sul rifacimento di Luigi Scevola, che uscì nel 1818 con il titolo di *Giulietta e Romeo, tragedia di Luigi Scevola di Brescia. Milano, 1818*. La prima dell’opera di Vaccai e **Romano** si tenne il 31 ottobre 1825 al Teatro alla Canobbiana di Milano, il successo di quest’opera le permise di girare molto nel resto d’Europa (nel giro di 4 anni venne messa in scena a Londra, Barcellona, Lisbona, Parigi ed altre città).

Nel 1829 Vincenzo Bellini propose a **Felice Romano** di rifare il suo libretto e quest’ultimo elaborò la nuova versione con il titolo *I Capuleti e i Montecchi*, che fu eseguita a Venezia l’11 marzo del 1830 . Lo stesso **Felice Romano** nel 1821 si impegnò a scrivere il libretto dell’*Amleto* per il compositore Giuseppe Saverio Mercadante, a cui il teatro alla Scala commissionò la musica per questo melodramma. La Prima ebbe luogo il 26 gennaio del 1822, **Felice Romano** promise al suo libretto un *Avvertimento*, che conferma ancora volta come il più famoso librettista dell’epoca non avesse intenzione di consultare l’originale inglese (secondo le sue parole, “il soggetto del presente melodramma ordito sulle tracce di Shakespeare e del suo

⁶⁵ *Della eloquenza italiana di monsignore Giusto Fontanini Arcivescovo di Ancira*. Libri due. Nel Primo si tratta dell’origine, e del processo dell’Italiana savella. Nel Secondo si dà una Biblioteca degli Scrittori piu singolari, che volgarmente hanno scritto in ogni materia. In Roma MDCCXXVI per Girolamo Mainardi presso il Teatro Capranica. Con licenza de’ Superiori.

imitatore Ducis”⁶⁶). **Felice Romano** elaborò la sua versione correggendo i difetti di Shakespeare e di **Jean–François Ducis** secondo le regole del teatro musicale e riscrisse anche le origini del testo shakespeariano, affermando che le sue radici risalivano alla Grecia Antica:

È noto abbastanza che Amleto è l’Oreste del Nord, Claudio l’Egiste e Geltrude la Clitennestra; egli è perciò che il poeta ha modellato i caratteri di questi tre personaggi su quelli dei Greci. Gli è sembrato in tal guisa di renderli, se non più interessanti, almeno più addottati alle nostre scene di quello che per avventura non siano nell’originale inglese un po’ troppo fantastico, e nella coppia del Ducis, a creder suo, troppo fiacca e sbiadata; e gli parve altresì di averne lumeggiate e sviluppate le passioni, per quando lo comportano le severe leggi del teatro musicale...⁶⁷.

Ovviamente nemmeno in questo caso possiamo considerare la versione del Romano come qualcosa che legato alla storia della traduzione delle opere shakespeariane in italiano, visto che l’autore stesso parla solo delle “tracce” dell’originale inglese (che per lui non è neanche l’originale ma solo una delle fonti).

Quindi, i libretti che apparvero in questo periodo in Italia sembrano numerosi, ma in realtà tutti questi libretti erano a tal punto lontani dall’originale tragedia shakespeariana che **Carlo Marceliano Marcello**, autore di quello scritto molto più tardi (nel 1865) per il compositore Filippo Marchetti, li avrebbe caratterizzati nel tradizionale *Avvertimento* con le parole seguenti:

Osservando il libretto, non sappiamo di chi, musicato da Zingarelli, e i due di F.Romani, **Giulietta e Romeo**, ed **I Capuleti e Montecchi**, ci siamo accorti che quei poeti o poco o anzi nulla avevano desunto dall’immortale poema di Shakespeare; per cui a noi parve, che, sequitando devotamente le orme del sommo poeta, il nostro dramma lirico sarebbe forse riuscito anche *nuovo*.

⁶⁶ *Amleto*. Melodramma tragico di Felice Romani da rappresentarsi nell’I.R. Teatro alla Scala il carnevale dell’anno 1823. Milano, Dalle stampe di Giacomo Petrola. P. 3.

⁶⁷ *Ibid.* PP. 3–4.

Se ci fosse permessa l'espressione, diremo che noi abbiamo cercato di *fotografare* (ci si passi il vocabolo) l'immenso quadro dell'autore inglese. Speriamo di non averne guaste tutte le bellezze.

Leggendo questo *libretto* ognuno si convincerà di leggerli, che forse non mai in esso ci siamo trovati di fronte ai poeti ed ai maestri che ci hanno preceduto neppure nella catastrofe; nella quale eziandio rimaremmo fedeli al testo⁶⁸.

Queste parole dimostrano che i primi libretti della fine del Settecento e dell'inizio dell'Ottocento risultavano non shakespeariani per il librettista della metà dell'Ottocento, quando le vere traduzioni delle tragedie del drammaturgo inglese non mancavano. I libretti precedenti non possedevano legami con l'originale inglese, a tal punto che **Carlo Marceliano Marcello** addirittura parlava della propria opera come di qualcosa assolutamente nuovo (nonostante il suo libretto fosse già il quarto nella storia musicale di *Romeo e Giulietta*). Da una parte questa situazione conferma l'assenza delle opere di Shakespeare nella cultura musicale del Settecento e dell'inizio dell'Ottocento; dall'altra non si può neanche negare il fatto che le trame shakespeariane siano comunque parte di questa cultura, anche se attraverso rifacimenti francesi, tedeschi e anche attraverso fonti propriamente italiane (come succede nel caso di *Romeo e Giulietta*). Nel periodo considerato nella nostra ricerca (prima della comparsa delle traduzioni complete di **Michele Leoni** – cioè fino al 1825, quando uscì la sua ultima traduzione shakespeariana di *Otello*) furono presentati al pubblico italiano i seguenti melodrammi:

1706 – *Ambleto* (compositore – F.Gasparini, librettista – A.Zeno, P.Pariati),
Venezia, teatro S.Cassiano;

1711 – *Ambleto* (compositore – G.Vignola, librettista – A.Zeno, P.Pariati),
Napoli, teatro S.Bartolomeo;

1715 – *Ambleto* (compositore – D.Scarlatti, librettista – A.Zeno, P.Pariati),
Roma, teatro Capranica;

⁶⁸ *Romeo e Giulietta*. Drama lirico in quattro atti. Poesia di M. Marcello. Musica di Filippo Marchetti. Milano: Stabilimento musicale di F.Lucca. PP. 7–8.

1719 – *Ambleto* (compositore – G.Vignati, G.Cozzi, C.Bagliani, librettista – A.Zeno, P.Pariati), Milano, teatro Ducale;

1742 – *Ambleto* (compositore – G.Carcani, librettista – A.Zeno, P.Pariati), Venezia, teatro S.Angelo;

1789 – *Amleto* (compositore – L.Caruso, librettista – F. Dorfeno), Firenze, teatro Pergola;

1792 – *Amleto* (compositore – G.Andreozzi, librettista – G.M. Foppa), Padova, teatro Nuovo;

1796 – *Giulietta e Romeo* (compositore – N.A.Zingarelli, librettista – G.M. Foppa), Milano, teatro alla Scala;

1798 – *La Tempesta* (compositore – L.Caruso, librettista – sconosciuto), Napoli, teatro sconosciuto;

1817 – *Rodrigo di Valenza* (compositore – P.Generali, librettista – F. Romani), Milano, teatro alla Scala;

1822 – *Amleto* (compositore – S. Mercadante, librettista – F. Romani), Milano, teatro alla Scala;

1825 – *Giulietta e Romeo* (compositore – N.Vaccai, librettista – F. Romani), Milano, teatro Cannobiana⁶⁹.

L'assenza delle opere shakespeariane, delle traduzioni di Shakespeare e anche dei rifacimenti dei suoi drammi all'inizio dell'Ottocento non è sorprendente. Se gli studiosi del Settecento ebbero tutte le ragioni per parlare dell'anglomania come tratto caratterizzante di quell'epoca, possiamo dire che con Napoleone all'anglomania succede l'anglofobia, come giustamente scrive Collison–Morley:

The few months of brutal Austrian rule which followed the overthrow of the Cisalpine Republic in 1800 made Italy welcome back the French after Marengo. England in consequence, especially after Trafalgar, became the official enemy. Anglophobia took the place of the earlier Anglomania⁷⁰.

⁶⁹ L'elenco è tratto da: Vittorini, Fabio. *Shakespeare e il melodramma romantico*. Milano: La Nuova Italia, 2000.

⁷⁰ Collison–Morley, Lacy. *Shakespeare in Italy*. Shakespeare Head Press Stratford–Upon–Avon. MCMXVI. P. 83.

È altrettanto vero che nei primi quindici anni dell'Ottocento non si avevano notizie della ricezione del drammaturgo inglese nella cultura italiana. I più grandi personaggi della letteratura di questo periodo, nel campo della traduzione, si occupavano soprattutto di testi classici della Grecia Antica. Per esempio, proprio in questo decennio venne realizzato un eccezionale ed interessantissimo esperimento nell'ambito della traduzione e della letteratura in generale: Michele Cesarotti, Ugo Foscolo e Vincenzo Monti tradussero *L'Iliade* di Omero e pubblicarono le loro traduzioni nello stesso volume⁷¹ – di fatto una competizione di traduzione tra i tre grandi letterati, vinta da Vincenzo Monti, la cui traduzione rimane fino ad oggi la versione classica dell'*Iliade* per gli italiani.

Questa svolta verso i testi greci conferma l'indirizzamento dei letterati verso i principi classici e classicisti, contrari a Shakespeare e alla sua eredità, e spiega l'assenza delle traduzioni shakespeariane e l'assenza della sua ricezione nei primi anni dell'Ottocento.

Collison–Morley affermava che nel teatro di questo periodo regnavano le tragedie dell'Alfieri e dei grandi poeti francesi; con lo studioso inglese è completamente d'accordo Siro Attilio Nulli, autore di una di poche monografie italiane dedicate alla storia della ricezione di Shakespeare in Italia. Il suo libro fu scritto all'inizio del Novecento e rimane sinora uno dei pochissimi studi dedicati a questo problema⁷². Nulli concluse il suo studio sulle prime apparizioni delle opere shakespeariane con le parole seguenti:

Concludendo da quanto abbiamo osservato a proposito del Verri, del Pepoli, dei due Pindemonte, in questo periodo che precede il Romanticismo si continua a tributare quasi incondizionata ammirazione all'Alfieri, ma non lo si imita: si parla, si traduce, si loda, si biasma lo Shakespeare e qualche rara volta lo si imita, intenzionalmente, dico. In complesso per quanto

⁷¹ Nel 1807 esce in Italia il libro *Esperimento di traduzione dell'Iliade di Omero di Ugo Foscolo*, che presentava nella realtà tre traduzioni allo stesso tempo: su una pagina figurava il testo di Ugo Foscolo, sulla pagina a fianco quello di Melchiorre Cesarotti e a parte veniva riportata la traduzione di Vincenzo Monti. Tutti e tre gli autori vi traducevano il primo canto dell'*Iliade*. La seconda parte del volume presentava invece le riflessioni dei tre traduttori su come si debba tradurre.

⁷² Nulli, Siro Attilio. *Shakespeare in Italia*. Milano: Ulrico Hoepli, Editore libraio della real casa, 1918.

riguarda la produzione drammatica del tempo siamo lontani così dall'Alfieri come dallo Shakespeare anche se di lontano ci giunge l'eco ora dell'uno ora dell'altro...⁷³.

La tappa successiva della penetrazione delle opere di Shakespeare nella cultura italiana è strettamente legata al nome di **Michele Leoni**. Molti studiosi considerano **Leoni** come il primo traduttore italiano di Shakespeare, soprattutto perché questi si era impegnato a tradurre quasi tutte le più importanti tragedie del drammaturgo inglese.

Nel 1819, adunque, per opera di Michele Leoni (1776–1858), che vi si era accinto dal 1814, e ne aveva pubblicati già, sparsamente, alcuni saggi, usciva a Verona la prima traduzione italiana, mista di prosa e di versi, di sette capolavori shakespeariani (*Cimbellino*, *Riccardo III*, *Romeo e Giulietta*, *Macbet*, *Amleto*, *Tempesta*, *Otello*); la prima, intendo, che avesse onestà di intendimenti, e fosse almeno, se non al tutto felice, un tentativo amoroso sincero. Alla raccolta intera erano premesse le *Notizie intorno alla vita di Shakespeare* scritte dal Rowe e la *Prefazione* di Samuele Johnson, stampata per la prima volta in inglese nel 1765; innanzi a ciascun dramma venivano i singoli argomenti e le critiche, tratte dall'opera di Schlegel⁷⁴.

Anche prima, nello stesso Ottocento, i critici consideravano **Michele Leoni** come il primo traduttore italiano di Shakespeare:

Il primo che intraprese di dare all'Italia una versione del teatro italiano di Shakespeare fu Michele Leoni. Egli tradusse in versi *Cimbellino*, *Riccardo III*, *Romeo e Giulietta*, *Macbet*, *Amleto*, *La Tempesta*, *Otello*.

A giudizio di coloro che ben addentro si conoscono della lingua inglese, queste versioni non interpretano con piena fedeltà le bellezze originali e caratteristiche del poeta britannico. Forse perché troppo devoto alle opinioni di alcuni nostri critici, i quali non credono che il verso italiano possa o debba mai abbassarsi alle modeste forme del linguaggio parlato, il signor Leoni di rado adeguò la tanto effettiva ingenuità di Shakespeare, e molte volte trascinato dalla perifrasi poetica,

⁷³ Ibid. PP. 62–63.

⁷⁴ Muoni, Guido. *I drammi dello Shakespeare e la critica romantica italiana (1815–1845). La leggenda napoleonica nella letteratura italiana*. Firenze: Nuova Rassegna Editrice, 1908. P. 6.

si allontanò dalla schietta verità della frase viva per poggiare alla rigorosa eleganza dell'endecasillabo italiano⁷⁵.

Sarebbe giusto affermare, insieme a tutti questi studiosi, che prima di **Michele Leoni** non esisteva una traduzione italiana delle opere shakespeariane? Da un lato sì, se per questo noi intendiamo un lavoro sistematico di traduzione sul modello francese (dove, ricordiamo, nel corso del secolo XVII furono elaborate due traduzioni più o meno complete delle opere di Shakespeare – di **La Place** e di **Le Tourneur**), dal testo e dalla lingua originali, se parliamo delle traduzioni che sono state pubblicate e quindi che erano a disposizione del lettore ordinario. Da un altro lato come abbiamo visto prima nel Settecento, numerosi furono i tentativi di far entrare Shakespeare nella cultura italiana.

Tra questi tentativi possiamo evidenziare soprattutto il lavoro di **Alessandro Verri**, perché la sua traduzione corrisponde a tutti i requisiti che dovrebbe avere una vera traduzione anche dal punto di vista di oggi: è una traduzione completa, fatta dalla lingua originale, con i commenti quasi filologici, ma rimasta inedita e per questo non entrata nel cerchio dei testi conosciuti dai contemporanei. In questo senso la situazione italiana non ha niente di particolare: è lo stesso modello della ricezione di Shakespeare assimilato da quasi tutti gli altri paesi europei. Quest'opinione è condivisa da molti studiosi, è il punto di vista di Piero Rebora, per esempio:

Che nel Settecento l'Italia non fosse inferiore a nessun altro paese nella conoscenza e nella stima della poesia shakespeariana, almeno questo si potrà, in via preliminare, asserire. E la comprensione – sia pur limitata a pochi spiriti particolarmente preparati – del teatro di Shakespeare, non deve confondersi con la generale anglomania del tempo, che aveva radici e si rivolgeva per lo più ad altre espressioni dell'inglese e della vita inglese⁷⁶.

A queste parole dello studioso possiamo aggiungere che, a nostro avviso, anche l'apparizione stessa di dichiarazioni tipo “noi non abbiamo ancora una traduzione di

⁷⁵ *Mosaico. Saggi diversi di critica drammatica di Giacinto Battaglia*. Milano: Tipografia di Vincenzo Guglielmini, 1845. P. 106.

⁷⁶ Rebora, Piero. *Civiltà italiana e civiltà inglese. Studi e ricerche*. Firenze: Felice Le Monnier, 1936. P. 190.

Shakespeare” (che non mancano in questo periodo) rappresentano la testimonianza della presenza di questo scrittore nella cultura italiana.

La critica letteraria come attività unisce in sé due tendenze coesistenti: la registrazione dei fenomeni letterari già apparsi e esistenti e l'intenzione di gestire e di manipolare la storia della letteratura. Il pensiero critico si sente in grado di influenzare la letteratura, anzi, il critico considera che questa potenzialità sia il suo diritto. Così, registrando l'assenza di qualcosa in una letteratura, il critico letterario invita gli scrittori a riempire la lacuna. La storia di queste affermazioni sull'assenza delle traduzioni di Shakespeare è abbastanza lunga e il suo apogeo cade proprio sull'inizio dell'Ottocento, sul periodo che precede alla pubblicazione delle traduzioni di **Michele Leoni**. Come esempio possiamo fare riferimento a una figura molto importante per tutta la storia della traduzione europea e per quella italiana in particolare – **Madame de Staël**, che scrisse un articolo sulle traduzioni e in particolare sull'assenza delle traduzioni di Shakespeare in Italia. L'articolo venne pubblicato a gennaio del 1816 sul periodico letterario milanese *Biblioteca italiana*; in esso **Madame de Staël** consigliava ai letterati italiani di tradurre di più, soprattutto dalle lingue del Nord dell'Europa (cioè dal tedesco e dall'inglese):

Dovrebbero a mio avviso gl'italiani tradurre diligentemente assai delle recenti poesie inglesi e tedesche; onde mostrare qualche novità a loro cittadini, i quali per lo più stanno contenti all'antica metodologia, né pensano che quelle favole sono da un pezzo anticate, anzi il resto dell'Europa le ha già abbandonate e dimenticate. Perciò gl'intelletti della bella Italia, se amano di non giacere oziosi, rivolgano spesso l'attenzione al di là dall'Alpi, non dico per vestire le fogge straniere, ma per conoscerle; non per diventare imitatori, ma per uscire di quelle usanze viete, le quali durano nella letteratura come nelle compagnie i complimenti, a pregiudizio della naturale schiettezza⁷⁷.

A giugno esce nella stessa *Biblioteca italiana* la *Risposta alle critiche mosse* in cui **Madame de Staël** scrive a proposito di Shakespeare:

⁷⁷ Staël-Holstein, Anna Luisa. *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni / Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816-1826)*. A cura di Egidio Bellorini. Volume primo. Bari: Laterza, 1943. 3-9. PP. 7-8.

Un letterato a Firenze ha fatto studi profondi sulla letteratura inglese, ed ha intrapresa una traduzione di tutto Shakespeare, poiché, cosa da non credere! non esiste ancora una traduzione italiana di questo grand'uomo⁷⁸.

Le “usanze vietate” di cui parlava **Madame de Staël** erano soprattutto le vecchie regole del classicismo e il modello classicista del dramma, che dominava a quell'epoca non solo in Francia ma anche in Italia. È molto emblematico che proprio in questo tempo in Italia si svolgeva un'altra discussione, sulla tragedia nazionale. E questa discussione era strettamente legata al nome di Shakespeare. La lotta per la tragedia nazionale sarebbe diventata una lotta per Shakespeare.

Proprio a questo problema è dedicato, per esempio, il famosissimo saggio di **Stendhal** *Racine et Shakespeare* scritto in Italia nel 1823. Visto che questo manifesto suscitò una forte polemica tra i letterati italiani, Stendhal scrisse anche alcune lettere e articoli come risposta alla loro critica. È molto importante nell'ambito della nostra ricerca il suo articolo *Che cos'è il romanticismo? Chiede il signor Lendonio*. Questo signor Lendonio nel 1817 pubblicò un articolo contro la poesia romantica e lo scritto di **Stendhal** doveva essere una specie di risposta a Lendonio, ma, alla fine, lo scrittore francese non pubblicò la sua risposta perché Ludovico di Breme lo aveva fatto prima di lui. Comunque, l'articolo inedito di **Stendhal** rappresenta una fonte molto importante per la nostra ricerca, perché conferma la nostra idea sulla presenza di Shakespeare nella cultura italiana anche se solo nella sua assenza. Infatti, anche Stendhal afferma l'assenza della tragedia italiana e spiega questo fenomeno anche tramite l'assenza delle traduzioni di Shakespeare:

Car voici la théorie romantique il faut que chaque peuple ait une littérature particulière et modelée sur son caractère particulier, comme chacun de nous porte un habit modelé pour sa taille particulière. Si nous citons Shakspeare, ce n'est pas que nous voulions imposer Shakespeare à l'Italie. Loin de nous une telle idée. Le jour où nous aurons une tragédie vraiment nationale, nous renverserons Shakspeare et son élève Schiller. Mais, jusqu'à ce grand jour, je dis que Shakspeare nous donnera plus de plaisir que Racine je dis de plus que, pour parvenir à avoir une véritable

⁷⁸ Staël-Holstein, Anna Luisa. *Risposta alle critiche mosse / Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816-1826)*. A cura di Egidio Bellorini. Volume primo. Bari: Laterza, 1943. P. 66.

tragédie nationale italienne, il faut marcher sur les traces de Shakespeare, et non sur celles de Racine. Je dis encore qu'Alfieri, ainsi que Racine, est un très-grand tragique, mais qu'il n'a fait qu'amaigrir, que spolpare encore le maigre système français, et qu'en un mot nous n'avons pas encore la vraie tragédie italienne⁷⁹.

In questo articolo di **Stendhal** abbiamo un altro esempio dello slogan “noi non abbiamo....” (questa volta la tragedia nazionale). Lo scrittore francese spiegava questo fenomeno tramite il dominio francese e considera Shakespeare come una via di uscita da questo dominio. Infatti, all’inizio dell’Ottocento siamo di fronte a una svolta fondamentale nella ricezione di Shakespeare in Italia, rispetto al secolo XVII. Nel Settecento non possiamo parlare di una “lotta per Shakespeare”; abbiamo qualche tentativo di introdurre le opere del drammaturgo inglese nella cultura italiana, ma attraverso adattamenti e rifacimenti, piuttosto che attraverso le traduzioni vere e proprie (con poche eccezioni). Per questo non abbiamo nel XVII una vera ricezione critica di Shakespeare, a parte **Giuseppe Baretta** di cui parleremo nel secondo capitolo della nostra tesi. Nell’Ottocento invece la situazione è diversa – sono maggiormente i critici che parlano di Shakespeare, non compaiono molti tentativi di tradurre Shakespeare, però vediamo tanti articoli e riflessioni dei critici (e non solo stranieri come **Stendhal** e **Madame de Staël**) sulle opere di Shakespeare e sul loro ruolo nella cultura italiana.

Un altro esempio di una riflessione sul destino della tragedia italiana, collegato al nome di Shakespeare, è il trattato *Sovra il teatro tragico italiano. Considerazioni di G.U. Pagani-Cesa*. Il teoretico iniziava il suo testo con una domanda: “La gloria tragica d’Italia è inferiore a quella delle altre nazioni?”⁸⁰. La sua risposta a questa domanda fu la seguente:

Riassumeno noi la gloria Tragica Italiana (senza contar gli Autori viventi, a’ quali spetta il giudizio della posterità) noi abbiamo ricchezze, che non ci lascino invidiare le altrui, anzichè dover confessare, che il terreno di Francia, o d’altri Regni, sia piu precoce di quello d’Italia. Ad

⁷⁹Stendhal. *Qu’est-ce que le romantisme?* / Stendhal. *Racine et Shakespeare (1818–1825) et autres textes de théorie romantique*. Paris: Honoré Champion, 2006. P. 220.

⁸⁰Pagani-Cesa, Giuseppe Urbano. *Sovra il teatro tragico italiano. Considerazioni di G.U. Pagani-Cesa*. Firenze: Presso il Magheri. Con licenza de’ Superiori. 1825. PP. 1–2.

onta per altro di tale nostra abbondanza, resta ancora a provarsi, che lo spettacolo tragico (non cantato) sia giunto fra noi alla sua perfezione; e in mezzo a bravissimi trattatisti, e fra una corona di Autor e trapasati e viventi, è lecito ancora discorrere sovra un'arte, ch'è piena di segreti così, che è ben difficile tutti sorprenderli e svilupparli senza ingannarsi⁸¹.

Da questo discorso capiamo che anche gli autori che attribuivano all'Italia un ruolo superiore tra le letterature europee, comunque riconoscevano la debolezza dell'Italia nell'ambito del teatro tragico. La spiegazione, per il periodo dell'inizio del secolo XIX, era nella dittatura delle regole francesi.

Infatti anche Stendhal, lo scrittore francese, nell'articolo già citato sopra scrisse:

L'Allemagne, l'Angleterre et l'Espagne, sont entièrement et pleinement romantiques. Il en est autrement en France. La dispute est entre M. Dussault et *Edinburgh Review*, entre Racine et Shakespeare, entre Boileau et lord Byron.

C'est un combat à mort. Racine met toujours en récit pompeux et emphatique ce que Shakespeare se borne à mettre sous nos yeux. Si le poète anglais l'emporte, Racine est enterré comme ennuyeux, et tous les petits tragiques français le suivent dans sa tombe.

Par exemple, je défie tous les classiques du monde de tirer de tout Racine un ballet comme le sublime ballet à Otello⁸².

Non tanti anni dopo, circa nel 1845, Francesco Ambrosoli, nel corso della lezione di estetica, parlando di Shakespeare per la prima volta dalla cattedra universitaria, spiegava nella stessa maniera l'interesse degli italiani per Shakespeare all'inizio dell'Ottocento:

Fu il fastidio di queste regole, dalle quali non si poteva sperare mai altro che fiacche ed inutili ripetizioni di forme antiquate, che indusse non pochi nell'opinione che bisognasse proporre alla gioventù novelli esemplari. La dottrina dell'*imitazione* illudeva e strascinava loro malgrado e senza avvedersene anche gli uomini più desiderosi di novità. Stanchi dei Latini e dei Greci si volsero ai settentrionali, e credettero di aver fatto abbastanza per secondare il bisogno di una nuova poesia mettendo Ossian in luogo di Omero, Shakespeare, Schiller e Goethe in luogo di

⁸¹ Pagani-Cesa, Giuseppe Urbano. Op. cit. P. 72.

⁸² Stendhal. *Qu'est-ce que le romantisme?* / Stendhal. *Racine et Shakespeare (1818-1825) et autres textes de théorie romantique*. Paris: Honoré Champion, 2006. P. 223.

Sofocle, del Racine e dell'Alfieri: come se fosse una stessa cosa mutar gl'idoli ed abdire la superstizione. Lo studio di questi poeti ci ha fatto conoscere che senza la mitodologia dei Greci (creduta dai nostri maestri essenzialissima alla poesia), valendosi della religione cristiana, della storia nazionale e moderna, delle opinioni e costumanze loro proprie, i popoli del Nord avevano potuto crearsi una poesia popolare, bella, efficace. Questa cognizione fu senza dubbio cosa di gran momento; poichè colla testimonianza irresistibile del fatto distruggeva la dottrina dei precettisti; i quali altamente dicevano che fuori delle regole ch'essi insegnavano in nome di Aristotele, e senza andare servilmente sulle orme dei Latini e dei Graci, nessun popolo, nessuna età potesse avere poesia⁸³.

Tutti gli articoli, i letterati citati sopra, (Madame de Staël, Stendhal, Pagani–Cesa, Francesco Ambrosoli) ci mostrano come nell'Ottocento cambi il paradigma della ricezione di Shakespeare in Italia, anche se prima di **Michele Leoni** non abbiamo del tutto le traduzioni delle sue opere. L'assenza delle traduzioni di Shakespeare nel Settecento (anche se, come abbiamo mostrato, questa affermazione diventata un luogo comune non è vera o almeno non descrive precisamente la situazione reale) si trasforma nel discorso sull'assenza della letteratura nazionale (la tragedia nazionale come caso particolare) e Shakespeare è percepito come via di uscita dalla situazione del dominio totale delle “vecchie regole” (cioè della cultura francese, per questo si tratta spesso dell'opposizione Shakespeare – Racine). La famosa lotta per il Romanticismo, che caratterizza il primo quarto dell'Ottocento in Italia, può essere interpretata anche in questo contesto. Il drammaturgo inglese diventa il protagonista anche di questa lotta (il nome di Shakespeare, tra l'altro, segna la lotta per il romanticismo non solo esclusivamente nella cultura italiana, questa situazione si riproduce anche nelle altre culture europee).

Un esempio molto emblematico, che conferma questa nostra affermazione, è la storia delle discussioni e delle polemiche intorno alla pubblicazione del famoso articolo di **Madame de Staël** *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*, che abbiamo già menzionato sopra. Abbiamo citato il passaggio di **Madame de Staël** che parlava della necessità per i letterati italiani di tradurre di più e soprattutto dalle lingue del

⁸³ Ambrosoli, Francesco. *Scritti letterali editi e inediti*. Firenze, 1871. PP. 349–350.

Nord e mostrava il proprio stupore per il fatto che in Italia non esisteva ancora la traduzione completa delle opere shakespeariane. In questo contesto è molto significativa la reazione dei letterati a cui la scrittrice francese indirizzava il suo discorso.

Le conclusioni di **Madame de Staël** vennero recepite in Italia come una vera offesa, e ad esse si rispose affermando che l'Italia, in quanto erede della Grecia e di Roma, non aveva bisogno delle altre culture, delle altre letterature, degli altri esempi e non aveva nulla da imparare e niente da cercare se non nella propria tradizione e nel proprio passato:

Ottimo è il consiglio, e noi entriamo nel parere di Madama quando ne dica, che ogni nazione sarebbe sempre povera accontentandosi delle ricchezze sue proprie. Ella avrebbe però dovuto eccettuare l'Italia come quella che possedendo a dovizia opera eccellenti, anche senza traduzioni, rimarrà pur sempre ricchissima⁸⁴.

In un altro articolo di un certo A.C. scritto come risposta a **Madame di Staël**, si legge:

Vorrebbe madama che gl'italiani traducessero delle poesie straniere: ma, santo cielo! Come può ella pretendere che gl'italiani i quali hanno le orecchie imbalsamate dal divino cantare d'un Tasso, d'un Petrarca, d'un Ariosto, d'un Dante, d'un Metastasio e di mille altri cigni sublimi, abbiano a trovar piacere in quelli! Voglio ben credere che coteste poesie straniere possano andare a genio a madama ed alla sua nazione, ma ciò non può produrre la conseguenza che debbano piacere a noi. Del resto non vogliam dire che queste poesie straniere siano cattive; ma solamente che noi non abbiamo nessun dovere né di conoscerle, né di tradurle⁸⁵.

Tutte queste repliche avvennero nel 1816. Nel contesto della ricezione di Shakespeare in Italia esse assunsero un significato particolare; infatti esse rappresentavano l'antitesi delle affermazioni tipo “noi non abbiamo la tragedia

⁸⁴T.C. [Trussaro Caleppio]. *Due articoli contro madama di Staël. Secondo articolo italiano / Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816–1826)*. A cura di Egidio Bellorini. Volume primo. Bari: Laterza, 1943. PP. 59–60.

⁸⁵A.C. *Riflessioni sui due articoli della signora baronessa Staël De Holstein inseriti nella “Biblioteca italiana” / Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816–1826)*. A cura di Egidio Bellorini. Volume primo. Bari: Laterza, 1943. P. 194.

nazionale”, perché volevano significare “noi abbiamo tutto e per questo non abbiamo bisogno delle traduzioni”.

Il discorso sul destino della tragedia in Italia non avrebbe perso la sua attualità nemmeno qualche decennio dopo, quando divennero già disponibili le traduzioni shakespeariane di **Michele Leoni**. La riflessione sulla tragedia nazionale si svolse sempre nell’ambito della discussione sulla forma classicista e romantica. Per esempio, *Biblioteca Italiana* pubblica nel 1838 una serie di articoli sul teatro tragico come ricezione sul trattato di F.P. Bozzelli *Dell’imitazione tragica, presso gli antichi e presso i moderni*, uscito nel 1837. Nel terzo articolo l’autore rifletteva sulla forma italiana della tragedia e avanzava una conclusione che assomigliava molto a quello che scrivevano i letterati italiani rispondendo a **Madame de Staël**, questa affermava che gli italiani possedevano già un loro ideale di bellezza e per questo non erano tenuti a seguire gli altri popoli.

Perocchè la bellezza fu con prodigiosa varietà distribuita nel mondo, affinchè formasse un quadro magnifico e servisse all’armonia dell’universo. Ma questo immenso quadro, quest’armonia universale non si può comprendere che dal solo Dio creatore, la cui mente sovrana soazia sul gran mare dell’essere e tutti gli oggetti e i loro significati e le palesi e le occulte relazioni in un sol punto discerne. Il senso delle menti minori si limita ad una sfera infinitamente più ristretta, entro la quale gli oggetti si fanno, per così dire, famigliari, e gli aspetti e le forme agevolmente si comprendono o meglio si godono, e le impressioni a forza di ripetersi attemperano analogamente gli organi e le rendono più atti a riceverle. Pertanto se questi oggetti, queste forme, queste impressioni bene si serbano e si riproducono nell’imitazione, questa asseconda le già prima formate inclinazioni e si avvalora di esse, e più prontamente e pienamente raggiunge il suo scopo; ma se invece l’imitazione va a cercare altrove i suoi tipi, allora ai noti oggetti altri si sostituiscono strani ed insoliti, che non trovano nè affinità negli organi, nè simpatia negli animi come le nuove impressioni non trovano nè aditi preparati, nè fantasie ben disposte. Per tal modo gl’Italiani, ai quali la natura presenta sempre forme leggiarde e simmetriche, e la vita è una sorgente perenne d’amore e di gaudio, e che inoltre sono usi alle magnifiche feste ed ai riti maestosi del Culto cattolico, vogliono che le imitazioni operate dalle loro arti abbiano gli stessi caratteri, e si trovi in esse la stessa vaghezza e la stessa simmetria [...] così con pari gelosia serbano viva e vigorosa l’ispirazione con cui Dante e M.Francesco e Raffaello e Tiziano e Michelangelo e il Tasso e l’Ariosto e l’Alfieri e il Canova arricchirono la

patria di tal patrimonio di gloria che nè vicende, nè invidie potranno distruggere mai; e non consentono quindi, che l'alta fantasia si oppili ed intristisca fra le nebbie e le bufere e le aride astrazioni e le contemplazioni ascetiche degli oltramontani⁸⁶.

Con queste parole, ci troviamo di fronte ad un'altra variante della stessa affermazione – gli italiani hanno un loro ideale di bellezza, quindi hanno il loro tipo di “imitazione”, che non corrisponde all'imitazione oltramontana (cioè quella dei paesi del Nord, prima di tutto della Germania e dell'Inghilterra) e tende piuttosto all'imitazione classicista (simmetrica, leggiadra come affermava l'autore dell'articolo), che, in termini geografici, corrisponde alla Francia. Il nome di Shakespeare si trova sempre in mezzo alle discussioni sulla tragedia nazionale e diventa il punto di partenza per la descrizione della situazione letteraria in Italia all'inizio dell'Ottocento.

Abbiamo già menzionato il trattato *Sovra il teatro tragico italiano* di **Pagani-Cesa**. Questo trattato, dopo la sua pubblicazione, suscitò molte polemiche. Molto interessanti le parole di uno dei critici, che riduceva le riflessioni di **Pagani-Cesa** sulla tragedia al nome di Shakespeare e alle sue tragedie:

L'autore delle *considerazioni* sentenzia assolutamente che il genere oggi chiamato romantico “sarà sempre mostruoso, e per essere tollerato abbisognerà sempre d'un Shakespeare, cui più non si ripromette la romantica sì ma non delirante Inghilterra”, d'un Shakespeare, il quale, per uscir d'Inghilterra con pari onore, abbisogna che il mondo sia tutto inglese nella politica e nei costumi, dal qual caso siamo noi ben lontani... Quale idea s'è egli adunque fatta del tragico inglese e di quel genere di composizione, che ha in esso, per dire così, il sommo rappresentante? Certo il grande ingegno di Shakespeare, come quello di Dante, fa tollerare molte cose, che l'odierna delicatezza o raffinatezza potrebbe disapprovare. Certo alcune particolarità d'è suoi drammi, che possono tuttavia o per abitudine o per qualche ragione locale riuscir piacevoli agli inglesi, non possono assolutamente piacere ai francesi o agli italiani⁸⁷.

⁸⁶ *Dell'imitazione tragica, presso gli antichi e presso i moderni. Ricerche del cav. Bozzelli*. Volumi tre. Lugano, 1837, presso Giuseppe Ruggia e comp. Articolo 3 ed ultimo / *Biblioteca Italia ossia Giornale di letteratura, scienze ed arti. Compilato da vari letterati*. Tomo XCII. Anno vandesimoterzo. Ottobre, Novembre e Dicembre. PP. 296–297.

⁸⁷ *Sovra il teatro tragico italiano, considerazioni di G.U. Pagani-Cesa. Firenze, Magheri, 1825 // Antologia*. Gennaio, Febbraio, Marzo. 1826. Tomo vicesimoprimo. Firenze. Al cabinetto scientifico e letterario di G.P. Viesseux direttore e editore. Articolo 1. PP. 85–86.

Tra l'altro lo stesso autore affermò che i suoi contemporanei non conoscevano Shakespeare a dispetto delle parole di **Pagani–Cesa**:

L'autore delle *considerazioni*, addottrinando alla scuola d'È discepoli di Voltaire, d'È quali cita le parole, sembra che partecipi egli medesimo alla comune prevenzione. Egli dice che quel tragico è già da lungo tempo conosciuto e apprezzato in Italia. Ma ben si vede che oggi pure non è conosciuto e apprezzato meglio che il fosse mezzo secolo addietro, quando il Catsabigi ne parlava di quel modo che ognun sa nella celebre sua lettera all'Alfieri, il quale forse non ne aveva idea più precisa di lui. In Italia, come in Francia, voi udite tuttavia molti di quelli, che la lettura d'È suoi drammi avrebbe dovuto trarre d'inganno, ripetervi che s'egli più d'ogn'altro sa farvi tremare, più d'ogn'altro oltrepassa i limiti del terrore ch'è permesso eccitare dalle scene; se vi dipinge con colori talvolta inarrivabili le grandi colpe e le grandi sciagure, mai non sa farvi piangere alla vista di virtuoso dolori, mai non sa farvi provare il sentimento d'una dolce pietà⁸⁸.

Ricordiamo che il trattato uscì nel 1825, **Michele Leoni** aveva già iniziato a pubblicare le sue traduzioni, ma il critico affermava che ciò nonostante gli italiani non conoscevano ancora le opere shakespeariane.

Questa situazione cambiò completamente negli anni venti–trenta dell'Ottocento. **Michele Leoni** pubblicò la sua prima traduzione nel 1811; la tragedia *Giulio Cesare*. Qualche anno dopo (tra il 1819 e il 1822) avrebbero visto luce a Verona le sue *Tragedie di Shakespeare* in quattordici volumi dedicati al Re delle Due Sicilie Ferdinando I. Le sue traduzioni avrebbero mutato per sempre il paradigma della ricezione di Shakespeare:

Infatti, se all'inizio del secolo XIX, nel 1815, Wordsworth poteva scrivere: “The most enlightened italians, though well aquainted with our language, are wholly incompetent to measure the proportion of Shakespeare”, già a metà del secolo la vicenda della fortuna di Shakespeare in Italia si prospettava di segno opposto. Nella *Lettera sul Dramma*, del *King Lear* del 1843 Carcani non esita a collocare Shakespeare in una triade comprendente Omero e Dante. Il Berchet

⁸⁸ *Sovra il teatro tragico italiano, considerazioni di G.U. Pagani–Cesa. Firenze, Magheri, 1825 / Antologia. Gennaio, Febbraio, Marzo. 1826. Tomo vicesimoprimo. Firenze. Al cabinetto scientifico e letterario di G.P. Viesseux direttore e editore. Articolo 1. P. 87.*

nella sua *Lettera Semiseria* affermava: “Omero, Shakespeare e Schiller sono italiani di patria tanto quanto Dante, l’Ariosto e l’Alfieri⁸⁹.”

Shakespeare ricevette subito l’interpretazione della critica, infatti una delle più riconosciute riviste dell’epoca – *Biblioteca Italiana* – pubblicò un’ampia ricezione sulle traduzioni di **Michele Leoni**⁹⁰. Forse per la prima volta l’oggetto dell’articolo divenne la traduzione, la strategia scelta da **Michele Leoni**, il suo metodo e la sua tecnica e non le famose regole delle unità del luogo e del tempo o il ruolo di Shakespeare nella letteratura universale; in particolare l’autore della ricezione rifletteva sulla scelta del traduttore di redigere contemporaneamente la sua traduzione in versi ed in prosa. Riconoscendo gli eventuali difetti del lavoro di *Leoni*, il critico della *Biblioteca Italiana* puntava sulla sua importanza e prediligeva la traduzione italiana rispetto a quella francese di **Pierre Le Tourneur**, fino ad allora unica fonte per alcune traduzioni italiane del Settecento, come abbiamo visto prima, concludendo così il suo articolo:

Quando saranno pubblicati gli altri drammi che il sig. Leoni si è proposto di dare in prosa, li faremo argomento di un nuovo articolo, estendendoci ancor sui confronti; attesoche allora ne sarà permesso di esser piu rigorosi, specialmente per non aver il traduttore da opporre la ragione del verso. Tanto è d’altronde il merito di questo lavoro, e tanto la difficoltà da lui superata per primo, che sarebbe un’illiberalità l’amareggiare al traduttore massime per cose di lieve momento, quel plauso di che gli fu largo il pubblico. Nè i non intendenti d’idioma inglese dovranno ormai piu ricorrere alla languida, per non dir tutto morto versione del Le Tourneur, nella quale si può forse ben vedere il complesso il fondo del poeta: ma niuno di quelle vive ed eerne bellezze, di cui risplendono i suoi drammi, colpa forse in parte della lingua, in parte dell’adottato metodo di traslatarli in prosa (e per verità sarebbe stato ancor peggio in versi), e in parte del traduttore, il qual era ben lunghi dall’aver un’anima poetica, come si richiedeva per sentire e rendere nella loro vivezza e intensità i concetti grandiosi ed acutissimi di un sì

⁸⁹ Locatelli, Angela. *Traduzioni ottocentesche dell’ “Othello” in Italia: la problematica del contesto* // Locatelli, Angela. *L’eloquenza e gli incantesimi. Interpretazioni shakespeariane*. Milano: Edizioni Angelo Guerini e Associati, 1988. PP. 116–117.

⁹⁰ *Tragedie di Shakespeare, tradotte da Michele Leoni. – Verona, 1819–1821, in 8°, dalla Società tipografica. – In Milano si associa presso la Società tipografica Fusi, Stella e C. / Biblioteca Italiana o sia giornale di letteratura, scienze ed arti compilato da vari letterati*. Tomo XXIV. Anno sesto. Ottobre, Novembre e Dicembre. 1821. PP. 37–72.

straordinario poeta⁹¹.

Ma il discorso critico sulle opere shakespeariane continuò a proseguire in parallelo con le riflessioni sulla tragedia nazionale nel contesto del Romanticismo. È molto interessante notare che la corrente romantica iniziò ad esser percepita come estranea alla cultura italiana; incontrò lo stesso destino l'opera del drammaturgo inglese. Anche i più illustri letterati continuarono a parlare dei suoi difetti e delle sue “barbarie” accanto alle sue “bellezze”. Nell'anno 1826, *Biblioteca Italiana* pubblicò un ampio articolo dedicato sempre alla tragedia (che veramente rappresenta il problema più attuale e urgente per la letteratura italiana)⁹². Come sempre il dibattito si svolgeva tra la tragedia classica e quella romantica, come sempre in mezzo si trovano le tragedie di Shakespeare. E come sempre il punto di partenza delle riflessioni dell'autore è l'affermazione dell'assenza della tragedia in Italia cioè lo slogan “noi non abbiamo la tragedia nazionale”:

...taluna delle moderne nostre tragedie gran plauso ottenne sulla scena, poco o nessuno colle stampe; e di tal altra il contrario avvenne. E forse alcuni degl'Italiani ciò scorgendo si volsero ad un genere oltremontano, cioè al romanticismo; perché disperavano di cogliere colla tragedia classica o regolare alcuna fronda d'alloro, cotante già raccolte avendone l'Alfieri, il quale per altro già ben mostrato aveva all'Italia come con vera sublimità tragica trattarsi potevano anche gli avvenimenti della moderna istoria...⁹³.

Tutta questa situazione ci dà sufficienti ragioni per arrivare alla conclusione che la traduzione delle opere shakespeariane divenne il mezzo per riempire la lacuna della letteratura e della cultura italiane, cioè l'assenza della tragedia nazionale, fortemente percepita da parte della critica letteraria. Questa percezione della critica letteraria, espressa nei numerosi slogan “noi non abbiamo la tragedia nazionale”, si sarebbe poi

⁹¹ *Tragedie di Shakespeare, tradotte da Michele Leoni. – Verona, 1819–1821, in 8°, dalla Società tipografica. – In Milano si associa presso la Società tipografica Fusi, Stella e C. / Biblioteca Italiana o sia giornale di letteratura, scienze ed arti compilato da vari letterati. Tomo XXIV. Anno sesto. Ottobre, Novembre e Dicembre. 1821. P. 72.*

⁹² *Parte I. Letteratura ed arti liberali. Tragedie romantiche / Biblioteca Italiana o sia giornale della letteratura, scienze ed arti compilato da vari letterati. Tomo XLI. Anno undecimo. Gennaio, Febbraio e Marzo 1826. PP. 7–300.*

⁹³ *Parte I. Letteratura ed arti liberali. Tragedie romantiche / Biblioteca Italiana o sia giornale della letteratura, scienze ed arti compilato da vari letterati. Tomo XLI. Anno undecimo. Gennaio, Febbraio e Marzo 1826. P. 61.*

trasformata in una riflessione sulla versione classica e moderna (romantica) della stessa tragedia e in una polemica intorno alle tragedie di Shakespeare. Questa strategia della critica (anche non cosciente) si rivelò molto efficace, poiché, come risultato, assistemmo al “boom” delle traduzioni shakespeariane negli anni trenta:

Shakespeare's triumph in consequence of the Romantic movement culminated in Italy in the early thirties of the nineteenth century, when new versions appeared by Giuseppe Niccolini (*Macbeth*, in verse, Brescia 1830), Gaetano Barbieri (*Romeo e Giulietta*), Giunio Bazzani and Giacomo Sormani (translations of *Othello*, *The Tempest*, *King Lear*, *Macbeth*, *Midsummer Night's Dream*, *Romeo and Juliet*, 1830–1831, the lyrics only being in verse), Virginio Soncini (prose translations of *Othello* and *Macbeth*, 1830), and Ignazio Valletta (prose translations of *Julius Caesar*, 1829, *Othello*, 1830, and *Coriolanus*, 1834: published in Florence)⁹⁴.

Nel 1832 *Biblioteca Italiana* pubblicò una serie di articoli sul “concorso di quattro versioni” (cioè quattro traduzioni) delle opere shakespeariane uscite negli anni 1830–1831 (*Romeo e Giulietta* tradotta da Gaetano Barbieri, 1830; *Macbet* tradotto da Giuseppe Nicolini, 1830; *Opere di Guglielmo Shakespeare* tradotte da Giunio Bazzani e da Giacomo Sormani, 1830–1831; *Teatro di Shakespeare* tradotto da Virginio Soncini, 1830). Proprio in questi anni lavoravano sulle edizioni di Shakespeare Carlo Rusconi e Giulio Carcano⁹⁵, anche se le loro traduzioni vennero pubblicate un po' più tardi. Riccardo Duranti, nel suo articolo dedicato al ruolo di Carcano, affermava tra l'altro che uno dei motivi che aveva spinto Carcano a cimentarsi nella traduzione di Shakespeare era stato proprio la ricerca della tragedia nazionale:

...Carcano, che era convinto che nell'opera del drammaturgo inglese si potessero trovare i germi per la creazione di un teatro nazionale moderno, senza operare tuttavia una rottura troppo traumatica con la tradizione⁹⁶.

⁹⁴ Praz, Mario. *Caleidoscopio shakespeariano*. Bari: Adriatica editrice, 1969. P. 166.

⁹⁵ Vedi: Duranti, Riccardo. *La doppia mediazione di Carcano / Il teatro del personaggio. Shakespeare sulla scena italiana dell'800*. A cura di Laura Caretti. Roma: Bulzoni Edirtore, 1979. P. 81.

⁹⁶ Ibid. P. 82.

Comunque, di sicuro possiamo assistere ad un enorme progresso nell'ambito della traduzione delle opere shakespeariane rispetto al Settecento e all'inizio dell'Ottocento. Shakespeare diverrà uno degli autori preferiti dai traduttori, i critici nelle ricezioni dimostreranno la loro convinzione della necessità di queste traduzioni per la letteratura e per la cultura italiane.

Nel primo articolo della *Biblioteca Italiana* sul “concorso di quattro versioni”, il critico espresse il suo stupore davanti al fatto che tante traduzioni rimanessero senza l'interpretazione e l'analisi sia critica sia dei lettori:

... potremo a ragionare meravigliarci del vederle generalmente accolte con tanta freddezza, e, per mancanza di spaccio, sospese. Non è Shakespeare un sommo poeta? Non è egli il corifeo di quella scuola drammatica, della quale sono così numerosi i lodatori e i seguaci? Non è egli forse difficilissimo a leggersi nell'originale? Perché dunque non hanno trovato favore queste traduzioni?⁹⁷.

Il critico presumeva che questo fenomeno avesse qualche spiegazione; negli articoli che seguirono cercò di evidenziare queste ragioni e di comprendere le ragioni per cui le traduzioni delle tragedie di Shakespeare “non trovassero favore”.

Per questo, nel secondo articolo veniva analizzata la discussione svolta nel primo decennio dell'Ottocento intorno a Shakespeare e la necessità di tradurre le sue opere e si riassumeva la polemica precedente in queste parole:

Quindi fu gridato da alcuni che troppo si distruggeva, e che si scalzavano le fondamenta dell'antico edificio senza avere pensato quant'era dopo a costruirne un nuovo. – Nè fu (generalmente parlando) invocato con più giudizio o con migliore effetto l'esempio delle nazioni straniere; delle quali dovevamo pigliare soltanto una testimonianza di fatto, a provare che senza la mitologia dei Greci, e dentro i confini della religione cristiana e della storia moderna e nazionale gli abitanti del Nord hanno potuto crearsi una poesia popolare, bella, efficace; e si volle invece che diventassimo imitatori di poeti ispirati da tutt'altro cielo, fra genti più diverse

⁹⁷ *Romeo e Giulietta, tragedia di G. Shakespeare tradotta da G. Barbieri. Macbet, tragedia di G. Shakespeare tradotta da G. Nicolini. Opere di Shakespeare tradotte da G. Banzoni e da G. Sormani. Teatro di Shakespeare volgarizzato da V. Soncini. Articolo 1 / Biblioteca Italiana o sia giornale di letterature, scienze ed arti compilato da vari letterati. Tomo LXV. Anno diciassettesimo. Gennaio, Febbraio e Marzo. 1832. P. 4.*

da noi in quel che non fossero i Latini ed i Greci dei secoli piu remoti. Così alcuni parevano contenti di sedere sulle rovine; altri credettero di aver fatto abbastanza per secondare il bisogno di una nuova poesia mettendo Shakespeare, Schiller e Gothe in luogo di Sofocle, del Racine e dell' Alfieri, come se fosse una stessa cosa mutar gl'idoli...⁹⁸.

La cosa importante in questo passaggio citato è che anche il critico della *Biblioteca Italiana* considerava la lotta per Shakespeare come una lotta per la letteratura nazionale, e questa ottica è fondamentale nell'ambito del nostro studio. Infatti, la traduzione sarebbe divenuta uno strumento per costruire la propria letteratura (o alcuni generi di questa letteratura considerati come mancanti – nel caso di Shakespeare, per esempio, questo genere mancante è la tragedia). Così, l'interpretazione critica di un fenomeno (nel nostro caso delle traduzioni shakespeariane) sarebbe a sua volta divenuta una specie di strategia per la gestione della letteratura. Questo fenomeno sarà analizzato nel secondo capitolo del nostro studio.

Lo stesso critico della *Biblioteca Italiana* afferma che la tragedia svolge un ruolo particolare nella letteratura in generale e la strada del suo sviluppo è diversa rispetto ad altri generi letterari. La sua argomentazione teoretica su questo suo punto è seguente:

... la grande poesia della tragedia e dell'epopea (quando non si voglia fare sotto queste forme una satira od un'elegia) ha bisogno di trovare la sua nazione già collocata sulla scena nella quale il poeta la chiama per assistere alle sublimi sue creazioni. [...] Al poeta lirico basta trovare nei suoi contemporanei la capacità di partecipare a quei sentimenti ond'esso è ispirato; ma l'epico e il tragico invece hanno bisogno che il popolo, oltre al non essere alieno dai loro sentimenti, abbia anche con loro una grande uniformità di dottrine e di opinioni...⁹⁹.

In questo contesto, tra l'altro, è molto interessante constatare che il critico, accanto

⁹⁸Romeo e Giulietta, tragedia di G. Shakespeare tradotta da G.Barbieri. Macbet, tragedia di G. Shakespeare tradotta da G. Nicolini. Opere di Shakespeare tradotte da G. Banzoni e da G. Sormani. Teatro di Shakespeare volgarizzato da V. Soncini. Articolo II / Biblioteca Italiana o sia giornale di letterature, scienze ed arti compilato da vari letterati. Tomo LXV. Anno diciassettesimo. Gennaio, Febbraio e Marzo. 1832. P. 139.

⁹⁹ Ibid. PP. 140–143.

alla tragedia, facesse riferimento all'epopea. Vale la pena di delineare una piccola parentesi rispetto all'epopea perché proprio nello stesso periodo si svolgeva un'altra polemica, sempre collegata alla traduzione ma questa volta si trattava di quella dell'*Iliade*.

Come abbiamo già accennato, nel 1807 uscì in Italia il libro *Esperimento di traduzione dell'Iliade di Omero di Ugo Foscolo*¹⁰⁰, che presentava contemporaneamente tre traduzioni : su una pagina figurava il testo di Ugo Foscolo, sulla pagina a fianco quello di Melchiorre Cesarotti e a parte veniva riportata la traduzione di Vincenzo Monti. Anche questo esperimento può essere considerato come una specie di concorso nell'ambito della traduzione, simile al fenomeno del “concorso” nel compito della traduzione di Shakespeare. Tutti e tre gli autori-traduttori tradussero il primo canto dell'*Iliade*. La seconda parte del volume, presentava invece le riflessioni dei tre traduttori su come si debba tradurre. Monti stesso in una delle sue lettere raccontò la storia dell'apparizione del libro di Foscolo:

Una mattina venne Foscolo da me, e senza preamboli mi disse: l'*Iliade* non è ancora tradotta, il Salvini è un plebeo, il Cesarotti non tradusse: questa mi parve una grande vergogna, ed io voglia lavarne l'Italia: senti il primo canto fatto volgare da me. Qui egli mi lesse quel primo canto, ed io vidi testo che mancava la magnifica abbondanza, che è il primo distintivo della poesia omerica: Foscolo aveva stretto i panni adosso al povero vecchio senza accorgersi che Venere non si vuol vestire da cappuccino. Io gliene dissi una mezza parola, come si poteva parlare con quell'uomo, e gli soggiunsi, che come io avevo sentito il suo saggio, egli sentisse il mio. Infatti, quando io era ancora a Roma, ne avevo tradotto per mio diporto alcuni pezzi, fra cui l'intero primo canto. Ma tu non sai di Greco, egli riprese. No certo, io replica, ma pure ascolta. Foscolo ascoltò la mia lettura, e mostrò dubitare, che io dicendo di non sapere di Greco volessi gettare della polvere negli occhi: finalmente lo persuasi ed allora egli mi venne pregando, ch'io gli volessi dare quell mio primo libro per istamparlo col suo, e lasciar poi, che l'Italia giudicasse, chi doveva proseguire. Mi nacque il dubbio, che ei non volesse del mio lavoro far la cornice al suo, ma pure quella poca pratica, che mi pareva avere in fatto di poesia, mi diceva, che la sua intenzione gli andrebbe fallita. Quindi gli risposi, che avrei dato un'altra occhiata a quello scritto, e poi avrei ceduto alle sue istanze. Ciò avvenne: le due traduzioni furano stampate e l'Italia

¹⁰⁰ *Esperimento di traduzione dell'Iliade di Omero di Ugo Foscolo*. Brescia: Per Nicolo Bettoni. MDCCCVII.

giudicò...¹⁰¹.

Il giudizio dell'Italia fu il seguente: Foscolo non portò mai a termine la sua traduzione (terminò solo il primo e il terzo canto dell'*Iliade*), e a tutt'oggi l'Italia legge l'*Iliade* nella traduzione del Monti, cioè nella traduzione di chi non lesse mai il testo originale (Foscolo lo chiamò per questo «traduttor dei traduttori»). Ma l'importante è proprio il fatto che, nei primi decenni dell'Ottocento, quasi tutti i più grandi e autorevoli protagonisti della letteratura italiana si rivolsero alla traduzione, poiché consideravano quest'attività uno strumento della costruzione della propria cultura. Questo successe alle parti di questo modello culturale che venivano percepite come elementi mancanti; cosicché il discorso divenne molto più ampio poiché andava oltre la discussione sulla traduzione trasformandosi dunque in una riflessione sulla letteratura nazionale e sulla lingua.

La stessa **Madame de Staël** elogiò la traduzione di Monti nel suo articolo sulla traduzione, in cui criticava invece gli italiani per il loro non interesse alle traduzioni dalle lingue del Nord:

Tra tutte le moderne lingue l'italiana è la più acconcia per imprimere tutti i sentimenti e gli affetti dell'Omero greco. [...] Nondimeno dalla parte italiana risulta un'armonia alla quale non bisogna spondei ne dattili; e la costruzione grammaticale di quella lingua è capace di una perfetta imitazione dei concetti greci. Nei versi sciolti il pensiero, nulla impedito dalla rima, scorre liberamente come nella prosa, serbando tuttavia la grazia e la misura poetica. L'Europa certamente non ha una traduzione omerica, di bellezza e di efficacia tanto prossimo all'originale, come quella del Monti, nella quale è pompa ed insieme semplicità; le usanze più ordinarie della vita, le vesti, i conviti acquistano dignità dal naturale decoro delle frasi; un dipinger vero, uno stile facile ci addomestica a tutto ciò che nei fatti e negli uomini d'Omero è grande ed eroico. Niuno vorrà in Italia per lo innanzi tradurre le *Iliade*, poiché Omero non si potrà spogliare dall'abbigliamento onde il Monti lo rivestì; e a me pare che anche negli altri paesi europei chiunque non può sollevarsi alla lettura d'Omero originale, debba nella traduzione italiana prenderne il meglio possibile di conoscenza e di piacere¹⁰².

¹⁰¹Bruni, Arnaldo. *Foscolo traduttore e poeta. Da Omero ai "Sepolcri"*. Bologna: Clueb, 2007. P. 44.

¹⁰²Staël-Holstein, Anna Luisa. *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni / Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816-1826)*. A cura di Egidio Bellorini. Volume primo. Bari: Laterza, 1943. P. 7.

Infatti, la scrittrice francese cambiò l'accento per evidenziare il fatto che esistevano lingue che corrispondevano a diversi tipi della letteratura e per questo non tutte le lingue erano in grado di adottare tutte le letterature straniere.

Più o meno le stesse ragioni sono alla base della spiegazione della sfortuna di Shakespeare nel Settecento e all'inizio dell'Ottocento, espresse dal critico della *Biblioteca Italiana*, che analizzò “il concorso shakespeareiano”:

In questa condizione di cose noi abbiamo veduti parecchi dal cui ingegno poteva la patria promettersi nobili frutti, trascorrere in molti errori fra i quali, come dicemmo, due sono principilissimi. L'uno di collocare, senza avvedersene, la rigenerazione delle lettere nella sola mutazione di alcune estrinseche forme, con effetto quasi sempre infelice; l'altro di volgersi all'imitazione degli stranieri, non accorgendosi che il bisogno di una letteraria innovazione, quand'esso è reale come ai di nostri, nasce da circostanze tutte proprie alla nazione, e che perciò tutti i nuovi elementi si debbono trarre, se l'espressione non è troppo bassa, dal magazzino nazionale¹⁰³.

Dopo aver analizzato gli esempi citati sopra possiamo ribadire ancora una volta che, nella prima metà dell'Ottocento, la polemica intorno alla traduzione di Shakespeare si trasformò in una riflessione molto più ampia e globale, cioè nel discorso sulla letteratura nazionale, sul suo sviluppo, sulla sua posizione nella letteratura universale, e anche nel discorso sul statuto della lingua italiana tra le altre lingue europee. Quest'ultima ottica fu al centro della polemica intorno all'articolo di **Madame de Staël**, che provocò tante reazioni negative dalla parte dei letterati italiani. I letterati che risposero alla scrittrice francese puntarono sull'autonomia della letteratura italiana, che essa non aveva bisogno di traduzioni per arricchirsi, almeno per quanto riguardava traduzioni di lingue del Nord:

Fra gli studi veramente utili ed onorevoli all'Italia porremo noi le traduzioni dei poemi e dei

²⁸ *Romeo e Giulietta*, tragedia di G. Shakespeare tradotta da G. Barbieri. *Macbet*, tragedia di G. Shakespeare tradotta da G. Nicolini. *Opere di Shakespeare tradotte da G. Banzoni e da G. Sormani. Teatro di Shakespeare volgarizzato da V. Soncini. Articolo II / Biblioteca Italiana o sia giornale di letterature, scienze ed arti compilato da vari letterati*. Tomo LXV. Anno diciassettesimo. Gennaio, Febbraio e Marzo. 1832. P. 145.

romanzi oltramontani? Sarà veramente arricchita la nostra letteratura adottando ciò che fantasie settentrionali crearono? Così dice la baronessa, così credono alcuni italiani; ma io sto con quelli che pensano il contrario. Consideriamo prima la loro fondamentale ragione: ci vuole novità. Ma io dico: oggetto delle scienze è il vero, delle arti il bello. Non sarà dunque pregiato nelle scienze il nuovo, se non in quanto sia vero, e nelle arti, se non in quanto sia bello. Le scienze hanno un progresso infinito, e possono ognidi trovare verità prima non sapute. Finito è il progresso delle arti: quando abbiano e trovato il bello, saputo esprimerlo, in quello riposano. Né si creda si angusto spazio, benché sia circoscritto. Se vogliamo che ci sia bello tutto ciò che ci è nuovo, perderemo ben presto la facoltà di conoscere e di sentire il bello¹⁰⁴.

Questo autore conclude la sua risposta a **Madame del Staël** dando il consiglio a tutti i letterati italiani:

Studino gl'italiani nei propri classici, e nei latini e nei greci; dei quali nella italiana piu che in qualunque altra letteratura del mondo possono farsi begl'innesti; poiché ella è pure un ramo di quel tronco; laddove le altre hanno tutt'altra radice; e allora parrà a tutti fiorita e feconda. Se proseguiranno a cercare le cose oltremontane, accadrà che sempre piu ci dispiaciano le nostre proprie (come tanto diverse) e cesseremo affatto dal poter fare quello di che i nostri maggiori furono tanto onorati; né però acquisteremo di saper fare bene e lodevolmente ciò che negli oltremontani piace; perché a loro il dà la natura, che a noi altramente comando; e così in breve condurremo la nostra letteratura a somigliare quel mostro che Orazio descrisse nel principio della *Poetica*¹⁰⁵.

Come conclusione di tutto quello che è stato mostrato sopra possiamo permetterci di affermare che:

- il discorso sulla traduzione di Shakespeare in Italia del Settecento e dell'inizio dell'Ottocento si svolge non intorno alla questione “come tradurre Shakespeare”, ma a quella “tradurlo o non tradurlo”;
- nella prima metà dell'Ottocento, questa domanda si trasforma nella polemica sulla tragedia nazionale italiana e finisce come discussione sulla traduzione delle opere delle letterature del Nord in generale.

¹⁰⁴ P.L.V. *Un attacco contro la Staël. “Lo Spettatore”, aprile 1816. / Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816–1826)*. A cura di Egidio Bellorini. Volume primo. Bari, 1943. P. 22.

¹⁰⁵ Ibid. PP. 23–24.

Il critico della *Biblioteca Italiana* spiega la sfortuna di Shakespeare in Italia anche dal punto di vista filosofico:

La legge immutabile di un Destino supremo ed esterno, a cui i Greci facevano soggette le azioni dell'uomo, non apparisce per vero dire nelle tragedie di Shakespeare; ma non pare che i suoi personaggi abbiano altre libertà, fuori quella di fabbricarsi da se medesimi il destino nel quale debbono poi necessariamente cadere [...]. Or questo fine è èrecisamente contrario allo spirito predominante ai di nostri, in cui l'umana ragione è piu che mai lontana dal rinnegare la sua dignità e la sua efficacia sopra le cose del mondo. Non negheremo che il dubbio non tenga tuttora un dominio troppo ampio; ma ben può asserirsi che quello sterile scetticismo, il quale sa suo diletto la distruzione, ed a quello si ferma quasi a suo fine, non potrà piu rinnovarsi; perché l'uomo non pare disposto a creder mai piu che sia cosa degna di lui, adoperarsi a cacciare di seggio la propria ragione per collocarvi il caso, e farlo signore del mondo. Questa dunque è, per nostro giudizio, la principale ragione del poco favore trovato fra noi dalle versioni di Shakespeare: quelle altre che si potrebbero aggiungere furono già dette piu volte, ed anche esagerate da molti, sicché non sarebbe opportuno ripeterle. A stringerli tutte insieme potrebbe dirsi che l'Inghilterra ebbe in Shakespeare il suo Eschillo, ma non vide per anco succedergli Sofocle; e che per conseguenza quel tragico non potrebbe consonar pienamente col gusto e col bisogno di un'età in cui le arti e la gentilezza sono così gran parte del vivere sociale¹⁰⁶.

A nostro avviso esistono anche altre ragioni della sfortuna di Shakespeare in Italia in questo periodo e a queste ragioni è dedicato il secondo capitolo del nostro studio.

¹⁰⁶Romeo e Giulietta, tragedia di G. Shakespeare tradotta da G. Barbieri. Macbet, tragedia di G. Shakespeare tradotta da G. Nicolini. Opere di Shakespeare tradotte da G. Banzoni e da G. Sormani. Teatro di Shakespeare volgarizzato da V. Soncini. Articolo II / Biblioteca Italiana o sia giornale di letterature, scienze ed arti compilato da vari letterati. Tomo LXV. Anno diciassettesimo. Gennaio, Febbraio e Marzo. 1832. P. 154.

Capitolo II. La formazione della concezione delle opere shakespeariane nella critica italiana a cavallo tra Settecento e Ottocento

Nel capitolo precedente è stato descritto lo sviluppo dell'interpretazione critica e della percezione dei primi tentativi di tradurre le opere shakespeariane. Obiettivo di tale descrizione è stato quello di ricostruire la situazione reale che accompagnò alla comparsa delle prime traduzioni di Shakespeare in italiano, anche allo scopo di precisare che l'idea diffusa di presentare **Michele Leoni** come il primo dei traduttori shakespeariani in italiano non è effettivamente corretta.

Nel corso di tale analisi è diventato evidente che la storia della traduzione di Shakespeare è molto più complessa e ampia di come viene spesso rappresentata negli studi e che è strettamente legata alla storia stessa della letteratura italiana, in particolare a quella della tragedia italiana.

Nel primo capitolo, nondimeno, il fenomeno che potremmo definire come “traduzioni delle opere shakespeariane” è stato percepito come qualcosa di già esistente, come qualcosa di già “noto” e già descritto tramite una semplice riproduzione delle valutazioni critiche, dei parametri e delle particolarità delle opere di Shakespeare nella comprensione dei critici.

In questo capitolo, al centro della nostra attenzione resta non la dinamica delle interpretazioni di questo fenomeno (traduzioni delle opere shakespeariane), ma la dinamica della comparsa delle traduzioni di Shakespeare sull'influenza della critica stessa, cioè la critica nel senso di come quest'attività preveda, materializzi e quindi in un certo senso crei quello che non esiste ancora.

Per giustificare quella funzione creativa della critica bisogna prendere in considerazione i concetti esistenti nella teoria della letteratura e della cultura, i quali analizzano ciò che si trova all'incrocio delle frontiere e che dividono diverse serie di fattori: letteratura e non letteratura, traduzione e non traduzione ecc.

Nel primo capitolo abbiamo cercato di presentare la storia della comparsa delle prime traduzioni shakespeariane in senso cronologico, tenendo anche conto di

tentativi che non possono essere considerati, dal punto di vista odierno, vere e proprie traduzioni nel senso canonico del termine.

Così, nella sfera delle fonti relative alla nostra ricerca sono subentrati non solo le traduzioni vere e proprie ma anche i libretti per balli e melodrammi, così come i rifacimenti e gli adattamenti basati a volte su altri rifacimenti e adattamenti (francesi e tedeschi), e non sulle opere originali di Shakespeare.

Tutti questi testi svolsero un ruolo fondamentale nella penetrazione dell'autore inglese in seno alla cultura italiana. Ad esempio, l'analisi di questi testi (non considerati "traduzioni" dalla traduttologia contemporanea) ci permette di affermare che il luogo comune negli studi shakespeariani in Italia di presentare **Michele Leoni** come il primo traduttore italiano di Shakespeare non corrisponde alla reale situazione. A parte questa precisazione (importante nel contesto della ricostruzione della vera storia della "faccenda di Shakespeare" in Italia), tutti questi testi ci hanno portati a rivedere il ruolo di vari letterati, intellettuali e critici letterari nella storia dell'assimilazione delle opere del drammaturgo inglese nella cultura italiana.

In questo capitolo, cercheremo di analizzare la storia delle traduzioni di Shakespeare non come una serie di fattori legati tra loro soltanto dal punto di vista cronologico, ma soprattutto come una storia "viva" e non lineare, "fatta" dalla scienza post factum, – cioè da una storia che rappresenta anche il vivo processo di formazione di alcune idee riguardanti questo fenomeno.

Infatti, il risultato dell'approccio cronologico è quello che molto spesso l'analisi di un fenomeno si trasforma nello studio dei grandi personaggi che hanno svolto un ruolo particolare nella questione in analisi. Accadde proprio questo alla storia delle traduzioni shakespeariane in Italia, rappresentata negli studi successivi da nomi di "grandi traduttori" come **Michele Leoni** e altri, ma alla fine il processo reale dell'apparizione e della penetrazione di queste traduzioni nella cultura italiana rimase fuori dal campo dello studio. I traduttori ed i letterati della "seconda fila" non rientrarono nell'ambito dello studio e il loro ruolo (a volte veramente fondamentale) in questo processo rimane oggi assolutamente sconosciuto o, nella migliore delle ipotesi, fortemente sottovalutato.

Gli approcci che sottintendono lo studio dei “grandi” a danno degli altri personaggi della letteratura e della cultura, meno conosciuti e celebri, vengono molto criticati negli studi filologici contemporanei e soprattutto quelli occidentali, che propongono diversi criteri per descrivere la storia dei vari fenomeni della letteratura o della cultura. Nell’ambito della nostra intenzione di descrivere la vera storia della fortuna di Shakespeare in Italia (che tra l’altro di solito è determinata come la “sfortuna” nella scienza posteriore¹⁰⁷), può risultare molto produttiva una delle tante metodologie che propongono criteri diversi per descrivere le origini un fenomeno rispetto alla traduttologia o alla filologia

Si tratta della cosiddetta “scuola dell’estetica della ricezione”, che propone l’analisi e lo studio della storia della ricezione e della percezione di un testo da parte di diverse generazioni di lettori come principali strumenti della ricerca. I rappresentanti di questa metodologia affermano che:

...non possono essere compresi né l’evento del passato a prescindere dalle conseguenze, né l’opera d’arte distaccata dai suoi effetti. Piuttosto, soltanto la storia degli effetti e dell’interpretazione di un evento o di un’opera del passato ci mettono nella possibilità di comprenderli nella loro molteplicità di significati, non ancora visibile ai contemporanei¹⁰⁸.

Secondo H.R. Jauss, ideologo dell’estetica della ricezione, la storia della letteratura odierna si è trasformata in un elenco cronologico, in quanto analizza ogni opera come un’opera conclusa e considera l’autore come il padrone assoluto del suo testo. Questa storia è diventata la storia dei “capolavori”, della classica eterna che non ha nulla a che fare con la vera storia della letteratura, dato che il concetto dell’esperienza letteraria e la sua comprensione non sono diventati parte della teoria letteraria. Così, la storia letteraria ordina

¹⁰⁷ Vedi, per esempio: Bragaglia, Leonardo. *Shakespeare in Italia. Personaggi, interpreti e vita scenica del teatro shakespeariano in Italia*. Bologna: Paolo Emilio Persiani Editore, 2005 e le riflessioni dell’autore sulla “gravità della nostra lacuna”; o l’introduzione di Lombardo, Agostino. *Shakespeare e la critica italiana / Sipario. Rivista di teatro, scenografia, cinema*. Giugno 1964 numero 218. Numero doppio dedicato a Shakespeare in Italia. PP. 2–13.

¹⁰⁸ Jauss, Hans Robert. *Estetica e interpretazioni letteraria. Il testo poetico nel mutamento d’orizzonte della comprensione*. Genova: Casa Editrice Marietti S.p.A. P. 3. Traduzione italiana di Carlo Gentili.

...il proprio materiale secondo tendenze generali, generi e affini, per poi trattare le singole opere in serie cronologiche all'interno di queste sezioni. Oppure la storia letteraria ordina il materiale sull'asse cronologico dei grandi autori, che affronta secondo lo schema "vita e opere"; i minori hanno in tal caso la peggio (sono collocati negli interstizi) e anche lo sviluppo dei generi viene a essere inevitabilmente sminuzzato¹⁰⁹.

Nell'ambito degli studi tradizionali rientrano: la poetica di un'opera, le questioni linguistiche, la biografia dell'autore, le sue idee, i suoi progetti, le circostanze storiche che determinano il contesto sociale in cui appare un'opera letteraria. Questi studi, di fatto, lasciano assolutamente fuori il lettore dal suo ruolo fondamentale, quello di vero destinatario dell'opera dell'autore e grazie a cui l'opera continuerà ad esistere nel tempo, nella storia e nella tradizione (con ogni nuovo lettore). Proprio in questa figura del lettore, Jauss intravede la soluzione adatta a risolvere i limiti degli approcci esistenti nella storia letteraria che prevedono o la storicità e lo studio del contesto storico-sociale (l'approccio marxista nella terminologia di Jauss) oppure il formalismo che si concentra sullo studio delle tecniche e delle forme letterarie e sui sistemi estetico-formali.

Entrambi i metodi non colgono il ruolo genuino del lettore, egualmente indispensabile alla conoscenza estetica e a quella storica: il ruolo di principale destinatario dell'opera letteraria. Infatti anche il critico che esprime il suo giudizio su un nuovo fenomeno, lo scrittore che concepisce la sua opera in considerazione delle norme positive o negative di un'opera precedente, lo storico della letteratura che inserisce un'opera all'interno della sua tradizione interpretandola storicamente, sono anzitutto lettori, prima che il loro rapporto riflessivo nei confronti della letteratura possa divenire a sua volta produttivo. Nel triangolo formato da autore, opera e pubblico il terzo elemento non costituisce soltanto la parte passiva, una semplice catena di reazioni, ma è anch'esso un'energia formatrice della storia. Senza la partecipazione attiva del destinatario la vita storica dell'opera letteraria non sarebbe neppure pensabile¹¹⁰.

¹⁰⁹ Jauss, Hans Robert. *Storia della letteratura come provocazione*. Torino: Bollati Boringhieri editore s.r.l., 1999. P. 168. Traduzione italiana di Piero Cresto-Dina.

¹¹⁰ Jauss, Hans Robert. Op. cit. P. 189.

Un'opera d'arte appare solo nella prospettiva della ricezione del lettore. Solo nel dialogo con il lettore un'opera d'arte acquista la sua esistenza e questo significa che solo il lettore è in grado di definire quale opera d'arte sia oggi interessante, attuale e "classica".

E, quindi uno storico della letteratura, prima di esprimere il proprio giudizio rispetto a questo o a quel fenomeno dovrebbe comprendere la contemporaneità della propria posizione in seno alla serie storica dei lettori, ovvero conoscere la storia della ricezione e della percezione di questo fenomeno. Infatti, tanti autori e tanti libri conosciuti oggi solo dagli studiosi erano i veri best-seller nell'epoca in cui furono scritti e viceversa – questi fatti per Jauss sono strettamente legati alla qualità estetica di un testo. Solo la "risonanza" di un fenomeno (cioè la somma delle interpretazioni di questo fenomeno) permette di parlare del suo vero valore:

L'opera letteraria non è un oggetto sussistente in sé, che mostri a ogni osservatore e in ogni tempo lo stesso aspetto. Non è un monumento che riveli monologicamente la sua essenza atemporale. È molto di più: è una partitura legata alla risonanza sempre rinnovata della lettura che scioglie il testo dalla materialità della lettera e lo conduce a un'esistenza effettiva: «parola che deve, nell'istante in cui gli parla, creare un interlocutore capace d'intenderla¹¹¹.

Con l'estetica della ricezione, per la prima volta, la figura del lettore si stabilisce al centro di una metodologia. Questa metodologia permette di analizzare diversamente molti problemi della letteratura e della cultura e di rivedere tanti luoghi comuni e *cliché* fatti dalla scienza posteriore tipo "la sfortuna si Shakespeare in Italia" o "**Michele Leoni** è stato il primo traduttore italiano di Shakespeare".

Nel primo capitolo abbiamo già dimostrato quanto queste affermazioni non corrispondano al reale motivo della comparsa delle traduzioni di Shakespeare in Italia.

Infatti, prima di Leoni, molti i tentativi di presentare le opere di Shakespeare, e molti di questi tentativi rappresentano delle vere traduzioni, anche se queste non avevano avuto una interpretazione critica esatta da parte dei contemporanei.

¹¹¹ Jauss, Hans Robert. Op. cit. P. 192.

Nell'ottica della comprensione della collocazione di un'opera (o di una traduzione nel nostro caso) nei confronti delle altre opere (o traduzioni) anche l'assenza di un'interpretazione e di una valutazione possono essere molto significative. Jauss propone il concetto di "orizzonte d'attesa", che a nostro avviso può divenire molto produttivo per la spiegazione della "faccenda di Shakespeare" in Italia. Questo concetto appare come una categoria fondamentale nel processo della comprensione e dell'interpretazione che determina queste due operazioni e che corrisponde all'esperienza storica, estetica, culturale che preesistono già nel lettore prima che questo legga un'opera. Jauss parte dal seguente presupposto:

Anche quando viene pubblicata per la prima volta, un'opera letteraria non si presenta come una novità assoluta in uno spazio privo di informazioni, ma prepara il proprio pubblico a un modo di ricezione ben definito, mediante annunci, segnali più o meno palesi, segni caratteristici o indicazioni implicite. Essa risveglia ricordi di ciò che è stato letto in passato, produce nel lettore una certa disposizione emotiva e fonda sin dall'inizio aspettative circa lo svolgimento e la conclusione, aspettative che nel procedere della lettura possono essere mantenute o mutate, riorientate o anche ironicamente dissolte, in base alle regole del genere o al carattere del testo [...]. Per il lettore (o ascoltatore) il nuovo testo evoca l'orizzonte delle aspettative e delle regole reso familiare dai testi precedenti, che vengono poi variate, corrette, modificate o anche semplicemente riprodotte¹¹².

Così il lettore, ancor prima di aver iniziato a leggere una determinata opera, possiede una certa ottica che gli permette di capire e di formare il proprio giudizio su quest'opera. Secondo Jauss, lo storico della letteratura è in grado di oggettivare quest'ottica (l'orizzonte d'attesa) e questa capacità rappresenta una condizione necessaria per capire, dalla sua posizione moderna, il vero significato e il vero valore di un'opera determinata. Questa oggettivazione potrebbe

...essere ottenuta da tre fattori universalmente ipotizzabili: in primo luogo da norme conosciute o dalla poetica immanente al genere; in secondo luogo dalle relazioni implicite con opere appartenenti alla medesima cerchia storico-letteraria; in terzo luogo dall'opposizione tra finzione

¹¹² Jauss, Hans Robert. Op. cit.. PP. 194–195.

e realtà, funzione poetica e funzione pratica del linguaggio, sempre data nel corso della lettura come possibilità di confronto per il lettore che riflette¹¹³.

Nell'ambito della nostra ricerca, ricoprono particolare importanza i primi due fattori di cui parla Jauss. Infatti, rispetto al secondo fattore, abbiamo ribadito nel primo capitolo che nel Settecento il teatro italiano svolgeva un ruolo molto importante nella vita culturale e anche sociale. Gli studiosi che si occupano della storia del teatro italiano in quest'epoca evidenziano come una delle tendenze principali "the attempt to establish Italian theatre as an institution analogous and possibly superior to the French"¹¹⁴ perché

...dalla Francia, insieme con le mode e le armi, veniva ormai tutta una letteratura col prestigio della giovinezza, col fascino della novità e col suggestivo incanto della Corte del re Luigi a invadere non solo le botteghe dei librai e le biblioteche degli uomini di studio, ma pure i salotti mondani delle signore: accompagnata e seguita da una schiera di critici...¹¹⁵.

Dunque il teatro francese è stato un modello da seguire, da riprodurre e anche da superare. Infatti questa prevalenza del teatro francese in quanto istituzione era evidente anche ai primi tentativi dei contemporanei nelle traduzioni shakespeariane (ne parleremo ancora quando passeremo all'analisi del contributo di **Giuseppe Baretto** nella ricezione di Shakespeare in Italia), ma è ovvio che si trattava del teatro classicista. E qui torniamo al primo fattore descritto da Jauss, cioè alle norme vigenti nella letteratura (nella drammaturgia nel nostro caso) dell'epoca. Non c'è bisogno di dimostrare che, in tutta Europa, nell'ambito del teatro e nella drammaturgia settecenteschi, e specialmente in Italia, vigevano le norme del Classicismo; prima di tutto la regola delle tre unità (azione, tempo, spazio). Gli studiosi del teatro italiano di quest'epoca sottolineano anche "la riattivazione in senso normativo della *Poetica* di Aristotele"¹¹⁶ come tratto caratteristico dello sviluppo della drammaturgia e del

¹¹³ Jauss, Hans Robert. Op. cit. P. 197.

¹¹⁴ Fresco, Gaby Petrone. *Shakespeare's Reception in 18th Century Italy. The case of Hamlet*. Peter Lang Bern–Berlin–Frankfurt a.M.–New York–Paris–Wien, 1993. P. 22.

¹¹⁵ *Il teatro italiano nel Settecento*. A cura di Gerardo Guccini. Bologna: Società editrice il Mulino, 1988 P. 75.

¹¹⁶ Ibid. P. 14.

teatro settecentesco. Proprio per questo, quasi tutti gli intellettuali del Settecento e del primo Ottocento, con poche eccezioni, rimprovereranno Shakespeare per la violazione del canone:

Tutti gli altri, dallo stesso Alfieri a Melchiorre Cesarotti, eppure traduttore dell'*Ossian*, ai poeti Vincenzo Monti e Ippolito Pindemonte, leggono Shakespeare con scarso entusiasmo, il più delle volte dal testo francese di Le Tourneur, rimproverandogli arbitrarie libertà e un'illeterata ignoranza delle regole. La commossa ricezione testimoniata da Ugo Foscolo nel suo romanzo *Jacopo Ortis* del 1802 – Omero, Ossian, Shakespeare “hanno investito la mia immaginazione e infiammato il mio cuore; lo bagnato di caldissime lacrime i loro versi” – resta sostanzialmente isolata fino agli anni della Restaurazione, quando iniziano a circolare scadenti traduzioni delle tragedie curate da Michele Leoni fra 1814 e 1819¹¹⁷.

(Tra parentesi notiamo che l'autore della citazione conferma un'altra volta che per gli studi posteriori del secolo XX e anche del secolo XXI le traduzioni delle opere di Shakespeare entrano nella cultura italiana solo con **Michele Leoni**).

Ancora negli anni quaranta dell'Ottocento, Giacinto Battaglia scriveva che Shakespeare rappresentava per gli italiani l'opposto dell'arte drammatica insita nella cultura italiana:

... i sommi pregi dei capolavori dell'italiana letteratura, specialmente la drammatica, consistono nella regolarità del disegno, nella savia armonia delle parti, nella rigida assennatezza e nel criterio logico della composizione, che terminarono per rendere volgare ed ovvia la sentenza che tutte le opere poetiche d'oltremonte, nelle quali non sono a stretto rigore osservate queste leggi, denno essere giudicate poco meno che sgradevoli, e pertanto indegne che un uomo di buon senso si occupi di esse, ove non sia per lamentare la stravaganza e il delirio delle fantasie, cui quelle bizzarre opere sono dovute.

¹¹⁷ Messina, Maria Grazia. *Da Romeo e Giulietta a Otello. "Melodramma" shakespeareano nell'immaginario visivo del romanticismo italiano / Memoria di Shakespeare*. Fondata da Agostino Lombardo. Nuova serie. 6/2008. Shakespeare e l'Italia. A cura di Rosy Colombo. PP. 173–174.

Se avvi autore straniero al quale più che ad altri possano essere applicate, con un apparente fondo di ragione, queste massime pregiudiziate, egli è certo Shakespeare¹¹⁸.

Quindi, il concetto dell'orizzonte d'attesa elaborato dall'estetica della ricezione, che include le norme conosciute e vigenti della poetica o di un genere e "le relazioni implicite con opere appartenenti alla medesima cerchia storico-letteraria", può essere molto produttivo per l'analisi del materiale empirico descritto nel primo capitolo del nostro studio. Infatti, si tratta dello studio della reazione del "primo pubblico", quello per cui sono state fatte le prime traduzioni di Shakespeare, un passo indispensabile per la comprensione del senso culturale e del senso storico di queste traduzioni. Questa reazione sarà strettamente legata e determinata dall'orizzonte d'attesa del lettore e della traduzione stessa:

L'orizzonte d'attesa di un'opera, così ricostruibile, permette di determinare il carattere artistico di questa, in base al modo e al grado della sua efficacia su un pubblico dato. Se si definisce come distanza estetica la differenza tra l'orizzonte d'attesa e l'apparire di una nuova opera la cui ricezione può avere come conseguenza un "mutamento d'orizzonte" – attraverso la negazione di esperienze familiari o la presa di coscienza di esperienze che giungono a espressione per la prima volta –, allora una tale distanza estetica si lascia oggettivare storicamente nello spettro delle reazioni del pubblico e dei giudizi della critica (successo spontaneo, rifiuto o "choc", approvazione isolata, comprensione graduale o tardiva)¹¹⁹.

Analizzando il materiale empirico del primo capitolo in merito alle categorie metodologiche proposte da Jauss, possiamo giungere alla conclusione che l'orizzonte d'attesa del pubblico italiano del Settecento fu determinato dal dominio della letteratura e cultura francesi e dai giudizi di **Voltaire**. Quest'affermazione è divenuta luogo comune negli studi culturali postumi; ciò nonostante nell'ottica dell'estetica della ricezione "la sfortuna" di Shakespeare, l'assenza dell'interpretazione critica e il valore delle prime traduzioni delle sue opere assumono di certo un significato

¹¹⁸ *Mosaico. Saggi diversi di critica drammatica di Giacinto Battaglia*. Milano: Tipografia di Vincenzo Guglielmini, 1845. P. 4.

¹¹⁹ Jauss, Hans Robert. *Storia della letteratura come provocazione*. Torino: Bollati Boringhieri editore s.r.l., 1999. P. 197.

diverso, perché testimoniano un orizzonte d'attesa che non permetteva al pubblico italiano settecentesco di capire le opere di Shakespeare. La svolta verso Shakespeare avvenuta durante la prima metà dell'Ottocento e descritta anche nel primo capitolo del nostro studio, darà però prova di fatto del mutamento dell'orizzonte d'attesa del pubblico italiano. E a nostro avviso in questo processo, un ruolo particolare lo svolse proprio la critica letteraria.

Nella teoria dell'estetica della ricezione, il concetto dell'orizzonte d'attesa è percepito come una certa comprensione anticipata del genere, dell'argomento, della forma che il lettore possiede in forza della sua esperienza storica, estetica e letteraria. Si tratta del processo della ricognizione delle cose familiari, facente parte dello stesso meccanismo della lettura. Proprio per questo la scuola dell'estetica della ricezione non prevede la differenziazione della figura del lettore – il lettore è uno qualsiasi che legge (è la prima tesi metodologica tra le sette che Jauss propone per la descrizione della storia della letteratura): “Lo storico della letteratura deve infatti tornare egli stesso lettore, prima di poter fondare il proprio giudizio sulla coscienza della sua attuale posizione nella serie storica dei lettori”¹²⁰.

Dunque, per l'estetica della ricezione il lettore rappresenta una figura oggettivata in possesso di una serie di aspettative e di conseguenze, di percezioni e di comprensioni, che però non è in grado di comprendere la propria importanza e di rendersi conto del proprio ruolo nella storia della letteratura:

Nel passaggio da una storia della ricezione delle opere a una storia della letteratura nel suo carattere di evento, quest'ultima si rivela come un processo del quale la ricezione passiva del lettore e del critico si trasforma in ricezione attiva e nuova produzione da parte dell'autore, o come un processo nel quale – da un altro punto di vista – l'opera successiva può risolvere problemi formali o morali che quella precedente aveva lasciato aperti e porre a sua volta nuovi problemi¹²¹.

¹²⁰ Jauss, Hans Robert. Op. cit. P. 191.

¹²¹ Jauss, Hans Robert. Op. cit. P. 208.

Comunque, il ruolo attivo è attribuito da Jauss all'autore dell'opera artistica e non al lettore.

Nella teoria della letteratura oggi esistono molte concezioni della figura del lettore e molte descrizioni dei meccanismi della percezione di un'opera artistica dalla parte di questo lettore; esistono anche molte discussioni a livello di una attività del lettore come partecipante del processo letterario. La figura del lettore, i meccanismi della percezione, i codici della lettura sono al centro dell'attenzione degli studi di fine Novecento di R. Darnton¹²² e R. Chartier¹²³, che concentrano il loro interesse, ad esempio, su diverse circostanze e condizioni che predeterminano la ricezione del lettore. Questi studi puntano sulla diversità dei lettori che non possono essere considerati come una figura unica che ha le stesse caratteristiche. Questa branca di ricerca ha un interesse particolare per il nostro studio nel contesto dell'estensione e della revisione di alcuni postulati metodologici dell'estetica della ricezione.

Il critico letterario non trova posto nell'estetica della ricezione che non prende in considerazione l'unicità del suo statuto professionale. Ma la percezione del critico, la specificità dell'esistenza del suo giudizio e della sua interpretazione sono notevolmente diversi rispetto alla ricezione di un lettore "ordinario". Prima di tutto perché la lettura stessa, per il critico letterario, è una attività professionale e quindi una riflessione cosciente su una determinata opera. Nelle parole di Roland Barthes:

...la critique n'est nullement une table de résultats ou un corps de jugements, elle est essentiellement une activité, c'est-à-dire une suite d'actes intellectuels profondément engagés dans l'existence historique et subjective (c'est la même chose) de celui qui les accomplit, c'est-à-dire les assume¹²⁴.

¹²² Darnton, Robert. *The great cat massacre and other episodes in French cultural history*. USA : Basic Books, 1984.

¹²³ Chartier, Roger. *Les origines culturelle de la Révolution française*. Edition du Seuil, 1990; Chartier, Roger. *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIV-XVIII siècle)*. Paris: Editions Albin Michel S.A., 1996 (soprattutto il capitolo *Les communautés de lecteurs* e le riflessioni dell'autore sulle diverse competenze dei diversi tipi del lettore).

¹²⁴ Barthes, Roland. *Qu'est-ce que la critique?* / Roland Barthes. *Essais critiques*. Collection « Tel Quel ». Aux Editions du Seuil, 1964. P. 301.

La coscienza della sua attività produttiva e la possibilità delle azioni reali segnano la differenza sostanziale tra il critico letterario e il lettore come lo vede l'estetica della ricezione.

L'unicità del critico letterario e del suo giudizio possono essere reperibili in tanti aspetti, uno dei quali legato al concetto dell'orizzonte d'attesa. In questo contesto un esempio molto emblematico è la situazione descritta nel primo capitolo, cioè gli slogan "noi non abbiamo le traduzioni di Shakespeare", perché queste dichiarazioni portano in sé il carico dell'aspettativa, dell'attesa.

Queste dichiarazioni rivelano l'orizzonte d'attesa della critica letteraria e realizzano la funzione "dirigente" della critica come attività, perché la stessa negazione dell'esistente presuppone l'attesa della comparsa del nuovo. Negando l'esperienza letteraria precedente il critico letterario "provoca" l'apparizione di una letteratura determinata, di un genere determinato, di testi determinati (si può trattare dello stile, degli argomenti, della forma o della traduzione come nel caso di Shakespeare in Italia).

L'estetica della ricezione per la percezione di un'opera artistica dalla parte del lettore intende il processo nel corso del quale l'autore conta di attivare nel lettore una serie di strutture determinate (quello che Jauss chiama la "pre-comprensione" della teoria letteraria esistente), che il lettore possiede dall'inizio:

Nell'orizzonte primario dell'esperienza estetica il processo psichico che accompagna la ricezione di un testo non è in alcun modo soltanto la conseguenza arbitraria di impressioni puramente soggettive, ma il compimento di precise indicazioni all'interno di un processo percettivo controllato...¹²⁵.

Però, l'attesa del critico letterario non è una specie di "pre-comprensione" della situazione letteraria, ma piuttosto la vera comprensione (anche in forza del maggiore stato dell'informazione e delle maggiori competenze) del genere, della forma, dello stile di un'opera artistica. Questa comprensione è altresì intesa come cogente, normativa per gli altri; la stessa essenza della critica presuppone questa

¹²⁵ Jauss, Hans Robert. Op. cit. P. 195.

funzione normativa perché il critico è consapevole della sua particolare posizione in seno ad un'opera e il suo autore.

Partendo dalla sua concezione del lettore l'estetica della ricezione ritiene che un'opera letteraria inizi a esistere con l'incontro tra il testo e il lettore, ossia nel momento dell'incontro dell'orizzonte d'attesa del lettore con l'orizzonte d'attesa del testo stesso; proprio a questo punto inizia la comprensione del testo da parte del lettore. Il giudizio del critico, nondimeno, può anticipare l'apparizione reale di un testo ("noi non abbiamo qualcosa" – dice il critico e spiega come debba presentarsi questo fenomeno oppure come non debba presentarsi), creando così le condizioni per la comparsa del fenomeno stesso.

Jauss propone di descrivere la storia della letteratura come processo della ricezione estetica e della successiva produzione, esistono però i "fenomeni letterari", l'esistenza dei quali può essere compresa esclusivamente nella seguente triangolazione: il critico che riflette – l'autore che scrive – il lettore che percepisce. Il critico letterario rappresenta il primo anello di questa catena.

È così che compaiono le traduzioni di Shakespeare nella prima metà dell'Ottocento: le dichiarazioni "noi non abbiamo ancora le traduzioni di Shakespeare" che si trasformano poi nelle dichiarazioni "noi non abbiamo la tragedia nazionale" alle quali segue l'apparizione di queste traduzioni (e anche della tragedia nazionale più tardi ma questo soggetto va al di là dell'argomento della nostra ricerca) e l'entusiasmo del pubblico italiano.

L'estetica della ricezione considera il lettore come una categoria della poetica; il lettore svolge un ruolo particolare nel processo del completamento dell'opera la quale senza il lettore

...è una partitura legata alla risonanza sempre rinnovata della lettura, che scioglie il testo dalla materialità della lettera e lo conduce a un'esistenza effettiva: "parole che deve, nell'istante in cui gli parla, creare un interlocutore capace di intenderla"¹²⁶.

¹²⁶ Jauss, Hans Robert. Op. cit. P. 192.

Il rilievo della figura del critico letterario dalla serie di altri lettori contemporanei permette però di parlare non dell'interpretazione, della percezione, della comprensione del testo, ma del processo stesso della sua nascita, della creazione del testo a cui partecipa il critico letterario.

La comparsa di tante traduzioni delle opere shakespeariane nella prima metà dell'Ottocento non è mai stata considerata da questo punto di vista – come realizzazione dell'orizzonte d'attesa della critica letteraria, come risposta a quest'orizzonte di aspettativa.

In questa ottica, un altro significato assume il concetto di “valore estetico” di un testo come lo comprende Jauss:

Il modo in cui un'opera letteraria nel momento storico del suo apparire soddisfa, supera, delude o confuta le aspettative del suo primo pubblico fornisce un criterio evidente per la determinazione del suo valore estetico. La distanza tra orizzonte d'attesa e opera, tra quanto è stato fino a oggi familiare all'esperienza estetica e il “mutamento d'orizzonte” richiesto dalla ricezione della nuova opera, definisce dal punto di vista di un'estetica della ricezione il carattere artistico di un'opera letteraria: nella misura in cui questa distanza si riduce e della coscienza del ricettore non si esige alcuna svolta verso l'orizzonte di un'esperienza sconosciuta, l'opera si avvicina all'ambito dell'arte “culinaria” o di intrattenimento¹²⁷.

Nel caso del critico letterario che intende gestire in un certo senso la storia della letteratura o almeno partecipare a questa storia, il valore di una determinata opera viene costruita nella maniera seguente: meno è la distanza tra gli orizzonti più è il valore estetico del testo.

È veramente l'opposto del modello proposto da Jauss in cui più è la distanza più è il valore del testo.

Tenendo conto di quanto sopra affermato, a nostro avviso esistono sufficienti motivi per differenziare l'attesa del critico letterario in una categoria particolare che può essere definita come “attesa letteraria”, visto che il critico si occupa proprio della letteratura. L'attesa di Jauss rappresenta una categoria molto più ampia che va

¹²⁷ Jauss, Hans Robert. Op. cit. PP. 197–198.

oltre l'ambito della letteratura. Infatti, Jauss, nei suoi altri scritti, dedica un'attenzione particolare al processo del trasferimento dell'orizzonte d'attesa del lettore nella sua vita e le sue prassi sociali:

La funzione sociale della letteratura si manifesta come genuina possibilità solo dove l'esperienza letteraria del lettore entra nell'orizzonte d'attesa della sua prassi vitale, preformando la sua comprensione del mondo e retroagendo sul suo comportamento sociale¹²⁸.

Il critico invece si occupa principalmente, della letteratura e per questo la sua attesa si muove solo nel campo della letteratura.

Questa "attesa letteraria" del critico influisce sul processo letterario e la comparsa delle traduzioni di Shakespeare in Italia nel Settecento è strettamente legata a questa attività, anche se oggi questi aspetti della storia di Shakespeare in Italia sfuggono agli studiosi contemporanei. Come esempio emblematico proponiamo lo scritto di **Giuseppe Baret**, a cui abbiamo accennato nel capitolo precedente, ma che non abbiamo ancora analizzato proprio poiché la nostra intenzione consisteva neldi presentare questo interessantissimo articolo nell'ottica delle riflessioni esposte sopra. Si tratta del suo *Discours sur Shakespeare et sur Monsieur de Voltaire* scritto nel 1777 in lingua francese durante il suo soggiorno a Londra, dove l'autore si recò nel 1766 ed ivi rimase fino alla sua morte nel 1789.

Questo testo è molto importante da tanti punti di vista:

- Prima di tutto perché conferma la nostra ipotesi dell'esistenza di una particolare attesa letteraria delle traduzioni shakespeariane in Italia, nella cerchia della critica e dei letterati e intellettuali italiani;
- Perché l'oggetto di questo trattato non è solo il drammaturgo inglese, ma anche **Voltaire**, che svolse un ruolo fondamentale nella storia della ricezione di Shakespeare in Italia e non solo;

¹²⁸ Jauss, Hans Robert. Op. cit.. P. 217.

- E ancora perché **Baretti** nel suo scritto non tocca solo “la questione shakespeariana”, ma anche i problemi della traduzione come fenomeno in un contesto molto più ampio, che va al di là di Shakespeare.

Il trattato di **Baretti** fu scritto in risposta alla famosa lettera di **Voltaire** contro Shakespeare, letta pubblicamente all'Accademia Francese il 25 agosto 1776 in occasione del lavoro intrapreso da **Pierre Le Tourneur** per la traduzione completa delle opere di Shakespeare (nel 1776 **Le Tourneur** aveva pubblicato i primi due volumi delle sue traduzioni delle tragedie shakespeariane). Questa lettera di **Voltaire** venne subito tradotta e pubblicata in inglese a Londra, come già era stata pubblicata in Francia, insieme ad altre lettere di **Voltaire** scritte ai suoi amici con lo stesso scopo di far conoscere a tutti la sua opinione sul drammaturgo inglese e sull'idea di tradurre tutte le sue opere in lingua francese:

In pochi giorni scrisse una lunghissima lettera all'Accademia e parecchie altre ai suoi amici di Parigi, sforzandosi di versarvi a piene mani, con quell'arte di cui era così terribile maestro, il ridicolo e il disprezzo sullo Shakespeare e sul suo traduttore, e di dimostrare con ogni mezzo che tutta la Francia era stata atrocemente oltraggiata. La lettera all'Accademia, letta che fosse davanti al rispettabile consesso, doveva pubblicarsi. Le altre, dirette agli amici, erano evidentemente destinate a quella mezza pubblicità che egli sapeva bene che avevano, in quel tempo, tutte le sue lettere¹²⁹.

Nell'introduzione al suo *Discorso* **Baretti** fa riferimento a questa lettera di **Voltaire** (a cui torneremo nel terzo capitolo del nostro studio) nella maniera seguente:

Dans un de ces papiers journaliers qu'on publie à Londres, j'ai lu, il n'y a pas longtemps, l'anecdote suivante.

Una dame anglaise très respectable à tous égards, étant à Paris, entendit lire une lettre récemment écrite par monsieur de Voltaire à un de ses amis. Dans cette lettre un homme nommé Letourneur, secrétaire de librairie, est appelé “impudent”, “imbécile”, “faquin” et “maraud”,

¹²⁹ Morandi, Luigi. *Voltaire contro Shakespeare, Baretti contro Voltaire. Con otto lettere di Baretti non mai pubblicate in Italia*. Roma: Casa editrice A.Sommeruga e C., 1882. P. 23.

parce qu'il a traduit en français les oeuvres du Shakespeare dans l'intention de les imprimer ainsi traduites par souscription.

Non content de traiter ce pauvre traducteur avec si peu de cérémonie, monsieur de Voltaire se jette dans cette lettre sur son original et dit, entre autres choses, que les oeuvres de Shakespeare ne sont qu'un "énorme fumier"¹³⁰.

Queste parole premettono le riflessioni di **Baretti** sulla conoscenza della lingua inglese da parte di **Voltaire**. **Baretti** cerca di comprendere fino a che punto il filosofo francese sia in grado di giudicare la traduzione di **Le Tourneur** e anche l'originale di Shakespeare. **Baretti** mette in questione non solo la capacità di **Voltaire** di capire l'inglese ma anche le sue competenze di traduttore.

Rispetto alla lingua inglese Baretti afferma senza avere nessun dubbio:

... il n'a jamais écrit une lettre anglaise à personne depuis qu'il quitta ce pays: non, pas une, vous dis-je ; et je vous défie, tous tant que vous êtes, de m'en montrer une courte ni longue. Il y a bien des gens dans ce monde qui en concervent des gros paquets, toutes écrites de sa main : elles sont toutes en français, avec par-ci par-là quelque "How do you do?", quelque, "I am very glad", quelque "I love you much", et autres semblables gentilleses, copiées apparemment de sa grammaire. C'est là tout l'anglais qu'il a su écrire depuis sa sortie d'Angleterre, ou il fut bien fêté, bien diverti, bien amadoué, dans les temps qu'il ramassait des souscriptions pour son *Henriade*¹³¹.

Sulla pagina seguente **Baretti** nega anche le abilità di **Voltaire** come traduttore:

A l'égard des morceaux de Shakespeare, qu'il a traduit en vers et librement, je n'ai autre chose à dire si non qu'en les retraduisant de son français en anglais, on ne les reconnaît pas plus pour des morceaux de Shakespeare, que s'ils étaient tirés des livres de Zoroastre. Pour rendre les six monosyllabes "To be, or not to be", par lesquelles un soliloque d'Hamlet commence, il a employé deux de ces grands vers qu'on appelle "alexandrins", don't chaqun a douze syllables, et manqué tout net le sens du soliloque par dessus le marché¹³².

¹³⁰ Baretti, Giuseppe. *Discours sur Shakespeare et sur Monsieur de Voltaire / La letteratura italiana. Storia e testi*. Volume 47. Letterati memorialisti e viaggiatori del Settecento. A cura di Ettore Bonora. Milano/Napoli: Riccardo Riccardi Editore, 1951. P. 601.

¹³¹ Ibid. P. 604.

¹³² Ibid. PP. 604-605.

Baretti conclude il primo capitolo del suo trattato con un'affermazione molto importante nell'ambito della nostra ricerca: il letterato italiano accusa il critico francese di aver ingannato non solo la Francia ma anche il resto dell'Europa, Italia compresa. Ingannato perché, non conoscendo la lingua inglese, **Voltaire** aveva creato un'immagine falsa del drammaturgo inglese:

...c'est bien dommage qu'un monsieur de Voltaire, qui s'est occupé à étudier "une vingtaine de sciences", y compris celle de poésie, ait tâché à tant reprises, durant cinquante ans, de faire accroire qu'il sait la langue anglaise, et pris tant de peine pour tromper la France et toute l'Europe au sujet d'un poète anglais, qu'il eût beaucoup mieux fait d'étudier de toute sa force¹³³.

Questo passaggio è interessantissimo poiché conferma la nostra ipotesi sull'eventuale possibilità della critica letteraria di gestire la storia della letteratura. Il fenomeno di cui parla il letterato italiano rappresenta un'altro aspetto dell'attività del critico letterario. Infatti, fino ad ora abbiamo discusso delle relazioni che esistono tra il critico letterario e l'autore. Il primo trasmette la sua attesa letteraria provocando la comparsa di certi testi. Esistono però anche strette relazioni tra il critico e il pubblico (il destinatario nella terminologia dell'estetica della ricezione); le parole di **Baretti** possono essere analizzate anche in questo contesto.

Come già descritto l'estetica della ricezione interpreta la figura del lettore dal punto di vista metodologico. Ma in realtà il lettore si trova al centro degli studi di tante discipline scientifiche contemporanee: non solo della letteratura ma anche della linguistica, della sociologia ecc. Un aspetto molto particolare è rappresentato dagli approcci culturologici allo studio della letteratura, in particolare dalla cosiddetta "sociologia della comunicazione di massa", che considera la cultura in generale come uno dei "modi" della comunicazione, come una "sorte" di comunicazione. Secondo i teorici di questa scuola "la culture se réduit finalement à une énorme quantité de messages"¹³⁴; la natura stessa della cultura è caratterizzata dalla dialogicità e dalla

¹³³ Baretti, Giuseppe. Op. cit. P. 609.

¹³⁴ Moles, Abraham. *Sociodynamique de la culture*. Paris-La Haye: Mouton, 1967. P. 109.

comunicazione, perché prevede l'esistenza almeno dei due partecipanti: il mittente del messaggio e il destinatario¹³⁵.

Nel contesto degli studi letterari, nondimeno, questa situazione diviene quasi sempre più complicata perché, come mostrato prima, un testo non rappresenta mai una realtà isolata e autonoma che esiste nel vuoto e che il lettore percepisce senza fattori esterni. Quasi sempre a questa situazione partecipa anche una terza persona che assicura la comprensione del lettore:

“L'information existe et circule seulement grace à la troisieme personne qui s'occupe de la traduction des messages reçus de l'émetteur à la langue accessible et comprehensible pour le récepteur du message”¹³⁶.

I partecipanti di questo tipo hanno ricevuto il nome di mediatori; loro non partecipano direttamente all'elaborazione del messaggio (o del testo), ma invece prendono parte alla circolazione del messaggio (o del testo). La missione del mediatore prevede soprattutto la facilitazione del processo di comprensione dalla parte del destinatario (del lettore nel nostro caso); così i mediatori sono destinati a ridurre la distanza tra i due poli della comunicazione: tra il mittente e il destinatario del messaggio.

Oggi la figura del mediatore attira sempre più attenzione anche da parte degli studiosi della storia della letteratura. Questa figura riscuote un particolare interesse nel campo degli studi comparativi: l'analisi delle influenze culturali, dei prestiti, delle traduzioni oggi non sarebbe quasi pensabile se non venisse presa in considerazione la figura del mediatore. La funzione mediatrice è spesso svolta da una cultura nei confronti di un'altra nella storia della letteratura mondiale, e tutti i meccanismi di una simile influenza sono stati attentamente studiati e descritti. Come punto di riferimento è possibile citare l'ormai antologico articolo di J.M. Lotman *Rousseau i russkaja literatura XVIII veka* [Rousseau e la letteratura russa del Settecento].

¹³⁵ Vedi, per esempio : Moles, Abraham. *Sociodynamique de la culture*. Paris-La Haye: Mouton, 1967, soprattutto il capitolo *Le transfert du message culturel*.

¹³⁶ Laulan, A-M. *Le role des mediateurs dans l'accès a l'oeuvre d'art filmique*. Lille, 1983, T.1. PP. 25-26.

È debito menzionare a tal proposito i contributi di studiosi americani e francesi degli anni '40–'70 del secolo scorso, che, su di un piano completamente diverso, ma da posizioni metodologiche paradigmaticamente affini e non solo nel campo letterario ma anche in quello sociologico, culturologico, politologico, hanno elaborato il concetto di «*opinion leader*».

Un «*leader dell'opinione*» è inteso come persona in grado di imporre ad altri proprie conclusioni e propri giudizi, possedendo a priori agli occhi degli altri un livello superiore di conoscenze, competenze e credibilità.¹³⁷ Le circostanze storico-letterarie della comparsa delle traduzioni di Shakespeare in Italia possono essere analizzate anche in questo contesto.

Il concetto di leader dell'opinione è stato elaborato dal sociologo e politologo americano P. Lazarsfeld¹³⁸. Studiando la campagna elettorale del 1940 negli Stati Uniti, Lazarsfeld ha dimostrato che quasi sempre gli elettori sono stati influenzati dalle stesse persone che in un determinato ambiente sociale ricoprono un'importanza e un peso particolari rispetto ad altre:

Common observation and many community studies show that in every area and for every public issue there are certain people who are most concerned about the issue as well as most articulate about it. We call them the “opinion leaders”.

The opinion leaders of a community could best be identified and studied by asking people to whom they turn for advice on the issue at hand and then investigating the interaction between the advisers and the advisees¹³⁹.

Utilizzando il concetto del leader dell'opinione, Lazarsfeld formula la legge della comunicazione a due stadi:

1. dal gruppo delle fonti ai leader dell'opinione;

¹³⁷ Lotman, J.M. *Rousseau i russkaja literatura XVIII veka* [Rousseau e la letteratura russa del Settecento] / *Izbrannyje statji: v 3 t.* [Articoli scelti in 3 volumi]. Vol. 2. Tallinn: Aleksandra, 1992. PP. 40–99; Lazarsfeld, Paul. *The people's choice. How the voter makes up his mind in a presidential campaign.* New–York–London: Columbia univ. press, 1968; Cazeneuve, Jean. *Les pouvoirs de la télévision.* Paris: Gallimard, 1970; Laulan, Anne–Marie. *Le rôle des médiateurs dans l'accès à l'oeuvre d'art filmique.* T. 1. Lille, 1983, ed altri.

¹³⁸ Lazarsfeld, Paul. *The people's choice. How the voter makes up his mind in a presidential campaign.* New–York–London : Columbia univ. press, 1968.

¹³⁹ Ibid. P. 49.

2. dai leader dell'opinione al gruppo meno attivo del popolo.

Così, tra la fonte dell'informazione e i destinatari di questa informazione, secondo il politologo americano, c'è sempre non una semplice "terza persona" che traduce il senso del messaggio nel linguaggio comprensibile per i destinatari del messaggio, ma un mediatore particolare, il "leader dell'opinione", capace di influenzare seriamente il punto di vista dei destinatari su questo o quell'argomento.

Successivamente, la teoria della comunicazione di massa si è preoccupata di studiare i diversi aspetti del concetto di leader dell'opinione non solo nell'ambito della politica; gli studiosi hanno provato che queste persone esistono in ogni campo in cui vige la comunicazione. Dove c'è opinione pubblica esistono leader dell'opinione o leader della comunicazione:

...c'est-à-dire les personnes les plus ouvertes aux informations et les plus aptes à convaincre ensuite leur entourage en leur répercutant les arguments ou impressions qui les avaient elles-mêmes inclinées à prendre telle ou telle position sur le problème en question¹⁴⁰.

Lo studioso francese Jean Cazeneuve descrive due leggi fondamentali dei rapporti tra i leader dell'opinione e quelli che subiscono la loro influenza:

- 1) "Si une personne joue plus qu'une autre le rôle de guide d'opinion dans tel cas, cela tient à la valeur personnelle qu'on lui attribue en général, ce qui entraîne la confiance, et c'est aussi à cause de sa compétence en la matière. Il faut que ces deux éléments soient réunis"¹⁴¹.
- 2) "...il y a toujours une similitude sociologique entre les guides d'opinion et les personnes qu'ils influencent"¹⁴². Questo significa che per ogni comunità esistono i suoi leader dell'opinione: per i medici sarà un medico, per esempio e così via.

¹⁴⁰ Cazeneuve, Jean. *Les pouvoirs de la télévision*. Paris: Gallimard, 1970. PP. 149-150.

¹⁴¹ Cazeneuve, Jean. Op. cit. P. 155.

¹⁴² Ibid. P. 156.

Il critico letterario possiede tutte quelle caratteristiche che gli permettono di essere considerato come una specie di leader dell'opinione: il maggior stato dell'informazione, il credito di fiducia tra i destinatari del messaggio (cioè i lettori del testo), la capacità di collaborare con il mittente del messaggio (lo scrittore). Proprio l'attesa letteraria di cui abbiamo parlato sopra rappresenta quest'ultima caratteristica (la capacità di collaborazione con l'autore) ed è una caratteristica inerente solo al critico letterario, che lo distingue da qualsiasi altro tipo di lettore.

Però, il critico è non meno capace di influenzare l'ambiente dei lettori dove crea le condizioni per la percezione di un'opera letteraria. L'esempio più emblematico è la creazione e la distruzione delle reputazioni letterarie. Questo problema si trova al centro di recenti studi introdotti dal rinomato studioso russo A.Reitblat:

Le istanze che determinano la reputazione letteraria dipendono dal tipo di sistema letterario. In un tipo di sistema, sono prima di tutto i letterati stessi o gli esperti autorevoli che nei loro ambienti, nell'ambito di una cerchia letteraria o di un salotto o di una società, danno il loro verdetto su un autore. Nell'altro, questa "qualifica" si realizza pubblicamente da parte del critico letterario, la cui specializzazione è proprio questo genere di attività¹⁴³.

Il critico letterario è in grado di spegnere l'interesse per qualsiasi autore o testo letterario, anche il più popolare; esempi del genere esistono nella letteratura di ogni paese. Anzi, il critico letterario è capace di creare il nuovo messaggio, aggiungendo nel testo originale le nuove connotazioni o anche rifacendo il testo originale. A nostro avviso, tutti i libretti shakespeariani, per esempio, rappresentano un caso del genere; come abbiamo visto nel primo capitolo, questi libretti molto spesso appaiono senza il nome dell'autore del rifacimento, cioè sono percepiti come testo shakespeariano ma in realtà l'originale di Shakespeare è rifatto e riscritto rispetto alle norme vigenti della poetica e rispetto ai giudizi del critico letterario più autorevole forse nella storia della

¹⁴³ Reitblat, A.I. *Kak Puškin yišel v genii (o literaturnoj reputacii Puškina* [Come Puškin è diventato genio (Dalla reputazione letteraria di Puškin)] / Reitblat A.I. *Kak Puškin višel v genii:istoriko–sociologičeskije očerki o knižnoj kul'ture Puškinskoj èpohi* [Come Puškin è diventato genio: saggi storico–culturali della cultura libraria dell'epoca di Puškin]. Mosca: Novoe literaturnoe obozrenie, 2001. P. 52. La traduzione in italiano è mia.

critica letteraria – cioè di **Voltaire**. Così davanti a noi (e anche ai lettori del Settecento) appare un altro messaggio, un altro testo, tra virgolette shakespeariano, ma ricreato e rifatto secondo le regole del Classicismo.

D'altra parte, anche se il testo non è rifatto e corrisponde all'originale (nel nostro caso alla versione originale di Shakespeare), perché come abbiamo visto in Italia sono stati fatti tentativi di presentare al pubblico il vero Shakespeare, queste traduzioni sono percepite solo nel contesto del “barbarismo” del drammaturgo inglese, e questo epiteto, come questo modello di percezione, per il pubblico, sono inseparabili dal testo stesso.

Dunque, i leader dell'opinione sono capaci di aggiungere senso supplementare nel messaggio letterario originale (e quindi di influenzare fortemente la ricezione di questo messaggio) in tutti i due casi: direttamente, quando il testo è rifatto, e in una maniera indiretta, quando la percezione del testo non può essere separata dalla reputazione dello scrittore creata dal critico letterario (Shakespeare – barbaro). Infatti, questo fenomeno era evidente per alcuni letterati italiani già nell'Ottocento, dopo la pubblicazione di tante traduzioni shakespeariane comprese le traduzioni di **Michele Leoni**, di Barbieri, di Soncini e di Rusconi. Giacinto Battaglia scriveva nel 1845:

...non possiamo a meno di dolerci che Shakespeare non fosse fatto conoscere alla Francia da tutt'altri che da Voltaire, e che non ci venisse appresentato molto prima; vale a dire ad un'epoca meno avanzata della lingua e del gusto; non possiamo non dolerci che il genio di lui non sia stato assimilato al nostro genio drammatico, come uno degli elementi della nostra creazione teatrale, invece di venir invocato per distruggerlo¹⁴⁴.

Nella terminologia della sociologia della comunicazione di massa il lettore riceve il messaggio da parte del leader dell'opinione che a sua volta percepisce il messaggio attraverso l'ottica dei suoi valori e così aggiunge al messaggio il proprio senso. Quindi, il lettore non riceve quasi mai il messaggio come lo crea l'autore, se al processo della comunicazione partecipa il terzo elemento – il mediatore o il leader

¹⁴⁴ *Mosaico. Saggi diversi di critica drammatica da Giacinto Battaglia*. Milano: Tipografia di Vincenzo Guglielmini, 1845. P. 122.

dell'opinione. **Voltaire** di sicuro rappresenta l'esempio più emblematico nella storia della cultura mondiale di figura del genere; il letterato francese, senza alcuni dubbi, può essere considerato il leader dell'opinione del Settecento, tra l'altro non solo in Italia, ma anche in tanti altri paesi d'Europa, compresa la Francia e quei paesi che non fanno parte dell'ecumene romano come la Russia (è noto che **Voltaire** era corrispondente fedele e consigliere dell'imperatrice russa Katerina la Grande, che ovviamente determinava la politica culturale del suo paese). In Italia, i suoi giudizi rispetto le tragedie di Shakespeare hanno avuto una popolarità particolare anche perché, molto spesso, i testi di **Voltaire** in cui parla delle opere shakespeariane fanno riferimento ai letterati italiani:

...it is interesting to note that VoltairÈs writing on Shakespeare were often linked with Italian men of letters and this probably increased their appeal and popularity in Italy. VoltairÈs tragedy *Sémiramis*, with the important preface containing a virulent attack on *Hamlet* was dedicated to the translator of his epic poem *Henriade*, and direcot of the Vatican library Cardinal Quirini. This preface must immediately have become bedside reading for every Italian scholar, if we judge from the innumerable contemporary references to it. The rewriting of his other tragedy *Eryphile* ("Vêtue à la grecque, corrigée avec soin") was dedicated to the Italian Abate Franchini¹⁴⁵.

La prospettiva che offre la sociologia della comunicazione di massa ci permette di rivedere la polemica intorno alle traduzioni di Shakespeare in Italia attraverso un'ottica assolutamente diversa. A parte la nostra ipotesi che l'orizzonte d'attesa dei lettori italiani del Settecento sia stato caratterizzato dalla poetica del Classicismo e dalle sue norme di poetica, è ovvio che questo orizzonte d'attesa è stato, in un certo senso, manipolato dal leader dell'opinione francese, impegnatosi molto a svalutare la reputazione del drammaturgo inglese in Europa e a presentarlo come barbaro. Dunque, secondo la nostra ipotesi, il senso originale delle tragedie di Shakespeare è stato deformato tramite il paradigma della lettura delle sue opere imposta da **Voltaire**.

¹⁴⁵ Fresco, Gaby Petrone. *Shakespeare's Reception in 18th Century Italy. The case of Hamlet*. Peter Lang Bern–Berlin–Frankfurt a.M.–New York–Paris–Wien, 1993. PP. 74–75.

È evidente che in questa ottica la lotta per Shakespeare (che si trasforma nella lotta per la tragedia nazionale italiana come abbiamo mostrato nel primo capitolo) diventa anche la lotta contro il dominio di **Voltaire** e del teatro francese. E così, l'orizzonte d'attesa della critica letteraria rappresenta una cosa opposta rispetto all'orizzonte d'attesa degli altri lettori – cioè è caratterizzato appunto dall'aspettativa delle traduzioni di Shakespeare in italiano e dall'ampia motivazione per tradurlo e tradurlo il più possibile.

Quindi, visto che la letteratura in generale non esiste nel vuoto e i testi non appaiono mai per i lettori come qualcosa di astratto e libero dalle circostanze esterne, tutto quello che circonda un testo letterario crea la situazione della mediazione. Siccome le opere di Shakespeare esistono per il lettore settecentesco nel paradigma di **Voltaire**, che paradossalmente è non solo la persona che distrugge la reputazione di Shakespeare, ma anche la persona che ha scoperto il drammaturgo inglese per il resto dell'Europa¹⁴⁶, le traduzioni shakespeariane esistono nella situazione della mediazione voltairiana. Notiamo, tra parentesi, che il grande filosofo italiano Benedetto Croce riteneva che l'opinione di **Voltaire** continuasse ad influenzare la ricezione di Shakespeare in Francia anche nei tempi moderni:

...la prima divulgazione dello Shakespeare fuori della sua patria, si dovette [...] a un francese, al Voltaire, col suo *odi et ame*, del quale è stato sempre rilevato e biasimato il lato negativo, ma non lodato abbastanza il positivo, cioè il coraggio mentale, la freschezza d'impressioni, che quell'interessamento per lo Shakespeare, quell'ammirazione per le cose sublimi di lui, pure richiedevano. Ma è anche vero che la Francia rimase e rimane, per effetto della sua tradizione classicistica in letteratura e intellettualistica in filosofia, e nonostante fugaci entusiasmi, poco intendente dello Shakespeare...¹⁴⁷.

¹⁴⁶ “Bisogna, del resto, tener conto del fatto che durante quasi tutto il secolo diciottesimo, Shakespeare fu ignorato e considerato “irrapresentabile” nella maggior parte dei paesi d'Europa, e che il primo uomo di talento e di prestigio internazionale che si era occupato di Shakespeare, era stato il dispettoso e invidioso Voltaire, il quale lo aveva definito come “un uomo di poco conto” e come un “barbaro privo di qualsiasi gusto” / Bragaglia, Leonardo. *Shakespeare in Italia, personaggi e interpreti. Vita scenica del teatro shakespeariano in Italia (1792–1973)*. Bologna: Paolo Emilio Pershani Editore, 2005. PP. 13–14.

¹⁴⁷ Croce, Benedetto. *Ariosto, Shakespeare e Corneille*. Bari: Laterza, 1968. P. 185.

Il *Discorso* di **Giuseppe Baretto** conferma la nostra ipotesi. Nel secondo capitolo del suo trattato, il letterato italiano cerca di capire perché **Voltaire** fosse talmente arrabbiato con Shakespeare. Inizia, infatti, ponendo la domanda seguente:

A propos de ce secrétaire de librairie, qui va donner au jour une version française des drames de Shakespeare, quelle peut être la raison que monsieur de Voltaire s'est acharné sur lui dans sa courte lettre à monsieur D'Argental et dans sa longue lettre à l'Académie française? Quel mal fait cet homme en donnant, de quelque façon, les oeuvres d'un étranger à sa patrie? Si sa version sera bonne, voilà un plaisir de plus qu'il aura mis à la portée de ses compatriotes: et l'on ne saurait lui faire un crime de leur avoir procuré un plaisir de plus. Si au contraire sa version sera mauvaise, elle tombera dans l'oubli aussitôt publiée: et quelle grande infortune en souffrira la France?¹⁴⁸.

Baretto risponde alla propria domanda spiegando che la ragione principale di **Voltaire** fu la paura di apparire un cattivo traduttore (perché, come ricordiamo, **Baretto** inizia il suo *Discorso* con l'affermazione dell'ignoranza della lingua inglese di **Voltaire**). Così, anche **Baretto** conferma che fu proprio **Voltaire** a scoprire il drammaturgo inglese in l'Europa, essendo il suo primo traduttore. Le riflessioni di Baretto sono molto ironiche e mordaci:

S'il arrive – s'est-il [– Voltaire] dit tout bas – que la version de ce maudit homme prenne et se répande, ce caractère de censeur des Anglians, que j'ai tant travaillé pour acquérir, s'en ira tout d'un coup à tous les diables. Je ne manque pas d'ennemis. Les traîtres ne manqueront pas de comparer mes traductions de Shakespeare aux siennes, et les trouveront différentes. Ils s'en iront sur le champ dire à tout Paris que je l'ai trompé tout du long sur l'article de ce maudit Anglais. Sur cela chacun prendra feu. Toute cette cohue de barbouilleurs don't la France abonde se jettera sur moi: combine de mâtins sur un vieux loup! Comment fermer l'oreille à leurs aboiements? Comment me sauver de leurs dents pointues? J'ai tant bataillé pendant plus d'un demi-siècle, que je n'en puis désormais plus! Oh rage, oh désespoir, oh vieillesse ennemie!¹⁴⁹.

¹⁴⁸ Baretto, Giuseppe. *Discours sur Shakespeare et sur Monsieur de Voltaire / La letteratura italiana. Storia e testi. Volume 47. Letterati memorialisti e viaggiatori del Settecento.* A cura di Ettore Bonora. Milano/Napoli: Riccardo Riccardi Editore, 1951. PP. 609–610.

¹⁴⁹ Ibid. P. 612.

Subito dopo queste parole, **Baretti** accusa di nuovo **Voltaire** di aver creato tante reputazioni false e sbagliate (portando come esempio tanti autori italiani, tra l'altro: Dante che, a suo avviso, **Voltaire** presentò nelle vesti di Pulcinella; Tasso che **Voltaire** definì al di sopra di Omero; Ariosto che **Voltaire** escluse dal catalogo dei poeti). Il letterato italiano conclude così queste riflessioni:

Ne vous allarmez donc point à propos de toutes les balivernes que vous avez écrit sur Shakespeare. Que Letourneur traduise à tour de bras tant qu'il lui plaira, jamais vos compatriots ne jetteront leurs regards sur le poète des Anglais; et plutôt que d'aller le lire dans une version en plusieurs volumes, qui ennuyera comme toutes les versions ennuiant, ils trouveront que c'est beaucoup plus commode de s'en tenir aux idées que vous leur en avez donné. Souffrez donc que je vous dise dans le style de Metastasio:

Rasserna i dolci lumi,

et ordonnez à La Ramée qu'il vous apporte une bouteille. Un verre de vin vous guérira des vapeurs¹⁵⁰.

A questo aggiungiamo che tutto quello che **Baretti** scrive sui lettori francesi corrisponde anche ai lettori italiani, che nel Settecento, come notato, rimangono talmente soddisfatti dei giudizi di **Voltaire** da non consultare nemmeno le originali versioni di Shakespeare, tanto valeva la parola di **Voltaire** in quell'epoca (anche i traduttori degli adattamenti o gli autori dei rifacimenti shakespeariani, nelle loro prefazioni, ammettono di aver studiato l'opinione di **Voltaire** ed è bastata loro per farsi un giudizio sul drammaturgo inglese)¹⁵¹.

Ma la parte più interessante del *Discorso* di **Baretti** non è l'attacco contro **Voltaire**. Come giustamente scrive Walter Binni nel suo libro *Preromanticismo italiano*:

Se il Baretti si fosse arrestato a dimostrare l'ignoranza di Voltaire o la qualità deteriore della sua traduzione, il *Discours* sarebbe rimasto solo un *pamphlet* di gusto discutibile, ma egli va oltre e afferma l'intraducibilità di Shakespeare in francese o nelle altre lingue neolatine¹⁵².

¹⁵⁰ Baretti, Giuseppe. Op. cit. P. 615.

¹⁵¹ Come, per esempio, Francesco Gritti, il traduttore italiano dell'*Amleto* dell'anno 1774.

¹⁵² Binni, Walter. *Preromanticismo italiano*. Firenze, 1985. P. 102.

Infatti, dopo aver dichiarato l'ignoranza della lingua inglese da parte di **Voltaire**, **Baretti** passa alle riflessioni sull'intraducibilità di Shakespeare e alle riflessioni sulla poesia e letteratura nazionali, che sono interessantissime nel contesto del nostro studio. Ma, prima, **Baretti** ancora una volta ribadisce a tutti quelli che vogliono conoscere il vero Shakespeare di sbarazzarsi dell'ottica di **Voltaire**:

Oui, messieurs les Français! Pour connaître Shakespeare, il faut que vous veniez à Londres. En y arrivant, il faut que vous vous mettiez à étudier l'anglais comme des perdus. Il faut que vous examiniez ce people, non pas en Français, mais en homes. N'oubliez pas cela. Sur toutes choses prenez bien garde à ne pas apporter de ces villains microscopes que l'opticien de Ferney vous vend à si bon marché: il ne valent rien, je vous en assure¹⁵³.

Baretti dedica il quarto capitolo del suo *Discorso* alla regola delle tre unità che non segue Shakespeare nelle sue tragedie e si chiede il perché tutte le altre nazioni debbano seguire le norme del teatro Greco e del teatro francese di Corneille, di Racine e di **Voltaire** stesso.

Baretti punta sulla particolarità di ogni paese e di ogni teatro e difende il diritto di ogni nazione ad avere il proprio gusto nazionale, che non deve corrispondere a quello francese. Questa riflessione è molto importante nel contesto dell'orizzonte d'attesa della critica letteraria italiana, che secondo la nostra ipotesi incoraggia i letterati italiani a tradurre le opere shakespeariane proprio affinché queste traduzioni siano un modo per creare la propria tragedia nazionale. In questo contesto, i pensieri di **Baretti** confermano questa nostra ipotesi perché lui, parlando delle tragedie di Shakespeare, sottolinea la differenza e la particolarità di ogni paese. E queste differenze a suo avviso arricchiscono il mondo della letteratura:

Que les Français se plaisent donc aux trésors qu'ils possèdent, mais qu'ils n'aillent point, sur la foi d'un homme qui n'entend point l'anglais, mépriser les richesses de leurs voisins. J'admire leur theater, je l'aime autant qu'eux. Peut-être ai-je Corneille et Racine tout autant au bout de

¹⁵³ Baretti, Giuseppe. Op. cit. P. 616.

mes doigts que les a monsieur de Voltaire. Malgré cela, je dis que le monde littéraire y perdrait beaucoup trop, s'il fallait que tout poète dramatique se moula dans tout pays sur ces deux grands homes, ou bien sur Sophocle et sur Euripide. Admirez les beautés grecques: vous ferez bien. Admirez les beautés françaises: vous ferez bien. Mais souvenez-vous toujours que la Grèce et la France ne sont que deux pays. Le monde en a d'autres encore, ou les homes ont la barbe tout aussi dure que la barbe des Grecs et des Français. Si les Grecs ont des beautés, si les Français ont des beautés, d'autres nations ont des beautés aussi¹⁵⁴.

Proprio questa rigidità delle proprie convinzioni non permise a **Voltaire** di tradurre Shakespeare. Come è noto, **Voltaire** tradusse in lingua francese la tragedia di Shakespeare *Giulio Cesare*, per dare un'idea del drammaturgo all'Accademia Francese. Secondo **Baretti**, **Voltaire** non tradusse ma “ha ucciso” la tragedia di Shakespeare, perché riteneva la lingua francese non fosse adatta alle traduzioni dall'inglese e così qualsiasi tentativo di tradurre Shakespeare in francese era destinato al fallimento (proprio per questo **Baretti** chiese a **Voltaire** di non preoccuparsi per la traduzione di **Pierre Le Tourneur**, perché in ogni caso la traduzione non sarebbe riuscita, secondo il suo punto di vista). Ma **Baretti** va ancora più avanti e afferma che la traduzione in generale è un compito impossibile, perché non è possibile rendere il gusto nazionale in un'altra lingua:

Parmi les peuples modernes qui ont cultivé les lettres avec succès, il n'y en a aucun qui puisse se glorifier d'avoir une seule petite ode d'Horace, un seul petit épigramme de Martial rendu dans sa propre langue de manière à pouvoir faire face à son original. Qui a jamais pu traduire une seule petite fable de La Fontaine en italien ou en anglais, sans lui ôter toute cette naïveté qui en fait le mérite principal? Qui pourra jamais traduire en anglais ou en français un seul petit sonnet de Petrarque, une seule petite strophe d'une chanson de Metastasio, sans lui faire beaucoup perdre de cette grâce ou de cette précision qui en fait tout le charme?¹⁵⁵.

In altre parole, Baretti afferma l'esistenza del gusto nazionale di ogni paese e della poesia nazionale che può non corrispondere alle norme vigenti e essere allo stesso tempo bella. Ma per tradurre la poesia di qualsiasi paese bisogna conoscerne

¹⁵⁴ Baretti, Giuseppe. Op. cit. P. 632.

¹⁵⁵ Ibid. PP. 635–636.

non solo la lingua ma anche i costumi, la cultura, l'individualità, e questo non è possibile¹⁵⁶.

Questa idea di **Baretti** è molto vicina ai principi del Romanticismo come corrente letteraria e culturale; non è un caso che tanti studiosi proponano dei parallelismi tra le idee di **Baretti** e dei romantici, affermando che, in un certo senso, **Baretti** ha anticipato anche i filosofi tedeschi. Questa è l'opinione di Walter Binni, per esempio:

E dalla intraducibilità di Shakespeare in lingua neolatina, si passa ai punti più sostanziosi e meno cronachistici, alle affermazioni che, in una gamba sempre compromessa di cultura e di velleità, implicano un nuovo senso della poesia, in cui (più che il languore idillico e la tenerezza elegiaca che soprattutto affiorano degli altri testi preromantici italiani), si presenta quel vigoroso amore del concreto che conduce ai romantici nel 1816 e, nel pieno romanticismo italiano, al De Sanctis¹⁵⁷.

Ma l'intuito di **Baretti** e la connessione delle sue idee con le idee dei romantici erano già evidenti ai letterati italiani dell'Ottocento. Giacinto Battaglia nel 1845 sottolinea questo punto:

Io miro principalmente in questa nota ad osservare un fatto singolare nella storia della critica italiana e nondimeno troppo fin qui negletto, voglio dire che l'autore della *Frusta Letteraria* fu il primo tra noi che preludesse, col solito suo spirito e col bisbetico suo acume, alla seria questione del romanticismo e del classicismo, svolgendo intorno al genio di Shakespeare, il grande antesignano della nuova scuola, delle idee non mai fino allora sospettate dai nostri...¹⁵⁸.

¹⁵⁶ Diciamo, tra parentesi, che questa idea dell'intraducibilità della poesia ha trovato proprio in Italia un terreno molto fruttuoso, perché un secolo e mezzo dopo si è trasformata in una vera teoria dell'intraducibilità. In Italia questa idea troverà, qualche secolo più tardi, una schiera di seguaci tra i più brillanti uomini di cultura, di letteratura, d'arte, basti menzionare Benedetto Croce, Luigi Pirandello e Giovanni Gentile. Diverrà, in un certo senso, tratto caratteristico della tradizione italiana nel pensiero teorico sulla traduzione, secondo l'avviso di alcuni studiosi nell'ambito della traduttologia, che pensano che proprio questa teoria dell'intraducibilità abbia predeterminato il ritardo nello sviluppo degli studi traduttologici in Italia, talmente potenti e autorevoli erano i due filosofi che l'hanno elaborata.

¹⁵⁷ Binni, Walter. Op. cit. P. 103.

¹⁵⁸ *Mosaico. Saggi diversi di critica drammatica da Giacinto Battaglia*. Milano: Tipografia di Vincenzo Guglielmini, 1845. P. 176

Baretti infatti apre nel suo testo un campo di riflessione su Shakespeare sul cui terreno, qualche decennio più tardi, si sarebbe mosso tutto il pensiero romantico, e non solo in Italia: infatti **Baretti** anticipa in questo senso anche i filosofi tedeschi, cui si è soliti attribuire la scoperta di Shakespeare per la cultura europea. **Baretti** non conosceva i lavori di Lessing e quindi le sue idee erano veramente originali:

Baretti's isolated (and during his lifetime unsuccessful) battle against the Aristotelian unities and Voltaire had been fought and won earlier in Germany by Lessing, who had practically destroyed the prestige of French theatre and French critical method in favour of Shakespeare's reputation (Baretti could not be aware of this first of all because he never mentioned the German critic and he was too genuinely honest to have hidden a possible knowledge of Lessing's work, and also because he did not know German and the first incomplete and faulty translation of the *Dramaturgie* only appeared in French as late as 1785)¹⁵⁹.

Come visto, il saggio di **Baretti** è molto importante sotto molti aspetti, perché il letterato italiano nel suo *Discorso* accenna a numerose questioni che diventeranno questioni-chiave solo qualche decennio dopo. Tutto questo avveniva in un paese, in una cultura, in cui Shakespeare non aveva ancora trovato spazio, in cui non esistevano traduzioni né recensioni critiche su quest'autore, non esistevano riflessioni di alcun genere su questo fenomeno culturale; ma ancora più sorprende che questo saggio rimanga a tutt'oggi sconosciuto, fuori dal campo degli studi della traduzione, della storia della traduzione e della storia del pensiero teorico sulla traduzione, laddove rappresenta invece un passo molto importante nell'ambito di tali studi.

Bisogna dire che non è chiaro a qual punto il testo di **Baretti** possa essere considerato diffuso e conosciuto nell'ambiente letterario italiano dell'epoca. Ma è molto emblematico che questo *Discorso* sia stato pubblicato per la prima volta in Italia e in lingua italiana nel 1820, cioè un anno dopo la pubblicazione delle prime sette traduzioni shakespeariane di **Michele Leoni**.

¹⁵⁹ Fresco, Gaby Petrone. *Shakespeare's Reception in 18th Century Italy. The case of Hamlet*. Peter Lang Bern–Berlin–Frankfurt a.M.–New York–Paris–Wien, 1993. P. 100.

È anche molto emblematico che **Leoni** metta nell'edizione delle sue traduzioni alcuni testi collegati alla biografia di Shakespeare e all'interpretazione critica delle sue opere – i testi inglesi e tedeschi:

Alla raccolta intera erano premesse le *Notizie intorno alla vita di Shakespeare* scritte dal Rowe e la *Prefazione* di Samuele Johnson, stampata per la prima volta in inglese nel 1765: innanzi a ciascun dramma venivano i singoli argomenti e le critiche, tratte dall'opera dello Schlegel. Il Leoni, così, riaffermava la nostra dipendenza critica dallo straniero, con eclettiche esumazioni, nè sapendo fare egli stesso, pure addentro nella conoscenza del grande, opera di glossatore e di interprete. Non si ricordava nemmeno che qualche cosa su l'argomento era stata pur detta nel secolo precedente (1777), e non vanamente, da un italiano. A questo pensò invece Girolamo Pozzoli, che, l'anno seguente, dava tradotto per la prima volta, in italiano, il *Discorso sopra Shakespeare ed il signore di Voltaire* di Giuseppe Baretti, dall'originale francese “ormai rarissimo e quasi ignoto” (1820)¹⁶⁰.

L'edizione delle traduzioni di **Michele Leoni** conferma il fatto che il testo di **Baretti** non era molto conosciuto in Italia. Infatti, la polemica attorno alle traduzioni di Shakespeare, che si anima nel primo quarto dell'Ottocento, non ne fa menzione. Ma questo testo comunque è importantissimo nel contesto della nostra ipotesi dell'attesa delle traduzioni shakespeariane, che di sicuro esisteva tra gli intellettuali italiani già nella seconda metà del Settecento. Forse proprio per questo il dibattito intorno alle traduzioni shakespeariane non include le questioni della poetica, della linguistica, ma si concentra su concetti piuttosto filosofici e culturali, cioè molto più ampi, che vanno oltre il campo della traduzione – perché questo dibattito (e l'attesa letteraria della critica) prevedeva non solo l'apparizione delle traduzioni stesse ma la liberazione della cultura italiana dal dominio francese. E forse proprio per questo la polemica intorno al Romanticismo è strettamente legata alla questione shakespeariana, in Italia come negli altri paesi derivati dalla lingua latina:

¹⁶⁰ Muoni, Guido. *I drammi dello Shakespeare e la critica romantica italiana (1815–1845). La leggenda napoleonica nella letteratura italiana*. Firenze: Nuova Rassegna Editrice. 1908. P. 6.

Inevitably, in all Romance–language countries the perception of Shakespeare in its early stages had a very strong French bias, so much that the later reception of Shakespeare in the non–French Romance context might to a significant extent be summarized as the story of its multiple emancipation from the French texts and models¹⁶¹.

Ma in Italia questa linea generale, a nostro avviso, si trasforma nel discorso sulla letteratura nazionale e, in un modo più ampio, nel discorso sull'identità nazionale. In questo contesto, hanno un significato particolare le risposte a **Madame de Staël** e il suo appello a tradurre di più soprattutto dalle lingue del Nord, comprese le opere shakespeariane che abbiamo analizzato nel primo capitolo. Ricordiamo che la linea guida degli oppositori alla scrittrice francese è l'affermazione della situazione particolare dell'Italia che, essendo l'erede della cultura latina, non ha bisogno di traduzioni qualsiasi e deve cercare l'ispirazione nel proprio passato e nella propria tradizione (questa è l'opinione di Pietro Giordani, per esempio, che ha pubblicato una lunga risposta a **Madame de Staël**):

...si tratta [...] di apprendere di bel nuovo a studiare i classici latini e greci, “dei quali nella italiana più che in qualunque altra letteratura del mondo possono farsi degli innesti; poiché ella è pure un ramo di quel tronco; laddove le altre hanno un'altra radice¹⁶².”

Affermazioni del genere erano a tal punto comuni all'ambiente letterario che alcuni studiosi arrivarono addirittura a negare l'esistenza del Romanticismo italiano proprio per questa ragione. Il Romanticismo europeo era molto aperto alle nuove culture (ed è anche per questo che i romantici trovavano l'arte di Shakespeare così importante), andava oltre i confini di ciascun paese, mentre «il Romanticismo è nazionalismo, dissero gl'Italiani» come scrive all'inizio del Novecento Gina Martegiani nel suo libro dal titolo molto provocatorio *Il Romanticismo italiano non esiste*:

¹⁶¹ Kittel, Harald et al. (ed). *Übersetzung/Translation/Traduction. Ein Internationals Handbuch zur Übersetzungsforschung/An International Encyclopedia of Translation Studies/Encyclopédie internationale de la recherche sur la traduction*. Berlin: Walter de Gruyter, 2004. P. 2480.

¹⁶² Raimondi, Ezio. *Romanticismo italiano e romanticismo europeo*. Milano, 1997. P. 51.

Il Romanticismo aveva detto: individualismo, cioè orgoglio della personalità, culto del genio, senso della propria sensibilità, *umanitat*, religione dell'umanità dell'uomo. Gli Italiani non compresero nulla di ciò: essi combatterono una lotta: ma non la lotta dell'*uomo contro il gruppo*, essi volevano il trionfo di una collettività, non dell'individuo. L'orgoglio nazionale si manifesta in luogo dell'orgoglio personale, l'io multiforme scompare sotto la veste estremamente cara dell'italianità¹⁶³.

Anche gli altri studiosi, meno categorici nelle loro conclusioni, sono più o meno d'accordo nel riconoscere che il Romanticismo in Italia venne declinato soprattutto in direzione dell'orgoglio nazionale e dell'affermazione dell'identità italiana nel contesto universale.

È il punto di vista, tra gli altri, di Mario Fubini, quando scrive: «“L'Italia italiana e non latina...”: potrebbe essere questa una divisa dei Romantici... Il che era, così sommariamente formulato, più che un pensiero storico, un mito contro un altro mito»¹⁶⁴.

Tra l'altro, non è solo la storia del Romanticismo in Italia che conferma l'ipotesi dell'esistenza di questo mito, come l'ha felicemente definito Mario Fubini. In realtà, il mito relativo a uno statuto speciale della lingua italiana in quanto lingua più vicina al latino, della cultura italiana in quanto erede dell'antichità, relativo all'autosufficienza delle proprie fonti e quindi a una sorta di snobismo rispetto agli altri paesi, caratterizza il pensiero teorico sulla traduzione in Italia durante quasi tutta la sua storia, a cominciare da Dante e dalla sua celebre concezione del «volgare illustre». Abbiamo già menzionato le riflessioni di Dante Nel *De vulgari eloquentia* sullo statuto speciale della lingua italiana:

La nostra lingua è ora triforme, come si è detto prima, e noi proviamo tanto timore e tanta esitazione a soppesarla e a metterla a confronto con se stessa, nell'aspetto triplice che ha assunto, che non osiamo in questo confronto dare il primo posto a questa, a quella o a quell'altra parte, se non in quanto constatiamo che i fondatori della “gramatica” hanno preso come avverbio

¹⁶³ Martegiani, Gina. *Il Romanticismo italiano non esiste. Saggio della letteratura comparata*. Firenze: Successori B. Seber, 1908. PP. 93–94.

¹⁶⁴ Fubini, Mario. *Romanticismo italiano. Saggi di storia della critica e della letteratura*. Bari: Editori Laterza, 1966. P. 18.

affermativo *sic*: è chiaro infatti che questo conferisce una certa superiorità agli italiani che dicono *si*¹⁶⁵.

Il trattato è stato scritto tra 1303 e 1305, quindi già dall'inizio del Trecento si può constatare l'esistenza di questo mito che è quello della superiorità della lingua italiana.

Un'altro esempio dell'esistenza di questo mito è la storia della traduzione in italiano dell'*Iliade* di Omero, che abbiamo già menzionato nel primo capitolo, e la concezione della traduzione di Vincenzo Monti Quest'ultima può essere ricostruita a partire dal suo saggio *Sulla difficoltà di ben tradurre la protasi dell' "Iliade"*, che ebbe a pubblicare nella seconda parte del libro ad accompagnamento della traduzione. Il saggio rappresenta un testo-chiave per la storia della teoria della traduzione in Italia e non sarebbe il caso di analizzarlo in questa sede, in quanto già studiato e descritto¹⁶⁶ nei suoi vari aspetti (la concezione della traduzione, la storia del lavoro sull'*Iliade*", le fonti usate per compierlo e il successo goduto al suo termine), se non fosse per le riflessioni di grande interesse che Monti svolge sulla lingua italiana, affermando che la lingua italiana è la più adatta per tradurre gli autori dell'antichità, perché:

... di questa lingua, che nata divina nella gran mente dell'Allighieri, e poscia educata da cento e dugento altri sommi maestri del buon stile, non ha bisogno né di puntelli, né di conati, né di caricature ond'essere concisa, forte, e magnifica, e che ben maneggiata da chi ben la conosca e abbondi di gusto non cede a veruna delle moderne né di vigore né di precisione, e mille volte le supera di dolcezza, di splendore, di colorito, e di maravigliosa flessibilità a tutti i caratteri delle passioni¹⁶⁷.

¹⁶⁵ Dante Alighieri. *De vulgari eloquentia / Opere minori di Dante Alighieri. Voume primo. Vita buona, De vulgari eloquentia, Rime, Ecloghe*. A cura di Giorgio Bàrberi Squarotti, Sergio Cecchin, Angelo Jacomuzzi, Maria Gabriella Stassi. Torino. Unione tipografico-Editrice Torinese, 1986. Traduzione di Sergio Cecchin. P. 419.

¹⁶⁶ ad esempio: Mari, Michele. *Eloquenza e letterarietà nell'Iliade di Vincenzo Monti*. Firenze: La Nuova Italia, 1982, Barbarisi, Gennara. *"Iliade" di Omero di Vincenzo Monti*. / *Letteratura Italiana. Le Opere*. Vol. 3. Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 1995. 127-43, Balbi, Anna Maria. *La traduzione montiana dell'Iliade*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1962.

¹⁶⁷ *Sulla difficoltà di ben tradurre la protasi dell' "Iliade"*. *Considerazioni di Vincenzo Monti (1807) / Versione dell' "Iliade" di Vincenzo Monti*. Volume primo delle *Opere*. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese [UTET], 1963. P. 769.

Osserviamo, quindi, un ulteriore esempio della percezione della lingua italiana come lingua maggiore, migliore, più adatta alle traduzioni rispetto alle altre lingue europee. Adatta al punto che si può tradurre in italiano senza l'originale, come ha fatto Monti (che non conosceva il greco), senza riferirsi alle altre traduzioni (nel senso, in altre lingue moderne: com'è noto, Monti usava le traduzioni latine del testo di Omero e mai, per esempio, le traduzioni francesi, già numerose all'epoca). Tra l'altro, questo testo di Monti fu scritto nel 1807, un'epoca particolarmente interessante nell'ambito del nostro studio.

Mito questo – di uno status speciale della lingua italiana – che si riprodurrà a più riprese, in situazioni diverse, in diversi autori, anche più tardi, nel Novecento. Per esempio, Mario Pannunzio nel 1932 sottolineava l'isolamento della letteratura italiana nel contesto della letteratura europea:

...il problema vero della letteratura italiana è di divenire una buona volta europea, di innestarsi nel tronco potente delle letterature straniere e di essere in ciò veramente originale, aver qualcosa di proprio da dire, osservato, amato, sofferto, nella nostra realtà che ci circonda che non sia la solita ripetizione dei casi per niente pietosi della Sora Teresa o di Zi' Michele e, peggio ancora, la rappresentazione liricheggiante di viaggi favolosi, di inutili ritorni, di passeggiate in tramway nel suburbio (quante passeggiate in questa letteratura!¹⁶⁸).

Sullo statuto speciale della lingua italiana rifletteva anche Italo Calvino:

La grande duttilità dell'italiano (questa lingua come di gomma con la quale pare di poter fare tutto quel che si vuole) ci permette di tradurre dalle altre lingue un pochino meglio di quanto non sia possibile in nessun'altra lingua. Naturalmente è un vantaggio, che ha una controparte di svantaggio quasi altrettanto grave: l'italiano è una lingua isolata intraducibile. Una buona traduzione italiana di un libro straniero (riferiamoci al campo dove tutto è più difficile: la letteratura) può conservare un qualche saporino dell'originale¹⁶⁹.

¹⁶⁸ Pannunzio, Mario. *Necessità del romanzo / Il Saggiatore*. Giugno, 1932.

¹⁶⁹ Calvino, Italo. *L'italiano, una lingua tra le altre lingue / Saggi*. A cura di M. Barenghi. Volume primo. Milano: Mondadori, 1995. P. 147.

Nonostante questa declinazione verso la letteratura nazionale e l'italianità è evidente che l'obiettivo della critica letteraria è stato raggiunto. La situazione delle traduzioni shakespeariane in Italia cambia radicalmente nella seconda metà dell'Ottocento: da autore conosciuto solo tra gli intellettuali, Shakespeare diventa uno dei più popolari scrittori. Abbiamo già parlato del "concorso delle traduzioni" di Shakespeare nell'ambito letterario, ma anche nel mondo del melodramma diventa il drammaturgo più popolare di tutti, l'elenco delle opere in italiano con i libretti sulle sue opere conta più di trenta titoli solo nel corso dell'Ottocento:

- 1847 *Macbeth*, Firenze, Teatro La Pergola (compositore G.Verdi, librettista F.M.Piave);
- 1848 *Amleto*, Venezia, Teatro La Fenice (compositore A.Buzzolla, librettista G.Peruzzini);
- 1854 *Amleto*, Venezia, Teatro S.Benedetto (compositore A.Zanardini, librettista A.Zanardini);
- 1859 *Riccardo III*, Milano, Teatro alla Scala (compositore G.B.Meiners, librettista A.Codebò);
- 1860 *Amleto*, Roma, Teatro Apollo (compositore L.Moroni, librettista G.Peruzzini);
- 1865 *Amleto*, Genova, Teatro Carlo Felice (compositore F.Faccio, librettista A.Boito);
- 1865 *Romeo e Giulietta*, Trieste, Teatro Grande (compositore F.Marchetti, librettista C.M.Marcello);
- 1867 *Romeo e Giulietta*, Milano, Teatro alla Scala (compositore C.–F.Gounod, librettista J.Barbier, M.–F.Carré, G.Zàffira);
- 1871 *Amleto* (rifacimento), Milano, Teatro alla Scala (compositore F.Faccio, librettista A.Boito);
- 1873 *Il mercante di Venezia*, Bologna, Teatro Comunale (compositore C.Pinsuti, librettista G.T.Cimino);

- 1874 *Macbeth* (rifacimento), Milano, Teatro alla Scala (compositore G.Verdi, librettista F.M.Piave);
- 1876 *Amleto*, Venezia, Teatro La Fenice (compositore Ch.–L.–A.Thomas, librettista J.Barbier, M.–F.Carré, A.De Lauzières);
- 1879 *Riccardo III*, Milano, Teatro Carcano (compositore L.Canepa, librettista F.Fulgonio);
- 1882 *Oberon*, Roma, Società Musicale Romana (compositore C.M.F.E.Weber, librettista J.R.Planché, A.Lega);
- 1887 *Otello*, Milano, Teatro alla Scala (compositore G.Verdi, librettista E.Golisciani);
- 1893 *Falstaff*, Milano, Teatro alla Scala (compositore G.Verdi, librettista A.Boito);
- 1894 *Amleto*, Siena (compositore E.A.Marescotti);
- 1895 *La furia domata*, Milano, Teatro Lirico Internazionale (compositore S.Samaras, librettista E.A.Butti, G.Macchi);
- 1898 *Amleto*, Bologna, Teatro Brunetti (compositore A.Grandi, librettista A.Gargano);
- 1899 *Le vispe comari di Windsor*, Napoli, Teatro Bellini (compositore C.O.E.Nicolai, librettista S.H.Mosenthal, S.De C.Marchesi);
- 1899 *Il sogno d'una notte d'estate*, Torino (compositore U.Roti, librettista M.Olmi).

Shakespeare occupa un posto importante anche nel teatro di prosa (nel Settecento abbiamo visto solo isolati tentativi di presentare le tragedie shakespeariane al pubblico italiano). Nella seconda metà dell'Ottocento invece la situazione è assolutamente diversa.

Otello fu messo in scena nel:

- 1847 (Milano, Teatro San Ferdinando);

- 1856 (Venezia, Teatro La Fenice);
- 1856 (Milano, Teatro Re);
- 1861 (Roma, Teatro Valle);
- 1868 (Bologna, Teatro del Corso);
- 1880 (Firenze, Teatro La Pergola);
- 1880 (Corno, Teatro Sociale);
- 1884 (Milano, Teatro Filodrammatici);
- 1896 (Roma, Teatro Argentina);
- 1898 (Roma, Teatro Valle);
- 1899 (Compagnia di Gustavo Salvini).

Amleto fu messo in scena nel:

- 1850 (Firenze, Teatro di Borgognissanti);
- 1850 (Venezia, Teatro La Fenice);
- 1856 (Venezia, Teatro Sam Moisé);
- 1856 (Milano, Teatro del Re);
- 1861 (Firenze, Teatro della Pergola);
- 1868 (Roma, Teatro Valle);
- 1875 (Torino, Teatro Carignano);
- 1880 (Roma, Teatro Argentina);
- 1891 (Milano, Teatro Manzoni).

Re Lear fu messo in scena nel:

- 1869 (Torino, Teatro Regio);
- 1870 (Milano, Teatro Re);
- 1899 (Roma, Teatro Valle).

Macbeth fu messo in scena nel:

- 1858 (Venezia, Teatro Goldoni);
- 1860 (Torino, Teatro Carignano);
- 1861 (compagnia drammatica di Tommaso Salvini);
- 1865 (Rappresentazioni di Adelaide Ristori);
- 1884 (Roma, Teatro Valle);
- 1890 (Roma, Teatro Costanzi).

Questa situazione ci permette di fare le seguenti conclusioni:

- l'assenza di traduzioni shakespeariane in Italia nel Settecento (“la sfortuna di Shakespeare”) può essere analizzata nella prospettiva proposta dalla scuola dell'estetica della ricezione e attraverso il concetto dell'orizzonte d'attesa, che definisce la percezione di un'opera determinata da parte del pubblico determinato. Secondo la nostra ipotesi, l'orizzonte d'attesa dei lettori italiani del Settecento era troppo legato al modello francese del teatro e questo fatto predeterminò la percezione negativa o l'assenza dell'interesse per le opere del drammaturgo inglese;

- la ricezione delle traduzioni shakespeariane può essere spiegata anche nei termini della sociologia della comunicazione di massa e soprattutto mediante la nozione del leader dell'opinione, inteso come una figura capace di creare e di distruggere certe reputazioni. A nostro avviso, è proprio il caso di **Voltaire** che creò e diffuse l'immagine di Shakespeare come di un “barbaro” di “cattivo gusto”. Il giudizio di **Voltaire** ha svolto un ruolo fondamentale in questo contesto non solo in Francia, ma anche in Italia;

- nonostante l'orizzonte d'attesa dei lettori “ordinari”, che impedì alle traduzioni shakespeariane di penetrare nella cultura italiana, i testi critici dedicati a questo fenomeno confermano l'esistenza della particolare attesa letteraria delle traduzioni di Shakespeare che esisteva nella critica. L'esempio più emblematico è il testo di **Giuseppe Baretta** su Shakespeare e Voltaire, che è stato esaminato in questo capitolo. Questa particolare attesa letteraria della critica, secondo la nostra opinione,

può essere molto efficace per spiegare la svolta radicale nella percezione delle traduzioni shakespeariane nella seconda metà dell'Ottocento;

– l'attesa letteraria delle traduzioni shakespeariane della critica italiana a nostro avviso è strettamente legata all'intenzione dei letterati di uscire dal modello francese nel teatro (e non solo) e di creare una letteratura nazionale italiana autonoma dal dominio francese.

Come ribadito, la situazione italiana delle traduzioni shakespeariane non può essere capita né spiegata senza tener conto della cultura francese e la mediazione di questa cultura in quello che riguarda la percezione di Shakespeare in Europa. Questo fenomeno sarà nel centro dello studio nel terzo capitolo del nostro progetto di ricerca.

Capitolo III. La storia della riflessione teorica sulla traduzione come questione metodologica

Come abbiamo visto nei capitoli precedenti, la questione shakespeariana in Italia non è separabile dal contesto francese; tanti problemi e tanti elementi di questo problema sono strettamente legati alla mediazione della cultura francese e non possono essere capiti senza tenerne conto. La connessione tra le due culture e la storia delle traduzioni shakesperiane in Italia ci hanno fornito la motivazione per mettere questo fenomeno in un contesto più ampio e più generale e rivedere di seguito anche gli approcci metodologici che di solito si applicano nella traduttologia contemporanea. Infatti, il terzo capitolo del nostro studio rappresenta un tentativo di proporre un altro approccio metodologico per la descrizione della storia del pensiero teorico sulla traduzione in generale. A nostro avviso l'approccio proposto permette di analizzare e di spiegare i fenomeni, come quello descritto nel presente progetto di ricerca, in una maniera molto più completa e oggettiva.

Di solito, per descrivere la storia del pensiero teorico sulla traduzione, gli studiosi prendono in considerazione sia diversi concetti che esistono nella traduttologia (per esempio, un approccio linguistico, un approccio culturale ecc) e così la storia della teoria della traduzione diventa la storia dell'alternazione di questi concetti. Gli esempi di antologie dedicate alla storia del pensiero teorico sulla traduzione e fatte secondo l'approccio indicato sono tante (Venuti, Lawrence (ed). *The Translation Studies Reader*. London and New York: Routledge, 2000; Baker, Mona, assisted by Malmkjaer, Kirsten (ed). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York: Routledge, 1998). Un altro modo per descrivere la storia della traduzione è la descrizione della storia dei traduttori (l'esempio più famoso è Robinson, Douglas (ed), *Western Translation Theory from Herodotus to Nietzsche*. Manchester/Northampton: St. Jerome Publishing, 1997).

Di conseguenza, con l'applicazione di queste linee guida negli studi della riflessione teorica sulla traduzione tanti fenomeni, non solo molto interessanti ma anche molto importanti per la comprensione dello sviluppo della storia della

traduzione, della teoria della traduzione e anche degli studi sulla traduzione, sono rimasti fuori dal campo di indagine. Così, il contributo apportato da molti autori nello sviluppo della traduzione, nonché alla ricerca di soluzioni dei vari problemi legati alla traduzione, non è stato abbastanza apprezzato o è rimasto addirittura sconosciuto. Ne è esempio il testo che abbiamo analizzato in dettagli nel capitolo precedente (il *Discours sur Shakespeare et sur Monsieur de Voltaire* di **Giuseppe Baretta**), che rimane quasi sconosciuto non solo per gli studiosi stranieri ma anche per quelli italiani, nonostante il ruolo cruciale che questo testo ha svolto nella storia dell'assimilazione delle opere shakespeariane nella cultura europea.

Ma anche tanti altri testi che, a nostro avviso, hanno un'importanza particolare nel quadro della storia della riflessione teorica sulla traduzione e non sono rientrati nell'ambito degli studi nel campo della traduttologia. Di solito, si tratta dei testi che appartengono ai cosiddetti paesi "minori", cioè che hanno la reputazione di paesi secondari nel senso del loro contributo allo sviluppo della teoria della traduzione. Alcuni studiosi hanno già prestato attenzione a questo fatto, per esempio Laura Salmon nella sua monografia *Teoria della traduzione: storia, scienza, professione*¹⁷⁰. Secondo il suo punto di vista è quello che è successo in particolare con la tradizione italiana, che è pochissimo rappresentata nella storia del pensiero teorico sulla traduzione. La spiegazione proposta da Laura Salmon è l'anglocentrismo che segna gli studi traduttologici in generale.

È evidente che il centrismo nazionale caratterizza tante ricerche nell'ambito della traduttologia contemporanea. Anche il caso di studio al quale è dedicato il presente progetto testimonia questo fenomeno. Infatti, la storia della traduzione delle opere shakespeariane in Europa è rappresentata, nella scienza contemporanea, soprattutto come la storia dell'interpretazione critica del drammaturgo inglese in Francia e in Germania¹⁷¹. Gli altri paesi (come l'Italia) non rientrano in questo

¹⁷⁰ Salmon, Laura. *Teoria della traduzione: storia, scienza, professione*. Milano: Bompiani, 2003. Vedi soprattutto le sue riflessioni sull'anglocentrismo nel capitolo *Gli studi: una sintesi tipologica*.

¹⁷¹ Infatti, la bibliografia dedicata alla storia delle opere shakespeariane in Francia e in Germania nella recente enciclopedia della traduzione è molto più ampia rispetto alla stessa bibliografia dedicata alla stessa questione in Russia o in Italia per esempio / Kittel, Harald et al. (ed). *Übersetzung/Translation/Traduction. Ein Internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung/An International Encyclopedia of Translation Studies/Encyclopédie internationale de la recherche sur la traduction*. Berlin: Walter de Gruyter, 2004. PP. 2502–2503.

campo, anche se hanno svolto un ruolo considerabile nella questione. Come abbiamo visto è stato **Giuseppe Baretto**, il letterato italiano, che ha introdotto per la prima volta i concetti che creano il paradigma della percezione di Shakespeare da parte dei romantici, e questo paradigma poi ha segnato tutto l'Ottocento e ha cambiato la reputazione di Shakespeare in Europa. Ma il letterato italiano ed i suoi scritti non fanno parte dei testi che rappresentano di solito la storia della questione shakespeariana nella traduttologia.

Come abbiamo detto, questo centrismo nazionale e l'approccio descrittivo anziché analitico negli studi traduttologici hanno fatto sì che nella traduttologia contemporanea si sono fissati alcuni stereotipi, secondo i quali certe tradizioni e certe culture prevalgano sulle altre. Come risultato, si sono creati alcuni *cliché* e luoghi comuni che oggi fanno parte della storia "ufficiale" della riflessione teorica sulla traduzione, ma che non corrispondono alla realtà storica.

Esempi del genere caratterizzano non solo la storia di Shakespeare, ma quasi tutta la storia della traduzione. Uno di questi stereotipi afferma, per esempio, che il primo trattato sulla traduzione, dedicato proprio alla teoria della traduzione, fu creato nel 1540, in Francia, da Etienne Dolet (*La manière de bien traduire d'une langue à l'autre*)¹⁷². In realtà sembra che sia stato invece il testo di Leonardo Bruni *Tradurre correttamente* (titolo originale: *De interpretazione recta*). Questo trattato, scritto in Italia intorno al 1420, precede quasi di un secolo l'opera di Dolet, ma questo testo è menzionato soltanto nell'unica antologia dedicata alla riflessione teorica sulla traduzione ed è un'antologia italiana¹⁷³. Quasi nessuno degli studiosi ha prestato attenzione a questo fenomeno, l'unico che ha notato la connessione tra le idee di Bruni e di Dolet è stato M. Ballard che ha toccato l'argomento nel suo libro *De Cicéron à Benjamin. Traducteurs, traduction, réflexions*¹⁷⁴.

Un simile passaggio di paternità si potrebbe riscontrare anche nell'ambito del concetto di "intraducibilità". Tradizionalmente era attribuita a Walter Benjamin (e al

¹⁷² Vedi, per esempio: Bussnett, Susan. *Translation Studies*. Fourth Edition. London and New York: Routledge. 2014. ("One of the first writers to formulate a theory of translation was the French humanist Etienne Dolet..." P. 63); o Edmond Cary. *Etienne Dolet. 1509–1546 / Babel*. Vol. I, №1, settembre 1955. ("Cependant il faut attendre Etienne Dolet pour voir formuler une véritable théorie de la traduction". P. 17).

¹⁷³ Nergaard, Siri (a cura di). *La teoria della traduzione nella storia*. Milano: Bompiani, 1993.

¹⁷⁴ Lille. 1992. P. 113.

suo scritto *Il compito del traduttore* del 1925)¹⁷⁵, mentre idee simili al pensiero di Benjamin erano articolate da Benedetto Croce più di vent'anni prima nell'*Indivisibilità dell'espressione in modi o gradi e critica della retorica* del 1902¹⁷⁶. Di sicuro esistono anche tanti altri esempi del genere in tanti altri campi degli studi traduttologici.

Per evitare la formazione dei *cliché* descritti sopra, che creano un quadro scorretto della vera storia della riflessione teorica sulla traduzione, a nostro avviso si può proporre un approccio completamente diverso che parte dall'osservazione seguente: esistono delle “domande” comuni a molti paesi e a molte tradizioni traduttologiche del pensiero europeo, ma che hanno avuto “risposte” diverse in ogni paese. Attraverso queste domande la tradizione nazionale di ogni paese può essere descritta con maggior precisione perché una domanda comune mette una tradizione in un contesto più ampio che permette di evitare il centrismo nazionale e lo stereotipo sul ruolo periferico di certi paesi (per esempio dell'Italia).

Domande del genere sono abbastanza evidenti nel contesto europeo. In ogni paese europeo si è formata la domanda “come tradurre la Bibbia”, per esempio, o “come tradurre l'*Iliade*” di Omero. Infatti alcuni studiosi hanno già notato questo fenomeno e hanno parlato della possibilità di evidenziare le “domande” del genere:

The fact that the present volume has entries on the translation of the bible and of Shakespeare but not of, say, Homer, Cervantes, Racine, or Joyce probably has more to do with the unique cultural functions Shakespeare and the Scriptures have fulfilled, each in their own way, than with any concern for the intrinsic difficulties involved in translating them. Like the Bible, Shakespearean texts and references are ubiquitous, and in either case there has been a great deal of doctrinal discord on the adjacent textual battlefields of translation and commentary (exegesis, interpretation, criticism)¹⁷⁷.

¹⁷⁵ Vedi, per esempio: Steiner George. *After Babel. Aspects of Language and Translation*. New York and London. 1975. C. 238.

¹⁷⁶ Vedi, per esempio: Zvereva, Irina. *Some Characteristic Features of Interpreting the Concept of “untranslatability” in Italy in the 1900–1920s (Benedetto Croce, Luigi Pirandello, Giovanni Gentile // Materials of International Symposium “History of Translation in the cross-cultural perspective”*. Moscow: Russian State University for the Humanities, 2012. PP. 144–161.

¹⁷⁷ Delabastita, Dirk. *Shakespeare / Baker, Mona, assisted by Malmkjaer, Kirsten (ed). Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York: Routledge, 1998. PP. 263–264.

Ogni cultura europea cercava le risposte alle domande menzionate sopra. Di sicuro esistono anche altre domande, ma per il nostro studio abbiamo scelto la questione shakespeariana perché la storia delle traduzioni shakespeariane nei paesi europei è un esempio emblematico di queste “prassi parallele” e dei “testi paralleli”, nel senso in cui in questo concetto è inteso dallo studioso russo V.I.Šadrin¹⁷⁸.

La questione shakespeariana come caso di studio fa parte delle “domande comuni” per l’Europa: ogni tradizione nazionale si poneva la questione “come tradurre le opere di Shakespeare”. Infatti a nostro avviso si tratta di ricerche parallele che si effettuavano in tanti (se non tutti) i paesi europei che alla fine formano una vera storia della riflessione teorica sulla questione shakespeariana nell’ambito della traduzione. Questa storia così descritta permette di considerare ogni singolo fenomeno nel contesto più ampio che a volte ha predeterminato la direzione delle ricerche nazionali (come nel caso di **Voltaire** e la tradizione italiana); questa storia permette anche di interpretare i fenomeni nazionali nel contesto comune per l’Europa, caratterizzato da processi culturali più profondi (come, per esempio, la successione dei correnti letterari: dal Classicismo al Romanticismo, che è fondamentale per capire la storia della percezione di Shakespeare ecc). A nostro avviso è possibile descrivere una storia del genere attraverso i cosiddetti «testi-chiave» che sono analizzati come testi paralleli.

Il concetto di testo-chiave è suggerito dal fatto che nella storia della traduzione esistono alcuni testi di particolare importanza, che segnano una svolta radicale nella visione della traduzione, del ruolo che ha, del carattere e dei principi che la caratterizzano. Sono questi i testi che provocano maggiori polemiche e discussioni, capaci di cambiare il sistema di norme rispetto agli approcci precedenti o contemporanei. Il testo-chiave possiede i criteri seguenti:

This, in its definitive form, reads as the text which a) offers a dramatic shift in the views on the function of translation, as well as on the type and principles of translation; b) it raises a polemic about the previous and the contemporary approaches to translation; c) it relates itself in

¹⁷⁸ Šadrin V.I. *Parallel’nyj text kak ob’ekt perevodovedenija* [Il testo parallelo come oggetto della traduttologia] / *Fedorovskie čtenija*. San Pietroburgo: Università Statale di San Pietroburgo. 2005. PP. 450–453.

a certain way to the previous and contemporary norms and constraints in translation, and d) it takes up a prominent position among the works on the principles of translation written in a certain language at a certain period of time in a certain culture¹⁷⁹.

Rispetto alla storia di Shakespeare in Italia un testo del genere è di sicuro il testo di **Giuseppe Baretta**, che ha segnato una svolta radicale nella percezione di Shakespeare non solo per l'Italia ma anche per tutta l'Europa.

Nel contesto francese invece tale testo sarà la lettera di **Voltaire** all'Accademia Francese, che appunto sarà anche il testo parallelo a quello di **Baretta**. Non si può parlare di una svolta radicale nella visione della traduzione nel caso della Lettera di **Voltaire**, ma il suo testo risponde al criterio della “norma contemporanea” vigente nell'ambito della traduzione, anzi, **Voltaire** si posiziona come l'unico custode di questa norma per tutta l'Europa.

Come abbiamo già detto molte volte, la posizione di **Voltaire** ha predeterminato il paradigma della percezione delle opere di Shakespeare in Italia e non solo in Italia. Questa affermazione è diventata un luogo comune negli storiografi shakespeariani; alcuni studiosi condividono la conclusione del nostro primo capitolo e presentano la storia della ricezione di Shakespeare nei paesi europei addirittura come la storia della lotta per la lingua nazionale e per la letteratura nazionale – cioè come la lotta contro il dominio francese:

...those who used Shakespeare to liberate their culture from French rule by trying to create a truly national theatre, literature or even language were acting in their own interest and not in Shakespeare's... For example, in the German context Shakespeare really became a pawn in the tragedies of the promoters of the domestic tragedy...¹⁸⁰.

(Ci permettiamo di notare tra parentesi che si può dire la stessa cosa rispetto al contesto italiano e non solo a quello tedesco).

¹⁷⁹ Reinhold N. *Predisloviye* [Preface] / *From the history of translation reasoning. Proceedings of the International Conference held within the framework of the project “National–historical Traditions in Translation Studies”*. Moscow, 13–15 September 2012. Edited by Natalya Reinhold. Moscow: Russian State University for the Humanities. PP. 13–14.

¹⁸⁰ Delabastita, Dirk. *Shakespeare* / Baker, Mona, assisted by Malmkjaer, Kirsten (ed). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York: Routledge, 1998. P. 268.

Proprio il fatto che la tradizione francese ha svolto un ruolo talmente importante nella ricezione di Shakespeare in Europa ci dà la motivazione per prendere in considerazione la storia di Shakespeare in Francia nel Settecento come contesto comparativo del nostro argomento.

La famosa lettera di **Voltaire** all'Accademia è stata scritta come risposta alla pubblicazione della traduzione completa fatta da **Pierre Le Tourneur** tra il 1776 e il 1783¹⁸¹. Nel 1776 è uscito il primo dei venti volumi, con la traduzione di Othello e alla tragedia sono stati premessi alcuni scritti: *Epistola al Re (Epître au Roi)*, *Giubileo di Shakespeare (Jubilé de Shakespeare)*, *Vita di Shakespeare (Vie de Shakespeare)*, *Discorso Estratto delle premesse diverse alle edizioni shakespeariane (Discours Extrait des différentes Préfaces, que les Editeurs de Shakespeare ont mise à la tête de leurs Editions)*¹⁸².

I traduttori (che sono stati tre a lavorare su questa traduzione come segue dalla lettera di D'Alembert indirizzata a **Voltaire** dal 4 agosto del 1776¹⁸³, anche se di solito questa traduzione completa delle opere shakespeariane è attribuita solo a Le Tourneur) aggiungono all'*Estratto* un commento seguente:

Nous n'ajouterons rien à ces réflexions des Anglois sur leur Poëte. Nos Lecteurs impatiens de l'entendre lui-même, ne s'arrêteroient pas volontiers à parcourir nos pensées et nos conjectures. Notre tâche est de le traduire plutôt que de le juger, et cette tâche déjà pleine de périls et de difficultés, trouve encore des obstacles étrangers dans les préventions nationales¹⁸⁴.

Ma, nonostante la promessa di non aggiungere niente alle prefazioni inglesi all'edizioni precedenti, i traduttori comunque descrivono il paradigma della percezione delle opere shakespeariane in Francia (che tra l'altro a questo periodo possedeva già della traduzione di **La Place** compiuta nel 1745):

¹⁸¹ *Shakespeare, traduit de l'anglois, dédié au Roi*. Paris, M.DCC.LXXVI.

¹⁸² "Nous donnons ici l'extrait de ce qui nous a paru le plus intéressant dans les Préfaces que Rowe, Pope, Warburton, Theobald, Hanmer, Johnson, Sewell ecc ont mises à la tête des différentes éditions de Shakespeare" (*Shakespeare, traduit de l'anglois, dédié au Roi*. Tome Premier. Paris. M.DCC.LXXVI. P. LXXXIII).

¹⁸³ *Lettre CLIX de M. D'Alembert 4 d'aguste 1776 / Oeuvres complètes de Voltaire*. Tome soixante-dixième. A Gotha. Chez Charles-Guillaume Ettinger, Librairie. 1789. Lettres de M. De Voltaire et de M. D'Alembert. 1769-1778. P. 266.

¹⁸⁴ *Shakespeare, traduit de l'anglois, dédié au Roi*. Tome Premier. M.DCC.LXXVI. P. CXXX.

A Paris, des légers Aristarques ont déjà pesé dans leur étroite balance le mérite de Shakespeare, et quoiqu'il n'ait jamais été traduit ni connu en France, ils savent quelle est la somme exacte et de ses beautés et de ses défauts. Sans avoir jamais lu ce Poète, sans même entendre sa langue, ils vont le peignant d'un mot comme un Sauvage, à qui il a échappé quelques traits heureux, bien forts et bien noirs, mais qui n'a rien de précieux à offrir à une nation délicate et polie. Les Oracles de ces petits Juges effrontés des Nations et des Arts sont reçus sans examen et parviennent, à force d'échos, à former une opinion.

D'autres Censeurs, Politiques Littéraires, remplis de pressentiments sinistres, ne cessent de crier : «La Littérature Angloise est un poison pour nous. Les abeilles légères de notre Parnasse, qui ne vivent que des fleurs et de suc choisis, ne s'accoutument point des nourritures fortes qui croissent sur les bords de la Temise ; la triste profondeur de ces Insulaires, l'énergie de leurs pensées et de leur expression est le cri d'une sensibilité barbare, qui ne peut sympathiser avec la douceur de la nôtre ; si Shakespeare encore est introduit en France, il faut nous attendre à ne plus voir sur notre Théâtre que des monstres, des enterremens, des flots de sang, des atrocités, une nature sans choix¹⁸⁵.

Nell'*Avviso (Avis sur la traduction)* i traduttori dicono anche che la loro traduzione è la traduzione esatta e fedele che rende bene tutte le bellezze ma anche tutti i difetti dell'originale:

C'est une Traduction exacte et vraiment fidèle que nous donnons ici ; c'est une copie ressemblante, ou l'on retrouvera l'ordonnance, les attitudes, le coloris, les beautés et les défauts du tableau. Par cette raison même, elle n'est pas et ne doit pas être toujours rigoureusement littérale : ce seront être infidèle à la vérité et trahir la gloire du Poète¹⁸⁶.

Ovviamente, l'affermazione di **Pierre Le Tourneur** che la Francia non abbia mai conosciuto le opere di Shakespeare è stata percepita dalla parte di **Voltaire** come un insulto (come è noto quest'ultimo pretendeva di essere stato il primo traduttore di Shakespeare in lingua francese e di aver scoperto il drammaturgo inglese per tutta l'Europa):

¹⁸⁵ *Shakespeare, traduit de l'anglois, dédié au Roi*. Tome Premier. M.DCC.LXXVI. PP. CXXXIV–CXXXJ.

¹⁸⁶ *Ibid.* P. CXL.

Le traducteur ajoute que Shakespeare est vraiment inconnu en France ou plutôt défiguré. Les choses sont donc bien changées en France de ce qu'elles étaient il y a environ cinquante années, lorsque un homme de lettres qui a l'honneur d'être votre confrère fut le premier parmi vous qui apprit la langue anglaise ; le premier qui fit connaître Shakespeare, qui en traduisit librement quelques morceaux en vers (ainsi qu'il faut traduire les poètes)...¹⁸⁷.

Voltaire ha dichiarato guerra personalmente a **Le Tourneur**; le sue lettere a D'Alembert (che all'epoca era il segretario dell'Accademia Francese) rappresentano una vera strategia della battaglia contro Shakespeare e contro il suo traduttore **Le Tourneur**:

Le Tourneur seul a fait toute la préface, dans laquelle il nous insulte avec toute l'insolence d'un pédant qui régent des écoliers. Voyez, mon cher ami, le ton de Le Tourneur, qui est aussi ennuyeux que l'auteur de l'*Année Sainte*, et qui est beaucoup plus impertinent. J'ai été inondé de lettres de Paris ; tous les honnêtes gens sont irrités contre cet homme ; plusieurs ont retiré leurs souscriptions. Il faudrait mettre au pilori du Parnasse un faquin qui nous donne, d'un ton de maître, des Gilles anglais pour mettre à la place des Corneille et des Racine, et qui nous traite comme tout le monde doit le traiter¹⁸⁸.

Nella lettera seguente **Voltaire** scrive :

Je suis toujours persuadé que, quand vous avertisez l'académie qu'on ne peut pas prononcer au Louvre ce que Shakespeare prononçait si familièrement devant la reine Elisabeth, l'auditeur qui vous fera bon gré de votre retenue, laissera aller son imagination beaucoup au-delà des infamies anglaises qui reseront sur le bout de votre langue.

Le grand point, mon cher philosophe, est d'inspirer à la nation le dégoût et l'horreur qu'elle doit avoir pour Gilles Le Tourneur, preconiseur de Gilles Shakespeare, de retirer nos jeunes gens de l'abominable borbier où ils se précipitent, de conserver un peu notre honneur, s'il nous en reste¹⁸⁹.

¹⁸⁷ *Lettre de M. De Voltaire à L'Académie française, lue Dans cette Académie à la solennité de la St. Louis le 25 Auguste, 1776.* P. 5.

¹⁸⁸ *Lettre CLX de M. De Voltaire 10d'aguste 1776 / Oeuvres complètes de Voltaire.* Tome soixante-dixième. A Gotha. Chez Charles-Guillaume Ettinger, Librairie. 1789. Lettres de M. De Voltaire et de M. D'Alembert. 1769-1778. P. 269.

¹⁸⁹ *Lettre CLX de M. De Voltaire 13 d'aguste 1776 / Oeuvres complètes de Voltaire.* Tome soixante-dixième. A Gotha. Chez Charles-Guillaume Ettinger, Librairie. 1789. Lettres de M. De Voltaire et de M. D'Alembert. 1769-1778. PP. 271-272.

Voltaire è riuscito a “ispirare l’orrore” agli accademici come cercava di fare; il giorno dopo la seduta durante la quale era stata letta la sua lettera, D’Alembert ha scritto al suo corrispondente:

Vos réflexions ont fait très grand plaisir et ont été fort applaudies [...] Je n’ai pas besoin de vous dire que les anglais qui étaient là, sont sortis mécontents, et même quelques français qui ne se contentent pas d’être battus par eux sur terre et sur mer, et qui voudraient encore que nous le sussions sur le théâtre. [...] mais heureusement tous vos auditeurs n’étaient pas comme cette femme et comme eux¹⁹⁰.

La lettera di **Voltaire**, letta pubblicamente all’Accademia Francese, è stata anche pubblicata, non solo in Francia ma anche in Inghilterra (dove l’ha letta **Giuseppe Baretti**). Non è un caso che **Voltaire** abbia pubblicato la lettera anche in Inghilterra; cercava di coinvolgere nelle sue riflessioni non solo i francesi ma anche gli altri popoli “educati”. Per questo, utilizza il suo “trucco” preferito, indirizzando il suo discorso a “cours de l’Europe, académiciens de tous les pays, hommes bien élevés, hommes de goût dans tous les états”¹⁹¹, cioè a tutti i letterati europei portando la polemica oltre i confini francesi. Quello che rende Voltaire così arrabbiato contro Shakespeare è soprattutto la violazione della famosa regola di tre unità, ma anche lo stile che, secondo **Voltaire**, umilia il popolo francese e non solo. Nella seconda parte della sua lettera **Voltaire** descrive Shakespeare con degli epiteti molto mordenti: “ce Shakespeare si sauvage, si bas, si effrené et si absurde”¹⁹².

La prima parte della sua lettera invece è dedicata alle famose tre unità:

Envain on lui citerait l’exemple des grecs qui trouvèrent les trois unités dans la nature.

Envain on lui parlerait des italiens qui longtems avant Shakespear r’animèrent les beaux arts au

¹⁹⁰ *Lettre CLXIII de M. D’Alembert 27 d’aguste 1776 / Oeuvres complètes de Voltaire*. Tome soixante-dixième. A Gotha. Chez Charles-Guillaume Ettinger, Librairie. 1789. Lettres de M. De Voltaire et de M. D’Alembert. 1769–1778. PP. 274–275.

¹⁹¹ *Lettre de M. De Voltaire à L’Académie française, lue Dans cette Académie à la solennité de la St. Louis le 25 Auguste, 1776*. P. 27.

¹⁹² *Lettre de M. De Voltaire à L’Académie française, lue Dans cette Académie à la solennité de la St. Louis le 25 Auguste, 1776*. P. 29.

commencement du seizième siècle, et qui furent fidèles à ces trois grandes loix du bon sens. Unité de lieu, unité de tems, unité d'action. Envain on lui ferait voir la Sophonisbe de l'archevêque Trissino, la Rosemonde et l'Oreste du Ruccellaï, la Didon du Dolce, et tant d'autres pièces composées en Italie près de cent ans avant que Shakespear écrivit dans Londres, toutes assevis à ces règles judicieuses établies par les grecs ; envain lui remontrerait-on que l'Aminte du Tasse et le Pastor-fido du Guarini, ne s'écartent point de ces mêmes règles, et que cette difficulté surmontée est un charme qui enchante tous les gens de goût¹⁹³.

È emblematico nel contesto del nostro studio che **Voltaire** fa sempre riferimento alla letteratura e alla cultura italiane. Infatti, nelle pagine seguenti alla citazione il letterato francese nomina anche Dante e la sua *Divina Commedia* come esempio di una “vera” commedia a differenza delle commedie di Shakespeare. **Voltaire** rivolge il suo discorso ai tempi passati e ricorda che è stata l'Italia ad inventare il teatro in generale, cercando di smentire l'affermazione di **Le Tourneur** che Shakespeare aveva creato il teatro, almeno quello inglese¹⁹⁴ e contrapponendo i primi spettacoli italiani al teatro di Shakespeare, il quale, secondo **Le Tourneur**, ha saputo far parlare alle passioni il linguaggio della Natura¹⁹⁵. **Voltaire** invece dice:

On avait commencé longtems auparavant par jouer la passion en Calabre dans les églises, et on l'y joue même encore : mais avec le tems quelques génies heureux avaient commencé à effacer la rouille dont ce beau pays était couvert depuis les inondations de tant de barbares. On représenta de vraies comédies du tems même du Dante : et c'est pourquoi le Dante intitula comédie son *enfer*, son *purgatoire*, et son *paradis*¹⁹⁶.

Comunque, è evidente che **Voltaire** fa sempre allusione all'Italia e alla sua cultura cercando di coinvolgere così l'Italia nel campo della sua attività come critico letterario. Questa strategia, come abbiamo visto nei capitoli precedenti, ha funzionato nel caso dell'Italia, perché il discorso sulla questione shakespeariana e sulle prime

¹⁹³ *Lettre de M. De Voltaire à L'Académie française, lue Dans cette Académie à la solennité de la St. Louis le 25 Auguste, 1776.* PP. 15–16.

¹⁹⁴ *Shakespeare, traduit de l'anglois, dédié au Roi.* Tome Premier. Paris. M.DCC.LXXVI. P. IV.

¹⁹⁵ *Ibid.* P. II.

¹⁹⁶ *Lettre de M. De Voltaire à L'Académie française, lue Dans cette Académie à la solennité de la St. Louis le 25 Auguste, 1776.* P. 17.

traduzioni shakespeariane nel Settecento in italiano si muove nel paradigma dei concetti introdotti da parte di **Voltaire** (tre unità, stile basso, barbarismo ecc.).

L'influenza del Classicismo e delle regole del teatro francese all'epoca erano talmente potenti che anche **Le Tourneur**, nei suoi scritti che premettono la traduzione delle opere shakespeariane, mette il drammaturgo inglese nel contesto francese. Infatti, indirizzando la sua premessa al Re il traduttore scrive:

Dans ces premiers jours de justice et d'impartialité, Shakespeare peut paraître avec confiance dans la patrie des Corneille, des Racine et des Moliere, et demander aux Français le tribute de gloire que chaque people doit au genie, et qu'il eût reçu de ces trois grands Hommes, s'il en eût été connu¹⁹⁷.

Il teatro francese è un punto di riferimento per ogni drammaturgo (anche straniero come Shakespeare) e per ogni cultura (come quella italiana, come abbiamo già visto nei capitoli precedenti: non è per caso che l'articolo programmatico di **Stendhal** si intitola *Racine et Shakespeare*, confermando l'attualità di questa dicotomia ancora nella prima metà dell'Ottocento). Proprio per questo l'analisi delle traduzioni shakespeariane nelle lingue europee non sarà possibile o almeno completa se svincolata dal contesto francese, questo fatto è evidente per gli autori degli studi recenti nell'ambito della storia della riflessione teorica sulla traduzione:

... the French tradition of Shakespeare translation immediately comes into view as being central to the entire field of Romance-language Shakespeares. It is the specific combination of two circumstances that accounts for this fact. First, the hegemonic position of French-language culture in Europe (and beyond, in Europe's colonial extensions) throughout the neoclassical age and well into the 19th century. Second, the fact that French culture in its heyday generated a number of striking and influential translation responses to Shakespeare. Thus, by the time of the French revolution, France had defined a number of culturally viable models for Shakespeare's

¹⁹⁷ *Shakespeare, traduit de l'anglois, dédié au Roi*. Tome Premier. Paris. M.DCC.LXXVI. P. V.

reception (ranging from Ducis' free stage adaptations to Le Tourneur's more scrupulous versions for the page) and given them wide international exposure¹⁹⁸.

Però, sembra che la spiegazione proposta sopra non descriva tutto il cerchio delle circostanze che hanno predeterminato il dominio del modello francese. È evidente che si tratta prima di tutto del paradigma della ricezione di Shakespeare come drammaturgo piuttosto che dei problemi legati proprio alla traduzione (cioè dei problemi linguistici, stilistici ecc). Ma, a nostro avviso, nella questione shakespeariana in primo luogo entrano anche i problemi della politica culturale internazionale, quindi problemi molto più ampi.

Infatti, **Le Tourneur** propone al popolo francese un nuovo modello letterario che lui giustifica dal punto di vista teorico, dedicando quasi cento pagine ai suoi scritti che premettono la traduzione stessa. Ed è proprio questo fatto che rende **Voltaire** tanto arrabbiato (nelle sue lettere a D'Alembert tante volte **Voltaire** fa allusioni alle battaglie reali con gli inglesi che i francesi avevano perso e raccomanda all'Accademia di non perdere almeno questa battaglia letteraria).

Per questo, nella polemica intorno alle traduzioni di Shakespeare quasi non si discutono le questioni legate alla lingua (e il *Discorso* di Giuseppe Baretti rappresenta un'eccezione rarissima in questo senso, perché tante pagine di questo trattato sono dedicate alla corrispondenza della lingua francese alla lingua inglese). E per questo, di nuovo, puntiamo sulla necessità di considerare ogni tradizione nazionale nella questione shakespeariana nel contesto più ampio, cioè quello europeo, sennò la descrizione di qualsiasi tradizione traduttologica non sarà oggettiva e completa perché rimarranno fuori tanti fattori fondamentali, che hanno predeterminato le soluzioni trovate in ogni paese per tradurre le opere shakespeariane.

Questa nostra ipotesi può essere confermata dalla storia delle traduzioni di Shakespeare in Russia. La tradizione russa rappresenta un caso particolarmente interessante nell'ambito del nostro studio, perché la Russia non fa parte dell'ecumene

¹⁹⁸ Kittel, Harald et al. (ed). *Übersetzung/Translation/Traduction. Ein Internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung/An International Encyclopedia of Translation Studies/Encyclopédie internationale de la recherche sur la traduction*. Berlin: Walter de Gruyter, 2004. P. 2480.

romana e non rientra nel campo delle traduzioni nelle lingue romane. Però, la storia della riflessione teorica sulla traduzione in Russia si muove sempre nello stesso cerchio delle circostanze e dei modelli della ricezione che abbiamo analizzato nel contesto della tradizione italiana.

Ci permettiamo un piccolo percorso nella storia della questione shakespeariana in Russia.

Il nome di Shakespeare appare per la prima volta in Russia nel 1748, quando un letterato importante del Settecento, A.P.Sumarokov, facendo un elenco dei poeti importanti secondo la sua opinione, nella sua *Epistola o stihotvorstve*¹⁹⁹ [Epistola della poesia] nomina anche Shakespeare come un grande poeta “anche se non illuminato”. Nel commento Sumarokov precisa: “Shakespeare è un autore comico e tragico inglese, nelle cui opere c’è molto di brutto ma anche c’è troppo di bello. Morì il 23 aprile dell’anno 1616, al cinquantatreesimo suo anno d’età”²⁰⁰. Nello stesso anno (1748) Sumarokov pubblica la sua tragedia *Gamlet* [Amleto]²⁰¹, che rappresenta il primo adattamento russo delle opere shakespeariane. Bisogna notare che l’autore non fa nessun riferimento all’omonima tragedia dello scrittore inglese: anzi, quando il suo avversario Trediakovskij, altro eccelso letterato del tempo, rimprovera pubblicamente Sumarokov di aver presentato ai lettori non un’opera originale ma una traduzione di una tragedia inglese, Sumarokov risponde che il suo *Amleto* non è né una traduzione, né un adattamento. “Il mio *Amleto*, a parte il monologo alla fine dell’atto terzo e la caduta alle ginocchia di Claudio, non assomiglia affatto alla tragedia di Shakespeare” – scrisse Sumarokov nella sua *Otvet na kritiku* [Risposta alla critica]²⁰².

L’adattamento di Sumarokov fu messo in scena; l’accademico M.P. Alekseev, uno dei più autorevoli studiosi della ricezione shakespeariana in Russia, afferma che si può parlare con certezza di tre repliche dell’*Amleto* di Sumarokov: il 6 novembre

¹⁹⁹ Sumarokov A.P. *Epistola o stihotvorstve* [Epistola della poesia] / Sumarokov A.P. *Izbrannoje* [Opere scelte]. Leningrado: Sovetskij pisatel’, 1957. P. 117.

²⁰⁰ La traduzione in italiano è mia.

²⁰¹ *Gamlet. Tragedija. Sočinenie A. Sumarokova* [Amleto. Tragedia. Di A. Sumarokov]. San Pietroburgo: Tipografija Akademii Nauk. 1748.

²⁰² Levin J.D. *Šekspir i russkaja literatura XIX veka* [Shakespeare e la letteratura russa del XIX]. Leningrado: Nauka, 1988. P.13. La traduzione in italiano è mia.

del 1757 nell'Opernyj dom (Casa dell'Opera), il 22 gennaio del 1758 nel Pridvornij Teatr (Teatro di Corte), e nel mese di ottobre del 1760 nel Moskovskij Opernij Teatr (Teatro lirico di Mosca)²⁰³.

Gli adattamenti seguenti delle opere shakespeariane appaiono negli anni 80 del Settecento, e autrice ne sarà l'imperatrice russa Caterina II. Come fonte Caterina usa le traduzioni francesi e tedesche. All'anno 1786 appartengono quattro opere "shakespeariane" di Caterina II:

1. *Ecco com'è avere cestino e lenzuola. Adattamento libero ma debole di Shakespeare*. San Pietroburgo, Imp. akad. nauk, 1786 (adattamento di *Le Allegre Comari di Windsor*). Titolo originale: «Вот какво иметь корзину и белье» («вольное, но слабое переложение из Шакеспира»)
2. *Imitazione di Shakespeare, rappresentazione storica senza le solite regole teatrali, tratta dalla vita di Rjurik* (imitazione delle cronache shakespeariane). Titolo originale: «Подражание Шакеспиру, историческое представление без сохранения феатральных обыкновенных правил, из жизни Рюрика»
3. *Il governo iniziale di Oleg* (imitazione delle cronache shakespeariane). Titolo originale: «Начальное управление Олега»
4. *Lo sprecone. Adattamento libero di Shakespeare* (adattamento di *Timone d'Atene*). Titolo originale: «Расточитель».

Di queste, solo l'ultima opera non venne portata a termine e quindi non venne pubblicata e messa in scena. Le prime tre furono invece pubblicate o messe in scena, – alcune anche più di una volta.

Nel 1787 in Russia esce la prima edizione di una traduzione (e dunque non un adattamento) di Shakespeare. Si tratta della traduzione della sua tragedia *Riccardo III*, – in realtà si tratta di una traduzione dalla traduzione francese di **Pierre Le Tourneur**. Il testo fu accompagnato dalla premessa intitolata *Estratto dell'opinione*

²⁰³ *Šekspir i russskaja kul'tura* [Shakespeare e la cultura russa]. A cura dell'accademico M.P. Alexeev. Mosca–Leningrado: Nauka, 1965. PP. 29–30.

del signore Voltaire su Omero in cui egli giudica anche i pregi di Shakespeare (il testo di Voltaire è stato preso dal suo *Essai sur la poésie épique*)²⁰⁴.

Nello stesso anno (1787) esce a Mosca una traduzione anonima di *Giulio Cesare*. Questo testo ha un interesse particolare per noi, perché finalmente appare il primo testo teorico sulla traduzione dell'opera shakespeariana. Il vero autore era N.M. Karamzin. Karamzin aveva allegato una premessa alla traduzione in cui si lamentava dell'assenza di traduzioni in russo delle opere di Shakespeare e della scarsa fama della letteratura inglese in generale. Inoltre, Karamzin reclamava contro i giudizi critici su Shakespeare dei vari letterati che ne avevano compromesso la reputazione. Ovviamente, Karamzin intendeva prima di tutto i giudizi di **Voltaire**, di cui scriveva in maniera molto ironica:

Il famoso sofista Voltaire cercava di dimostrare che Shakespeare fu uno scrittore piuttosto mediocre, pieno di vari e grandi difetti [...] Trovo inutile sprecare le parole per smentire quest'opinione, il cui scopo è sminuire la fama di Shakespeare. Dico soltanto che tutti quelli che cercavano di mostrare i suoi difetti non potevano non dire che aveva anche molti pregi. L'uomo è pieno di amor proprio: ha paura di lodare gli altri per non umiliare così se stesso dal suo punto di vista. I migliori pezzi delle tragedie di Voltaire stesso sono dovuti a Shakespeare, però malgrado questo lui paragonava quest'ultimo ad un buffone...²⁰⁵.

Molti altri letterati russi in realtà condividevano l'opinione di Karamzin sull'ingiustizia delle parole di **Voltaire**, in particolare M.I. Plešeev, che a quell'epoca era consigliere dell'ambasciata russa in Inghilterra. Fine conoscitore delle opere di Shakespeare, aveva tradotto tra l'altro il famoso monologo di Amleto *To be or not to be* e l'aveva pubblicato nella rivista del *Rossijskoje Vol'noe Obšestvo pri Moskovskom Universitete* [Unione Libera Russa presso l'Università di Mosca] con

²⁰⁴ *Žizn' i smert' Ričarda III, korolia anglijskogo. Tragedija gospodina Šekspira, živšego v XVI veke i umeršego 1576 goda* (sic!). *Perevedena s francuzskogo v Nižnem Novgorode 1783 goda. (S predisloviem Vol'tera)* [La vita e morte di Riccardo III, il re d'Inghilterra. Tragedia di signor Shakespeare, vissuto nel secolo XVI e morto nell'anno 1576 (sic!). Tradotta in città Nižnij Novgorod nel 1783. (Con la premessa di Voltaire)]. San Pietroburgo: Tipografija Artillerijskogo kadetskogo korpusa, 1787.

²⁰⁵ [Karamzin N.M.] *O Šekspire e jego tragedii Julij Cezar'* [Di Shakespeare e la sua tragedia Giulio Cesare] / [Opere scelte di N.M.Karamzin, con un saggio biografico, note e commenti storico-letterari, critici e bibliografici, e con indice alfabetico di Lev Polivanov] Parte I. Mosca: Tipografia di M.N.Lavrov e Co, 1884. P. 23. La traduzione in italiano è mia.

una premessa intitolata *Pis'mo anglomana* [Lettera di un Anglomano] in cui scriveva su **Voltaire**:

Non ho smesso di tradurre questo monologo dopo aver ricordato che Voltaire l'aveva tradotto. Non tutti i russi conoscono il francese e poi, paragonando la traduzione di Voltaire con il testo originale, ho visto che Voltaire lottava contro Shakespeare anziché tradurlo, e se la sua traduzione fosse stata ritradotta in inglese nessuno avrebbe riconosciuto l'opera di Shakespeare!²⁰⁶.

M.I. Plešeev scrive la sua *Lettera di un Anglomano* nel 1775, cioè due anni prima del testo di **Giuseppe Baretta** che abbiamo analizzato nel secondo capitolo del presente studio. Come si vede il letterato russo accusa **Voltaire** delle stesse cose di cui lo accusa il letterato italiano, solo che le accuse di **Baretta** sono molto più gravi.

Plešeev e Karamzin sono d'accordo anche sul fatto che il loro compito come traduttori è soprattutto di far conoscere Shakespeare ai lettori russi, ecco perché tutti e due dichiarano come modello della traduzione il cosiddetto principio della traduzione “alla lettera” (così definiscono questo periodo della storia della traduzione in Russia gli studiosi J.D. Levin e M.P. Alexeev – “periodo della traduzione alla lettera”). Il compito del traduttore è prima di tutto quello di dare lume, di far conoscere lo scrittore, ricostruendo parola per parola la sua opera in lingua russa. Plešeev espone questa idea con un esempio molto dimostrativo nella sua *Lettera di un Anglomano*:

Bisogna sentire in se stessi un talento enorme o essere molto coraggiosi per tradurre Shakespeare, soprattutto quei pezzi famosi delle sue opere in cui c'è una forza bella e meravigliosa dell'immaginazione, del pensiero e delle espressioni, però io non avendo questo talento ma essendo semplicemente innamorato di alcuni pezzi delle opere di Shakespeare, ho osato tradurre alcuni suoi versi che sono talmente conosciuti che ogni persona che sappia leggere li conosce a memoria, – cioè il famoso monologo di Amleto. Mi ha dato l'esempio e ha sostenuto la mia intenzione un pittore che conobbi a Napoli. Lui era pittore abbastanza mediocre, non

²⁰⁶ [Plešeev M.I.] *Pis'mo Anglomana k odnomu iz členov Vol'nogo Rossijskogo Sobranija* [Lettera di un Anglomano a un membro dell'Unione Libera Russa] / *Opyt trudov Vol'nogo Rossijskogo Sobranija pri imperatorskom Moskovskom universitete* [Esperienza di Lavori dell'Unione Libera Russa presso l'Università Imperiale di Mosca]. Parte seconda. Mosca, 1775. P. 258. La traduzione in italiano è mia.

conosceva né il dipinto né la sostanza degli inchiostri, e ancora meno aveva quelle ombre che danno ai dipinti di Tiziano vivacità, tenerezza e trasparenza. Ma innamorato della sua Danae lui ha osato copiarla, riproducendo con la massima esattezza tutti i tratti, tutte le ombre e la luce di questo quadro e ha fatto una copia che tutti desideravano avere, malgrado i suoi difetti, soprattutto chi non aveva visto l'originale e lo conosceva solo tramite stampe. Pensai di potere cercare di entrare nel senso di Shakespeare e riprodurlo con esattezza come questo pittore e così essere in grado di fare qualcosa di simile alla sua copia di Danae facendo un favore a tutti quelli che vogliono avere almeno una debole immagine dell'opera, delle idee e del coraggio di questo grande scrittore²⁰⁷.

In ogni caso, si può dire con certezza che nel Settecento – primo quarto dell'Ottocento, in Russia, vengono solo tradotti frammenti delle opere shakespeariane, o fatti adattamenti delle sue opere secondo le regole del Classicismo e nel contesto dei giudizi di Voltaire. Il punto di vista e i principi articoli da Karamzin e Plešeev sono piuttosto eccezioni nell'ambito degli esperimenti della traduzione in quell'epoca. In Russia in questo periodo apparvero otto traduzioni o adattamenti di Shakespeare:

1. *Гамлет, трагедия*. Соч. А.Сумарокова. СПб., Тип. акад. наук, 1748 (2–е издание 1752, 3–е издание – 1786) / [**Amleto, tragedia**. Opera di A. Sumarokov. Тип. akad. nauk, 1748]. Seconda edizione 1752, terza – 1786.
2. [Екатерина II]. *Вольное, но слабое переложение из Шекспира, комедия «Вот каково иметь корзину и белье»*. СПб., Имп. акад. наук, 1786 (переделка «Виндзорских насмешниц») / [Caterina II] **Adattamento libero ma debole di Shakespeare, commedia “Ecco com'è avere cestino e lenzuola”**. San Pietroburgo: Imp. akad. nauk, 1786 (adattamento di *Le Allegre Comari di Windsor*).
3. *Жизнь и смерть Ричарда III, короля Аглинского, трагедия господина Шекспира, жившего в XVI веке и умершего 1576 года* (sic!). Переведена с французского языка в Нижнем Новгороде 1783 года (С предисловием Вольтера).

²⁰⁷ [Plešeev M.I.] *Pis'mo Anglomana k odnomu iz členov Vol'nogo Rossijskogo Sobranija* [Lettera di un Anglomano a un membro dell'Unione Libera Russa] / *Opyt trudov Vol'nogo Rossijskogo Sobranija pri imperatorskom Moskovskom universitete* [Esperienza di Lavori dell'Unione Libera Russa presso l'Università Imperiale di Mosca]. Parte seconda. Mosca, 1775. PP. 257–258. La traduzione in italiano è mia.

СПб., тип. Артиллер. Кад. Корпуса, 1786. / [**Vita e morte di Riccardo III, re inglese, tragedia del signor Shakespeare, vissuto nel XVI e morto nel 1576** (sic!). Tradotto dal francese a Nižnij Novgorod nel 1783 (con premessa di Voltaire). San Pietroburgo: Tip. Artiller. Kad. Korpusa, 1786].

4. **Юлий Цезарь, трагедия Виллиама Шекспира.** (Прозаический перевод, предисловие Карамзина, без подписи стр. 3–7). М., тип. Компании типографической, 1787. / [**Giulio Cesare, tragedia di Wiliam Shakespeare** (traduzione in prosa, premessa di N.M. Karamzin, senza firma). Mosca: tip. Kompanii tipografičeskoj, 1787].
5. **Ромео и Юлия. Драма в 5–ти д. Взятая из шекспировских творений т. Мерсиером** (пер. В. Померанцева). В кн.: *Собрание некоторых театральных сочинений, с успехом представленных на Московском публичном театре.* Ч. 3. М., 1790 (2–е издание 1795) / [**Romeo e Giulia. Dramma in 5 atti. Tratto dalle opere shakespeariane dal signor Mersier.** (traduzione di V. Pomerantsev) in: *Sobranie nekotarih teatralnih socinenij, s uspehom predstavlenih na Moskovskom publicnom teatre.* V.3. Mosca, 1790 (seconda edizione 1795)].
6. **Леар. Трагедия в 5–ти д. Взятая из творений Шекспира Н.Г.** (Гнедичем). Представлена в первый раз на СПб. Придворном театре ноября 28 дня 1807 года. СПб., тип. Имп. Театра, 1808. По французской переделке Дюсиса / [**Lear. Tragedia in 5 atti. Tratta dalle opere di Shakespeare da N.G.** (Gnedič). Presentata per la prima volta al Teatro di corte a San Pietroburgo il 28 novembre 1807. San Pietroburgo: tip. Imp. Teatra, 1808. Sull'adattamento francese del Ducis].
7. **Отелло или Венецианский мавр. Трагедия в 5–ти д.** (пер. франц. Переделки Дюсиса И.Вельяминова). СПб., тип. Имп. Театра, 1808 / [**Otello o il Mauro Veneziano. Tragedia in 5 atti.** (traduzione dal francese I. Veljaminov). San Pietroburgo: tip. Imp. Teatra, 1808].
8. **Гамлет. Трагедия в 5–ти д. В стихах. Подражание Шекспиру** (С.Висковатова). Поставлена в первый раз на СПб. Театре придворными актерами в 28–ой день ноября 1810 года. СПб., Морская тип., 1811. / [**Amleto. Tragedia in 5 atti. In versi. Imitazione di Shakespeare** (di S. Viskovatov)

Presentata per la prima volta al Teatro di San Pietroburgo dagli attori di corte il 28 novembre 1810. San Pietroburgo: Morskaja tip. 1811]²⁰⁸.

Come si vede anche solo dai sottotitoli, si tratta non di traduzioni vere e proprie ma di imitazioni (S. Viskovatov) o di traduzioni di traduzioni (I. Veljaminov, N. Gnedič). Anche se S. Viskovatov nel titolo scrive “Imitazione di Shakespeare”, in realtà il suo testo è un’imitazione di **Jean–François Ducis** (nemmeno è traduzione dell’adattamento francese, ma adattamento dell’adattamento: il quarto e il quinto atto sono stati rifatti completamente, ecco perché M. Alexeev definisce *Amleto* di S. Viskovatov una “creazione originale del drammaturgo russo”²⁰⁹.)

Nel 1828 viene pubblicata la traduzione russa dell’*Amleto* di Shakespeare di **M.P. Vrončenko** *Gamlet. Tragedija v 5 aktah. Proizvedenie Sekspira. Perevod s anglijskogo M.V. (Vrončenko) [Amleto. Tragedia in 5 atti. Opera di Shakespeare. Traduzione dall’inglese M.V.] (Vrončenko)*. San Pietroburgo, tip. Mediz. Depart. Ministerstva vnutr. del, 1828). Nell’introduzione, l’autore articola i principi della sua traduzione, ed è proprio questo testo che considereremo nell’ambito della nostra ricerca in qualità di testo chiave riguardo la questione shakespeariana nella tradizione traduttologica russa. Lo consideriamo il testo chiave perché corrisponde al criterio fondamentale della “svolta radicale” nella visione della traduzione.

Questa svolta radicale (“dramatic shift”) nella traduzione di **Vrončenko** consiste prima di tutto nel fatto che la tragedia di Shakespeare è tradotta dalla lingua originale, cioè dall’inglese; Vrončenko fa riferimento alle traduzioni precedenti (anche dicendo che queste traduzioni non esistono); quindi, il traduttore articola e segue regole rigide che lui svela al lettore prima che quest’ultimo inizi la lettura dell’*Amleto*. Riteniamo opportuno riportare le regole di **Vrončenko** interamente.

Mi sono attenuto nel fare la traduzione dell’*Amleto* alle regole seguenti:

²⁰⁸ L’elenco tratto da: Levidova I.M. *Šekspir. Bibliografija russkij perevodov i kritičeskoj literatury na russkom jazyke. 1748–1962* [Shakespeare. Bibliografia delle traduzioni russe e della letteratura critica in lingua russa. 1748–1962]. Mosca: Kniga, 1964.

²⁰⁹ *Shakespeare e la cultura russa*. A cura dell’accademico M.P. Alexeev. Mosca–Leningrado: Nauka, 1965. P.94.

1. Tradurre i versi con i versi, la prosa con la prosa, nel modo più somigliante possibile all'originale (senza cambiare né le idee, né il loro ordine), anche sacrificando la lucentezza del verso russo, poco abituato ad alcune particelle della lingua, necessarie per la semplicità del linguaggio disinvolto e liscio di Shakespeare.
2. Essere fedele alle espressioni senza insultare però la decenza e la convenienza; spesso la parola "bassa" già nell'originale, brusca all'epoca di Shakespeare, ha un'espressione nella lingua russa che corrisponde al senso della parola originale ma che è ancora più bassa, insopportabile per un orecchio anche il meno esigente. In questi casi io ho preferito cambiare tale parola con un'altra, più nobile. Così alcune immagini hanno perso il loro colorito; ma se questo è un male, è stato un male necessario.
3. Trasmettere il gioco delle parole anche sacrificando l'esattezza dell'idea in questo gioco contenuta, se quest'idea non è molto significativa.
4. Consultare tutti i commentatori nei luoghi scuri e incerti e seguire l'interpretazione più probabile.
5. Tradurre liberamente alcuni pezzi dei versi antichi inseriti nella tragedia. Altri versi, ad esempio nel canto del becchino, addirittura non hanno senso: forse Shakespeare voleva mostrare quanto gli ignoranti deformino cantando le ballate diventate popolari; questo poteva essere divertente solo per i suoi contemporanei.
6. Mettere nei commenti tutto ciò che può chiarire il testo; le opinioni e le ipotesi dei commentatori, le notizie storiche, il gioco di parole e altri pezzi dell'originale, che non sono stati tradotti in maniera somigliante per alcuni motivi; non ho trovato indispensabile fare riferimenti a ogni alterazione poco significativa.

Da queste regole risulta quale grado di esattezza si può aspettare dalla mia traduzione. Non sono io a giudicare il successo di questa traduzione: traducendo quasi sempre il verso con il verso, spesso parola con parola, ammettendo espressioni poco usate ho cercato di fare per i miei connazionali una copia di Amleto il più possibile esatta; però per questo è necessario conservare tutte le bellezze, quasi inimitabili, – e non sono sicuro di avercela fatta²¹⁰.

Prima di **Vrončenko**, come già mostrato sopra, questi tentativi non erano mai stati fatti, prima della sua traduzione possiamo parlare solo di adattamenti o di traduzioni di traduzioni, a parte poche eccezioni in cui si tratta di traduzioni di piccoli

²¹⁰ [Vrončenko M.P.] *Ot perevodčika* [Dalla parte del traduttore] / *Gamlet. Tragedija v 5 dejstvijah. Sočinenie V. Šekspira. Perevel s anglijskogo M.V.* [Amleto. Tragedia in 5 atti. Opera di G. Shakespeare. Traduzione dall'inglese M.V. (Vrončenko)]. San Pietroburgo, tip. Mediz. Depart. Ministerstva vnutr. del, 1828. PP. XII–XV. La traduzione in italiano è mia.

pezzi di alcune opere di Shakespeare. **Vrončenko** stesso inizia la sua premessa riconoscendo l'assenza di traduzioni shakespeariane non solo in Russia, ma anche negli altri paesi europei:

Tra tutti gli stranieri solo i Tedeschi possono fare esibizione di buone traduzioni di Shakespeare, di traduzioni esatte nonché di traduzioni rivisitate per il teatro; i Francesi ad esempio, cui Voltaire ha presentato il creatore della poesia drammatica inglese, facendone prima gli elogi e poi annerendolo in una maniera molto ingiusta, hanno, per quanto io ne sappia, una traduzione sola, in prosa, non esatta e non completa; gli altri, come noi, non hanno proprio nessuna traduzione che merita attenzione²¹¹.

Come si vede anche in Russia si riproduce lo stesso modello dell'Italia: prima i letterati ed i critici affermano l'assenza delle traduzioni (con gli stessi slogan – “noi non abbiamo la traduzione di Shakespeare”); a queste affermazioni segue l'apparizione di queste traduzioni. Questo parallelismo tra diverse tradizioni traduttologiche è fondamentale per il nostro progetto di ricerca, perché conferma la nostra ipotesi secondo la quale ogni tradizione nazionale rappresenta un caso specifico che fa parte della tradizione più ampia, cioè quella europea, della storia della riflessione teorica sulla traduzione. Si tratta dell'assenza di traduzioni shakespeariane originali e dei reclami sulla dominanza della percezione di Voltaire sulle tragedie di Shakespeare. In questo punto le situazioni russa e italiana sono uguali.

Più o meno nello stesso tempo in cui Vrončenko pubblica la sua traduzione di *Amleto*, un altro famoso letterato russo, Wilhelm Küchelbecker, amico di Puškin, lavorava su diverse traduzioni di Shakespeare (nessuna di queste traduzioni fu pubblicata). Nel 1828, anno della pubblicazione della traduzione di Vrončenko, Küchelbecker scriveva a sua sorella, ripetendo lo stesso motto di cui abbiamo parlato sopra: “Noi non abbiamo ancora nessuna tragedia di Shakespeare, tradotta come deve

²¹¹ [Vrončenko M.P.] Op. cit. P. I. La traduzione in italiano è mia.

essere tradotta”²¹² (lettera dal 27 settembre 1828). Lui stesso ha tradotto qualche tragedia di Shakespeare e nel 1832 ha scritto *Discorso su otto drammi storici di Shakespeare e soprattutto su Riccardo III*, pubblicato per la prima volta solo nel 1963. In questo discorso Küchelbecker individua alcune particolarità del linguaggio di Shakespeare e dà alcune indicazioni ai traduttori di Shakespeare:

Adesso dico qualche parola sullo stile di Shakespeare. Il gioco di parole (concetti) è la più importante particolarità del suo dialogo, soprattutto laddove domina la passione. I Francesi all’epoca amavano questa figura, poi hanno deciso di cacciarla in ogni situazione. I Tedeschi prima dei fratelli Schlegel anche ai tempi in cui avevano già iniziato ad avere la loro propria opinione, o erano d’accordo con i Francesi o stavano zitti... Ma come cancellare dal linguaggio delle passioni parole e espressioni ispirate dall’immaginazione, dall’acume? [...] Le allusioni e i riferimenti agli eventi della storia e ai costumi e alle leggende del popolo, soprattutto nella narrazione e nelle descrizioni, rappresentano un’altra particolarità dello stile del nostro poeta. Per il traduttore è assolutamente indispensabile conservare queste due particolarità dello stile di Shakespeare, altrimenti la sua traduzione non sarà fedele e sarà senza colore. Ma rendere il gioco di parole in un’altra lingua è possibile solo cambiando i concetti dell’originale in concetti più adatti al suono della lingua del traduttore, cioè traducendo non alla lettera, ma in modo approssimativo. E così abbiamo fatto nella nostra traduzione di Riccardo III²¹³.

Küchelbecker e **Vrončenko** hanno cercato di ricostruire lo stile di Shakespeare in russo, di ricostruire il testo originale in un’altra lingua, di rendere in russo le particolarità del linguaggio del drammaturgo inglese. Possiamo parlare di una svolta fondamentale nella tradizione traduttologica russa: ora si tratta non di riscrivere in russo i testi di Shakespeare, non di creare in russo un testo sui motivi di un’altro testo inglese, ma di tradurre questo testo nel senso vero e proprio della parola, di incarnare in russo il testo di uno scrittore straniero.

Un’altra tappa nella storia delle traduzioni shakespeariane inizia negli anni trenta dell’Ottocento ed è collegata alle traduzioni teatrali e all’articolazione della

²¹² *Shakespeare e la cultura russa*. A cura dell’accademico M.P. Alexeev. Mosca–Leningrado: Nauka, 1965. P.139.

²¹³ Küchelbecker W. *Rassuždenije o vos ’mi istoričeskikh dramah Šekspira i v osobennosti o Ričarde III* [Discorso su otto drammi storici di Shakespeare e soprattutto su Riccardo III] / *Meždunarodnyje svyazi russkoj literatury* [Rapporti internazionali della letteratura russa]. Mosca–Leningrado, 1963 PP. 312–313. La traduzione in italiano è mia.

prima vera teoria russa della traduzione. La necessità di una tale teoria venne formulata per la prima volta da un critico russo molto importante, V.G. Belinskij, nel 1838, in un articolo dedicato alla traduzione di *Amleto* fatta da N.A. Polevoj.

Polevoj aveva iniziato il suo lavoro sulla traduzione di *Amleto* nel 1835, nel 1836 completa la sua traduzione, nel 1837 questo *Amleto* viene pubblicato e nello stesso anno viene messo in scena nelle due capitali russe – a Mosca e a Pietroburgo. Il successo di questo *Amleto* è enorme, i teatri continueranno a usare questa versione di Polevoj fino all’inizio del XX secolo, nel XIX secolo il libro verrà ripubblicato undici volte e altre dieci nel ventesimo secolo. Purtroppo Polevoj non ha lasciato nessun testo teorico, nessuna premessa alla sua traduzione, ma questa traduzione è comunque molto importante per la storia della teoria della traduzione in Russia, perché proprio questa traduzione servì da impulso per l’articolazione della teoria della traduzione di V.G. Belinskij.

L’articolo di Belinskij si intitola *Gamlet, princ dackij* [Amleto, principe di Danimarca], nel suo testo l’autore paragona due traduzioni di Amleto – quella di Polevoj e quella di Vrončenko – e da questo paragone deduce i postulati della sua teoria della traduzione. In questo articolo Belinskij propone l’ipotesi di due tipi di traduzione – quella “artistica” e quella “poetica”.

La traduzione artistica non permette né omissioni né aggiunte né trasformazioni. Se un’opera ha difetti bisogna trasmettere anche questi difetti in modo esatto. Lo scopo di tale traduzione è sostituire per quanto possibile l’originale per chi non ha accesso a questo originale, non conoscendo la lingua, e dargli con ciò l’opportunità e il modo di godere dell’originale e formarsi un’opinione su questo originale²¹⁴.

L’esempio di questo tipo di traduzione è *Amleto* di **Vrončenko**. Un altro tipo, invece, è la traduzione poetica.

²¹⁴ Belinskij, V.G. *Gamlet, princ dackij. Dramatičeskoje predstavlenie. Sočinenie Viljama Shekspira. Pervod s anglijskogo Nikolaja Polevogo* [Amleto, principe di Danimarca. Spettacolo drammatico. Opera di William Shakespeare. Traduzione dall’inglese di Nikolaj Polevoj] / *Moskovskij Nabludatel’* [Osservatore moscovita]. 1838. Parte XVII, maggio. P. 85. La traduzione in italiano è mia.

Visto che le traduzioni non si fanno solo per alcuni lettori, ma per tutti i lettori, e visto che il palcoscenico esiste non solo per la platea ma anche per le gallerie, il traduttore deve seguire il gusto, l'educazione, il carattere e le esigenze del pubblico. Più diverso è il pubblico per cui lavora il traduttore, più il traduttore è costretto a fare le lacune, le aggiunte, le trasformazioni²¹⁵.

La traduzione di *Amleto* di Polevoj rappresenta questo tipo di traduzione – la traduzione “poetica”.

Nel 1844 viene pubblicata un'altra traduzione di *Amleto* in russo a firma del professor A.I. Kronenberg. Questa traduzione fece cambiare le idee di V.G. Belinskij rispetto alla traduzione. Se prima l'autorevole critico russo credeva nell'utilità delle traduzioni “poetiche”, ora afferma che la traduzione vera e propria non deve essere un rifacimento, ma deve rendere il più esattamente possibile il colorito e lo spirito di un'opera straniera. Nella traduzione Belinskij vede un modo di sviluppo della propria letteratura e il suo arricchimento:

...le traduzioni sono destinate piuttosto a quelli che non sono in grado di leggere l'originale, e la cosa più importante è che sulle traduzioni è basata la conoscenza degli altri popoli, la diffusione reciproca delle idee, e quindi la prosperità delle letterature e il movimento intellettuale... se anche adesso noi avessimo solo rifacimenti di opere straniere e nostri adattamenti, noi non avremmo ancora nessuna idea della letteratura inglese o francese e quindi neanche dell'Inghilterra e della Francia, e la nostra propria letteratura rappresenterebbe una cosa che non può neanche essere chiamata letteratura²¹⁶.

Belinskij articola queste idee sull'utilità delle traduzioni rispondendo a un'altro articolo sulla traduzione di *Amleto* di Kronenberg – l'articolo di un altro critico autorevole dell'epoca, O. Senkovskij, che, analizzando la traduzione di Kronenberg, dichiarava l'impossibilità e l'inutilità delle traduzioni:

²¹⁵ Belinskij V.G. Op. cit. P. 85. La traduzione in italiano è mia.

²¹⁶ Belinskij V.G. *Gamlet. Tragedija Šekspira* [Amleto. Tragedia di Shakespeare] / *Otečestvennie zapiski*. 1844. № 4. P. 489. La traduzione in italiano è mia.

Quelli che si prendono per persone molto intelligenti hanno discusso molto su come si devono tradurre i libri. Sembra che a tutt'oggi la questione non sia risolta. Penso che non sarà mai risolta, è una delle domande che si pongono le persone che trovano piacere nel fare il cicerone. Gli antichi erano molto più intelligenti di noi, loro non discutevano e non ci pensavano; loro non traducevano e così risolvevano²¹⁷.

Se Senkovskij diceva che tradurre le opere poetiche non è possibile perché “è un affare che contraddice la logica, la natura e le possibilità fisiche”²¹⁸, Belinskij al contrario crede nella possibilità di una traduzione e anche nel suo ruolo culturale e educativo.

Rispetto alla traduzione di Kronenberg Belinskij invece scrive:

La traduzione di Kronenberg è una delle migliori traduzioni in russo per quelli che cercano di captare nella traduzione di una grande opera non solo la trama ma anche lo spirito dell'originale...²¹⁹.

La storia della nascita della questione shakespeariana nella tradizione traduttologica russa si conclude negli anni 50–60 dell'Ottocento, quando finalmente in russo esce la prima edizione delle opere complete di Shakespeare. Il tentativo di N.H. Ketčer di pubblicare tutte le opere drammatiche di Shakespeare fu la più grande impresa traduttiva dell'epoca; negli anni 1841 – 1858 pubblica 31 delle 37 opere di Shakespeare. Negli anni 1865 – 1868, N.A. Nekrasov e N.V. Gerbel' faranno un'altra edizione delle opere shakespeariane, e questa edizione si dimostrerà veramente completa.

Come si vede da questo breve percorso nella storia di Shakespeare in Russia, lo schema della penetrazione del drammaturgo inglese in una cultura estranea è sempre lo stesso: assenza delle traduzioni – apparizione dei rifacimenti e degli adattamenti

²¹⁷ Senkovskij O. *Gamlet. Tragedija Šekspira, perevod A. Kronenberga* [Amleto. Tragedia di Shakespeare, traduzione di Kronenberg] / *Biblioteka dlja čtenija*. 1844.V. LXV. P. 431. La traduzione in italiano è mia.

²¹⁸ Senkovskij O. Op. cit. P. 435. La traduzione in italiano è mia.

²¹⁹ Belinskij V.G. Op. cit. P. 490. La traduzione in italiano è mia.

sulla base delle opere di Shakespeare – gli slogan “noi non abbiamo ancora la traduzione di Shakespeare” – lamenti sul dominio dei giudizi di Voltaire e la constatazione della falsa reputazione di Shakespeare creata dalla parte del letterato francese – apparizione delle traduzioni – elaborazione dei principi propri traduttivi, legati ai problemi linguistici, stilistici ecc. – apparizione della traduzione completa delle opere shakespeariane.

Questo modello si riproduce non solo nei paesi delle lingue romane, ma in tutti i paesi europei, prova ne è la storia della questione shakespeariana in Russia. Così, possiamo affermare con certezza che il problema di come tradurre Shakespeare accomuna gli studi di molti paesi. Le vaste polemiche attorno alle traduzioni di questo autore hanno generato la riflessione teorica sulla traduzione in quasi tutti i paesi europei. Questo fatto ci fornisce la motivazione per analizzare e tracciare la storia della traduzione di questo autore in ogni paese, in una prospettiva comparativa e in un contesto più ampio della storia europea della traduzione, e questo metodo, a nostro avviso, può essere utilizzato anche per la descrizione di altri fenomeni o “domande” comuni per molti paesi europei.

Una scelta metodologica del genere permetterebbe di evitare i seguenti limiti di ricerca:

- *il principio nazionale*: ogni testo sulla traduzione di Shakespeare o di un altro autore va esaminato in relazione ad altri testi simili formati attorno alla stessa “domanda”;
- *il principio cronologico*: si analizzano i testi scritti non sempre da autori contemporanei, ma che rispondono alla stessa domanda;
- *l'isolamento culturale*: si studiano i problemi comuni a tutte le culture europee.

Invece, i vantaggi di questo approccio sono veramente tanti. Questo approccio permette di ricostruire un quadro completo, oggettivo e non frammentario della storia di un fenomeno o di un problema di cui fanno parte non solo i fatti ed i fattori

evidenti, ben noti e ben studiati, ma anche i fatti della “seconda fila”, per esempio i cosiddetti “paesi minori”, il cui contributo nella storia dell’elaborazione dei certi concetti e dei certi principi non è così evidente. Nell’ambito di questo approccio allo studio della storia di un fenomeno rientrano anche tanti processi di diversi influssi, interazioni, prestiti ecc. senza i quali una vera storia della letteratura e della cultura oggi non sono neanche pensabili. In più, l’approccio proposto va oltre i tradizionali studi comparatistici, perché la comparatistica concentra la sua attenzione piuttosto sulle connessioni letterarie e sulla rivelazione delle somiglianze, delle parentele e del parallelismo tra i fatti letterari delle diverse letterature nazionali. Invece, la metodologia che proponiamo di applicare nell’ambito del nostro studio permette di paragonare fenomeni che al primo sguardo non danno motivazione per un confronto e che non hanno legami evidenti tra di loro. Per esempio, attualmente gli studi italo-russi, pure ampiamente sviluppati, tendono a limitarsi a singole questioni di influssi diretti (es.: scrittori e artisti russi in Italia, ecc.), o a quelle di fruizione di singole opere (es.: la ricezione di Dante in Russia ecc.). Ma nel nostro progetto di ricerca la storia della riflessione teorica in Italia e in Russia diventa comunque oggetto di comparazione perché, come abbiamo cercato di dimostrare, rappresenta l’attuazione dello stesso modello nella questione dell’assimilazione delle opere di Shakespeare in una cultura estranea, nonostante il fatto che tra queste due culture non ci sia una corrispondenza diretta. Non possiamo parlare né di un’interazione, né di un influsso, né di connessioni letterarie tra la cultura russa e quella italiana nella questione shakespeariana. Malgrado ciò, nell’ottica proposta, la storia di Shakespeare in Italia e la storia di Shakespeare in Russia possono essere considerate come soluzioni dello stesso pensiero dal punto di vista tipologico e culturologico.

Come appoggio metodologico in questo contesto di ricerche parallele e di testi paralleli nel campo della traduzione ci riferiamo alle concezioni teoriche recenti degli studiosi francesi Michael Werner e Bénédicte Zimmermann e al loro approccio interdisciplinare che potrebbe essere alla base della teorizzazione proposta. Si tratta del principio dell’*histoire croisée*, proposto da loro nell’articolo *Beyond comparison:*

*histoire croisée and the challenge of reflexivity*²²⁰. Tale approccio afferma un ruolo dinamico e attivo dell'oggetto di studio e unisce le prospettive diacronica e sincronica. Questo permette di superare i limiti tradizionali dell'analisi comparativa, evitando la strada della comparazione simmetrica:

...entities and objects of research are not merely considered in relation to one another but also through one another, in terms of relationships, interactions, and circulation. The active and dynamic principle of the intersection is fundamental in contrast to the static framework of a comparative approach that tends to immobilize object²²¹.

Sostanzialmente, il principio sostiene che la scala della comparazione usata da uno studioso non debba essere necessariamente localizzata nel tempo e nello spazio, non abbia cioè necessariamente bisogno di un punto di intersezione diretta delle culture:

...the entities, persons, practices, or objects that are intertwined with, or affected by, the crossing process, do not necessarily remain intact and identical in form. Their transformations are tied to the active as well as interactive nature of their coming into contact. Such transformations are usually based on reciprocity (both elements are affected by their coming into contact), but may also derive from asymmetry (the elements are not affected in the same manner)²²².

Però, per uno studioso e il suo oggetto di studio è importante fissare la trasformazione che sarà conseguenza del contatto di due elementi: “...the idea of intercrossing identifies first an interaction that – and this is one of its decisive characteristics – modifies the elements that are interacting”²²³. Nel nostro caso di studio di sicuro possiamo affermare che la trasformazione sta nel cambiamento del paradigma della percezione di Shakespeare nelle culture estranee, nel cambiamento

²²⁰ *History and Theory*. 45. February, 2006. PP. 30–50.

²²¹ Werner, Michael, Zimmermann, Bénédicte. *Beyond comparison: histoire croisée and the challenge of reflexivity* / *History and Theory*. 45. February, 2006. P. 38.

²²² Werner, Michael, Zimmermann, Bénédicte. Op. cit. P. 38.

²²³ Ibid. P. 46.

della norma vigente (regola di tre unità) e nel senso più ampio nel cambiamento dell'epoca culturale (Romanticismo che succede al Classicismo).

Gli studiosi francesi applicano il loro principio prima di tutto nel campo della storia, però a loro avviso questo metodo può funzionare per tutte le scienze sociali o umanistiche. Infatti, descrivendo i limiti degli studi comparativi (uno dei quali è proprio l'applicazione della scala nazionale nel processo della comparazione), Werner e Zimmermann fanno il riferimento alla traduzione come attività:

The categories used to analyze a transfer belong to the differing national perspectives. In other words, not only the *object* of the transfer but the activities associated with it as well – translation, for example – are apprehended through concepts elaborated within national traditions²²⁴.

Il loro principio aiuta ad evitare la stretta descrizione della storia nazionale (anche nel campo della traduttologia) e fornisce una fondata motivazione per riscoprire la storia della traduzione nel contesto transnazionale e paneuropeo:

Within a *histoire croisée* perspective, the transnational cannot simply be considered as a supplementary level of analysis to be added to the local, regional, and national levels according to a logic of a change of focus. On the contrary, it is apprehended as a level that exists in interaction with the others, producing its own logics with feedback effects upon other space-structuring logics... The study of the transnational level reveals a network of dynamic interrelations whose components are in part defined through the links they maintain among themselves and the articulations structuring their positions. Viewed from this perspective, *histoire croisée* can open up promising lines of inquiry for the writing of a history of Europe that is not reduced to the sum of the histories of member states or their political relations, but takes into account the diversity of transactions, negotiations, and reinterpretations played out in different settings around a great variety of objects that, combined, contribute to shaping a European history “à géométrie variable.”²²⁵.

²²⁴ Werner, Michael, Zimmermann, Bénédicte. Op. cit. P. 36.

²²⁵ Ibid. P. 43.

Come abbiamo cercato di dimostrare nel nostro progetto di ricerca, l'approccio presentato può essere molto efficace nella descrizione della storia della riflessione teorica sulla traduzione. Infatti, tentativi del genere sono stati fatti negli studi traduttologici recenti, per esempio nell'ampio volume degli studiosi tedeschi già citato sopra: Kittel, Harald et al. (ed). *Übersetzung/Translation/Traduction. Ein Internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung/An International Encyclopedia of Translation Studies/Encyclopédie internationale de la recherche sur la traduction*. Berlin: Walter de Gruyter, 2004, che contiene una sezione dedicata alla storia delle traduzioni shakespeariane compresa la storia completamente sconosciuta della questione shakespeariana nell'Europa dell'Est – in Ucraina, in Romania, in Polonia, in Macedonia ecc. e la bibliografia corrispondente a ogni paese.

Ma in questo libro, per descrivere la questione shakespeariana in Europa, gli studiosi usano la scala nazionale e partono dal presupposto che nell'ambito della traduzione esistano tante tradizioni nazionali. Così la storia della ricezione delle opere shakespeariane si trasforma nell'alternazione delle due tradizioni: la tradizione francese alla quale segue la tradizione tedesca:

...France had defined a number of culturally viable models for Shakespeare's reception (ranging from Ducis' free stage adaptations to Le Tourneur's more scrupulous versions for the page) and given them wide international exposure. True, in the second half of the 18th century German Shakespeare lovers came to develop certain alternative options (e.g. Wieland, Eschenburg, Schröder, Schiller, with Schlegel and Tieck to follow soon) which with varying success were to enter into competition with the French models in several northern and central European cultures. But various obstacles (insufficient knowledge of the language not being the least among them) prevented these German alternatives from having an impact in the southern half of Europe, let alone displacing the deeply ingrained French models there²²⁶.

In questo quadro della ricezione di Shakespeare nella cultura europea mancano, dunque, tutti i paesi "minori", visto il ruolo secondario attribuito a loro negli studi

²²⁶ Kittel, Harald et al. (ed). *Übersetzung/Translation/Traduction. Ein Internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung/An International Encyclopedia of Translation Studies/Encyclopédie internationale de la recherche sur la traduction*. Berlin: Walter de Gruyter, 2004. P. 2480.

postumi. Abbiamo cercato di dimostrare prima quanto Giuseppe Baretta ha anticipato le idee dei romantici tedeschi e il loro modello di percezione di Shakespeare, ma questo fatto (nella nostra ottica molto significativo) perde la sua importanza dal punto di vista degli autori dell'*Encyclopedia of Translation Studies*.

Un'altro esempio è l'Encyclopedia fatta a cura di Mona Baker nel 1998: Baker, Mona, assisted by Malmkjaer, Kirsten (ed). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York: Routledge, 1998. Anche questa antologia contiene un'articolo dedicato alla traduzione delle opere shakespeariane²²⁷. L'attualità dello studio delle traduzioni shakespeariane come un fenomeno particolare però per l'autore dell'articolo è determinata dai criteri quantitativi e qualitativi, cioè dalla quantità delle traduzioni e dalla qualità dei traduttori:

The cultural importance of Shakespearean translation could be measured in quantitative terms (Shakespeare is among the most widely translated writers and the most frequently performed playwrights in world literature) as well as in qualitative terms (Shakespeare has helped shape cultural identities, ideologies, and linguistic and literary repertoires across the world, and the challenge of translating him has attracted leading writers, politicians and many other captains of culture). Its cultural importance is reflected in the plethora of publications devoted to the subject and further attested by the fact that many translation scholars have elected to test their views against the case of Shakespeare in translation, using it as a touchstone for the relevance and validity of their theoretical constructions²²⁸.

Ma anche in questo studio la questione tende a limitarsi al problema degli influssi e prestiti e le traduzioni shakespeariane in diverse lingue europee sono analizzate a livello nazionale; l'autore propone il concetto di "relay translation" (cioè la traduzione indiretta, tramite la terza lingua) per spiegare il fenomeno della ricezione di Shakespeare comune a molti paesi europei. Così questo fenomeno, anche nell'articolo di Delabastita, è considerato come un fattore della lingua (di nuovo l'autore sottolinea l'ignoranza dell'inglese in certi paesi europei) ed è collegato al

²²⁷ Delabastita, Dirk. *Shakespeare* / Baker, Mona, assisted by Malmkjaer, Kirsten (ed). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York: Routledge, 1998. PP. 263–269.

²²⁸ Delabastita, Dirk. Op. cit. P. 264.

posto che la Francia occupava in Europa, non solo nel campo letterario ma anche in quello sociale, politico e geografico (per questa ragione l'autore fa anche riferimento alle territori coloniali). E di nuovo la storia della penetrazione di Shakespeare nella cultura europea è descritta nell'opposizione del modello francese e quello tedesco:

In the days of neoclassical hegemony, Shakespeare was imported into Europe via France. For example, the late eighteenth-century neoclassical versions by Jean-François Ducis were further translated into Dutch, Italian, Polish, Portuguese, Russian, Spanish and Turkish, and eventually reached several colonial territories, France however gradually lost its grip on the reception of Shakespeare in Europe, as opposition to the neoclassical domination became stronger. With Germany having emerged as the champion of anti-classicism, translators increasingly turned to German intermediate translation of a more "faithful" kind. [...] In this way, international networks of relations connecting the various so-called national Shakespearian traditions in Europe (and beyond) clearly reflect the shifting power relations among its cultural communities²²⁹.

Infatti, anche in questa analisi il contributo italiano, per esempio, non diventa oggetto di studio, anche se la situazione italiana, come abbiamo mostrato nel primo capitolo, non corrisponde completamente allo schema proposto da Delabastia: in realtà le prime traduzioni letterarie in italiano sono state fatte direttamente dall'originale, senza la mediazione della lingua francese. Questo non cancella l'importanza della mediazione francese, ma in un senso molto più ampio, a livello molto più profondo e mediante i meccanismi molto più complicati.

Come si vede dalle citazioni, non solo la storia reale di Shakespeare nella cultura europea è limitata dall'opposizione binaria di soltanto due tradizioni – francese e tedesca, il che la rende troppo semplificata, ma anche la stessa tradizione nazionale è determinata solo dai nomi dei singoli traduttori, lasciando fuori studio il vero e vivo processo dell'apparizione delle traduzioni shakespeariane. È molto emblematico, in questo contesto, che nessuno degli autori menziona **Voltaire** accanto a **Jean-François Ducis** e a **Pierre Le Tourneur**, descrivendo la tradizione francese.

²²⁹ Delabastia, Dirk. Op. cit. P. 266.

Questo succede perché Voltaire non è stato traduttore di Shakespeare nel senso che intende la traduttologia contemporanea, nonostante ciò il letterato francese ha svolto un ruolo cruciale nella storia della fortuna (o della sfortuna) di Shakespeare in Europa. Ma, visto che l'oggetto di studio è limitato dalla prospettiva del paragone diretto che caratterizza gli studi comparativi, è evidente che il lavoro di **Voltaire** non può essere preso in considerazione nella comparazione con **Le Tourneur**, per esempio: il primo ha tradotto solo qualche riga di Shakespeare, mentre il secondo ha pubblicato venti volumi. Una comparazione del genere sarebbe in tutti i sensi asimmetrica, e questo fatto pone un vero ostacolo per la comparatistica come metodologia. Invece, l'approccio che proponiamo di applicare dà la possibilità di considerare come oggetto di studio i fenomeni che non sono dello stesso ordine, ma che hanno la stessa importanza nel processo dell'interazione e soprattutto negli effetti di questa interazione.

Non è un caso che nella stessa antologia di *Translation Studies* a cura di Mona Baker, nella sezione dedicata alla tradizione italiana della traduzione, Shakespeare non è neanche menzionato²³⁰. Nella descrizione della storia della traduzione proposta da Riccardo Duranti (l'autore dell'articolo *Italian tradition*) non trovano posto le traduzioni shakespeariane in italiano, come le traduzioni che hanno avuto poca influenza sullo sviluppo della riflessione teorica su questa attività in Italia. Tra l'altro, anche nel capitolo dedicato alla tradizione russa²³¹, si tratta delle diverse traduzioni da diverse lingue, ma l'autore non vede ragione di distinguere le traduzioni shakespeariane e annalizzarle come un fenomeno particolare. Invece, il capitolo sulla tradizione francese²³² accenna alle traduzioni shakespeariane anche come il capitolo dedicato alla tradizione tedesca²³³ – proprio perché questi due paesi sono considerati

²³⁰ Duranti, Riccardo. *Italian tradition* / Baker, Mona, assisted by Malmkjaer, Kirsten (ed). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York: Routledge, 1998. PP. 459–467.

²³¹ Komissarov, Vilen N. *Russian tradition* / Baker, Mona, assisted by Malmkjaer, Kirsten (ed). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York: Routledge, 1998. PP. 517–524.

²³² Salama–Carr, Myriam *French tradition* / Baker, Mona, assisted by Malmkjaer, Kirsten (ed). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York: Routledge, 1998. PP. 404–410.

²³³ Kittel, Harald and Poltermann, Andreas. *German tradition* / Baker, Mona, assisted by Malmkjaer, Kirsten (ed). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York: Routledge, 1998. PP. 411–418.

come paesi che hanno elaborato i due modelli della traduzione delle opere shakespeariane che poi sono stati applicati in tutta l'Europa.

Una delle soluzioni che può aiutare ad evitare questa stretta descrizione di una tradizione, di un paese, di una lingua potrebbe essere l'applicazione di una scala più universale nel processo dell'analisi di un fenomeno. Infatti, questa scala più universale permette all'osservatore di trovare una prospettiva in cui rientrano, oltre le opposizioni binarie o gli elementi simmetrici, anche i fenomeni che non hanno il punto dell'interazione diretta, ma che sono comunque affini nel senso degli effetti che questa interazione produce. Ed è quello che propone l'approccio dell'*'histoire croisée*, per il quale è fondamentale la presenza della prospettiva che accetta diverse scale e diversi punti di vista che insieme permettono di analizzare l'oggetto di studio nella dimensione più ampia e da lati diversi:

It [– l'approccio dell'*'histoire croisée*] invites us to reconsider the interaction between different societies or cultures, erudite disciplines or traditions (more generally, between social and cultural productions). *Histoire croisée* focuses on empirical intercrossings consubstantial with the object of study, as well as on the operations by which researchers themselves cross scales, categories, and viewpoints... it calls for a reconsideration of the way history can combine empirical and reflexive concerns into a dynamic and flexible approach²³⁴.

Nell'ottica del nostro studio, questo principio permette di rivedere la storia delle traduzioni shakespeariane e di proporre una descrizione molto più completa che rende in una maniera più oggettiva la vera storia e il vero processo della formazione di certi modelli della ricezione di Shakespeare. In più, questo approccio permette di portare il problema in questione oltre i limiti di una disciplina particolare (che sia la traduttologia, la letteratura o la storia) e di analizzare l'insieme dei fatti in una prospettiva più vasta, che include anche i processi che sono legati non solo ai processi della traduzione, ma anche ai processi molto più profondi che caratterizzano non solo un genere d'attività (come traduzione, per esempio), ma tutta la società o la cultura.

²³⁴ Werner, Michael, Zimmermann, Bénédicte. *Beyond comparison: histoire croisée and the challenge of reflexivity / History and Theory*. 45, February, 2006. P. 30.

Infatti la storia delle traduzioni shakespeariane è strettamente legata:

- alla storia della formazione della lingua nazionale (soprattutto nei paesi romani – come la lotta contro il dominio della lingua francese);
- alla storia della formazione del teatro nazionale (come la lotta contro il dominio della regola di tre unità);
- alla storia della letteratura (come la storia del passaggio dal Classicismo al Romanticismo);
- alla storia della filosofia (come la storia del cambiamento dei modelli della percezione dell'arte in generale);
- alla storia nazionale (ed è attuale soprattutto per l'Italia, perché è evidente che la lotta per la letteratura nazionale non è separabile dal processo dell'unificazione d'Italia nell'Ottocento);
- ma anche alla storia europea perché tutti i processi di cui si è parlato sopra coinvolgono non solo l'Italia, ma tutta l'Europa.

Infatti, nel nostro studio abbiamo cercato di mostrare quanto la questione shakespeariana appare in un'altra luce da una prospettiva non strettamente nazionale (anche se la scala nazionale rimane comunque presente), ma europea.

A nostro avviso, l'applicazione del principio transnazionale permette di evitare di assegnare a una tradizione (nel nostro caso alla tradizione italiana) un ruolo secondario e di riscoprire la storia della riflessione teorica sulla traduzione nel contesto europeo, di cui fa parte anche la tradizione italiana.

Conclusione

Nel progetto di ricerca è stato eseguito uno studio sistematico della storia dell'apparizione delle prime traduzioni di Shakespeare in lingua italiana e anche della ricezione critica di queste traduzioni. Per “traduzioni” intendiamo non solo le traduzioni vere e proprie, ma anche i numerosi rifacimenti e adattamenti (compresi i libretti per i melodrammi ed i balli) fatti sulla base delle opere di Shakespeare. Uno studio dettagliato delle circostanze storiche–letterarie dell'apparizione dei primi tentativi di tradurre Shakespeare in italiano ha permesso di ricostruire il processo di formazione dei modelli di percezione delle opere shakespeariane nella cultura italiana, dal Settecento fino alla prima metà dell'Ottocento. In più, questa analisi ha permesso di dimostrare che il contributo degli autori italiani nell'elaborazione di alcuni concetti che appartengono al campo della traduzione e della traduttologia è molto più importante rispetto a come è di solito rappresentato.

Il primo capitolo tratta dell'analisi frontale del materiale empirico, ovvero l'analisi di tutte le fonti, che sono prima di tutto le premesse dei traduttori alle loro traduzioni, i testi critici dedicati a queste “traduzioni” (che spesso non sono traduzioni ma piuttosto rifacimenti, adattamenti ecc), ricezioni teatrali (perché molte di queste “traduzioni” appaiono nella forma dei libretti ai melodrammi basati su soggetti shakespeariani) con lo scopo di ricostruire la vera storia di Shakespeare in Italia. L'obiettivo principale è descrivere il panorama delle premesse dei traduttori, delle ricezioni critiche sulle traduzioni, delle repliche polemiche e delle menzioni del nome di Shakespeare in generale, per cercare di evidenziare i soggetti–chiave attorno a cui si svolge la polemica su Shakespeare e sul modo di tradurre le sue opere. Uno dei risultati raggiunti è stata la correzione di un luogo comune che esiste negli studi shakespeariani e che presenta **Mechele Leoni** come il primo traduttore italiano di Shakespeare. L'analisi delle fonti ci permette di affermare che questo luogo comune non corrisponde alla situazione reale e necessita di una correzione.

Nel corso di quest'analisi sono stati individuati i seguenti gruppi dei testi che permettono di ricostruire la ricezione delle opere shakespeariane in Italia:

Primo gruppo:

Testi letterari (traduzioni vere e proprie). Rispetto al Settecento possiamo parlare solo di tre traduzioni:

1) *Giulio Cesare – Tragedia Istorica di Guglielmo Shakespeare – Tradotta dall'Inglese in Lingua Toscana – dal dottor Domenico Valentitni – Professore di Storia Ecclesiastica nell'Universita di Siena – In Siena l'anno MDCCLVI – nella stampiera di Agostino Bindi – Con Licenza de' Superiori.*

Alla sua traduzione l'autore provvede la prefazione – è la prima traduzione in italiano dell'opera shakespeariana.

2) *Amleto* e *Otello* nella traduzione di **Alessandro Verri**. Su *Amleto* Verri ha lavorato tra 1769 e 1777, la sua versione di *Otello* è datata dal 1777. Le traduzioni di **Alessandro Verri**, però, non sono mai state pubblicate, ma i suoi principi traduttivi possono essere ricostruiti dalle sue lettere indirizzate al fratello Pietro.

3) Inoltre nel 1797 **Giustina Renier Michiel** a Venezia pubblicò il primo tomo delle *Opere drammatiche di Shakespeare volgarizzate da una Cittadina Veneta con Otello e Macbeth* e tre anni dopo, nel 1800, anche *Coriolano*. Nella *Prefazione* al suo libro **Giustina Renier** svela i principi che ha seguito nel corso del suo lavoro

Secondo gruppo:

I testi pubblicati come opere letterarie che non sono traduzioni però che fanno riferimento all'opera di Shakespeare o almeno al nome di Shakespeare. In questo gruppo dei testi evidenziamo l'opera *Giulio Cesare. Tragedia del Sig. Ab. Antonio Conti nobile Veneto Con alcune cose concernenti l'opera medesima – In Faenza MDCCXXVI.*

Terzo gruppo:

I numerosi libretti per i melodrammi e per i balli (che sono veramente tanti, ma che quasi sempre non fanno nessun riferimento all'originale shakespeariano e sono molto lontani da questi originali)

Quarto gruppo:

I testi critici, che non sono tanti, ma tra cui c'è un testo importantissimo nel contesto dell'assimilazione e della penetrazione delle opere shakespeariane nella cultura italiana: il trattato di **Giuseppe Baretta** *Discours sur Shakespeare et sur Monsieur de Voltaire*.

Le prime traduzioni di Shakespeare hanno suscitato una forte polemica tra i critici ed i letterati italiani del Settecento. L'esame di queste discussioni ha permesso di fare le conclusioni seguenti:

- prima di tutto, la questione shakespeariana è attuale per la cultura italiana (anche nella situazione dell'assenza delle traduzioni nel Settecento comunque di Shakespeare si parla e si parla molto);
- la questione shakespeariana si accentua all'inizio dell'Ottocento, dopo i tentativi di far entrare le sue opere nella cultura italiana nel Settecento;
- questa accentuazione si manifesta negli slogan “noi non abbiamo ancora una traduzione di Shakespeare” che caratterizzano la situazione letteraria del primo quarto dell'Ottocento; l'esempio più significativo è l'articolo di **Madame de Staël** *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni* pubblicato in *Biblioteca Italiana* nel 1816, in cui la scrittrice francese parla dell'assenza della traduzione di Shakespeare in lingua italiana;
- questi slogan “non abbiamo la traduzione di Shakespeare” si trasformano negli slogan “noi non abbiamo una tragedia nazionale italiana” e nella lotta per questa tragedia nazionale e per il teatro nazionale. L'esempio più emblematico è il famosissimo articolo di **Stendhal** *Racine et Shakespeare* scritto in Italia nel 1819 e la polemica suscitata da quest'articolo.

Nel secondo capitolo del presente studio al centro della nostra attenzione si trovano non le interpretazioni critiche delle traduzioni shakespeariane, ma la dinamica stessa dell'apparizione di queste traduzioni. Si evince, così, il ruolo attivo della critica letteraria in questo contesto, che non solo registra i fenomeni già esistenti ma che constata anche l'assenza di un certo fenomeno e così provoca la sua apparizione invitando gli scrittori a riempire la lacuna. L'analisi degli articoli critici della prima metà dell'Ottocento in Italia conferma l'esistenza dell'attesa letteraria delle traduzioni shakespeariane; l'assenza di queste traduzioni è un motivo costante di quasi tutte le repliche dei critici letterari. In Italia l'attesa letteraria dei critici è stata completamente soddisfatta: nel 1830 il critico della *Biblioteca Italiana* parla addirittura del "concorso" nel campo della traduzione di Shakespeare, perché allo stesso tempo escono quattro traduzioni shakespeariane diverse: *Romeo e Giulietta* tradotta da Gaetano Barbieri, 1830; *Macbet* tradotto da Giuseppe Nicolini, 1830; *Opere di Guglielmo Shakespeare* tradotte da Giunio Bazzoni e da Giacomo Sormani, 1830–1831; *Teatro di Shakespeare* tradotto da Virginio Soncini, 1830 senza parlare della traduzione completa delle opere di Shakespeare intrapresa da Michele Leoni (1814 – 1822).

Come base teorica di tutte queste riflessioni prendiamo gli approcci metodologici che sono orientati verso i legami esistenti tra i lettori e le opere letterarie. Una delle più autorevoli concezioni del genere è la metodologia proposta dalla cosiddetta "scuola dell'estetica della ricezione". L'ideologo di questa scuola, J.R. Jauss, introduce il concetto dell'orizzonte d'attesa che rappresenta la somma dei concetti e delle precomprensioni che il lettore possiede ancora prima di aver iniziato a leggere un'opera letteraria. Sulla base di questa precomprensione il lettore valuta un'opera letteraria; il vero valore e il vero significato di quest'opera si rivela in base a quanto realizza o supera le aspettative del lettore. Applicando il suggerimento di Jauss, il nostro risultato è di individuare l'orizzonte d'attesa nei lettori italiani del periodo fine Settecento – primo quarto dell'Ottocento. La questione riguarda l'assenza di traduzioni shakespeariane originali nonché reclami circa la dominanza della percezione di **Voltaire** sulle tragedie di Shakespeare e di un determinato

paradigma di ricezione delle traduzioni di Shakespeare in Italia. Il fatto che il giudizio di **Voltaire** ha predeterminato la percezione dell'opera Shakespeariana in Italia è abbastanza evidente, ma nel nostro studio questo fenomeno si interpreta dal punto di vista teorico. Ci riferiamo ai fecondi approcci teoretici che riguardano la figura dell'intermediario culturale o la figura nominata "the opinion leader" negli studi della seconda metà del Novecento nell'ambito della sociologia della cultura, inteso come persona in grado di imporre ad altri proprie conclusioni e propri giudizi possedendo a priori, agli occhi degli altri appunto, un livello superiore di conoscenze, competenze e credibilità. Abbiamo dimostrato che **Voltaire** nel Settecento rappresenta una figura del genere (il leader dell'opinione), non solo per la Francia o per l'Italia, ma anche per quasi tutta l'Europa. Il letterato francese ha creato una reputazione di Shakespeare che è riuscito ad imporre anche ad altre culture; infatti, nelle prefazioni a molte traduzioni italiane del Settecento gli autori riconoscono di aver usato come fonte gli articoli critici di **Voltaire** e di aver tradotto (in realtà adattato) le opere shakespeareane secondo le indicazioni di **Voltaire**. In questo contesto il saggio di **Giuseppe Baretta** ha un'enorme importanza, perché rappresenta un tentativo di dimostrare l'incapacità di **Voltaire** di capire il vero senso e il vero significato delle opere di Shakespeare (visto che quest'ultimo non conosceva la lingua inglese) e di creare le condizioni per l'apparizione della vera traduzione di Shakespeare.

Dunque, nel secondo capitolo del presente progetto di ricerca al centro dell'attenzione si trova sempre la critica letteraria; ma si analizza non solo il processo della nascita di un certo fenomeno (nel nostro caso – delle traduzioni shakespeareane), ma anche i meccanismi che determinano l'esistenza successiva di questo fenomeno nell'ambiente letterario, ovvero i meccanismi della creazione delle certe reputazioni (a volte false come nel caso di Shakespeare) che influiscono sui modelli della percezione di questo fenomeno.

Il nostro obiettivo è di mostrare come cambia l'interpretazione critica delle opere shakespeareane sotto l'influenza dell'attività dei critici letterari. Infatti, il materiale empirico analizzato nel primo conferma la svolta nella percezione di

Shakespeare successa in Italia nella prima metà dell'Ottocento: da un autore quasi sconosciuto Shakespeare diventa uno degli autori più famosi e tradotti. Secondo la nostra ipotesi, la spiegazione di questo cambiamento nella percezione di Shakespeare in Italia è anche strettamente legata all'attività dei critici letterari.

Tenendo conto di tutto quello che è stato articolato nei primi due capitoli, nel terzo abbiamo cercato di proporre un altro approccio metodologico per la descrizione di una storia della riflessione teorica sulla traduzione (nel nostro caso quella italiana) che permette di ricostruire il vero processo dell'apparizione e della formazione di certi concetti legati al campo della traduzione. Infatti, come segue dalla nostra ricostruzione della storia di Shakespeare in Italia, negli studi posteriori questo fenomeno è rappresentato in maniera non corretta e lontana dalla vera storia di Shakespeare in Italia. Per esempio, di solito la storia della ricezione di Shakespeare in Italia è descritta come "la sfortuna di Shakespeare", come una storia poco importante, che semplicemente riproduce il modello francese e per questo non ha un interesse particolare per gli studiosi. Invece, i testi che abbiamo preso in considerazione mostrano l'importanza del contributo italiano nella storia europea di Shakespeare: per esempio, il trattato di **Giuseppe Baretta** anticipa i concetti introdotti dai romantici tedeschi rispetto alle opere di Shakespeare. In questo senso, il letterato italiano è stato il primo critico che ha scoperto il vero valore di Shakespeare, e questa sua interpretazione ha segnato la storia della letteratura e della cultura di tutto l'Ottocento in tutta l'Europa, nonostante il fatto che questa interpretazione sia di solito attribuita alla Germania e al modello tedesco della percezione di Shakespeare.

Fenomeni del genere sfuggono all'attenzione degli studiosi, perché gli approcci esistenti nel campo della storia del pensiero teorico negli studi traduttologici sono troppo orientati verso la storia nazionale di ogni paese o verso la storia dei diversi concetti esistenti nella traduttologia. Questo centrismo nazionale e l'approccio descrittivo anziché analitico negli studi traduttologici hanno fatto sì che nella traduttologia contemporanea si siano fissati alcuni stereotipi, secondo i quali certe tradizioni e certe culture prevalgano sulle altre. Come risultato, si sono creati alcuni *cliché* e luoghi comuni che oggi fanno parte della storia "ufficiale" della riflessione

teorica sulla traduzione, ma che non corrispondono alla realtà storica. Il nostro lavoro mostra che il contributo apportato dagli autori italiani alla teoria della traduzione, nonché alla ricerca di soluzioni dei vari problemi legati alla traduzione, non sia stato abbastanza apprezzato, e la storia delle traduzioni shakespeariane che abbiamo scelto come caso di studio ne è una prova evidente.

Per evitare questi limiti degli studi traduttologici contemporanei e soprattutto per ricostruire la vera e corretta storia della riflessione teorica sulla traduzione, proponiamo un approccio completamente diverso che parte dall'osservazione seguente: esistono le "domande" comuni a molti paesi e a molte tradizioni traduttologiche del pensiero europeo, ma che hanno avuto «risposte» diverse in ogni paese. Attraverso queste domande la tradizione nazionale di ogni paese può essere descritta con maggior precisione, perché una domanda comune mette una tradizione concreta in un contesto più ampio, che permette di evitare il centrismo nazionale e lo stereotipo sul ruolo periferico di certi paesi (per esempio dell'Italia).

Nel nostro studio abbiamo scelto la questione shakespeariana come una di tali domande. Il terzo capitolo del presente progetto è dedicato alla dimostrazione dell'attualità di questa domanda anche per gli altri paesi europei. Come contesto comparativo prendiamo in considerazione la storia della questione shakespeariana in Francia e in Russia. Il confronto con la tradizione francese sembra abbastanza evidente, visto il ruolo di **Voltaire** nella storia dell'assimilazione di Shakespeare nella cultura europea. Esaminiamo le circostanze storico-letterarie che hanno accompagnato la pubblicazione della traduzione completa delle opere shakespeariane fatta dalla parte di **Pierre Le Tourneur** tra il 1776 e il 1783. Il testo-chiave, in questo contesto, è la famosa lettera di Voltaire all'Accademia Francese letta pubblicamente il 25 agosto del 1776 e poi stampata in Francia e in Inghilterra. Questo testo è dettagliatamente approfondito, e quest'analisi permette di ricostruire il modello della ricezione di Shakespeare creato da **Voltaire**, che poi è stato trasmesso anche negli altri paesi europei, l'Italia compresa.

La nostra teorizzazione consiste nel fatto che le ricerche e le riflessioni nel campo della traduzione vanno di pari passo e si sviluppano nella stessa direzione in

tutta Europa e quindi ogni tradizione nazionale (quella italiana compresa) rappresenta un caso specifico che fa parte di una tradizione più ampia, cioè quella europea, della riflessione teorica sulla traduzione (nel nostro caso sulle traduzioni shakespeariane). Questa nostra ipotesi è confermata anche dalla storia delle traduzioni di Shakespeare in Russia. La tradizione russa rappresenta un caso particolarmente interessante nell'ambito del nostro studio, perché la Russia non fa parte dell'ecumene romana e non rientra nel campo delle traduzioni nelle lingue romane. Però, la storia della riflessione teorica sulla traduzione in Russia si muove sempre nello stesso cerchio delle circostanze e dei modelli della ricezione che abbiamo analizzato nel contesto della tradizione italiana.

Infatti, nel terzo capitolo è proposto un breve percorso nella storia della ricezione di Shakespeare in Russia, dal Settecento fino alla seconda metà dell'Ottocento, quando finalmente in Russia appare la traduzione completa di Shakespeare (traduzione compiuta da N.H. Ketčer tra il 1841 e il 1851). Come nel caso della tradizione italiana, il periodo preso in considerazione è determinato da due tappe: le prime menzioni del nome di Shakespeare e i primi tentativi di tradurlo – l'apparizione della traduzione completa che significa che la questione della traduzione di Shakespeare in una certa cultura è risolta. Nel caso delle tradizioni russa e italiana questo periodo è più o meno lo stesso; in Francia invece si tratta solo del Settecento perché in questo secolo sono state fatte addirittura due traduzioni complete : alla traduzione di **Le Tourneur** precede la traduzione di **La Place** del 1745.

Al centro della nostra attenzione rispetto alla tradizione russa si trovano la traduzione di **M.P. Vrončenko** dell'*Amleto* di Shakespeare (*Gamlet. Tragedija v 5 aktah. Proizvedenie Sekspira. Perevod s anglijskogo M.P. (Vrončenko)* [Amleto. Tragedia in 5 atti. Opera di Shakespeare. Traduzione dall'inglese M.P.] (Vrončenko). San Pietroburgo, tip. Mediz. Depart. Ministerstva vnutr. del, 1828) e l'articolo di Belinskij con il titolo *Gamlet, princ datskij* [Amleto, principe di Danimarca]. Il critico più autorevole nella storia della letteratura russa nel suo testo paragona due traduzioni di *Amleto* – quella di N.A. Polevoj (pubblicata nel 1837) e

quella di **M.P. Vrončenko** – e da questo paragone deduce i postulati della sua teoria della traduzione. Tutti questi testi russi sono tradotti in italiano per la prima volta e introdotti nel cerchio dei testi che rappresentano la storia della questione shakespeariana e delle riflessioni teoriche sulla teoria della traduzioni legate alle opere di Shakespeare.

La storia della questione shakespeariana nella tradizione russa conferma che lo schema dell'assimilazione di Shakespeare ed i modelli della percezione delle sue opere sono sempre gli stessi e possono essere rappresentati in maniera seguente: assenza delle traduzioni – apparizione dei rifacimenti e degli adattamenti sulla base delle opere di Shakespeare – gli slogan “noi non abbiamo ancora la traduzione di Shakespeare” – lamenti sul dominio dei giudizi di **Voltaire** e la constatazione della falsa reputazione di Shakespeare creata dalla parte del letterato francese – apparizione delle traduzioni – elaborazione dei principi proprio traduttivi, legati ai problemi linguistici, stilistici ecc. – apparizione della traduzione completa delle opere shakespeariane.

Le corrispondenze nella storia della ricezione di Shakespeare in Italia, in Francia e in Russia giustificano la nostra proposta di applicare un approccio diverso per la descrizione di questa storia nel campo della traduzione. Nel presente progetto un ruolo fondamentale è attribuito alle ricerche teoriche recenti degli studiosi francesi Michael Werner e Bénédicte Zimmermann. Ci riferiamo in particolare al principio dell'*histoire croisée*, quale argomentato nell'articolo ***Beyond comparison: histoire croisée and the challenge of reflexivity***. Tale approccio, che afferma un ruolo dinamico e attivo dell'oggetto di studio e unisce le prospettive diacronica e sincronica, ci permette di superare i limiti tradizionali dell'analisi comparativa, evitando la strada della comparazione simmetrica. Sostanzialmente, il principio sostiene che la scala della comparazione usata da uno studioso non debba essere necessariamente localizzata nel tempo e nello spazio, non abbia cioè necessariamente bisogno di un punto di intersezione tra le culture. Questa prospettiva permette di evitare gli studi comparativi classici, localizzati nel tempo e nello spazio, che consistono normalmente nello studio di influssi diretti; e così ricostruire un quadro

completo, oggettivo e non frammentario della storia di un fenomeno o di un problema di cui fanno parte non solo i fatti ed i fattori evidenti, ben noti e ben studiati, ma anche i fatti della “seconda fila”, per esempio i cosiddetti “paesi minori” il cui contributo nella storia dell’elaborazione dei certi concetti e dei certi principi non è così evidente.

Nel terzo capitolo mostriamo quanto la questione shakespeariana appaia in un’altra luce, se attuiamo un punto di vista non strettamente nazionale (anche se la scala nazionale rimane comunque presente), ma di dimensione europea. Nella parte finale è rivelato come la questione shakespeariana è rappresentata negli studi traduttologici recenti e quanto questa rappresentazione non è completa e oggettiva. La storia delle traduzioni di Shakespeare in Italia non rientra proprio nel campo dello studio, nonostante l’importanza del contributo italiano che è stato confermato nel presente studio.

Il nostro auspicio è che l’approccio da noi scelto possa permettere di avvicinarsi ad una storia della traduzione che risulti il più possibile completa e oggettiva, valutando e valorizzando nello specifico il ruolo, il posto e il contributo reale che l’Italia ha avuto nella storia della nascita, della genesi e dello sviluppo di singoli e fondanti concetti traduttivi. A nostro avviso, l’applicazione del principio transnazionale permette di evitare di assegnare a una tradizione (nel nostro caso alla tradizione italiana) un ruolo secondario e di riscoprire la storia della riflessione teorica sulla traduzione nel contesto europeo di cui fa parte anche la tradizione italiana.

Bibliografia

Fonti

1. [Caterina II]. *Vol'noje, no slaboje pereloženije iz Šekspira, komedija "Vot kakovo imet' korzinu i belje"* [Adattamento libero ma debole di Shakespeare, commedia "Ecco com'è avere cestino e lenzuola"]. San Pietroburgo: Imp. akad. nauk, 1786 (adattamento di *Le Allegre Comari di Windsor*).
2. [Karamzin N.M.] *O Šekspire e jego tragedii Julij Cezar'* [Di Shakespeare e la sua tragedia Giulio Cesare) / [Opere scelte di N.M.Karamzin, con un saggio biografico, note e commenti storico-letterari, critici e bibliografici, e con indice alfabetico di Lev Polivanov] Parte I. Mosca: Tipografia di M.N.Lavrov e Co, 1884. PP. 22–24.
3. [Plešeev M.I.] *Pis'mo Anglomana k odnomu iz členov Vol'nogo Rossijskogo Sobranija* [Lettera di un Anglomano a un membro dell'Unione Libera Russa] / *Opyt trudov Vol'nogo Rossijskogo Sobranija pri imperatorskom Moskovskom universitete* [Epserienza di Lavori dell'Unione Libera Russa presso l'Università Imperiale di Mosca]. Parte seconda. Mosca, 1775. PP. 257–261.
4. [Vrončenko M.P.] *Ot perevodčika* [Dalla parte del traduttore] / *Gamlet. Tragedija v 5 dejstvijah. Sočinenie V. Šekspira. Perevel s anglijskogo M.V.* [Amleto. Tragedia in 5 atti. Opera di G. Shakespeare. Traduzione dall'inglese M.V. (Vrončenko)]. San Pietroburgo, tip. Mediz. Depart. Ministerstva vnutr. del, 1828. PP. I–XXIV.
5. A.C. *Riflessioni sui due articoli della signora baronessa Staël De Holstein inseriti nella «Biblioteca italiana» / Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816–1826)*. A cura di Egidio Bellorini. Volume primo. Bari: Laterza, 1943. PP. 194–198.
6. *Amleto*. Ballo tragico–pantomimo da rappresentarsi nel TEATRO GRANDE ALLA SCALA Il carnevale 1792. composto, e diretto dal sig. FRANCESCO CLERICO.
7. *Amleto*. Melodramma tragico di Felice Romani da rappresentarsi nell'I.R. Teatro alla Scala il carnevale dell'anno 1823. Milano: Dalle stampe di Giacomo Petrola.
8. Baretti, Giuseppe. *Discours sur Shakespeare et sur Monsieur de Voltaire / La letteratura italiana. Storia e testi*. Volume 47. Letterati memorialisti e viaggiatori del Settecento. A cura di Ettore Bonora. Milano/Napoli: Riccardo Riccardi Editore, 1951. PP. 597–650.
9. Belinskij, V.G. *Gamlet, prints datskij. Dramatičeskoje predstavlenie. Sočinenie Viljama Shekspira. Perevod s anglijskogo Nikolaja Polevogo* [Amleto, principe di Danimarca. Spettacolo drammatico. Opera di William Shakespeare. Traduzione

dall'inglese di Nikolaj Polevoj] / *Moskovskij Nabludatel'* [Osservatore moscovita]. 1838. Parte XVII, maggio. PP. 80–97.

10. Belinskij V.G. *Gamlet. Tragedija Šekspira* [Amleto. Tragedia di Shakespeare] / *Otečestvennie zapiski*. 1844. № 4. PP. 41–45.
11. *Dell'imitazione tragica, presso gli antichi e presso i moderni. Ricerche del cav. Bozzelli. Volumi tre. Lugano, 1837, presso Giuseppe Ruggia e comp. Articolo I / Biblioteca Italia ossia Giornale di letteratura, scienze ed arti. Compilato da vari letterati. Tomo XCII. Anno vandesimoterzo. Ottobre, Novembre e Dicembre. PP. 3–18.*
12. *Dell'imitazione tragica, presso gli antichi e presso i moderni. Ricerche del cav. Bozzelli. Volumi tre. Lugano, 1837, presso Giuseppe Ruggia e comp. Articolo II / Biblioteca Italia ossia Giornale di letteratura, scienze ed arti. Compilato da vari letterati. Tomo XCII. Anno vandesimoterzo. Ottobre, Novembre e Dicembre. PP. 145–164.*
13. *Dell'imitazione tragica, presso gli antichi e presso i moderni. Ricerche del cav. Bozzelli. Volumi tre. Lugano, 1837, presso Giuseppe Ruggia e comp. Articolo 3 ed ultimo / Biblioteca Italia ossia Giornale di letteratura, scienze ed arti. Compilato da vari letterati. Tomo XCII. Anno vandesimoterzo. Ottobre, Novembre e Dicembre. PP. 289–303.*
14. *Delle ode d'Anacreonte Teio Traduzione di Paolo Rolli. Londra MDCCXII.*
15. Ducis, Jean–François. *Avertissement / Hamlet: Tragédie imitée de l'Anglois, par M. Ducis. Représentée pour la première fois par les Comédiens François Ordinaires du Roi, le 30 Septembre 1769.* Paris: Chez Gogué, libraire, quai des Augustins, près du pont S.Michel. M.DCC.LXX. P. I.
16. *Esperimento di traduzione dell' Iliade di Omero di Ugo Foscolo. Brescia: Per Nicolo Bettoni. MDCCCVII.*
17. *Gamlet. Tragedija v 5 dejstvjah. Sočinenie V. Šekspira. Perevel s anglijskogo M.V.* [Amleto. Tragedia in 5 atti. Opera di G. Shakespeare. Traduzione dall'inglese M.V. (Vrončenko)]. San Pietroburgo, tip. Mediz. Depart. Ministerstva vnutr. del, 1828.
18. *Gamlet. Tragedija v 5 dejstvjah. V stihah. Podražanje Šekspiru (S. Viskovatova) Postavlena v pervyj raz na SPb. teatre pridvornymi akterami v 28 den' nojabrya 1810 goda* [Amleto. Tragedia in 5 atti. In versi. Imitazione di Shakespeare (di S. Viskovatov) Presentata per la prima volta al Teatro di San Pietroburgo dagli attori di corte il 28 novembre 1810]. San Pietroburgo: Morskaja tip. 1811.

19. *Gamlet. Tragedija. Sočinenie A. Sumarokova* [Amleto. Tragedia. Di A. Sumarokov]. San Pietroburgo: Tipografija Akademii Nauk. 1748.
20. *Giulio Cesare. Tragedia Istorica di Guglielmo Shakespeare*. Tradotta dall'Inglese in Lingua Toscana DAL DOTTOR DOMENICO VALENTINI Professore di Storia Ecclesiastica nell'Universita di Siena– IN SIENA L'ANNO MDCCLVI nella stamiera di Agostino Bindi. Con Licenza de' Superiori.
21. *Il Cesare. Tragedia del sig. Ab. Antonio Conti nobile veneto. Con alcune cose concernenti l'opera medesima*. In Faenza MDCCXXVI. Nella stampa di Gioseffantonio Archi Impressor Camerale e del S. Ufficio. All'insegna d'Apollo. Con licenza de' Superiori.
22. Küchelbecker W. *Rassuždenije o vos'mi istoričeskikh dramah Šekspira i v osobennosti o Ričarde III* [Discorso su otto drammi storici di Shakespeare e soprattutto su Riccardo III] / *Meždunarodnyje svyazi russkoj literatury* [Rapporti internazionali della letteratura russa]. Mosca–Leningrado, 1963.
23. *Le Tombe di Verona*. Drama del cittadino Mercier. Traduzione del signor Giuseppe Ramirez. In Venezia. L'anno MDCCXCVII, primo della libertà italiana.
24. *Lear. Tragedija v 5 dejstvijah. Vzyataja iz tvorenij Šekspira N.G. Predstavlena v pervyj raz na SPb. Pridvornom teatre nojabrya 28 dnya 1807 goda. Po francuzskoj peredelke Dusisa* [Lear. Tragedia in 5 atti. Tratta dalle opere di Shakespeare da N.G. (Gnedič). Presentata per la prima volta al Teatro di corte a San Pietroburgo il 28 novembre 1807. San Pietroburgo: tip. Imp. Teatra, 1808. Sull'adattamento francese del Ducis].
25. *Lettre CLIX de M. D'Alembert 4 d'auguste 1776 / Oeuvres complètes de Voltaire*. Tome soixante–dixième. A Gotha. Chez Charles–Guillaume Ettinger, Librairie. 1789. Lettres de M. De Voltaire et de M. D'Alambert. 1769–1778. PP. 266–268.
26. *Lettre CLVIII de M. De Voltaire. 26 de juillet 1776 / Oeuvres complètes de Voltaire*. Tome soixante–dixième. A Gotha. Chez Charles–Guillaume Ettinger, Librairie. 1789. Lettres de M. De Voltaire et de M. D'Alambert. 1769–1778. P. 265.
27. *Lettre CLX de M. De Voltaire 10 d'auguste 1776 / Oeuvres complètes de Voltaire*. Tome soixante–dixième. A Gotha. Chez Charles–Guillaume Ettinger, Librairie. 1789. Lettres de M. De Voltaire et de M. D'Alambert. 1769–1778. PP. 269–270.
28. *Lettre CLXI de M. De Voltaire 13 d'auguste 1776 / Oeuvres complètes de Voltaire*. Tome soixante–dixième. A Gotha. Chez Charles–Guillaume Ettinger,

- Librairie. 1789. Lettres de M. De Voltaire et de M. D'Alambert. 1769–1778. PP. 271–272.
29. *Lettre CLXI de M. De Voltaire 3 de septembre 1776 / Oeuvres complètes de Voltaire*. Tome soixante–dixième. A Gotha. Chez Charles–Guillaume Ettinger, Librairie. 1789. Lettres de M. De Voltaire et de M. D'Alambert. 1769–1778. PP. 276–277.
30. *Lettre CLXII de M. D'Alambert 20 d'auguste 1776 / Oeuvres complètes de Voltaire*. Tome soixante–dixième. A Gotha. Chez Charles–Guillaume Ettinger, Librairie. 1789. Lettres de M. De Voltaire et de M. D'Alambert. 1769–1778. PP. 273–274.
31. *Lettre CLXIII de M. D'Alambert 27 d'auguste 1776 / Oeuvres complètes de Voltaire*. Tome soixante–dixième. A Gotha. Chez Charles–Guillaume Ettinger, Librairie. 1789. Lettres de M. De Voltaire et de M. D'Alambert. 1769–1778. PP. 274–274.
32. *Lettre de M. De Voltaire à L'Académie française, lue Dans cette Académie à la solennité de la St. Louis le 25 Auguste, 1776*.
33. *Macbet. Tragedia di Guglielmo Shakespeare*. Recata in itliano da Giuseppe Nicolini. Brescia: Per Francesco Cavalieri. M.DCCC.XXX.
34. *Opere di Guglielmo Shakespeare*. Tradotte da Giunio Bazzoni e da Giacomo Sormani. Milano: Per Vincenzo Ferrario, 1830.
35. *Opere drammatiche di Shakspeare volgarizzate da una Cittadina Veneta*. Tomo I. Venezia, 1797.
36. *Otello ili Venecianskij mavr. Tragedija v 5 dejstvijah (perevod s francuzskogo Peredelki Dusisa I. Veljaminova)* [Otello o il Mauro Veneziano. Tragedia in 5 atti. (traduzione dal francese I. Veljaminov). San Pietroburgo: tip. Imp. Teatra, 1808.
37. Pagani–Cesa, Giuseppe Urbano. *Sovra il teatro tragico italiano. Considerazioni di G.U. Pagani–Cesa*. Firenze: Presso il Magheri. Con licenza de' Superiori. 1825.
38. *Parte I. Letteratura ed arti liberali. Tragedie romantiche / Biblioteca Italiana o sia giornale della letteratura, scienze ed arti compilato da vari letterati*. Tomo XLI. Anno undecimo. Gennaio, Febbraio e Marzo 1826. PP. 7–300.
39. *Prefazione / Prose e poesie del signor Abate Antonio Conti Patrizio Veneto*. Tomo primo. Parte prima. In Venezia: Presso Giambattista Pasquali. MDCCXXXIX. PP. 1–58.

40. *Prefazione del Traduttore / Amleto*. Tragedia di Mr. Ducis (Ad Imitazione della Inglese di Shakespear). Tradotta in verso sciolto. In Venezia. MDCCLXXIV. Con Licenza de' Superiori. PP. V–XIV.
41. *Risposta del sig. Abate Conti al Signore Jacopo Martelli, Secretario del Senato di Bologna / Il Cesare*. Tragedia del sig. Ab. Antonio Conti nobile veneto. Con alcune cose concernenti l'opera medesima. In Faenza MDCCXXVI. Nella stampa di Gioseffantonio Archi Impressor Camerale e del S. Ufficio. All'insegna d' Apollo. Con licenza de' Superiori. PP. 45–76.
42. *Romeo e Giuletta*. *Dramma lirico in quattro atti*. Poesia di M. Marcello. Musica di Filippo Marchetti. Milano: Stabilimento musicale di F.Lucca.
43. *Romeo e Giulietta, tragedia di G. Shakespear tradotta da G.Barbieri. Macbet, tragedia di G. Shakespear tradotta da G. Nicolini. Opere di Shakespear tradotte da G. Banzoni e da G. Sormani. Teatro di Shakespear volgarizzato da V.Soncini. Articolo I / Biblioteca Italiana o sia giornale della letteratura, scienze ed arti compilato da vari letterati*. Tomo LXV. Anno diciassettesimo. Gennaio, Febbraio e Marzo 1832. PP. 3–24.
44. *Romeo e Giulietta, tragedia di G. Shakespear tradotta da G.Barbieri. Macbet, tragedia di G. Shakespear tradotta da G. Nicolini. Opere di Shakespear tradotte da G. Banzoni e da G. Sormani. Teatro di Shakespear volgarizzato da V.Soncini. Articolo II / Biblioteca Italiana o sia giornale della letteratura, scienze ed arti compilato da vari letterati*. Tomo LXV. Anno diciassettesimo. Gennaio, Febbraio e Marzo 1832. PP. 129–154.
45. *Romeo e Giulietta. Tragedia di Guglielmo Shakespear. Tradotta da Gaetano Barbieri*. Milano: Per Gasparo Truffi, M.DCCC.XXXI).
46. *Romeo i Ūlija, Drama v 5 dejstvijah. Vzyataja iz šekspirovskih tvorenij t.Mersierom (perevod V. Pomeranceva)* [Romeo e Giulia. *Dramma in 5 atti*. Tratto dalle opere shakespeareane dal signor Mersier. (traduzione di V. Pomerantsev) / *Sobranije nekotoryh teatral'nih sočinenij, s uspehom predstavlennyh na Moskovskom publičnom teatre* [Sobranie nekotorih teatralnih socinenij, s uspehom predstavlennyh na Moskovskom publicnom teatre]. V.3. Mosca, 1790 (seconda edizione 1795)].
47. Senkovskij O. *Gamlet. Tragedija Šekspira, perevod A. Kronenberga* [Amleto. Tragedia di Shakespear, traduzione di Kronenberg] / *Biblioteka dlja čtenija*. 1844.V. LXV.
48. *Shakespear, traduit de l'anglois, dédié au Roi*. Tome Premier. Paris, M.DCC.LXXVI.

49. *Sovra il teatro tragico italiano, considerazioni di G.U. Pagani–Cesa. Firenze, Magheri, 1825 / Antologia. Gennaio, Febbraio, Marzo. 1826. Tomo vicesimoprimo. Firenze. Al cabinetto scientifico e letterario di G.P. Viesseux direttore e editore. Articolo 1. PP. 77–99.*
50. *Sovra il teatro tragico italiano, considerazioni di G.U. Pagani–Cesa. Firenze, presso il Magheri, 1825. Un tomo di 296 pag. In 8° Il nuovo ricoglitore ossia archivi di geografia, di viaggi, di filosofia, d'istoria, di economia politica, di eloquenza, di poesia, di critica, di archeologia, di novelle, di belle arti, di teatri e feste, di bibliografia e di miscellanee. Milano, 1825. №11. Novembre. PP. 820–823.*
51. Staël–Holstein, Anna Luisa. *Risposta alle critiche mossele / Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816–1826)*. A cura di Egidio Bellorini. Volume primo. Bari: Laterza, 1943. PP. 64–74.
52. Staël–Holstein, Anna Luisa. *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni / Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816–1826)*. A cura di Egidio Bellorini. Volume primo. Bari: Laterza, 1943. PP. 3–9.
53. Stendhal. *Qu'est–ce que le romanticisme? Dit M. Londonio / Stendhal. Racine et Shakespeare (1818–1825) et autres textes de théorie romantique*. Paris: Honoré Champion, 2006. PP. 217–236.
54. *Sulla difficoltà di ben tradurre la protasi dell' "Iliade". Considerazioni di Vincenzo Monti (1807) / Versione dell' "Iliade" di Vincenzo Monti*. Volume primo delle *Opere*. Torino: Unione Tipografico–Editrice Torinese [UTET], 1963. PP. 763–777.
55. Sumarokov A.P. *Epistola o stihotvorstve* [Epistola della poesia] / Sumarokov A.P. *Izbrannoje* [Opere scelte]. Leningrado: Sovetskij pisatel', 1957.
56. T.C. [Trussaro Caleppio]. *Due articoli contro madama di Staël. Secondo articolo italiano / Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816–1826)*. A cura di Egidio Bellorini. Volume primo. Bari: Laterza, 1943. PP. 59–63.
57. *Teatro di Shakespeare*. Volgarizzato da Virginio Soncini. Con note dichiarative. Milano: Presso l'editore Ranieri Fanfani, 1830.
58. *Tragedie di Shakespeare, tradotte da Michele Leoni. – Verona, 1819–1821, in 8°, dalla Società tipografica. – In Milano si associa presso la Società tipografica Fusi, Stella e C. / Biblioteca Italiana o sia giornale di letteratura, scienze ed arti compilato da vari letterati*. Tomo XXIV. Anno sesto. Ottobre, Novemre e Dicembre. 1821. PP. 37–72.

59. *Tragedie di Shakespeare*. Tradotte da Michele Leoni, in versi. Verona: Società tipografica, 1819–1821.
60. *Ůlij Cezar', tragedija Viljama Ŗekspira* [Giulio Cesare, tragedia di Wiliam Shakespeare] Mosca: tip. Kompanii tipografičeskoj, 1787.
61. *Źizn' i smert' Ričarda III, korolia anglijskogo. Tragedija gospodina Ŗekspira, Źivšego v XVI veke i umeršego 1576 goda. Perevedena s francuzskogo v Nižnem Novgorode 1783 goda. (S predisloviem Vol'tera)* [La vita e morte di Riccardo III, il re d'Inghilterra. Tragedia di signor Shakespeare, vissuto nel secolo XVI e morto nell'anno 1576. Tradotta in città Nižnij Novgorod nel 1783. (Con la premessa di Voltaire)]. San Pietroburgo: Tipografija Artillerijskogo kadetskogo korpusa, 1787.

Letteratura sulla storia della teoria della traduzione

62. Baker, Mona, assisted be Malmkjaer, Kirsten (ed). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York: Routledge, 1998.
63. Ballard, Michel. *De Cicéron à Benjamin. Traducteurs, traduction, réflexions*. Lille. 1992.
64. Bussnett, Susan . *Translation Studies*. Fourth Edition. London and New York: Routledge. 2014.
65. Delabastita, Dirk. *Shakespeare* / Baker, Mona, assisted be Malmkjaer, Kirsten (ed). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York: Routledge, 1998. PP. 263–269.
66. Duranti, Riccardo. *Italian tradition* / Baker, Mona, assisted be Malmkjaer, Kirsten (ed). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York: Routledge, 1998. PP. 459–467.
67. Eco, Umberto. *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani, 2003.
68. Kittel, Harald and Poltermann, Andreas. *German tradition* / Baker, Mona, assisted be Malmkjaer, Kirsten (ed). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York: Routledge, 1998. PP. 411–418.
69. Kittel, Harald et al. (ed). *Übersetzung/Translation/Traduction. Ein Internationals Handbuch zur Übersetzungsforschung/An International Encyclopedia of Translation Studies/Encyclopédie internationale de la recherche sur la traduction*. Berlin: Walter de Gruyter, 2004.

70. Komissarov, Vilen N. *Russian tradition* / Baker, Mona, assisted by Malmkjaer, Kirsten (ed). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York: Routledge, 1998. PP. 517–524.
71. Lefevre, André (ed). *Translating Literature: The German Tradition from Luther to Rosenzweig*. Assen: Van Gorcum, 1977.
72. Merini, Massimiliano. *La Traduzione. Teorie. Strumenti. Pratiche*. Milano, 2007.
73. Munday, Jeremy. *Introducing Translation Studies. Theories and Applications*. Second edition. London and New York: Routledge, 2008.
74. Nergaard, Siri (a cura di). *La teoria della traduzione nella storia*. Milano. 1993.
75. Robinson, Douglas (ed), *Western Translation Theory from Herodotus to Nietzsche*. Manchester/Northampton: St.Jerome Publishing, 1997.
76. Salama–Carr, Myriam *French tradition* / Baker, Mona, assisted by Malmkjaer, Kirsten (ed). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York: Routledge, 1998. PP. 404–410.
77. Salmon, Laura. *Teoria della traduzione: storia, scienza, professione*, Milano: Bompiani, 2003.
78. Venuti, Lawrence (ed). *The Translation Studies Reader*. London and New York: Routledge, 2000.

Letteratura

79. Ambrosoli, Francesco. *Scritti letterali editi e inediti*. Firenze, 1871.
80. Aquarone, Alberto. *Gusto e costume nell'anglomania settecentesca / Convivium*, anno XXVI, 1958, fascicolo 1. Nuove serie. Gennaio–febbraio. PP. 43–61.
81. Balbi, Anna Maria. *La traduzione montiana dell'Iliade*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1962.
82. Baratto, Mario. *La letteratura teatrale del Settecento in Italia*. Vicenza, 1985.
83. Barbarisi, Gennara. “*Iliade*” di Omero di Vincenzo Monti”. / *Letteratura Italiana. Le Opere*. Vol. 3. Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 1995. PP. 127–143.
84. Barthes, Roland. *Qu'est-ce que la critique?* / Roland Barthes. *Essais critiques*. Collection « Tel Quel ». Aux Editions du Seuil, 1964. PP. 297–304.
85. Bertazzoli, Rafaella. *La traduzione: teorie e metodi*. Roma, 2006.

86. Binni, Walter. *Preromanticismo italiano*. Firenze, 1985.
87. Bragaglia, Leonardo. *Shakespeare in Italia. Personaggi, interpreti e vita scenica del teatro shakespeariano in Italia*. Bologna: Paolo Emilio Pershani Editore, 2005.
88. Brettoni, Augusta. *Idee settecentesche sulla traduzione: Cesarotti, i francesi e altri / A gara con l'autore. Aspetti della traduzione nel Settecento*; a cura di Arnaldo Bruni e Roberta Turchi. Roma, 2004.
89. Brunelli, Bruno. *Interpreti di Shakespeare in Italia / Shakespeare degli italiani. I testi scespiriani ispirati da fatti e figure della nostra storia e della nostra leggenda*. Torino: Società editrice torinese, 1950. PP. XXXVII–LV.
90. Bruni, Arnaldo. *Foscolo traduttore e poeta. Da Omero ai "Sepolcri"*. Bologna: Clueb, 2007.
91. Bruni, Leonardo. *Tradurre correttamente / Nergaard, Siri (a cura di). La teoria della traduzione nella storia*. A cura di Siri Nergaard. Milano. 1993. PP. 73–97.
92. Calvino, Italo. *L'italiano, una lingua tra le altre lingue / Saggi*. A cura di M. Barenghi. Volume primo. Milano: Mondadori, 1995.
93. Cary, Edmond. *Etienne Dolet. 1509–1546 / Babel*. Vol. I, №1, settembre 1955.
94. Cazeneuve, Jean. *Les pouvoirs de la télévision*. Paris: Gallimard, 1970.
95. Chartier, Roger. *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIV–XVIII siècle)*. Paris: Editions Albin Michel S.A., 1996.
96. Chartier, Roger. *Les origines culturelle de la Révolution française*. Edition du Seuil, 1990.
97. Collison–Morley, Lacy. *Shakespeare in Italy*. Shakespeare Head Press Stratford–Upon–Avon. MCMXVI.
98. Colognesi, Silvana. *Shakespeare e Alessandro Verri / ACME*. XVI. 2–3 (maggio–dicembre 1963). PP. 183–216.
99. Cotrone, Renata. *Romanticismo italiano. Prospettive critiche e percorsi intellettuali di Breme, Visconti, Scalvini*. Manduria–Bari–Roma, 1996.
100. Crinò, Anna Maria. *Le traduzioni di Shakespeare in Italia nel Settecento*. Roma: Edizioni di "Storia e letteratura", 1950.
101. Croce, Benedetto. *Ariosto, Shakespeare e Corneille*. Bari: Laterza, 1968.

102. Dante Alighieri. *De vulgari eloquentia / Opere minori di Dante Alighieri*. Voume primo. Vita nuova, De vulgari eloquentia, Rime, Ecloge. A cura di Giorgio Bàrberi Squarotti, Sergio Cecchin, Angelo Jacomuzzi, Maria Gabriella Stassi. Torino: Unione tipografico–Editrice Torinese, 1986. Traduzione di Sergio Cecchin.
103. Darnton, Robert. *The great cat massacre and other episodes in French cultural history*. USA: Basic Books, 1984.
104. De Castris, Leone A. *Teatro italiano e teatro europeo nell'Ottocento / Il veltro. Rassegna di vita italiana*. Pagine della "Dante". 1960. 3 anno iv – marzo. PP. 17–32.
105. *Della eloquenza italiana di monsignore Giusto Fontanini Arcivescovo di Ancira*. Libri due. Nel Primo si tratta dell'origine, e del processo dell'Italiana savella. Nel Secondo si dà una Biblioteca degli Scrittori piu singolari, che volgarmente hanno scritto in ogni materia. In Roma MDCCXXVI per Girolamo Mainardi presso il Teatro Capranica. Con licenza de Superiori.
106. Duranti, Riccardo. *La doppia mediazione di Carcano / Il teatro del personaggio. Shakespeare sulla scena italiana dell'800*. A cura di Laura Caretti. Roma: Bulzoni Edirtore, 1979. PP. 81–111.
107. Folena, Gianfranco. *Cesarotti, Monti e il melodramma fra Sette e Ottocento / Analecta Musicologica*. 1982. №21. PP. 236–262.
108. Folena, Gianfranco. *Volgarizzare e tradurre*. Torino: Einaudi, 1991.
109. Fresco, Gaby Petrone. *Shakespeare's Reception in 18th Century Italy. The case of Hamlet*. Peter Lang Bern–Berlin–Frankfurt a.M.–New York–Paris–Wien, 1993.
110. Fubini, Mario. *Romanticismo italiano. Saggi di storia della critica e della letteratura*. Bari: Editori Laterza, 1966.
111. Gatti, Hilary. *Shakespeare nei teatri milanesi dell'Ottocento*. Bari: Adriatica Editrice, 1968.
112. Graf, Arturo. *L'Anglomania e l'influsso inglese in Italia nel secolo XVIII*. Torino: Casa Editrice Ermanno Loescher, 1911.
113. *Il teatro italiano nel Settecento*. A cura di Gerardo Guccini. Bologna: Società editrice il Mulino, 1988.

114. Jauss, Hans Robert. *Estetica e interpretazioni letteraria. Il testo poetico nel mutamento d'orizzonte della comprensione*. Genova: Casa Editrice Marietti S.p.A. Traduzione italiana di Carlo Gentili.
115. Jauss, Hans Robert. *Storia della letteratura come provocazione*. Torino: Bollati Boringhieri editore s.r.l., 1999. Traduzione italiana di Piero Cresto-Dina.
116. Laulan, A-M. *Le role des mediateurs dans l'accès a l'oeuvre d'art filmique*. Lille, 1983, T.1.
117. Lazarsfeld, Paul. *The people's choice. How the voter makes up his mind in a presidential campaign*. New-York-London : Columbia univ. press, 1968.
118. Levidova I.M. *Šekspir. Bibliografija ruskij perevodov i kritičeskoj literatury na ruskom jazyke. 1748-1962* [Shakespeare. Bibliografia delle traduzioni russe e della letteratura critica in lingua russa. 1748-1962]. Mosca: Kniga, 1964.
119. Levin J.D. *Russkije perevodčiki 19 veka i razvitije hudožestvennogo perevoda* [I traduttori russi del secolo XIX e lo sviluppo della traduzione letteraria]. Lenigrado: Nauka, 1985.
120. Levin J.D. *Šekspir i ruskaja literatura XIX veka* [Shakespeare e la letteratura russa del XIX]. Leningrado: Nauka, 1988.
121. Levin J.D. *Vosprijatije anglijskoj literatury v Rossii: issledovanija i materialy* [La percezione della letteratura inglese in Russia: studi e materiali]. Leningrado: Nauka, Leningr. Otdelenije, 1990.
122. Locatelli, Angela. *Traduzioni ottocentesche dell' "Othello" in Italia: la problematica del contesto* / Locatelli, Angela. *L'eloquenza e gli incantesimi. Interpretazioni shakespeariane*. Milano: Edizioni Angelo Guerini e Associati, 1988. PP. 113-124.
123. Lombardo, Agostino. *Shakespeare e la critica italiana / Sipario. Rivista di teatro, scenografia, cinema*. Numero doppio dedicato a Shakespeare in Italia. Giugno 1964, numero 218. PP. 2-13.
124. Lotman, J.M. *Rousseau i ruskaja literatura XVIII veka* [Rousseau e la letteratura russa del Settecento] / *Izbrannie statji: v 3 t.* [Articoli scelti in 3 volumi]. Vol. 2. Tallinn: Aleksandra, 1992. PP. 40-99.
125. Mari, Michele. *Eloquenza e letterarietà nell'Iliade di Vincenzo Monti*. Firenze: La Nuova Italia, 1982.
126. Marrapodi, Michele (ed). *Shakespeare and Intertextuality: The Transition of Cultures between Italy and England in the Early Modern Period*. Rome, 2000.

127. Marrapodi, Michele (ed). *Shakespeare, Italy, and Intertextuality*. Manchester, 2004.
128. Martegiani, Gina. *Il Romanticismo italiano non esiste. Saggio della letteratura comparata*. Firenze: Successori B.Seber, 1908.
129. Mattioli, Emilio. *Storia della traduzione e poetiche del tradurre (dall'Umanesimo al Romanticismo) / Processi traduttivi: teorie ed applicazioni. Atti del Seminario su "La Traduzione"*. Brescia, 19–20 novembre, 1981. Brescia, 1982.
130. Messina, Maria Grazia. *Da Romeo e Giulietta a Otello. "Melodramma" shakespeariano nell'immaginario visivo del romanticismo italiano / Memoria di Shakespeare*. Fondata da "Arostino Lombardo. Nuova serie. 6/2008. Shakespeare e l'Italia, A cura di Rosy Colombo. PP. 171–184.
131. *Meždunarodnyje svjazi russskoj literatury: sbornik statej* [Rapporti internazionali della letteratura russa: raccolta degli articoli]. A cura di M.P. Alexeev. Mosca–Leningrado: Casa editrice AN SSSR, 1963.
132. Michele, Mari. *Momenti della traduzione fra Settecento e Ottocento*. Milano, 1994.
133. Moles, Abraham. *Sociodynamique de la culture*. Paris–La Aaye: Mouton, 1967.
134. Morandi, Luigi. *Voltaire contro Shakespeare, Baretti contro Voltaire. Con otto lettere di Baretti non mai pubblicate in Italia*. Roma: Casa editrice A.Sommeruga e C., 1882.
135. *Mosaico. Saggi diversi di critica drammatica da Giacinto Battaglia*. Milano: Tipografia di Vincenzo Guglielmini, 1845.
136. Muoni, Guido. *I drammi dello Shakespeare e la critica romantica italiana (1815–1845) / La leggenda napoleonica nella letteratura italiana*. Firenze: Nuova Rassegna Editrice, 1908.
137. Nulli, Siro Attilio. *Shakespeare in Italia*. Milano: Ulrico Hoepli, Editore libraio della real casa, 1918.
138. Onesti, Stefania. *Di passi, di storie e di passioni. Teorie e pratiche del ballo teatrale nel secondo Settecento italiano*. Torino: Accademia University Press, 2016.
139. Pannunzio, Mario. *Necessità del romanzo / Il Saggiatore*. Giugno, 1932.
140. Praz, Mario. *Caleidoscopio shakespeariano*. Bari: Adriatica editrice, 1969.

141. Raimondi, Ezio. *Romanticismo italiano e romanticismo europeo*. Milano, 1997.
142. Rebora, Piero. *Civiltà italiana e civiltà inglese. Studi e ricerche*. Firenze: Felice Le Monnier, 1936.
143. Reinhold, N. *Predislovije [Preface] / From the history of translation reasoning. Proceedings of the International Conference held within the framework of the project "National–historical Traditions in Translation Studies"*. Moscow, 13–15 September 2012. Edited by Natalya Reinhold. Moscow: Russian State University for the Humanities. PP. 9–12.
144. Reitblat, A.I. *Kak Puškin višel v genii (o literaturnoj reputacii Puškina [Come Puškin è diventato genio (Dalla reputazione letteraria di Puškin)] / Reitblat A.I. Kak Puškin višel v genii: istoriko–sociologičeskije očerki o knižnoj kul'ture Puškinskaj epohi [Come Puškin è diventato genio: saggi storico–culturali della cultura libraria dell'epoca di Puškin]*. Mosca: Novoe literaturnoe obozrenie, 2001.
145. *Romanticismo europeo e traduzione*. Atti del Seminario Internazionale. Ischia, 10–11 aprile, 1992. A cura di Lilla Maria Crisafulli Jones, Annalisa Goldoni, Romolo Runcini. Ischia, 1995.
146. Šadrin V.I. *Parallel'nij text kak ob'ekt perevodovedenija [Il testo parallelo come oggetto della traduttologia] / Fedorovskie čtenija*. San Pietroburgo: Università Statale di San Pietroburgo. 2005. PP. 450–453.
147. Salama–Carr, Myriam. *French tradition / Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, edited by Mona Baker, assisted by Kirsten Malmkjaer, London and New York: Routledge, 1998.
148. *Šekspir i russkaja kul'tura [Shakespeare e la cultura russa]*. A cura dell'accademico M.P. Alexeev. Mosca–Leningrado: Nauka, 1965.
149. Steiner, George. *After Babel. Aspects of Language and Translation*. New York and London. 1975.
150. Stepanova L.G. *Italianskaja lingvističeskaja mysl' XIV–XVI vekov (ot Dante do pozdnego Vozroždenija) [Il pensiero linguistico italiano nel XIV–XVI (Da Dante al Tardo Rinascimento)]*. San Pietroburgo: RHGI, 2000.
151. Uspenskij B.A., Lotman J.M. *Spory o âzyke v načale XIX veka kak fakt russkoj kul'tury [Discussioni sulla lingua all'inizio del XIX come il fatto della cultura russa] / Uspenskij B.A. Uspenskij B.A. Izbrannye trudy [Opere scelte]. T. 2. Mosca: Škola "Âzyki russkoj kul'tury", 1996. PP. 411–572.*

152. Verhovskij N.P. *Šekspir v evropejskih literaturah* [Shakespeare nelle letterature europee] / *Šekspir. Sbornik statej* [Shakespeare. Raccolta degli articoli]. Leningrado–Mosca: Gosudarstvennoje izdatel'stvo "Iskusstvo", 1939. PP. 22–96.
153. Vittorini, Fabio. *Shakespeare e il melodramma romantico*. Milano: La Nuova Italia, 2000.
154. Werner, Michael, Zimmermann, Bénédicte. *Beyond comparison: histoire croisée and the challenge of reflexivity* / *History and Theory*, 45, February, 2006.
155. Zvereva, Irina *Some Characteristic Features of Interpreting the Concept of "untranslatability" in Italy in the 1900–1920s (Benedetto Croce, Luigi Pirandello, Giovanni Gentile)* / *Materials of International Symposium "History of Translation in the cross-cultural perspective"*. Moscow: Russian State University for the Humanities, 2012.