

FRANCESCA BIANCO

*Il secondo Settecento veneto:
traduzioni shakespeariane 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
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

FRANCESCA BIANCO

*Il secondo Settecento veneto:
traduzioni shakespeariane femminili fra educazione e innovazione*

La seconda metà del Settecento offre all'ambiente culturale veneto la possibilità di distinguersi per un'attività letteraria vasta e sensibile alle nuove istanze culturali. All'interno di un quadro così ricco, spiccano figure femminili colte e raffinate che, in una prospettiva d'avanguardia, aprono i propri interessi alla letteratura estera, prodigandosi in un'operazione di rinnovamento che vede nell'aspetto educativo attribuito al teatro uno degli strumenti principali per la costituzione di una nuova società moderna. L'ambito shakespeariano, attorno cui gravitano le traduzioni di Elisabetta Caminer Turra e Giustina Renier Michiel, offre l'occasione di addentrarsi in una delle attività principali che anima il dibattito letterario dell'epoca. Se l'intento educativo perseguito attraverso l'opera divulgatrice del teatro è ugualmente presente in entrambe, pur con scopi differenti, diverso è invece l'approccio alla pratica traduttoria. La sensibilità femminile, attenta all'aspetto didattico, si lega qui ad un coraggioso impegno intellettuale e sociale di prim'ordine che le conferisce un ruolo di assoluta rilevanza.

L'intima complessità di un secolo, quale il XVIII offre a chiunque si approcci al suo studio, invita a concentrare l'attenzione su tessere circoscritte che rappresentino la fondamentale fucina di pensiero e di esperienze che caratterizzano il periodo.

Tra le dimensioni culturali più significative di un'epoca così spumeggiante, il teatro occupa senz'altro una posizione privilegiata: al centro di un dibattito riformatore che mira a riscriverlo dalle fondamenta e con un'ampiezza di azione ad angolo giro – se si pensa alla riforma goldoniana per l'ambito comico e al dibattito sulle nuove teorie della tragedia –, esso diventa una cartina di tornasole e un punto di osservazione fra i più importanti per monitorare i cambiamenti di una società in continuo fermento. La vocazione divulgativa ed educativa illuminista, inoltre, catalizza sul palcoscenico una pluralità di interessi e di ideologie che travalicano il mero aspetto artistico e che prendono vita anche in virtù di un perenne dialogo osmotico con il *milieu* culturale straniero.

Proprio quest'ottica così densa e poliedrica richiama alla memoria l'aspetto cosmopolita del Settecento e con esso un altro suo tema cardine: la traduzione, uno dei pilastri del dibattito culturale coevo e del processo di rinnovamento del gusto in atto.¹ L'arte del *vertere* può essere considerata

¹ Per un quadro delle riflessioni che animano la discussione sulla traduzione nel Settecento cfr. *Théories et pratiques de la traduction aux XVII^e et XVIII^e siècles, Actes de la journée d'études du Centre de recherche sur l'Europe classique (XVII^e et XVIII^e siècles)*, Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, 22 février 2008, édités par Michel Wiedermann, Tübingen, Gunter Narr, 2009; T. ZANON, *La musa del traduttore. Traduzioni settecentesche dei tragici classici francesi*, Verona, Fiorini, 2009; A. BRUNI, *Preliminari alla traduttologia: il dibattito di fine Settecento e dintorni*, «Seicento & Settecento», III (2008), 11-25; E. BIAGINI, *Nota sulle teorie della traduzione del Settecento*, in A. Bruni e R. Turchi (a cura di), *A gara con l'autore: aspetti della traduzione nel Settecento*, Roma, Bulzoni, 2004, 53-55; A. BRETTONI, *Idee settecentesche sulla traduzione: Cesarotti, i francesi e altri*, in A. Bruni e R. Turchi (a cura di), *A gara con l'autore...*, 17-51; E. BIAGINI, A. BRETTONI (a cura di), *Antologia di testi: Madame Dacier, Desfontaines, D'Alambert, Bateaux, Delille e le teorie della traduzione*, in A. Bruni e R. Turchi (a cura di), *A gara con l'autore...*, 57-96; G. MELLI, «Gareggiare con il mio originale». Il «personaggio» del traduttore nel pensiero di Melchiorre Cesarotti, in G. Barbarisi e Giulio Carnazzi (a cura di), *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, Milano, Cisalpino, 2002, t. 1, 369-389; M. MARI, *Momenti della traduzione fra Settecento e Ottocento*, Milano, Istituto di propaganda libraria, 1994; J. CHOUILLET, «Interpréter pour traduire»: réflexions sur l'herméneutique de Diderot, in *Il genio delle lingue: le traduzioni nel Settecento in area franco-italiana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1989, 37-42; STEFANO GENSINI, *Traduzioni, genio delle lingue, realtà sociale nel dibattito linguistico italo-francese (1671-1823)*, in *Il genio delle lingue...*, 9-36; A. PRINCIPATO, *Le idee di Prévost sulla traduzione*, in *Il genio delle lingue...*, 43-56; E. MATTIOLI, *Storia della traduzione e poetiche del tradurre (dall'Umanesimo al Romanticismo)*, in ID., *Studi di poetica e retorica*, Modena, Mucchi, 1983, 183-204; M. CESAROTTI, *Saggio sulla filosofia delle lingue*, a cura di M. Puppo, Milano, Marzorati, 1969. Per una panoramica più ampia sulla pratica della traduzione e sul suo valore culturale, cfr. almeno G. FOLENA, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1994; R. PERGOLA, *Panoramica delle teorie contemporanee sulla*

come la summa di un quadro così industrioso, poiché, in genere, la scelta delle opere da ‘trasportare’ in italiano presuppone la conoscenza e l’assimilazione dell’ampio affresco qui succintamente riassunto, scaturendone quindi come uno degli effetti principali. All’interno di questa panoramica, la componente femminile si assesta in un ruolo tutt’altro che secondario, soprattutto se si considera l’ambiente intellettuale veneto, dove, con la complicità di una Serenissima ormai in declino, ma sempre lussuosamente sfarzosa e ricettiva, la vitalità letteraria gode di una mai dismessa fioritura.

Nel nome di questa fitta trama di istanze che sempre più si intrecciano alla fine del secolo, uno dei filoni più affascinanti nel campo delle traduzioni è la ricezione del teatro shakespeariano e dei suoi riadattamenti. Il tema gode di una propria letteratura ormai ampia;² tuttavia, se si analizzano i dati selezionando soltanto le traduzioni integrali di singole *pièces* pubblicate, il cerchio si restringe velocemente al Nord Italia, con una particolare concentrazione nel territorio veneto. È qui che emergono le prime due figure femminili che, grazie alla loro fervente attività e impegno letterario, si avvicinano al teatro del grande drammaturgo inglese: Elisabetta Caminer Turra e Giustina Renier Michiel. L’esperienza delle due *salonnières* è particolarmente significativa perché, se considerata in termini diacronici, offre la possibilità non solo di dare un segnale concreto della sensibilità e della coraggiosa apertura culturale femminile, ma anche di seguire da vicino gli effetti che il dibattito sulla traduzione determina nell’ambito della scelta delle opere e sui principi che guidano le modalità della traduzione stessa.

Il lavoro di Elisabetta Caminer, veneziana di nascita e formazione, vicentina di adozione dal 1772, dopo il matrimonio con Antonio Turra, medico e naturalista di fama europea,³ non è

traduzione, in B. Di Sabato e A. Perri (a cura di), *I confini della traduzione*, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2014, 31-46, e N. RUGGIERO, *Storia della traduzione come storia della cultura*, in *I confini della traduzione...*, 221-228.

² Per una panoramica della ricezione di Shakespeare in Italia, si vedano almeno C. VIOLA, *Approcci all’opera di Shakespeare nel Settecento italiano*, Atti del convegno internazionale *Shakespeare: un romantico italiano. All’incrocio di due anniversari (1616-1816)*, Università di Verona, 20-21 giugno 2016, editi a cura di R. Bertazzoli e C. Gibellini (Firenze, Franco Cesati, 2017); A. IACOBELLI, *Alessandro Verri traduttore e interprete di Shakespeare: i manoscritti inediti dell’“Otello”*, in G. Coluccia e B. Stasi (a cura di), *Traduzioni letterarie e rinnovamento del gusto: dal Neoclassicismo al primo Romanticismo*, presentazione di G. A. Camerino, Atti del Convegno Internazionale, Lecce-Castro, 15-18 Giugno 2005, Mario Congedo, 2006, 205-228; A. L. PERRONE, *Il “Cesare” di Antonio Conti tra Shakespeare e Addison*, in G. Coluccia e B. Stasi (a cura di), *Traduzioni letterarie...*, 191-204; S. I. ARADAS, *Macbeth in Italia*, Bari, Adriatica, 1989; A. BUSI, *Otello in Italia (1777-1972)*, Bari, Adriatica, 1973; M. CORONA, *La fortuna di Shakespeare a Milano (1800-1825)*, Bari, Adriatica, 1970; M. PRAZ, *Caleidoscopio shakespeariano*, Bari, Adriatica, 1969; ID., *Shakespeare translations in Italy*, «Vorträge und Aufsätze. Shakespeare-Jahrbuch», (1956), 92, 220-231; A. M. CRINÒ, *Le traduzioni di Shakespeare in Italia nel Settecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950; P. REBORA, *Comprensione e fortuna di Shakespeare in Italia*, «Comparative Literature», I (1949), 3, 210-224; M. PRAZ, *Rapporti tra la letteratura italiana e la letteratura inglese*, in A. Viscardi-C. Pellegrini-A. Croce-M. Praz-V. Santoli-M. Sansone-T. Sorbelli, *Litterature comparate*, in *Problemi ed orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana*, collana diretta da A. Momigliano, Milano, Marzorati, 1948, vol. IV, 145-196; ID., *Come Shakespeare è letto in Italia*, in *Ricerche anglo-italiane*, in *Storia e letteratura. Raccolta di studi e testi*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1944, 169-196; A. NULLI, *Shakespeare in Italia*, Milano, Hoepli, 1918; L. COLLISON-MORLEY, *Shakespeare in Italy*, Stratford-Avon, Shakespeare Head Press, 1916; M. SCHERILLO, *Ammiratori ed imitatori dello Shakespeare prima del Manzoni*, «Nuova Antologia», (16 Novembre 1892), 208-238.

³ La più completa ricerca bibliografica sulla vicentina è reperibile in R. UNFER LUKOSCHIK, *Studi*, in ID. (a cura di), *Lettere di Elisabetta Caminer Turra (1751-1796)*, *organizzatrice culturale*, Conselve, Think ADV, 2006, 55-68. Cui si aggiungono i contributi più recenti: A. DE PAOLIS, *Una letterata veneta tra giornalismo e traduzioni: Elisabetta Caminer Turra*, in G. Coluccia e B. Stasi (a cura di), *Traduzioni letterarie...*, 137-148; L. SANNIA NOWÉ, *Alfieri in laguna. Elisabetta Caminer Turra e Pietro Zaguri giudici dello stile tragico (1785)*, in R. Puggioni (a cura di), *Lettere sul teatro. Percorsi nell’epistolografia scenica europea tra XVI e XIX secolo*, Roma, Bulzoni, 2012, 147-167; L. SANNIA NOWÉ, *Su Elisabetta Caminer Turra traduttrice per il teatro comico*, in *Lumi inquieti. Amicizie, passioni, viaggi di letterati nel Settecento*, Torino, aAccademia University Press, 2012, 101-112; M. LIUCCIO, *Elisabetta Caminer Turra*,

propriamente classificabile come una vera traduzione shakespeariana. I suoi *Sepolcri di Verona*,⁴ volgono infatti in italiano una rielaborazione di Mercier del *Romeo e Giulietta*.⁵ Il poliedrico intellettuale francese, stretto collaboratore di Le Tourneur nella titanica impresa di traduzione integrale del teatro shakespeariano,⁶ che vede la luce a Parigi in 20 volumi fra il 1776 e il 1783, letterato politicamente così *engagé* negli ideali rivoluzionari da rischiare la ghigliottina, è fra gli autori prediletti della Caminer: presente in una percentuale rilevante di *drammes* in tutte e tre le raccolte dell'autrice,⁷ è un modello prezioso per l'intento pedagogico sotteso alla sua idea di teatro, che ben si inquadra nello spirito predominante del Secolo dei Lumi.

Il valore educativo attribuito alle scene in quanto «scuola di virtù», così come viene espresso nel suo *Du théâtre*,⁸ è pienamente assimilato dalla giovane, che lo pone all'interno di un *parterre* di autori considerabili come una parte essenziale del repertorio del teatro democratico durante il periodo giacobino.⁹ Le ideologie riformatrici fucosamente propuginate dal francese sono però seguite molto saltuariamente nei *Tombeaux*, che poco si configurano all'interno del suo disegno di passaggio dalla tradizione al *drame bourgeois*, e ciò grazie sia all'amalgama dei rifacimenti di Weisse e di Ozicourt, fonti primarie di Mercier (nonostante egli veda in Shakespeare «son auteur, son maître»)¹⁰, sia per il ricorso a numerose *tirades* di personaggi inseriti in una trama rispettosa delle unità aristoteliche e declamatori della filosofia morale mercieriana in cui trova giustificazione il lieto fine della vicenda.¹¹

La traduzione dell'opera è pubblicata dalla Caminer sedici anni dopo l'adattamento proposto da Francesco Gritti (il quale però si era servito della versione di François Ducis), che, con buone

la prima donna giornalista italiana, Padova, Il Poligrafo, 2010; P. LIGAS, «Les tombeaux de Verone» di Louis-Sébastien Mercier. Dalle fonti alle traduzioni italiane, «Quaderni di lingue e letteratura», (2003), 28, 51-72.

⁴ I *sepulcri di Verona*, *dramma in cinque atti del signor Mercier*, in *Drammi trasportati dal francese idioma ad uso del teatro italiano da Elisabetta Caminer Turra per servire di proseguimento al corpo delle traduzioni teatrali pubblicato dalla medesima qualche anno fa*, Venezia, Albrizzi, 1794, t. II.

⁵ *Les tombeaux de Verone, drame en cinq acts. Par M. Mercier*, Neuchâtel, Imprimerie de la Société Typographique, 1782. Sull'opera, cfr. Pampia monografia L.-S. MERCIER, *Les tombeaux de Verone (Giulietta e Romeo)*, a cura di Pierluigi Ligas, Verona, Libreria Universitaria, 2005.

⁶ Per un primo quadro sulla figura di Mercier in rapporto a Le Tourneur, cfr. F. BIANCO, *Ossian e Shakespeare nella letteratura italiana tra fine Settecento e primo Ottocento*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova, a.a. 2016-2017, supervisore Guido Baldassarri, 37-38; M. MERCATI-BRISSET, *Pour un portrait de Le Tourneur*, «Lettres Romanes», (1976), 3-4, 195-260; J. GURY, *Aspects de la shakespeareomanie en France, fortune et infortunes de 'Roméo et Juliette' de Louis XV à Napoléon III*, tesi di dottorato, Brest, 1972, voll. I-III; C. PICHOS, *Préromantiques, rousseauistes et shakespeareiens (1770-1778)*, «Revue de Littérature comparée», a. 33 (1959), 349-355. Va ricordato però che la fonte principale dei *Tombeaux* non è la tragedia shakespeariana, bensì la sua versione tedesca composta da Christian Felix Weisse, edita nel 1769 (cfr. V. MINUTELLA, *Reclaiming Romeo and Juliet. Italian translations for Page, Stage and Screen*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2013; L.-S. MERCIER, *Les tombeaux de Verone...*; P. LIGAS, «Les tombeaux de Verone» di Louis-Sébastien Mercier...).

⁷ Le opere teatrali mercieriane che compaiono nelle traduzioni della Caminer, oltre ai *Sepolcri*, annoverano: *Il Disertore. Dramma in cinque atti in prosa di Louis-Sébastien Mercier*, Venezia, Colombani, 1771 (riapparso poi nelle *Composizioni teatrali moderne del 1772*, t. I); *L'Indigente. Dramma in quattro atti in prosa di Louis-Sébastien Mercier*, Venezia, 1771 (pubblicato anche successivamente nella *Nuova raccolta di composizioni teatrali del 1774*, t. I); *Olindo e Sofronia, Dramma eroico in cinque atti e in prosa. Del Sig. Mercier*, in *Composizioni teatrali moderne tradotte da Elisabetta Caminer*, Venezia, a proprie spese e si dispensa dal Colombani, 1772, t. I; *Il Falso amico. Dramma in tre Atti, e in Prosa del Signor Mercier*, Ivi, t. III; *Il Carretto del Venditore d'Aceto. Commedia francese in tre Atti in Prosa del Signor Mercier*, in *Nuova raccolta di composizioni teatrali tradotte da Elisabetta Caminer Turra*, Venezia, Pietro Savioni, 1774-1776, t. V; *Natalia. Commedia francese in quattro atti in Prosa del Signor Mercier*, Ivi, t. VI; *L'Abitante della Guadaluppa, commedia in tre atti del Signor Mercier*, in *Drammi trasportati dal francese idioma...*, t. I.

⁸ L.-S. MERCIER, *Du théâtre, ou Nouvel Essai Sur l'Art Dramatique*, Amsterdam, Chez E. van Harrevelt, 1773.

⁹ Cfr. C. DE MICHELIS, *Caminer, Elisabetta...*

¹⁰ L.-S. MERCIER, *Satyres contre Racine et Boileau, dédiées à A. W. Schlegel, auteur de Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide*, Paris, chez Hénée et Tourneisen Fils, 1808, 3.

¹¹ Per una riflessione su questa componente stilistica, cfr. L.-S. MERCIER, *Les tombeaux de Verone...*

probabilità, la giovane conosceva, vista la presenza dell'intellettuale veneziano nel salotto della vicentina.¹² È difficile stabilire con precisione cosa la giovane conoscesse di Shakespeare, per quanto, nell'*Avvertimento* alla sua seconda raccolta,¹³ sentenziasse che «Gl'Inglese soffrono nelle loro Commedie moltissimo libertinaggio, e nelle tragedie un'atrocità ributtante».¹⁴ La frequentazione abituale di Gritti, traduttore di *Amleto* nel 1774 (mutuato sempre da Ducis) e di *Romeo e Giulietta*, membro assiduo del raffinato salotto di Giustina Renier Michiel e sottoscrittore, nella persona del padre, della traduzione di Le Tourneur,¹⁵ rende agevole alla Caminer la possibilità di entrare in contatto diretto con l'opera che ha ispirato il testo mercieriano: la traduttrice, nell'*Avvertimento*, sembra infatti conoscere le principali tappe di tale capolavoro sulle scene, ma allo stesso tempo non sviluppa una riflessione organica tra le differenti versioni, né menziona l'importante collaborazione di Mercier al monumentale lavoro del collega francese.¹⁶

Ne emerge un quadro che esclude l'aspetto filologico e critico dalle prospettive della vicentina, mentre appare chiaro che il suo unico obiettivo è confezionare una traduzione subito spendibile sulla scena e che agisca con fermezza nel suo compito educativo del pubblico, poiché, se da un lato i cambiamenti che si sente autorizzata ad apportare toccano anche le *dramatis personae*, con l'eliminazione di Laure, che in Mercier è la giovane nutrice di Giulietta, e, viceversa, la presenza di Cornelia, madre della protagonista, assente però nell'ipotesi francese, dall'altro lato, la sua sembra essere una traduzione *mot à mot*.

Tale atteggiamento verso il testo è evidente nel breve passo tratto dalla terza scena del primo atto, in cui è descritto il celebre momento della separazione dei due amanti all'alba, in un dialogo che danza elegantemente fra delicate metafore naturalistiche e i sentimenti più teneri e struggenti.

Louis-Sébastien Mercier

Elisabetta Caminer Turra

Acte I, Scène 3

Atto I, Scena 3

[...]

[...]

ROMEO: [...] Mais l'instant de notre séparation s'approche; n'entendez-vous pas la messagère du matin, l'alouette, qui s'élève en chantant à travers

ROMEO: [...] Ma il momento della nostra separazione si appressa; non udite la messaggiera (*sic*) del giorno, l'allodoletta che alza il volo cantando in mezzo

¹² Cfr. ancora una volta C. DE MICHELIS, *Caminer, Elisabetta...* Per una panoramica delle prime rappresentazioni shakespeariane sulle scene veneziane un prezioso contributo è dato da L. FRASSINETI, *Monti, Ducis e la ricezione "neoclassica" di Shakespeare in Italia (1769-1979)*, in G. Barbarisi (a cura di), *Vincenzo Monti fra Roma e Milano*, Atti del convegno di Alfonsine (RA), 27 marzo 1999, Cesena, Il ponte vecchio, 2001, 71-106.

¹³ *Nuova raccolta di composizioni teatrali tradotte da Elisabetta Caminer Turra...*

¹⁴ Come noto, quest'ultimo elemento era spesso uno dei capi d'accusa rivolto al teatro di Shakespeare dai suoi detrattori.

¹⁵ Sui sottoscrittori italiani della traduzione di Pierre Le Tourneur, cfr. F. BIANCO, *Ossian e Shakespeare...*, 49, n. 42.

¹⁶ «Questo interessante argomento è stato trattato parecchie volte, ma sembra appartenga più che ad altri all'Autore nostro, perché più d'alcun altro porta il vero carattere del Dramma, genere da lui particolarmente prescelto e coltivato. Egli a bella prima voleva mettere su la Scena il *Romeo e Giulietta* di Shakespeare, ma conobbe in seguito ch'era necessario di lasciare a quel sommo Poeta le sue dimensioni, la sua originalità, e che il volerlo correggere era un volerlo distruggere. Il Sig. Ducis dell'Accademia Francese ne ha fatto una tragedia, in cui piuttosto ha dipinto la vendetta di Montagu che gli amori di Romeo e Giulietta. La di lui Opera inoltre dà a suoi personaggi una fisionomia straniera. L'Autore di questo Dramma all'opposto ha voluto approfittare di quanto gli esibivano d'interessante Giulietta e Romeo; ha scelto colori più dolci, e dato a Benvoglio un carattere fino ad ora sconosciuto su la Scena. Il di lui piano esigeva uno scioglimento diverso ed egli spera che quello cui ha ideato debba fare un grandissimo effetto, e presentar allo Spettatore un quadro nuovo, forte, e veramente teatrale» (E. CAMINER TURRA, *Avvertimento*, in ID. *I sepolcri di Verona...*).

les ombres qui fuient devant le crépuscule du jour?	all'ombra che fuggono dinani al crepuscolo del giorno?
JULIETTE: Non, non, c'est le rossignol qui se plaît à percer les ténèbres de ses accents.	GIULIETTA: No, no, gli è l'usignolo che fa risuonare in mezzo alle tenebre i suoi accentí.
ROMEO: Tous les flambeaux de la nuit sont éteints: vois la lune qui pâlit à l'approche de l'aurore.	ROMEO: Tutte le fiaccole della notte sono estinte: vedi che la Luna impallidisce all'avvicinar dell'Aurore.
JULIETTE: Non, c'est un nuage qui la voile... Le jour est encore loin de paraître.	GIULIETTA: No; è una nube che la vela... Il giorno è ancora lontano.
ROMEO: Une lueur blanchâtre s'étend sur le sommet de cette colline. Ces traits de lumière qui percent les nuages vers l'orient?	ROMEO: Una luce biancastra si stende sulla sommità della collina. Non vedi que' raggi che squarciano la luna verso Oriente?
JULIETTE: C'est quelque météore. Ah, mon cher Roméo, un instant! C'est le dernier peut-être.	GIULIETTA: È qualche meteora. Ah! mio caro Romeo, un momento! Gli è l'ultimo forse.
ROMEO: Veux-tu le sacrifice de ma vie? Je reste, et je meurs.	ROMEO: Voi 'l sacrificio de la mia vita? Resto, e muoio.
JULIETTE: Que dis-tu, Roméo! Il est grand jour: fuis, fuis, sois cruel, arrache-toi ... Ces rayons de lumière, jaloux de notre bonheur... Fuis... On vient. Je frissonne .	GIULIETTA: Che dici, Romeo! È giorno avanzato: fuggi, fuggi, sii crudele, svelliti da me ... questi raggi di luce gelosi della nostra felicità... Fuggi... Vien gente. Raccapriccio .

Se si esclude la variazione di «se plaît», reso con «fa risuonare», riferita all'usignolo, sono osservabili solo due ombreggiature che rispondono a una sensibilità tutta femminile di resa testuale. Nella battuta finale, in cui culmina la *climax* dello stato d'animo di Giulietta, all'inizio ancora intorpidita e poi lucidamente preoccupata per la vita dell'innamorato, due verbi lasciano trasparire il profondo attaccamento della sposa al marito: il primo, «arrache-toi», reso con un più ricercato «svelliti da me» (rafforzato dalla presenza del pronome di prima persona), che ha una connotazione più intensa rispetto al semplice 'strappare', e suggerisce un'unità indissolubile ormai intimamente sancita, la cui divisione diventa del tutto innaturale e per questo ancora più dolorosa; e il secondo, in chiusura della battuta: qui il 'tremare' del verbo *frissonner* lascia il posto a un ben più coinvolgente «raccapriccio». Sono segnalazioni puntiformi che però non esimono dall'affermare che la versione italiana segue pedissequamente l'originale francese.

Gli stessi principi sono ravvisabili anche in altri punti:

Louis-Sébastien Mercier

Acte II, scène 7

[...]

BENVOGLIO: On ne vit qu'autant que l'on aime, ô ma Juliette! L'on n'est heureux qu'autant qu'on goûte le bonheur de ses semblables. Eh, peut-on mieux jouir ici-bas que par la félicité d'autrui?... Vous êtes la fille de mes foins, j'élevai votre enfance, je vis croître par degrés vos grâces et vos vertus, je vous ai aimée avec une tendresse paternelle. J'aimai Roméo plus qu'un frère. L'amitié pure et sainte qui m'unit à vous, est un lien trop au-

Elisabetta Caminer Turra

Atto II, scena 7

[...]

BENVOGLIO: Non si vive se non in quanto si ama, o mia Giulietta. Non è felice se non chi gode della felicità de' suoi simili; e come si può goder meglio quaggiù! Voi siete la figlia delle mie cure, io vi educai da bambina, vidi crescere a poco a poco le vostre grazie, le vostre virtù, e vi ho amato con una tenerezza paterna. Ho amato Romeo più che un fratello. L'amistà pura e santa che mi unisce con voi, è un legame superiore di troppo alla debole intelligenza dei

dessus de la faible conception des mortels, pour qu'ils l'apprécient; ils n'y croiront pas; leurs passions sont viles, petites, intéressées, orgueilleuses. Pour moi, qui ai su aimer, je rends grâces à l'Être bienfaisant qui versa dans mon âme cette sensibilité précieuse qui m'attache à tous les êtres que l'amour rend infortunés.

mortali, perché possano valutarlo; essi non lo crederanno, poiché le loro passioni sono vili, piccole, interessate, orgogliose. Io che ho saputo amare, io rendo grazie all'Ente benefico, che versò nell'anima mia questa preziosa sensibilità, che mi affeziona a chiunque è reso infelice dall'amore.

Qui Benvoglio, che già in Mercier subentra alle veci dell'originale shakespeariano '*frat Lawrence*', riflette sull'affetto sincero e altruista che nutre per la giovane coppia. Ma egli non è soltanto il fedele consigliere dei giovani amanti, bensì, e soprattutto, il portavoce della filosofia morale dell'autore francese: il suo breve monologo si estende fin da subito a ricoprire un significato ben più ampio, in cui tale sentimento è inteso come l'unico in grado di concedere e garantire all'uomo una felicità duratura, intervenendo così in un tema che si inserisce in uno dei capisaldi delle discussioni filosofiche settecentesche. Sebbene il brano sia intessuto di un tono ben diverso rispetto al lirismo sentimentale del precedente, l'aderenza all'originale è anche in questo caso pressoché massima. Le minime variazioni riscontrabili non intaccano l'evidente volontà di una ricerca di identità grammaticali e semantiche e di scelte lessicali sensibilmente vicine all'ipotesto; un proposito, anzi, qui ancora più accentuato, vista l'importanza sociale del messaggio trasmesso.

Ma la fedeltà della traduzione interessa alla Caminer appunto nella misura in cui questa può veicolare il messaggio sotteso al testo, che costituisce il suo principale obiettivo, e non tanto in quanto strumento di cui ci si avvale per trasmettere l'opera letteraria nel modo più filologicamente e deontologicamente corretto.¹⁷

Di ben altro tenore è invece la metodologia sottesa al lavoro di Giustina Renier Michiel,¹⁸ nonostante i pochi anni che la separano dall'esperienza della collega vicentina. L'ultima dogaresa dà infatti alle stampe fra il 1797 e il 1801 la propria traduzione di tre opere di Shakespeare: *Otello*, *Macbeth* e *Coriolano*,¹⁹ a proposito della quale è nota la disputa critica legata al probabile aiuto dell'affettuoso amico Melchiorre Cesarotti.²⁰ La versione della Renier presenta alcuni caratteri tipici della traduzione settecentesca, fra i quali spicca l'arrogata autorizzazione a cassare le parti di testo ritenute sconvenienti alla sensibilità del pubblico (in genere identificate nelle aree semantiche del sesso o del *nonsense*) o alla riscrittura artistica (sull'esempio cesarottiano) di alcuni passi. Tuttavia, nonostante ciò, la versione della Renier si può considerare sostanzialmente fedele all'originale.

Rispetto alla Caminer, dove tutto ciò che riguarda la traduzione è subordinato e finalizzato al principio educativo di cui il teatro deve farsi portatore, nel caso della Renier ciò non è più sufficiente, benché il suo peso continui ad essere esplicito e molto significativo. In perfetto accordo con lo spirito dell'epoca, anche per la «venezianissima» (così come per il suo maestro) la tragedia «tende non alla ricerca del vero e della conoscenza, ma a quella della saggezza. Lo spettatore deve

¹⁷ In funzione di ciò, si spiegano anche i cambiamenti operati nei personaggi, poiché essi costituiscono le basi di un telaio su cui l'autrice costruisce poi il suo lavoro.

¹⁸ Per un profilo bibliografico della letterata veneziana cfr. F. 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, 1-10.

¹⁹ *Opere drammatiche di Shakespeare volgarizzate da una cittadina veneta*, Venezia, presso gli eredi Costantini, 1797-1801, in tre tomi.

²⁰ Sulla questione, e per la relativa bibliografia, cfr. F. BIANCO, *Shakespeare: le traduzioni veneziane...*

essere migliorato dalla visione dello spettacolo tragico».²¹ Come l'autrice stessa afferma nella sua *Prefazione*, il suo intento principale risiede, infatti, nell'insegnamento alle figlie, affinché possano difendersi dai rischi a cui la passione può indurre.²²

Ma se questo impianto pedagogico costituisce un perno su cui è incardinata l'esperienza della Renier, esso non è comunque l'unico: contrariamente a quanto era accaduto nella pubblicazione della Caminer, l'edizione veneziana si configura come il frutto di uno studio critico comparato che si basa in larga parte sulla versione di *Le Tourneur*,²³ ma che lascia affiorare anche il fiume carsico dell'edizione di Pope,²⁴ ed è ampiamente corredata da un commento puntuale che varia le proprie osservazioni indagando ambiti diversi, come l'analisi linguistica, l'accortezza filologica e le fonti storiche; tuttavia, l'aspetto che più contraddistingue il commento della traduttrice veneziana è la sensibilità attenta con cui, durante tutta l'opera, contrappunta il comportamento dei personaggi interpretandolo dal punto di vista psicologico.

L'apparato critico, dispiegato lungo i cinque atti della tragedia, si compone di note più e meno ampie, talvolta di mano dell'autrice, ma più spesso costituite da osservazioni presenti nell'edizione letourneriana e proposte in traduzione, sebbene in alcuni casi non ne venga indicata la fonte. Nonostante ciò, ossia anche quando il commento non scaturisce dalla penna della Renier come sua idea originale, la poliedricità della sua attenzione si manifesta nella capacità di selezionare quelle note che maggiormente possono suscitare la curiosità del lettore, per il quale costruisce una cornice di informazioni quanto più possibile completa, muovendosi dalla psicologia alla indagine idiomatica, dalla storia al costume.

Ne è un esempio l'incursione linguistica ad alta definizione presente nella nota di accompagnamento al passo in cui Otello parla rapito di Desdemona che si sta allontanando dopo aver perorato la causa di Cassio, definendola «excellent wretch»:

Pierre Le Tourneur	Giustina Renier Michiel	Alexander Pope
Acte III, Scène V	Atto III, Scena V	Act III, Scene V
<i>Othello & Jago demeurent</i>	<i>Otello (sic) e Iago</i>	<i>Manent Othello, and Iago.</i>
OTHELLO <i>suivant des yeux Desdemona, il s'écrie dans un élan de passion. (1) Intéressante orpheline, naïve enfant, excellente créature! Que l'enfer me saisisse, s'il n'est pas vrai que je t'aime; & quand je ne t'aimerai plus, un horrible</i>	OTT. Eccellente ragazza! (27) Sia la mia anima in perdizione, se non è vero che t'amo più di me stesso. Senza di te, senza l'amor tuo, nulla sarebbe il Mondo per me.	OTH. Excellent wretch! – Perdition catch my soul, / But I do love thee; and when I love thee not, / Chaos is come again.

²¹ E. MATTIODA, *Teorie sulla tragedia nel Settecento*, Asti, Mucchi, 1994.

²² «Un uso quasi generale in Italia privando le Madri della più grata occupazione qual si è quella di educare le proprie Figlie; non lascia loro di Madre che il dolce titolo. M'accordino dunque i Lettori sensibili qualche indulgenza, se altra parte prendere non potendo alla educazione delle mie tenere Figlie, apparecchio loro una lettura, che possa, quando che sia, e trattenerle ad un tempo e istruirle, e contribuire insieme alla loro felicità, regolando con gli esempj le loro nascenti passioni». (*Prefazione alle Opere drammatiche di Shakespeare...*, t. I, 24).

²³ «[...] aggiungerò in oltre alcune altre note, la maggior parte tratte dal Sig. le Tourneur, che con sommo merito tradusse in lingua Francese tutte le opere di Shakspeare (*sic*), e che mi fornì quasi tutti i mezzi di far meglio conoscere all'Italia questo celebre Autore» (*Ivi*, 9).

²⁴ Scrive, ad esempio, la Renier in una nota riferita alla canzone di Jago, che cerca di far ubriacare Cassio (Atto II, Scena 10, p. 152 dell'ed. Renier): «In alcune Edizioni vi si trovano delle altre strofe, che però non sono di Shakspeare (*sic*), onde ho creduto bene di non tradurle, tanto più che mancano all'Edizione di Pope; oltredicchè sono piccole canzoni nazionali, che nella traduzione perderebbero tutto lo spirito» (*Otello (sic) o sia il moro di Venezia*, in *Opere drammatiche di Shakespeare...*, t. I, 303, n. 21).

chaos bouleversera mon ame.

(1) L'original n'a que deux mots: *Excellent wretch*. *Wretch* signifie communément, *malheureux*, *misérable*, tant en bonne qu'en mauvaise part. Mais il a aussi des acceptions plus particulières. Dans quelques cantons de l'Angleterre, c'est une expression de la plus excessive tendresse. Il exprime le dernier degré d'amabilité, mêlé d'une idée de foiblesse, de douceur, de besoin de secours & d'appui. Othello, qui voit dans Desdemona un chef-d'œuvre de beauté & de vertu, une jeune femme douce & timide, éloignée de son père & de sa famille & entièrement abandonnée sous la puissance d'un mari étranger, la nomme *Excellent wretch*. Nous n'avons point en François d'équivalent de ce mot. C'est à peu de chose près le *peccairo* du Languedocien.

N. 27 Excellent wretch! Quest'espressione significa comunemente *infelice*, *miserabile* tanto in buona, che in cattiva parte. Vi sono però molte eccezioni. In alcuni contorni dell'Inghilterra è usata per la maggior tenerezza. Esprime al massimo grado l'amabilità mista di dolcezza, bisognosa d'aiuto e di appoggio. Ottello, che vede in Desdemone un capo d'opera di bellezza, e virtù; una giovine donna dolce e timida, lontana da suo Padre, dalla sua Famiglia, dal suo Paese, e abbandonata interamente al potere di un Marito forestiere, la nomina *Excellent wretch!* La nostra lingua non ha un termine equivalente.

[Le Tourneur]

La Renier elabora la battuta come frutto di una miscela equilibrata delle due versioni di Pope e Le Tourneur («sia la mia anima in perdizione» corrisponde infatti a «perdition catch my soul», mentre in «se non è vero che t'amo» si riflette «s'il n'est pas vrai que je t'aime») e si concede una rielaborazione personale della parte conclusiva, con la quale prende le distanze dagli ipotesti.

L'espressione di esordio del Moro diventa il centro di un confronto lessicale, descrittivo della diffusione topografica autoctona della locuzione, in relazione all'aspetto semantico, che si conclude riportando l'attenzione sulla lingua di arrivo; tuttavia, il commento è pervaso parallelamente da una venatura psicologico-sentimentale cui, in realtà, è subordinato anche l'aspetto tecnico, poiché esso trova la sua giustificazione proprio nell'indagine psicologica che costituisce, come si è detto, uno degli interessi peculiari dell'autrice. La nota, di cui non viene indicata la fonte letourneriana, è scorciata nella sua parte finale – troppo specifica delle varietà dialettali francesi – ma mantiene una delicata descrizione di Desdemona (bella, giovane, dolce, timida e interamente affidata al marito che l'ha portata lontano dalla sua casa natale), che vuole essere, di fatto, l'esplicitazione dei pensieri più intimi dello stesso Otello nei confronti della moglie.

Proprio a questa dimensione che indaga i pensieri e i sentimenti più nascosti – poi magistralmente portata in auge da Schlegel nelle sue *Vorlesungen* – è affidata la quota maggiore delle note di commento, come accade in un altro passo (questa volta integralmente ricalcato sulla versione letourneriana), in cui Desdemona risponde stranita, ma sicura di sé, alla domanda di Emilia sulla gelosia del Moro.

Pierre Le Tourneur	Giustina Renier Michiel	Alexander Pope
Acte III, Scène IX	Atto III, Scena IX	Act III, Scene IX
[...]	[...]	[...]
EMILIA Il n'est donc pas jaloux?	EMIL. Dunque non è geloso?	ÆMIL. Is he not jealous?

DESDEMONA (2) Qui, lui? Je crois que le soleil sous lequel il est né, aura purgé son sang de ces noires humeurs.

(2) Desdemona, dans une circonstance, où toute autre femme seroit déjà désespérée & convaincue de la jalousie de son mari, n'a pas même encore, dans la simplicité & l'innocence de son cœur, la moindre défiance, le moindre soupçon. Elle croit son mari incapable de cette basse & honteuse passion. Et l'opinion quelle a d'Othello est assez juste: on voit en effet que son noble & tendre cœur est comme brisé en pièces, avant qu'il puisse se résoudre à faire à Desdemona l'affront de lui montrer sa jalousie, & qu'il avoue que cette cruelle passion a effacé de son ame tout sentiment de bonheur, tout amour de la gloire. L'expression de ses regrets & de sa douleur, sur ce qu'il lui faut renoncer à tous les sentiments, & aux occupations, qui jusques-là avoient fait le charme & la félicité de son ame guerrière & sensible, pour n'éprouver désormais que les tourmens de la jalousie & le fureurs de la vengeance, est certainement pathétique & dans la nature.

DESD. Chi? Ottello? Io credo che il Sole, sotto a cui nacque abbia estratti dal suo sangue questi pestiferi umori. (37)

N. 37 In una circostanza, nella quale tutte le altre donne sarebbero disperate, e convinte della gelosia del marito, Desdemone sostenuta dalla semplicità, e dall'innocenza del suo cuore, non ha alcun timore, né il più piccolo sospetto. Ella crede suo marito incapace di questa vile, e vergognosa passione, né l'opinione di lei è fallace, poiché il nobile, e tenero di lui cuore vien lacerato prima che possa determinarsi ad oltraggiar Desdemone col mostrarsi geloso, e confessa che questa crudel passione ha sbandita dall'anima sua ogni felicità, ed ogni sentimento fino all'amor della gloria. L'espressioni de' suoi affanni, e dei suoi dolori per dover rinunciare a tutti quei sentimenti ed occupazioni che fin allora avevano formato la delizia e la felicità dell'anima sua guerriera e sensibile per non sentir più che i tormenti della gelosia, e i furori della vendetta, sono veramente commoventi, e naturali.

Le Tourneur

DES. Who, he? I think, the Sun, where he was born, / Drew all such humours from him.

L'annotazione del traduttore francese esalta con nitidezza la sincerità e l'ingenua purezza del cuore di Desdemona, in cui non è rintracciabile l'ombra del benché minimo sospetto di quanto sta nascendo nell'animo del marito. Con tecnica speculare e metodica, l'attenzione si sposta poi nuovamente sul dissidio che attanaglia fieramente Otello, oramai definitivamente privo di quella pace di cui il suo cuore si era finora deliziato; i suoi sentimenti sono scandagliati grazie a un percorso che accompagna il lettore nei diversi momenti del suo pensiero, fino ad arrivare alla profonda comprensione del suo tumulto interiore.

L'accurata selezione soprattutto di questo tipo di note è operata dalla Renier a scopo didattico, poiché esse sono la sede principale dell'indagine sui personaggi e in tal modo accorciano, fino quasi ad annullare, la distanza che separa la figura drammatica dal lettore, rendendola un'entità reale nella quale egli può agevolmente identificarsi; solo grazie a questo *transfert* è possibile l'assimilazione del principio educativo.

Molto differenti appaiono quindi i metodi con cui le due traduttrici esercitano la propria arte e intendono l'approccio al testo: da una parte prevale la traduzione divulgativa, confezionata in modo tale da essere pronta per la scena, poiché il teatro è il mezzo di comunicazione più incisivo ed efficace (e per questa ragione il fine dell'opera è profondamente didattico, teso a rivolgere il proprio

insegnamento a tutta la società, con messaggi morali e filosofici che si inseriscono in uno dei maggiori temi del dibattito civico dell'epoca del Lumi); dall'altra parte, nonostante permanga dichiaratamente la componente educativa, essa è ristretta, almeno formalmente, all'ambito familiare e non costituisce evidentemente l'unico perno su cui si incardina il lavoro, che invece lascia ampio spazio ad un approccio metodologico più strutturato e corposo, esaltato da un apparato critico all'interno del quale il ruolo di maggior rilievo è rivestito dall'indagine della psicologia dei personaggi.

Ma il valore aggiunto di due lavori così meritevoli, attraverso i quali è possibile ricostruire le linee principali dello svilupparsi e del maturare della pratica traduttoria del periodo, è proprio la componente femminile che li anima: nonostante i molti impedimenti che le donne dovevano superare per poter accedere alla cultura,²⁵ esse riescono ad essere più ricettive e coraggiose di quanto sarebbe loro permesso,²⁶ fino al punto di precorrere la scoperta dei grandi autori che animeranno il dibattito letterario successivo, inserendosi con forza in un *milieu* culturale, spesso purtroppo ostile, con contributi di assoluto rilievo.

²⁵ A nome della nutrita bibliografia sul tema cito soltanto la sintetica panoramica riassuntiva di Adriana Chemello: «Le donne che aspiravano ad un'educazione artistica o letteraria dovevano superare tre tipi di impedimenti: la difficoltà di accedere ad una istruzione e formazione specifica, le restrizioni nella mobilità personale che precludevano i contatti e la frequentazione della società letteraria, e il fortissimo pregiudizio sociale nei loro confronti» (L. BERGALLI, *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d'ogni secolo, Venezia 1726*, Nota critica e bio-biografica di Adriana Chemello, Mirano-Rubano, EIDOS, 2006, III).

²⁶ Come ben spiega Rita Unfer Lukoschik nella sua monografia per quanto riguarda le feroci polemiche e i pregiudizi contro i quali ha dovuto sempre combattere Elisabetta Caminer (*Elisabetta Caminer Turra...*).