

GIUSTINA RENIER MICHEL TRADUTTRICE DI SHAKESPEARE: IL CASO DELL'«OTTELLO O SIA IL MORO DI VENEZIA».

ABSTRACT

Questo contributo intende analizzare un tassello della ricezione di Shakespeare in Italia nel Settecento e prende in esame l'*Otello* volgarizzato di Giustina Renier Michiel, prima traduzione integrale in lingua italiana della celebre tragedia shakespeariana. Dopo un rapido riferimento al contesto in cui tale iniziativa traduttoria si inserisce e ai campi d'indagine ancora aperti, lo studio si concentra sulla prima edizione del 1797 e ne esamina, con uno sguardo al contempo filologico e bibliologico, le successive nuove emissioni e il ricco corredo paratestuale, cercando di individuare, tra edizioni in lingua inglese e traduzioni francesi, alcuni degli ipotesti presenti nel *dossier génétique* della traduttrice. Il contributo propone infine l'analisi di un caso-studio specifico, la scena conclusiva della tragedia (Atto v, Scena II), il quale permette di fare il punto sull'operazione culturale avviata dalla «dama veneta», sulle sue finalità, sul suo pubblico di riferimento e sulle scelte stilistiche, lessicali e sintattiche da lei effettuate, tra pedissequa riprese della versione francese di Pierre Le Tourneur e soluzioni più originali.

This contribution aims to analyse a small piece of Shakespeare's reception in Italy in the late eighteenth century. It examines the *Otello* translated by Giustina Renier Michiel, the first full Italian translation of the famous Shakespearean tragedy. After a quick reference to the context in which this initiative of translation was born and to the fields of investigation still open, this study focuses on the first edition of 1797 and examines, with a philological and bibliological look, the subsequent new editions and the rich paratext of the *editio princeps*, trying to circumscribe the *dossier génétique* (editions in original language and also French translations) of the Venetian translator. The contribution contains also the analysis of a specific case-study, the last scene of the shakespearean tragedy (Act v, Scene II): it gives us the opportunity to better understand the cultural operation started by the «dama veneta», its aims, its target audience and the stylistic, lexical and syntactical choices made by her, in a translated text that interweaves passages borrowed from Pierre Le Tourneur's French version and more original solutions.

Giustina Renier Michiel¹ è stata una figura di vivo interesse culturale: scrittrice, traduttrice e cultrice delle lettere, ha rappresentato un vero e proprio punto di riferimento per la Venezia colta del secondo Settecento. Appassionata animatrice di un famoso salotto letterario, la nobildonna veneziana, «amicissima del vivere sociabile» e «modello di amabile ospitalità»,² ricevette presso di lei letterati e artisti di fama internazio-

¹ Per maggiori informazioni in merito alla vita di Giustina Renier Michiel si rimanda ai ritratti e agli studi di: CARRER 1837, vol. III, pp. 231-242; CRAWFORD 1909, vol. II, pp. 254-265; CROTTI 2011, pp. 71-81; TEOTOCHI ALBRIZZI 1833, pp. 212-222.

² TEOTOCHI ALBRIZZI 1833, p. 217.

nale, tra i quali Ugo Foscolo, Vincenzo Monti, Antonio Canova, Ippolito Pindemonte, Melchiorre Cesarotti, Cesare Cantù, Madame de Staël, Lord Byron. L'assidua frequentazione con Melchiorre Cesarotti, suo amico, corrispondente e referente padovano, fu essenziale per la maturazione dell'idea di proporre – per prima – all'Italia una serie di traduzioni integrali di tragedie shakespeariane: l'*Otello o sia il Moro di Venezia* nel 1797 e nel 1798 [?] e il *Macbet* nel 1798, entrambi pubblicati a Venezia, presso gli eredi Costantini, a cui fa seguito nel 1800 il *Coriolano*, impresso sempre nella città lagunare, presso Giacomo Costantini.

Le traduzioni shakespeariane di Giustina Renier Michiel, per quanto riguarda il panorama dell'Italia del Settecento, sono precedute da due esperienze degne di nota. Nel 1756 Domenico Valentini, servendosi del valido aiuto di alcuni «cavalieri inglesi residenti a Siena»³ – non intendendo egli la lingua inglese –, pubblicò a Siena la prima traduzione italiana integrale⁴ di un'opera shakespeariana: il *Giulio Cesare*.⁵ Tra il 1769 e il 1777⁶ Alessandro Verri, che invece conosceva la lingua inglese ed ebbe modo di compiere alcuni soggiorni londinesi, traspose in italiano l'*Hamlet* e l'*Otello*. Le traduzioni restarono tuttavia inedite,⁷ per volontà dell'autore. Secondo Anna Maria Crinò⁸ – la quale si concentra sui costanti ripensamenti del traduttore, di cui si ha testimonianza nello scambio epistolare con il fratello Pietro –, la ragione di questo va ricercata nella perenne insoddisfazione del traduttore nei confronti della sua traduzione: non rispondendo a un certo ideale prefissato, la sua versione forse non avrebbe potuto costituire un'adeguata testimonianza del genio di Shakespeare. Oltre a questo, è comunque necessario sottolineare che, tra il 1776 e il 1783, venne alla luce l'edizione francese (con le 36 opere teatrali shakespeariane tradotte) di Pierre Le Tourneur,⁹ un'impresa monumentale che, agli occhi di Alessandro Verri,¹⁰ rese verosimilmente

³ Lo stesso Valentini, nella «Prefazione del traduttore» (VALENTINI 1756, c. D4r), dichiara: «In quanto alla mia Traduzione sento da molti disapprovarsi, che io preso abbia il titolo di Traduttore, perché a tutti è ben noto, ch'io a cagione del mio impaziente temperamento non intendo la Lingua Inglese, e che alcuni Cavalieri di quella Illustre Nazione, che perfettamente intendono la Lingua Toscana, hanno avuto la bontà, e la pazienza di spiegarmi questa Tragedia».

⁴ CRINÒ 1950, pp. 41-56.

⁵ Secondo Anna Maria Crinò alla scelta di questo tema concorsero la tragedia *La Mort de César* (1731) di Voltaire, che aveva risvegliato l'interesse intorno a questo argomento, ma anche la naturale predilezione degli italiani per un soggetto della storia romana e l'attenzione richiamata da Antonio Conti e dalla sua tragedia *Il Cesare* (1726).

⁶ Si rinvia al carteggio di Alessandro Verri con il fratello Pietro: per quanto concerne il soggiorno londinese, si veda VERRI P. - VERRI A. 1980; per quanto riguarda le traduzioni shakespeariane, si vedano le lettere (in particolare la lettera del 9 agosto 1769, contenente il monologo di Amleto, e quelle dell'arco cronologico 1777-1782) in VERRI P. - VERRI A. 1910-42.

⁷ La questione dei manoscritti inediti è affrontata in: IACOBELLI 2001, pp. 125-151; IACOBELLI 2006, pp. 205-228.

⁸ CRINÒ 1950, p. 83.

⁹ LE TOURNEUR 1776-83, 20 voll.

¹⁰ Alessandro chiede costantemente al fratello Pietro di procurargli presso un libraio francese di fiducia i tomi della traduzione di Pierre Le Tourneur. Nel loro carteggio è possibile seguire l'*iter* del reperimento dei volumi, dal I al XIII tomo. Nella lettera del 23 febbraio 1782, Pietro dichiara di essere

superflua la sua versione, soprattutto considerando la disinvoltura con cui, almeno le classi più istruite, intendevano la lingua francese e, più in generale, la grande attenzione manifestata dall'Italia verso le pubblicazioni francesi.¹¹

Per quanto concerne il caso di Giustina Renier Michiel, diversi sono i campi d'indagine ancora aperti. Tuttora dibattuti sono l'autonomia di lavoro della traduttrice, il ruolo di consigliere ricoperto da Melchiorre Cesarotti – letterato a stretto contatto con l'ambiente colto inglese di Venezia, famoso per la sua recente traduzione dei *Poems of Ossian* (1772) – e l'entità dei suoi apporti¹² alle traduzioni shakespeariane della «dama veneta». Il carteggio intercorso tra i due non ci è pervenuto nella sua interezza: le lettere che possediamo¹³ contengono informazioni unicamente sul *Coriolano*, ma risultano del tutto insufficienti al fine di scoprire qualche dettaglio in più in merito alla genesi dell'*Otello* e del *Macbet*. La prima lettera del carteggio, datata 1799 – sprovvista di giorno e mese – e concernente la prefazione del *Coriolano*, mette inoltre in luce come i suggerimenti di correzione o miglioramento siano stati trasmessi da Melchiorre Cesarotti non soltanto attraverso epistole, ma anche di persona: «Ho letto la Sua Prefazione che fa onore alle conoscenze e ai lumi del di Lei spirito. Per ora non Le dico di più, riserbandomi di spiegarle meglio a voce ciò ch'io ne penso domenica prossima, nella quale sarò certamente a Padova anche a quest'oggetto».¹⁴

riuscito a reperire i volumi XII e XIII e di inviarli al più presto al fratello con un corriere; nella lettera di risposta del 22 maggio 1782, Alessandro ringrazia il fratello per il gradito invio.

¹¹ Il 2 luglio 1777, Alessandro Verri scrive al fratello: «L'anno passato si è cominciato a stampare in Parigi la traduzione di Shakespeare ed a quest'ora ne sono usciti già vari volumi; ho veduto nel *Giornale Enciclopedico* de' squarci e sono ben tradotti. L'opera ha per titolo: *Shakespeare traduit de l'anglais, dédié au Roi*. A Paris, 1776. Allora escirono due tomi; ma sono già usciti degli altri, non so quanti. Bisognerebbe ch'io avessi questa traduzione per giudicare se la mia vale la pena di essere stampata, giacchè il francese è tanto comune, che l'Italia non guadagnerebbe niente, se fosse buona quella, di avere anche la mia» (VERRI P. – VERRI A. 1937, pp. 74-75).

¹² L'entità del contributo di Cesarotti ha diviso e divide tuttora gli studiosi. Fino alla metà del Novecento la critica, reputando il talento e la cultura di Giustina Renier assai limitati per un'impresa del genere, riteneva che le traduzioni della «dama veneta» fossero state quasi interamente riscritte da Cesarotti. Un'analisi più approfondita degli studi compiuti dalla nobildonna in campo letterario e linguistico e dei suoi rapporti con i partecipanti al salotto veneziano ha in seguito permesso di riconsiderare la traduttrice, dichiarandola del tutto autonoma nel suo operare e relegando il ruolo dell'abate padovano a una posizione più marginale. Gli studi più recenti invitano a sostenere una posizione più equilibrata e a pensare, in una visione più generale, a una colta nobildonna che, nel presentare alla sua nazione le tragedie shakespeariane, ha potuto contare sul diretto aiuto del celebre professore padovano. A tal proposito si rimanda a: BIANCO 2014, pp. 1-7; BIANCO 2017, pp. 1-10.

¹³ Le lettere indirizzate a Cesarotti non sono pervenute, in quanto costui, per non alimentare taluni pettegolezzi in merito all'intensità del suo rapporto con la «dama veneta», diede ordine di affidarle alle fiamme. Le lettere inviate a Giustina Renier tra il settembre del 1799 e l'agosto del 1808 sono invece leggibili in CESAROTTI 1884. Come fa notare Francesca Bianco (BIANCO 2017, pp. 2-3), risulta tuttavia inverosimile pensare che la corrispondenza sia stata avviata solo nel 1799: a quel tempo, infatti, Giustina aveva già ben avviato il suo salotto e il suo nome appare in alcune lettere che Cesarotti indirizza ai suoi amici. In merito al carteggio Cesarotti-Renier Michiel, cfr.: CROTTI 2005, pp. 227-242; QUATRIN 2011, pp. 205-220;

¹⁴ CESAROTTI 1884, p. 3.

Ancora indagati sono inoltre il ruolo di ipotesto ricoperto dalla summenzionata traduzione in lingua francese compiuta da Pierre Le Tourneur (e, rispetto a ciò, l'originalità della traduzione di Giustina tra scelte innovative e pedissequa trasposizione del testo francese) e la presenza, nel *dossier génétique* della traduttrice, di una o più edizioni dei testi shakespeariani in lingua originale¹⁵. In merito a questi sentieri di ricerca ancora non pienamente percorsi, il presente contributo cercherà di proporre alcune osservazioni puntuali, ripercorrendo il «volgarizzamento» dell'*Otello* ed eleggendo come caso di studio la traduzione della scena conclusiva della tragedia.

L'«OTTELLO» TRA PARATESTO, IPOTESTI E NUOVE EMISSIONI

Dall'attenta disamina del ricco corredo paratestuale di cui è dotato l'*Otello* è possibile trarre una serie di utili considerazioni. Sin dal frontespizio della prima edizione¹⁶ (fig. 1a), Giustina Renier Michiel dichiara di tradurre delle «opere drammatiche», dunque di prediligere la produzione tragica shakespeariana rispetto a quella comica. A questa altezza cronologica, in realtà, la nobildonna veneziana si è cimentata unicamente nella traduzione dell'*Othello*, ma forse è già *in nuce* un più ampio progetto. La traduttrice non viene presentata con nome e cognome, ma come «una cittadina veneta» («una dama veneta», nella successiva emissione¹⁷ del 1798),¹⁸ uno pseudonimo forse misterioso per i forestieri e i posteri, ma non per i suoi concittadini.

L'espedito di tacere e mascherare il proprio nome è stato interpretato – ed è tuttora interpretabile – in diversi modi. Nel suo studio dedicato alle donne traduttrici,

¹⁵ Tra le edizioni più accreditate vi sono quella di Pope e quella di Steevens. Anna Maria Crinò propende per la prima e ravvisa alcuni punti di contatto nell'*Otello* – la mancata traduzione della seconda strofa di Iago (Atto II, Scena III) – e nel *Coriolano*: «Anche nella traduzione del *Coriolano* la Renier si è indubbiamente facilitato il compito di interpretare Shakespeare, servendosi dell'esperienza de Letourneur; tuttavia qui sono ancor più evidenti e più numerose le prove, che ella prima di tutto prendeva, nel tradurre, contatto diretto con l'originale nell'edizione del Pope. È questa la ragione per cui non di rado si discosta dal traduttore francese, il quale [...] preferisce quella del Johnson» (CRINÒ 1950, pp. 94-95).

¹⁶ RENIER MICHIEL 1797. Il frontespizio recita: «OPERE | DRAMMATICHE | DI | SHAKSPEARE [*sic*] | VOLGARIZZATE | DA UNA | CITTADINA | VENETA. | TOMO I. | 1797 | VENEZIA. | Anno primo della Libertà Italiana. | PRESSO GLI EREDI COSTANTINI.».

¹⁷ RENIER MICHIEL 1798. Il frontespizio, privato di «Anno primo della Libertà Italiana», recita: «OPERE | DRAMMATICHE | DI | SHAKSPEARE [*sic*] | VOLGARIZZATE | DA UNA | DAMA | VENETA. | TOMO I. | 1798 | VENEZIA. | PRESSO GLI EREDI COSTANTINI.».

¹⁸ La maggior parte degli studi considerati, così come le fonti bibliografiche consultabili *online* (le quali, per altro, sovente presentano la normalizzazione di «Shakspeare» in «Shakespeare») citano come prima edizione della traduzione di *Othello* quella operata dalla «dama veneta» e pubblicata nel 1798: a questo proposito, cfr. CROTTI 2011, p. 77 nt. 19, e MOLESINI – ZOGGIA 1998, p. 26 nt. 4. Al contrario, in CRINÒ 1950, p. 110, viene menzionata la «cittadina veneta» ed è indicato, come datazione complessiva relativa ai tre tomi (*Otello o sia il Moro di Venezia, Macbet e Coriolano*), l'arco temporale 1798-1800. COLLISON MORLEY 1916, p. 174, parla della «cittadina veneta» e, per quanto riguarda la datazione dell'*Otello*, allude alla possibilità di una leggera retrodatazione, riportando in bibliografia, con punto interrogativo, «1797 or 1798?».

Alessandra Calvani¹⁹ menziona Vittorio Malamani – biografo e acceso detrattore di Giustina Renier – secondo il quale la traduttrice omise il proprio nome per non attribuirsi meriti che non le spettavano, considerati i notevoli contributi cesarottiani: «Il Cesarotti aggiunge parecchio di suo [...] e la signora non volle manco apporvi il suo nome, forse per modestia, forse perché le rimordeva di sottoscrivere cose non interamente sue».²⁰ Dietro a quelle che Vittorio Malamani definisce espressioni «di pretto sapore cesarottiano», talvolta in effetti è possibile rintracciare le tonalità lirico-elegiache proprie del traduttore dei *Poems of Ossian*;²¹ altre volte, invece, a emergere non è altro che una ripresa di idee già esposte nella versione di Pierre Le Tourneur: in tal caso Cesarotti non avrebbe infuso molto della sua *inventio* e della sua erudizione nell'opera di Giustina Renier, ma si sarebbe limitato a proporre una traduzione o a segnalare, compiendo un'oculata selezione, i passi da valorizzare del precedente francese.

La ricerca dell'anonimato potrebbe inoltre correlarsi alla lunga tradizione del *topos modestiae*, ossia alla ritrosia e all'apparente inconsapevolezza delle donne scrittrici del valore della propria opera, e a una specifica volontà da parte della traduttrice di tutelarsi, essendo consapevole delle critiche che avrebbero potuto levarsi contro di lei in quanto appartenente al genere femminile. Giustina Renier infatti, come apprendiamo dalla sua prefazione, era cosciente dei pregiudizi e delle restrizioni,²² di carattere anche intellettuale, imposte al suo tempo al pubblico femminile con vocazione letterario-artistica: le donne potevano esprimere liberamente le proprie riflessioni in riferimento ai libri che avevano avuto occasione di leggere, tuttavia la possibilità di esaminare criticamente un'opera, procedendo a una puntuale analisi anche dei contributi offerti da altri studiosi e offrendone uno studio critico comparato, era una prerogativa riservata esclusivamente al genere maschile.

La scelta di uno pseudonimo come «una cittadina veneta», proprio in questo periodo storico, potrebbe anche significare una rinuncia da parte della traduttrice al suo nome e alle generalità della sua autorevole famiglia per mettere in risalto il suo amore di figlia verso la patria.²³ Questa lettura risulta più verosimile se si tiene presente il periodo storico nel quale le sue traduzioni vennero alla luce: siamo infatti nel 1797, ovvero nell'ultimo anno della campagna d'Italia di Napoleone, rappresentante della

¹⁹ CALVANI 2010, pp. 3-4.

²⁰ MALAMANI 1890, p. 49.

²¹ Nel suo studio dedicato alle traduzioni veneziane di Giustina Renier, Francesca Bianco (BIANCO 2017, pp. 3-10) prende in esame l'*Otello* e la cosiddetta 'Canzone del Salice' («*The poor soul sat sighing by a sycamore tree*»), mettendo in luce le puntuali riprese dal testo originale inglese o dalla traduzione francese di Le Tourneur e i sintagmi di più evidente matrice cesarottiana, rilevando, sul piano stilistico, un susseguirsi di suggestioni e di vere e proprie citazioni dai *Poems of Ossian*.

²² La stessa Giustina Renier Michiel, per quanto appartenente a una nobile famiglia e inserita in un ambiente cosmopolita, subì diverse esclusioni, come quella dall'Ateneo veneto, sede prestigiosa nella quale l'accesso alle donne era ancora negato. A tal proposito, cfr. LEPSCKY MUELLER 2006, pp. 59-65.

²³ Il sincero attaccamento di Giustina Renier alla propria città natale è evidente anche in alcuni scritti originali, successivi alle sue traduzioni shakespeariane: la *Risposta alla lettera del signor Chateaubriand sopra Venezia* (RENIER MICHIEL 1806) e l'*Origine delle feste Veneziane*, opera in cinque volumi (RENIER MICHIEL 1817-27).

Francia rivoluzionaria in guerra contro le monarchie dell'*Ancien Régime*. Lo stesso anno di pubblicazione è presentato sul frontespizio della prima edizione come «Anno primo della Libertà Italiana». Tale indicazione ci permette di (provare a) circoscrivere la data di impressione della prima edizione dell'*Ottello*. Per poter parlare di «Libertà Italiana», bisogna infatti collocarsi dopo la caduta della Serenissima e il proclama della Municipalità Provvisoria (12 e 16 maggio 1797, rispettivamente). Inoltre, per evidenti motivi temporali, ci troviamo prima dell'entrata a Venezia delle truppe austriache (18 gennaio 1798), ma anche prima del trattato di Campoformio (17 ottobre 1797), documento con il quale Napoleone cedette Venezia all'Arciducato d'Austria.

Con tutta probabilità, nel 1797 apparve solo l'*Ottello*. L'anno dopo, all'uscita del *Macbet*, venne rimessa in circolazione anche la tragedia precedente, ma con il frontespizio leggermente modificato (fig. 1b). Il cambiamento del contesto storico-politico potrebbe rappresentare la ragione alla base di queste modifiche: la fine della Municipalità Provvisoria – e, di conseguenza, anche il fallimento degli obiettivi del proclama del 16 maggio e di un certo modo d'intendere il sentirsi «Cittadini» – e l'insediamento del primo governo austriaco hanno portato gli eredi Costantini a eliminare l'indicazione «Anno primo della Libertà Italiana» e Giustina Renier a rivedere il suo pseudonimo e a propendere per un'espressione più neutra, meno sbilanciata politicamente: «una dama veneta».

La *recensio* ha inoltre permesso di individuare un ulteriore esemplare, un *Ottello*²⁴ del 1801 – impresso, attenendoci al frontespizio, a Firenze (fig. 1c) –, in cui la traduttrice è lasciata nell'anonimato, mentre le «opere drammatiche» di Shakespeare vengono indicate come «tragedie». La disamina dei tre esemplari dell'*Ottello* (1797; 1798; 1801) e la collazione di alcuni luoghi specifici – la prefazione e la scena conclusiva della tragedia – hanno permesso di congetturare con maggiore plausibilità che essi non provengano da tre differenti edizioni: l'esemplare del 1798 e quello del 1801 altro non sarebbero che due nuove emissioni, con cambiamento del frontespizio e recupero dei restanti fascicoli, degli esemplari rimanenti dell'*editio princeps*. Di conseguenza, l'esemplare del 1801 recherebbe sul frontespizio un'indicazione falsa (di cui sarebbe necessario capire anche il motivo): non si tratterebbe di un'impressione avvenuta in territorio fiorentino, ma di una nuova emissione veneziana.

La collazione della prefazione e della summenzionata scena non ha messo in luce modifiche testuali; l'ipotesi di nuova emissione (senza nuova impressione) è inoltre rinsaldata dal persistere di alcune peculiarità di carattere materiale che non avrebbero potuto verificarsi una seconda e una terza volta se l'*Ottello* «volgarizzato» fosse andato incontro a una ricomposizione. Tra queste, si considerino: *a*) la corrispondenza di alcuni caratteri non allineati, come in «lingua» alla riga 3, «svanire» alla riga 8 e «parlerebbero» alla riga 20 di p. 8 (fig. 2a); *b*) alcuni caratteri stabilmente pendenti, come si nota nelle due lettere L in «alla servitù» alla riga 3 di p. 16 (fig. 2b); *c*) carat-

²⁴ [RENIER MICHIEL] 1801. Il frontespizio recita: «OTTELLO | O SIA | IL MORO DI VENEZIA, | MACBET, | E | CORIOLANO | TRAGEDIE | DI | SHAKSPEARE | VOLGARIZZATE | *E Illustrate di Note* | E PRAFAZIONI. | TOMO I. | L'OTTELLO | FIRENZE. | 1801».

teri logori, come la lettera A in «tal» alla riga 21 e la lettera M in «Tolomei» alla riga 24 di p. 20 (fig. 2c); *d*) refusi non corretti, come nel caso di «Skaspheare» alla riga 13 di p. 23 (fig. 2d); *e*) spaziature particolari, come «intenzione di» alla riga 14 di p. 291 (fig. 2e); *f*) macchie di inchiostro, come il segno a forma di due punti tra «pur» e «troppo» alla riga 23 di p. 291 (fig. 2e). Per provare con più sicurezza l'ipotesi secondo la quale dietro ai due esemplari del 1798 e del 1801 vi sarebbe solo una nuova emissione – e non una nuova edizione – e scongiurare l'eventuale presenza di singoli fascicoli andati incontro a una ricomposizione e quindi a una nuova impressione, permane comunque la necessità per lo studioso di reperire fisicamente gli esemplari in oggetto e di effettuare una più vasta collazione.

Attenendoci al frontespizio della prima edizione, l'*Otello* è presentato come un «volgarizzamento»: questo termine tecnico è correlato a una consuetudine traduttorica, in voga durante l'epoca medievale, che implica la volontà di rendere il testo volgarizzato accessibile a un pubblico che altrimenti non avrebbe alcuna possibilità di accedere al contenuto in lingua originale. Come fa notare Anna Maria Crinò,²⁵ i volgarizzamenti di Giustina Renier vollero perseguire proprio questo scopo: la dama veneta infatti intese dedicare la sua traduzione non tanto agli eruditi, quanto piuttosto a quella grande parte del pubblico italiano che non poteva – o non voleva²⁶ – leggere Shakespeare in francese.

Nell'occhietto che precede il frontespizio, l'opera di Shakespeare è presentata come «tragedia prima» e con titolo²⁷ *Otello o sia il Moro di Venezia*. Il numerale ordinale fa scaturire un interrogativo, ossia rispetto a quale parametro essa risulti essere «prima». Indubbiamente non si tratta della prima opera teatrale di Shakespeare: l'*Othello* è datato 1604, ma prima di esso sono apparse altre cinque tragedie, *Tito Andronico* (1589-1593), *Romeo e Giulietta* (1594-1596), *Giulio Cesare* (1599), *Amleto* (1600-1602) e *Troilo e Cressida* (1601). Secondo Anna Maria Crinò²⁸ il motivo di tale precedenza è da ricercarsi nell'argomento veneziano, più vicino al patriottismo della traduttrice e di maggiore interesse per i suoi concittadini. In realtà, altre forti motivazioni giustificano la priorità data all'*Othello*. Esso è infatti anche la prima tragedia tradotta dallo stesso Le Tourneur. Inoltre, come dichiarato nella prefazione della traduttrice, Giustina Renier – che attraverso le sue traduzioni intende approntare un percorso di educazione sentimentale per le figlie – ha subito riconosciuto nella trama dell'*Othello* un esempio altamente istruttivo per affrontare l'argomento dell'amore passionale e della gelosia.

²⁵ CRINÒ 1950, pp. 91-92.

²⁶ Come mette in luce Anna Maria Crinò, «Vittorio Alfieri nella *Vita*, Epoca quarta, cap. II, ci dice che aveva abbandonato la lettura di Shakespeare anche perché gli «tocca di leggerlo tradotto in francese» (*Ibidem*. nt. 2).

²⁷ Un'ulteriore indicazione sul titolo dato dalla traduttrice alla tragedia (riprendendo, per altro, il titolo già proposto da Pierre Le Tourneur, *Othello, ou Le More de Venise*) si trova nell'occhietto che separa il corredo paratestuale (nell'ordine si susseguono: 1. la «Prefazione della Traduttrice», 2. la «Vita di Shakspeare», 3. il «Giudizio sopra la tragedia di Ottello», 4. la «Novella d'Ottello» dagli *Hecatommitti* di Giraldo Cinzio) dalla traduzione vera e propria.

²⁸ CRINÒ 1950, p. 92.

Il luogo privilegiato attraverso il quale entrare in contatto con la traduttrice è la prefazione:²⁹ da essa possiamo comprendere le ragioni per cui la nobildonna veneziana ha deciso di allestire una trasposizione italiana del testo shakespeariano e trarre significative informazioni sull'autore tradotto, sul tipo di traduzione effettuata e sul rapporto con le fonti (almeno con quelle dichiarate). La prefazione – così come buona parte degli apparati paratestuali – è fortemente debitrice nei confronti di Pierre Le Tourneur, dal quale la dama veneta estrapola idee o intere riflessioni, per poi riordinarle, conferendo loro una nuova *dispositio*. L'originalità non va quindi ricercata nell'*inventio* di tali considerazioni, ma piuttosto nella loro selezione, disposizione e riproposizione. A una prima lettura, la prefazione colpisce il lettore per la profonda erudizione e per le numerose conoscenze infuse in essa, ma in realtà quello di Giustina Renier Michiel è un accesso perlopiù mediato ai testi di cui parla.

La premessa della traduttrice prende avvio sottolineando il legame di affinità ed empatia che lega il drammaturgo inglese e le donne: «La tenerezza, e l'ammirazione hanno sempre unito tra loro il celebre Poeta Shakspeare e 'I bel Sesso».³⁰ Questa apertura, per quanto non originale e mutuata da Le Tourneur³¹ e dal suo *Jubilé de Shakespeare*,³² risulta comunque significativa per il suo porre immediata attenzione al gentil sesso: la Renier Michiel afferma che le donne, «dotate di un cuore sempre più vicino alla Natura»,³³ sono grate a Shakespeare soprattutto per la natura e i temperamenti dei suoi personaggi femminili,³⁴ per «l'interessante e dolce Desdemona, la tenera Giulietta, la brillante Rosalinda, la sfortunata Offelia [sic], l'ingenua semplicità di Miranda, la piacevole vivacità di Beatrice, la costanza di Elena, la tenerezza filiale di Cardelia [sic]».³⁵ L'apprezzamento nei confronti del genio shakespeariano, va comunque sottolineato, non è solo una prerogativa femminile, ma è trasversale: il drammaturgo inglese, «pittore del cuore umano»³⁶ è infatti stato amato anche da molti «uomini sensibili»³⁷ che nelle sue opere ritrovarono la Natura e un'esatta imitazione del Vero.

²⁹ RENIER MICHIEL 1797, pp. 5-24.

³⁰ Ivi, p. 5.

³¹ LE TOURNEUR 1776. Il frontespizio recita: «SHAKESPEARE | TRADUIT | DE L' ANGOIS, | DÉDIÉ | AU ROI. | *Homo jum: Humani nihil à me alienum puto*. Têr. | TOME PREMIER. | A PARIS, | Chez {La Veuve DUCHESNE, Libraire, rue Saint-Jacques. | MUSIER, Fils, rue du Foin-Saint-Jacques. | NYON, rue Saint-Jean-de-Beauvais. | LA COMBE, rue Christine. | RUAAULT, rue de la Harpe. | LE JAY, rue Saint-Jacques. | CLOUSIER, rue Saint-Jacques. | M. DCC. LXXVI. | *Avec Approbation, & Privilège du Roi.*».

³² «Une tendresse, une admiration réciproque ont toujours uni le Poëte & les Belles» (LE TOURNEUR 1776, p. XXIX).

³³ RENIER MICHIEL 1797, p. 6.

³⁴ Anche questa galleria di personaggi femminili shakespeariani non è un'idea originale della traduttrice, ma è ripresa dal *Jubilé de Shakespeare* di Pierre Le Tourneur: «Ce sexe sensible et généreux [...] ne fut point ingrat envers le Peintre charmant de l'interessante et douce Desdemona, de la tendre Juliette, de la délicate Imogène, de la brillante Rosalinde, de l'infortunée Ophélie. Il avoit tant de fois soûr de plaisir à la naïve simplicité de Miranda, à l'agréable vivacité de Béatrice; tant de fois admiré la constance d'Hélène, la tendresse filiale de Cordelia» (LE TOURNEUR 1776, pp. XVI-XVII).

³⁵ RENIER MICHIEL 1797, p. 6.

³⁶ Ivi, p. 7.

³⁷ *Ibidem*.

Giustina Renier prosegue evidenziando il motivo per il quale ha iniziato la sua opera di traduzione – poiché «scossa da un nobile entusiasmo, e da un vivo sentimento di gratitudine»³⁸ – e mette in luce la difficoltà della sua «grande intrapresa»³⁹ e le peculiarità della sua trasposizione. La traduttrice prende le distanze da un'interpretazione troppo rigida della fedeltà al testo originale – «È meglio far passare nello stile (fosse anche negletto) tutto l'entusiasmo de' Poeti, che dargli un'aria inanimata, a forza di una scrupolosa esattezza»⁴⁰ – e dichiara di (cercare di) rispettare il magistero di Pierre Brumoy (1686-1742), del quale condivide la seguente considerazione: «Una traduzione fredda è come un ritratto in cera; rassomiglia, egli è vero, ma tutto è freddo, tutto è morto».⁴¹ Nelle parole della dama veneta, il miglior modo per tradurre un testo è quello di ricercare «una media proporzionale fra la fedeltà troppo severa che snerva, e la soverchia licenza che altera».⁴² Giustina Renier Michiel segue quindi la strada – per altro molto settecentesca – della proporzione, ricerca un'*aurea mediocritas* del *bene vertere*, il giusto mezzo tra una traduzione letterale e inerte, che non rende giustizia all'originale, e una troppo libera e snaturante: il testo tradotto deve risultare vivo e tradire il meno possibile l'originale. Anche la questione della verosimiglianza dei dialoghi è particolarmente avvertita dalla traduttrice, la quale sostiene che «si dee cercare di far parlare gli Autori nella lingua, in cui si traduce, come parlerebbero egli-no stessi, se in quella comunicar volessero le loro idee».⁴³

Per non privare i suoi lettori di alcune espressioni particolari, come i giochi di parole inglesi, Giustina Renier riporta in nota e in lingua originale quei passaggi che, «per secondare il genio della lingua nostra»,⁴⁴ non è riuscita a restituire in modo pienamente soddisfacente (oppure ha dovuto omettere) e, con uno scrupolo di carattere accademico, dichiara di aver introdotto anche altre annotazioni, perlopiù tratte da Pierre Le Tourneur. Dopo una difesa a priori dalle critiche che avrebbero potuto levarsi contro di lei per il fatto di essere una donna, la dama veneta specifica che, nel presentare «un corso Teatrale»⁴⁵ alla sua Nazione, andando «dietro le traccie di le Tourneur»,⁴⁶ ha avuto cura di vagliare e mettere a confronto anche «il giudizio che hanno di lui [Shakespeare] formato i più grandi uomini dell'Inghilterra».⁴⁷ A questo aggiunge la precisazione: «unirò alle riflessioni altrui anche le mie proprie».⁴⁸ La posizione dell'«anche», in questo contesto, potrebbe essere una seppur velata traccia di subalternità: in quanto iniziativa di una donna, l'elemento di novità, il *quid d'*inaspet-

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ *Ivi*, p. 8.

⁴⁰ *Ibidem.*

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² *Ibidem.*

⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴ *Ivi*, p. 9.

⁴⁵ *Ibidem.*

⁴⁶ *Ivi*, p. 10.

⁴⁷ *Ibidem.*

⁴⁸ *Ibidem.*

tato, per il pubblico dei lettori è non tanto che siano state inserite le considerazioni de «i più grandi uomini», ma piuttosto che Giustina inserisca alcune riflessioni autonome.

Nello scritto prefatorio, Giustina Renier richiama esplicitamente solo l'edizione di *Le Tourneur* e i giudizi di alcuni illustri uomini inglesi, spesso attinti dalle note del traduttore francese (tra i quali S. Johnson, G. Steevens, T. Tyrwhitt, W. Warburton, E. Malone), ma non menziona una specifica edizione inglese di riferimento. Tuttavia, la traduzione di alcuni passaggi piuttosto lontani rispetto alla traduzione di *Le Tourneur* dimostra che la traduttrice, oltre ad avere operato alcune riscritture artistiche, deve aver fatto ricorso, verosimilmente su indicazione di Cesarotti, almeno a un'edizione del testo shakespeariano in lingua originale, forse quella di Pope o quella di Steevens (cfr. nt. 15).

Nell'introduzione, la traduttrice, recuperando alcune idee già espresse dal traduttore francese, profonde molte parole di stima nei confronti del drammaturgo inglese – un prodigio che, «solo, senz'altri modelli»,⁴⁹ riuscì a comporre opere originali, «a trar da se medesimo tutti i materiali, e le forme, per diventare ciò a che la Natura lo aveva destinato»⁵⁰ – e, consapevole delle accese obiezioni avanzate da numerosi critici (tra cui Voltaire, cfr. nt. 64) per «aver violato l'unità Drammatica»,⁵¹ prende le difese di Shakespeare e replica puntualmente a ogni critica, cercando di legittimare il mancato rispetto delle tre unità aristoteliche: la rottura dell'unità di tempo, se il dramma è ben fatto e le azioni sono ben legate tra loro, non disorienta lo spettatore, perché «l'immaginazione trascorre colla stessa facilità lo spazio di molti anni, come quello di poche ore»;⁵² la violazione dell'unità di luogo non è un procedimento innaturale, è normale che a teatro l'azione accada in un solo luogo (*on stage*), ma è altresì naturale che gli accadimenti inscenati possano essere accaduti in luoghi diversi; l'infrangimento dell'unità d'azione è invece funzionale all'inserimento di narrazioni stravaganti e favolose.

Nei paragrafi conclusivi, la Renier Michiel loda ancora una volta Shakespeare in virtù di un principio morale dal sapore pienamente settecentesco – per aver dato forma, con i suoi drammi, a «un perfetto sistema di Saviezza domestica, e civile»⁵³ – e specifica ulteriormente con quali finalità si accinge a tradurne le tragedie. Giustina si presenta non più soltanto come la dama veneta che desidera proporre ai suoi connazionali un corso teatrale, ma anche come una madre che vuole creare per le sue tre figlie un percorso di educazione sentimentale, un'occasione di apprendimento dilettevole, poiché altro modo non ha per prendere parte alla loro istruzione. A quel tempo infatti, come sottolinea indirettamente la stessa traduttrice, le donne della sua estrazione sociale potevano unicamente fregiarsi del «dolce titolo» di madre, ma non potevano partecipare allo svezzamento, alla crescita e all'educazione della prole, perché tali compiti erano tradizionalmente demandati a balie e governanti.

⁴⁹ Ivi, p. 16.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Ivi, p. 19.

⁵² Ivi, pp. 21-22.

⁵³ Ivi, p. 24.

Alla prefazione fa seguito la «Vita di Shakspeare».⁵⁴ Nella redazione di essa, Giustina Renier ancora una volta attinge copiosamente alla *Vie de Shakespeare*⁵⁵ di Le Tourneur (fig. 3),⁵⁶ ma la compendia (le 44 pagine del traduttore francese vengono ridotte a 14), estrapolando e traducendo alcuni passi e omettendone altri. Tra le due biografie, quella curata da Le Tourneur è più ricca di informazioni – anche di carattere bibliografico –, ma non per questo quella della dama veneta risulta scarna o priva di coerenza interna.

Segue, alla parte biografica, il «Giudizio sopra la tragedia d'Otello o sia il Moro di Venezia»,⁵⁷ articolato in quattro momenti. Nella prima parte la traduttrice, ricollegandosi a quanto detto nella prefazione, mette in luce come la tragedia di Otello sia altamente educativa per spiegare le caratteristiche e le insidie dell'amore passionale, «quel prepotente, e indefinibile sentimento che signoreggia la nostra immaginazione, ed occupa tutte le nostre facoltà; quello che soffoca tutte le altre passioni, e fino il desiderio della gloria, quello ch'è irresistibile nel suo corso, e tremendo ne' suoi effetti».⁵⁸ La trama dell'*Othello* offre infatti un dinamico specchio di tale sentimento: essa si apre con l'amore casto e legittimo tra due novelli sposi, Otello e Desdemona, per poi passare all'amore lacerato dalle insidie dello scellerato Iago e terminare funestamente con la morte dei due coniugi. In questo senso, il Teatro risulta molto istruttivo, «giacché mostra come da piccoli semi germogliano grandi, e violente passioni, e come dando luogo a sospetti, e lasciando che mettano nell'animo profonde radici, l'uomo il più probo diventa uno scellerato, ed il più virtuoso s'immerge ne' più orrendi delitti».⁵⁹

Nella seconda parte Giustina Renier sintetizza i giudizi attorno all'*Othello* di alcuni celebri scrittori, riprendendo in particolare Joseph Addison (1672-1719) e Samuel Johnson (1709-1784). Il primo rileva come nel personaggio di Otello vi sia un dissidio tra due forti pulsioni – l'amore violento e l'odio più feroce nutrito dalla gelosia instillata in lui dalle suadenti parole di Iago – e sostiene che la tragedia del Moro di Venezia sia particolarmente indicata per analizzare la fenomenologia del sospetto, ossia come agisce e a cosa può condurre un sospetto una volta insinuatosi nell'animo umano: «quando una volta il timore, o la speranza sono eccitati in noi, ogni circostanza tendente a persuaderci di ciò che si teme, o si spera, s'ingrandisce, e acquista nel nostro spirito un grado di dimostrazione».⁶⁰ Samuel Johnson invece prende in considerazione tutti i personaggi coinvolti nella tragedia, primari e secondari, e descrive

⁵⁴ RENIER MICHIEL 1797, pp. 25-38.

⁵⁵ LE TOURNEUR 1776, pp. XXXIX-LXXXII.

⁵⁶ Nell'istituire un confronto tra la biografia proposta da Le Tourneur e quella inserita nella traduzione di Giustina Renier, si è proceduto a suddividere in sequenze la «Vita di Shakespeare», a indicare le pagine di riferimento nelle due edizioni e a mostrare la tipologia di ripresa effettuata. Si è così cercato di differenziare gli inserimenti innovativi, o potenzialmente tali, dai passi tradotti dal testo francese, distinguendo tra traduzione pedissequa e traduzione compendiativa con omissioni.

⁵⁷ RENIER MICHIEL 1797, pp. 39-50.

⁵⁸ Ivi, pp. 39-40.

⁵⁹ Ivi, p. 40.

⁶⁰ Ivi, p. 43.

Otello come «un carattere franco, magnanimo, credulo, senz'arte, eccessivo nella sua fiducia, ardente nella sua passione, inflessibile nelle sue risoluzioni».⁶¹

Dopo aver considerato l'opinione di alcuni esimi studiosi, la traduttrice cita la fonte da cui Shakespeare ha tratto la sua storia, una novella degli *Hecatommithi* di Giovanbattista Giraldi Cinzio (1504-1573) e, recuperando un'osservazione di Le Tourneur – secondo il quale, comparando la storia con la tragedia shakespeariana, «si vede bene che l'una e l'altra s'accordano perfettamente nel totale, non diversificando che nelle particolarità»⁶² – presenta alcuni confronti: se nella novella i natali di Otello non sono precisati, nella tragedia egli discende da una famiglia reale; se nella novella Cassio si presenta come un uomo comune, magnificato solo dalle parole di Iago, nella tragedia egli è un giovane e amabile generale, che avrebbe facilmente potuto destare l'interesse di Desdemona; il carattere di Otello, il mostro crudele della novella, è fortemente inventato da Shakespeare, che ne fa un personaggio probo, illetterato, vinto da forti passioni: «il suo amore è quasi un delirio; la sua amicizia una debolezza che arriva all'imbecillità; la sua giustizia una crudeltà; e il suo pentimento un suicidio».⁶³

Nell'ultima parte del «Giudizio», la traduttrice, riprendendo in alcune parti la *Notice sur Othello* di Le Tourneur, si sofferma sulla fortuna dell'*Othello* shakespeariano. Il carattere del Moro è infatti servito come modello a Edward Young (1683-1765) per la tragedia *La Vendetta*⁶⁴ (1721) e lo stesso Voltaire, nonostante «il suo affettato disprezzo»⁶⁵ per il nostro Poeta»,⁶⁶ ha rinvenuto nell'opera shakespeariana l'ispirazione per la sua *Zaira* (1732), tragedia in cinque atti. Il personaggio del Moro gli è infatti servito come esempio per tratteggiare il carattere del sultano Orosmane, anche se, a un giudizio complessivo, Giustina Renier Michiel sottolinea una significativa differenza: l'opera di Voltaire non insegna nulla sulla gelosia, mentre la tragedia shakespeariana risulta fortemente educativa.

⁶¹ Ivi, p. 44.

⁶² Ivi, pp. 46-47.

⁶³ Ivi, p. 48.

⁶⁴ Il titolo originale della tragedia di Edward Young è *The Revenge*. In Italia, a seguito della trasposizione in versi sciolti operata dall'abate Luigi Richeri, essa è conosciuta come *La Vendetta* (cfr. YOUNG 1790).

⁶⁵ Il rapporto Voltaire-Shakespeare è complesso e ambiguo: da un lato Voltaire ammirò e contribuì a far conoscere il genio di Shakespeare, ancora relativamente sconosciuto, all'Europa; dall'altro criticò molte peculiarità delle sue opere. Durante il suo esilio in Inghilterra tra il 1726 e il 1729, Voltaire ebbe modo di conoscere e di apprezzare alcuni aspetti delle opere shakespeariane, soprattutto l'azione sul palco; tuttavia, negli scritti pubblicati al suo ritorno in Francia (cfr. VOLTAIRE 1734, p. 158), rivelò una non elevata stima per il drammaturgo inglese, presentato come un barbaro, come «un genio gagliardo e fecondo, naturale e sublime», ma «senz'ombra di buon gusto e senza nessuna conoscenza di regole»: agli occhi di Voltaire, convinto sostenitore delle tre unità aristoteliche di tempo, luogo e azione, i troppo frequenti cambiamenti di scena entro un medesimo atto parevano degli enormi difetti. Per il suo «disprezzo per il Poeta», Voltaire entrò in conflitto con Giuseppe Baretti (cfr. BARETTI 1777). A proposito di tale contrasto, si prenda in considerazione MORANDI 1884, pp. 7-17.

⁶⁶ RENIER MICHIEL 1797, p. 49.

«Credendo di far cosa grata ai Lettori»,⁶⁷ la traduttrice, a seguito del «Giudizio», riporta per esteso la «Novella d'Otello»⁶⁸ tratta dagli *Hecatommithi* di Giovanbattista Giraldi Cinzio, fornendo anche precise indicazioni di carattere bibliografico⁶⁹ in merito all'edizione alla quale ha fatto ricorso.

A completare e arricchire l'apparato paratestuale che accompagna la traduzione dell'*Othello* è infine il corredo di note,⁷⁰ collocato, sotto il titolo di «Spiegazione», al termine della tragedia. Ancora una volta, la maggior parte delle glosse è mutuata dall'edizione francese di Pierre Le Tourneur – la stessa traduttrice non nasconde questo, al contrario ha cura di aggiungere in calce l'indicazione abbreviata «Monsieur LT» – o da critici inglesi, come Samuel Johnson, George Steevens, Thomas Tyrwhitt, William Warburton, Edmond Malone; tuttavia alcune annotazioni sono originali di Giustina Renier, in particolare quelle riguardanti la storia, gli usi e i costumi della città di Venezia.

Le note sono di molteplici tipologie e svolgono differenti funzioni: *a*) chiariscono un passaggio della tragedia, un modo di dire, una tradizione particolare oppure un aneddoto legato alla storia di Venezia, argomento, quest'ultimo, sul quale la traduttrice è così preparata da riuscire a rilevare anche i fraintendimenti di Shakespeare (è il caso delle magistrature dell'aristocrazia veneta, alla nota n. 8), i quali tuttavia, per prestare fede all'originale, non vengono emendati nel testo; *b*) approfondiscono la psicologia di un personaggio; *c*) evidenziano difficoltà di traduzione ed espressioni peculiari della lingua inglese (è questo il caso di «*Excellent wretch!*», alla nota n. 27) rese in italiano in modo non del tutto soddisfacente (e per questo riportate anche in lingua originale) o non traducibili per mancanza di una forma equivalente; *d*) segnalano scelte di traduzione, come i passi edulcorati od omessi dalla traduttrice (si considerino le note n. 5, 16, 24, 25, 34, 36) – perché considerati troppo sconvenienti (in particolare quelli di Iago) per una traduzione indirizzata alle figlie e con finalità educative, oppure perché pieni di “sciocchezze” (la comicità del Servo non viene intesa dalla Renier, così come dagli altri traduttori settecenteschi) – o ancora le strofe (delle quali si parla alla nota n. 21) omesse perché considerate non originali di Shakespeare o perché comunque avrebbero perso tutto il loro spirito in traduzione, trattandosi di espressioni o canzoni tipicamente inglesi, sconosciute al pubblico italiano: è questo il caso della canzone di Re Stefano, omessa anche da Alessandro Verri.

⁶⁷ Ivi, p. 46.

⁶⁸ Ivi, pp. 51-79.

⁶⁹ La Renier rimanda all'«Edizione di Girolamo Scotto, Venezia, 1566» e in calce riporta: «Questa Novella è tratta dalla prima e rara Edizione in Tomi 2. in 8°. Nel Monte Regale, appresso Lionardo Torrentino MDLXV. intitolata *Degli Hecatommithi di M. Giovanbattista Giraldi Cinthio Nobile Ferrarese*. La Novella è la VII. della Deca Terza a pagina 571. Del Tom. 1. A Parte 1., riveduta e collazionata dal Bibliotecario della Zeniano-Domenicana Fr. Domenico Maria Pellegrini».

⁷⁰ RENIER MICHIEL 1797, pp. 295-320.

UN CASO DI STUDIO: LA SCENA FINALE DELL'«OTTELLO»

Prendendo in esame la traduzione della scena finale dell'*Otello*⁷¹ ed istituendo un confronto sia con il testo originale sia con la traduzione francese, si vuole ora cercare di rilevare, oltre ai passaggi più originali, i punti di evidente aderenza alla traduzione di Le Tourneur e quelli al contempo di allontanamento da essa e di avvicinamento al testo inglese, per provare con maggiore verosimiglianza la presenza, sulla scrivania della traduttrice, anche di una o più edizioni in lingua originale.

Alcune scelte lessicali infatti si distaccano, leggermente o in modo più considerevole, dal testo inglese e talvolta anche dalla resa francese. «*Viper*» (v. 3586), «vipera» e «viperezza» nel dizionario di Giuseppe Baretto⁷² – strumento senza dubbio noto alla dama veneta –, è tradotto con un più comune e generico «Serpente», anche se nella versione francese si legge «*Vipère*». «*Thou*» (v. 3594) diventa «*Voi*», adeguandosi a Le Tourneur. L'espressione «*cursed Slau*» (v. 3595), «*esclave maudit*» nella resa francese, risulta decisamente smorzata nella traduzione della Renier, la quale propone «maledetto birbante», facendo ricorso a un significato di «*Slau*» molto vicino a quello indicato da Baretto: «appellazione ingiuriosa, ed equivale a furfante, briccone e simili». «*Demand me nothing*» (v. 3607) è tradotto con «Non mi chiedete di più», anche se nel testo francese vi è, propriamente, «*Ne me demandez rien*». Il verbo «*ope*» (v. 3610), reso da Le Tourneur con «*desserreront*», diventa un più letterario «schiederanno». L'espressione «*damned villaine*» (v. 3623), «*monstre*» in francese, è ancora una volta parzialmente mitigata dalla traduttrice, la quale propone «maledetto furfante», con l'adeguamento del significato di «*damned*» a quello di «*cursed*» (v. 3595) e la ripresa di uno dei significati già segnalati da Baretto per «*villain*»: «briccone, guidone, furfante, traditore, assassino». Nel tradurre «*O Foole, foole, foole!*» (v. 3633), la Renier Michiel ricorre a «Ah scellerato! Ah iniquo!», preferendo la *variatio* alla *repetitio* del medesimo termine presente tanto nel testo inglese quanto in quello francese, «*O in-*

⁷¹ Il numero degli atti (nell'edizione originale, cinque) resta fedele all'*Othello* di Shakespeare sia nella traduzione francese sia in quella italiana. Tuttavia, rispetto al testo shakespeariano, Le Tourneur e Giustina Renier aumentano sensibilmente il numero delle scene: l'Atto I passa da 3 scene a 11 in Le Tourneur e 10 nella Renier, e così anche per gli atti successivi. I cinque atti in Shakespeare includono rispettivamente 3, 3, 4, 3 e 2 scene; in Le Tourneur essi sono, nell'ordine, di 11 [?], 16, 13, 13 e 10 scene; in Renier Michiel le scene diventano rispettivamente 10, 13, 12, 11 e 5. Permane un dubbio in merito al numero di scene in cui è suddiviso l'Atto I nella traduzione francese, perché, in maniera del tutto inspiegabile, nell'edizione impressa da Clousier nel 1776 (LE TOURNEUR 1776, pp. 35, 43, 49) appaiono due differenti Scene x, perdipiù preposte a una scena IX. La ragione alla base di questo incremento del numero delle scene va ricercata in una consuetudine piuttosto diffusa nel Settecento: quella di istituire un cambiamento di scena all'ingresso di un nuovo gruppo di personaggi. Il caso di studio qui preso in esame, la Scena II dell'Atto V dell'*Othello* di Shakespeare (vv. 3584-3689 nella *First folio* del 1623) corrisponde alla Scena V (del medesimo atto) nella traduzione di Renier Michiel e alla Scena X in Le Tourneur. Per quanto riguarda il testo inglese, non riuscendo a circoscrivere con certezza l'edizione o le edizioni di riferimento, si è preferito fare ricorso al testo e ai numeri di vv. della *First folio* (http://internetshakespeare.uvic.ca/doc/Oth_F1/scene/5.2/). La traduzione francese è tratta da P. LE TOURNEUR 1776, pp. 261-267, la traduzione italiana da RENIER MICHIEL 1797, pp. 289-294.

⁷² BARETTI 1760, voll. I-II.

sensé, insensé, insensé!). Il sostantivo «*Slaue*» (v. 3643), già incontrato al v. 3595 e costantemente tradotto da Le Tourneur con «*esclave*», viene nuovamente edulcorato dalla dama veneta, la quale propone ora «ribaldo». Al v. 3647, come al v. 3684, il termine «*State*», tradotto in francese con «*Sénat*», è reso in italiano con «Governo», forse un velato ma puntuale riferimento al Governo della Serenissima. «*They know 't*» (v. 3649), l'«*on le sait*» della resa francese, è restituito dalla dama veneta con la litote «Nessun l'ignora». Al v. 3652, il verbo «*Speake*» viene tradotto dalla Renier con «dipingere», una soluzione già proposta da Pierre Le Tourneur: «*peindre*». L'espressione sprezzante «*circumcised Dogge*» (v. 3666) viene censurata sia nella versione francese («*vil circoncis*») sia in quella italiana («furibondo circonciso»). Il verbo «*to dye*» (v. 3671), «*mourir*» nella resa francese, diventa un più poetico e patetico «esalar l'anima». Il termine «*kisse*» (v. 3671) è tradotto con «labbri», ma non si tratta di un'innovazione della traduttrice: già nel testo francese si legge «*lèvres*». Al v. 3674, «*Sparton Dogge*», «*monstre féroce*» in Le Tourneur, diventa «tigre spietata» nella Renier. Il cane del testo originale cede il posto alla tigre, immagine di una certa letterarietà, usata per indicare una persona crudele e violenta. L'aggettivo «*hellish*» (v. 3682), «*abominable*» in francese, diventa ora «detestabile», perdendo così progressivamente, in una *gradatio* discendente, qualsiasi riferimento all'Inferno. «*Villaine*» (v. 3682) è tradotto con «traditore», con adeguamento al francese «*traître*» e a quanto suggerito da Barettili. «*With heauie heart*» (v. 3685), in Le Tourneur «*un coeur navré de douleur*», diventa in italiano un più sintetico e icastico «col cuor lacerato».

Nel volgarizzamento della Renier, numerosi versi inglesi subiscono un'estensione o presentano aggiunte di una singola parola (in particolare aggettivi e avverbi) o di un intero sintagma. Queste scelte talvolta sono mutate da Le Tourneur, altre volte sono *inventiones* del tutto originali della traduttrice. Appartengono alla prima categoria: «i segni del Demonio», *variatio* con pluralizzazione di «*le signe de l'enfer*», aggiunta innovativa rispetto al dettato inglese (vv. 3588-89); l'anadiplosi «Tutto tutto [quel che volete]», ripresa da «*Tout, tout*», altra novità rispetto al testo originale (v. 3597); «Or ben lo credo», traduzione con anastrofe di verbo e avverbio rispetto al «*Je le crois bien*» della versione francese e con l'aggiunta dell'avverbio tronco «ben» rispetto all'originale inglese, «*I do beleue it*» (v. 3604); «Neppur per implorar perdono dal Cielo?», trasposizione letterale del francese «*Pas même pour fléchir le Ciel?*», un ampliamento, con effetto patetico e allitterante – specie nella resa italiana – di «*Not to pray?*» (v. 3609); l'inserimento del «pure», scelta modellata sul francese «*& une autre encore*», laddove nell'originale appare solo «*And heere another*» (v. 3616); l'aggiunta dell'avverbio presentativo «Ecco», traduzione del francese «*Voilà*», assente nel testo inglese (v. 3672).

Alla seconda categoria vanno invece ascritte alcune aggiunte originali della traduttrice, le quali svolgono funzioni differenti: esprimere – o lasciar trapelare – un giudizio personale; chiarire gli avvenimenti in corso; conferire maggiore enfasi e pathos alla scena, facendo ricorso a una particolare costruzione retorica e stilistica. Nella presa di parola di Lodovico, con la quale si apre la scena, «Dov'è quel sospettoso, quel

credulo uomo più infelice, che reo?», Giustina Renier inserisce alcuni aggettivi in più sia rispetto al francese «*Où est ce forcené, & trop malheureux homme?*» sia rispetto all'inglese «*Where is this rash, and most vnfortunate man?*» (v. 3584), testi nei quali non si fa alcun riferimento alla colpevolezza di Otello, ma solo alla sua avventatezza e alla sua sfortuna. Nella resa italiana non c'è alcuna menzione al suo essere stato follemente precipitoso nell'agire, caratteristica che sia «*rash*» sia «*forcené*» mettono bene in evidenza. La scelta lessicale operata dalla traduttrice restituisce un'immagine differente e più dettagliata di Otello, il quale viene descritto come un personaggio per sua disposizione malfidente («sospettoso») e facile preda dei fallaci e suadenti discorsi del diabolico Iago («credulo»). Nelle parole che la Renier Michiel fa proferire a Lodovico è inserita una velata possibilità di discolpa: Otello è giudicato colpevole, ma, ancor più di questo, infelice. Nel rendere «*I bleed Sir, but not kill'd*» (v. 3591), la dama veneta introduce il verbo «spero», «Son ferito, ma spero non mortalmente»: l'immissione della speranza fa sì che Iago percepisca ancor più pateticamente la precarietà della sua esistenza. Un altro elemento di differenza rispetto all'inglese e al francese è la conversione dell'immagine del sanguinamento – oppure del sangue che sgorga, «*Mon sang coule*» – in quella di una ferita. «*Falne in the practise of a cursed Slaue*» (v. 3595) viene notevolmente ampliato: «ed ora caduto nella colpa per la seduzione di un maledetto birbante». Se l'origine di quell'«ora» è da ricercarsi nel «*maintenant*» del francese, tutto il resto rappresenta un intervento innovativo della traduttrice, la quale chiarisce al pubblico dei lettori come Otello abbia commesso un'azione scellerata («caduto nella colpa»), perché ingannato da Iago e dalle sue abilità oratorie («per la seduzione»). Nella traduzione di «*Deere Generall*» (v. 3603), viene inserito l'aggettivo possessivo «Mio», che mette in risalto il sincero attaccamento di Cassio ad Otello (al contrario di quello che le insinuazioni di Iago gli vogliono far credere), in evidente contrasto con l'acconsentire di quest'ultimo alla morte del primo. La domanda di Otello, «*Will you, I pray, demand that demy-Diuell, Why [...]*» (vv. 3605-06), è estesa nella resa italiana, nella quale troviamo un più ricercato «Vi prego di far parlare quel diavolo, onde dica il perché», con l'impiego della congiunzione finale «onde». L'espressione «si sarà servito della voce», di nuova introduzione rispetto a «*satisfi'd him*» (v. 3625), è un'intuizione della Renier per precisare meglio la situazione: la lettera di rimprovero trovata nelle tasche di Rodrigo non è stata inviata a Iago, perché il suo contenuto gli era già stato trasmesso oralmente. L'inglese «*Which wrought to his desire*» (v. 3632) è tradotto con «che in seguito pur troppo ebbe l'esito che egli bramava». La locuzione avverbiale «in seguito», assente sia in inglese sia in francese, ha la funzione di chiarire al lettore la scansione temporale dell'azione. Aggiungendo l'avverbio «pur troppo», la traduttrice fa sì che Cassio non racconti solo l'accaduto, ma esprima anche un giudizio su di esso e si dichiari (o, meglio, si mostri) evidentemente dispiaciuto per la funesta attuazione del disegno di Iago. Per quanto concerne la traduzione di «*Iago hurt him, Iago set him on*» (vv. 3638-39), la resa francese riprende la versione inglese (si noti in particolare la ripetizione di «*Iago*»), ma inverte l'ordine delle azioni e ricorre a una struttura perfettamente parallela, per *dispositio* e

sonorità: «*Jago m'aposté, & Jago m'a poignardé*». Giustina Renier, con «Iago, che mi spinse qui per uccider Cassio, m'uccise», conserva la disposizione di Le Tourneur, ma apporta qualche ulteriore modifica: amplia il «*m'aposté*» con «mi spinse qui per uccider Cassio», elimina l'anadiplosi di «*Jago*» e inserisce il poliptoto di «uccider» e «uccise». Oltre a questo, nei versi precedenti la traduttrice chiarisce i nomi dei personaggi dei quali si sta parlando, riportando una seconda volta il nome di «Rodrigo», già precisato nella resa di Le Tourneur con «*lui-même*» (vv. 3637-38 ca). Nella resa dei vv. 3640-45, la dama veneta inserisce l'aggettivo «malaugurato», assente nel testo sia inglese sia francese, per connotare ed esprimere un giudizio sul funesto luogo in cui si vengono a trovare i personaggi. Inoltre, l'espressione «*and hold him long*» risulta più estesa in traduzione per l'aggiunta di un nuovo sintagma preposizionale: «e lasciarlo lungamente vivere nel più barbaro strazio». «*Nothing extenuate, Nor set downe ought in malice*» (vv. 3652-53) sono resi dalla traduttrice con la struttura parallela «nulla per compassione diminuendo, o per malizia aggravando», ottenuta attraverso l'inserimento del sintagma preposizionale «per compassione»; una soluzione con parallelismo e anafora viene ricercata anche da Le Tourneur, «*sans rien adoucir, sans rien aggraver par malignité*». La Renier interviene a prolungare anche i versi conclusivi della tragedia, aggiungendo «la dolorosa Istoria del non più udito e miserando avvenimento», che non ha esatto corrispettivo né nel testo shakespeariano né nella resa francese, eccezion fatta per «miserando avvenimento», che traduce l'«*heauie Act*» del v. 3685.

Talvolta la traduttrice opera alcune condensazioni del dettato originale (in pochi casi) od opta per delle omissioni (più frequentemente). Un esempio di concentrazione è «*Wrench his Sword from him*» (v. 3590), tradotto con «Disarmatelo», senza fornire ulteriori informazioni sul tipo di arma sottratta a Otello. Un altro esempio è «*Sir, You shall vnderstand what hath befallne, (Which, as I thinke, you know not)*» (vv. 3612-14), reso in maniera più sintetica con «Signore, udirete quello di cui vi credo ignari». Più numerosi sono invece i termini o i passaggi omessi. Nella resa del v. 3591 sparisce «*Sir*», già eliminato nella versione francese. Al v. 3600 viene rimosso «*wretch*», sebbene presente e tradotto con «*misérable*» in Le Tourneur: in tal modo, Lodovico si rivolge a Otello senza alcun appellativo specifico, ma solo con un «Costui». Al v. 3601 è abolito «*and he*», reso in francese con «*avec lui*»: così Lodovico si rivolge unicamente a Otello (come peraltro segnala l'indicazione scenica posta tra parentesi) e non più anche a Iago. Parte del v. 3640 e il v. 3641 nella sua interezza, «*[...] and go with vs: Your Power, and your Command is taken off*», vengono omessi nella versione italiana, ma non in quella francese. Il numerale «*two*» presente al v. 3648 sparisce sia in Le Tourneur sia in Renier Michiel. L'aggettivo «*Turbond*» (v. 3664) è rimosso nella traduzione italiana, forse perché impiegato in questo contesto con un'accezione discriminatoria. Anche il v. 3669, «*All that is spoke, is marr'd*», in francese «*Il détruit nos projets*», viene – inspiegabilmente – eliminato dalla dama veneta.

Alcuni passaggi dell'*Otello* volgarizzato provano in modo evidente che Giustina Renier non è stata una pedissequa traduttrice del traduttore di Shakespeare, ma che al contrario deve avere fatto riferimento anche a un'edizione del testo shakespeariano

in lingua originale. Sostanziali sono le differenze tra la resa francese e la resa italiana dei vv. 3597-99, «*Why any thing: An honourable Murderer, if you will: For nought I did in hate, but all in Honour*». Se Pierre Le Tourneur traduce con «*Tout, tout. Dites, si vous voulez, que je suis un assassin, mais par honneur; car je fis tout pour l'honneur; & rien par haïne*», la dama veneta opta per «Tutto tutto quel che volete. Dite, se vi piace, ch'io sono un onesto assassino, giacché nulla feci per odio, ma tutto per l'onore». Nella versione italiana si rilevano due elementi di allontanamento dalla traduzione francese e al contempo di vicinanza al testo originale: la traduzione del sintagma «*An honourable Murderer*», ma anche il rispetto della disposizione di «*in hate*» e «*in Honour*». Analoghe considerazioni per il v. 3655, «*Of one that lou'd not wisely, but too well*», per il quale la Renier Michiel propone «uno che non amò saggiamente, ma che troppo amò», mantenendo fede alla *dispositio* dell'originale inglese e distaccandosi dalla più prolissa proposta di Le Tourneur: «*un homme qui n'a que trop aimé, mais qui ne sut pas aimer sagement*».

La traduzione della Scena II dell'Atto V si presenta corredata da due note della traduttrice. La prima, la n. 68, collocata in prossimità del v. 3588, non è un inserimento originale, ma è la trasposizione di una nota inclusa nell'edizione francese: «*C'est une opinion populaire que le diable a les pieds fourchus*», ossia «È opinione popolare che il Demonio abbia i piedi forcuti». La seconda, la n. 69, riguarda il v. 3658, è più estesa e riprende in parte una nota di Le Tourneur. La ripresa riguarda le prime righe, quelle concernenti l'immagine della «perla d'innocenza» e l'allusione a Erode, tuttavia, al discorso relativo all'avversione di Shakespeare per gli Ebrei, Giustina Renier preferisce sostituire, mutuandola dallo Steevens,⁷³ la storia dell'Ebreo venditore di perle, di ambientazione veneziana. Nell'edizione di Le Tourneur vi è anche un'altra nota, in prossimità del v. 3661: essa si sofferma sulla scarsa istruzione di Otello, il quale, durante tutta la tragedia, non rivela mai nulla in merito ai suoi studi (parla solo di ciò che ha visto durante i suoi viaggi), tuttavia la dama veneta la tralascia.

Nel volgarizzamento di Giustina Renier è inserita anche una serie di indicazioni sceniche, nell'originale shakespeariano quasi del tutto assenti, eccezion fatta per «(*Dyes*)» al v. 3671 – ripreso dalla traduttrice, «(Muore)», ed esteso in Le Tourneur, «(*Il expire en embrassant Desdemona*)» – ed «(*Exeunt*)» al v. 3685, assente sia nella resa francese sia in quella italiana. Nella traduzione di Le Tourneur tali istruzioni di scena sono piuttosto diffuse: talvolta esse sono puntualmente recuperate anche dalla traduttrice (cfr. vv. 3640, 3645, 3667, 3674, 3679, 3681); altre volte vengono riprese, ma con una modifica nel contenuto: un'estensione, una condensazione, una riformulazione (cfr. vv. 3585, 3586, 3588, 3670). Alcune indicazioni sceniche di Le Tourneur sono assenti nella trasposizione italiana (cfr. vv. 3588, 3605, 3619, 3626, 3633, 3648). Viceversa,

⁷³ George Steevens, critico letterario inglese specializzato in studi shakespeariani, nel 1773, assieme a Samuel Johnson e Isaac Reed, cura un'edizione in dieci volumi delle opere shakespeariane, pubblicata presso Bathurst: *The Plays of William Shakespeare in Ten Volumes With the Corrections and Illustrations of Various Commentators*. Una delle edizioni inglesi a cui la traduttrice ha fatto ricorso potrebbe essere proprio questa: a tal proposito sarebbe essenziale verificare, estendendo l'attenzione a un numero maggiore di scene, la presenza di ulteriori corrispondenze Renier-Steevens *versus* Le Tourneur.

alcuni segnali scenici (riferiti al destinatario della presa di parola di un personaggio) della traduzione di Giustina Renier non sono presenti nella versione francese (cfr. vv. 3601, 3611, 3612, 3642).

ALCUNE CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE.

Sul piano della scelta lessicale, nella traduzione della scena finale dell'*Othello* la traduttrice non ha sempre ricercato la coerenza. Nel suo volgarizzamento convivono infatti parole di origine differente, che raggiungono risultati non sempre concordi: spesso tendono all'innalzamento, qualche volta si arrestano a un livello intermedio. Tra le scelte che impreziosiscono la traduzione, si segnalano alcune varianti letterarie, come «servigio», «lagrima» e «istoria», e voci dotte ricercate, come «implorare», «distillare» ed «esalare». La presenza di molte voci dotte va correlata all'evocazione di un linguaggio tecnico e specifico – in particolare, il vocabolario giuridico della pena e della colpa – e al lessico, di origine ecclesiastica, della tentazione e della condanna. A tal proposito, si noti il ricorso, con *variatio*, a parole come «reo», «seduzione», «abbominevole», «iniquo», «delitto», «malizia», «furibondo», «detestabile», «supplizio», «martoriare», «diavolo», «demonio». Assieme a questo genere di termini, convivono dialettalismi e forestierismi, in particolare francesismi, come «disarmare», «birbante», «furfante» e «ribaldo». Alcune parole sono interessate da fenomeni fonetici: ricorrono le forme apocopate e talvolta si rintraccia anche qualche forma sincopata, come «dovea» e «avea».

La sintassi non è eccessivamente difficile: le frasi più lunghe rispetto all'originale inglese non risultano più contorte, al contrario sono perlopiù all'insegna della chiarezza e di una più agevole leggibilità. La traduttrice non solo rende più comprensibili alcuni passaggi, ma spesso, attraverso l'aggiunta di aggettivi e avverbi, inserisce anche un velato giudizio sulla scena in corso, accrescendone il pathos. Non mancano le figure retoriche di ordine, come l'anastrofe e l'iperbato, le quali contribuiscono a innalzare l'eloquio dei personaggi. Nel ricostruire i tratti dell'oralità, Giustina Renier cerca di mantenersi su una via mediana tra discorso altisonante e parlata popolare e lavora molto sul piano sintattico, inserendo parecchie iterazioni e proposizioni interrogative ed esclamative.

In linea generale, l'*Ottello* volgarizzato resta fedele al dettato originale. I passaggi più evidentemente modificati sono ripresi, più o meno inerzialmente, dalla versione francese di Le Tourneur (la fonte principale della traduttrice, anche se alcuni passaggi provano la presenza almeno di un'edizione di riferimento in lingua inglese) oppure si tratta di riscritture artistiche o di inserimenti autonomi della traduttrice, spiegabili con la sua volontà di chiarire gli avvenimenti e di approfondire la psicologia dei personaggi. Rispetto al testo originale, alcune scelte lessicali sono volutamente attenuate, se non censurate, in quanto giudicate inadatte per il pubblico. I casi di condensazione del dettato shakespeariano sono limitati, mentre più frequenti sono le omissioni di

piccole tessere lessicali. In due circostanze la traduttrice ha eliminato un verso nella sua interezza (cfr. vv. 3640-41 e v. 3669).

La traduzione di Giustina Renier Michiel, complessivamente, è molto diplomatica, cauta e accurata, ricerca la chiarezza, la comprensibilità e una non eccessiva complicazione sintattica, senza rinunciare a scelte lessicali più raffinate e di cesarottiana memoria e a qualche orpello retorico, come il poliptoto, il parallelismo e gli allocutiivi con il voi. Le parole, talvolta frutto di scelte originali, altre volte prese in prestito dalla versione francese, sono puntualmente sottoposte alla prudente valutazione della traduttrice, la quale mitiga i toni laddove il testo originale appare ai suoi occhi troppo esplicito e sconveniente, il tutto restando sempre fedele alla principale finalità dichiarata nella sua prefazione: approntare una lettura educativa, morigerata e ripulita come dono per le figlie e per tutta la Nazione.

Laura Sofia Bianchi
Università di Zurigo
laurasofibianchi@gmail.com

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BARETTI 1760 : Giuseppe Baretti, *A Dictionary of the English and Italian languages by Joseph Baretti. Improved and augmented with above Ten Thousand Words, omitted in the last Edition of Altieri. To which is added, an Italian and English grammar*, London, printed for J. Richardson in Pater-noster-row, 1760, voll. I-II.
- BARETTI 1777 : Giuseppe Baretti, *Discours sur Shakespeare et sur Monsieur de Voltaire*, Londres-Paris, Nourse-Durand, 1777.
- BIANCO 2014 : Francesca Bianco, *Shakespeare: le traduzioni italiane e il caso Padova-Venezia, Giustina Renier Michiel e Melchiorre Cesarotti*, Università di Padova, Summer School *Inventio/Transmissio*, 9 luglio 2014, pp. 1-7, web, ultimo accesso: 7 febbraio 2020, https://www.academia.edu/14362213/Shakespeare_le_traduzioni_italiane_Giustina_Renier_Michiel_e_Melchiorre_Cesarotti.
- BIANCO 2017 : Francesca Bianco, *Shakespeare: le traduzioni veneziane di Giustina Renier Michiel e Melchiorre Cesarotti*, in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon, Roma, Adi editore, 2017, pp. 1-10.
- BIANCO 2018 : Francesca Bianco, *Il secondo Settecento veneto: traduzioni shakespeareiane femminili fra educazione e innovazione*, in *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016), a cura

di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti, P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile, Roma, Adi editore, 2018, pp. 1-11.

CALVANI 2010 : Alessandra Calvani, *Le donne in traduzione. Le traduttrici di Shakespeare dal 1798 al primo decennio fascista*, «Intralinea» XII (2010), web, ultimo accesso: 7 febbraio 2020, <http://www.intralinea.org/archive/article/1657>.

CARRER 1837 : Luigi Carrer, *Giustina Renier Michiel*, in *Vite e ritratti delle donne celebri d'ogni paese. Opera della Duchessa d'Abrantès*, Milano, A. F. Stella e figli, 1837, vol. III, pp. 231-242.

CELLA 2011 : Roberta Cella, *Lingua dei volgarizzamenti*, in *Enciclopedia dell'italiano*, Treccani, 2011, web, ultimo accesso: 7 febbraio 2020, http://www.treccani.it/enciclopedia/lingua-dei-volgarizzamenti_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/.

CESAROTTI 1884 : Melchiorre Cesarotti, *Cento lettere inedite a Giustina Renier Michiel*, proemio e note a cura di Vittorio Malamani, Ancona, A. Gustavo Morelli, 1884.

COLLISON MORLEY 1916 : Lacy Collison Morley *Shakespeare in Italy*, Stratford-upon-Avon, Shakespeare Head Press, 1916.

CRAWFORD 1909 : Francis Marion Crawford, *Venice, the place and the people. Salve Venetia. Gleanings from Venetian history*, with 225 illustrations by Joseph Pennell, New York, Macmillan, 1909, vol. II, pp. 254-265.

CRINÒ 1950 : Anna Maria Crinò, *Le traduzioni di Shakespeare in Italia nel Settecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950.

CROTTI 2005 : Ilaria Crotti, *Presenze traslate: Giustina Renier Michiel nelle lettere di Melchiorre Cesarotti*, in *Sentir e meditar: omaggio a Elena Sala Di Felice*, a cura di Laura Sannia Nowé, Francesco Cotticelli, Roberto Puggioni, Roma, Aracne, 2005, pp. 227-242.

CROTTI 2011 : Ilaria Crotti, *Nel salotto veneziano di Giustina Renier Michiel*, in *Studi di storia e critica della letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento in onore di Giuseppe Farinelli*, a cura di Angela Ida Villa, Milano, Edizioni di Otto/Novecento, 2011, pp. 71-81.

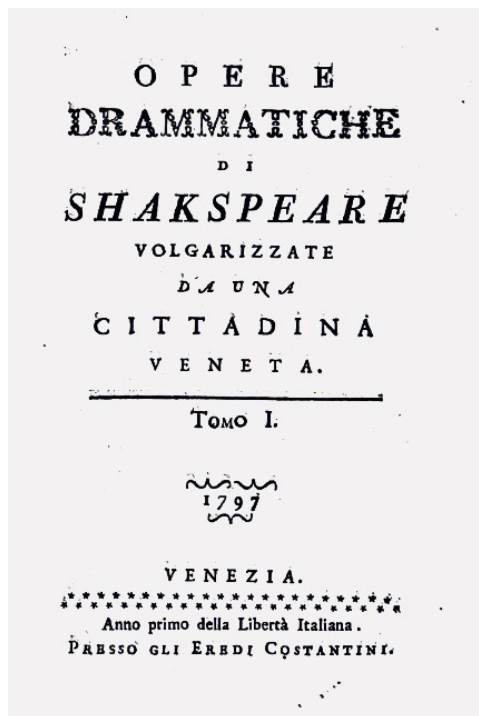
IACOBELLI 2001 : Alessandra Iacobelli, *Alessandro Verri traduttore e interprete di Shakespeare: i manoscritti inediti dell'«Hamlet»*, «Annali della Facoltà di Lingue e Letterature straniere dell'Università di Bari» XV (2001), pp. 125-151.

IACOBELLI 2006 : Alessandra Iacobelli, *Alessandro Verri traduttore e interprete di Shakespeare: i manoscritti inediti dell'«Othello»*, in *Traduzioni letterarie e rinnovamento del gusto. Dal Neoclassicismo al primo Romanticismo*, a cura di Giuseppe Coluccia e Beatrice Stasi, Atti del convegno internazionale (Lecce-Castro, 15-18 giugno 2005), Galatina, Congedo, 2006, pp. 205-228.

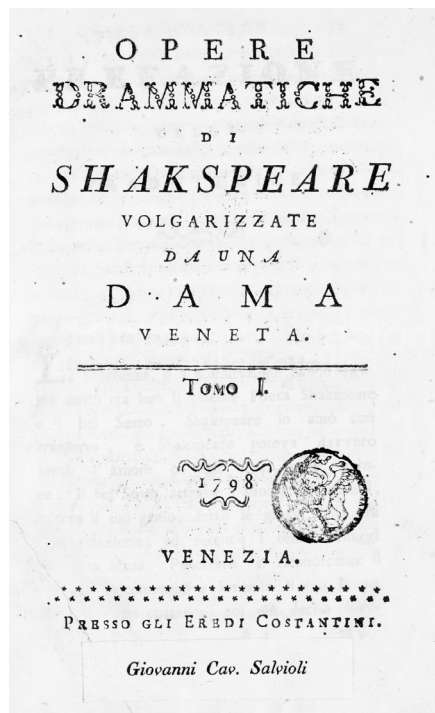
LEPSCKY MUELLER 2006 : Maria Laura Lepsky Mueller, *Giustina Renier Michiel: una esclusa eloquente*, «Ateneo veneto» CXCIII (2006), pp. 59-65.

- LE TOURNEUR 1776-83 : Pierre Le Tourneur, *Shakespeare traduit de l'anglois, dédié au roi*, Paris, de l'imprimerie de Clousier [et alii], 1776-1783, 20 voll.
- LE TOURNEUR 1776 : Pierre Le Tourneur, *Shakespeare traduit de l'anglois, dédié au roi*, Paris, de l'imprimerie de Clousier, 1776, Tome premier, web, ultimo accesso: 7 febbraio 2020, <https://museoffire.hypotheses.org/676>.
- MALAMANI 1890 : Vittorio Malamani, *Giustina Renier Michiel, i suoi amici, il suo tempo*, Venezia, Fratelli Visentini, 1890.
- MOLESINI – ZOGGIA 1998 : Andrea Molesini – Anjusca Zoggia, *Giustina Renier Michiel traduttrice di Shakespeare*, in *Gentildonne artiste intellettuali al tramonto della Serenissima*, Atti del Seminario di studio (Venezia, 24 aprile 1998), Mirano-Venezia, Eidos, 1998, pp. 17-27.
- MORANDI 1884 : Luigi Morandi, *Voltaire contro Shakespeare, Baretti contro Voltaire, con un'appendice alla frusta letteraria e XLIV lettere del Baretti inedite o sparse*, nuova edizione migliorata e molto accresciuta, Città di Castello, Lapi Tipografo Editore, 1884 (1 ed. Roma, Sommaruga, 1882).
- QUATTRIN 2011 : Roberta Quattrin, *Dialogicità e forme allocutive nelle lettere di Cesarotti a Giustina Renier*, «Acme» LXIV, 1 (gennaio-aprile 2011), pp. 205-220.
- RENIER MICHIEL 1797 : Giustina Renier Michiel, *Opere drammatiche di Shakspeare volgarizzate da una cittadina veneta*, Venezia, Eredi Costantini, 1797, Tomo I, web, ultimo accesso: 7 febbraio 2020, <https://play.google.com/books/reader?id=KktgAAAaAAJ&hl=it&pg=GBS.PR3>.
- RENIER MICHIEL 1798 : Giustina Renier Michiel, *Opere drammatiche di Shakspeare volgarizzate da una dama veneta*, Venezia, Eredi Costantini, 1798, Tomo I. L'esemplare che è stato preso in considerazione è quello conservato presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia [Collocazione: DRAMM.2697.001].
- RENIER MICHIEL 1801 : Giustina Renier Michiel, *Otello o sia Il Moro di Venezia, Macbet, e Coriolano. Tragedie di Shakspeare Volgarizzate e Illustrate di Note e Prefazioni*, Firenze, [s.t.], 1801, Tomo I, web, ultimo accesso: 7 febbraio 2020, <https://play.google.com/books/reader?id=xT5ZwLuzVMQC&hl=it&pg=GBS.PA3>.
- RENIER MICHIEL 1806 : Giustina Renier Michiel, *Risposta alla lettera del signor Chateaubriand sopra Venezia*, Venezia, Tipografia Fracasso, 1806.
- RENIER MICHIEL 1817-27 : Giustina Renier Michiel, *Origine delle feste Veneziane*, Venezia, Tipografia Alvisopoli, 1817-1827, 5 voll.
- SHAKESPEARE 1623 : William Shakespeare, *Othello*, Folio I, 1623, Act v, Scene II, web, ultimo accesso: 7 febbraio 2020, http://internetshakespeare.uvic.ca/doc/Oth_F1/scene/5.2/.
- SHAKESPEARE 1723-25 : William Shakespeare, *The Works of Shakespear, in Six Volumes*, collated and edited by Alexander Pope, London, printed for Jacob Tonson in the Strand, 1723-1725, Tomo VI.

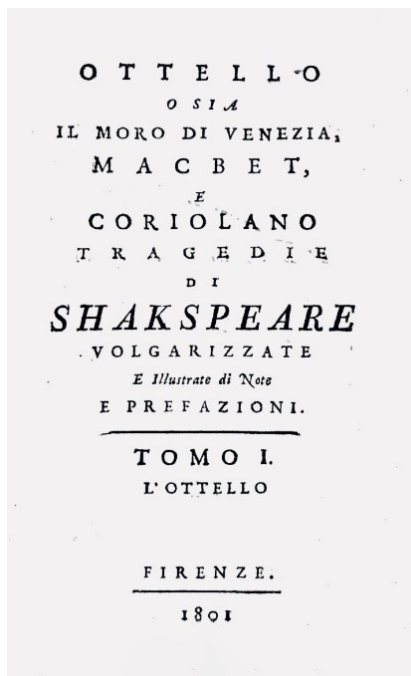
- SHAKESPEARE 1773 : William Shakespeare, *The Plays of William Shakespeare in Ten Volumes With the Corrections and Illustrations of Various Commentators, to which are added notes by Samuel Johnson and George Steevens*, London, printed for C. Bathurst, 1773, Tomo x.
- TEOTOCHI ALBRIZZI 1833 : Isabella Teotochi Albrizzi, *Ritratto di Giustina Renier Michiel*, in *Non ti scordar di me. Strenna pel capo d'anno ovvero Pei Giorni Onomastici. Compilata per cura di A.C.*, Milano, presso Pietro e Giuseppe Vallardi Editori, 1833, pp. 212-222.
- VALENTINI 1756 : Domenico Valentini, *Il Giulio Cesare. Tragedia storica di Guglielmo Shakespeare. Tradotta dall'inglese in lingua toscana dal dottor Domenico Valentini. Professore di Storia Ecclesiastica nell'Università di Siena*, Siena, presso la Stamperia di Agostino Bindi, 1756.
- VERRI P. – VERRI A. 1910-42 : Pietro e Alessandro Verri, *Carteggio di Pietro e Alessandro Verri*, Milano, Cogliati [poi Milesi; poi Giuffrè], 1910-1942, 12 voll.
- VERRI P. – VERRI A. 1937 : Pietro e Alessandro Verri, *Carteggio di Pietro e Alessandro Verri. 1 aprile 1777 - 30 giugno 1778*, Milano, Milesi, 1937.
- VERRI P. – VERRI A. 1980 : Pietro e Alessandro Verri, *Viaggio a Parigi e Londra, 1766-1767: carteggio di Pietro e Alessandro Verri*, a cura di Gianmarco Gaspari, Milano, Adelphi, 1980.
- VOLTAIRE 1734 : Voltaire, *Lettres écrites de Londres sur les Anglois et autres sujets*, Londra, A Basle, 1734.
- YOUNG 1790 : Edward Young, *La vendetta, tragedia di Young trasportata in versi sciolti dall'abate Luigi Richeri fra gli arcadi Ermidonte Melateo*, Torino, Stamperia Fontana, 1790.



1a.



1b.



1c.

8 P R E F A Z I O N E :

ricoli di questa grande intrapresa. So, che l'anima, e il genio sono forse più necessari per ben trasportare d'una in altra lingua le produzioni di sentimento, e di gusto, che per ben trattare Opere filosofiche; che uno stile vivo, ed animato ne copre, e per fino ne abbellisce i difetti; laddove uno languido, e freddo ne fa svanire le grazie istesse. E' meglio far passare nellò stile (fosse anche negletto) tutto l'entusiasmo de' Poeti, che dargli un' aria inanimata, a forza di una scrupolosa esattezza. „ Una traduzione fredda, dice il celebre Bru- „ moy, è come un ritratto in cera; rassomi- „ glia, egli è vero, ma tutto è freddo; tutto „ è morto. “ Egli c'insegna pertanto che conviene prendere una media proporzionale fra la fedeltà troppo severa che snerva, e la soverchia licenza che altera; e che sopra tutto si dee cercare di far parlare gli Autori nella lingua, in cui si traduce; come parlerebbero egli stessi, se in quella comunicar volessero le loro idee. Quantunque io conosca l'aggiustatezza di queste leggi, e la difficoltà di praticarle, io non posso resistere al sentimento che mi

16 P R E F A Z I O N E :

lo dopo. Lo studio assiduo d'un esemplare, estingue in noi l'originalità; il nostro spirito s'avvezza alla imitazione, e alla servitù; e senza neppur accorgerci, ben presto acquistiamo la maniera, e i difetti del nostro modello, e siamo già trasformati; quando ancora crediamo d'esser noi stessi. Shakspeare solo, senz'altri modelli, senza il soccorso dell'Arte, fu costretto trar da se medesimo tutti i materiali, e le forme, per diventare ciò a che la Natura lo avea destinato. Egli comparve in quel tempo, nel quale l'Italia dimentica del bello, insensibile al naturale, non correva dietro che a miserabili giuochi di parole, e a concetti puerili. La Francia cominciava allora soltanto, a nausearsi di quelle rappresentazioni scandalose egualmente per la morale, e pel gusto. L'Inghilterra lottava ancora contro la barbarie, e la rozzezza. La letteratura, e lo studio erano limitati fra Sapiienti di professione, e le persone di alto rango. In mezzo a tanta ignoranza Shakspeare seppe, come per un prodigio, ravvivare in Londra l'arte di Plauto, e di Sofocle, di già spenta da più di due-

2a.

2b.

20 P R E F A Z I O N E :

„ possa terminarsi nello spazio di tre ore; che „ lo Spettatore possa credere di restarsi seduto „ al Teatro intanto che gli Ambasciatori „ vanno da una Corte all'altra, e si raduna „ no Armate, e si assediano Città; che lo „ Spettatore il quale nel primo atto stava in „ Alessandria non può supporre di trovarsi „ nel secondo a Roma; ch'egli è certo di non „ aver cangiato luogo, e che i luoghi non „ possono cangiar da loro stessi ec. „ Per rispondere a queste obbiezioni, bisogna prima osservare che nel Teatro giammai l'illusione non è perfetta, nè giammai rappresentazione veruna è stata presa per un' azione reale. Quale Spettatore v'ha, che al momento che s'alza il sipario s'immagini d'essere effettivamente in Alessandria, e di aver fatto, venendo al Teatro, il viaggio d'Egitto, o di vivere contemporaneo a Cleopatra, e a Marc'Antonio? Ma se vi fosse un uomo capace d'illudersi a tal segno, quest'uomo potrebbe certamente illudersi fino a qualunque grado: e se stando dinanzi alla scena arriva a credere di essere nel Palazzo de' Tolonai, io fo fede per

2c.

PREFAZIONE. 23

do il mormorio di quelle acque, e respirandone la freschezza.

Se così è, le due unità di tempo, e di luogo tanto raccomandate da' Precettisti, le più volte non fanno che storpiare l'andamento naturale dell'azione, e in conseguenza alterarne la verità, diminuirne il suo interesse, e il nostro piacere, e strascinare il Poeta in mille inverisimiglianze peggiori di quelle che si studiò di evitare. Le soverchie regole, dice Platone, sono catene che ci inceppano la scelta, e la ragione sono ali che c'innalzano ai Cieli. Shakspeare obbedì a quelle della Natura, alle leggi giuste: e questa è la libertà del genio.

Oltre all'unità di tempo, e di luogo havvene un'altra, sola essenziale alle Opere Drammatiche, ed è l'unità dell'azione. Pare, è vero, che Shakspeare se ne scostasse, introducendo ne' suoi drammi avvenimenti strani, e favolosi; ma per impegnare una Nazione generalmente priva di lumi, e di gusto, questi accessori erano assolutamente necessari. La Poesia Drammatica più di tutte le altre produzioni dello spirito umano è costretta d'adat-

B 4 tar.

2d.

Q U I N T O. 291

OTT. a Iago.) Risolvesti?

LOD. a Ottello.) Signore, udirete quello, di cui vi credo ignari. Eccovi una lettera trovata nella tasca dell'ucciso Rodrigo; ed eccone pure un'altra. Una dichiara che la morte di Cassio dovea essere eseguita da Rodrigo.

OTT. Oh scellerato!

CASS. Oh barbara trama! oh abominevole azione!

LOD. Vi è un altro foglio pieno di rimproveri trovato parimenti in tasca a Rodrigo. Si rileva che Rodrigo avea intenzione di mandarlo a questo maledetto furfante, ma forse l'avrà incontrato in quel frattempo, e si sarà servito della voce.

OTT. Oh mostro maligno! Ma ditemi, Cassio, come vi è pervenuto quel fazzoletto, ch'era di mia Moglie.

CASS. L'ho trovato nella mia Camera, e Iago stesso confessò d'averlo lasciato espressamente cadere per un suo disegno, che in seguito pur troppo ebbe l'esito che egli bramava.

T 2 ORR.

2e.

| Confronto tra la <i>Vita di Shakspeare</i> (pp. 25-38) in Giustina Renier Michiel e la <i>Vie de Shakespeare</i> (pp. XXXIX-LXXXII) in Pierre Le Tourneur | | | |
|---|------------------|--|---|
| Suddivisione in sequenze | Pagine in G.R.M. | Pagine in P.L.T. | Tipologia di ripresa |
| <i>Incipit</i> della traduttrice | pp. 25-26 | – | Inserimento innovativo? |
| Nascita di Shakespeare e cenni biografici (fino allo spostamento a Londra) | pp. 26-28 | pp. XXXIX-XLII + p. LXVII «S. eut trois filles» | Traduzione e riassunto, con consistenti omissioni |
| I primi contatti con il mondo del Teatro | p. 28 | p. XLII + pp. XLIV-XLV | Traduzione e riassunto, con qualche omissione |
| La formazione teatrale di Shakespeare | pp. 28-29 | – | Forse tratto dalle <i>Réflexions de Rowe sur Shakespear</i> |
| Il problema dei testi shakespeariani e delle corruzioni | pp. 29-30 | – | Inserimento innovativo? |
| Le correzioni degli studiosi | p. 30 | – | Inserimento innovativo? |
| La datazione delle opere (pt.1) | pp. 30-31 | pp. XLV-XLVI | Traduzione pedissequa |
| La datazione delle opere (pt.2) | p. 31 | p. XLVI | Traduzione pedissequa di una nota di P.L.T. |
| L'apprezzamento da parte della Regina Elisabetta, del Conte di Southampton e del padre | pp. 31-33 | pp. XLVI-XLIX | Traduzione pedissequa con integrazione di note di P.L.T e qualche omissione |
| Sui nomi degli amici intimi | p. 33 | – | Inserimento innovativo? |
| La vendetta contro il Signor Tommaso Luigi | pp. 33-35 | pp. LIII-LIV | Traduzione e riassunto, con qualche omissione |
| Il ritiro dalle scene | p. 35 | pp. LIV-LV | Traduzione e riassunto, con qualche omissione |
| Sulla data di ritorno a Stratford | pp. 35-36 | p. LVI | Riassunto di una nota di P.L.T |
| Morte di Shakespeare | p. 36 | pp. LVIII-LX + p. LXI | Traduzione pedissequa con integrazione di una nota di P.L.T |
| <i>Explicit</i> : il talento e l'umanità di Shakespeare | pp. 36-38 | pp. LXXIII-LXXIV + [p. LXXVIII] | Traduzione pedissequa, [alcuni dubbi sulle righe finali] |

