

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
Isbn: 978-884675137-9

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

FRANCESCA BIANCO

Shakespeare: le traduzioni veneziane di Giustina Renier Michiel e Melchiorre Cesarotti

L'intervento si pone nel solco degli studi relativi alla seconda parte del '700, con particolare riferimento alle prime traduzioni italiane delle tragedie shakespeariane. Viene posta attenzione all'esperienza della veneziana Giustina Renier Michiel, cui si devono le prime traduzioni complete di tre tragedie, pubblicate fra il 1798 e il 1801, e si prende in considerazione la sua opera in un contesto traduttivo di raffronti europei, cercando anche di ridisegnare gli orizzonti, gli indirizzi intellettuali e gli interessi della modernità teatrale presenti nel salotto della nobildonna.

Questo ambiente, che crea un tessuto culturale all'avanguardia, era frequentato anche da Melchiorre Cesarotti, la maggiore auctoritas dell'epoca, il quale, con il suo magistero, che aveva avuto inizio con la traduzione dell'Ossian, aveva saputo infondere una linfa vitale completamente nuova nel milieu letterario, sottolineando l'importanza dell'apertura alle culture nordiche. Ossian e Shakespeare, così strettamente interconnessi nel processo di rinnovamento della tradizione letteraria italiana, si dimostrano tali anche in questo caso, poiché quasi certamente l'abate padovano ha aiutato direttamente la dama veneziana nella sua attività di trasposizione, da una parte concretizzando in questo modo i profondi interessi drammatici già palesi nei *Canti scozzesi* e dall'altra, viceversa, lasciando affiorare in alcuni punti del lavoro della Renier evidenti spie di matrice ossianica. Una relazione indissolubile, questa, fra due filoni letterari che si rivelerà uno dei punti fondamentali della grande stagione successiva.

Nel quadro degli studi sulla fine del Settecento, con particolare attenzione all'aspetto delle traduzioni, settore chiave di questo periodo, uno dei casi più significativi, a proposito del quale stupisce la modesta attenzione riservata, riguarda il lavoro di Giustina Renier Michiel. La nobildonna veneziana, figura di spicco del panorama culturale veneto, che parallelamente a Isabella Teotochi Albrizzi era Musa ispiratrice di uno dei più prestigiosi salotti della Serenissima, fra il 1797 e il 1801 dà alle stampe la prima traduzione integrale italiana di tre opere di Shakespeare, nell'ordine: *Otello*, *Macbeth* e *Coriolano*.¹

Il caso letterario creatosi attorno a questi lavori trova origine nella discussa collaborazione con Melchiorre Cesarotti, la maggiore auctoritas dell'epoca a riguardo. La critica ha dibattuto sulla possibilità di un tale aiuto e, in un primo momento, fino alla metà del Novecento, si è in

¹ *Opere drammatiche di Shakespeare volgarizzate da una cittadina veneta*, Venezia, presso gli eredi Costantini, 1797. Prima dell'attività della Renier l'attenzione nei confronti del teatro shakespeariano nel Bel Paese si concretizza in traduzioni dal carattere molto più circoscritto, quando non puntiforme e del tutto informale, poiché i primi tentativi di brani volti in italiano compaiono in epistole di carattere privato, come accade con Francesco Algarotti, che nel 1737 si cimenta con alcuni brani tratti dal *Giulio Cesare*, e con Antonio Rolli, che nel 1739 propone lo stesso tentativo con il monologo dell'*Amleto*. Solo nel 1756 Domenico Valentini, con l'aiuto di alcuni amici inglesi, traspone integralmente il *Giulio Cesare*, opera su cui lavorerà anche Melchiorre Cesarotti, traducendo nel 1762 la versione francese composta da Voltaire (*La mort de César*); per ragioni ancora da accertare non godranno mai di alcuna edizione, invece, l'*Amleto* e l'*Otello* composti da Alessandro Verri fra il 1769 e il 1777, mentre vedono addirittura le scene gli adattamenti di Ducis di *Amleto* e di *Giulietta e Romeo* resi in italiano rispettivamente da Francesco Gritti, nel 1774, e da Antonio Bonucci, nel 1778. Un'ultima lettera contenente una traduzione per uso personale è infine inviata ad Alfieri nel 1783 da Ranieri de' Calzabigi, con due passi tratti dal *Riccardo III* e da *Romeo e Giulietta*. Per approfondimenti più mirati sull'argomento cfr. 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, Galatina, 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...*, 191-204; M. PRAZ, *Caleidoscopio shakespeariano*, Bari, Adriatica, 1969; ID., *Shakespeare translations in Italy*, in «Vorträge und Aufsätze. Shakespeare-Jahrbuch», XCII(1956), 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*, in «Comparative Literature», I (1949), 3, 210-224; M. PRAZ, *Come Shakespeare è letto in Italia*, in *Ricerche anglo-italiane*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1944, 169-196; S. 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*, in «Nuova Antologia», LXII (1892), 3, 208-238.

genere ritenuto che l'abate avesse riscritto quasi totalmente queste traduzioni di propria mano, convinzione motivata dal pregiudizio di un talento e di una cultura molto limitati, se non addirittura mancanti, nella giovane dogaresse, la quale non era ritenuta in grado di padroneggiare le lingue in modo così approfondito e neppure di poter corredare i testi con apparati di note critiche così ricchi di reminiscenze classiche di largo respiro e allo stesso tempo assai precise.²

Successivamente si è approdati al giudizio opposto,³ ossia all'autonomia pressoché totale della nobildonna, un pensiero che trova le proprie ragioni in una ricognizione più approfondita degli studi da lei compiuti, ma soprattutto delle sue frequentazioni all'interno dell'*entourage* dell'esclusivo salotto. La possibilità di partecipare, organizzare e gestire un ambiente così intellettualmente dinamico, dove presenziavano non solo i grandi nomi, ma anche le nuove leve, come un giovanissimo Foscolo, che ricorderà e ammirerà la «traduttrice di Shakespeare», tanto da richiederle una copia del suo lavoro, offre alla Renier l'occasione di entrare in contatto e di assorbire direttamente dalla sorgente i moti incipienti e i successivi sviluppi del più moderno pensiero artistico e letterario, arricchendo ulteriormente una cultura personale già raffinata e sinceramente desiderosa di apprendere e di stare al passo con le avanguardie dell'epoca. Una simile interpretazione, però, relega l'abate padovano ad un ruolo estremamente marginale, facendo leva soprattutto sulla sparuta corrispondenza a riguardo intercorsa fra i due.

Tuttavia, alcuni studi più recenti e un lavoro di analisi e ricostruzione del loro rapporto e della cerchia veneziana e patavina degli allievi di Cesarotti⁴ (Giustina frequenta spesso la città del Santo, prima come uditrice delle lezioni universitarie del celebre professore e in seguito per fargli visita personalmente) suggeriscono posizioni più equilibrate e complete di una visione più globale della vicenda. Tali contributi intaccano un altro punto fondamentale del dibattito critico sul tema, ossia la data di avvio del rapporto: tradizionalmente l'inizio della relazione viene fatto risalire ad un cartiglio datato 1° settembre 1799, in cui Cesarotti rassicura la dama di aver ricevuto la sua traduzione del *Coriolano* e le annuncia di volerle proporre alcune correzioni;⁵ tuttavia, è molto poco plausibile pensare che sia questo episodio a segnare il vero *incipit*. Numerosi elementi, purtroppo non tutti qui elencabili, suggeriscono infatti la necessità di retrodatare questo termine *post quem*: fra gli indizi più significativi, il fatto che a quell'altezza temporale il prestigioso salotto veneziano della Renier era già ben avviato e Cesarotti era tra i frequentatori stabili di maggior spicco; inoltre, il nome della Michiel compare in alcune lettere,

² Di questo parere sono gli studi di I. ARADAS, *Macbeth in Italia*, Bari, Adriatica, 1989; ACRINÒ, *Le traduzioni...*; COLLISON-MORLEY, *Shakespeare...*; e M. CESAROTTI, *Cento lettere a Giustina Renier Michiel*, proemio e note di V. Malamani, Ancona, A. Gustavo Morelli, 1885.

³ Sostengono invece tale opinione A. CALVANI, *Giustina Renier Michiel*, in Ead., *Traduzioni e traduttori. Gli specchi dell'originale*, Limena, Libreria universitaria, 2012, 121-143; A. MOLESINI, A. ZOGGIA, *Giustina Renier Michiel traduttrice di Shakespeare*, in *Gentildonne, artiste, intellettuali al tramonto della Serenissima*, Mirano-Venezia, E. Arnolf (a cura di), Eidos, 1998, 17-28; e A. ARSLAN, A. MOLESINI, «*Macbeth*», «*Macchetto*», «*Macbeth*»: dalla proposta del 1798 al trionfo mancato del 1830, in «*Rivista italiana di drammaturgia*», IV (1979), 14, 57-97. Vanno però segnalate anche posizioni che si esprimono in modo più moderato sulla vicenda, come si evince da R. QUATTRIN, *Dialogicità e forme allocutive nelle lettere di Cesarotti a Giustina Renier*, in *ACME*, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, vol. LXIV, fascicolo I, Gennaio-Aprile 2011, 205-220; I. CROTTI, *Presenze traslate: Giustina Renier Michiel nelle lettere di Melchiorre Cesarotti*, in L. SanniaNowé, F. Corticelli, R. Puggioni (a cura di), Roma, Aracne, 2005, 227-242; E. BASSI, L. URBAN PADOAN, *Canova e gli Albrizzi, tra ridotti e dimore di campagna del tempo*, Milano, Libri Scheiwiller, 1989; A. BUSI, *Otello in Italia (1777-1972)*, Bari, Adriatica, 1973.

⁴ Una ricostruzione assai ben documentata delle generazioni che si susseguono nell'*entourage* del professore di Padova è stata abilmente illustrata da C. CHIANCONE, *La scuola di Cesarotti e gli esordi del giovane Foscolo*, Pisa, ETS, 2012.

⁵ Dei suggerimenti e delle riflessioni proposti dall'abate, più e meno accolti dall'allieva veneziana, si occupa con una prima fruttuosa esplorazione del tema P. RANZINI, *Verso la poetica del sublime: l'estetica tragica di Melchiorre Cesarotti*, Ospedaletto, Pisa, Pacini, 1998, che in un'appendice conclusiva del volume pubblica l'epistola del professore.

anteriori al 1799, che l'abate scrive agli amici parlando in tono molto affettuoso della «nostra Giustina».⁶

Personalità forte e decisa, la colta *salonnière* si rivela audace non soltanto nella scelta di un autore “scomodo”, come poteva essere a quell'epoca Shakespeare, ma anche nella volontà di riproporre, nella *Prefazione* generale, alcune dichiarazioni fortemente critiche nei confronti delle unità aristoteliche, giustificando così, di fatto, una delle caratteristiche principali dello stile del tragico inglese. Tali riflessioni sono recuperate dalla Renier nella *Préface* all'edizione francese delle opere del bardo, pubblicata fra il 1776 e il 1783 e curata da Pierre Le Tourneur⁷(opera sulla quale la «cittadina»⁸si appoggerà anche per redigere la propria traduzione),⁹e sottolineano la modalità critica e costruttiva con la quale l'autrice guarda alla materia della sua traduzione, un *modus operandi* coadiuvato dal continuo e innovativo dialogo che la dama instaura fra il testo shakespeariano e il vocabolario poetico in via di formazione nel secondo Settecento, che attinge al serbatoio ossianico.¹⁰

Proprio l'intreccio fra *Ossian* e Shakespeare si manifesta quale caratteristica fra le più interessanti dello stile della Renier, oltre a configurarsi come una delle principali conseguenze del contesto culturale respirato dall'autrice e non solo. Per abbozzare un'idea di alcuni degli aspetti che contraddistinsero il suo lavoro, si propone la lettura di un celebre brano che funge come episodio paradigmatico: la *Canzone del salice* tratta dall'*Otello*, che nella versione della Michiel così recita:

Sotto l'ombrosa pianta
tra verdeggianti salici
la miserella canta;
il volto in seno ascondesi,
tiensi la mano al core
e sfoga il suo dolore.

Ode d'intorno al rio
i laghi suoi ripetere
con mesto mormorio:
il pianto che disciogliesi
da' suoi begli occhi, ispira
pietade in chi la mira.

Oh! Cara ombrosa pianta!

⁶ Per un'analisi puntuale dello stile allocutivo cesarottiano cfr. QUATTRIN, *Dialogicità...* e CROTTI, *Presenze traslate...*. Una prima panoramica sulla storia del carteggio, edizione ancora *in fieri*, è assai apprezzabile in M. FANTATO, *Sull'epistolario "veneto" di Melchiorre Cesarotti*, in G. Barbarisi e G. Carnazzi (a cura di), *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, Milano, Cisalpino, 2002 e M. CESAROTTI, *Cento lettere...*; tuttavia i riferimenti al nome di Giustina anteriori alla data in questione andranno reperiti direttamente nell'epistolario originale.

⁷P. LE TOURNEUR, *Le théâtre de Shakespeare traduit de l'anglais*, Paris, chez la veuve Duchesne, 1776-1783, 20 voll.

⁸ Così si definisce lei stessa nell'intestazione all'opera, rendendo noto fin da subito il suo temperamento socio-politico molto intenso.

⁹ È la stessa Renier ad affermare nella *Prefazione* di essersi servita della versione francese: «Vi 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». Tuttavia è ormai assodato che la traduttrice abbia affiancato all'edizione francese anche quella del Pope. Cfr. A. CALVANI, *Giustina Renier Michiel*, in Ead., *Traduzioni e traduttori...*; CRINÒ, *Le traduzioni...*

¹⁰ L'impatto della traduzione cesarottiana, per l'innovativo lavoro linguistico non soltanto dal punto di vista retorico e morfologico, bensì anche sul piano lessicale, espositivo e tematico, costituisce una tappa decisiva verso la codificazione di una vera e propria *langue* dalla quale trarranno ispirazione le grandi voci poetiche fra la fine del Settecento e gli inizi dell'Ottocento. Cfr. *infra*.

Oh verdeggianti Salici,
ov'ella piange, e canta,
voi, voi la fronda datemi,
ond'io corona intessa
del suo dolore impressa.¹¹

Per agevolare la comprensione del lettore nel seguire l'analisi comparativa dei testi, si è ritenuto utile inserirli in uno schema contrastivo:

Shakespeare

The **poor soul**¹² sat sighing by a
[sycamore**tree**,
sing all a **green** willow;
her hand on her bosom, her
[handon her knee,
sing willow, willow, willow:
thefresh streams ran by her,
[and**murmur'd her moans**;
sing willow, willow, willow:
hersalt tears fell from her,
and
[**soften'd the stone**;
sing willow, willow, willow:
sing all a green willow must be
my
[**garland**.

Le Tourneur

*Au pied*¹³ **d'un saule** assise tous les jours,
main sur son cœur que navroit sa
[blessure,
tête baissée, en dolente posture,
on l'entendait qui *pleuroit ses amours*.
Chantez le saule & sa douce verdure.

Et cependant les limpides **ruisseaux**
a ses sanglots méloient leur *doux*
murmure.
Pleurs de ses yeux *'échappoient*¹⁴ sans
[mesure
qui les **rochers affligeoient sur ses**
[**maux**.
Chantez le saule & sa douce verdure.

O saule verd, saule que je chéris,
saule d'amour, tu serai ma **parure**...
Ne l'accusé des ennuis que j'endure,
je lui pardonne hélas, tous ses mépris...

A cet ingrat qui trahit ses sermens,
je reprochois tendrement mon injure;
imite-moi, répondit le parjure;
ouvre tes bras à de nouveaux Amants.
Chantez le saule & sa douce verdure.¹⁵

**Giustina Renier
Michiel**

Sotto l'ombrosa **pianta**
traverdeggianti¹⁶ salici
la **miserella** canta;
il volto in seno ascondesi,
tiensila **mano al core**
esfoga il suo dolore.

Oded'intornoalrio
i lagni suoiripetere
connestomormorio:
ilpianto, che
[disciogliesi
da'suoi begliocchi, ispira
pietade in chi la mira.

Oh! Cara ombrosa
pianta!
Oh verdeggianti Salici,
ov'ella piange, e canta,
voi, voi la fronda datemi,
ond'io **corona** intessa
del suo dolore impressa.

Osservando le tre versioni, il primo aspetto distintivo notevole è la scelta del verso, un settenario dal ritmo e dalla cantabilità molto più spedita e lieve rispetto alle ben più lunghe

¹¹ *Tragedia prima, Ottello (sic) o sia il moro di Venezia*, in *Opere drammatiche di Shakespeare volgarizzate da una cittadina veneta*, Venezia, presso gli eredi Costantini, 1797, t. 1.

¹² Sono segnalate in grassetto le espressioni originali inglesi che sono mantenute nelle due traduzioni.

¹³ Si evidenziano in corsivo le porzioni di testo create *ex novo* nella versione francese.

¹⁴ In corsivo grassetto sono indicati i rimaneggiamenti francesi dell'originale shakespeariano.

¹⁵ Le ultime due strofe, che sembrano debordare rispetto al testo inglese, sono giustificate in nota da Le Tourneur, il quale segnala, in ottemperanza alle sue esigenze documentarie, di essersi ispirato ad una ballata antica: «Cette chanson est impriméedans un recueildesanciennesbalades. Il y a quelques légères différences entre les couplets de la pièce & ceux du recueil» (pp. 216-217).

¹⁶ Compagno sottolineati i rimaneggiamenti operati dalla traduttrice sulla base del lessico originale inglese (grassetto sottolineato) e francese (corsivo sottolineato).

misure metriche del francese e dell'inglese. Tali caratteristiche non possono non richiamare alla memoria di chi ha familiarità con lo stile dell'abate padovano il Cesarotti dell'*Ossian* lirico: la breve canzone, infatti, si presenta come un concentrato di *topoi* dell'ossianismo più sentimentale, spesso trattati nei *Canti* con tonalità elegiache che lasciano affiorare sfumature arcadico-metastasiane destinate a definirsi come la divisa principale delle parti liriche dell'*Ossian* cesarottiano.

Senza addentrarsi in un'analisi comparativa puntuale delle tre versioni, se non in modo funzionale, ci si soffermerà principalmente sulla resa italiana, richiamando l'attenzione sullo stile della rielaborazione. Cosciente delle possibilità creative offerte dalla lingua, quasi con l'intento di 'gareggiare con l'originale',¹⁷ la traduttrice dà prova di saper mantenere i tratti identificativi del testo pur mescolandolo con influenze di derivazione francese, e, nello stesso tempo, riformulandolo con espedienti stilistici, evidenti in modo particolare nelle oculte scelte lessicali, riconducibili all'area arcadico-larmoyante individuata dai *Canti*.

Alla luce di quanto affermato finora, se si prova a scorrere ancora una volta i versi, si osserverà come la trama linguistica sia riccamente arabescata da continui rinvii e suggestioni dai diversi ipotesti che agiscono intersecandosi in modo capillare. Già nel primo verso, in cui viene descritta la localizzazione precisa¹⁸ della scena, con elementi ripresi da entrambe le versioni straniere («sotto» rispecchia più il francese «aupieds» che non il generico inglese «by»; così come, viceversa, l'«ombrosa pianta» che si trova «tra verdeggianti salici» rispecchia l'affresco vegetale shakespeariano con la dicotomia «sycamoretree» e «green willow», che viene persa nella versione letourneriana, dove compare solo il «saule», i cromatismi del quale sono affidati all'intuizione del lettore), già nel primo verso, dunque, viene inserito nella sola resa italiana l'aggettivo «ombrosa», termine chiave della topica ossianica che chiaroscura numerosi quadri naturalistici in un afflato cosmico di compartecipazione della Natura a situazioni drammatiche e dolorose dell'uomo, secondo una costante che vede il paesaggio e le sue componenti come riflesso dello stato d'animo del personaggio.

Solo nel verso successivo viene esplicitata la tipologia di pianta di cui si sta parlando, ad essa si affianca la ripresa della nota cromatica inglese «green», trasformata in un ben più cesarottiano «verdeggianti», a proposito del quale non sarà difficile ricordare il particolare lavoro dell'abate proprio sugli aspetti cromatici dell'*Ossian*¹⁹(ben più evocativo suona il participio presente attributivo, rispetto allo spoglio aggettivo di partenza) e sui suffissi morfologiche che spesso riconducono a tale desinenza.²⁰ Quanto alla protagonista, che apre il testo inglese ma è del tutto sottintesa in quello francese, essa compare nel verso successivo, apostrofata con un vezzeggiativo di gusto tipicamente rococò che quasi nulla ha a che vedere con il più laconico e scolpito «poor soul», ma, assieme alle caratteristiche della versificazione italiana sopracitate, si inserisce fra gli elementi del sottobosco arcadico che innervano tutto il testo.

Segue poi la descrizione del comportamento della giovane donna, secondo una consueta iconografia del dolore che viene qui proposta rielaborando l'originale amplificazione dei versi francesi attraverso la declinazione della ben nota 'poetica delle lacrime', quasi onnipresente nell'*Ossian* e della quale è tipica la particolare traduzione dell'inglese «moans» con tutte le

¹⁷ Secondo una celebre definizione di metodo, apparsa nella *Prefazione* dell'edizione dei *Canti di Ossian* del 1772, che Cesarotti riferisce a se stesso.

¹⁸ Ma allo stesso tempo afferente ad una tradizione topica di lunga tradizione, a partire dall'antichità classica.

¹⁹ Mi permetto di rinviare qui ad un contributo di chi scrive, relativamente a questo aspetto: F. BIANCO, *I Canti di Ossian: notturni letterari di fine Settecento*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di G. Baldassarri, V. Di Iasio, G. Ferroni, E. Petrobon, Roma, Adi editore, 2016, [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=776].

²⁰ A tale proposito molto utile è il puntuale studio di L. SPERANZA, *Sulla lingua del Cesarotti ossianico*, in «Lingua Nostra», LXVIII (2007), 1-2, 9-20; LXVIII (2007), 3-4, 73-81; LXIX (2008), 1-2, 38-50; LXIX (2008), 3-4, 86-93.

varianti relative al più melodrammatico 'pianto'. Anche qui la Renier²¹ lavora su due fronti recuperando la base inglese, di cui fa parte l'espressione «la mano al core», originata da «herhand on herbosom» (accogliendo però la variazione letoruneriana «cœur», più sentimentale) e attingendo ad una sostanziosa porzione della creativa *amplificatio* francese («il volto in seno ascondesi» e «sfoga il suo dolore» si configurano come una rivisitazione di «Têtebaissée, en dolente posture» e «pleuroitsesamours»).

Proprio il *côté larmoyant* costituisce il principale aspetto su cui si fonda il raccordo con i canti del bardo scozzese: sarà facile osservare come le immagini presenti nei versi dell'*Otello* corrispondano ad un susseguirsi di suggestioni o di vere e proprie citazioni, quasi senza soluzione di continuità, che dalla prima strofa proseguono nella successiva:

Giustina Renier Michiel
Otello

Sotto l'ombrosa pianta
tra verdeggianti salici
la miserella canta;
il volto in seno *ascondesi*,
tiensi la mano al core
esfoga il suo dolore.

Ode d'intorno al rio
ilagni suoi ripetere
con mesto mormorio:
il *pianto* che disciogliesi
da' suoi *beghiocchi*, ispira
pietade in chi la mira.

Oh! Cara ombrosa pianta!
Oh verdeggianti Salici,
ov'ella piange, e canta,
voi, voi la fronda datemi,
ond'io corona intessa
del suo dolore impressa.

Cesarotti
I canti di Ossian

[...] Io sede
sotto una pianta

(*Dartula*, vv. 172-173)

[...] ivi due piante
curve per la tempesta *i rami ombrosi*
spargono intorno [...]

(*La battaglia di Lora*, vv. 19-21)

e tu spesso *per piagnerli t'ascondi*.

(*Dartula*, v. 19)

sfogando il tuo dolor [...]

(*Cartone*, v. 84)

e temenza e dolcezza andragli al core:
che dolcemente la mia flebil voce
si lagnerà [...]

(*I canti di Selma*, vv. 133-135)

odo il vento nel bosco a ruggir forte.
Giù dalla balza va scorrendo il *rio*
con roco lamentevolmormorio.

(*La notte*, vv. 6-8)

efur pieni di lagrime i begli occhi

(*I canti di Selma*, v. 155)

sciogliete il canto del dolore (*Cartone*, v. 162)

²¹ Si ribadisce, non senza un probabile aiuto del maestro, visto che lui stesso, per altro, aveva dato prova di essersi lasciato influenzare dalle traduzioni di Le Tourneur, come era accaduto in precedenza per la sua celebre (e fondamentale in ambito francese) versione dell'*Ossian*, apparsa a Parigi nel 1777, cioè fra la seconda e la terza edizione maggiore cesarottiana. Cfr. F. BIANCO, *I canti di Ossian dall'Europa all'Italia*, tesi di laurea specialistica discussa presso l'Università di Padova, a. a. 2011-2012, relatore Guido Baldassarri.

Dalla posizione del personaggio, seduto «sotto una pianta» dai «rami ombrosi» alle lacrime 'nascoste' di cui si 'riempiono' «i begli occhi» per 'sfogare il dolore', il ventaglio del repertorio lessicale e delle sfumature espressive cesarottiane appare molto chiaramente e, ad un occhio allenato, lascia trasparire quella *langue* che i poemetti avevano contribuito in gran parte a formare; si noti infine come la prima strofa sia letteralmente incastonata in una cornice ossianica (cui vengono riservate proprio le posizioni forti, l'*incipit* e l'*explicit*) di accentuata *sensiblerie*, che si amalgama in modo più profondo con il tessuto dei versi, componendo un fine lavoro di intarsio ancora più evidente all'interno della seconda stanza.

Questa, compensando la precedente, dove l'influenza francese risulta preponderante, si rifà maggiormente all'originale, ricalcando così, per certi versi, le proporzioni della creazione letourneriana. La prima parte, tutta incentrata sul già citato tema della corrispondenza fra lo stato d'animo del personaggio e l'atteggiamento della natura, ripropone, per l'architettura figurativa e sintattica (il verbo iniziale, l'attenzione all'aspetto sonoro, la chiusura onomatopeica della frase e gli echi ritmici -«Oded'intorno al rio/i lagni suoi ripetere/ con mesto mormorio»-) una tipica immagine dei poemetti («odo il vento nel bosco a ruggir forte. / Giù dalla balza va scorrendo il rio / con roco lamentevol mormorio»), senza tuttavia disdegnare alcune interferenze con la versione letourneriana, di cui sono prova l'attributo riferito al mormorio del ruscello, assente in inglese («doux» viene ricreato in «mesto», più adatto ai languidi volteggi della penna dell'abate) e l'esplicita comparsa degli occhi («de sesyeux» corrisponde a «da' suoi begliocchi», un sintagma che permette al traduttore di risolvere il verso con un'elegante clausola che vanta una lunga e illustre letteratura di note origini petrarchesche).

La chiusa è invece dedicata al motivo assai diffuso del pianto languido e intimamente commovente, un lamento che, sul solco di un'ampia tradizione classica, si ripercuote sull'ambiente circostante: anche in questa occasione la resa francese («les rocher s'affligeoient sur ses maux») attenua l'abituale sinteticità anglosassone («soften'd the stone») e apre una linea mediana che sposta il tono verso la mesta sensibilità della versione Cesarotti-Renier, passando da una personificazione di esseri inanimati come le rocce, che soffrono in intima comunione con la sventurata protagonista, alla prefigurazione di spettatori umani, il cui stato d'animo viene generalizzato a tutti coloro che avrebbero potuto assistere ad una tale scena. È proprio in questo punto che le rapide volute dei versi italiani culminano in una conclusione («ispira / pietade in chi la mira») che si rivela una palese ed elegante citazione dell'abate milanese e pastore arcade Francesco Puricelli, tratta da un componimento funebre che descrive una scena assai simile.²²

L'ultima strofa, infine, risentendo certamente dell'interlocutoria chiusa letourneriana, riprende in modo enfatico la scena di apertura, quasi come il ritornello di un'aria (suggerita, oltre che da altri aspetti, dall'agilità della misura versuale) dalla vaporosità melodrammatica, molto vicina – proprio in quanto tale – all'ideale cesarottiano;²³ tuttavia viene modificata la

²² Il riferimento si collega ad un canto composto per celebrare la morte di Carlo Maria Maggi (cfr. *Rime dell'abate Francesco Puricelli milanese*, in Nizza, presso la Società Tipografica, 1781, 40): «Donna disciolta il crin, lugubre il manto, / d'una grand'urna al piè mesta sedea: / su le guance il pallor, su gli occhi il pianto, / e tutte del dolor le insegne avea. / Parlava co' sospiri, e sol con quella / muta eloquenza, onde un gran duol favella. / La cetra al suolo abbandonata, e stesa, / avea un serto in man di verde alloro, / cui con languente, e fisso ciglio intesa / più attristarsi pareva nel suo martoro; / indi a l'avello un tristo guardo gira, / guardo, che fa pietade in chi la mira». (*Rime dell'abate Francesco Puricelli milanese*, vv. 1-12)

²³ Sugli interessi melodrammatici dell'abate padovano hanno discusso RANZINI, *Dalla traduzione alla critica e alla poetica...*; Ead., *Verso la poetica del sublime: l'estetica tragica di Melchiorre Cesarotti...*; M. CESAROTTI, *Dramaturgia universale antica e moderna*, a cura di P.Ranzini, Roma, Bulzoni, 1997; G. FOLENA, *Cesarotti, Monti e il melodramma*, in *L'italiano in Europa. esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983. Sull'aspetto dello stile lirico cesarottiano riconducibile ad una dimensione distintamente teatrale, sul suo valore artistico e sulla sua funzione scenico-narrativa (le parentesi liriche sono infatti intese e utilizzate dal

natura della modalità espressiva tramite una riformulazione spinta verso la dimensione interlocutoria, secondo un atteggiamento caro agli eroi dell'*Ossian*, che vede il processo di personificazione del paesaggio giungere fino al dialogo con lo stesso. Fra i maggiori *topoi* del repertorio ossianico, come noto, l'invocazione alla natura e ai suoi elementi, aggiunta in questa occasione della sola resa italiana -e probabilmente non in modo aleatorio, visto che il traduttore (o aiuto tale) aveva forgiato proprio il repertorio del settore-, apre ad una creazione originale, quasi un assolo poetico cui spesso Cesarotti aveva abituato i suoi lettori. In esso quasi si confonde fra le lacrime dell'io poetico, sinceramente partecipe del dolore della fanciulla, in un unico amalgama drammatico, l'ultimo riferimento al testo inglese (l'immagine della «corona» che riprende l'originale «garland», rivisitata in «parure» da Le Tourneur), ancora una volta spunto per un conclusivo languido riferimento al tema del dolore.

La concentrazione così densa di rinvii al mondo ossianico, spesso espliciti fino alla dichiarata citazione, inducono a ritenere che la figura di Cesarotti non abbia avuto un ruolo così marginale nell'attività di traduzione della Renier. Di certo il salotto veneziano, luogo di incontro degli esponenti più in vista del mondo letterario dell'epoca,²⁴ il naturale *penchant* di Giustina per la letteratura²⁵ e il suo sincero affetto per il professore padovano²⁶ hanno contribuito non poco ad intessere una trama altamente ricettiva dei motivi finora illustrati: il componimento infatti richiama in continuazione i poemetti celtici, creando così un indistricabile nodo espositivo generato dall'unione delle due materie su cui è fondato.

Si ha perciò l'impressione che Shakespeare, almeno nell'ambito dell'episodio lirico, sia stato tradotto attraverso una rimodulazione dei toni che vengono riconfigurati all'interno dei cardini di quella 'lingua ponte' di cui Cesarotti si era reso maestro indiscusso, tanto che egli stesso se ne sarebbe servito molto abbondantemente nella fase più matura della sua carriera, quando si sarebbe trovato a lavorare alla *Morte di Ettore*.²⁷ L'effetto conclusivo ottenuto è uno stile assai

professore padovano come amplificazioni, ma, nello stesso tempo, intime riflessioni sullo stato d'animo del personaggio) si sono molto opportunamente espressi G. BALDASSARRI, *Sull'«Ossian» di Cesarotti. III. Le varianti e le «parti liriche»*. *Appunti sul Cesarotti traduttore*, in «Rassegna della letteratura italiana», XCIV (1990), 3, 21-68; R. ZUCCO, *Il polimetro di Ossian*, in G. Barbarisi e G. Carnazzi (a cura di), *Aspetti...*, t. 1, 282-307.

²⁴ Sull'importanza culturale e politico-sociale (visti gli anni così delicati che sta attraversando in questo periodo la Serenissima) dei salotti veneziani e, in particolare, sul colto ambiente animato dalla Renier, cfr. P. MOLMENTI, *Salotti veneziani del Settecento*, in A. RENIER, *Ridotti, casini, salotti a Venezia. Il salotto di Giustina Renier Michiel, l'ultima dogaresa*, per conto dell'autore, 2009; alla stessa miscellanea appartengono anche A. POMPEATI, *La venerina veneziana* e A. RENIER, P. RENIER, *La Venezanissima; Giustina Renier Michiel*, in «Strenna veneziana», 1865; A. ARSLAN, *Donne, salotti e scrittori nel Veneto del tardo Settecento*, in *Gentildonne, artiste...*; I. TEOTOCHI ALBRIZZI, *Ritratto di Giustina Renier Michiel*, in E. BASSI, L. URBAN PADOAN, *Canova e gli Albrizzi, tra ridotti e dimore di campagna del tempo*, Milano, Libri Scheiwiller, 1989; P. MOLMENTI, *L'ultima dogaresa*, in *La dogaresa di Venezia*, Torino, Roux e Favale, 1884.

²⁵ L'interesse culturale e il profondo impegno politico e civile che l'attiva *salonnière* riversava nelle sue opere, aspetti, questi, già esposti nei saggi indicati nella nota precedente, sono ulteriormente approfonditi in V. MALAMANI, *Giustina Renier Michiel. I suoi amici, il suo tempo*, a cura di A. Renier, per conto dell'autore, 2009; M. DALLA STELLA, *Gli epistolari di Giustina Renier Michiel*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova, relatrice A. Arslan, a.a. 1981-1982; R. RENIER, *Giustina Renier Michiel*, Genova, Tip. R. Ist. Sordo-Muti, 1885; L. CARRER, *Anello di sette gemme, o Venezia e la sua storia: considerazioni e fantasie*, Venezia, co' tipi del Gondoliere, 1838; *Giustina Renier Michiel*, in *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 Tiplado*, Venezia, dalla tipografia di Alvisopoli, 1834-1845.

²⁶ Il rapporto affettivo fra Giustina e Melchiorre Cesarotti è ricostruito, assieme alla storia (tutt'ora incompleta) dell'epistolario della nobildonna in CESAROTTI, *Cento letter...*; tuttavia, molto più veritieri appaiono i frutti di un contatto diretto da parte del lettore con i protagonisti della vicenda e con le loro sincere manifestazioni di stima e di affetto reciproco, per cui cfr. M. CESAROTTI, *Epistolario*, Firenze, Molini, Landi e Comp., 1811, 6 voll.

²⁷ L'ambito, tanto interessante quanto ancora assai poco indagato, trova le proprie coordinate generali in G. BALDASSARRI, *Cesarotti fra Omero e Ossian*, in *Letteratura italiana e cultura europea tra illuminismo e romanticismo*, Atti del Convegno Internazionale di studi, Padova-Venezia, 11-13 maggio 2000, a cura di G. Santato, Genève, Droz, 2003, 175-207; M. MARI, *Le tre Iliadi di Melchiorre Cesarotti*, in ID. *Momenti della traduzione fra*

singolare che di fatto unisce i due filoni compenetrandoli in un *unicum*, poiché ammette la traduzione di Shakespeare attraverso il filtro linguistico dell'*Ossian*.

La componente gaelica, alla base di tanta parte della produzione letteraria dell'epoca, diventa, a questa altezza temporale, un elemento essenziale per la ricezione della materia shakespeariana, in quanto si configura come una sorta di sua apripista: nel panorama culturale coevo, i canti celtici, per la loro atmosfera oscura e tormentata, per il *pathos* spesso aggressivo, al di là, quindi, del *côté* più prettamente sentimentale, rappresentano l'espressione più vicina allo spirito del tragico inglese e la loro intima affinità viene percepita maggiormente dal pubblico colto perché entrambi erano considerati come rappresentanti di quel genere primitivo (e si ricordi che 'rozzo' sarà definito pure Shakespeare) verso cui in questo periodo si manifesta un vero culto: la potenza assoluta dei sentimenti nei drammi inglesi e lo spirito antico respirato fra i versi dei *Canti* diventeranno presto un connubio inebriante.

Non è infatti una coincidenza che anche gli autori della grande stagione letteraria successiva si formino sui poemetti prima di aprirsi a questo nuovo teatro.²⁸ È il caso, ad esempio, per citare i nomi più celebri, di Monti, Alfieri e Foscolo (ma certamente anche Leopardi aveva nutrito una sincera ammirazione per l'irresistibile tragediografo); se si lascia per il momento da parte il delicato quadro del prodigioso recanatese, che merita un'attenzione particolare, non è una coincidenza aleatoria che tutti abbiano seguito lo stesso percorso nel quale la funzione propedeutica dell'*Ossian* cesarottiano assume un peso determinante per la successiva ricezione e comprensione del teatro shakespeariano: il poeta di Alfonsine, dopo un'ampia frequentazione dei poemetti, allestirà un vero e proprio quaderno di lavoro sulla produzione drammatica del bardo inglese, e il suo studio riaffiorerà in larga parte della sua produzione successiva; l'orgoglioso tragediografo astigiano vi approderà con un'analisi tanto capillare quanto nascosta, dopo il meticoloso lavoro sugli *Estratti d'Ossian per la tragica*; mentre l'esule di Zante non potrà più abbandonarlo dopo le articolate vicissitudini che lo hanno legato all'affettuoso maestro padovano per cui trasparirà nelle versioni ortisiane.

Ad agevolare un tale passaggio di testimone, tuttavia, non è soltanto l'atmosfera complessiva dei *Canti*, che pure rimane fondamentale e imprescindibile, ma anche, come più volte ricordato, il loro nuovo linguaggio poetico, creato da un Cesarotti dalla spiccata sensibilità teatrale: molti sono infatti gli elementi che riconducono i poemetti a tale dimensione, primo fra tutti l'esplicita riduzione di uno di essi ad un progetto di sei scene.²⁹ Ma se da una parte è certa l'influenza dello spirito ossianico nella produzione drammatica successiva, dall'altra, sul fronte cioè dell'influenza shakespeariana, il campo gode soltanto di pochi studi pionieristici.³⁰

Questa chiara inclinazione ad intersecare lirica e drammaturgia, rassicurante pacatezza arcadica e intimo tormento, che si respira leggendo il lavoro della mano traduttrice, è destinata a diventare un seme molto fecondo nella produzione successiva e l'esempio di Giustina ne costituisce forse l'*incipit* più concreto. La 'canzone del Salice', con il suo impasto linguistico chiaramente cesarottiano, rivisita il testo shakespeariano correggendolo, se così si può dire, attraverso la componente ossianica, che, contrariamente alla materia tragica inglese, poteva contare su un terreno già dissodato. Questo primo importante passo, grazie al quale i due filoni iniziano a dialogare proprio in virtù del filtro linguistico, rompe gli argini della tradizione che inizia quindi a mescolarsi con la nuova linfa: solo dopo questo innesto certi dialoghi di Micòl e

Settecento e Ottocento, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1994, 161-234. Spunti per ulteriori approfondimenti, anche in direzione delle influenze sui poeti successivi, sono proposti in F. BIANCO, *Ossian e Shakespeare nella letteratura italiana tra fine Settecento e inizio Ottocento*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova, a. a. 2016-2017, sotto la supervisione di Guido Baldassarri.

²⁸A proposito di questi nodi cfr. Ead., *Ossian e Shakespeare...*

²⁹È il noto poemetto *Comala*, completamente rivisto dal traduttore proprio in quest'ottica, suddiviso, appunto, in sei scene precedute da una didascalica ambientazione e da una vera e propria presentazione delle *dramatispersonae*.

³⁰ Benché le personalità in gioco rivestano un ruolo di prim'ordine all'interno dello scenario culturale letterario, sembra che, ad eccezione degli studi su Monti, su questo versante la critica non sia mai approdata ad una discussione organica per quanto riguarda Alfieri, Foscolo e Leopardi.

David del *Saul* alfieriano potranno attingere dal vocabolario ossianico ma allo stesso tempo essere perfettamente inseriti in una struttura scenica dai precedenti assai illustri, e ugualmente l'*Ortis* vibrerà intimamente della malinconica *sensiblerie* celtica unita indissolubilmente a componenti di chiaro sapore shakespeariano.

Il riferimento all'ambito della correzione da parte di Giustina, inoltre, non è peregrino, se si considera che Cesarotti definiva Shakespeare un «genio rozzo», del quale criticava, oltre al mancato rispetto delle unità aristoteliche, una crudezza a suo dire eccessiva e immotivata, tanto più perché non rispondeva ad un fine morale, richiesto invece dal pensiero estetico tragico settecentesco.³¹ A questa mancanza cerca di supplire la Renier con una proposta di opere che non rispettano il canone più ortodosso della tradizione shakespeariana: non sarà infatti sfuggita la presenza di un insolito *Coriolano*. L'autrice si giustifica nella *Prefazione*, spiegando l'intento educativo che le ha suggerito tali scelte: il suo «corso teatrale», come lei stessa lo definisce, è dedicato all'educazione delle figlie, per «intrattenerle» e «istruirle», «regolando con gli esempi le loro nascenti passioni».³²

Studi recenti³³ hanno ipotizzato che la predilezione per le opere selezionate sia riconducibile allo sviluppo delle loro protagoniste femminili, attraverso un percorso che all'aspetto anagrafico affianca una sempre crescente complessità psicologica e una maggiore capacità di controllo delle passioni: dalla giovane Desdemona, sposatasi contro il volere del padre per seguire il proprio amore, del quale è destinata a rimanere vittima, si passa alla più matura Lady Macbeth, abile manipolatrice del marito per somma avidità di potere, cui dovrà tragicamente soccombere, per concludere con la figura matronale di Volumnia, la madre di Coriolano che, arginando con astuzia e sentimento l'impeto vendicativo del figlio, riesce a salvare le sorti di Roma. In quest'ottica, l'opera di Giustina inizia ad aprirsi anche verso una componente essenziale del teatro shakespeariano, che va al di là dell'attenzione agli aspetti prettamente stilistico-espessivi e drammatici in generale: in essa, infatti, affiora un primo approccio analitico dei personaggi, considerati pertanto come figure dalla personalità complessa, secondo una prospettiva che anticipa di gran lunga l'analisi dei caratteri shakespeariani che Schlegel proporrà nelle sue *Vorlesungen*, conosciute in Italia grazie alla traduzione di Gherardini solo nel 1817.

Il lavoro della Renier si pone quindi al centro di un crocevia culturale in cui confluisce una pluralità di istanze: esso rappresenta il punto di arrivo di un percorso intellettuale personale, dove trovano posto richiami alla tradizione letteraria più e meno recente, e in cui viene recuperata la componente didattica del teatro, ma, contemporaneamente, è anche un punto di partenza fondamentale, poiché dimostra di aver assimilato il nuovo paradigma linguistico lirico sapientemente costruito da Cesarotti, completo delle sue suggestioni più evocative, e, utilizzandolo come filtro, di saperlo applicare alla nuova materia teatrale, poiché quest'ultima non era ancora pronta per essere accettata nella sua forma originale, come insegnano le traduzioni settecentesche, compresa la versione letourneriana, sempre opportunamente depurate. Se si guarda all'attività di Giustina in questa prospettiva, appare chiaro che essa anticipa *in nuce* tutti quei temi che diventeranno gli assi portanti del complesso dibattito letterario della grande stagione romantica, la quale non sarebbe stata possibile senza una precedente esperienza di sperimentazione e riflessione letteraria di cui Cesarotti e la Renier costituiscono le figure più emblematiche.

³¹ Il concetto è indagato in modo capillare in RANZINI, *Verso la poetica...*; Ead., *Dalla traduzione...*

³² «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». (*Ottello o sia il moro di Venezia...*)

³³ Cfr. CALVANI, *Giustina Renier...*