SAPIENZA UNIVERSITÀ EDITRICE
ROMÀNIA ORIENTALE
38, 2025: 15-38
© AUTHOR(S)
E-ISSN: 3035-1405 – ISSN: 1121-4015
DOI: 10.13133/3035-1405/678
CC BY NC SA 4.0 INTERNATIONAL

# NELL'OFFICINA DI ALESSANDRO VERRI TRADUTTORE DI SHAKESPEARE

*Francesca Bianco* – Università di Padova
francesca.bianco@unipd.it

*Title: In the Workshop of Alessandro Verri, Shakespeare Translator*

*Abstract – The study presents the work of translating of Shakespeare's* Othello *by Alessandro Verri. The Milanese intellectual, passionate about translation and the English world, discusses with his brother Pietro a dense correspondence that will constantly accompany the two illuminists. The countless letters tell of the wonder of the discovery of the Bard's works, the first impressions (also at an international level), the methods of translation and the principles that regulate them, and the first drafts in Italian of short significant passages. The analysis proceeds by investigating, through some examples, the concretization of the theories expressed in the correspondence, comparing the two Verrian versions of the work, the first merely 'of service', the second the result of a more careful labor limae, and conceived for publication. A journey through the pages of a personal and professional path of the first translator of the tragedy of the Moor of Venice.*

*Keywords:* Alessandro Verri, Shakespeare, Othello, Translation, 18th Century

## 1. Introduzione

Il Moro di Venezia è una cosa bella e bellissima e divina, o copiata a drittura e di prima intenzione dagli effetti naturali. Quelle sono le vere passioni, e quella è la loro forza vera. Il carattere di Jago è sorprendente per la sua orridezza ed è infinitamente giudizioso l'autore coll'avere dipinte le sue vittime Otello e Desdemona, l'uno grande e l'altra amabilissima. È piena di verità ed arte la scena, in cui Jago a poco a poco infonde in Otello il delirio della gelosia. Egli inculca molto le apparenze di infedeltà e poi le difende con pessime ragioni per tormentare il Moro

> e le di lui smanie lacerano il cuore. Un'altra scena è pure di un contrasto molto artificioso, ed è Desdemona, che prima di coricarsi si fa levare le spille da Emilia sua cameriera e canta come un'innocente e parla seco se è possibile che sia infedele, perché poi lo spettatore frema, quand'esce Otello col lume, delirante di gelosia, per ucciderla. Sono squarci mirabili in verità (Roma, 23 agosto 1777. Seregni 1937: 111).

Il giudizio di Alessandro Verri sull'*Otello* shakespeariano non lascia dubbi sul suo sincero entusiasmo. Il brano è tratto da un'epistola del fitto e annoso carteggio con il fratello Pietro, con il quale il letterato milanese condivide per molti anni le proprie riflessioni letterarie; uno strumento inscindibile da qualsiasi indagine interna alle teorie stilistiche dell'autore e alla loro stessa concretizzazione[1]. Addentrarsi nell'episodio verriano delle traduzioni da Shakespeare significa aprire uno squarcio su un periodo letterario e, più in generale, culturale, non ancora adeguatamente indagato in direzione della ricezione del bardo in Italia alla fine del Settecento. Se infatti è ben nota la diffusione delle sue opere nell'Ottocento, grazie alla traduzione di Carcano e alle rese operistiche verdiane, spesso si trascura che nei decenni precedenti, per quanto non in maniera corale, il terreno di questa determinante rivoluzione estetica si stava già preparando[2]. Tuttavia, non è solo (se così si può dire) per questa ragione che

---

[1] Oltre all'edizione di riferimento (Seregni 1937: 111) si tenga presente anche la pubblicazione parziale del carteggio in Gaspari 1980. Lo scambio epistolare tra Alessandro e Pietro Verri è ora consultabile anche in rete nella sua prima parte (ottobre 1766-dicembre 1767) e accessibile all'indirizzo https://illuminismolombardo.it/testo/carteggio-di-pietro-e-alessandro-verri/?tipo=1 grazie al progetto dell'Università di Pavia in collaborazione con la Fondazione Raffaele Mattioli, finanziato dalla Regione Lombardia. Sulla conversazione epistolare dei fratelli Verri come filtro e allo stesso tempo costante accompagnamento all'attività e al pensiero del Nostro, si veda l'accurato lavoro di Musitelli 2016, in cui si descrive anche il progressivo avvicinamento del più giovane Verri alla lingua inglese e quindi alle opere di Shakespeare, avvenuto attraverso l'approccio prima all'edizione shakespeariana pubblicata da Pope e poi alla traduzione del *Julius Cesar* realizzata dal padovano Antonio Conti (cfr. cap. XII, *D'Homère à Shakespeare: Verri traducteur*, pp. 195-206, in particolare il paragrafo *Les traductions de l'anglais*, pp. 201-206).

[2] L'ampia bibliografia sulla ricezione di Shakespeare in Italia, divenuta – in parte – ormai secolare, è ripercorsa con ulteriori approfondimenti e passaggi aggiuntivi in Bianco 2019 (su questo aspetto si veda in particolare il capitolo *Shakespeare in Italia*, pp. 25-44) e nel più recente Bianco 2023. La diffusione del

i manoscritti dell'*Amleto* e dell'*Otello* sono centrali per sancire definitivamente l'avvio di un cambiamento che imprime una nuova impronta destinata a cambiare non soltanto la letteratura, bensì tutti gli aspetti che gravitano attorno al suo nucleo. Infatti, dalla sensibilità estetica al rinnovamento del teatro, dall'approccio al testo originale alla consapevolezza della dignità del traduttore (che rinvia quindi all'articolatissimo dibattito sulla traduzione che si anima nel Settecento), dal tentativo di delineare una dimensione psicologica dei personaggi all'annosa *querelle* fra antichi e moderni, che assume ormai contorni politici, visto l'approssimarsi degli sconvolgimenti della Rivoluzione, i quaderni verriani si tramutano in un prisma che restituisce tutte le sfaccettature di un periodo estremamente complesso come la fine del Settecento[3].

Tali aspetti sono ancor più evidenziati dal fatto che l'approdo alla traduzione shakespeariana si concretizza di pari passo con l'avvicinamento ai classici in maniera più decisa, ossia con l'inizio dell'apprendimento della lingua greca antica, nel 1769, lo stesso anno in cui prende avvio la trasposizione dell'*Amleto*. Il cortocircuito creato da tale dinamica si inserisce in un complicato crocevia di riflessioni in cui si intersecano le considerazioni tutte italiane sulla lingua, gli intrecci con le teorie e metodologie traduttorie europee e le scelte dei testi su cui far ricadere questo sistema. Un percorso che per certi versi può ricordare uno dei maggiori teorici di quest'ambito (poi ampiamente concretizzato in saggi e traduzioni): il padovano Melchiorre Cesarotti, che, maggiore di dieci anni, arriva alla prima edizione dell'*Ossian* (con tutto il dibattito che ne è conseguito) nel 1763, dopo aver dato alle stampe *Il Prometeo incatenato* di Eschilo e sette *Odi* di Pindaro (entrambi nel 1754) ed essersi cimentato con traduzioni di autori contemporanei su temi antichi (come nel caso del *Maometto* di Voltaire – 1755-1758 – e della *Morte di Giulio Cesare*, sempre dell'autore francese – 1761 – peraltro qui in debito con il *Julius Caesar* shakespeariano, per chiudere il cerchio)[4].

---

bardo in Italia – per quanto iniziata cautamente – è affrontata con un'opinione diversa in Zvereva 2018.

[3] Per una panoramica più generale si rinvia, per quanto riguarda Alessandro Verri, a Orlandi 2016; mentre uno sguardo ancora più ampio è presente in Pesaresi 2015.

[4] Nonostante gli interessi comuni, tuttavia, i due intellettuali non si sono mai

## 2. Teoria e pratica della traduzione

All'altezza della prima traduzione verriana dall'inglese, quindi, anche l'Italia era intensamente partecipe del dibattito culturale europeo ormai in atto da tempo. Tuttavia, l'intervento del Nostro in questo contesto non si concretizza mai in un lavoro di precettistica teorica sul genio delle lingue o sulla filosofia estetica, bensì in riflessioni private, condivise nel carteggio con il fratello Pietro, oppure in passi delle prefazioni alle traduzioni pubblicate, in cui delinea alcuni dei princìpi metodologici e dei fondamenti adottati. Ne emerge un quadro perfettamente inserito nel ragionamento coevo in difesa della lingua italiana sia come culla della classicità più elegante sia come l'idioma più ricco e duttile ai fini artistico-letterari:

> Abbiamo una lingua adulta oramai da cinque Secoli, splendida e maestosa: vantava già autori eccellenti quando tutte le moderne quasi non avevano scrittura. Chiunque si spazj ampiamente ne' nostri prosatori, sarà persuaso ritrovarsi in loro, e spezialmente negli storici e novellisti, copiose voci per ogni stile. […] Traspare ne primi nostri il colorito delle due grandi lingue antiche: se ne scorge in essi la frase, il numero, la sintassi, il periodo. Quindi ridondano di congiunzioni e di ornamenti per dare circuito alla orazione. Si compiacciono anche delle trasposizioni, le quali sospendono la sentenza e recano gravità allo stile. […] Né sarà difficile il riconoscere come il periodo di Boccaccio discenda dal greco, e quello del Bembo spezialmente da Isocrate, e la gravità di Macchiavello da Livio, e la facondia del Casa da Cicerone. Conviene perciò attingere a quelle fonti donde sgorga la nostra eloquenza, o fare in modo ch'ella basti a sé medesima senza imitazione. […] Abbiamo tale scuola poetica, la quale non teme la rivalità di alcuna moderna, e gareggia con le antiche. In ciò consentono le più erudite nazioni di Europa, in molte delle quali si diffonde la nostra lingua[5].

Se tali sono la considerazione e la consapevolezza dello strumento linguistico a disposizione, la riflessione metodologica sulla pratica traspositiva si assesta sul diffuso concetto della *belle infidèle*, perciò nella manifestazione di una moderata libertà di approccio al testo, che, pur non manifestandosi nella disinvoltura artistico-linguistica dei risultati

---

incontrati (Chiancone 2010: 141, 143, 145 n., e 151 n.) né vi sono tracce di corrispondenze epistolari.

[5] Cfr. Verri 1806: V-XXIII, in particolare XIV-XIX.

cesarottiani previsti dalla teoria del professore padovano, secondo il quale il traduttore deve "gareggiare con l'originale", non disdegna di intervenire nel testo tagliando le numerose ripetizioni tipiche dell'epica omerica o spiegando i punti più oscuri. In ogni caso con l'intento di avvicinare l'opera al lettore moderno sia nello stile sia nella chiarezza del contenuto:

> Parmi che vi sia tale differenza fra le consuetudini ed opinioni presenti, e quelle de' tempi d'Omero, ch'egli ci sembra come uno straniero venuto da lungi, del quale ne osserviamo con maraviglia il contegno. Inoltre quelle notizie di storia nazionale, e quelle genealogie eroiche delle quali abbonda, doveano certo essere pregiate allora, ma non producono negli animi della tarda posterità il medesimo grato effetto. Quindi la impazienza fece profferire non solo, ma approvare quel detto "il buon Omero talvolta dormicchi". Sono pertanto i molti luoghi ne' quali noi concorrono tali diversità, che io ho tentato di adunare in questa compendiosa traduzione, immaginandomi di avere soddisfatto nel medesimo tempo, al doppio impegno di tradurre e di compendiare. Quanto al primo diligentemente, siccome spero, trasportando in nostra lingua il retto senso dell'originale: quanto al secondo, tralasciando que' luoghi a' quali mi parve che appartenesse la querela dell'Omerico sonno. Non è perciò troncata la narrazione, anzi l'estremità de' Luoghi compendiati si connettono in modo, che senza avere aggiunta cosa alcuna arbitrariamente, il poema seguita (se tanto io posso) il suo corso maestoso. Così, tolta parte delle acque ad un fiume traboccante, rimane pure copiosa la corrente […]. Dichiaro inoltre di non condannare quanto ho tralasciato, ma di preferire come ottimo, quanto ho trascelto: perocché di tali autori è più convenevole, come scrisse Quintiliano, *omnia eorum legentibus placere, quam multa displicere* (Quintiliano, *Istitutiones*, X, 1. Cfr. Verri 1821).

Convinzioni che, però, rimangono evidentemente aperte a un raggio più ampio rispetto alla tradizione classica cui si riferiscono i pensieri qui citati, poiché sono applicate anche alla cultura europea e, più precisamente, a quella inglese, riflesso dell'anglomania tipica del momento. Fra il 1769 e il 1777, infatti, Alessandro Verri traduce integralmente due fra i più importanti drammi shakespeariani: nell'ordine, *Amleto* e *Otello*, che rimangono tuttora inediti. La traduzione dell'*Amleto* inizia l'8 Gennaio 1769 ed è interrotta alla metà del IV atto nell'Aprile dello stesso anno a causa dello studio del greco (Colognesi 1963: 185); viene ripresa brevemente nel 1772 e successivamente conclusa fra il 3 e il 6 Marzo 1777. Il lavoro si compone di tre manoscritti, ciascuno contenente una

redazione, ma la seconda e la terza sono uguali. Il primo consta di 71 fogli, il secondo di 75, il terzo di 124. La traduzione dell'*Otello*, invece, inizia il 19 Aprile 1777 e, senza interruzioni, è terminata il 2 Luglio del medesimo anno; essa si sviluppa su due manoscritti, ciascuno dei quali, anche in questo caso, contiene una redazione: il primo conta 70 fogli e il secondo 75[6].

L'orizzonte intellettuale in cui si inserisce questa esperienza privata è molto complesso. Infatti, se da una parte la fine del XVIII secolo in Italia si identifica ancora con un marcato classicismo che risponde a tradizionali canoni arcadici, dall'altra vanno segnalati anche i tentativi singoli da parte di letterati che, pur in modo puntuale e spesso parziale, si avvicinano alla produzione shakespeariana. Il tessuto culturale italiano non è certo favorevole a un simile cambiamento, non soltanto in quanto consapevole culla della classicità, ben arroccata su tale posizione, ma anche perché ostaggio dell'oscillante giudizio voltairiano, che passa dall'iniziale entusiasmo spumeggiante, tanto da promuoverne la lettura e la traduzione in Francia, alla critica più sferzante e severa, assimilabile alla censura. Nonostante ciò il dibattito sul confronto con la cultura europea e in particolare inglese è in realtà ben attivo, perfino (ma non solo) in Arcadia: si pensi alle polemiche sollevate da Martin Sherlock con il suo *Consiglio ad un giovane poeta*[7].

## 3. Antico, moderno e sublime

La seconda metà del Settecento, però, corrisponde anche all'esplosione della moda ossianica, che ben si può considerare prodromica a queste traduzioni. Sintomo di un cambiamento del gusto ormai in atto, la diffusione delle poesie del bardo celtico sancisce una metamorfosi

---

[6] Per gli studi sulle traduzioni shakespeariane di Alessandro Verri si rinvia a Iacobelli 2001 e 2006; Busi 1973; Colognesi 1963; Crinò 1950. Più generale il recente Bani 2022.

[7] Sulla prima ricezione del bardo in Italia si rinvia alla n. 2. Per la scoperta, divenuta poi contrasto, fra Voltaire e il collega inglese, cfr. Frantz 2021; Fazio 2020; Besterman 1967. Per una particolare prospettiva italiana del tempo, cfr. almeno Gallitelli 2024. Infine, per un primo riscontro sulla diffusione della lingua inglese nell'Italia del Settecento si veda almeno Vicentini 2002. Sull'episodio di Martin Sherlock cfr. Nacinovich 2003.

estetica e costituisce il preludio non solo della stagione shakespeariana ma anche di una rivisitazione, in chiave ancor più radicale della *querelle* fra antichi e moderni, in un momento in cui – contrastivamente ma anche analogicamente – si sta riscoprendo la classicità come simbolo del primitivismo. Non a caso, infatti, proprio le categorie di 'barbaro' e di 'primitivo' sono fra le caratteristiche attribuite allo stesso bardo. La convivenza di contemporaneità e antichità assume ora contorni nuovi e sempre più sfumati e osmotici, poiché si ricercano le caratteristiche dell'antico, ossia – schillerianamente – dell'ingenuo, proprio nel moderno: se Ossian è un falso antico, ma pur sempre un antico antropologicamente diverso, in quanto nordico, Shakespeare è nordico e moderno, ma stilisticamente percepito come antico.

Il diverbio fra l'antico e il moderno assume un'importanza concettuale e metodologica anche in Verri, se si considera che le sue due traduzioni da Shakespeare sono intervallate dallo studio e dalla traduzione dei classici greci e latini e seguite dalla continuazione della lettura del teatro shakespeariano attraverso la mediazione di Le Tourneur[8]. In Verri, addirittura, la commistione fra gli studi sulla letteratura classica e il lavoro sul teatro shakespeariano costituiscono quasi una sorta di apprendistato alle composizioni drammaturgiche originali che seguono questa fase di preparazione artistica e dalla quale rimangono profondamente influenzate (Messina 2016-2017 e Colognesi 1963).

L'incontro con le grandi tragedie del poeta inglese diventa così l'occasione di un ripensamento della tragedia stessa, già al centro di animate discussioni durante il XVIII secolo[9]. A ciò va aggiunto inoltre che parlare di classicismo in ambito drammatico nella seconda metà del Settecento significa fare riferimento anche alla tradizione francese intesa come eredità diretta di Racine e Corneille:

> Quanto a me sono rapito dalla forza, e verità delle sue [di Shakespeare] passioni, ed accanto a lui [Shakespeare] che corre quasi fiume a piene acque, gli altri tragici mi sembrano limpidi ruscelli. Convengo però ch'è

---

[8] Sulla conoscenza da parte di Alessandro Verri della traduzione di Pierre Le Tourneur (Le Tourneur 1776-1783), cfr. Messina 2016: 169, n. 172 e 187, n. 281 e Guidolin 2014.

[9] Sul vasto e complesso tema della tragedia nel Settecento cfr. Themelly 2021, Zanlonghi 2007, Mattioda 1994, Luciani 1999 e Alfonzetti 1989.

> un libro da leggersi e studiarsi quando è formato il gusto sui modelli perfetti, altrimenti si rischierebbe di imitarlo dove non si deve. […] Io sono parimenti ammiratore dei tragici illustri francesi, e, se è lecito preferirne alcuno, sono per Racine a motivo della sua divina elocuzione, ma i bei momenti dell'inglese sono di una forza, di un moto, di una violenza, di una verità, e spesso ancora così nuovi che eccitano un senso più vivo d'ammirazione, e di simpatia[10] (Roma 27 maggio 1779. Seregni 1939: 281-282).

Ciò che colpisce è anche lo studio delle passioni, l'inevitabile coinvolgimento fino alla *συμπάθεια* del lettore-spettatore, grazie alla costruzione di personaggi complessi quanto solo l'imitazione della realtà umana può esserlo. "Homo sum: humani nihil a me alienum puto", è, non per nulla, la citazione da Terenzio[11] che campeggia sotto il titolo dello *Shakespeare traduit de l'anglois* di Le Tourneur; una citazione scelta dal traduttore che ben aveva intuito la profonda indagine umana compiuta dal drammaturgo inglese. Tale percorso psicologico è chiaro anche a Verri, che grazie alle capacità della penna dell'autore inglese riesce a leggere nell'intimo delle *dramatis personae*, seguendone lo sviluppo emotivo e recependo quindi l'essenza stessa dell'intento originale. Il milanese è dunque affascinato da uno stile completamente nuovo, in cui l'aspetto del sentimentale (inteso in senso schilleriano) si reifica pervadendo di sé l'intera opera, lontana dall'ingenuità del portato della letteratura classica originale. Per perfezionare e spiegare la sua traduzione egli si sofferma sulla caratterizzazione psicologica dei personaggi e ne ragiona a lungo con il fratello ben prima, quindi, delle *Vorlesungen* schlegeliane, dimostrando una particolare sensibilità di analisi simpatetica nei confronti di personaggi tesi all'indagine delle sfaccettature dell'animo umano.

---

[10] Molto suggestivo anche il passo appena precedente la citazione: "Ti sono molto obbligato per la premura con cui mi cerchi la continuazione di Shakespeare. Credo che quest'autore avrà pochi ammiratori forastieri [*sic*], perché nella traduzione perde quanto può perdere la poesia, cioè una buona metà, consistente nella elocuzione, nel metro de' suoi versi affatto originali ora per la grandezza, ora per la facilità, e finalmente per una straordinaria invenzione di modi nuovi d'esprimersi da lui ritrovati nella sua lingua".

[11] Terenzio, *Heautontimorumenos*, I, 1, 25.

Ed è proprio la *συμπάθεια* così intesa (ossia come empatia delle passioni descritte sulla scena) che spinge il traduttore a indagare in profondità il testo da cui, attraverso la parola, si sprigiona il sublime, del quale tanto si discute durante la seconda metà del secolo. Ogni sfumatura lessicale e l'uso della punteggiatura diventano oggetto di indagine per approfondire gli strumenti alla base del discorso burkiano, che non si concretizza soltanto nell'*energheia* aristotelica, ossia nell'evidenza immaginifica della descrizione, bensì anche nell'atmosfera ricca di *pathos* data dall'eccesso dei tumulti del cuore, in quanto il "sublime è quello che sorprende la mente: il patetico è quello che tocca il cuore" (Roma, 17 marzo 1779. Seregni 1939) dello spettatore, come accade nei passi più appassionati della vicenda. È il caso, ad esempio, della seconda scena del quinto atto, quando Otello sta per uccidere Desdemona e le rivolge un ultimo sguardo: l'analisi verriana si spinge a indagare il dialogo fra la concretezza della rappresentazione scenica e l'espressione della forza impetuosa dei moti dell'animo commentando in nota:

> Osserva il commentatore che qui malamente gli attori sogliono far estinguere il lume ad Othello, perché rimanendo all'oscuro, non si verifica quanto segue, perché dall'espressioni si comprova che si vedono la fisionomia scambievolmente, e se v'era già lume nella stanza è incoerente che Othello vorrebbe già spegnere il lume per non vedere il suo eccesso, e mentre che si occupa di varie considerazioni, guarda Desdemona, si intenerisce, depone il lume, e la bacia. Il senso è qui adunque agitato come si ricava dalle virgole, e intendo = estingui il lume… e … poi… estingui il lume[12].

La poetica del sublime tocca quindi nuove corde, affinando la poliedricità degli strumenti letterari, piegàti dunque alla volontà dell'autore di dominare e guidare il cuore degli spettatori. La potenza di tale pratica, che va ben al di là delle funzioni catartica ed educativa tipiche del teatro classico, si afferma come una determinante novità stilistica, che rivoluziona il linguaggio teatrale e spinge a un rinnovamento del pensiero teorico ad esso sotteso. La potente carica innovativa della nuova

---

[12] Cfr. Manoscritto 1, bifoglio 18, carta 2, recto (il manoscritto è conservato presso la Fondazione Raffaele Mattioli per la storia del pensiero economico, Archivio Verri). Di questa battuta del Moro discute anche Iacobelli (Iacobelli 2006: 222), che ragiona sulle due versioni verriane raffrontate all'originale inglese.

estetica investe e travolge le fondamenta aristoteliche della tradizione classica, attraverso il rigetto e il superamento delle unità che, proprio sull'esempio d'oltremanica, sono messe in discussione a partire dalle basi della loro ragion d'essere. Il coinvolgimento emotivo dello spettatore può verificarsi davvero solo seguendo un criterio di verisimiglianza che di fatto esclude il codice aristotelico; una correzione che proprio in virtù del suo tentativo di realismo, si rende più efficace nel suo compito di restituzione allo spettatore di una realtà complessa ma dalla fisionomia molto più pregnante.

La prepotente *pars destruens* delle innovazioni del teatro shakespeariano, assorbita dal dibattito relativo agli antichi e ai moderni e protagonista di una nuova estetica drammatica, tesa a una rappresentazione più vicina al reale, diventa quindi il sintomo di un disagio sociale ben più ampio: il desiderio di avvicinarsi maggiormente alla realtà vera, priva di tutte le sovrastrutture all'interno delle quali finora era stata imbrigliata, assume i contorni della manifestazione di una società ormai alle porte di una svolta epocale, che non prevede punti di ritorno. Il teatro si fa linguaggio altro, che va al di là perfino della scoperta esplicita delle ombre dell'io per comunicare attraverso di esse la tensione verso un cambiamento radicale:

> Io ammiro le tragedie di Voltaire, di Corneille ecc. e mi sembra un prodigio come, soggetti alle catene servili e del metro e della rima e della incredibile delicatezza, abbiano potuto giungere al sublime, e credo che senza questi vincoli sarebbero divinità ed avrebbero scoperto un nuovo genere tragico, da far disgustare di quanto si è scritto prima. Spero che il mio Shakespeare introdurrà nel teatro di Parigi le massime repubblicane e che si incomincierà a dubitare delle regole di Aristotile (Roma, 6 dicembre 1777. Seregni 1937).

Il filo del discorso dell'estetica drammaturgica corre di pari passo con i grandi rivolgimenti politici che si stanno preparando. La metafora delle "catene servili" relative all'ambito della metrica e dello stile e il riferimento all'"incredibile delicatezza" non fanno che tratteggiare una realtà che sta invece al di fuori della scena, ma che allo stesso tempo è intrisa dei caratteri prorompenti dello spirito shakespeariano. Le insopportabili e limitanti "catene servili" rinviano quindi alla pesante situazione che origina dal secolare *ancien régime* cui si inizia a pensare di porre rimedio, una situazione che formalmente è circonfusa dall'"incredibile

delicatezza" dell'ultimo rococò, ormai ben avviato sulla strada di un'inarrestabile decadenza che lascia sempre più spazio al cambiamento del gusto e della società stessa, via via più consapevole della non attinenza al vero di una tradizione finora considerata dogmatica. Tali elementi (le "catene" e la "delicatezza"), così ossimorici fra di loro, ma allo stesso tempo entrambi attribuibili agli ultimi anni precedenti la Rivoluzione, non sono infatti disgiunti dal punto di caduta finale che essi richiamano, ossia "le massime repubblicane", un'espressione rischiosa, se utilizzata in epoca assolutista.

La forza dirompente del teatro del bardo, innovativa e critica nei confronti della tradizione, è così convogliata nei rivoli del complesso discorso politico di fine secolo, cosicché l'indole educativa dell'arte drammaturgica supera i confini morali ed edificanti delle proprie origini, per diventare uno strumento didascalico in direzione di una didattica dell'impegno civile, che parte dalla comunicazione diffusiva di una nuova autocoscienza. La nota oscillazione della posizione di Verri sul piano politico, che alterna aneliti più coraggiosi a ripensamenti ben più moderati, quando non reazionari[13], sembra qui offrire qualche impulso aggiuntivo in favore della dimensione più dinamica della questione. Se nelle tragedie verriane che scaturiscono dall'apprendistato shakespeariano e dal parallelo lavoro di studio e traduzione dei classici il profilo politico dell'autore appare piuttosto defilato, quasi sospeso fra l'essere e il non essere, almeno in questa occasione l'epistolario restituisce la cifra di un pensiero più solido, deciso a rendere la letteratura strumento coadiuvante di un significativo cambiamento sociale.

## 4. L'officina del traduttore

Tuttavia, il vertice polemico appena citato è costantemente mitigato da un profondo senso di appartenenza alla cultura del momento, che riconosce in Voltaire, Corneille e ovviamente Racine – simboli assoluti del classicismo francese – i modelli indiscussi da imitare. Proprio questo

[13] Si occupa del quadro politico di riferimento, e dell'evoluzione ideologica di Alessandro Verri, Messina 2016-2017, che indaga anche i risvolti pertinenti al tema interni alle tragedie; ma si vedano anche Anglani 2004 e Cicoira 1982.

consapevole bilanciamento induce il traduttore ad avvicinarsi all'opera con un tatto molto particolare, diverso dall'atteggiamento che, in genere, guida l'attività della traduzione nel Settecento. Nonostante Alessandro sia conscio delle ampie differenze culturali che intercorrono fra l'originale inglese e il *milieu* di arrivo, tutto imperniato sui principi di una pervasiva *bienséance* che non ammette tinte forti, egli non pretende di correggere Shakespeare, così come invece era quasi la prassi nel XVIII secolo, fra mutamenti interni alla trama delle vicende raccontate, omissioni e aggiunte. Non si tratta quindi, in questo caso, di "gareggiare con l'originale", oppure di privilegiare lo "spirito" rispetto alla "lettera" (secondo i canoni cesarottiani della traduzione artistica settecentesca): egli infatti si avvicina con sincero interesse e umiltà al testo (con atteggiamento, quindi, diverso da quello proposto nelle traduzioni di testi antichi, cui si è prima accennato); perché lo scopo è riconducibile piuttosto a un desiderio di divulgazione e di conoscenza dell'opera attraverso una traduzione che da una parte non si può definire 'di servizio' e dall'altra non ambisce alla rappresentazione scenica.

Tale equilibrio mediano ha come fondamento la fedeltà all'originale, ma non quella millantata dalla prassi traduttoria settecentesca della *belle infidèle*, bensì una sincera volontà di restituire un testo il più possibile vicino a quello composto dall'autore. A questo punto, gli ostacoli a tale lavoro non derivano tanto da inesistenti velleità artistiche personali, quanto piuttosto da oggettive difficoltà di comprensione della lingua: dopo Domenico Valentini che traduce il *Giulio Cesare* nel 1756 grazie all'intermediazione di alcuni amici inglesi, Alessandro è il primo a redigere una traduzione integrale di un'opera scontrandosi da solo direttamente con la lingua inglese. Ad aiutarlo nel suo lavoro intervengono il *Dizionario* del Baretti e le edizioni inglesi curate da Pope, Theobald e da Warburton[14], ma per tutto il Settecento rimane sostanzialmente l'unico a compiere un'impresa del genere, poiché anche le traduzioni di Giustina Renier Michiel, fra 1798 e 1801, godono dell'intervento di Cesarotti[15].

---

[14] Sulle edizioni inglesi di riferimento si vedano Colognesi 1963 e Iacobelli 2006 e 2001.

[15] Cfr. Michiel 1797-1800. Sulle influenze cesarottiane relative al lavoro dell'ultima dogaressa si rinvia a Bianco 2017.

Neppure l'esperienza francese risulta per lui significativa, poiché la lettura di La Place (De La Place 1746-1749), l'unico strumento in qualche modo attendibile all'altezza dei primi abbozzi verriani sull'*Amleto* (1769), suggerisce anzi la necessità di una vera traduzione, completamente diversa dall'impianto di quella francese, costituita invece da centoni intervallati da riassunti. Solo l'avvento della monumentale opera di Le Tourneur costituisce un punto di svolta, ma, come si avrà modo di vedere, soprattutto dal punto di vista metodologico, e comunque solo dopo la traduzione dell'*Amleto*, iniziata molto prima di questa lunga esperienza editoriale d'oltralpe.

È utile a questo punto citare la prima lettera al fratello Pietro in cui Alessandro annuncia la sua attività di traduzione e il suo entusiasmo per l'opera originale:

> […] Io, quest'inverno, tradussi quasi tutta la famosa tragedia di Shakespeare, che ha il titolo: *Hamlet re di Danimarca*; ma, essendomi venuti di mezzo altri studi, l'ho lasciata alla metà del quarto atto. Quest'autore è tanto difficile, che neppure la metà degl'inglesi lo intendono bene, come pochi italiani intendono Dante. E questo nasce dall'esser quello inglese ripieno di frasi antiquate e di voci inusitate e, talvolta, composte da lui di sbalzo; di più, vi si trovano molte parole prese dall'antico anglosassone. Con tutto ciò, mediante un'improba fatica, l'ho spiegato sufficientemente; ed è l'unica traduzione letterale che vi sia di quest'autore, per quanto io so; perché nel *Théâtre Anglais* non se ne trovano che de' squarci, e tradotti con somma licenza. Io sono stato alla lettera precisa, per dare una giusta idea della lingua e dell'autore. Il Dizionario di Baretti[16] l'ho trovato eccellente, anche in questa occasione.
>
> Ho veduto che Voltaire o non sa bene questa lingua, o ha voluto, a tutt'i conti, mettere in ridicolo Shakespeare. Ma a torto, perchè con tutte le sue stravaganze è un grand'uomo. E giacché sono in materia, ti dirò che il soggetto della tragedia è Hamlet, re di Danimarca, che è stato avvelenato da un suo fratello, d'accordo colla di lui moglie, i quali poi gli succedono al trono. L'ombra di Hamlet comparisce ad Hamlet, parimenti suo figlio di tal nome, ed escluso dal trono dallo zio. L'ombra narra a suo figlio e svela il misterioso veneficio, e l'atroce delitto della moglie e del fratello. Questa è una gran scena. Il figlio Hamlet, escendo dal dialogo col- l'ombra, pieno di funeste idee sul cuore umano e sulla morale, fa il famoso monologo[17], che ha tradotto anche Voltaire, e del

[16] Cfr. Hitch 1760.

[17] "Famoso" perché già più volte tradotto da Voltaire. Si ricordino almeno le

quale ti voglio aggiungere, perchè è breve, la traduzione letterale, una parola dopo l'altra.

> Esistere o non esistere? questa è la questione. Se sia più nobile per la mente il soffrire i colpi e le freccie di oltraggiosa fortuna, e il prendere le armi contro un mar di miserie, e col por loro fine.... morire.... dormire.... non più; e con un sonno poter dire: Io finisco il crepacuore e mille naturali dolori che la carne eredita. Questa è una consumazione da desiderarsi divotamente. Morire... dormire! forse sognare! Sì: qui è l'intoppo.... In quel sonno della morte, qualunque sogno possa venire, quando ci siamo disfatti di questo mortale strepito, bisogna darci pausa.... Egli è il timore che fa la calamità di così lunga vita. Perchè chi soffrirebbe la sferza del tempo, l'ingiuria dell'oppressore, la contumelia del superbo, le angoscie del disprezzato amore, il ritardo della legge, l'insolenza del magistrato, ed i vilipendi che il paziente merito riceve dall'indegno, quando ognuno farebbe la sua quiete con un semplice stiletto? Chi porterebbe tal fardello, per gemere e sudare sotto il peso di una noiosa vita? Ma quello spavento di qualche cosa dopo la morte; quell'incognito paese, dai di cui lidi nessun viaggiatore ritorna, confonde la volontà: e fa noi piuttosto portare que' mali che abbiamo, che rifuggire ad altri che non conosciamo. Così la conscienza ci rende tutti quanti codardi, e così il nativo colore della risoluzione è ammorbato dal pallido getto del pensiero; e le imprese di gran midollo e momento, per questo riguardo il loro corso ritorcono e perdono il nome di azione.

La traduzione è precisamente una parola dopo l'altra, come il testo. […] (Novati 1911).

La diversa prospettiva con cui lavora il traduttore milanese circoscrive gli interventi più invasivi prevalentemente ai *loci* in cui viene posta una sorta di *crux desperationis* che l'autore non riesce a risolvere: l'oscurità del testo, nonostante gli strumenti a disposizione, risulta talmente insormontabile che l'unica soluzione diventa la cassatura. Ma, contrariamente all'*Amleto*, caratterizzato da una maggiore cripticità estesa su più livelli, nel caso dell'*Otello* vi sono solo due brani piuttosto cospicui che vengono tagliati per queste ragioni: la canzone di Jago II, 3, vv. 83-90 (che Verri tenta di tradurre nel-

---

prime tre occasioni: le *Lettres philosophiques* (1734); l'*Appel à toutes les nations d'Europe*, e nella seconda redazione di questo scritto, *Du Théâtre Anglais par Jerome Carré* (1761).

la prima versione, ma non riporta nella seconda perché non riesce comunque a recuperarne il senso) e un gioco di parole inserito nel dialogo fra il clown e i suonatori – III, 1, vv. 8-10). In entrambi i casi il traduttore riporta fedelmente il passo che non riesce a comprendere e poi lo commenta, confermando così la meticolosità del suo lavoro e la lunga riflessione cui è stato sottoposto. Propongo qui la trascrizione del secondo luogo omesso:

> Clown: O, thereby hangs a tail –
> First musician: Whereby hangs a tale, sir?
> Clown: Marry sir, by many a wind-instrument that I know[18]
> (*Othello*, III, 1, vv. 8-10)

> Trovo che *thereby* è avverbio che non si trova nel mio Diz.° e che il suonatore replicando alla interrogazione muta la parola *tail* in *tale* non so perché, eppure così nelle due edizioni che adopero e che confrontano; insomma *nihil intelligo*.
> (Manoscritto 1, bifoglio 9, carta 2, recto)

Al di là della non completezza del *Dizionario* di Baretti, che in questo caso non ha saputo aiutare il traduttore, questi si arrovella sul passo dimostrando di non aver compreso per nulla il gioco di parole fra 'tail' e 'tale', perdendo di vista il fatto che la seconda è utilizzata non tanto per il suo significato, quanto piuttosto per la sua identità di pronuncia con la prima; ma Verri, focalizzandosi, invece, solo sull'aspetto semantico, non arriva in alcun modo a capire il *calembour* fonetico legato a 'tail', 'coda', che rinvia sempre alla sfera oscena in Shakespeare. Lasciando da parte le involontarie incomprensioni del testo, che pure sono presenti, le annotazioni critiche testimoniano l'impegno del milanese nell'indagare ogni piega del linguaggio shakespeariano e nel dare conto, sul piano concettuale e metodologico, di tutti i tentativi di comprensione da lui messi in atto per addivenire a una soluzione, talvolta senza esito positivo.

Se il fine ultimo dell'attività traduttoria verriana è la conoscenza di Shakespeare in virtù della fedeltà all'originale, ciò non esclude, d'altro canto, che vi sia stato da parte del traduttore un lavoro di acclimatamento al *milieu* culturale di arrivo. Tale operazione si concretizza solitamente attraverso l'adozione di espedienti simili alle altre esperienze

[18] Da qui in poi le citazioni dal testo originale fanno riferimento a Shakespeare 1992.

di traduzione di fine Settecento, ossia, l'eliminazione o la mitigazione del linguaggio scurrile o osceno, l'adesione al principio illuminista della *clarté*, che induce ad aggiunte puntuali di elementi grammaticali disambiguanti oppure alla riformulazione di alcune espressioni.

| **Shakespeare** | **Verri manoscritto 1** | **Verri manoscritto 2** |
|---|---|---|
| The poor soul sat sighing by a sycamore tree, / Sing all a green willow. / Her hand on her bosom, her head on her knee, / Sing willow, willow, willow. / The fresh streams ran by her, and murmured her moans, / Sing willow, willow, willow. // Prithee, hie thee, he'll come anon — / Sing all a green willow must be my garland. / Let nobody blame him, his scorn I approve — / […]<br>I called my love false love but what said he then? / Sing willow, willow, willow. / If I court more women you'll couch with more men — | La povera anima (la infelice) sedeva cantando accanto ad un siccomoro (il fico nero): cantiamo tutti un verde salcio. La di lei mano sul suo grembo, il di lei capo sul di lei ginocchio, cantiamo salcio, salcio, salcio. Il fresco rivo (ruscello) correva vicino a lei, e mormorava a suoi lamenti. Cantiamo salcio, salcio, salcio. Io ti prego affrettati, egli verrà or ora. Cantiamo tutti un verde salcio dev'essere la mia ghirlanda. Nessuno lo biasimi, il di lui disprezzo io approvo. […]<br>Io chiamai il mio amore, falso amore. Ma che diss'egli allora? Se io corteggio più donne, voi vi coricherete con più uomini. | Misera giace accanto<br>D'un arbore, la manca<br>Appoggia al seno e intanto<br>Di lagrimar non stanca<br>Esala il suo martir.<br>La destra fa sostegno<br>Al volto addolorato:<br>esprime assai quel segno<br>ch'omai le fia più grato<br>del vivere il morir.<br>Quello che pria le piacque<br>Rivo, le spiace adesso,<br>che sussurrando l'acque<br>rifanno un suono istesso<br>de' suoi mesti sospir.<br><br>Sollecita, te ne prego,<br>perch'egli sta per venire –<br>(poi segue cantando):<br><br>Nessun biasimi<br>il suo disprezzo…<br>gridai m'inganni<br>cor infedele:<br>di cento affanni<br>cagion crudele<br>misero amor!<br>Disse il garzone<br>S'amerò un'altra<br>Avrai ragione:<br>tu allor da scaltra<br>manca di fe'. |

Il momento dell'opera in cui la dimensione del traduttore, pur desideroso di non tradire l'originale, si scontra con la realtà di un secondo Settecento pienamente melodrammatico e metastasiano è senza dubbio la canzone del salice (IV, 3, vv. 40-56). L'inglese propone una ballata

languida e triste, intrisa della drammaticità del momento e dei macabri presentimenti provati da Desdemona; ad essa risponde una visualizzazione tutta italiana della scena. Le due versioni verriane dell'*Otello* permettono di seguire il lavoro del traduttore e i passaggi attraverso i quali questo giunge a una propria maturazione conclusiva (Colognesi 1963).

In questo caso la difficoltà risiede comprensibilmente nell'approccio ai versi: proprio per questo, il lavoro si sviluppa per gradi, iniziando con una prima prova di traduzione in prosa. La prima versione si caratterizza per un'adesione massima all'inglese, in quanto intesa come funzionale a un primo momento di comprensione effettiva del testo: per tale ragione il primo manoscritto propone una trasposizione al limite del *verbum de verbo*. Questo passaggio è però fondamentale per costituire il materiale che sarà lavorato per la 'bella copia', ossia per il secondo manoscritto. Qui la difficoltà si fa maggiore, perché intervengono tutti i limiti strutturali (intesi come griglia metrico-stilistica) entro cui il poeta si deve inserire. Ora deve davvero scontrarsi con le "catene" citate poco fa e così tanto criticate. Ne emerge un testo radicalmente mutato, poiché calato in un contesto metastasiano, ossia nel codice drammatico principale del momento. L'iniziale ballata inglese si trasforma in un'arietta di settenari e quinari strutturati in strofe di cinque versi rispondenti a un preciso sistema di rime alternate e chiuse da un ultimo verso isolato, ma la cui rima è richiamata in ogni stanza. Ma oltre agli accorgimenti metrico-stilistici, a variare è anche la struttura sintattica: l'armonia metastasiana, arricchita dall'*imagery* arcadica, ricostruisce una sintassi completa e lineare, equilibrata e lacrimevole, ma del tutto estranea alla sospensione drammatica della frase nominale inglese, in cui le parti mancanti devono essere ricostruite dal lettore. Suo malgrado, quindi, poiché sono assenti validi modelli ulteriori, il traduttore deve attingere al contesto coevo, snaturando *de facto* l'originale, nonostante, per altro, questa scena che vede protagonista Desdemona fosse tra le sue preferite.

## 5. La figura del traduttore

In aggiunta a una trasposizione attendibile e divulgativa, benché spogliata delle velleità artistiche dell'autorialità, e intrisa di un approccio psicologico che prelude alla temperie schlegeliana romantica, Verri sta costruendo inoltre la figura di un traduttore completo,

ma soprattutto consapevole delle problematiche insite nella propria attività. Il profilo professionale e metodologico del traduttore comincia infatti a delinearsi proprio in questo periodo: sono infatti questi gli anni in cui iniziano i grandi dibattiti sul ripensamento dell'arte del *vertere* individuata come oggetto estremamente complesso, poiché veicolo di dialogo fra culture ed epoche secondo dimensioni diatopiche, diacroniche e diasistemiche, soprattutto se considerata in relazione ai Testi Sacri. La copiosissima attività di trasposizione linguistica settecentesca, spesso relativa a una letteratura di consumo o al teatro, per citare gli ambiti più 'di massa' (ma ovviamente non solo), spesso non tiene conto di questa figura, il cui nome nemmeno appare nelle opere pubblicate; tuttavia non si può non tener conto del fatto che, allo stesso tempo, esistono comunque casi importanti di traduzioni celebrate di cui è noto il traduttore (Conti, Cesarotti, a nominare i più famosi) e lavori che provano ad attirare l'attenzione su queste figure, come nel caso di Scipione Maffei e del suo *Catalogo dei traduttori* (1720).

Solo in virtù delle importanti disquisizioni metodologiche a livello europeo, inizia a concretizzarsi una maggiore attenzione verso questa attività; una consapevolezza che comincia a materializzarsi anche all'interno delle stesse opere edite, non solo attraverso l'esplicitazione del nome di chi ha reso possibile la lettura del testo in una lingua diversa, ma anche premettendo all'opera una lettera o un carteggio fra autore e traduttore, con il valore di viatico alla pubblicazione, e sovente con tanto di elogio alla traduzione stessa[19].

Parallelamente a questo fenomeno, si fa strada anche in quest'ambito l'attitudine all'enciclopedismo illuminista, che in questo caso diventa una valorizzazione critica del lavoro traduttorio. La figura che maggiormente concentra su di sé tutti gli elementi elencati e che con la sua opera in francese (intesa come 'lingua-ponte' e quindi ad alta diffusione), gode di ripercussioni importanti e per molti decenni influenza la ricezione europea del teatro shakespeariano è senz'altro Pierre Le Tourneur.

L'importante impresa editoriale, comparsa in venti volumi fra il 1776 e il 1783 a Parigi, rappresenta la summa delle conoscenze europee coeve sulla drammaturgia del bardo: non si tratta 'solo', se così

[19] Su questo aspetto si rinvia a Bianco 2020.

si può dire, di una traduzione, bensì di una sorta di enciclopedia sul tema, con elementi di edizione critica e abbondanti note giustificative della traduzione pubblicata. Il primo volume, che contiene la tragedia del Moro, esce dopo l'*Amleto* di Verri e prima del suo *Otello*; l'impatto nell'attività del milanese non è privo di conseguenze. Se da una parte tutti i manoscritti, come si è visto, sono il frutto di un lavoro ragionato e sempre meticoloso, dall'altra è notevole la differenza sul piano metodologico fra la prima e la seconda opera.

L'*Amleto* è infatti caratterizzato da un iter molto tormentato, articolato in tre versioni, interrotto per anni, derivato da un testo particolarmente ostico, a detta dello stesso autore[20] (anche per il carattere filosofico della narrazione e perché il principe di Danimarca costituisce il primo impatto con il teatro di Shakespeare vissuto da questo punto di vista). La sua trasposizione presenta sì annotazioni descrittive riguardanti la difficoltà della traduzione, ma questa viene presentata come una proposta non molto motivata, quanto piuttosto ipotizzata: è percepibile la poca convinzione dello stesso traduttore, che nella maggior parte dei casi non la trascrive nemmeno nella versione finale.

Diverso, invece, il caso dell'*Otello*, in cui abbondano le note riguardanti i passi difficili e la cui proposta di traduzione non rimane solo tale, ma, dopo essere stata abbozzata, viene giustificata al punto da renderla fondata e plausibile, così da essere inserita nella trascrizione definitiva del secondo manoscritto. Come nel caso della terza scena del primo atto, in cui Otello viene chiamato da Brabanzio a testimoniare davanti al Doge. Tale procedura è seguita sia nel caso di singoli termini:

> Duke of Venice: Let me speak like yourself, and lay a sentence, which, as a **grise** of step, may help these lovers into your favour.
>
> (*Othello*, I, 3, vv. 199-201)

> Lasciate che io parli come voi stesso, o che ponga una sentenza, che come un **gradino**, o soglia/limitare ajuti questi amanti ad acquistare il vostro favore…

[20] Oltre alla lettera citata, cfr. Petrone-Fresco 1993 e 1988.

> «grise»: a grice or step dice la edizione di Londra del 1767, ma grice vuol dire porchetto e qui tal voce non v'entra: altra ediz. Del 1752 scrive grise, voce che pure nel diz. Non si trova, ma bensì greese, sinonimo di step onde suppongo il senso di greese.
>
> (manoscritto 1, bifoglio 4, carta 1 verso)

Sia nel caso di passi più estesi:

> Brabantio: […]
> He bears the sentence well, that nothing bears
> but the comfort which from thence he hears:
> but he bears both the sentence and the sorrow,
> that, to pay grief, must of ppor patience borrow.
> These sentences to sugar, or to gall,
> being strong on both sides, are equivocal
>
> (*Othello*, I, 3, vv. 212-217)

> Brabanzio: […] Colui soffre bene la sentenza, che niente altro soffre che lo schietto/puro conforto che di là egli ode. (in verità non intendo niente, e se devo dare a tal passo qualche senso per congettura dirò: colui che ricava conforto da tali sentenze non è veramente addolorato). Ma soffre egualmente la sentenza, ed il dolore, colui che per pagare l'afflizione deve prender in prestito una meschina pazienza. (ma chi nella sua afflizione non ha altro rimedio che il soffrire se la sente raddoppiare con tali esortazioni). Queste sentenze sono equivoche perché sono egualmente valevoli a raddolcire, e ad infastidire.
>
> (manoscritto 1, bifoglio 4, carta 1 verso)

Il lavoro di Alessandro Verri, pur rimasto inedito, si propone come un'esperienza centrale almeno in due direzioni principali, che si diramano poi in una pluralità di indirizzi ulteriori: da una parte la conferma di un mutamento in ambito estetico ormai in atto, concretizzato in un interesse sempre maggiore verso un primitivo nordico che oltrepassa i canoni tradizionali del classicismo mediterraneo; dall'altra la problematizzazione delle nuove metodologie e dei presupposti teorici del *vertere* e di una più consapevole dignità del traduttore. I primi scaturiti da una nuova riflessione filosofica su un'attività che identifica intimamente il passaggio fra XVIII e XIX secolo, la seconda che si pone come sua diretta conseguenza, in un percorso che apre la strada al più maturo approccio ottocentesco.

## Bibliografia

Alfonzetti, Beatrice, 1989, *Il corpo di Cesare. Percorsi di una catastrofe nella tragedia del Settecento*, Mucchi, Modena (studio successivamente ripubblicato presso lo stesso editore nel 1996).

Anglani, Bartolo, 2004, *Il dissotto delle carte. Sociabilità, sentimenti e politica tra i Verri e Beccaria*, Franco Angeli, Milano.

Bani, Luca, 2022, *Alessandro Verri, translator of Hamlet and Othello. The discovery of Shakespeare in the Transition from Classicism to Pre-Romanticism in the Latter Half of the Eighteenth Century in Italy*, in Calzoni, Raul-Di Blasio, Francesca-Perletti, Greta (eds.), *Translation and Interpretation. Practicing the Knowledge of Literature*, Vandenhoeck & Ruprecht, Gottingen, pp. 95-104.

Baretti, Giuseppe, 1760, *A dictionary of the english and italian languages. By Joseph Baretti. Improved and augmented with above ten thousand words, omitted in the last edition of Altieri. To wich is added, an italian and english grammar*, C. Hitch *et alii*, Londra, 2 voll.

Besterman, Theodore (ed.), 1967, *Voltaire on Shakespeare*, in *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, LIV.

Bianco, Francesca, 2017, *Shakespeare: le traduzioni veneziane di Giustina Renier Michiel e Melchiorre Cesarotti*, in Alfonzetti, Beatrice *et alii*, *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica,* Atti del XIX Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), Adi editore, Roma, pp. 1-10.

Bianco, Francesca, 2019, *Shakespeare in Italia au tournant des Lumières. Le traduzioni di Le Tourneur in Alfieri, Monti e Foscolo*, presentazione di Guido Baldassarri, Padova University Press, Padova.

Bianco, Francesca, 2020, *«Votre approbation est un passeport pour le pays de la posterité»: alcuni carteggi traduttore-autore nel Settecento*, in *Lettere Italiane*, LXXII, 1, pp. 83-101.

Bianco, Francesca, 2023, *Padua and Venice: The first complete translations of Shakespeare's plays*, in *Cahiers Élisabéthains: A Journal of English Renaissance Studies*, CXII, 1, pp. 119-131.

Busi, Anna, 1973, *Otello in Italia (1777-1972)*, Adriatica, Bari.

Chiancone, Claudio, 2010, *La scuola di Melchiorre Cesarotti nel quadro del primo romanticismo europeo*, tesi di dottorato (Université Stendhal – Grenoble III e Università degli Studi di Padova), discussa il

2 dicembre 2010 a Grenoble, relatori: Prof. Enzo Neppi, Université Stendhal – Grenoble 3 e Prof. Guido Baldassarri, Università degli Studi di Padova.

Cicoira, Fabrizio, 1982, *Alessandro Verri: sperimentazione e autocensura*, Patron, Bologna.

Colognesi, Silvana, 1963, *Shakespeare e Alessandro Verri*, in *Acme. Annali della Facoltà di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Milano*, XVI, pp. 183-216.

Crinò, Anna Maria, 1950, *Le traduzioni di Shakespeare in Italia nel Settecento*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma (Collana *Letture di pensiero e arte*, IX).

De La Place, Pierre-Antoine, 1746-1749, *Le théâtre anglois*, s. e., Londres et Paris.

Fazio, Mara, 2020, *Voltaire contro Shakespeare*, Laterza, Bari.

Frantz, Pierre, 2021, *Pour sortir des classiques: le Shakespeare de Voltaire*, in *Il confronto letterario. Quaderni di letterature straniere e comparate dell'Università di Pavia*, LXXIV, *Not for an age but for all time. Ricezioni creative di Shakespeare da Milton ai romantici*, pp. 25-36.

Gallitelli, Eleonora, 2024, *Genio nazionale versus gusto universale. Baretti interprete e apologeta di Shakespeare nella polemica contro Voltaire*, in Bianco, Elisa-Vicentini, Alessandra (eds.), *Baretti's England. Figure e momenti del Settecento anglo-italiano*, introduzione di Paolo Luca Bernardini, Firenze University Press, Firenze, pp. 91-104 (Biblioteca di Storia, XLVIII).

Gaspari, Gianmarco (ed.), 1980, *Viaggio a Parigi e Londra, 1766-1767. Carteggio di Pietro e Alessandro Verri*, Adelphi, Milano.

Guidolin, Gaia, 2014, *I Verri e il teatro. Traduzioni, tentativi e riflessioni sui generi drammatici del Settecento*, in *Versants: revue suisse des littératures romanes*, LI, 2, *Fascicolo italiano. Studi sul Settecento: critica, filologia, interpretazione*, pp. 72-87.

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

Iacobelli, Alessandra, 2006, *Alessandro Verri traduttore e interprete di Shakespeare: i manoscritti inediti dell'«Othello»*, in Coluccia, Giuseppe-Stasi, Beatrice (eds.), *Traduzioni letterarie e rinnovamento del gusto. Dal Neoclassicismo*

*al primo Romanticismo*, Atti del convegno internazionale (Lecce-Castro, 15-18 giugno 2005), Congedo, Galatina, pp. 205-228.

Le Tourneur, Pierre-Prime-Félicien, 1776-1783, *Shakespeare traduit de l'anglois*, chez la veuve Duchesne, Paris (20 voll.).

Luciani, Paola, 1999, *Le passioni e gli affetti. Studi sul teatro tragico del Settecento*, Pacini, Ospedaletto-Pisa.

Mattioda, Enrico, 1994, *Teorie della tragedia nel Settecento*, Mucchi, Modena (lavoro poi riedito presso Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2016).

Messina, Claudia, 2016-2017, *Alessandro Verri e la cultura del suo tempo. Milano, Roma e l'Europa (1741-1816)*, tesi di dottorato discussa presso l'Università degli Studi Roma Tre, supervisore Prof. Luca Marcozzi.

Musitelli, Pierre, 2016, *Le flambeau et les ombres. Alessandro Verri, des Lumières à la Restauration (1741-1816)*, École française de Rome, Roma (Collection de l'École française de Rome, 512).

Nacinovich, Annalisa, 2003, *"Il sogno incantatore della filosofia": l'Arcadia di Gioacchino Pizzi, 1772-1790*, L. S. Olschki, Firenze.

Novati, Francesco-Greppi, Emanuele (eds.), 1911, *Carteggio di Pietro e di Alessandro Verri, dal 1766 al 1797*, vol. III, Cogliati, Milano.

Orlandi Balzari, Vittoria, 2016, *L'anglomania di Alessandro Verri*, in *Studi sul Settecento e l'Ottocento*, XI, pp. 11-22.

Pesaresi, Fabio, 2015, *La scoperta dell'Inghilterra: epistolari e diari dei viaggiatori italiani del Settecento*, QuiEdit, Verona.

Petrone-Fresco, Gaby, 1988, *Three contemporary translators of Hamlet*, in *ACME: Annali della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, XLI (maggio-agosto), 2, pp. 114-128.

Petrone-Fresco, Gaby, 1993, *Shakespeare's reception in 18th Century Italy. The case of Hamlet*, Peter Lang, Bern-New York.

Renier Michiel, Giustina, 1797-1800, *Opere drammatiche di Shakespeare volgarizzate da una cittadina veneta*, presso gli eredi Costantini, Venezia (3 voll).

Seregni, Giovanni (ed.), 1937, *Carteggio di Pietro e di Alessandro Verri. Dal 1 Aprile 1777 al 30 Giugno 1778*, vol. IX, Milesi, Milano.

Seregni, Giovanni (ed.), 1939, *Carteggio di Pietro e di Alessandro Verri. Dal 1 luglio 1778 al 29 dicembre 1779*, vol. X, Giuffré, Milano.

Shakespeare, William, 1992, *Othello*, edited by M. R. Ridley, London-New York (The Arden edition of the works of William Shakespeare, CCXCVI).

Themelly, Pietro, 2021, *Le monde a changé, il doit changer encore. Persistenze e mutazioni nel teatro veneto di fine Settecento intorno alla Sémiramis di Voltaire*, in *EUROSTUDIUM3W*, (luglio-dicembre) 57, pp. 117-188.

Verri, Alessandro, 1806, *Alessandro Verri editore agli amatori dell'italiana letteratura*, in Id., *I quattro libri di Senofonte dei Detti memorabili di Socrate. Nuova traduzione dal greco di Michel Angelo Giacomelli*, con note e variazioni di Alessandro Verri, Niccolò Bettoni, Brescia, pp. V-XXIII.

Verri, Alessandro, 1821, *Intenzione dell'autore*, in Id., *Iliade di Omero, tradotta e compendiata in prosa da Alessandro Verri ed illustrata con brevi annotazioni, le quali accennano i luoghi omessi o abbreviati, espongono il preciso testo letterale, e facilitano la intelligenza del poema*, per Giovanni Silvestri, Milano, pp. VII-X.

Vicentini, Alessandra, 2002, *A proposito delle prime grammatiche d'inglese del Settecento italiano: ambiti di ricerca e problematiche metodologiche*, in *Quaderni del CIRSIL*, 1, pp. 75-89.

Zanlonghi, Giovanna, 2007, *La riforma della tragedia nel Settecento: l'identità italiana a teatro*, in *Annali di storia moderna e contemporanea*, XIII, pp. 25-65.

Zvereva, Irina, 2018, *Il dibattito sulla traduzione di Shakespeare in Italia: 1700-1850*, Tesi di Dottorato, supervisore Professor Christopher Rundle, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Dottorato di ricerca in Traduzione, interpretazione e interculturalità, XXIX Ciclo.

## Materiale archivistico

Fondazione Raffaele Mattioli per la storia del pensiero economico, Archivio Verri