

Francesca Bianco*
Università degli Studi di Padova

LA MEDIAZIONE DI PIERRE LE TOURNEUR
NELLE PRIME TRADUZIONI ITALIANE
DI SHAKESPEARE (GIUSTINA RENIER MICHIEL
E MICHELE LEONI)

Abstract: Nel complesso quadro delle trasformazioni letterarie e culturali che caratterizzano la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo, uno degli episodi più determinanti e fruttuosi è la traduzione dell'opera teatrale di Shakespeare. I primi tentativi, variegati per natura e stile e risalenti agli anni '50, hanno dato raramente esiti completi, assestandosi su trasposizioni parziali dei passi ritenuti più significativi. Solo a cavallo fra queste epoche il percorso di ricezione della produzione drammatica del Bardo approda a risultati che manifestano una propria organicità. I primi esempi sono le prove di Giustina Renier Michiel e Michele Leoni. Circostrita a una scelta di tre opere e con una diffusione molto limitata, l'esperienza della veneziana si configura come un lavoro didascalico (in prosa) dedicato alle figlie, nel quale però è presente una buona componente di studio critico, di cui è testimonianza l'apparato paratestuale. I versi di Leoni, invece, che coprono un alto numero di drammi e godono di ampia circolazione, sono privi di qualsiasi commento in questo senso e obbligano l'autore ad aderire allo stile neoclassico più altisonante, spersonalizzando l'originale in una prova di stile che snatura completamente il primo vero impatto di Shakespeare nel pubblico italiano.

Parole chiave: *traduzione, Shakespeare, XVIII secolo, XIX secolo, Giustina Renier Michiel, Michele Leoni.*

Nel complesso quadro culturale caratterizzante la fine del XVIII secolo, ancora intrisa di reminiscenze *ancien régime*, ormai sfumate nelle nuove istanze *in nuce*, tormentate e spesso involute, dell'epoca incipiente, la lingua francese si rende protagonista indiscussa di uno degli episodi più importanti per il rinnovamento culturale europeo: a essa si deve infatti la prima traduzione integrale della drammaturgia shakespeariana, grazie

* francesca.bianco@unipd.it

all'alacre opera di una figura ancora oggi quasi misconosciuta. Pierre Le Tourneur, censore reale e segretario della biblioteca fra il 1771 e il 1775, dopo aver lasciato il prestigioso incarico per ragioni ancora poco chiare, dà alle stampe il frutto di un titanico lavoro d'*équipe*, già annunciato nelle pagine dell'*Année littéraire* del 1772, che appare in venti volumi a Parigi fra il 1776 e il 1783¹.

Pervasa da un chiaro spirito enciclopedico di ovvia matrice illuministica, l'esperienza di cui l'ex bibliotecario reale si rende promotore e portavoce è tesa a riunire tutto il sapere sul grande drammaturgo, grazie a un imponente apparato paratestuale: ogni opera è corredata non soltanto da articolate annotazioni critiche, in cui Le Tourneur spiega le sue scelte di traduzione, riflette lasciando emergere la sua sensibilità umana e di colto lettore, approfondisce alcuni aspetti culturali o etimologici, ma anche da abbondanti documenti aggiuntivi, atti a costruire un quadro esauriente e dettagliato dell'origine e dell'esegesi del testo: dalle fonti storiche agli spartiti musicali, dai confronti con altri autori che hanno trattato l'argomento del dramma (o che l'hanno commentato) a osservazioni antropologiche sulla cultura dell'epoca coeva al Bardo.

L'impresa d'Oltralpe segna in modo profondo l'ambiente italiano, nel quale, a questa altezza cronologica, si contano soltanto traduzioni di alcune sequenze celebri ad opera, ad esempio, di Algarotti, Rolli e Crudeli e le traduzioni inedite dell'*Amleto* e dell'*Otello* di Alessandro Verri. A questi primi esperimenti parziali si aggiungono la pubblicazione del *Giulio Cesare* di Domenico Valentini, apparsa a Siena nel 1756, e il contributo di Francesco Gritti, che nel 1774 traduce il dramma del principe di Danimarca, mutuandolo però dal francese di François Ducis, che a sua volta aveva proposto un rimaneggiamento dell'originale².

¹ Le Tourneur, P. (1776–1783). La bibliografia sul traduttore è purtroppo molto circoscritta: nelle storie della letteratura francese in cui è citato il suo nome, nella maggior parte dei casi tende a essere presentata soltanto la sua *Préface du Shakespeare traduit de l'anglais* e la violenta polemica con Voltaire. Un elenco più definito delle maggiori storie della letteratura francese è reperibile in Pichois (1959). Si occupano invece della traduzione del teatro shakespeariano Chevrel et al. (2014), nell'ambizioso progetto editoriale omonimo *Histoire des traductions en langue française*, diretto da Yves Chevrel e Jean-Yves Masson; Cushing (1908), unica monografia finora esistente sull'autore; Genuist (1971); Gury (1972a, 1972b, 1976); Le Tourneur (1990); Mercati-Brisset (1976); Van Tieghem (1924). Alla figura di Pierre Le Tourneur e in particolare al suo Shakespeare è infine dedicato il primo capitolo della monografia di chi scrive (*Ossian e Shakespeare nella letteratura italiana tra fine Settecento e inizio Ottocento*), di prossima pubblicazione.

² In realtà, il lungo percorso riguardante la ricezione di Shakespeare in Italia nel XVIII secolo è molto complesso e gode ormai di una propria letteratura divenuta secolare; fra i contributi più significativi, si vedano Collison-Morley (1916), Corona (1970), Crinò

È solo con l'avvento dell'opera letourneriana che Giustina Renier Michiel, colta nobildonna veneziana, offre al pubblico la sua versione di un primo breve ciclo di drammi: *Otello*, *Macbeth* e *Coriolano*, apparsi fra il 1797 e il 1801³, costruendo il proprio lavoro sulla versione francese e sull'edizione inglese curata da Pope⁴. L'opera, sulla quale è molto difficile reperire dati relativi alla diffusione editoriale⁵, sembra essersi limitata a una pubblicazione quasi privata, circoscritta all'interno della più alta aristocrazia veneziana, se si tiene conto dei sottoscrittori elencati nella *Nota de' Signori Associati alle Opere Drammatiche di Shakespeare*⁶. Il quadro delle prime traduzioni italiane si conclude con Michele Leoni, professore parmense che in due edizioni⁷ propone la traduzione del teatro tragico del Bardo, con un successo editoriale maggiore rispetto a quello goduto dall'edizione vene-

(1950), Lombardo (1965, 2000), Nulli (1918), Praz (1944, 1948, 1956, 1969), Pujante e Hoenselaars (2003), Rebora (1949), Scherillo (1892), Viola (2017), Willems (1979). Alla ricezione del teatro shakespeariano è dedicato infine il secondo capitolo della monografia di chi scrive (cfr. n. 1), nel quale si tenta ricostruire lo *status quaestionis* degli interventi autoriali e dell'aspetto bibliografico attraverso un riordino cronologico dei contributi. Per uno sguardo mirato sulle singole opere cfr. invece Aradas (1989), Busi (1973), Petrone-Fresco (1993).

³ [Renier Michiel] 1797–1801. Per un primo profilo della traduttrice cfr. Arslan (1998), Carrer (2009a, 2009b, 2009c), Dalla Stella (1981–1982), Renier (2009), Molmenti (1884, 2009), Pompeati (2009), Renier e Renier (2009), Renier (1885), Teotochi Albrizzi (1989).

⁴ Il ruolo dei due lavori stranieri all'interno dell'esperienza della Renier non sempre può essere ben distinto: se da una parte è vero che l'edizione curata da Pope (che però finora non è stata individuata con precisione) funge da punto di partenza, in quanto considerata come testo inglese originale, mentre Le Tourneur funge più che altro da mediazione dei suoi punti oscuri, dall'altra è altrettanto chiaro che spesso l'equilibrio traduttorio dell'autrice non trova sempre il suo *aplomb* poiché il risultato finale oscilla aderendo di volta in volta ad uno o all'altro dei modelli, e talvolta non disdegna di creare una terza versione originale.

⁵ Provano a tracciare un'ipotesi Arslan e Molesini (1979).

⁶ Cfr. nota precedente.

⁷ A un primo lavoro ([Leoni] 1811), segue la prima edizione di una collana di drammi per i tipi fiorentini di Vittorio Alauzet, grazie alla quale vedono la luce nel 1814 *Romeo e Giulietta*, *Otello o il Moro di Venezia* e *Amleto*, e nel 1815 *La Morte di Giulio Cesare*, *Macbetto*, *La Tempesta*, *Cimbelino*, *Riccardo III*. Nel 1818 compare un altro lavoro singolo ([Leoni] 1818), mentre dall'anno successivo si avvia la seconda edizione, veronese, per la Società Tipografica, in XIV volumi (1819: vol. I, *La Tempesta*; vol. II, *Vita e Morte di Re Giovanni*. 1820: vol. III, *Sogno di Una Notte di Mezza Estate*; vol. IV, *Otello*; vol. V, *Macbetto*, vol. VI, *La Morte di Giulio Cesare*. 1821: vol. VII, *Romeo e Giulietta*; vol. VIII, *Vita e Morte di Riccardo III*; vol. IX, *Cimbelino*; vol. X, *Amleto*; vol. XI, *Il Re Lear*. 1822: vol. XII, *Vita e Morte di Ricardo II*; vol. XIII, *Il Re Arrigo IV. Parte I*; vol. XIV, *Il*

ziana, poiché le scelte stilistiche la avvicinano a un'*allure* più classicista e alfieriana, discostandosi meno dal gusto coevo dei lettori, che dimostrano così di apprezzare la volontà di italianizzazione dell'opera, pagata, però, con la totale mancanza di innovazione artistica.

L'esperienza letteraria dell'ultima dogaresa segue, pur destreggiandosi all'interno di un piano di lavoro ben più circoscritto, l'impianto strutturale francese, di cui mantiene l'organizzazione della parte introduttiva⁸, poiché compaiono la *Prefazione della traduttrice*, la *Vita di Shakespeare*, il *Giudizio sulla tragedia* e la novella di Giraldo Cinzio (un florilegio di interventi ampiamente saccheggianti dall'ipotesto letourneriano⁹), inoltre conserva quasi interamente l'apparato critico¹⁰, riconoscendo apertamente che il modello francese le «fornì quasi tutti i mezzi di far meglio conoscere all'Italia questo celebre Autore» (Renier Michiel 1797: 9).

Il suo contributo si erge sulla volontà di offrire alle proprie figlie un breve corso di letteratura teatrale, poiché, come afferma nella *Prefazione*, «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» (Renier Michiel 1797: 14)¹¹. L'ideale didattico rappresenta l'aspetto caratterizzante delle tre opere della Renier, cui rispondono quasi tutte le sue scelte stilistiche: a un primo confronto tra la versione francese e quella veneziana appare evidente infatti l'impegno a rendere esplicito il contenuto del testo, proprio in funzione educativa, ponendo in primo piano i sentimenti e la psicologia del personaggio. L'obiettivo è raggiunto grazie alla sostanziale sfrondataura, al limite dell'eliminazione

Re Arrigo IV. Parte II). Per una ricognizione panoramica della vasta attività traduttoria del Leoni cfr. Fazzari (1969).

⁸ Il modello francese letourneriano era composto da: *Prospectus de gravures, Noms des souscripteurs* (solo i componenti della famiglia reale), *Epître au Roi, Critique de Marmontel, Jubilé de Shakespeare, Vie de Shakespeare, Discours extraits des différentes Préfaces* (frutto di una collazione delle prefazioni delle maggiori edizioni inglesi precedenti interpolate da interventi di mano letourneriana) e *Avis sur cette traduction*.

⁹ Il parallelismo tra le due *Prefazioni* è ben discusso da Calvani (2012).

¹⁰ Ciò è possibile perché il commento al testo francese, pur essendo articolato, è tuttavia meno nutrito rispetto all'apparato critico che compare a partire dal volume 7 (le opere tradotte dalla Renier figurano infatti nei tomi precedenti: l'*Otello* nel vol. I, mentre *Macbeth* e *Coriolano* costituiscono il vol. II), quando Le Tourneur inizia a integrare e recuperare nella sua opera gli ampi commenti dell'edizione Eschemburg (1775–1782). Su questa esperienza tedesca cfr. Van Tieghem (1924, Vol. 3: 201–207) e Bianco (2016–2017: 46–47).

¹¹ Sullo spirito educativo sotteso all'esperienza della Renier cfr. Calvani (2012) e Bianco (2016).

completa, del linguaggio metaforico, filigrana profonda dell'espressività shakespeariana, spumeggiante di perifrasi e di un'accattivante *imagery* spesso non accettata, in quanto ritenuta non adatta alla sensibilità del pubblico (vedi Spurgeon 1968).

Ma di quest'ultimo accorgimento, in realtà, si era già fatto carico in gran parte il traduttore francese: nel breve monologo che Otello pronuncia durante la terza scena del terzo atto¹², celebre banco di prova per l'attore protagonista, il perfido seme del dubbio inizia a mettere le sue tremende radici nel cuore di Otello. Dopo che Jago ha ormai istillato nell'orecchio e nell'animo di un marito finora follemente innamorato il terribile sospetto del tradimento, il Moro loda l'onestà del presunto amico e sente nascere dentro di sé il mortale veleno della gelosia. Le Tourneur depura con meticolosità il testo dalle metafore troppo strettamente legate al mondo animale. Così, nell'efficace parallelismo sulla caccia col falcone presente nell'originale inglese (vv. 265–267) – in cui Otello afferma 'se dovessi avere le prove che lei è un falco selvaggio, benché i suoi lacci siano le corde più care al mio cuore, come un falconiere la caccerò lontano con un fischio, in balia del vento, alla ventura' –, nella versione francese l'uccello è sostituito dalla stessa Desdemona e i suoi lacci sono trasformati nei lunghi capelli della donna, che, come tentacoli, avvolgono il cuore del protagonista. Il goffo e poco avvenente rospo («toad», al v. 274) è costretto a lasciare spazio a un iperonimo meno umile («reptile», a riga 23), nel momento in cui il Moro afferma, nell'angoscia del dubbio, che preferirebbe essere un «rettile» e nutrirsi dei vapori malsani di un luogo putrido, piuttosto che dividere con qualcun altro il cuore della propria amata. Secondo lo stesso principio, lessemi che rinviano alla concretezza del tradimento, come nel caso di «appetites», riferiti alle inclinazioni delle donne sposate, e «forked plague», la piaga forcuta che allude all'infedeltà coniugale (rispettivamente ai vv. 274 e 280), sono irrimediabilmente raffinati in «passions» e «calamité fatale». Tutti questi elementi sono ripresi fedelmente non solo dalla Renier, ma anche da Leoni nel cui pomposo stile non trova spazio alcun elemento gravitante attorno alla sfera dell'ordinarietà.

Il variegato mosaico composto dalle innumerevoli attitudini sottese al lavoro della veneziana evidenzia inoltre il naturale *penchant* dell'autrice per le riflessioni relative ai nodi psicologici e caratteriali dei personaggi – di cui riporta fedelmente tutte le note della versione letourneriana, non mancando di attribuirle ai commentatori originali –, mentre si collocano in un secondo piano le chiose relative ai problemi linguistici, spesso brevemente accennati, o, come in questo caso (cfr. le note originali 23 e 24 del francese), tralascia-

¹² Per tutti i riferimenti testuali si rinvia d'ora in poi all'*Appendice* posta a conclusione del contributo.

ti, in quanto molto meno attinenti allo spirito didattico-moraleggiante che definisce la costante di base dell'opera della Renier.

Oltre ad accogliere tutti i cambiamenti radicali proposti dal collega francese, la Renier, nel nome del suo *focus* principale, ossia un insegnamento chiaro che deve raggiungere con sicurezza le lettrici, spesso tralascia le accezioni figurate (l'incipitario «esprit éclairé» di Jago, corrispondente al «learned spirit», si rispecchia in un più cristallino «egli conosce profondamente il cuore umano»; ma anche la stessa metafora letourneriana dei lunghi capelli è spogliata del ricamo immaginifico delle trecce e dell'intima emotività delle «fibres de mon cœur»). La traduttrice dimostra di sapersi avvalere anche del lavoro di Pope, soprattutto laddove questa si rivela più esplicita, anche dal punto di vista della costruzione sintattica (la ripetizione del «perché» – righe 7–9 –, corrispettivo del «for» inglese, elenca i motivi per i quali Otello prova a darsi una spiegazione del supposto comportamento fedifrago della moglie, con un piglio razionale ben più marcato e sistematico rispetto alla semplice paratassi francese; nella versione italiana (righe 8–9), inoltre, viene completamente cassato lo scorcio aperto da Le Tourneur sul mondo aristocratico all'ombra del quale fiorisce il linguaggio cortigiano – righe 11–13 – elegante vezzo metaforico ovviamente presente, invece, in Leoni – vv. 9–12).

E qualora questi accorgimenti non siano sufficienti, lei stessa interviene preferendo la chiarezza perentoria di «ella m'inganna» (riga 11) a un più sentimentale «je l'ai perdu, je suis trahi» (riga 16), poiché ciò che conta in questo momento è la chiara e tragica convinzione di Otello, secondo il quale la moglie ha irrimediabilmente distrutto quel *fœdus* di intima e reciproca fiducia matrimoniale finora ritenuto indissolubile. L'autrice non manca mai di rimarcare concetti chiave, come accade nell'amara presa di coscienza di Otello, a nome di tutti i mariti, poiché la potestà legale sul coniuge «non ci concede il dominio delle loro passioni» (riga 14). Tale esplicitazione è sottintesa in entrambi i modelli nella parte relativa al predicato, un principio stilistico che diventa il predominante *Leitmotiv* espressivo, sulla scorta del quale si sbilancia talvolta anche verso interpretazioni che forzano la lettera; ciò accade, per esempio, nel momento in cui l'amarezza del cuore del Moro si fa così sconsolata da affermare che la piaga del tradimento coniugale viene data in sorte all'uomo fin dalla sua nascita («quicken», v. 281). A questo termine *post quem* la Renier sostituisce direttamente il momento del matrimonio, lasciando forse affiorare la sua personale esperienza con Marco Antonio Michiel, sfociata in un divorzio.

La cifra stilistica dello spirito didascalico intaglia così profondamente il *modus operandi* della veneziana da trasformare in una costante deontologica il suo continuo destreggiarsi fra i lavori dei due traduttori, quasi collazionati e passati al setaccio di un filtro teso a illuminare lo spirito dei personaggi,

e, per conseguenza diretta, dei lettori. Così, l'attributo «infedele» (riga 24), riferito a Desdemona, testimonia una maggiore vicinanza all'inglese «false» (v. 282) che non al francese «perfide» (riga 34), poco incisivo nel rappresentare lo stato d'animo di un marito ormai attanagliato dalla bruciante gelosia; mentre il «delitto» (riga 25) di cui si è macchiata la donna è intriso di un dolore più lancinante della letourneriana «fausseté» (riga 36) cui rinvia, non avendo il termine alcun corrispondente in inglese.

Attraverso un sapiente bilanciamento dei modelli, adattati al gusto veneziano tardo settecentesco, la penna della Renier preme sulla potente materia del Bardo per porre in rilievo uno «Shakspeare [*sic*] conoscitore profondo del cuor umano *che* maneggiò in tal modo tutti i sentimenti, tutte le passioni, che meritò la massima delle lodi, quella cioè di aver co' suoi scritti formato un perfetto sistema di Saviezza domestica, e civile» (Renier Michiel 1797: 14).

Uno spirito ben diverso anima invece il lavoro di Michele Leoni: il suo punto di fuga non si identifica tanto con il rispetto dell'originale quanto piuttosto con la ricerca artistica del bello letterario, in genere raggiunto attraverso un lessico ovunque ridondante che risente spiccatamente delle esigenze metriche e della lingua poetica. Non è ovviamente possibile operare un confronto tra le due esperienze, vista la natura intimamente diversa di prosa e versi; tuttavia è evidente che i due lavori, al di là della specifica veste letteraria e dei dettami cui rispondono, sono animati da spiriti e ideali completamente diversi. Inoltre, nel caso della Renier non è possibile parlare di un preciso modello di riferimento come genere letterario, essendo i suoi punti fermi Pope e Le Tourneur, dalla mescolanza dei quali però la traduttrice tenta di ricavare una propria versione a scopo tutto personale. Al contrario, è ben chiaro l'ideale alfiерiano del professore parmense, così come la sua cieca fedeltà a quella celebrata tradizione drammatica, dalla quale, proprio perché si pone come unico esempio possibile¹³, lascia emergere l'assenza di una propensione alla sperimentazione innovativa da parte di Leoni.

Le aree di interesse dei due traduttori non hanno dunque alcun punto in comune: la stessa *Prefazione* all'edizione fiorentina rivela un intento quasi autocelebrativo del parmense – vezzo completamente estraneo alla Renier – per sostenere il quale egli si oppone con una critica decisa all'esperienza di Le Tourneur, affermando che la sua versione «non corrisponde bastantemente al testo» e che lascia intravedere troppo i meccanismi di lavoro richiesti

¹³ E come tale, quindi, porta con sé scelte stilistiche obbligate di cui è necessario tenere conto quando ci si avvicina alla resa di Leoni.

dall'*interpretatio*¹⁴; un atteggiamento critico ingiustificato, se si pensa che il suo lavoro si fonda per intero su quello del predecessore francese. Un apporto realmente analitico e un approccio personale al testo sono negati anche nella seconda edizione, in quanto affidati alle *Prefazioni* delle singole opere, costituite però dai corrispettivi brani estrapolati dalla traduzione di Giovanni Gherardini delle *Vorlesungen* schlegeliane ([Gherardini] 1817): documenti sicuramente preziosi, tesi a cogliere lo spirito più autentico del grande drammaturgo interprete della natura umana, ma che accostati al risultato finale non trovano quasi mai consonanza con i versi, ormai lontani dalla naturalezza densa e criptica dell'originale e assorbiti, piuttosto, dalle spire involute di un altisonante Neoclassicismo.

Il contributo più autentico di Leoni si riversa quindi nella traduzione stessa: una vetrina cangiante di virtuosismi stilistici dove trovano spazio rielaborazioni perifrastiche, cui si possono ascrivere lo sviluppo del verso incipitario inglese, nel quale Otello loda Jago per la sua rara onestà, reso, anche in questo caso, con una circonlocuzione di ampio respiro (ai vv. 1–2); la perifrasi «farmi / alimento alla vita» (vv. 24–25), inserita nella metafora del rettile precedentemente citata, e corrispondente al semplice ma pienamente sufficiente verbo «live» (v. 275), mantenuto letterale da Le Tourneur (riga 22); e, poco oltre, «Al ber delle primiere aure di vita» (v. 30), corrispondente al già nominato «quicken», con il quale sviluppa un ricamo ulteriore su un ampliamento già elaborato in francese («au premier instant où nous respirons», righe 29–30), che si conferma anche in questo caso come un modello ai limiti dell'esclusività, per enfatizzare l'ineluttabilità del tradimento coniugale assegnato dal destino fin dalla nascita.

Spie significative dell'elevato indice retorico sono identificabili nelle metafore, tra cui spiccano l'«occhio di mente» (v. 2), riferito ancora una volta all'acuta perspicacia di Jago, ultima tappa di un crescendo rossiniano che trova a monte, e personifica, un più stringente «learned spirit», già sciolto, come si è visto, in un francese più piano e limpido; e l'arcaizzante esclamazione «sciagurato imeneo» (v. 18), maledizione rivolta al matrimonio come sorgente delle sofferenze più dilanianti.

Nel nome della ricerca di un tono elevato e ovunque magniloquente, più adatto a Omero che a Shakespeare, anche il dialogo coniugale, che nell'originale trova la propria intima e più autentica essenza nel suo essere fresco, diretto, semplice e familiare, richiamando la natura stessa del rapporto fra Otello e Desdemona, perde completamente di immediatezza e si altera, falsandosi, per infarcirsi di una pesante retorica.

¹⁴ «La versione del Le Tourneur è come il rovescio di un ricamo: veggio il disegno; ma la maestria della mano sta dalla parte la quale non appare alla mia vista» (cfr. Leoni 1814: XII).

A quest'ultima modifica, che incide sui gangli più profondi dei meccanismi comunicativi, vanno ascritte aggiunte come «a che tanto indugi?» (v. 37), clausola conclusiva pronunciata da Desdemona che attende il marito per la cena, irrelata rispetto all'originale e quasi assente anche nella versione francese; la pesante rivisitazione «Tua salute non è quella di pria?» (v. 39), con la quale Desdemona prova a informarsi sulle condizioni del marito, una domanda che nel modello letourneriano (righe 30–31) e, a monte, in inglese (v. 286) appariva molto più diretta; e l'ancora più articolata offerta di aiuto della donna a Otello, al quale, avendo egli risposto di avere un'emicrania, si offre di stringere il capo con un fazzoletto: la sintassi elementare dell'originale, ripresa con lievi modifiche in francese, viene strozzata da Leoni in una costruzione macchinosa e involuta («Sol che di questa benda / conceder vogli ch'io ti stringa il fronte, / fia dilegeato», vv. 43–45), emblematica dello stravolgimento che pervade tutta la versione italiana.

Benché le critiche all'infedeltà della trasposizione francese rispetto all'originale presenti nella *Prefazione* non diano adito a interpretazioni poco chiare dell'opinione di Leoni, la sontuosa pompa retorica del parmense riveste completamente la già rielaborata trasposizione di Le Tourneur, accogliendola quindi nella totalità delle sue rivisitazioni testuali, dietro le quali talvolta si mimetizza (perdendosi) la parola inglese. Sul piano dell'apparato critico, viene recuperato, inoltre, l'intero *corpus* di note francese, ma solo in casi molto sporadici vi è un riconoscimento dell'autenticità della fonte: il silenzio di Leoni fagocita e implicitamente si autoattribuisce un commento al testo che nella versione d'oltralpe era articolato in modo complesso, fra recupero di passi cassati (in genere definitivamente omessi nella traduzione italiana, specie se non in linea con l'eleganza ricercata), riflessioni del traduttore e note, come accennato, scrupolosamente attribuite ai commentatori inglesi.

L'appiattimento generale delle sfumature di un lavoro così ponderoso è utilizzato, nell'ambito dell'aspetto prettamente linguistico, sul quale si concentra di più l'interesse del parmense, per rafforzare la propria autorevolezza in fatto di competenza dell'inglese, con particolare attenzione al lessico: «vulli occuparmi di quell'idioma; e lo feci con tale pertinacia di volontà, che in meno di due anni mi trovai in grado d'intendere bastantemente la poesia inglese. E dico la poesia, parendomi essere questa una prova del conoscere filosoficamente una lingua» (Leoni 1814: III). In direzione della patina di studioso di cui ampiamente si fregia si muove anche la nota 31, irrelata rispetto al francese, nella quale Leoni disquisisce sulle sue scelte terminologiche: in questo caso, la traduzione di «napkin», 'fazzoletto', con «benda», precisando che la decisione è stata presa con severa ponderazione e che il termine è stato considerato il più adatto in quanto percepito come «più tragico».

Eppure, nonostante tutte queste dichiarazioni dal sapore autoreferenziale, Leoni è debitore al lavoro di Le Tourneur molto più di quanto non voglia ammettere, poiché lo segue anche in quei casi in cui più si allontana dall'originale, accrescendo, anzi, con il proprio apporto, la lontananza del risultato nello spirito e nello stile. La versione del prolifico traduttore dall'inglese è compiuta come un'opera di attualizzazione che affigge il *blank verse*, colloquiale e quasi narrativo, su un'intelaiatura versuale neoclassica pomposa e altisonante, che si sovrascrive a una già spessa sedimentazione francese, attuata nel nome della *bienséance* di fine Settecento.

Al termine di un tale percorso di fasi traduttorie, in cui il *vertere* assume sempre più come proprio emblema una malleabile *belle infidèle*, assoggettata di volta in volta alle esigenze e alle istanze culturali del momento, il nerbo attivo e vivificante della parola shakespeariana sembra aver perduto la sua *vis* primigenia di cui era originariamente pervaso, finendo per sfibrarsi in un'ampollosità cerimoniosa che susciterà il rammarico fra le fila del *Conciliatore*, e porterà Berchet ad affermare nella sua *Lettera semiseria* che «Il signor Leoni ha ingegno, anima, erudizione, acutezza di critica, disinvoltura di lingua italiana, cognizione molta di lingua inglese, tutti insomma i requisiti per essere un valente traduttore di Shakespeare. Ma il signor Leoni l'ha sbagliata. I suoi versi sono buoni versi italiani. Ma che vuoi? Shakespeare è svisato; e noi siamo tuttavia costretti ad invidiare ai francesi il loro Letourneur [*sic*]»¹⁵.

¹⁵ Ben diverso (complici anche ragioni di tipo politico) era il giudizio di Madame De Staël (1816: XXX): «Un letterato a Firenze ha fatto studj profondi sulla letteratura inglese, ed ha intrapresa una traduzione di tutto Shakespeare, poiché, cosa da non credere! non esiste ancora una traduzione italiana di questo grand'uomo. Egli traduce di nuovo Milton, ed ha fra i poeti inglesi fatta una scelta delle più belle odi per naturalizzarle nella lingua de' suoi concittadini; ma ottiene egli per questo l'incoraggiamento e la stima che meritano le sue fatiche?».

285 By you invited, do attend your presence.

OTHELLO:
I am to blame.

DESDEMONA:
Why do you speak so faintly? Are you not well?

OTHELLO:
I have a pain upon my forehead here.

DESDEMONA:
Why, that's with watching; 'twill away again:
290 Let me but bind it hard, within this hour
It will be well.

OTHELLO:
Your napkin is too little;
[She drops her handkerchief]
Let it alone: come, I'll go in with you.

DESDEMONA:
I am very sorry, that you are not well.
[Exeunt]

(vv. 262-293)

cette calamité¹⁹ fatale nous saisit au premier
30 instant où nous respirons. (*Un regard
d'étonnement en la voyant paroître*).
Desdemona vient! (*DESDEMONA & EMILIA
entrent*) (*Une courte pause, la voix & la
contenance adoucies*). Si elle est perfide,
35 ah! Le Ciel même est complice de sa
fausseté! Je ne veux pas le croire.

DESDEMONA:
Eh bien, venez-vous, mon cher Othello? Le
repas est prêt, & les Nobles Insulaires
invités par vous n'attendent que votre
40 présence.

OTHELLO:
Je suis dans mon tort.

DESDEMONA:
Pourquoi me parlez-vous d'une voix si
foible? Seriez-vous indisposé?

OTHELLO: (*avec abattement*)
Je souffre d'une migraine violente.

DESDEMONA:
45 Sans doute c'est d'avoir été troublé dans
votre sommeil. Cette douleur sera
passagère. (*Elle tire de sa poche un
mouchoir*). Laissez-moi seulement vous
serrer le front de ce bandeau; dans quelques
50 momens elle sera dissipée.

OTHELLO:
Votre mouchoir ne suffit pas. (*DESDEMONA
sans y prendre garde laisse tomber son
mouchoir*). Laissez le mal à lui-même.
Venez, je veux entrer avec vous.

DESDEMONA:
55 Je suis affligée de vous voir souffrir.
(OTHELLO & DESDEMONA sortent ensemble)

contre le vent: si on lui fait prendre son vol dans la direction du vent, il est rare qu'on puisse le rappeler & qu'il revienne. *Clarck*» (Le Tourneur 1776–1793, Vol. 1: 129–130).

¹⁹ «L'anglois dit *forked*, faisant allusion à une *flèche barbelée*, qu'on ne peut arracher de la blessure» (Le Tourneur 1776–1793, Vol. 1: 130).

2. Le traduzioni italiane

Renier	Leoni
Atto III, Scena 6	Atto III, Scena 6
<p>OTTELLO (<i>sic</i>) (<i>solo</i>)²⁰: [...] Che rara onestà in quest'uomo! Egli conosce profondamente il cuore umano, e scopre le cause di tutte le azioni degli uomini. Se la trovo infedele, la scaccerò lungi da me, e l'abbandonerò in balia della Fortuna, 5 quand'anche i suoi capelli tenessero avviticchiato il mio cuore. Forse perchè son nero, e perchè non ho il gentil linguaggio de' Cortigiani, o perchè comincia a declinar l'età 10 mia?... Pure, ancor non son vecchio... Ma è deciso; ella m'inganna, nè altro mi resta che odiarla. Maledetto sia il Matrimonio, che ci dà il titolo di padroni di queste deboli creature, ma non ci concede il dominio delle loro passioni. 15 Vorrei essere un rettile, e vivere del fango di una grotta, anzichè soffrire che altri mi tolga una porzione del cuore di quella che adoro. Eppure quest'è una disgrazia comune, da cui non vanno esenti nemmeno i grand'uomini, che anzi vi son 20 più soggetti, che i vili. Questo destino è inevitabile quanto la morte, e ci colpisce nel punto istesso, in cui prendiamo moglie. Ma ecco Desdemone. (<i>entra Desdemone accompagnata da Emilia.</i>) Ah! Se ella mi è infedele, il Cielo istesso ha parte nel suo delitto... Ma no, non 25 posso crederlo.</p> <p>DESDEMONE: Venite, mio caro Ottello. Il pranzo è pronto, e i nobili Isolani da voi invitati vi attendono.</p>	<p>OTTELLO²¹: [...] Raro è chi possa di onest'uom contegno Più di Jago vantar. – Occhio di mente Acuto ha sì, che ogn'uom discerne addentro, e la cagion dell'opre sue misura. – 5 Quando apparisse all'amor mio ribelle, ove alle fibre del mio cor pur fosse giunta la chioma sua, sverla io vorrei, e da me lungi trarla, – in abbandono irreparabilmente alla sua sorte²². 10 Sì, – ben esser potria... Negro son io; – Nè il sermon dolce a me sul labbro suona, cui lusinghiero cortigiano apprese, delle città ringentilito all'ombra; – e omai dall'arco dell'età declino: ... 15 Pur non del tutto ancor. – Ah! Troppo è vero: io l'ho perduta, – io son tradito; e il solo conforto che mi resti è l'aborrirla. – Sciagurato imeneo! – Ben da noi puossi esercitar su fragil donna impero; – signoreggiar sue passion non mai! – Pria di soffrir, che dritto alcun sul cuore dell'oggetto a me caro altri si usurpi, in rettile cangiato esser vorrei, e de' vapor di sozzo carcer farmi 20 alimento alla vita. – E pur destino delle più generose anime è questo: tai dritti ha il volgo, che lor sono ignoti; e tal destino, al vario grado affisso, inevitabil è come la morte. 30 Al ber delle primiere aure di vita, questa fatal²³ calamità ne assale²⁴. –</p>

²⁰ «Questo soliloquio viene riguardato come un capo-d'opera, per la diversità, e le rapide successioni delle passioni» ([Renier Michiel] 1797–1801, Vol. 1: 307).

²¹ «Questo monologo, per la diversità e pe' cambiamenti improvvisi di affetti e di azione, a' quali dà luogo, suol essere riputato in Inghilterra siccome il crogiuolo dell'abilità di un attore» (Leoni 1814: 127).

²² I termini dell'originale si riferiscono alla caccia del falco: *J'd (sic) whistle her off, and let her down the wind to prey at fortune*; io la scaglierei lontano da me, e lascierei che seguisse la direzione del vento e cacciasse alla balia del caso. I falconieri sogliono sempre lanciare l'uccello contro vento; chè ove gli lasciassero prendere il volo a seconda, assai difficilmente potrebbero essi richiamarlo, ed egli tornare indietro» (Leoni 1814: 128).

²³ «Il testo dice *forked*, facendo allusione ad una freccia *dentata*, la quale, entrata che sia nella carne, non può estrarsi più senza lacerazione» (Leoni 1814: 129).

²⁴ «Appajono Desdèmona ed Emilia» (Leoni 1814: 129).

- OTTELLO:
Sento vergogna di me stesso.
- DESDÈMONE:
30 Perchè mi parlate con voce sì fioca? Vi trovate
voi male?
- OTTELLO:
Sì, ho una violenta emicrania.
- DESDÈMONE:
Quest'è l'effetto d'essere stato svegliato con
tanta agitazione. Spero che sarà breve. Lasciate
35 ch'io vi leghi la fronte con questo fazzoletto, e
dentro un'ora starete bene.
- OTTELLO:
Il vostro fazzoletto non basta: lasciate che il
male cessi da se. Andiamo. (*Desdemone
senz'accorgersi lascia cadere in terra il
40 fazzoletto*)
- DESDÈMONE:
Quanto m'affligge il vostro dolore!
(*partono*)
- Ma Desdèmona vien. – Ahi! S'ella è rea,
della perfidia sua complice è il cielo.
Io crederlo non vo'.
- DESDÈMONA:
Pronta è la mensa,
35 e da' tuoi invitati altri più omai
non si attende che te. Diletto mio,
vieni: a che tanto indugi?
- OTTELLO:
.... A biasimar sono.
- DESDÈMONA:
E a che sì fioco mi rispondi? Ahi! Forse
Tua salute non è quella di pria?
- OTTELLO:
40 Sento dolermi acerbamente il capo.
- DESDÈMONA:
E il credo io ben: quando interrotto è il sonno
Così suole avvenir; ma passeggero
Il dolor n'è²⁵. – Sol che di questa benda
Conceder vogli ch'io ti stringa il fronte,
45 fia dileguato.
- OTTELLO:
La tua benda²⁶ è poca²⁷.
Per ora il male a se medesimo lascia. –
Vien meco; – andiam.
- DESDÈMONA:
Il tuo soffrir mi accora.

²⁵ «Cava una benda» (Leoni 1814: 130).

²⁶ «Il testo ha *napkin*; e vale precisamente salvietta o mantile; e successivamente s'incontra *handkerchief*, fazzoletto. In ogni luogo, dove sarò per avvenirmi in alcuna di sì fatte voci, tradurrò sempre *benda*, siccome ho fatto pur ora: la qual voce adotto tanto più volentieri, quanto che, senza disdir mai ad alcuna delle circostanze del componimento, mi è sembrata più tragica. E i lettori vedranno tra poco quanto doveva starmi a cuore il nobilitare una voce di cosa, che nella presente tragedia appare sì ripetuta ed importante» (Leoni 1814: 130).

²⁷ «Nel rimuovere che fa Otello la mano di Desdèmona, viene a cadere a questa la benda» (Leoni 1814: 130).

BIBLIOGRAFIA

- Aradas, S. I. (1989). *Macbeth in Italia*. Bari: Adriatica.
- Arslan, A. (1998). Donne, salotti e scrittura nel Veneto del tardo Settecento. In E. Arnold (a cura di), *Gentildonne, artiste, intellettuali al tramonto della Serenissima* (pp. 9–16). Mirano-Venezia: Eidos.
- Arslan, A. e Molesini, A. (1979). «Macbet», «Macchetto», «Macbeth»: dalla proposta del 1798 al trionfo mancato del 1830. *Rivista italiana di drammaturgia, Anno 4, 14*, 57–97.
- Bianco, F. (2016–2017). *Ossian e Shakespeare nella Letteratura Italiana tra fine Settecento e inizio Ottocento*. Tesi di Dottorato non pubblicata. Università degli Studi di Padova. Supervisore prof. G. Baldassarri.
- Bianco, F. (2018). Il secondo Settecento veneto: traduzioni shakespeariane femminili fra educazione e innovazione. In L. Battistini et al. (a cura di), *La letteratura italiana e le arti. Atti del XX Congresso ADI – Associazione degli Italianisti. Napoli, 7–10 settembre 2016* (pp. 1–11). Roma: Adi editore. Testo disponibile sul sito: http://italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
- Busi, A. (1973). *Otello in Italia (1777–1972)*. Bari: Adriatica.
- Calvani, A. (2012). Giustina Renier Michiel. In A. Calvani, *Traduzioni e traduttori. Gli specchi dell'originale* (pp. 121–143). Limena: Libreria universitaria.
- Carrer, L. (2009a). Anello di sette gemme, o Venezia e la sua storia: considerazioni e fantasie [già (1838). Venezia: co' tipi del Gondoliere]. In A. Renier (a cura di), *Ridotti, casini, salotti a Venezia. Il salotto di Giustina Renier Michiel, l'ultima dogaressa* (pp. 270–281). [s. l.]: per conto dell'autore.
- Carrer, L. (2009b). Giustina Renier Michiel [già in E. De Tipaldo (1834–1845). *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII, e de' contemporanei, compilata da letterati italiani di ogni provincia e pubblicata per cura del professore Emilio De Tipaldo*. Venezia: dalla tipografia di Alvisopoli]. In A. Renier (a cura di), *Ridotti, casini, salotti a Venezia. Il salotto di Giustina Renier Michiel, l'ultima dogaressa* (pp. 282–287). [s. l.]: per conto dell'autore.
- Carrer, L. (2009c). Giustina Renier Michiel [già in (1865). «Strenna veneziana»]. In A. Renier (a cura di), *Ridotti, casini, salotti a Venezia. Il salotto di Giustina Renier Michiel, l'ultima dogaressa* (pp. 229–232). [s. l.]: per conto dell'autore.
- Chevrel, Y., Cointre, A. e Tran-Gervat, Y. M. (a cura di). (2014). *Histoire des traductions en langue française, XVII^e et XVIII^e siècles 1610–1815 (Vol. 2)*. Lagrasse: Verdier.

- Collison-Morley, L. (1916). *Shakespeare in Italy*. Stratford-Avon: Shakespeare Head Press.
- Corona, M. (1970). *La fortuna di Shakespeare a Milano (1800–1825)*. Bari: Adriatica.
- Crinò, A. M. (1950). *Le traduzioni di Shakespeare in Italia nel Settecento*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Cushing, M. G. (1908). *Pierre Le Tourneur*. New York: Columbia University Press.
- Dalla Stella, M. (1981–1982). *Gli epistolari di Giustina Renier Michiel*. Tesi di dottorato non pubblicata. Università degli Studi di Padova. Relatrice Prof.ssa A. Arslan.
- De Stael, G. (1816, gennaio). Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni. *Biblioteca italiana*.
- Fazzari, C. (1969). Bibliografia delle traduzioni dall'inglese e dal francese di Michele Leoni. *La Rassegna della letteratura italiana*, 73, 7, 64–74.
- Genuist, A. (1971). *Le Théâtre de Shakespeare dans l'œuvre de Pierre Le Tourneur 1776–1783*. Thèse de doctorat, publiée avec le concours du Centre National de la Recherche scientifique. Paris: Didier.
- [Gherardini, G.] (1817). *Corso di letteratura drammatica del Signor A. W. Schlegel*. Traduzione italiana con note di G. Gherardini. Milano: dalla Stamperia di Paolo Emilio Giusti.
- Gury, J. (1972a). *Aspects de la shakespeareomanie en France, fortune et infortunes de 'Roméo et Juliette' de Louis XV à Napoléon III*. Thèse de doctorat du 3^{ème} cycle non publiée. Brest.
- Gury, J. (1972b). Un anglo-mane Breton: le comte de Catuélan. *Annales de Bretagne*, 3, 589–624.
- Gury, J. (1976). La Shakespeareomanie en Bretagne: le comte de Catuélan. *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, 83, 4, 703–714.
- Le Tourneur, P. (1776–1783). *Le théâtre de Shakespeare traduit de l'anglais*. 20 Vol. Paris: chez la veuve Duchesne.
- Le Tourneur, P. (1990). *Préface de Shakespeare traduit de l'anglais*, édition critique par J. Gury. Genève: Droz.
- [Leoni, M.] (1811). *Giulio Cesare. Tragedia di Guglielmo Shakespeare tradotta dall'originale inglese in versi italiani da Michele Leoni di Parma*. Milano: Dalla Stamperia e Fonderia di G. G. De Stefanis a S. Zeno N. 534.
- Leoni, M. (1814). *Otello o il Moro di Venezia, tragedia di G. Shakespeare, recata in versi italiani da Michele Leoni di Parma*. Firenze: per Vittorio Alauzet.

- [Leoni, M.] (1818). *Sogno di Una Notte di Mezza Estate. Dramma di G. Shakespeare recato in versi italiani da Michele Leoni di Parma*. Torino: Co' Tipi della Vedova Pomba e Figli.
- Lombardo, A. (1965). La fortuna di Shakespeare in Italia. *Terzo programma*, 1, 129–181.
- Lombardo, A. (2000). Shakespeare in Italy: an Introduction. *Memoria di Shakespeare*, 1, 211–218.
- Mercati-Brisset, M. (1976). Pour un portrait de Le Tourneur. *Lettres Romanes*, 3–4, 195–260.
- Molmenti, P. (1884). L'ultima dogaresa. In P. Molmenti, *La dogaresa di Venezia* (pp. 366–381). Torino: Roux e Favale.
- Molmenti, P. (2009). Salotti veneziani del Settecento. In A. Renier (a cura di), *Ridotti, casini, salotti a Venezia. Il salotto di Giustina Renier Michiel, l'ultima dogaresa* (pp. 307–317). [s. l.]: per conto dell'autore.
- Nulli, A. (1918). *Shakespeare in Italia*. Milano: Hoepli.
- Petrone-Fresco, G. (1993). *Shakespeare's Reception in 18th Century Italy. The Case of Hamlet*. Bern et alibi: Peter Lang.
- Pichois, C. (1959). Prérromantiques, rousseauistes et shakespeareiens (1770–1778). *Revue de Littérature comparée*, 30, 348–355.
- Pompeati, A. (2009). La venerina veneziana. In A. Renier (a cura di), *Ridotti, casini, salotti a Venezia. Il salotto di Giustina Renier Michiel, l'ultima dogaresa* (pp. 243–250). [s. l.]: per conto dell'autore.
- [Pope, A.] (1768). *The Works of Shakespeare. From Mr. Pope's Edition (Vol. IX)*. Birmingham: printed and sold by Robert Martin and by R. Goadby, in Skerborne; M. Morgan in Lichfield; T. Smith in Wolverhampton; A. Donaldson in London; R. Bond in Gloucester, and by all Country Booksellers.
- Praz, M. (1944). Come Shakespeare è letto in Italia. In M. Praz (a cura di), *Ricerche anglo-italiane* (pp. 169–196). Roma: Edizioni di Storia e letteratura.
- Praz, M. (1948). Rapporti tra la letteratura italiana e la letteratura inglese. In A. Viscardi et al. (a cura di), *Letterature comparate*. (Vol. 4, pp. 145–196). Milano: Marzorati.
- Praz, M. (1956). Shakespeare translations in Italy. *Vorträge und Aufsätze. Shakespeare-Jahrbuch*, 92, 220–231.
- Praz, M. (1969). *Caleidoscopio shakespeareiano*. Bari: Adriatica.
- Pujante, A. L. e Hoenselaars, T. (a cura di). (2003). *Four Hundred Years of Shakespeare in Europe*. Newark-London: University of Delaware Press-Associated University Presses.
- Rebora, P. (1949). Comprensione e fortuna di Shakespeare in Italia. *Comparative Literature*, 1, 3, 210–224.

- Renier Michiel, G. (1797). Prefazione a *Ottello, o sia il Moro di Venezia*. In [G. Renier Michiel] (1797–1801). *Opere drammatiche di Shakespeare volgarizzate da una cittadina veneta*. Venezia: presso gli eredi Costantini.
- [Renier Michiel, G.] (1797–1801). *Opere drammatiche di Shakespeare volgarizzate da una cittadina veneta*. 3 Vol. Venezia: presso gli eredi Costantini.
- Renier, A. (a cura di). (2009). V. Malamani, *Giustina Renier Michiel. I suoi amici, il suo tempo*. [s. l.]: per conto dell'autore.
- Renier, A. e Renier, P. (2009). La Venezianissima. In A. Renier (a cura di), *Ridotti, casini, salotti a Venezia. Il salotto di Giustina Renier Michiel, l'ultima dogaresa* (pp. 7–84). [s. l.]: per conto dell'autore.
- Renier, R. (1885). *Giustina Renier Michiel*. Genova: Tip. R. Ist. Sordo-Muti.
- Scherillo, M. (1892). Ammiratori ed imitatori dello Shakespeare prima del Manzoni. *Nuova Antologia*, 62, 208–238.
- Spurgeon, C. (1968). *Shakespeare's imagery and what it tells us*. Cambridge: University Press.
- Teotochi Albrizzi, I. (1989). Ritratto di Giustina Renier Michiel. In E. Bassi e L. Urban Padoan (a cura di), *Canova e gli Albrizzi, tra ridotti e dimore di campagna del tempo* (pp. 147–155). Milano: Libri Scheiwiller.
- Van Tieghem, P. (1924). *Le Prérromantisme. Études d'histoire littéraire européenne (Vol. 1. La notion de vraie poésie. La mythologie et la poésie scandinave. Ossian et l'ossianisme; Vol. 2. La poésie de la nuit et des tombeaux. Les idylles de Gessner et le rêve pastoral; Vol. 3, La découverte de Shakespeare sur le continent)*. Paris: F. Rieder.
- Viola, C. (2017). Approcci settecenteschi all'opera di William Shakespeare. In R. Bertazzoli e C. Gibellini (a cura di), *Shakespeare: un romantico italiano. Atti del convegno dell'Università degli Studi di Verona 20-21 giugno 2016* (pp. 73–99). Firenze: Franco Cesati.
- Willems, M. (1979). *La genèse du mythe shakespearien (1660–1780)*. Paris: Presses Universitaires de France.

THE MEDIATION OF PIERRE LE TOURNEUR IN THE FIRST ITALIAN
TRANSLATIONS OF SHAKESPEARE (GIUSTINA RENIER
MICHIEL AND MICHELE LEONI)

Summary

In the complex *milieu* of the literary and cultural transformations that characterise the end of the 18th century and the beginning of the 19th, one of the most influential episodes is the translation of Shakespeare's plays. First attempts were different in character and style, and began in the '50s, but they were rarely complete, confining themselves to partial translations of the most famous passages. Only from the end of the 18th century and the beginning of the 19th Italian versions of Shakespeare's works begin to gain a real organic coherence. The first examples are the works of Giustina Renier Michiel and Michele Leoni. The Shakespearean literary experience of the Venetian woman was limited to the choice of three works which had a very restricted distribution and formed a didactic prose work dedicated to her daughters. The paratext, however, proves a worthy critical study by the translator. Leoni's verses, on the other hand, cover a large number of dramas and were widely distributed, but they lack any critical appraisal. Moreover, the choice of poetry obliged the author to imitate the formal restricted neoclassic style depersonalising the original text and completely distorting the first real impact of Shakespeare on the Italian public.

Keywords: *Translation, Shakespeare, 18th Century, 19th Century, Giustina Renier Michiel, Michele Leoni.*