

Università degli studi di Roma La Sapienza
Dipartimento di Scienze documentarie, linguistico-filologiche e geografiche

Dottorato in Linguistica storica e Storia linguistica italiana
XXIV ciclo

L'italiano delle traduzioni di Shakespeare e Defoe tra Otto e Novecento

Tutori

Prof. Matteo Motolese

Prof. Riccardo Gualdo

Addottoranda

Valentina Abbatelli

Introduzione

È noto che all'inizio di nuove tradizioni di lingua scritta e letteraria, fin dove possiamo spingere lo sguardo, sta molto spesso la traduzione: sicché al vulgato superbo motto idealistico in principio *fuit poëta* vien fatto di contrapporre oggi l'umile realtà che in principio *fuit interpretes*, il che significa negare nella storia l'assolutezza o autoctonia di ogni cominciamento (Folena 1991b: 3).

Quello che vado ad introdurre non è chiaramente un lavoro di tipo traduttologico, ma linguistico; tuttavia, parlando di traduzioni, è inevitabile fare riferimento ad un quadro teorico di base da cui prende le mosse questa ricerca.

Gli obiettivi di questo lavoro sono fondamentalmente due: vedere come e a che altezza cronologica l'italiano delle traduzioni si è aperto alla simulazione di parlato e analizzare in che posizione l'italiano di queste traduzioni si situa, sotto il profilo linguistico, all'interno del sistema letterario italiano. Si vuole, quindi, studiare sostanzialmente se è la lingua del sistema letterario a condizionare quella delle traduzioni, oppure se la lingua delle traduzioni si distanzia da quella circolante nel medesimo periodo in Italia.

Inizierò dal secondo obiettivo cercando di spiegare in quale quadro teorico, dal punto di vista degli studi sulla traduzione, si iscrive questo lavoro. Dal momento che il quadro che vado a ricostruire appartiene alla seconda metà del Novecento non affronterò l'argomento delle teorie della traduzione da un punto di vista cronologico¹. Questo secondo obiettivo prende le mosse dalla teoria del polisistema che si è affermata all'interno dei *translation studies*². Il termine polisistema sta ad indicare “l'insieme dei sistemi letterari – comprendente tutto, dalle forme “elevate” o “canonizzate” (ad esempio, i versi innovativi) come la poesia alle forme “basse” o “non canonizzate” (per esempio la letteratura per l'infanzia e la narrativa popolare) – in una data cultura” (Gentzler 1998: 119). Questa teoria, formulata in una serie di articoli redatti tra il 1970 e il 1977 da Itamar Even Zohar (1939),

¹ Per un quadro delle teorie della traduzione nei secoli XVIII e XIX non solo in Italia si vedano almeno Petrocchi 1955, Brettoni 2003, Bruni-Turchi 2003.

² Questa espressione, per la quale in Italia ancora non c'è una traduzione univoca (coesistono infatti le espressioni *traduttologia*, *scienza della traduzione*, *teoria della traduzione* su cui cfr. Rega 2001: 9), fu coniata da André Lefevere nel 1976 per indicare la disciplina che si occupa dei problemi derivanti dalla produzione e dalla descrizione delle traduzioni e in quattro settori generali: storia della traduzione, traduzione nella cultura di arrivo, la traduzione e la linguistica, la traduzione e la poetica (cfr. Bassnett-McGuire 1993: 21-2). L'aspetto più caratterizzante dei *translation studies*, che “invece di cercare di risolvere il problema filosofico della natura del significato, (...) si preoccupano di come viaggi il significato” (Gentzler 1998: 87), è infatti l'interdisciplinarietà.

intende studiare il tipo di rapporto che viene intrattenuto tra la letteratura tradotta e la letteratura in lingua originale:

Qual è la posizione della letteratura tradotta in questa costellazione: è elevata, bassa, innovativa, conservatrice, semplificata, stereotipata? In quale modo essa partecipa o meno ai cambiamenti? La mia risposta alla prima di queste domande è che la letteratura tradotta può essere ognuna di queste cose. Essa non è inamovibile per principio. Se diventa primaria o secondaria dipende dalle circostanze specifiche che operano nel polisistema. Ciò non significa necessariamente che la sua posizione sia sempre in movimento: certe condizioni durevoli possono confinarla per un tempo piuttosto esteso a una posizione soltanto (Even Zohar 1995: 229-30).

Le condizioni che determinano l'una o l'altra posizione della letteratura tradotta all'interno del sistema letterario possono essere varie. La letteratura tradotta può avere una posizione primaria in una letteratura ancora in fase di formazione, in una letteratura debole o periferica (o anche in entrambi i casi) e in un momento di crisi o di vuoto all'interno di una letteratura. Al contrario, quando la letteratura tradotta assume un ruolo secondario all'interno del sistema, questa diventa un importante fattore di conservatorismo, “non ha influenza sui processi di maggior rilevanza ed è modellata secondo norme stabilite convenzionalmente da un genere già dominante” (Even Zohar 1995: 233). Se l'opera tradotta in un dato momento storico in una particolare letteratura va a ricoprire un ruolo primario, allora ciò comporta che il traduttore non vada alla ricerca di modelli preconfezionati, ma anzi violi le convenzioni del proprio sistema letterario e, se questa strategia risultasse vincente, il sistema letterario di arrivo ne risulterebbe arricchito. Quando, viceversa, la letteratura tradotta occupa un posto secondario il traduttore sarà impegnato a cercare i migliori modelli già confezionati per il testo da tradurre e perciò il risultato spesso sarà una traduzione non adeguata, che cioè non riproduce le relazioni testuali dominanti dell'originale. Gli studi polisistemici che, ancora alla fine degli anni Settanta erano pochi, avevano portato alla conclusione che la posizione usuale della letteratura tendesse ad essere quella secondaria.

La novità fondamentale non solo della teoria del polisistema, ma dei *translation studies* in generale, è la considerazione della traduzione non come slegata da ciò che la circonda, ma come “un'attività dipendente dalle relazioni entro un certo sistema culturale” (Even Zohar 1995: 237). Questo approccio rappresenta la massima apertura nei confronti della traduzione perché tutti i fenomeni che riguardano il tradurre sono oggetto di studio e

inoltre dà un orientamento coerente alla ricerca perché muove da una specifica concezione di letteratura (Mattioli 2005: 193).

A questo quadro teorico si rifà, perciò, il secondo obiettivo della ricerca che rimane ovviamente sul piano linguistico, ma vuole indagare in che misura la lingua delle traduzioni prese in considerazione sia in linea con quella della produzione linguistica coeva. Si vuole comprendere quindi se le traduzioni di teatro e prosa siano assorbite dal sistema letterario italiano o se siano portatrici di elementi innovanti e al contempo se, all'interno delle varianti esemplificate, si possa evidenziare una linea di tendenza che vada dall'Ottocento al Novecento. In particolare i testi teatrali, per la loro assoluta particolarità semiotica e il loro nesso inscindibile di testo e contesto, possono essere analizzati in maniera molto valida dal paradigma di Even Zohar (Taviano 2004: 504).

Per quanto riguarda, invece, il primo obiettivo se gli studi sulla simulazione del parlato nella letteratura vantano ormai un gran numero di studi, anche in senso diacronico - penso ad esempio a due opere fondamentali come Testa (1997) e D'Achille (2001) - nel contempo un lavoro simile non è mai stato fatto sulle traduzioni.

Nei capitoli che seguono si sono raccolti i dati linguistici giudicati a vario titolo significativi al fine di documentare il rapporto tra lingua delle traduzioni e lingua letteraria dei vari periodi. Va detto che, ovviamente, le traduzioni sono state studiate in maniera contrastiva, ovvero nei punti in cui divergevano l'una dall'altra. Per il lessico sono state prese in considerazione tutte le varianti considerate interessanti, mentre per la sintassi lo spoglio si è limitato alle frasi subordinate dal momento che senza una struttura fissa di base la comparazione per le diverse opere non sarebbe stata possibile. Aggiungo inoltre che sono stati studiati e analizzati nella ricerca i casi in cui i fenomeni, sia lessicali sia sintattici, che descrivo divergono dal testo in lingua originale.

La linguistica generale non si è occupata di traduzione fino agli anni Sessanta quando, con le prime ricerche sulla traduzione automatica, si creò la necessità di considerare la traduzione anche da questo punto di vista (Mounin 1965: 69-70). Eppure la traduzione si compone in realtà di due parti: una prima parte prettamente linguistica e una seconda simbolico-retorica. Le due operazioni sono inscindibili perché, nel momento in cui il traduttore è impegnato a estrarre il senso dalla lingua di partenza e a renderlo compatibile con un corrispettivo nella cultura di arrivo, ci troviamo già nella verbalizzazione e perciò nella seconda fase, poiché il concetto deve essere espresso in una forma adeguata (Menin 1996: 16).

Come si è detto, con l'inizio dei *translation studies* la linguistica è entrata a pieno diritto a far parte dell'analisi della traduzione, anche se da sola non è in grado di rendere in modo esaustivo la complessità del processo traduttivo (Lefevere 1998: 114-15). La linguistica che risulta maggiormente utile per lo studio del processo traduttivo è la linguistica di tipo testuale, in cui non si analizza come è stata tradotta la singola parola ma in cui l'attenzione viene rivolta all'architettura semantica del testo.

Ci sono alcuni studi sulle traduzioni nel panorama della linguistica italiana, tuttavia “sul versante dell'italianistica non risulta che siano state svolte ancora ricerche sistematiche sull'assetto linguistico delle traduzioni e lo stesso vale per gli studi linguistici” (Cardinaletti-Garzone 2005: 7). Gli studi presenti, infatti, non hanno mai cercato di fare una panoramica su traduzioni di testi diversi da parte di traduttori differenti attraverso vari secoli. Abbondano ovviamente le edizioni critiche dei volgarizzamenti e, per quanto riguarda opere moderne, profili critici di autori della letteratura italiana nelle loro vesti di traduttori tra cui ad esempio Stella 1977 su Pavese, Muñiz Muñiz 1998 e Emmi 1998 su Montale, Toppan 2006 su Luzi, De Nicola 2007 su Bianciardi. L'attenzione, però, di solito è rivolta o a singoli traduttori, come abbiamo visto, o a singole opere, ad esempio in Morgana 2004 (che, tra l'altro, limita la sua indagine agli aspetti lessicali della prima traduzione settecentesca dell'*History of America* di William Robertson), in Roggia 2007a-b-c-d che studia Cesarotti traduttore di *Ossian*, Marroni 1989, Benedetti 1974, o – meno frequenti – a più testi all'interno di uno stesso secolo (es. Zanon 2006). Anche nel maggiore volume che si occupa di traduzioni dal punto di vista della linguistica italiana – *L'italiano delle traduzioni* – si affrontano fenomeni generali riscontrati nelle traduzioni prese in esame (es. il caso della perifrasi progressiva in Degano 2005: 85-105) oppure anche qui traduzioni di singole opere (Chierichetti 2005: 193-210).

La scelta di prendere in esame teatro e prosa è dovuta innanzitutto alla volontà di guardare a due generi letterari diversi; la decisione, invece, di non considerare opere contemporanee alle traduzioni è insita nell'obiettivo stesso del progetto in cui l'interesse diacronico è focalizzato sui testi di arrivo e non su quelli di partenza. Pertanto i testi originali sono collocati a distanza cronologica dalle traduzioni.

Il lavoro è suddiviso in due parti speculari, teatro e prosa. All'interno di questa bipartizione si procede con un primo capitolo sulla ricezione dell'autore, un capitolo sul lessico e uno sulla sintassi. Il lessico a sua volta è affrontato da due punti di vista: prima viene messo a confronto con il lessico circolante nelle opere contemporanee in lingua italiana e poi con la lingua presente nei dizionari bilingue coevi. Anche dal punto di vista

sintattico la lingua delle traduzioni viene posta prima a confronto con la lingua della letteratura italiana nello stesso periodo e successivamente vengono analizzati i singoli fenomeni linguistici. Al termine di ogni capitolo, infine, si tentano di tracciare delle linee-guida che caratterizzano il passaggio da un secolo all'altro.

Passando alla descrizione del *corpus*, è necessario sottolineare come Shakespeare e Defoe siano stati scelti in quanto importanti rappresentanti dei generi letterari di teatro e prosa e in quanto cronologicamente non troppo distanti. Oltre alla diversità di generi di teatro e prosa, per il teatro si è scelto che venissero rappresentate equamente commedie e tragedie: Shakespeare ovviamente gode di uno straordinario numero di traduzioni, mentre le opere di Defoe, tranne *Robinson Crusoe*, hanno una ricezione novecentesca e, ad esempio, *A journal of the plague of the year* è stato necessariamente escluso dal momento che a tutt'oggi se ne ha solo la traduzione di Vittorini³.

Non sono state privilegiate le traduzioni di scrittori o poeti italiani ma, il criterio di selezione basilare è stato, per quanto possibile, quello di distanziare cronologicamente le opere in modo da poter osservare cambiamenti significativi nella lingua delle traduzioni.

Per quanto riguarda le opere di Shakespeare sono state preferite edizioni con il testo a fronte vista la problematicità di trasmissione del testo; laddove ciò non è stato possibile (*As you like it* di Rusconi e Vico Lodovici e *The tempest* di Vico Lodovici) sono stati fatti riscontri sull'edizione in-folio del 1623, mentre per la traduzione di Chiarini si è operato il confronto sull'edizione del Furnivall presente in *The Century Shakespeare. As you like it*, London, Cassel, 1911 che è indicata come testo sul quale è stata condotta la traduzione.

Per i romanzi di Defoe, invece, non potendo disporre di edizioni con il testo a fronte, mi sono avvalsa delle seguenti edizioni:

- Daniel Defoe, *Captain Singleton* in *The novels and miscellaneous works of Daniel Defoe*, vol. III, Oxford printed by D. A. Talboys, 1840.
- Daniel Defoe, *Roxana, or the fortunate mistress*, London, Henry G. Bohn, 1855.
- Daniel Defoe, *Moll Flanders* in *The novels and miscellaneous works of Daniel Defoe*, vol. IV, Oxford printed by D. A. Talboys, 1840.
- Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, London, Joseph Mawman, 1815.

Elencherò di seguito l'opera con il suo titolo originale e la data di composizione, per quanto

³ La ricezione di Defoe è argomento del capitolo 4.

riguarda Shakespeare, o di pubblicazione per Defoe; successivamente riporterò tutte le traduzioni che costituiscono il *corpus*:

Opere di Shakespeare

- *As you like it* (1599-1600): 1838 [1859] (Carlo Rusconi), 1920 (Cino Chiarini), 1929 [1947] (Giuseppe Saverio Gargano), 1952 [1994] (Cesare Vico Lodovici), 1982 (Antonio Calenda – Antonio Nediani).
- *Macbeth* (1603-1607): 1867 (Carlo Rusconi), 1912 (Cino Chiarini), 1952 (Salvatore Quasimodo), 1971 (Elio Chinol), 1989 (Nemi D'Agostino).
- *Othello* (1603): 1867 (Carlo Rusconi), 1887 (Cristoforo Pasqualigo), 1934 [1966] (Raffaello Piccoli), 1956 (Salvatore Quasimodo), 1962 (Alfredo Obertello) 1990 (Sergio Perosa).
- *The tempest* (1610-11): 1878 (Carlo Rusconi), 1933 (Giuseppe Saverio Gargano), 1953 [1994] (Cesare Vico Lodovici), 1972 (Antonio Baldini), 1979 (Agostino Lombardo).

Abbreviazioni delle opere di Shakespeare: As = *As you like it*, Mac. = *Macbeth*, Ot. = *Otello*, Tem. = *The tempest*.

Abbreviazioni dei traduttori: B. = Baldini, C-N = Calenda-Nediani, Ch. = Chiarini, Chi. = Chinol, D'A. = D'agostino, G. = Gargano, O. = Obertello, P. = Pasqualigo, Q. = Quasimodo, L. = Lombardo, Pi. = Piccoli, Pe. = Perosa, R = Rusconi, V.L. = Vico Lodovici.

Opere di Defoe

- *Robinson Crusoe* (1719): 1842 (Gaetano Barbieri), 1940 (Ida Alberti), 1963 (Antonio Meo), 1993 (Alberto Cavallari).
- *Lady Roxana* (1724): 1934 (Guido Biagi), 1966 (Alessandra Cordaro), 1978 (Giorgio Spina).
- *Moll Flanders* (1722): 1938 (Cesare Pavese), 1954 (Ugo Dettore), 1968 (Maria Lucioni Diemoz).
- *The life, adventures and pyracies of the famous Captain Singleton* (1720): 1932 (Alberto Rossi), 1959 (Giorgio Spina), 1975 (Enzo Pagnani).

Abbreviazioni delle opere: L.R. = *Lady Roxana*, M.F. = *Moll Flanders*, R.C. = *Robinson Crusoe*,

C.S. = *The life, adventures and pyracies of the famous Captain Singleton.*

Abbreviazioni dei traduttori: A. = Alberti, B. = Barbieri, Bi. = Biagi, C. = Cavallari, Co. = Cordaro, D. = Dettore, L. = Lucioni Diemoz, M. = Meo, P. = Pavese, Pa. = Pagnani, S. = Spina.

Le traduzioni di *Macbeth*, *Othello*, *As you like it* sono state spogliate integralmente, mentre a partire da *The tempest* e poi successivamente anche per la prosa di Defoe lo spoglio è proceduto a campione.

Nel corso della trattazione, quando elenco le occorrenze riscontrate nelle diverse opere, le citazioni sono composte dalla sigla dell'opera inglese, pagina o atto dell'edizione di riferimento, occorrenza inglese, pagina dell'edizione italiana di riferimento, traduzione e, tra parentesi, la sigla del traduttore e l'anno delle traduzioni: es. As III, 2 *Greasy* - p. 444: «grassosa» (V.L. 1952). Inoltre, nei casi in cui per una stessa parola o per uno stesso passo siano riportate le traduzioni di più di un autore mi sono avvalsa del segno > per indicare il passaggio da un traduttore all'altro; farò anche qui un esempio per rendere la spiegazione più chiara: L.R. p. 24: *as soon as dinner was over, Amy went upstairs and put on her best clothes too, and came down dressed like a gentlewoman* - p. 49: «appena finito di desinare, Amy andò di sopra, si mise i migliori abiti e venne giù che pareva una signora.» (Co. 1966) > p. 29: «finito di desinare, Amy andò di sopra per mettersi il vestito migliore e ridiscese che pareva una signora» (S. 1978).

Nei casi in cui si volevano evidenziare determinate parole all'interno di un contesto queste sono state sottolineate o evidenziate in grassetto.

Per rendere inoltre più chiare visivamente le occorrenze, riporto di seguito separate dal punto e virgola le occorrenze all'interno di una stessa opera, mentre vado a capo quando si passa agli esempi di un'altra opera.

Parte prima

IL TEATRO

Cap. 1 La ricezione di Shakespeare in Italia tra Ottocento e Novecento

1.1. Un passo indietro: il rapporto con Shakespeare nel Secolo dei Lumi

Per comprendere appieno il ruolo che il Romanticismo italiano ha assunto nella ricezione di Shakespeare in Italia non possiamo non fare un passo indietro al secolo precedente.

Il Settecento è stato infatti il secolo della grande diffusione di Shakespeare in tutta Europa⁴ ed anche quello dell'inizio delle sue interpretazioni ogni volta piegate al gusto del secolo corrente.

È indubbiamente Voltaire nelle sue *Lettere filosofiche sugli Inglesi* (1733) il primo a stigmatizzare Shakespeare come “un barbaro non privo di ingegno”⁵, parole che lo caratterizzeranno per tutto il secolo, un secolo che non avrebbe mai potuto comprendere l'autore inglese fino in fondo⁶.

Per quanto riguarda il contesto italiano, all'interno di una serie di giudizi simili a quello volterriano - ad esempio Antonio Conti (1677-1749): “è il Cornelio degli Inglesi ma molto più irregolare di Cornelio”; Francesco Algarotti (1712-1764): “errori innumerabili e pensieri inimitabili”; Francesco Saverio Quadrio (1695-1756): “e come che nelle sue farse mostruose che si chiaman tragedie alcune scene vi abbiano luminose e belle e alcuni tratti si trovino terribili e grandi, ciò non ostante esse forse sono fuori di regola e dal gusto lontane”⁷ - la prima voce fuori dal coro fu quella di Giuseppe Baretti che lo citò per la prima volta in *A dissertation upon the Italian poetry* (1753) dove polemizzò contro Voltaire e proseguì con questo intento anche nei suoi successivi interventi: nella prefazione al vocabolario italiano-inglese del 1760, nella *Frusta* e nel *Discours sur Shakespeare et sur monsieur Voltaire* (1777). Al di là dell'intento polemico è importante sottolineare l'opinione del Baretti perché per la prima

⁴ La diffusione delle opere dell'autore inglese si colloca all'interno del clima di crescente anglomania che caratterizza questo secolo: in merito si veda Graf 1911. Per la presenza della letteratura inglese nella cultura italiana del Novecento si veda il più recente Cattaneo 2007: 17-61.

⁵ Lombardo 2002: 17.

⁶ Le dispute letterarie intorno a Shakespeare ruotavano sostanzialmente intorno al non rispetto delle tre unità aristoteliche e al tema della natura: da un lato c'era chi lo vituperava perché era tutto natura, dall'altro chi invece lo elogiava appunto per la potenza con cui sapeva ritrarla (cfr. Nulli 1918: 6 e sgg.).

⁷ Nulli 1918: 10-11.

volta in Italia si dimostrò la grandezza del poeta inglese anche per la sua violazione delle tre unità aristoteliche di tempo, luogo e azione e perché con lui nel 1764 si arrivò ad affermare che:

Lo Shakespeare è un poeta e nel tragico e nel comico da star a fronte sol soletto a tutti Cornelli, a tutti i Racini e a tutti i Molieri delle Gallie (Baretti 1897: 144).

Nonostante la conoscenza che si poteva avere di Shakespeare già dai primi anni del Settecento da parte di alcuni italiani, tuttavia le sue opere furono a lungo ignorate in Italia e fino alla fine del secolo ci si andrà emancipando dai preconcetti volterriani non senza incorrere in ricadute. Basti il rinvio a Ippolito Pindemonte, che nel *Discorso riguardante l'“Arminio” e la poesia tragica* (1797) scriveva:

Ciò che v'è buono nelle tragedie dello Shakespeare pare assai buono perché in mezzo a molto cattivo. Più piacciono alcuni fiori in un campo selvaggio. Vero genio lo Shakespeare non ebbe; ché il genio non si scompagna dal gusto. Ignorante non fu; ma facoltà d'invenzione non ebbe⁸.

Non è un caso quindi se nel XVIII secolo in Italia “le traduzioni del teatro di Shakespeare si potevano contare sulle dita di una sola mano”⁹. Si annoverano infatti solo una traduzione del *Giulio Cesare* di Domenico Valentini del 1756, ma pubblicata molto più tardi, una anonima di *Giulietta e Romeo* (che in realtà sembra piuttosto un rifacimento) e le traduzioni dell'*Amleto* e dell'*Otello* del 1777 da parte di Alessandro Verri; solo alla fine del secolo compariranno le tre traduzioni di Giustina Renier Michiel (*Otello*, *Macbeth* e *Coriolano* edite tra il 1798 e il 1800).

La situazione non migliora se passiamo in rassegna le rappresentazioni teatrali dell'autore inglese. Il primissimo interprete fu Antonio Marrocchesi (1768-1838) che interpretò nel 1783 *Amleto Principe di Danimarca* nel teatro di Borgognissanti di Firenze fra una replica della *Mirra* e una serata in suo onore. Ne risultò che la tragedia shakespeariana, messa in scena nell'infelice traduzione di Alessandro Verri, passò inosservata rispetto all'opera alfieriana. La colpa di questo insuccesso non fu solo del Verri ma anche dei tagli che Marrocchesi operò sul testo e dell'incomprensibilità della messa in scena, contraria al rispetto delle tre unità aristoteliche di cui il pubblico non riusciva a fare a meno. La

⁸ Citato in Graf 1911: 325.

⁹ Bragaglia 1973: 19.

conseguenza immediata fu che Shakespeare venne nuovamente accantonato e sulle scene italiane ci furono altri trenta anni di silenzio, durante i quali arrivò comunque l'eco delle grandi interpretazioni inglesi. La situazione delle commedie dell'autore inglese fu ancora peggiore dal momento che alcune arrivarono sulla scena solo negli anni Venti del Novecento¹⁰.

Maggiori tentativi nel mettere in scena le opere teatrali si ebbero da parte dei librettisti: andarono in scena così *Romeo e Giulietta* di Nicola Antonio Zingarelli (1752-1837) nel 1796, *La Tempesta* di Luigi Caruso (1754-1823) nel 1799 e, nei primi anni dell'Ottocento, *Otello* di Gioachino Rossini nel 1816 e il *Macbeth* di Giuseppe Rastrelli (1799-1842) nel 1836.

1.2. L'Ottocento: la critica e le traduzioni

Omero, Shakespeare, Schiller sono italiani di patria tanto quanto Dante, l'Ariosto e l'Alfieri.

Così scrive Giovanni Berchet nella sua *Lettera semiseria* del 1816 ed è facile notare la netta differenza che il Romanticismo segnò nella ricezione di Shakespeare nel nostro Paese. Il Romanticismo risvegliò in Italia l'interesse per le letterature nazionali dei paesi nordici. I romantici considerarono Shakespeare loro maestro e autore, e di fatto lui fu l'autorità a cui si ricorse da un lato per difendere il Romanticismo stesso e dall'altro per polemizzare contro la tragedia classica.

Se già con Vittorio Alfieri, Vincenzo Monti e Ugo Foscolo si presagiva quella forza nuova che erompeva dalla tragedia shakespeariana, con i nomi di Giuseppe Mazzini, Alessandro Manzoni, Francesco De Sanctis e Giuseppe Verdi entriamo nel “vivo della visione shakespeariana del mondo in Italia”¹¹.

Mazzini considerò Shakespeare tra i poeti-profeti dell'umanità. Riteneva che tutto lo spirito medievale fosse compendiato nei suoi drammi che per questo erano drammi dell'individuo; sopra l'individuo c'era una potenza misteriosa che non era più la fatalità di Eschilo senza essere ancora pensiero religioso-sociale. La critica principale che Mazzini muoveva al mondo ideale shakespeariano era che il caso ne era il despota ed era perciò un mondo immorale; è chiaro, tuttavia, che il giudizio di Mazzini non era estetico ma piuttosto

¹⁰ Cfr. Bragaglia 1973: 9.

¹¹ Reborà 1949: 218-19.

sociale-politico (Collison Morley 1916: 132).

Manzoni doveva conoscere Shakespeare anche prima di lasciare l'Italia nel 1805 ma fu sicuramente a Parigi che imparò a apprezzarlo attraverso la traduzione di Pierre Letourner e attraverso le notizie ricavate da *Della Germania* (1810) di Madame De Staël e dal *Corso di letteratura drammatica* (1809) di August W. Schlegel. Shakespeare per Manzoni era l'autore di un modello di teatro con cui confrontarsi e da prendere come esempio per riformare il teatro e per farlo uscire da quella situazione di vacuità in cui si trovava. Nelle sue esposizioni teoriche, perciò, sembrava un convinto sostenitore della tragedia di tipo shakespeariano soprattutto perché dramma storico, l'unico tipo da lui accettato in quanto reale e perciò morale. Sulla violazione delle unità di tempo si esprimeva dicendo di non trovare la storia né nell'unità di tempo né in quella di luogo; anzi, mettendo a paragone l'*Otello* e la *Zaira* (1732) di Voltaire dimostrava come il rispetto delle due unità da parte dell'autore francese fosse in quel caso controproducente:

Quel che in *Zaira* c'è di vero, di commovente, di poetico, è dovuto al bel talento di Voltaire; quel che c'è di forzato e di posticcio nel suo piano, mi sembra attribuibile, in gran parte, alla costrizione della regola e delle due unità (Manzoni 1995: 63).

L'unica caratteristica peculiare dei drammi shakespeariani che non era disposto ad accettare era l'introduzione dell'elemento comico:

Io penso, come un buono e leale fautore del classico, che la mescolanza di due effetti contrari distrugge l'unità di impressione necessaria a produrre l'emozione e la simpatia (Manzoni 1995: 69).

Tuttavia altrove era pronto in parte a giustificarlo:

(...) ma è certamente un punto da cui non si possono trarre conseguenze contro il sistema storico seguito da Shakespeare, perché non la violazione della regola lo aveva condotto alla mescolanza di grave e di burlesco, di commovente e di triviale, bensì il fatto d'aver osservato tale mescolanza nella realtà e di voler rendere la forte impressione ricevuta (Manzoni 1995: 71).

Di fatto però, se andiamo a leggere il *Carmagnola* (1816-1819) e l'*Adelchi* (1822), possiamo

notare che Manzoni rinnega in parte quelle sue posizioni. A dimostrazione di ciò si possono citare in particolare due punti. Il primo è l'allocuzione al Doge, che apre il *Carmagnola*, formata da quarantatré endecasillabi e pronunciata senza interruzioni di fronte al Senato; il secondo è la rappresentazione del popolo. Manzoni ne parlò molto ma poi trasformò il popolo in coro, luogo deputato nella sua concezione del teatro ad esprimere la posizione dell'autore rispetto ai fatti narrati. La situazione però non era sempre stata questa perché la prima stesura del *Carmagnola* era molto più shakespeariana del prodotto finale e non solo, anche l'impianto della tragedia era di tipo shakespeariano nel suo voler rappresentare la storia di un uomo e del suo dramma in maniera consequenziale, senza interruzioni, né intromissioni di avvenimenti secondari.

Del programma teatrale manzoniano di fatto rimaneva solo un'operazione teorica, per quanto la più seria di tutto il periodo.

La posizione di De Sanctis su Shakespeare è emblematicamente riassunta in questa sua opinione:

Queste grandi figure¹², là sul loro piedistallo rigide ed epiche come statue, attendono l'artista che le prenda per mano e le gitti nel tumulto della vita e le faccia esseri drammatici. E l'artista non fu italiano: fu Shakespeare (De Sanctis 1996: 198).

L'autore inglese era posto in chiusura del suo corso sulla letteratura drammatica, così come Manzoni lo era stato per le precedenti lezioni sul genere drammatico. Questa scelta non era affatto casuale: all'intento fallito di riformare il teatro di Manzoni¹³, si sostituiva il teatro di Shakespeare, vera rappresentazione del reale.

Il corso di De Sanctis, nel quale Shakespeare veniva presentato scervo da ogni giudizio, era attraversato da una sottile polemica contro il teatro classicista che si incentrava anche su una critica nei confronti del linguaggio di questo tipo di teatro, falso e declamatorio, rispetto al discorso breve e franto di Shakespeare che diventava la nuova cifra del teatro "reale".

Il critico tuttavia si spingeva ancora più in là decidendo non di seguire l'ordine cronologico delle opere shakespeariane nel suo insegnamento, ma di intraprendere un percorso che partisse da un grado minimo fino ad arrivare ad un grado massimo della rappresentazione del reale. Il discorso si focalizzava quindi inevitabilmente sul concetto di "fantastico" così fortemente osteggiato, per il quale De Sanctis rivendicava invece, nel caso in cui avesse

¹² Sta parlando dei personaggi della *Commedia*.

¹³ De Sanctis giudica questo tentativo fallito già nel 1841-42 "per un uso dei personaggi descrittivo, e non teatrale, oltre che per la tiepida accoglienza del pubblico" (Piscini 1979: 66).

condizioni poetiche, l'attualità e la storicità.

Lungo il diciannovesimo secolo le traduzioni iniziano ad essere più frequenti, ma non ancora regolari: nel 1830-31 si ebbero quattro versioni delle opere di Shakespeare ma l'entusiasmo dei letterati non bastò ad alimentare lo stesso sentimento nel pubblico.

Nel 1830 si stamparono la traduzione di Giuseppe Nicolini (1788-1855) del *Macbeth* in versi sciolti e, a Milano, una versione di *Otello e Macbeth* in prosa ad opera di Virginio Soncini (1784-1831) giudicata dalla "Biblioteca italiana" del gennaio 1832 (p. 18) eccessivamente letterale e poco efficace sotto il profilo espressivo, ma da lodare per la purezza della lingua e per una certa patina di antichità che a volte rispecchiava bene l'originale.

L'anno successivo Giunio Bazzoni (1801-1849) pubblicò insieme a Giacomo Sormani tre volumi di versioni shakespeariane, comprendenti ciascuno due opere (*Otello – Tempesta; Macbeth – Re Lear; Sogno di una notte di mezza estate – Romeo e Giulietta*). Nella loro traduzione, a differenza di quelle precedenti, erano rimati i versi solo nelle parti liriche, il che evitava gli appesantimenti di Nicolini e di Soncini. Nonostante la qualità della traduzione di Bazzoni e Sormani anche loro smisero di tradurre le opere del Bardo per mancanza di compratori e di lettori, anche nel momento in cui Shakespeare era stato anche in Italia ampiamente ammesso nel canone dei drammaturghi.

Solo due furono le traduzioni di Shakespeare che in questo secolo ebbero un grande successo di pubblico: quelle di Carlo Rusconi e di Giulio. Nel 1838-1839 furono pubblicate quelle di Rusconi che presentavano in apertura il giudizio di François-René de Chateaubriand su Shakespeare e sui suoi contemporanei e in cui si faceva precedere ciascun dramma dal giudizio di Schlegel.

Le prime traduzioni di Carcano sono in realtà precedenti (nel 1834 apparve infatti il *Teatro scelto di Shakespeare*) ma hanno una vicenda editoriale più lunga: nel 1857 fu pubblicata da Le Monnier un'altra edizione in tre volumi mentre il traduttore continuava a revisionare il suo lavoro che uscì in un'edizione completa in venti volumi per Hoepli solo tra il 1875 e il 1882. La sua traduzione nasceva tra gli altri motivi¹⁴ anche come risposta a quella di Rusconi; una traduzione, quest'ultima, che non rispondeva secondo lui al gusto del pubblico e in cui non si facevano che confermare le presunte irregolarità che da sempre erano imputate come maggior colpa a Shakespeare ostacolando così la formazione di un teatro nazionale moderno. Carcano tradusse l'opera dell'autore inglese in endecasillabi sciolti e questa scelta metrica inevitabilmente rendeva maggiormente uniforme il tono generale in senso declamatorio; il lessico scelto, inoltre, si manteneva su un registro alto anche per andare incontro a un gusto del pubblico che non era assolutamente abituato alla

¹⁴ Cfr. Duranti 1979: 81.

mescolanza di linguaggio alto e basso tipica delle opere di Shakespeare¹⁵.

Tuttavia, sebbene potesse contare su un discreto numero di traduzioni, l'Italia, che pure aveva accolto altri autori stranieri, non riusciva ancora ad accettare pienamente Shakespeare. Provò a motivare questa situazione Francesco Ambrosoli (1797-1868) in una sua lezione a Pavia nel 1845, sostenendo che il problema era in realtà sempre lo stesso: il rimprovero che già Mazzini faceva a Shakespeare, ovvero quello di essere immorale, di rappresentare il caso come un despota del suo mondo ideale e che faceva sì che “un popolo che vuol fare, ed ha bisogno di fede, lo abbandona”¹⁶.

1.2.1. Le rappresentazioni teatrali

Nonostante Shakespeare si fosse guadagnato un posto tra i grandi poeti tragici, era ancora lontano dall'aver conquistato una posizione sulla scena italiana, come abbiamo visto nel paragrafo precedente. Si facevano adattamenti specialmente di *Romeo e Giulietta* e dell'*Amleto*¹⁷ e le sue opere erano portate in scena anche dal balletto tra i quali quelli di Salvatore Viganò (1769-1821), il maggior compositore di balletti dell'epoca, che coreografò *Coriolano* (1804) e *Otello* (1818).

L'Ottocento è però anche il secolo che vide le prime grandi interpretazioni dei ruoli shakespeariani. Primo tra tutti a dover essere menzionato è Gustavo Modena (1803-1861), considerato il più completo attore italiano dell'ultimo secolo e padre della scuola che vedrà successivamente recitare Ernesto Rossi (1827-1896) e Tommaso Salvini (1829-1915). Modena aveva prodotto la *Maria Stuart* di Schiller nel 1830 con successo e si era cimentato anche nell'impresa di portare sulle scene *Otello* nel 1842, ma ad un certo punto della rappresentazione fu costretto a far calare il sipario; infatti, nel momento in cui Brabanzio veniva svegliato ed usciva sul balcone, il pubblico - non abituato a vedere rappresentato questo personaggio mezzo addormentato e vestito come meglio poteva - iniziò a ridere non capendo più se si trovasse di fronte ad una commedia di Goldoni o ad un tragedia. Modena voleva portare sulla scena qualcosa di nuovo ma evidentemente per il pubblico italiano quella era un'innovazione troppo grande.

Il suo allievo, Ernesto Rossi, fu il primo a rappresentare Shakespeare con successo.

¹⁵ Sebbene Carcano non si fosse sottratto dal tradurre giochi di parole e allusioni oscene, tuttavia la generale uniformità di linguaggio gli fece ottenere sì un successo di pubblico, ma anche le accuse di alcuni critici che trovarono eccessivo il suo ingentilimento del testo (cfr. Duranti 1979: 90).

¹⁶ Muoni 1908: 16.

¹⁷ Secondo Paul Azard esisteva un *Otello ossia lo Slavo* con un lieto fine (cfr. Collison Morley 1916: 120).

Quando pensò di portare sulle scene *Amleto* ed *Otello* recitava già da tre anni con Modena. Utilizzò per *Amleto* la traduzione di Rusconi rimaneggiata, mentre per *Otello* ne commissionò una appositamente a Carcano. Nella primavera del 1856, realizzò la sua grande aspirazione e superò il suo maestro recitando l'*Otello* al Teatro Re a Milano, ottenendo un grande successo. Rossi produsse anche l'*Amleto* ottenendo lo stesso brillante risultato al punto che Garibaldi, che lo vide nel 1866 a Genova, gli disse che quella rappresentazione lo aveva emozionato moltissimo e che aveva letto l'opera molti anni prima ma non l'aveva impressionato come l'*Amleto* di quella sera. Rossi continuò la sua brillante carriera con *Macbeth* nel 1858 e poi sempre lo stesso anno mise in scena anche *La Tempesta*.

Tommaso Salvini fu l'altro interprete a cui va il merito di aver rivelato e divulgato Shakespeare in Italia. La sua concezione della recitazione era diversa da quella di Rossi; tendeva a creare un mito dai personaggi da lui interpretati e a mantenere tra loro ed il pubblico una certa distanza. Fu definito superiore a Edmund Kean, interprete leggendario dei ruoli shakespeariani.

Ebbero invece un ruolo importante nell'approfondimento dello studio del personaggio Giovanni Emanuel (1847-1902) propugnatore dello studio interiore del personaggio e alla ricerca della verità scenica e, a cavallo tra Ottocento e Novecento, Alessandro Moissi (1879-1935) che seguì sempre sulla strada dell'introspezione del personaggio portando in scena un Amleto considerato da Bragaglia "introverso, filosofo, freudiano"¹⁸.

Sul versante femminile vanno ricordate le interpretazioni di Clementina Cazzola (1832-1868) e di Adelaide Ristori (1822-1906) celebre per il ruolo di Lady Macbeth e in particolare per la scena del sonnambulismo.

1.2.2. La lirica

La letteratura inglese, il cui autore maggiormente rappresentato fu Byron, fu un enorme fonte di ispirazione per gli operisti dell'Ottocento in Italia e in Europa. D'altro canto va tenuto presente anche che l'opera lirica in questo secolo era il tipo di spettacolo più diffuso, tanto da poter essere paragonato al teatro nel periodo elisabettiano¹⁹.

Sebbene nell'epoca romantica tutti si professassero shakespeariani, di fatto abbiamo già visto nel paragrafo precedente che, al di là della larghezza di vedute che soprattutto

¹⁸ Bragaglia 1973: 72.

¹⁹ Cfr. Melchiori 2006: 21-22.

Manzoni aveva dimostrato, di fatto nella pratica nessuno era uscito dal solco della tradizione. Questa mancanza di coraggio nel perseguire un cambiamento da parte degli autori di teatro venne colmata dalla lirica, che portò sulla scena con incredibile successo una letteratura che molto raramente era uscita dalle sale di lettura.

I musicisti italiani si interessarono grandemente al teatro di Shakespeare: si possono contare una cinquantina di composizioni musicali ispirate ai temi di questo teatro. Una delle ragioni di questo interesse può essere colta nel giudizio che molti critici davano di Shakespeare, ovvero che andasse considerato l'inventore dell'opera lirica:

I grandi monologhi delle sue tragedie sono vere e proprie arie, e il tessuto verbale dei dialoghi sia nelle tragedie sia nelle commedie assume spesso qualità liriche che suggeriscono le forme di duetti o quartetti vocali nelle opere in musica (Melchiorri 2006: 35).

Lo studio e la comprensione dell'opera dell'autore inglese da parte di questi musicisti aumentò sempre di più con il passare degli anni, fino ad arrivare alla profondità di lettura di Giuseppe Verdi che si può considerare “un vero e proprio interprete della poesia e del pensiero di Shakespeare”²⁰. Il suo *Macbeth*, la cui prima rappresentazione si ebbe nel 1847, in particolare fu quello che più colpì critici e studiosi visto che il compositore fu il primo a rifarsi direttamente a Shakespeare e non a un suo adattamento. Verdi infatti volle intervenire personalmente sul testo ristrutturando alcune scene a riscrivendo alcune parti dell'opera. Il compositore ebbe inoltre un ruolo importante nel far familiarizzare gli spettatori con quegli elementi considerati stravaganti dal pubblico italiano (es. apparizioni, streghe)²¹; insistette appositamente con l'autore del libretto, Piave, per creare forti contrasti tra il sublime dei personaggi principali e il triviale delle streghe ma soprattutto per rappresentare il genere “fantastico”, un'assoluta novità sulle scene italiane²². Successivamente Verdi pensò di musicare il *Re Lear* ma non fu mai capace di dominare appieno quel dramma per le sue grandi difficoltà di rappresentazione; non riuscì mai, inoltre, a trovare un librettista degno di rappresentare quest'opera per l'altissima concezione che lui aveva di questa tragedia. Si accordò invece con Boito per un libretto che fosse tratto

²⁰ Reborja 1949: 220. Verdi inoltre non va considerato solo un autore di opere in musica perché bisogna tener presente che le sue opere e in parte anche quelle di Vincenzo Bellini e Gaetano Donizetti sono le grandi tragedie popolari italiane.

²¹ Viene eliminata la scena del portiere ma il suo progetto di mettere in scena il *Re Lear* prevedeva anche la figura del buffone.

²² Weiss 1986: 75-92 .

da *Otello*²³ e il libretto fu giudicato un tale capolavoro che alla prima, nel 1887, Verdi volle che l'opera fosse presentata come “Otello, poesia di Boito, musica di Verdi”²⁴. Fu proprio il librettista ad insistere perché Verdi concludesse la sua carriera all'età di quasi ottant'anni dedicandosi anche al versante comico di Shakespeare portando in scena il *Falstaff*, opera che fu rappresentata alla Scala nel 1893.

1.3. Il Novecento

Se durante il Seicento nessuno sapeva chi fosse Shakespeare, se nel Settecento lo sapevano in pochi e male, se nell'Ottocento in parecchi, ma un poco melodrammaticamente, in questo secolo Shakespeare è diventato, per gli italiani colti, una delle forse poetiche più care e più vive operanti (Rebora 1949: 223).

Gli anni Venti si aprono all'insegna di una polemica che coinvolge il traduttore Diego Angeli (1869-1937) e Ruggero Ruggeri (1871-1953), interprete tragico raffinatissimo e collaboratore di Pirandello, l'ultimo dei grandi attori italiani ad avere riconoscimenti internazionali. La polemica verte ancora sugli arbitrii che si presentano nelle messinscene, in particolare in questo caso su una scena dell'*Amleto* che Ruggeri avrebbe inventato, a testimonianza che sicuramente il numero delle rappresentazioni era aumentato, ma che i problemi erano ancora gli stessi. I critici si lamentavano delle mutilazioni che subivano i testi perché, nel momento in cui questi tagli erano presenti anche nelle grandi rappresentazioni, affollavano a dir poco gli spettacoli messi in scena dalle compagnie minori che fino agli anni Cinquanta recitavano i libretti di Boito²⁵. Tra le altre difficoltà nella ricezione di Shakespeare in Italia c'era anche quella del pubblico, che fino alla prima guerra mondiale avrebbe preferito i drammi borghesi alle opere di Shakespeare.

Al di là comunque delle grandi interpretazioni del già citato Ruggeri, di Memo Benassi (1891-1957) e di Mario Scaccia bisognerà aspettare l'arrivo del binomio Luigi Squarzina - Vittorio Gassmann per giungere alla comprensione integrale dell'autore inglese in Italia. Squarzina è stato il primo a recuperare integralmente il testo nel suo *Amleto* del 1952 dopo i tagli selvaggi a cui l'opera era stata sottoposta dai precedenti interpreti e a spogliare i personaggi di tutti gli orpelli di cui le precedenti interpretazioni li avevano

²³ Boito studia a fondo l'opera e nelle sue lettere a Verdi si addentra anche a discutere delle questioni filologiche riguardanti le fonti.

²⁴ Melchiori 2006: 33.

²⁵ Si veda a questo riguardo l'episodio della recita di *Otello* a Osteria del curato in Bragaglia 1973: 97.

adornati per tornare al vero nucleo del personaggio. A ciò va unito lo spirito da mattatore di Vittorio Gassmann che firmava la regia insieme a Squarzina stesso e incarnava di fatto un Amleto privo di dubbi, eroico. Il successo fu tale che si ebbero più di cento repliche.

A loro seguiranno altri due registi fondamentali per le rappresentazioni del teatro shakespeariano: Giorgio Strehler e Luca Ronconi. Strehler in soli cinque anni (dal 1948 al 1953) mette in scena nove spettacoli²⁶ per poi diradare queste rappresentazioni fino agli anni Settanta nei quali il suo *Re Lear* e la sua *Tempesta* hanno contribuito a “portare un modo nuovo, più fondato, originale e soprattutto più teatrale di rappresentare Shakespeare”²⁷. Ronconi, invece, inizia il suo rapporto con le rappresentazioni shakespeariane nel 1967 quando riunisce una compagnia per un'edizione estiva di *Misura per misura*, un testo che dieci anni prima aveva messo in scena per la prima e unica volta Luigi Squarzina. L'anno successivo fu la volta di *Riccardo III*, un altro testo difficile in cui Ronconi deciderà di non modificare in alcun modo la trama lasciando bene evidenti le sue sconnessioni; il suo obiettivo, infatti, era quello di ricreare il rapporto che c'era tra lo spettacolo e il pubblico seicentesco, un pubblico non interessato alla trama ma alla sua presentazione drammaturgica. I personaggi abbandonano la propria individualità per diventare funzioni e partecipare a uno spettacolo corale in cui il pubblico sia totalmente immerso.

Per quanto riguarda le traduzioni la situazione è la stessa. Sono moltissime nel Novecento²⁸: nel primo decennio del secolo vengono edite le traduzioni sciolte di Chiarini tra il 1910 e il 1925 per la “Biblioteca sansoniana straniera”, seguite da quelle di Gargano 1924-1933 per lo stesso editore e infine da quelle di Vincenzo Errante edite tra il 1946 e il 1949. Contemporaneamente uscivano a Firenze per Battistelli le opere complete tradotte da Alessandro Muccioli e a Milano per i Fratelli Treves il *Teatro di Guglielmo Shakespeare* tradotto da Diego Angeli tra il 1912-33.

Anche alcuni registi di teatro si cimentarono nelle traduzioni: Luigi Squarzina tradusse *Amleto* nel 1953 e *Misura per misura* nel 1980, Cesare Vico Lodovici pubblicò il *Teatro* di William Shakespeare nella collana “Nuova Universale Einaudi” nel 1964, Vittorio Gassmann tradusse *Macbeth* nel 1983, Antonio Calenda pubblicò *Come vi piace* e *Sogno di una notte di mezza estate* nei Meridiani Mondadori a cura di Giorgio Melchiori tra il 1981 e il 1991 e Giorgio Strehler che tradusse il *Re Lear* nel 1973 e fu anche strettissimo collaboratore di Agostino Lombardo nella traduzione della *Tempesta* usata proprio per la messinscena

²⁶ Tra questi il *Giulio Cesare* che “rimane isolato come una forma perfetta, irraggiungibile come certi spettacoli brechtiani di Strehler stesso” (Bragaglia 1973: 145).

²⁷ Bosisio 2005: 41.

²⁸ Non se ne darà un resoconto esaustivo. Per la descrizione delle traduzioni scelte per formare il *corpus* si rimanda all'introduzione.

strehleriana.

Tradussero il teatro di Shakespeare anche Eugenio Montale e Salvatore Quasimodo: il primo si limitò all'*Amleto* (Milano, Cederna, 1949) mentre il secondo tradusse *Macbeth*, *Otello* e *Romeo e Giulietta* confluiti nei *Drammi di Shakespeare tradotti da Salvatore Quasimodo* (Milano, Mondadori, 1959-1963).

Sicuramente da menzionare sono le due raccolte complete a cura di Mario Praz nel 1964 per Sansoni e quella più recente, già menzionata, a cura di Giorgio Melchiori per i Meridiani Mondadori (1981-1991).

Negli ultimi anni del Novecento sono stati traduttori di Shakespeare per i Grandi Libri Garzanti Nemi D'Agostino e Alessandro Serpieri rispettivamente per gli anni 1984-1992 e 1987-1993 e per Feltrinelli Agostino Lombardo a partire dal 1992.

Oltre al teatro e alle traduzioni, ovviamente, nel Novecento si fanno strada anche altri canali di comunicazione e di diffusione, primo tra tutti il cinema. Si inizia negli anni Dieci del Novecento con Gerolamo Lo Savio (1857-1932) che gira *Re Lear* e *Il mercante di Venezia* fino ad arrivare al *Giulietta e Romeo* di Renato Castellani (1913-1985) che vinse il Leone d'oro a Venezia nel 1954 e a Franco Zeffirelli che, con i suoi *Romeo e Giulietta* (1968) e *Amleto* (1990), si ritaglia il ruolo di “intermediario tra la cultura britannica e quella italiana”²⁹. Tra il 1940 e il 1960 si intrecciano la poesia di Shakespeare e la commedia all'italiana dando luogo a diverse riscritture e parodie shakespeariane come ad esempio *Teresa Venerdì* (1941) di Vittorio De Sica, *La bisbetica domata* di Ferdinando Maria Poggioli (1897-1945) dell'anno successivo e ancora *Io, Amleto* con Macario del 1952 in cui si sostituisce al tormentato principe danese il personaggio da macchietta che proprio Macario ha reso celebre. Ma le parodie possono trovarsi anche all'interno di film come ad esempio, solo per citarne alcune, quella di Otello in *Il medico dei pazzi* (1954) che vede come protagonista Totò³⁰ e quella di Amleto in *Susanna tutta panna* (1957) di Steno. Il rapporto tra il cinema comico e Shakespeare, anche dopo gli anni Cinquanta, rimane comunque superficiale e si ritrovano scene famose di opere shakespeariane usate per le gag ma non interi film costruiti sulla falsariga delle opere teatrali.

²⁹ Cfr. Cavecchi 2005: 13-26.

³⁰ Per approfondire l'argomento cfr. Tempera 2005: 49-59.

Cap. 2 Lessico

Il capitolo ha come obiettivo quello di fare un'analisi comparata delle scelte lessicali delle traduzioni delle quattro opere shakespeariane selezionate per il *corpus*: *As you like it*, *Macbeth*, *Othello* e *The tempest*³¹.

Lo spoglio, che non ha nessuna ambizione di dare un'idea esaustiva riguardo al lessico di ciascuna opera, è stato condotto in maniera contrastiva, sostanzialmente alla ricerca dei punti di divergenza tra l'originale e le traduzioni come illustrato più dettagliatamente nell'introduzione. Si è operato un confronto dei termini evidenziati con il lessico d'uso contemporaneo e con quello che circolava nei dizionari bilingue coevi; successivamente si è proceduto all'individuazione di alcune linee di tendenza delle traduzioni.

Gli studi sulla lingua del teatro sono relativamente recenti, essendo iniziati sostanzialmente con i contributi di Nencioni 1976 e Altieri Biagi 1980, seguiti poi da quelli di Stefania Stefanelli degli anni Ottanta (1982 e 1987) e focalizzati soprattutto sull'aspetto sintattico di questo particolare tipo di lingua, il parlato-recitato (Nencioni 1983: 126). Ritengo tuttavia che nell'analisi del mio *corpus* lo studio del lessico utilizzato sia di parallela importanza rispetto a quello della sintassi che si affronterà nel capitolo successivo e porti alle medesime conclusioni.

Anticipo qui, ma il tema verrà approfondito nel § 2.4., che in generale la tendenza per il XIX secolo è quella di tradurre con la stessa lingua tragedie e commedie di Shakespeare e di azzerare, anche all'interno delle stesse opere, i cambiamenti di registro omettendo quasi totalmente i giochi di parole. Il Novecento, invece, non solo mantiene e tenta di rendere i *puns* shakespeariani, ma supera la lingua del testo originale introducendo nelle traduzioni soprattutto locuzioni idiomatiche e colloquialismi.

2.1. Lingua della traduzione e lingua contemporanea

2.1.1. L'Ottocento

Le traduzioni ottocentesche, tutte di Rusconi eccetto quella di Pasqualigo segnalata con la sua sigla tra parentesi, sono caratterizzate da un lessico che ha grande circolazione

³¹ Per le edizioni di riferimento rimando alla bibliografia, mentre per quanto riguarda le sigle di opere e traduttori si veda l'introduzione a p. 7.

nelle coeve opere letterarie³².

Basterà riportare qualche esempio:

As III, 4 *I'll sauce it with bitter words* - p. 387: «le dirò parole di cruccio» (1838); As IV, 3 *leathern band* - p. 393: «turpe mano» (1838).

Mac. I, 7 *wassail* - p. 41: «libazioni (1867); Mac. II, 2 *filthy witness* - p. 55: «tristo³³» (1867); Mac. IV, 1 *swelter'd venom* - p. 11: «ti enfiasti» (1867); Mac IV, 3 *desolate shade* - p. 129: «desolato ricetto» (1867); Mac. IV, 3 *rich East* - p. 131: «dovizioso Oriente» (1867); Mac. IV, 3 *your matrons, and your maids* - p. 133: «le vostre matrone, le vostre donzelle³⁴» (1867); Mac. IV, 3 *does blaspheme his breed* - p. 135: «impreca alla propria schiatta» (1867).

Ot. I, 1 *arithmetician* - p. 9: «bacalare³⁵» (1867); Ot. II, 1 *a pestilent complete knave* - p. 73: «un mariuolo³⁶ compito» (R. 1867) > p. 81 «un antipatico mariuolo perfetto» (P. 1887).

Tem I, 2 *grave sir* - p. 51: «venerando signore» (1878); Tem. I, 2 *service* - p. 55: «servigi» (1878); Tem I, 2 *thou stroakst me, and made much of me* - p. 61: «tu mi soiavi³⁷ e ti occupavi di me» (1878); Tem II, 2 *tricks* - p. 101: «gherminelle³⁸» (tosc., GDLI) 'inganno, astuzia' (1878); Tem III, 1 *I forget* - p. 111: «io obbligo³⁹» (1878), Tem III, 1 *this is trifling* - p. 117: «è una fanciullaggine» (1878); Tem. III, 2 *indeed* - p. 119: «affè» (1878); Tem III, 2 *taborer* - p. 127: «musicò» (1878).

Quattro sono le locuzioni idiomatiche presenti nelle traduzioni di Rusconi: Ot. II, 1 *as it is a most pregnant and unforced position* - p. 73: «il ragionamento mi sembra a capello⁴⁰» (1867), Ot. II, 1 *I am even'd with him* - p. 75: «finché io non abbia saldato il conto» (1867); Tem. I, 1 *I'll call aloud* - p. 13: «metterò il campo a romore⁴¹» (1878), Tem. II, 2 *monster's in drink* - p. 107: «mostro non fosse in cimberli⁴²» (1878).

³² Il riscontro si è fatto su LIZ⁴. Pongo in nota fatti fono-morfologici che non ho tenuto in considerazione per lo spoglio: As I, 1 *young* - p. 358: giovine (1838); Ot. I, 1 *must be be-lee'd* - p. 11: son reitto, mi veggo (1867); Ot. I, 3 *tears* - p. 39: lagrima (1867).

³³ Ventidue le occorrenze in CEOD.

³⁴ Una sola occorrenza in CEOD.

³⁵ La forma con scempia è posta nella fascia inferiore da Petrocchi che rimanda alla forma *bacalare*.

³⁶ La forma dittongata *mariuolo* è considerata fuori uso da Petrocchi che rimanda a *mariolo*. A questo proposito cfr. anche Mac II, 3 *committed (treason) enough* - p. 57: mariuolerie (1867).

³⁷ In Petrocchi *soiare* 'piaggiare, beffare' è registrato nella fascia bassa.

³⁸ Il toscanismo è in uso anche nei romanzi di Padre Bresciani (Picchiorri 2008: 286).

³⁹ In Petrocchi la forma con doppia labiale viene considerata meno comune; due i riscontri in CEOD.

⁴⁰ *A capello*: 'esatto, perfetto' (GDLI).

⁴¹ *Mettere il campo a romore*: 'sollevare tumulti, far nascere scompiglio e confusione' (GDLI).

⁴² *Essere in cimberli*: 'manifestare grande allegria, in particolare dopo aver bevuto' (GDLI). Unici due esempi

La stessa situazione si riscontra in Pasqualigo: Ot. I, 1 *Look to you house* - p. 9: «occhio alla casa» (1887), Ot. I, 1 *in honest plainness* - p. 11: «chiaro e tondo» (1887), Ot. I, 1 *to make this bitter to thee* - p. 13: «fartela pagar cara» (1887), Ot. I, 1 *this may gall him with some check* - pp. 15-16: «fargli una lavata di capo» (1887).

L'unico alterato che ho registrato si trova in As IV, 1 *Wicked bastard of Venus* - p. 392: «furfantello⁴³ nato di Venere» (1867) e solo tre gli esempi di aumento di figuratività in Mac. I, 3 *what seemed corporal melted* - p. 19: «quello che simigliava corporeo si stemperò come alito di vento» (1867); Ot. I, 1 *fertile climate dwell* - p. 9: «si trovi sur un letto di rose» (P. 1887), Ot. I, 1 *let loose on me justice* - p. 15: «sguinzagliate sopra di me la giustizia» (P. 1887).

I termini sopra citati, tutti ben attestati almeno fino a D'Annunzio, non si collocano qui solo nell'ambito delle tragedie, caratterizzate per la loro stessa natura da un linguaggio elevato⁴⁴, ma anche in quello della commedia.

La lingua di *Othello* e di *Macbeth* è sostanzialmente in linea con la situazione della lingua della tragedia contemporanea, genere che vive una situazione di generale declino durante il quale comunque continuerà a mantenere tutte le sue caratteristiche formali⁴⁵ e la predilezione per i sinonimi colti. Nonostante D'Annunzio - di fatto il suo ultimo esponente⁴⁶ - inserisse proprio su ispirazione shakespeariana⁴⁷ sequenze comiche, proverbi, termini provenienti dai linguaggi settoriali, il lessico della tragedia rimase sempre comunque ricercato per elevare il tono del dettato.

Tenuto preliminarmente in conto il problema della distanza cronologica che separa le traduzioni di Rusconi dagli originali e che quindi giustificerebbe il ricorso a termini arcaici per rendere l'idea di passato, credo di poter affermare che anche la lingua delle commedie tradotte da Rusconi sia abbastanza in linea con quella delle opere teatrali italiane del primo Ottocento in cui, nonostante i primi tentativi del commediografo romano Giovanni Giraud (1776-1834) di avvicinare la lingua al parlato almeno dal punto di vista sintattico, continuano a persistere stilemi tipicamente letterari: in Alberto Nota (1775-1847) ad esempio troviamo forme come *tema*, *cotesto* e in Giraud si registra ancora, ad esempio, l'imperativo tragico⁴⁸.

Più difficile stabilire un confronto con la commedia di tipo borghese della seconda

in LIZ⁴ sono di Manzoni e Chelli.

⁴³ Nove esempi riportati in Liz⁴ da Lando a Nievo, Verdi e Dossi. Nell'esempio di Verdi tratto da *La forza del destino* II, 2 è simile il contesto in cui si trova l'aggettivo: *Il dio furfantello/ dall'arco immortale/farà di cappello/ al bravo uffiziale*.

⁴⁴ Per le caratteristiche peculiari della tragedia come genere teatrale si veda Sorella 1993: 752-92.

⁴⁵ Su cui si veda Serianni 1989b: 120-22.

⁴⁶ Per le caratteristiche linguistiche della tragedia dannunziana oltre a Sorella 1993 cfr. anche Sorella 2007.

⁴⁷ Cfr. Sorella 1993: 788.

⁴⁸ Trifone 2000: 85. Per un quadro linguistico dei due autori cfr. anche Serianni 1989b: 127-31.

metà del secolo in cui prevale un eclettismo linguistico che può vedere come punto di partenza la letterarietà di Paolo Giacometti (1816-1882) e come punto di arrivo la lingua di Achille Torelli (1841-1922), Giuseppe Giacosa (1847-1906) e Marco Praga (1862-1929) in cui si registrano termini regionali, francesismi e modismi in genere⁴⁹.

Rispetto agli ultimi due autori la lingua di Rusconi appare sicuramente più conservativa: basti pensare che Giacosa nella sua commedia *Tristi amori* (1887) chiude il primo atto con una serva che nomina i prodotti della lista della spesa⁵⁰ mentre Rusconi sceglie di evitare il più possibile riferimenti concreti alla realtà (cfr. § 2.3.1.).

2.1.2. Il Novecento

Genere polimorfo e strutturato sulla base di esigenze artistiche dissimili, talvolta contrastanti, il teatro italiano del Novecento appare nel suo insieme l'ambito letterario maggiormente esposto ai mutamenti culturali e estetici del suo tempo, e per questo continuamente volto alla ricerca di una propria identità (Stefanelli 2006: 9).

Le parole di Stefania Stefanelli danno bene l'idea di quanto sia difficile rendere un'idea esaustiva del teatro italiano del Novecento⁵¹ dal momento che questo si caratterizza fondamentalmente per il suo pluristilismo.

La “ricerca di una propria identità” d'altronde non è propria solo del teatro dell'ultimo secolo ma ha sempre riguardato l'italiano a teatro per la sua natura di parlato-recitato, alle prese con la questione della lingua da un duplice punto di vista: quello dell'oscillazione italiano/dialetto e quello della varietà di italiano da usare all'interno della lingua nazionale.

Dal punto di vista linguistico il XX secolo si apre con la grande lezione di Pirandello che, attraverso la scelta di una lingua media che fosse della tradizione ma non aulica e scevra da sperimentalismi formali, “si è assicurato un posto significativo nella storia della formazione della nostra lingua nazionale” (Altieri Biagi 1980: 163).

Convivono poi però nel corso del secolo due movimenti paralleli: le Avanguardie e il teatro di parola. Le prime, attraverso lo sperimentalismo formale, mirano a desemantizzare il significato arrivando a “una fase pre-grammaticale in cui la parola si riduce a balbettamento e a rumore” (Stefanelli 2006: 130). Da questa linea si svilupperà successivamente un teatro

⁴⁹ Per un altro esempio di “plurilinguismo sfumato” (Puppa 1999: 20) si vedano le sue pagine in Puppa 1999 sulla commedia *Le madri galanti* di Boito (pp. 15-29).

⁵⁰ Trifone 2000: 89.

⁵¹ Per un panorama generale mi sono avvalsa di Ariani-Taffon 2001, Puppa 1990, Puppa 1999 e Puppa 2003.

contrario a portare sulle scene un italiano medio e artificiale che raggiungerà il suo apice con le tragedie di Pasolini e con il *pastiche* linguistico di Giovanni Testori (1972 *Ambleto*, 1974 *Macbetto*, 1977 *Edipus*) composto da elementi dialettali, latinisimi, forestierismi e inserti di italiano standard (Puppa 1990: 251).

Il teatro di parola, al contrario, si basa fundamentalmente sul dialogo e porta in scena un italiano medio, colloquiale che concede aperture anche all'italiano regionale. I suoi maggiori rappresentanti sono Ennio Flaiano, Giuseppe Patroni Griffi e Natalia Ginzburg e hanno il loro periodo di massima fortuna tra gli anni Cinquanta e Sessanta. Sempre in questi anni si diffonde una commedia “buona per tutti gli usi” che fa riferimento a Pirandello per trascenderlo ed arrivare a un lingua fatta di modi di dire e luoghi comuni (Ariani-Taffon 2001: 181).

All'interno di questo complesso quadro, nell'apertura della lingua del teatro all'italiano colloquiale hanno contribuito, oltre all'antologia *Americana* (1941) curata da Elio Vittorini per Bompiani, le traduzioni degli ultimi vent'anni della drammaturgia nordamericana⁵², dal momento che nel linguaggio utilizzato in queste opere teatrali si presentavano termini dello *slang* che inevitabilmente necessitavano un rinnovamento del linguaggio traduttivo.

2.1.2.1. La componente aulica

La componente letteraria nella lingua del teatro italiano ovviamente non si esaurisce con l'avvento del Novecento; basti pensare alla maggiore lezione linguistica del secolo, ossia quella di Pirandello, in cui di certo non mancano scelte lessicali letterariamente marcate (es. *cangiare*, *frigido*) seppur situate all'interno di un uso assolutamente legittimato dalla letteratura contemporanea⁵³. Anche nelle opere teatrali di Federigo Tozzi, fundamentalmente caratterizzate dall'uso di senesismi, si trovano termini come *giovine* o *appenata* (Geddes da Filicaia 2007: 238) e il gusto per il preziosismo e i riboboli arcaicizzanti è la cifra del teatro di Bacchelli (Ariani-Taffon 2001: 86).

Dal momento che ci riferiamo a testi novecenteschi e che la scelta di termini letterali riguarda soprattutto due traduzioni degli anni Cinquanta e negli altri sporadici casi traduzioni anche successive, sarà più facile etichettare questi vocaboli come aulicismi visto che la nostra competenza linguistica in questo caso non costituisce un ostacolo per la loro

⁵² Stefanelli 2006: 146.

⁵³ Per un inquadramento linguistico del teatro di Pirandello e sulla sua difesa rispetto all'accusa di accademismo si vedano Altieri Biagi 1980, Serianni 1991 e Verdenelli 2007: 215-33.

valutazione⁵⁴.

Grandissimi traduttori come Giorgio Melchiori optarono per un metodo traduttivo non completamente storicistico e fecero quindi in modo che il testo fosse aggiornato a quello dell'epoca in cui era proposto mantenendo tuttavia alcune caratteristiche della sua epoca originaria (es. per la traduzione del *Joseph Andrews* mantenne il pronome *ella* e termini come *Messere, Madama*) (Petrocchi 2004: 92).

Nel *corpus* questa scelta stilistica è presente in misura minore in *Othello, Macbeth* e *The Tempest*; mentre caratterizza la maggioranza delle occorrenze che si riscontrano nella traduzione di *As you like it* in cui l'opzione in favore del termine colto è sempre di Vico Lodovici.

La decisione di usare un lessico di registro alto nelle traduzioni trova un importante precedente nella Commedia dell'Arte anche se in ambiti stilistici ben circoscritti come l'onomastica riguardante personaggi mitologici o poetici, personalità del mondo classico e per metafore e attributi riguardanti l'amore (Spezzani 1970: 367). Questi ambiti qui non trovano riscontro e credo che la scelta di usare questi determinati termini non sia dovuta tanto alla volontà di mantenere la distanza temporale tra i testi, quanto a quella di caratterizzare i diversi personaggi o particolari snodi narrativi.

Troviamo infatti l'impiego di questi termini specialmente nei momenti di narrazione di un evento già avvenuto; ad esempio quando Le Beau racconta le vicende dell'incontro di Charles a Celia e Rosalinda prima della discesa nell'arena di Orlando (As I, 2 pp. 415-16: *vegliardo*; As I, 2 p. 416: *gli astanti si condolgono*; As I, 3 p. 416: *sì mesti lai*;) oppure quando Oliviero racconta di aver ritrovato il fratello Orlando (As IV, 3 p. 474: *uberi*; As IV, 3 p. 475: *plaga deserta*).

Altro intento è quello ironico, ad esempio nelle parole pronunciate da Stefano riguardo a Calibano apostrofato con Tem. II, 2 p. 195: *mostro ubriachissimo e perfidioso* o in quelle di Celia che chiama Paragone, il buffone di corte, *arca di scienza* (As I, 2 p. 414).

In altri casi questo linguaggio caratterizza personaggi come Prospero, magniloquente ma allo stesso tempo spietato nei confronti degli insulti a Calibano: Tem. I, 2 p. 634: *hai allogata*; Tem. I, 2 p. 638: *ribalderia*; Tem. I, 2 p. 638: *ti empio* o momenti solenni come il discorso di Otello al doge in cui viene impiegato il termine poetico *speme* (Ot. 1, 3: p. 37).

⁵⁴ Sul problema della valutazione degli arcaismi cfr. Serianni 1989a: 9-26.

Termini prettamente letterari:

As I, 2 *Pitiful dole* - p. 416: «sì mesti lai» (V.L. 1952); As IV, 3 *Udders* - p. 474: «uberi» 'mammelle' (V.L. 1952); As IV, 3 *Desert place* - p. 475: «plaga deserta» (V.L. 1952).

Mac. IV, 1 *toil and trouble* - p. 383: «fatica e duolo» (D'A. 1989); Mac IV, 3 *hath foisons* - p. 407: «è così opima» (D'A. 1989).

Ot. I, 3 *hopes* - p. 37: «speme» (Pe. 1990); Ot. V, 2 *a malignant and a turban Turk* - p. 277, p. 217: «un turco (...) inturbantanto⁵⁵» (Q. 1956, Pe. 1990).

Tem. I, 2 *service* - p. 25, p. 31: «servigi» (G. 1933, L. 1979); Tem II, 2 *perfidious and drunken monster* - p. 195: «mostro ubriachissimo e perfidioso⁵⁶» (B. 1972); Tem. II, 2 *devils* - p. 656: «farfarelli» (V.L. 1953).

Termini di grande tradizione letteraria e ottocentesca:

As I, 1 *growth* - p. 407: «crescenza» (V.L. 1952); As I, 1 *Servitude* - p. 407: «servaggio» (V.L. 1952); As I, 2 *t is a thing of his own search* - p. 411: «di sua sponte» (V.L. 1952); As I, 2 *Knave* - p. 414: «gaglioffo» (V.L. 1952); As I, 2 *The great heap of your knowledge* - p. 414: «arca di scienza» (V.L. 1952); As I, 2 *Old man* - p. 415-16: «vegliardo» (V.L. 1952); As I, 2 *All the beholders take his part with weeping* - p. 416: «gli astanti si condolgono» (V.L. 1952); As I, 2 *Make scorn* - p. 420: «preso in uggia⁵⁷» (V.L. 1952); As I, 2 *miscontrues* - p. 420: «prendere in mala parte⁵⁸» (V.L. 1952); As I, 3 *thy name* - p. 423: «buona rinomanza» (V.L. 1952); As II, 1 *Grieves* - p. 425: «accora» (V.L. 1952); As II, 3 *Meed* - p. 429: «mercede⁵⁹» (V.L. 1952); As II, 3 *What is comely* - p. 428: «probità» (V.L. 1952); As V, 1 *ragged* - p. 433: «chioccia⁶⁰» (V.L. 1952); As III, 2 *quick in quarrel* - p. 439: «corrivo nelle baruffe» (V.L. 1952); As III, 2 *jealous in honour* - p. 439: «sostico sul punto dell'onore» (V.L. 1952); As III, 2 *Forester* - p. 451: «foresto» (V.L. 1952); As III, 2 *Court-ship* - p. 452: «gli stomachezzi e i complimenti» (V.L. 1952); As III, 2

⁵⁵ Unica attestazione in GDLI è in Dossi. In questo caso il termine scelto è giustificato anche dal mantenimento del gioco fonico.

⁵⁶ Il termine è molto diffuso nell'Ottocento (Picchiorri 2008: 284) e tra l'altro offre anche la maggiore somiglianza con l'inglese.

⁵⁷ *Aver in uggia* è registrato nei Testi Pianciani (CEOD).

⁵⁸ *Prendere in mala parte* (Mamiani, CEOD).

⁵⁹ Una attestazione nel carteggio Orioli in CEOD.

⁶⁰ L'aggettivo è usato in riferimento alla voce anche da Natalia Ginzburg nella sua opera *L'intervista* (Grignani 1997: 267).

Point-device - p. 453: «siete lì in punto e virgola» (V.L. 1952); As III, 2 *Greasy* - p. 444: «grassosa» (V.L. 1952); As III, 2 *Hands hard* - p. 444: «mani scabre» (V.L. 1952); As III, 2 *in respect of* - p. 444: «appetto» ‘in confronto a’ (V.L. 1952).
 Mac. I, 7 *wassail* - p. 321: «crapula» (D'A. 1989); Mac IV, 1 *midnight hags* - p. 387: «versiere di mezzanotte» (D'A. 1989); Mac. IV, 3 *trains* - p. 409: «con tanti di questi lacciuoli» ‘trappola, trabocchetto’ (D'A. 1989); Mac. IV, 1 *Tartar* - p. 111: «circasso» (Chi. 1971).
 Ot. IV, 1 *lethargy* - p. 147: «deliquio» (Pe. 1990).
 Tem. I, 2 *ill* - p. 638: «ribalderia» (V.L. 1953); Tem. I, 2 *I fill* - p. 638: «ti empio» (V.L. 1953); Tem. I, 2 *bast disposed* - p. 634: «hai allogata» (V. L. 1953).

2.1.2.2. Elementi tipici dell'oralità

Come anticipato le traduzioni novecentesche sono nettamente più aperte all'introduzione di strategie linguistiche tipiche dell'oralità come ad esempio l'uso di locuzioni idiomatiche, colloquialismi e alterati.

L'apertura a termini colloquiali e ad un lessico allusivo alla contemporaneità sono caratteristiche tipiche della prosa coeva⁶¹, ma non ne mancano di certo esempi anche nel teatro novecentesco. Basta guardare all'analisi di D'Achille 2001 in cui si prendono in considerazione tre commedie di Diego Fabbri (1911-1980), Giuseppe Manfredi (1956) e Franco Brusati (1922-1993) dove risulta evidente la presenza, ad esempio, di imprecazioni, parolacce o termini relativi alla sfera corporale e sessuale. Notevole presenza di alterati si ha anche nel teatro di Testori degli anni Sessanta insieme a un ricco repertorio fraseologico riscontrato anche nella produzione teatrale di un autore a lui molto distante per linguaggio, Vitaliano Brancati⁶².

Tuttavia la presenza nel *corpus* anche di alterati con intento fondamentalmente illocutorio⁶³ e di neologismi con funzione prevalentemente sarcastica fanno ritenere che questa maggiore apertura all'oralità non sia solo dovuta alla lingua circolante nel teatro contemporaneo, ma che voglia recuperare un importante precedente linguistico, quello della cosiddetta lingua “in maschera”⁶⁴ (Trifone 2000: 131).

⁶¹ Con il Neorealismo, ad esempio, viene legittimato l'uso della parolaccia (Testa 1997: 231).

⁶² Cfr. D'Achille 2006: 40-43. La presenza di alcuni tratti colloquiali si registra anche nella prima produzione teatrale di Natalia Ginzburg (cfr. Grignani 2007: 262-64).

⁶³ Per un panorama sui derivati nella commedia italiana del Cinquecento si veda Giovanardi 1989, Testa 1991 (in particolare a p. 77 per esempi di alterati e neologismi in Aretino).

⁶⁴ Su cui almeno Folena 1991a: 119 e sgg., Giovanardi 1989, Testa 1991.

2.1.2.2.1. Locuzioni idiomatiche e colloquialismi

L'idiomatico è ciò con cui una lingua articola e dà forma alla propria visione del mondo, ne esprime il disegno, la forma interna, lo spirito o il genio che la fa diversa dalle altre (Casadei 1996: 29).

Questa volontà di dare una maggiore impronta italiana al testo inglese attraverso l'introduzione di locuzioni idiomatiche non presenti nel testo di partenza si registra a partire dagli anni Venti del secolo e tende ad aumentare a partire dalla sua metà. Lo stesso accade per la scelta di usare espressioni colloquiali per termini “neutri” nella lingua di partenza.

Le locuzioni e i colloquialismi, in generale maggiori nelle commedie, in *Macbeth* vengono inseriti in momenti comici che “forniscono delle pause inattese e grottesche che rafforzano per contrasto la cupezza dell'opera” (Sini 2002: 42). Celeberrimo l'episodio del portiere che in *Macbeth* apre il portone a Macduff la mattina successiva all'uccisione di Duncan e discorre di sbronze e delle loro conseguenze. Le seguenti battute sono pronunciate dal portiere: Mac. II, 3 *could not equivocate to heaven* - p. 333: «non ce l'ha fatta a pigliare il cielo per i fondelli» (D'A. 1989); Mac. II, 3 *we were carousing* - p. 335: «abbiamo baciato la fiasca» (D'A. 1989); Mac. II, 3 *Marry* - p. 335: «per la madosca» (D'A. 1989); Mac. II, 3 *committed (treason) enough for God's sake* - p. 333: «ha tradito a sacchi in nome di Dio» (D'A. 1989). Queste sono invece quelle pronunciate da Macduff: Mac. II, 3 *gave thee the lie* - p. 105: «abbia giocato anche a te questo tiro» (Q. 1952) > p. 67 «abbia messo alle strette anche te» (Chi. 1971) > p. 335 «t'abbia steso» (D'A. 1989); Mac. II, 3 *sleep, and urine* - p. 335: «letargo e piscio sotto» (D'A. 1989); Mac. II, 3 *you do lie* - p. 335: «che te lo covi» (D'A. 1989).

In *Othello* la situazione è diversa perché l'uso di locuzioni idiomatiche riguarda soprattutto Iago e Roderigo e in minor misura altri personaggi come Brabantio, Desdemona e Cassio. Iago, il cui linguaggio originale viene definito da Giorgio Melchiori “da caserma” (Melchiori 1984: 473), e Roderigo infatti sono gli unici due personaggi che nell'originale shakespeariano non si esprimono esclusivamente con un registro alto anche dopo l'emanazione del *Profanity Act* del 1606, provvedimento che multava gli attori ogni volta che pronunciavano termini ritenuti blasfemi (Melchiori 1984: 473). Soprattutto nel linguaggio di questi personaggi viene, perciò, aumentato l'uso di locuzioni idiomatiche:

Ot. I, 1 *I take it much unkindly* - p. 5: «non mi va giù» (Pe. 1990); Ot. I, 1 *know* -

p. 5: «fossi al corrente» (Pe. 1990); Ot. I, 1 *off-capp'd to him* - p. 5: «gli han fatto tanto di cappello» (Pe. 1990); Ot. I, 1 *a fellow almost damn'd in a fair wife* - p. 7: «uno che venderebbe anche l'anima al diavolo per una bella donna» (Q. 1956) > p. 7: «uno che venderebbe anche l'anima al diavolo per una bella donna» (Pe. 1990); Ot. I, 1 *full fortune* - p. 11: «fortuna sfacciata!» (Q. 1956) > p. 9: «che razza di fortuna» (Pe. 1990); Ot. I, 1 *Look to you house* - p. 13: «occhio alla casa» (O. 1962); Ot. I, 1 *have done you bold and saucy wrongs* - p. 13: «vi abbiamo fatto torto marcio» (Pe. 1990); Ot. II, 1 *lay thy finger thus* - p. 77: «acqua in bocca» (O. 1962) > p. 63: «acqua in bocca» (Pe. 1990); Ot. II, 1 *the woman hath found him already* - p. 79: «e lei gli ha già messo gli occhi addosso» (Q. 1956) > p. 65: «e lei l'ha adocchiato» (Pe. 1990); Ot. II, 1 *content my soul* - p. 67: «riuscirò a mettermi l'animo in pace» (Pe. 1990); Ot. II, 1 *for making him egregiously an ass* - p. 67: «per averlo sapientemente menato per il naso» (Pe. 1990); Ot. III, 3 *help to thicken* - p. 155: «dar corpo» (O. 1962).

Passando alle commedie si nota che il numero di locuzioni idiomatiche e colloquialismi cresce in maniera esponenziale, ma anche qui se ne possono tracciare dei confini ben determinati o riguardo ai personaggi che se ne servono o alle situazioni in cui vengono usati. In *The Tempest*, ad esempio, ne abbiamo un abbondante riscontro nella scena iniziale ad alto coinvolgimento emotivo dei personaggi durante il dispiegarsi della tempesta che causerà il loro naufragio sull'isola:

Tem. I, 1 *fall to it yarely* - p. 5: «su, presto, datti da fare» (L. 1979); Tem. I, 1 *run ourselves a-ground* - p. 625: «si va a traverso» (V.L.1953); Tem. I, 1 *have care* - p. 625: «occhio e in gamba» (G. 1933); Tem. I, 1 *out of our way* - p. 7: «devatevi di mezzo» (G. 1933) > p. 626: «fuori dai piedi» (V.L. 1953) > p. 123: «toglietevi di mezzo» (B. 1972) > p. 7: «fuori dai piedi» (L. 1979); Tem. I, 1 *our case is miserable* - p. 7: «siamo nei guai» (L. 1979); Tem. I, 1 *sink* - p. 7: «colare a fondo» (G. 1933) > p. 626: «colare a picco» (V.L. 1953) > p. 123: «andare a fondo» (B. 1972) > p. 7: «colare a picco» (L.1979); Tem. I, 1 *I'm out of patience* - p. 9: «sono fuori di me» (L. 1979).

Tuttavia, è nelle scene che hanno come protagonisti Stefano e Trinculo, i due marinai-clown (Melchiori 1984: 623) naufragati con il resto dell'equipaggio, le cui avventure sull'isola si intrecciano con quelle della loro guida Calibano, che si registra il maggior

numero di colloquialismi e locuzioni idiomatiche:

Tem. II, 2 *I'll fall flat* - p. 655: «mi butto pancia a terra» (V.L. 1953); Tem. II, 2 *my stomach is not constant* - p. 73: «ho lo stomaco sottosopra» (G. 1933) > p. 97: «sono debole di stomaco» (L. 1979); II, 2 *cannot choose but fall by pailfuls* - p. 67: «non può se non lasciar cadere acqua a catinelle» (G. 1933); Tem. II, 2 *doit* - p. 91: «soldo bucato» (L. 1979); Tem. II, 2 *lame beggar* - p. 655: «morto di fame» (V.L. 1953); Tem. II, 2 *monster's in drink* - p. 195: «mostro non fosse in ciampanelle» (B. 1972); Tem. II, 2 *I shall laugh myself to death* - p. 659: «io schiatto dalle risate» (V.L. 1953) > p. 195: «io morirò dalle risate» (B. 1972) > p. 99: «c'è da schiattare dalle risate» (L. 1979); Tem. II, 2 *beat him* - p. 659: «sonargliene quattro» (V.L. 1953); Tem. II, 2 *I will leave him* - p. 95: «gambe in spalla e via» (L. 1979); Tem. III, 2 *we'll not run* - p. 664: «con noi non c'è da darsela a gambe» (V.L. 1953); Tem. III, 2 *speak once in thy life* - p. 664: «fatti uscire il fiato una buona volta» (V.L. 1953); Tem. III, 2 *tell not me* - p. 664: «non seccare» (V.L. 1953); Tem. III, 2 *Mum* - p. 117: «chiudi il becco» (L. 1979); Tem. III, 2 *run into no further danger* - p. 666: «tu ti scavi la fossa» (V.L. 1953) > p. 209: «non ti cacciare in altri guai» (B. 1972) > p. 117: «non tirare la corda» (L. 1979); Tem. III, 2 *she will become thy bed* - p. 667: «ti andrebbe a pennello nel letto» (V.L. 1953); Tem. III, 2 *I will kill this man* - p. 667: «quello è già un uomo morto» (V.L. 1953); Tem. III, 2 *wilt thou destroy him then?* - p. 667: «sei ben deciso a fargli la festa?» (V.L. 1953).

L'uso di locuzioni idiomatiche e colloquialismi in *As you like it* è simile a quello precedentemente visto in *The tempest*, ovvero in situazioni di particolare coinvolgimento emotivo, inteso qui anche con riferimento a momenti di contrapposizione.

Il tema amoroso che è alla base di questa commedia, insieme a quello pastorale, si concretizza in diversi momenti: momenti di grande coinvolgimento emotivo (sono infatti molti i dialoghi soprattutto tra le cugine Celia e Rosalinda riguardo all'amore) e di contrapposizione (ad esempio quelli tra Silvio e Febe in cui lei non corrisponde l'amore di Silvio e si invaghisce di Rosalinda travestita da uomo o il momento in cui Orlando dichiara il suo amore per Rosalinda a lei stessa che però lui crede Ganimede).

As I, 2 *Little strenght* - p. 417: «quel briciolo di forza» (V.L. 1952); As I, 3 *you*

should fall into so strong a liking - p. 421: «ti sia presa una cotta» (V.L. 1952); As III, 2 *Look he as freshly* - p. 449: «è ancora fresco come una rosa» (V.L. 1952); As III, 2 *It well becomes the ground* - p. 449: «molto in chiave con il panorama» (V.L. 1952); As III, 3 *Am I the man yet?* - p. 455: «sono io il tuo tipo?» (V.L. 1952); As III, 2 *Is he of God making?* - p. 541: «è un uomo come Dio comanda?» (V.L. 1952); As III, 4 *I do frown on thee with all my heart* - p. 102: «ti guardo in cagnesco con tutto il sentimento» (Ch. 1920); As III, 4 *the confirmer of false reckonings* - p. 459: «conferma che il conto non torna» (V.L. 1952); As III, 4 *None could be so abus'd in sight as he* - p. 569: «come lui si lasci imbambolare» (C-N 1982); As IV, 1 *I die* - p. 466: «casco morto» (V.L. 1952); IV, 1 *Are you not good?* - p. 467: non te la senti?» (V.L. 1952); As IV, 1 *A girl goes before the priest* - p. 468: «ragazza più spicciativa del prete» (V.L. 1952); V, 2 *they will climb incontinent, or else be incontinent before marriage* - p. 480: «o salirla subito o far marrone prima delle nozze» (V.L. 1952).

Altro tema fondamentale della commedia è quello del contrasto tra mondo della corte (rappresentato dal duca Federigo, da Oliviero e Charles) e mondo arcadico della foresta di Arden dove si sono rifugiati il duca esiliato da Federigo e i sudditi che hanno deciso di seguirlo e dove li raggiungeranno anche gli altri personaggi che vorranno o che saranno costretti ad abbandonare il mondo della corte.

I momenti di conflitto che si esplicano all'interno di questo tema riguardano ad esempio l'opinione di Orlando su come il fratello Oliviero lo costringe a vivere dopo la morte del padre, il combattimento di Charles e Orlando, lo scontro verbale tra Oliviero, Orlando fratello e il servo Adamo nel momento in cui questi ultimi due decidono di partire per la foresta:

As I, 1 *They are thought their manage, and to that end riders dearly hir'd* - p. 407: «sono anche ammaestrati in maneggio da istruttori che costano un occhio» (V.L. 1952); As I, 1 *I will not long be troubled with you* - p. 9: «non voglio esser seccato» (Ch. 1920) > p. 409: «non voglio più rogne» (V.L. 1952) > p. 451: «non voglio che mi secchi più» (C-N 1982); As I, 1 *I will physic your rankness* - p. 409: «Ma la cresta te la faccio abbassare io!» (V.L. 1952); As I, 1 *Foil* - p. 411: «farne tonnina» (V.L. 1952); As I, 1 *He is resolute* - p. 411: «s'è incaponito» (V.L. 1952); As I, 1 *clear all* - p. 412: «far piazza pulita» (V.L. 1952); As I, 1 *he keeps me rustically*

at home - p. 447: «come un poveraccio» (C-N 1982); As I, 2 *leave this place* - p. 420: «sloggiare» (V.L. 1952); As I, 2 *Thrown down* - p. 473: «è fuori combattimento» (V.L. 1952); As I, 2 *Serv'd* - p. 20: «ha conciato» (Ch. 1920) > p. 23: «conciò» (G. 1929); As II, 3 *This is no place* - p. 428: «Qui non è aria» (V.L. 1952).

Un altro momento di contrapposizione è l'incontro-scontro tra Touchstone, il buffone di corte dall'ironia sofisticata, e il pastore Corino colpevole di non essere mai vissuto a corte: As II, 4 *Clown* - p. 431: «minchione» (V.L. 1952); As III, 2 *Hast any philosophy in thee?* - p. 443: «ne mastichi tu di filosofia?» (V.L. 1952); As III, 2 *Shallow again* - p. 444: «balle!» (V.L. 1952); As III, 2 *Shallow man* - p. 444: «gran scimunito!» (V.L. 1952).

2.1.2.2.2. Gli alterati

Chiunque si sia occupato ex professo della lingua del teatro comico cinquecentesco si è imbattuto nel particolare uso a fini espressivi di derivati, alterati e composti: uno dei mezzi prediletti dai commediografi per raggiungere, nel quadro di un tendenziale sperimentalismo linguistico, effetti di comicità, di satira, o di pura ludicità verbale (Giovanardi 1989: 515).

Il risvolto ironico non è certo il motivo principale dell'uso degli alterati in questo *corpus*; ne posso rintracciare infatti solo uno in As IV, 1 p. 467: *supercampione dell'amore* pronunciato da Rosalinda a proposito di Troilo che, pur essendo un supercampione dell'amore, non morì di fatto per questo sentimento ma perché fu colpito da una clava in testa.

In Giovanardi 1989 si continua con un'analisi dei derivati che si presentano nella commedia del Cinquecento all'interno di diversi contesti comunicativi, in particolare quello dell'ingiuria e quello dei dialoghi o monologhi di contenuto amoroso.

Gli alterati, oltre a prevalere decisamente nelle commedie piuttosto che nelle tragedie, si riscontrano all'interno del *corpus* delle traduzioni in situazioni simili al contesto dell'ingiuria illustrato da Giovanardi. Ciò si nota in particolare se guardiamo che in *The Tempest* il maggior numero degli alterati è pronunciato da Prospero e indirizzato ad insultare Calibano, colpevole di essere un mostro e di aver tentato di violentare sua figlia Miranda, (Tem. I, 2 p. 638: *robaccia immonda*, p. 636: *un cucciolo bastardone coperto di lentiggini*, p. 638: *schiaivo strabugiardo*) e sua madre Sicorax (Tem. I, 2 p. 635: *stregaccia maledetta*, p. 27: *stregaccia*

dagli occhi celesti > p. 635: *quella stregaccia balugia*). Calibano inoltre è insultato anche da Trinculo che lo apostrofa come Tem. II, 2 p. 659: *mostro un poco fessacchiotto* e p. 659: *mostro tontarello, miserello*.

Si condivide con la commedia cinquecentesca, inoltre, anche la scelta di usare l'alterato quando il termine da tradurre è già accompagnato da un aggettivo con valore negativo⁶⁵:

As I, 1 *Old dog* - p. 409: «vecchio cagnaccio» (V.L. 1952); As III, 2 *Beard neglected* - p. 453: «barbaccia scarruffata» (V.L. 1952).

Mac IV, 1 *secret, black, and midnight bags* - p. 397: «vecchiacce negre, versiere di mezzanotte» (D'A. 1989).

Tem. I, 2 *damn'd witch* - p. 635: «stregaccia maledetta» (V.L. 1953); Tem. I, 2 *filth as thou art* - p. 638: «robaccia immonda» (V.L. 1953); Tem. III, 2 *jesting monkey* - p. 665: «scimmiaccia smorfiosa» (V.L. 1953).

Nel caso di As II, 1 *dappled fools* - p. 425: «bestiole pezzacchiate» (V.L. 1952) e Tem. II, 2 *credulous monster* - p. 659: «mostro tontarello, miserello» (V.L. 1953) abbiamo due alterati che si susseguono.

Riporto di seguito tutti gli esempi registrati nel *corpus*.

Suffissati

-acchiato As II, 1 *dappled* - p. 425: «pezzacchiate» (V.L. 1952); As IV, 3 *Play false strains upon thee* - p. 473: «suonarti così stonacchiato» (V. L. 1952).

-acchiotto Tem. II, 2 *shallow monster* - p. 659: «mostro un poco fessacchiotto» (V.L. 1953).

-accio: As I, 1 *Old dog* - p. 409: «vecchio cagnaccio» (V.L. 1952); As II, 3 *What a world is this* - p. 43: «che mondaccio è questo» (G. 1929); As III, 2 *Beard neglected* - p. 453: «barbaccia scarruffata» (V.L. 1952); As IV, 1 *Wicked bastard of Venus* - p. 587: «bastardaccio figlio di venere» (C-N 1982); As V, 4 *According as marriage binds and blood breaks* - p. 486: «secondo che prevarrà il matrimonio che lega, o il mio sanguaccio che sgarra» (V.L. 1952). Mac IV, 1 *secret, black, and midnight bags* - p. 397: «vecchiacce negre, versiere di mezzanotte» (D'A. 1989). Tem. I, 2 *damn'd witch* - p. 635: «stregaccia maledetta» (V.L. 1953); Tem. I, 2 *this blue-ey'd hag* - p. 27: «codesta stregaccia dagli occhi celesti» (G. 1933) > p. 635: «quella stregaccia balugia⁶⁶» (V.L. 1953); Tem. I, 2 *filth as thou art* - p. 638: «robaccia immonda» (V.L. 1953);

⁶⁵ Per gli esempi di Giovanardi 1989: 519.

⁶⁶ Per avere un chiarimento su questo termine ci aiutano le indicazioni del traduttore che dice di aver

Tem. III, 2 *jesting monkey* - p. 665: «scimmiaccia smorfiosa» (V.L. 1953).
-ello As III, 3 *Hope* - p. 455: «speranzella» (V.L. 1952). Tem I, 2 *spirit* - p. 635: «spiritello» (V.L. 1953); Tem. I, 2 *urchins* - p. 637, p. 654: «i beffardelli» (V.L. 1953).
-erello/-arello As I, 2 *Fools* - p. 463: «pazzereelli» (C-N 1982). Tem. II, 2 *credulous monster* - p. 659: «mostro tontarello, miserello» (V.L. 1953).
-etto Ot. IV, 1 *bauble* - p. 151: «quella fringuelletta» ‘persona poco intelligente, di scarsa capacità’ (Pe. 1990).
-ino⁶⁷ As I, 1 *Young* - p. 411: «giovanino» (V.L. 1952). Mac. II, 3 *equivocator* - p. 57: «dottorino» (D'A. 1989). Tem I, 2 *dull* - p. 636: «stupidino» (V.L. 1953).
-olo As II, 1 *fools* - p. 425: «bestiole» (V.L. 1952); As II, 1 *fool* - p. 426: «bestiola» (V.L. 1952).
-one As I, 2 *man* - p. 417: «bestione» (V.L. 1952); As I, 3 *Mannish cowards* - p. 424: «maschi vigliacconi» (V.L. 1952). Ot. I, 1 *Thick-lips* - p. 9: «labbrone» (Pe. 1990); Ot. V, 2 *dolt* - p. 205: «credulone» (Pe. 1990). Tem I, 1 *you bawling* - p. 7: «urlone» (G. 1933); Tem. I, 1 *wide-chopp'd rascal* - p. 627: «furfante mascellone» (V.L. 1953); Tem. I, 2 *freckled whelp hag-born* - p. 636: «un cucciolo bastardone coperto di lentiggini» (V.L. 1953).
-otto As V, 4 *Ill-favour'd thing* - p. 486: «una racchiotta» (V.L. 1952).
-uccio, Ot. V, 2 *such a trifle* - p. 209: «quella cosuccia» (Pe. 1990). Tem. I, 2 *the king's son* - p. 633: «il reuccio» (V.L. 1953).

Prefissati: As IV, 1 *Patterns of love* - p. 467: «supercampione dell'amore» (V. L. 1952). Tem. I, 2 *most lying slave* - p. 638: «schiavo strabugiardo» (V.L. 1953).

Se non ci troviamo mai di fronte a suffissi concorrenti per uno stesso termine, come invece ad esempio avviene nel teatro napoletano di fine Novecento⁶⁸, si registra in cinque casi la scelta comune a più traduttori di usare alterati diversi per rendere uno stesso termine:

As II, 7 *Whining school-boy* - p. 64: «scolarino» (Ch. 1920) > p. 439: «scolaretto» (V.L. 1952); As III, 2 *He hath but a little beard* - p. 78: «di barba... ce n'ha pochina» (Ch. 1920) > p. 448: «ci ha appena tre peletti» (V.L. 1952).

Ot. V, 2 *every puny whipster* - p. 209: «qualsiasi meschino omiciatto» (Pi. 1934) >

interpretato il *blue* del testo con *blear* seguendo la proposta di Mario Praz. L'aggettivo va ad indicare un occhio cisposo (Vico Lodovici 1994: 696).

⁶⁷ Si ricorda qui che i diminutivi sono “uno dei veicoli più facili per apprestare un livello espressivo di medietà linguistica” (Testa 1997: 121).

⁶⁸ Giovanardi 2002: 428.

p. 269: «l'omuncolo più insignificante» (Q. 1952) > p. 269: un ometto da niente» (O. 1962) > p. 211: «un omuncolo» (Pe. 1990).

Tem. II, 2 *young scamels* - p. 77: «giovani falchetti» (G. 1933) > p. 660: «gabbianelli di nido» (V.L. 1953); Tem. III, 1 *poor worm* - p. 662: «povera farfallina mia» (V.L. 1953) > p. 107: «povera bestiola» (L. 1979).

2.1.2.2.3. Per un uso creativo della lingua: neoformazioni e figuratività

L'uso creativo della lingua riveste particolare rilevanza nella traduzione del testo letterario. Esso sfrutta i materiali e i meccanismi della lingua, che essendo in qualche misura flessibili, possono essere sottoposti a una “estensione”, pur rimanendo nei limiti posti dal codice linguistico (...). La creatività si può realizzare in molti modi: metafore e similitudini; formazione di parole nuove; giochi di parole; combinazioni inaspettate (Pierini 2001: 143).

La coniazione di neologismi stilistici⁶⁹ e l'aumento di figuratività sono evidenti indizi della creatività linguistica del traduttore che si esprime in maniera libera, ma sono il segno anche di una volontà di ricreare le condizioni di gioco linguistico presenti nell'originale attraverso neoformazioni.

Le neoformazioni vengono per la maggior parte introdotte nelle commedie: tutte in *As you like it*, tranne tre in *The Tempest* e tutte coniate dallo stesso traduttore, Cesare Vico Lodovici, eccetto *febeizza/febezzia* (non usato solo da Rusconi) e *bilinchi* introdotto da Chiarini per rendere però un gioco fonico del testo (*As II, 7 shrunke shank* - p. 64: «stinchi bilinchi»). L'unica neoformazione presente nelle tragedie è in *Othello* tradotto da Piccoli nel 1934.

I neologismi presenti in *As you like it* non sono concentrati in particolari scene ma distribuiti lungo l'arco della narrazione e pronunciati da vari personaggi e in special modo da Touchstone, Giacomo e Rosalinda. In particolare credo che il fatto che una donna abbia un linguaggio così “spregiudicato” nelle traduzioni, dal momento che usa oltre ai neologismi anche colloquialismi e locuzioni idiomatiche, sia dovuto al carattere del suo personaggio. Rosalinda, infatti, come in generale le protagoniste delle commedie shakespeariane, è caratterizzata da una grande intraprendenza e, in alcuni casi, da un'aggressività quasi maschile (basti pensare alla Caterina di *The taming of the shrew*); tutto ciò in *As you like it* è

⁶⁹ Per una teorizzazione dei diversi tipi di neologismi si veda almeno Morgana 1981.

estremizzato dal fatto che nel corso della commedia lei si traveste anche da uomo, trasformandosi in Ganimede (Ferrara 1990).

Sei di questi neologismi rispondono alla volontà di tradurre costrutti inglesi attraverso un sostantivo unverbato: As I, 2 *Rib-breaking* - p. 416: «costolifrattura» (V.L. 1952); As III, 2 *fancy-monger* - p. 452: «versivendolo» (V.L. 1952); As IV, 1 *heart-whole* - p. 465: «corilleso» (V.L. 1952); As IV, 1 *horn-maker* - p. 466: «cornefice» (V.L. 1952). Ot. I, 1 *thick-lips* - p. 9: «labbragrosse» (Pi. 1934). Tem. III, 2 *servant-monster* - p. 664: «servimostro» (V.L. 1953).

Nel caso As I, 3 *Leave me alone to woo him* - p. 424: me lo sireno io, il verbo *sirenare* è presente nella lingua italiana con il significato di ‘emettere un segnale acustico intenso e continuo’. Si tratta, quindi in questo caso, di un neologismo semantico che aggiunge questa accezione a quella già esistente sulla base della peculiare sensualità della figura mitologica della sirena.

Due sono i composti parasintetici: As III, 2 *Too courtly a wit* - p. 444: «cervello troppo incortigianato» (V.L. 1952); As IV, 3 *Whose boughs were moss'd with age* - p. 474: «che aveva i rami immuschiati dagli anni» (V.L. 1952).

L'intento di Vico Lodovici è comunque in generale quello sarcastico-espressionistico: As I, 2 *Bountiful blind woman* - p. 413: «cieca signora spenderaccia» (V.L. 1952); As I, 3 *her smothness, her very silence, and her patience* - p. 423: «questa boccamelata» (V.L. 1952); As II, 7 *in fair round belly with good capon lin'd* - p. 439: «con la sua panciadoro ritondetta farcita di buon cappone» (V.L. 1952); As II, 7 *His Mistress* e III, 2 *Love* - p. 439: e p. 450: «carobene» (V.L. 1952); As III, 2 *Natural philosopher* - p. 443: «filosofesso» (V.L. 1952); As IV, 2 *tardy* - p. 465: «piedipiombo» (V.L. 1952); As V, 1 *it is meat and drink* - p. 477: «è un mangebbevì⁷⁰» (V.L. 1952).

Da sottolineare in *The Tempest* le due neoformazioni II, 2 *siege* - p. 658: «reggipacche» (V.L. 1953) e III, 2 *standard* - p. 664: «reggistendardo⁷¹» (V.L. 1953); la loro struttura verbo + nome è quella tipica dei neologismi fortemente caratterizzati in senso popolareggiante testimoniata in Aretino in cui rappresenta il modo per eccellenza di formare numerosi insulti e invettive (Giovanardi 1989: 521). Il sostantivo *reggipacche* è inoltre composto oltre che dal verbo *reggere* anche dal sostantivo dialettale (tosco-umbro) *pacche* GDLI ‘natica’ che ne attesta un unico esempio in Imbriani.

L'unica neoformazione comune a più traduttori è As IV, 3 *Phebes me* - p. 124: «mi febeizza» (Ch. 1920) > p. 143: «mi febeizza» (G. 1929) > p. 472: «febeggia con me» (V.L.

⁷⁰ Cfr. Baldelli 1988: 269, 275 per simili neoformazioni in D'Arrigo.

⁷¹ Qui la neoformazione è utile al mantenimento di un gioco di parole nel testo shakespeariano (cfr. § 2.2 e § 2.2.3.).

1952) > p. 593: «fepeggia con me» (C-N 1982) in quanto si tratta di un calco di una neoformazione shakespeariana.

La redistribuzione della figuratività rispetto al testo di partenza è un'altra caratteristica della lingua del Novecento, questa volta ripartita tra i diversi traduttori e presente in maniera incisiva non solo nelle commedie, ma anche in *Macbeth*.

Alcune di queste immagini si situano in momenti di particolare *pathos* e hanno la funzione di amplificarne la carica emotiva: ad es. Mac. I, 7 p. 41: *sol che voi vogliate stringer la corda del vostro coraggio* > p. 53: *tendi l'arco del tuo coraggio* > p. 321: *incocca bene la corda del tuo coraggio* quando Lady Macbeth si rivolge al marito prima dell'uccisione di Duncan; Mac. V, 5 p. 433: *si fossero ben farciti di gente che dovrebbe stare con noi* nel momento in cui Macbeth, poco prima dell'arrivo dei nemici alla fortezza dice che i suoi oppositori hanno trovato dei sostenitori in quelli che invece dovevano stare dalla sua parte; oppure Tem. V, 1 p. 686: (*in loro il risveglio dei sensi*) *comincia già a disperdere gli opachi vapori che ancora, come una cappa, aduggiano in loro la chiara luce della ragione* > p. 249: *mettono man mano in fuga i fumi dell'ignoranza che coprono d'una cappa la loro ragione, la quale, così, sempre più si rischiarerà!* quando Prospero spiega alle vittime della tempesta i motivi della sua magia.

In altri casi invece l'aumento di figuratività viene riferito ad un personaggio con l'intento di sottolinearne una particolare caratteristica: Mac IV, 1 p. 389: *sii cuore di leone*; Tem. I, 2 p. 635: *gramigna grama⁷² e bugiardo*, Tem I, 2 p. 633: *si agitavano come marionette alla disperazione*, Tem. III, 1 p. 661: *è tutto spigoli e punte*.

A volte l'intenzione è ironica: Mac. III, 4 p. 367: *cara mia segretaria* in cui Macbeth si rivolge alla moglie durante il banchetto al quale prenderà parte Banquo dopo che lei gli ha ricordato che dovrebbe avere maggiore cura degli ospiti; As III, 2 p. 444: *cervello di nebbia*, appellativo con cui Touchstone risponde all'accusa di Corino di essere un cervello troppo *incortigianato* e As V, 2 p. 481: *pastor fido* in cui il titolo del componimento pastorale di Guarini viene riferito da Rosalinda al pastore Silvio che segue sempre fedelmente Febe, di cui è perduto innamorado.

Riporto qui tutte le occorrenze riscontrate nel *corpus*. Alcune delle immagini usate non sono particolarmente originali, essendo utilizzate da più di un traduttore e trovando un riscontro abbastanza ampio nel repertorio della LIZ⁴:

As I, 1 *Enrich* - p. 410: «vanno...a ingrassare» (V.L. 1952); As II, 2 *sineny* - p. 43: «dai muscoli d'acciaio» (Ch. 1920); As II, 7 *bask'd in the sun* - p. 436: «si

⁷² Con una forte allitterazione.

abbrustoliva» (V.L. 1952); As III, 1 *seek a living* - p. 442: «cercare un pane» (V.L. 1952); As III, 2 *Shallow man* - p. 444: «cervello di nebbia» (V.L. 1952); As III, 2 *Dull fool* - p. 446: «buffone svaporato» (V.L. 1952); As V, 2 *despiteful and ungentle* - p. 481: «rospo e scortese» (V.L. 1952); As V, 2 *faithful sheperd* - p. 481: «pastor fido» (V.L. 1952).

Mac. I, 3 *what seemed corporal melted* p. 17 «ciò che in loro sembrava corporeo s'è dissipato come un fiato al vento» (Ch. 1912) > p. 39 «ciò che sembrava di natura corporea è svanito come respiro nel vento» (Q. 1952) > p. 33 «quel che sembrava corporeo s'è sciolto come fiato al vento» (Chi. 1971) > p. 299 «ciò che pareva corporeo s'è sfatto come fiato al vento» (D'A. 1989); Mac. I, 3 *Your pains are registered where every day I turn the leaf to read them* - p. 21: «le vostre premure sono registrate in un libro, di cui ogni giorno io sfoglio le pagine per rileggervele» (Ch. 1912) > p. 47: «le vostre premure sono segnate nella mia memoria come in un libro; e ogni giorno le rileggo» (Q. 1952) > p. 37: «le vostre premure sono registrate in una pagina della mia memoria a cui ogni giorno ritorno» (Chi. 1971); Mac. I, 7 *screw your courage to the sticking place* - p. 41: «sol che voi vogliate stringer la corda del vostro coraggio» (Ch. 1912) > p. 53: «tendi l'arco del tuo coraggio» (Chi. 1971) > p. 321: «incocca bene la corda del tuo coraggio» (D'A. 1989); Mac. II, 1 *too cold breath gives words* - p. 47: «le parole sono una doccia fredda» (Ch. 1912); Mac. III, 4 *sweet remembrancer* - p. 367: «cara mia segretaria» (D'A. 1989); Mac. IV, 1 *be lion-mettled* - p. 389: «sii cuore di leone» (D'A. 1989); Mac. IV, 3 *bath saught to win me into his power* - p. 409: «ha tentato di spingermi nelle sue grinfie» (D'A. 1989); Mac. V, 5 *forced with those that should be ours* - p. 433: «si fossero ben farciti di gente che dovrebbe stare con noi» (D'A. 1989).

Ot. I, 1 *let loose on me justice* - p. 13: «Sguinzagliatemi contro la giustizia» (Pi. 1934).

Tem. II, 2 *do not turn me about* - p. 658: «non farmi la trottola» (V.L. 1953); Tem. III, 1 *my father is hard at study* - p. 105: «mio padre è sepolto nei suoi studi» (L. 1979); Tem. III, 1 *the sun will set* - p. 201: «il sole si coricherà» (B. 1972); Tem. V, 1 *begin to chase the ignorant fumes that mantle their clearer reason* - p. 686: «comincia già a disperdere gli opachi vapori che ancora, come una cappa, aduggiano in loro la chiara luce della ragione» (V.L. 1953) > p. 249: «mettono man mano in fuga i fumi dell'ignoranza che coprono d'una cappa la loro ragione, la quale, così,

sempre più si rischiarala!» (B. 1972).

Altre sono immagini meno comuni di cui non ho trovato riscontro né nella LIZ⁴, né nei quotidiani novecenteschi tranne per la locuzione *scoppiare i polmoni* (Corriere della Sera, 22 febbraio 2007⁷³):

As I, 3 *Outface it with their semblances* - p. 424: «sotto un tale aspetto covano un paura ladra» (V.L. 1952); As III, 2 *Thou art raw* - p. 444: «sei troppo maremma» 'confuso' (V.L. 1952); As III, 2 *For every passion something* - p. 454: «uno spizzico di tutti i sentimenti» (V.L. 1952); As III, 2 *Our mistress the world, and all our misery* - p. 545: «il mondo - puttana amante - e le nostre miserie» (C-N 1982).

Mac. II, 1 *stealthy pace* - p. 327: «passo ladro» (D'A. 1989); Mac. IV, 3 *you may convey your pleasures in a spacious plenty* - p. 405: «potete trovare un ampio pascolo al gregge di piaceri» (D'A. 1989).

Tem. I, 1 *Blow, till thou burst thy wind* - p. 5: «soffia finché ti scoppino i polmoni» (G. 1933); Tem. I, 2 *play'd some tricks of desperation* - p. 633: «si agitavano come marionette alla disperazione» (V.L. 1953); Tem. I, 2 *I have left asleep* - p. 634: «li ho lasciati come ciocchi addormentati» (V.L. 1953); Tem. I, 2 *malignant thing* - p. 635: «gramigna grama e bugiardo» (V.L. 1953); Tem. II, 2 *I hear it sing in the wind* - p. 89: «sentilo come fa la serenata nel vento» (L. 1979); Tem. III, 1 *he's composed of harshness* - p. 661: «è tutto spigoli e punte» (V.L. 1952); Tem. V, 1 *foul and muddy* - p. 686: «è tutto melma e relitti» (V.L. 1953).

2.2. I giochi di parole

Vi sono giochi di parole che sono talvolta poco comprensibili, a causa delle allusioni che contengono a fatti della cultura contemporanea i quali sono ormai dimenticati (Bonney 2005: 69).

I giochi di parole (*puns*) sono una caratteristica peculiare non solo del teatro, ma anche della produzione poetica shakespeariana e il nodo più difficile da sciogliere per tutti i traduttori.

Alle difficoltà generali che una traduzione comporta, nelle traduzioni dei giochi di

⁷³ Per i riscontri sulla lingua dei quotidiani del Novecento ho consultato <http://archiviostorico.corriere.it/>.

parole si aggiungono le difficoltà dovute al fatto che il ruolo del significante diventa fondamentale, in quanto la forma stessa della parola è portatrice di significato.

La priorità del traduttore dovrebbe essere quella di mantenere l'effetto ludico attraverso una traduzione che non sia letterale, ma allo stesso tempo neanche eccessivamente lontana dal testo in quanto rischierebbe di far perdere i riferimenti testuali (Cammarata 2002).

I giochi di parole che saranno qui presentati sono di tre differenti tipi: *puns* basati sull'omonimia fonetica, *implicit puns* che riguardano una singola occorrenza di una parola e evocano più di un significato sulla base dell'omonimia o polisemia e *explicit puns*⁷⁴ che, invece, presentano due o più occorrenze della parola con un differente significato in ogni occorrenza. Sempre seguendo Offord 1997 possiamo dire che le strategie che i traduttori mettono in atto per rendere questi giochi sono sei: il *pun* viene completamente ignorato, si imita la tecnica di Shakespeare, maggiore esplicitazione del significato primario, maggiore esplicitazione del significato secondario, menzione di entrambi i significati, creazione di un nuovo gioco di parole (Offord 1997: 241).

I giochi di parole del *corpus* generalmente tendono nell'Ottocento a non essere tradotti, per cui i passi sono del tutto omessi oppure resi in maniera tale da non far comprendere il sottostante gioco di parole. Questa tendenza del XIX secolo non è certamente dovuta alla mancanza dei giochi di parole nella storia della letteratura italiana. Testimoniati infatti nella commedia italiana fin dal Cinquecento come espressione sia del “comico del significato” sia del “comico del significante”⁷⁵, i giochi di parole, si dispiegavano secondo un'ampia gamma di fenomeni, a partire dai *quiproquo* fino a giochi prettamente fonici⁷⁶, che si presentano diffusamente anche nella comicità shakespeariana. La commedia dell'Arte, tuttavia, alle soglie del Settecento, portava in scena un repertorio comico ormai usurato e altamente prevedibile; a ciò si aggiungano, sulla scia delle istanze moralizzatrici del secolo, le posizioni di teorici come Gravina e Muratori secondo i quali la commedia dell'Arte era “ritenuta responsabile della corruzione del gusto e del teatro regolare” (Alfonzetti 2005: 145). Il clima era pronto, perciò, a una riforma della commedia che avrebbe avuto in Goldoni il suo massimo esponente. L'autore veneziano, deciso ad abbandonare “le sguaiataggini, gli intrecci scontati, le maschere sempre uguali a se stesse” (Trifone 2000: 72), fu promotore di un tipo di commedia che portava sulla scena la vita degli uomini in tutte le sue caratteristiche, in cui comico e serio coesistevano, e che raggiungeva la comicità attraverso la brillantezza del dialogo.

⁷⁴ Le definizioni sono quelle di Offord 1997.

⁷⁵ Le due definizioni sono quelle di Altieri Biagi 1980: 36.

⁷⁶ Per avere un'esemplificazione dei giochi di parole in questione si veda Altieri Biagi 1980: 36 e sgg.

La commedia dell'Ottocento seguì la lezione goldoniana nella prima metà del secolo con Paolo Ferrari (1822-1889) e vide nella seconda parte del secolo la nascita della commedia borghese. Certamente, quindi, la mancata resa dei giochi di parole in questo secolo è dovuta alla perdita di questo strumento comico che di fatto per due secoli fu scarsamente utilizzato.

È evidente perciò che l'inizio della traduzione dei giochi di parole, non solo quelli shakespeariani ma anche quelli ad esempio di *Alice nel paese delle meraviglie*, come dimostrato da Adele Cammarata 2002, ebbe inizio con la nuova esplosione del comico, ossia con il Novecento, definito da Ferroni “secolo del tragico, secolo del comico”⁷⁷.

Questo genere, considerato per secoli variante subalterna del serio (Ferroni 1974: 9), iniziò ad essere usato in senso distruttivo e dissacratorio dalle Avanguardie artistiche e letterarie del XX secolo. I primi in Italia nel nuovo secolo a servirsi del comico come strumento di poetica furono i Futuristi che lo considerarono “uno dei mezzi essenziali dell'accelerazione vitale del linguaggio e dell'esperienza, della proiezione verso il futuro” (Ferroni 2005: 288) ma non lo usarono in senso estremo per mettere in discussione ogni tipo di presupposto ideologico, come ad esempio fece il movimento dadaista. La grande fortuna di questo genere non si fermò al campo letterario ma si estese anche a quello teatrale, grazie al teatro di varietà⁷⁸ con grandissimi esponenti come Ettore Petrolini e Totò, e cinematografico con i film muti di Buster Keaton e Charlie Chaplin.

Il comico nel Novecento ha tantissime declinazioni – basti pensare alla differenza tra l'umorismo pirandelliano che porta in scena argomenti scabrosi con un linguaggio assolutamente decoroso e la comicità di Aldo Palazzeschi che invece usa tutto il portato comico delle parolacce e degli insulti (Barilli 2005: 310-11) – e caratterizzanti tutto il Novecento, dall'epoca fascista con autori come Achille Campanile, Cesare Zavattini, Brancati e Alberto Savinio alle Neoavanguardie e fino alle soglie del nuovo millennio⁷⁹.

Tra questi autori credo sia da sottolineare la produzione di Campanile che molto si servì del *nonsense* verbale e dei “cortocircuiti operati sui significanti” (Ariani-Taffon 2001: 118) e che, raggiungendo l'apice della sua carriera tra gli anni Venti e Trenta, potrebbe aver contribuito notevolmente – sempre sullo sfondo del generale clima del secolo scorso – al tentativo di resa da parte degli autori novecenteschi dei giochi di parole shakespeariani.

Non potendo fare un discorso generale sulla resa dei *puns*, nei prossimi paragrafi verranno trattati tutti singolarmente; si può tuttavia dire che nei casi di *puns* basati sul

⁷⁷ Ferroni 2005: 287-300. A tal proposito si vedano anche Barilli 2005: 301 e Pedullà 2001: 89.

⁷⁸ Per un'idea minima sul teatro comico di inizio Novecento si veda almeno Ariani-Taffon 2001: 116-21.

⁷⁹ Cfr. Ferroni 2005: 296-300. Giochi di parole si riscontrano anche in alcune commedie di Natalia Ginzburg es. *L'intervista* (Grignani 1997: 266-67).

doppio significato di una stessa parola si registrano le seguenti scelte traduttive: tradurre una delle due accezioni (cfr. § 2.3.2. ess. 5, 7, 8), ricorrere ad una perifrasi esplicativa (cfr. § 2.3.2. ess. 2 e 4, cfr. § 2.3.3. es. 7), spostamento del gioco sul piano fonico (cfr. § 2.3.2. es. 1, cfr. § 2.3.3. es. 2). Quando invece si deve riprodurre un gioco fonico non ci sono soluzioni maggioritarie ma si ricorre al cambiamento dei materiali del gioco (cfr. § 2.3.1. es. 5) e alla resa imperfetta (cfr. § 2.3.1. es. 1 e 2). In questo secondo tipo si distinguono le traduzioni di G. che riesce a mantenere il gioco fonico e anche la semantica dei termini (cfr. § 2.3.1. ess. 3 e 8).

Da sottolineare comunque che il *pun* è luogo di creazione neologica: di tutte le neoformazioni rilevate nel *corpus* tre si trovano appunto impiegate nella resa dei giochi di parole (*bilinchi, filosofesso, reggistendardo*).

2.2.1. Puns fonetici

1. As I, 2 *Fair princess, you have lost much good sport./ Sport! of what colour?/ What colour, madam!*

p. 360: «bella principessa, voi avete perduto un gran piacere. Qual mail» (R. 1838) > p. 18: «bella principessa, voi ... avete perduto un gran bel divertimento!... Un divertimento?... di che colore?... Di che colore, ... signora...?!» (Ch. 1920) > p. 21: «bella principessa avete perduto un buon divertimento. Un divertimento? Di che qualità? Di che qualità, signora?» (G. 1929) > p. 415: «principessa bella, avete perduto uno spasso eccezionale. Di che colore? Di che colore, madame?» (V.L. 1952) > p. 463: «bella principessa, vi siete perduta un bel divertimento. Divertimento? Di che tipo? Di che tipo, signora?» (C-N 1982).

La pronuncia di *sport* coincide con quella di *spot* ‘macchia’ per cui Celia interpreta la parola nel senso di macchia e ne chiede il colore. Ch. e V.L. sono gli unici a mantenere il riferimento al colore, compromettendo però il senso della frase. Gli altri traduttori novecenteschi decidono di sostituire *colore* con *qualità* e *tipo* perdendo del tutto il gioco di parole, ma mantenendo il senso della frase.

2. As. I, 2 *Three proper young men, of excellent growth and presence. With bills on their necks, 'Be it*

known unto all men by these presents'.

p. 360: «tre giovani di buon aspetto, di bella persona, di presenza imperiosa» (R. 1838) > p. 20: «tre giovani di imponente statura e di bellissima presenza... Con un cartello al collo... con la scritta: - Sia noto a tutti da questo avviso...» (Ch. 1920) > p. 23: «tre bei giovani di eccellente statura e presenza. Con tre scritte al collo: “Si rende noto a tutti con la presente...”» (G. 1929) > p. 415: «son tre giovani gagliardi, di presenza e di statura prodigiosi... con al collo quel cartello “sia noto a tutti, in virtù del presente...”» (V.L. 1952) > p. 465: «tre giovani poderosi, di statura e presenza eccezionale... Con tanto di targa al collo: “Con la presente si rende noto a tutti...”» (C-N 1982).

Qui l'omofonia è tra il sost. *presence* e *presents*, impresso sul cartello che i lottatori portavano al collo e che nella formula dei proclami significa *col presente*. Il tentativo di resa inizia a partire da G. attraverso la traduzione letterale con il poliptoto *presenza/presente* ma è inevitabilmente imperfetta.

3. As I, 3 *I would try, if I could cry 'hem' and have him*

p. 364: «lo farei, se credessi che uno sforzo potesse giovare» (R. 1838) > p. 31: «mi ci proverei, ... se... facendo hèm... potessi... far venire qui... lui!...» (Ch. 1920) > p. 33: «farei la prova, se potessi dir hui e chiamar lui» (G. 1929) > p. 421: «anche subito, se a fare “ehm!” venisse lui» (V.L. 1952) > p. 477: «ci proverei, se facendo “hem” venisse lui» (C-N 1982).

Il gioco di parole qui si basa sulla somiglianza tra il rumore del colpo di tosse e la pronuncia di *him*. L'unica resa che rende bene il gioco fonico è quella di G. che semplicemente cambia il verso in *hui* per renderlo simile a *lui*. Le ultime due traduzioni non tentano nemmeno la resa, mentre quella di Ch. forse prova a rendere il gioco fonico attraverso l'inserimento di *qui*, ma la somiglianza con *lui* è solo grafica.

4. As III, 3 *I am here with thee and thy goats, as the most capricious poet, honest Ovid, was among the Goths.*

p. 384: «io sto qui con voi e le vostre capre, come l'onesto Ovidio, il più bizzarro dei poeti, se ne stava fra i Goti» (R. 1838) > p. 92: «Io qui con te e le capre mi ci trovo come il più capri...ccioso dei poeti – quell'onest'uomo di Ovidio – si trovava... in mezzo ai Goti!» (Ch. 1920) > p. 107: «io sto qui con te e le tue galline, come il più galante dei poeti, l'onesto Catullo stava tra i Galli» (G. 1929) > p. 455: «io qui con te e con le tue capre mi ci ritrovo: come il più estroso dei poeti, il nobile Ovidio, tra gli ovini» (V.L. 1952) > p. 553: «ma ne sto qui, fra te e le tue capre, come il casto Ovidio, il più capriccioso dei poeti, se ne stava a Capri» (C-N 1982).

Il gioco di parole è ancora fonico ed è tra *goats* e *Goths*. La resa è diversa a seconda dei traduttori: Ch. sposta il gioco su *capre/capriccioso* mantenendo inalterato il resto e V.L. gioca su *Ovidio/ovini* al posto di Goti.

Gli altri traduttori aumentano il gioco: C-N mantiene *capre/capriccioso* e sostituisce *Goti* con *Capri*; G. traduce *Goats* con *galline* e *Goths* con *Galli* mantenendo il gioco fonico, ma cambiandone i materiali. L'introduzione del termine *Galli* fa di conseguenza cambiare anche il protagonista del *pun* che diventa Catullo, nato a Verona, nella Gallia Cisalpina. Il gioco continua ad aumentare con la traduzione di *capricious* con *galante* in allitterazione con *galline*.

5. As. II, 7 *a world too wide for his shrunk shank*

m.⁸⁰ (R. 1838) > p. 64: «un mondo troppo largo per i suoi **stinchi bilinchi**» (Ch. 1920) > p. 75: «infinitamente troppo larghi per le sue gambe stecchite» (G. 1929) > p. 440: «larghe ora un pozzo per le sue cianche stecchite» (V.L. 1952) > p. 523: «un mondo troppo largo per le sue gambe rinsecchite» (C-N 1982).

L'unico a mantenere il forte gioco allitterante è Ch. che introduce la neoformazione *bilinchi* al posto di *bilenchi* per costituire una rima.

6. Ot. III, 1 *O, thereby hang a tail. Whereby hangs a tale, sir?*

p. 105: «oh, allora appiccicateci una coda. Perché appiccare una coda, messere» (R. 1867) > p. 121: «oh, dunque hanno una coda? Son forse sonetti da avere una coda,

⁸⁰ Con m. si intende che il passo è omissso nella traduzione.

signore?» (P. 1887) > p. 93: «oh, qui sotto c'è qualcosa. Dove c'è sotto qualcosa, signore?» (Pi. 1934) > p. 113: «ah, e allora hanno una coda che pende. E dove avete visto pendere una coda, signore?» (Q. 1956) > p. 113: «oh, laggiù ci scappa una coda. Dov'è che ci scappa una coda, signore?» (O. 1962) > p. 93: «e allora sopra ci penzola una coda. Dove ci penzola una coda?» (Pe. 1990).

I due termini, omofoni, hanno significati diversi *tail* “coda” e *tale* “racconto”. Nessun traduttore riesce a rendere il doppio significato che si appunta sempre su *coda*.

7. Tem. II, 1 Go. *when every grief is entertain'd that's offer'd, comes to the entertainer /Seb. a dollar./*
Go. *Dolour comes to him, indeed: you have spoken truer than you purposed.*

p. 77: «allorché ogni afflizione che si presenta viene coltivata; chi la coltiva raccoglie... **un dollaro**. Raccoglie il **dolore**; vi siete accostato alla vera parola più di quello che intendevate fare» (R. 1878) > p. 45: «quando si accoglie ogni malanno che si presenta, colui che non lo scaccia ne ricava... **una crazia**. Già ne ricava **una sgrazia**. Avete parlato con maggiore verità che non fosse nella vostra intenzione» (G. 1933) > p. 644: «quando si accoglie ogni sventura che ci si presenta, allora chi la alberga ne ricava... **un dollaro**. **Bravo, un dolore**; certo. Avete detto giusto più di quanto credete» (V.L. 1953) > p. 163: «quando si accoglie ogni sventura che s'offre, a chi l'accoglie gli viene... **Un dollaro**. **Un dolore**, per essere esatti. Hai parlato finora con maggiore esattezza di quella che ti proponevi» (B. 1972) > p. 61: «chi dà albergo ad ogni male che viene riceve in cambio... **Dell'oro**. **Dolore, sì**. Avete parlato più a proposito del voluto» (L. 1979).

Sebastiano intende *entartainer* come albergatore e perciò risponde *dollar* che era, al tempo di Shakespeare, la tariffa degli alloggi. Gonzalo ribatte invece con *dolour* secondo il senso della frase che ha espresso prima. La resa del gioco di parole c'è anche nella traduzione di Rusconi *dollaro/dolore*. La stessa resa è presente in V.L. e B.

Si distinguono Lombardo che traduce *dell'oro/dolore* e G. che rende nel modo più fedele il gioco di parole di Shakespeare riuscendo a conciliare somiglianza fonetica e contenutistica rispetto all'originale ricorrendo ai termini: *crazia* ‘moneta toscana del valore di cinque quattrini, composta di una lega di rame e d'argento’ (GDLI) e il termine dell'italiano antico *sgrazia* ‘disgrazia, evento sfortunato’ (GDLI).

2.2.2. *Implicit puns*

1. As I, 2 Touch. *Nay, if I keep not my rank/Ros. Thou lovest thy old smell*

m. (R. 1838) > p. 19: «perbacco, ... se quando parlo, ... non mantengo il mio rango, ... Perdi... il tuo rancido» (Ch. 1920) > p. 21: «già, ma se non mantengo il mio rango... Tu perdi il tuo vecchio odore di rancido» (G. 1929) > p. 415: «già, ché se mi svapora... perdi il tuo antico aroma» (V.L. 1952) > p. 465: «se vengo meno al mio rango... Riveli il tuo rancido» (C-N 1982).

Qui Touchstone, il buffone di corte, usa *rank* nel senso di ‘tenore della parola’ a significare che lui deve parlare in questo modo per mantenere il suo ruolo, mentre Rosalinda continuando lo scherzo verbale lo intende nel senso di ‘rancido’. La scelta dei termini *rango/rancido* spostano il gioco a livello fonico; lo stesso accade nella traduzione di V.L. che cambia completamente i termini in questione e, trasformandoli in *svapora/aroma*, opta per il gioco fonetico.

2. As II, 5 *Nay, I care not for their names; they owe me nothing*

m. (R. 1838) > p. 53: «ma io non mi curo dei loro nomi: non mi debbono mica nulla!» (Ch. 1920) > p. 61: «no, non m'importa del loro titolo. Esse non sono per me dei titoli di rendita che mi debbano qualche cosa!» (G. 1929) > p. 433: «bah, i nomi non contano se non sono su titoli di rendita!» (V.L. 1952) > p. 507: «non me ne importa come si chiamano, non sono mica delle cambiali a mio favore!» (C-N 1982).

Names ha anche significato legale in questo contesto perché indica la nota dei debiti registrata in un titolo. Ch. con la sua traduzione letterale fa perdere completamente il senso del gioco di parole. G., V.L. e C-N sdoppiano *names*: G. ammette di aver “dovuto aggiungere quei “titoli di rendita, che rendono chiaro il giuoco che si fa sulla parola” (Gargano 1947: 197); la stessa tecnica dell'esplicitazione è seguita anche dagli altri due traduttori (V.L. *titoli di rendita*, C-N *cambiali a mio favore*).

3. As III, 2 *Such a one is a natural philosopher*

p. 378: «un uomo che ragiona come tale è filosofo» (R. 1838) > p. 71: «ecco uno, che è filosofo naturale» (Ch. 1920) > p. 83: «un uomo siffatto è un filosofo naturale» (G. 1929) > p. 443: «**filosofesso**» (V.L. 1952) > p. 529: «è questo tipo di innocente che chiamano filosofo naturale» (C-N 1982).

L'inserimento dell'aggettivo *natural* rende ironico il senso della frase, dal momento che può voler significare 'essere filosofo per natura', ma *natural* ha anche il significato di sciocco. La traduzione di R. opta per la completa omissione dell'aggettivo; gli altri traduttori per la traduzione letterale che non lascia trasparire nessuna ironia. L'unico che cerca di mantenere il senso ironico è V.L. attraverso la neoformazione *filosofesso*.

4. As III, 2 *He was furnished like a hunter.(...) he comes to kill my **hart***

p. 380: «ei verrà per ferirmi» (R. 1838) > p. 81: «ucciderà il mio cuore» (Ch. 1920) > p. 95: «viene per uccidere ciò che qui palpita e vive» (G. 1929) > p. 449 «viene a uccidermi il cuore» (V.L. 1952) > p. 543: «viene a straziare quel **cerbiatto del mio cuore**» (C-N 1982).

L'uomo vestito da cacciatore è Orlando, mentre la frase *he comes to kill my **hart*** è pronunciata dalla sua innamorata Rosalinda. La pronuncia di *hart* 'cervo' è molto simile a quella di *heart* 'cuore' ed è resa solo nella traduzione di C-N attraverso la perifrasi esplicitiva *quel cerbiatto del mio cuore*. Le altre traduzioni novecentesche evidenziano solo *cuore*.

G. usa una perifrasi diversa e ammette nel suo apparato critico che “non è possibile riprodurre in italiano l'equivoco. Io mi sono servito di un'ambigua perifrasi” (Gargano 1947: 203).

5. Ot. I, 1 *Knave*

p. 11: «schiavi» (R. 1867) > p. 7: «servitori» (P. 1887) > p. 7: «bricconi» (Pi. 1934) > p. 9: «servi» (Q. 1956) > p. 9: «sciocco» (O. 1962) > p. 7: «devoti» (Pe. 1990).

Impossibile in questo caso rendere la polisemia di *knave* 'schiavo, giovane, persona, tipo,

farabutto?.

Qui è Iago che esprime il suo disprezzo per le persone (*kenave*) che rimangono una vita al servizio di qualcun altro e vengono poi messi da parte una volta anziani. Ogni traduttore sceglie la propria accezione.

6. Ot. II, 1 *poor trash of Venice*

p. 77: «povero cencio di Venezia» (R. 1867) > p. 87: «povero braccio di Venezia» (P. 1887) > p. 67: «povero rifiuto di Venezia» (Pi. 1934) > p. 83: «povero cane di veneziano» (Q. 1956) > p. 83: «povero cane di Venezia» (O. 1962) > p. 67: «questo **botolino** di Venezia» (Pe. 1990).

Ogni traduttore decide di esplicitare una delle due accezioni di *trash* ‘immondizia, ciarpame e cane’; R. e Pi. si orientano sul significato di ‘immondizia, ciarpame’, mentre P., Q. e O. su quello di ‘cane’.

Perosa si distingue dagli altri con la scelta del sostantivo dell'italiano antico *botolino*, diminutivo lessicalizzato di botolo ‘cane piccolo, tozzo, ringhioso e vile’ che porta con sé anche un'accezione dispregiativa.

7. Tem. I, 2 *A single thing, as I am now, that wonders to hear thee speak of Naples*

p. 69: «**quello che sono ora; un semplice mortale** che stupisce a sentirti parlare del re di Napoli» (R. 1878) > p. 37: «**ciò che sono ora, un essere debole e solo** che si meraviglia di udirti parlare del re di Napoli» (G. 1933) > p. 640: «**quello che sono: un uomo come un altro**, che si stupisce sentendo te parlare di Napoli» (V.L. 1953) > p. 155: «**quel medesimo che son ora, e cioè essere debole e indifeso** che molto si stupisce di sentirti parlare del re di Napoli» (B. 1972) > p. 51: «**quello che sono, un uomo come gli altri, e solo**, che si stupisce di sentirti parlare di Napoli» (L. 1979).

Single ha tre accezioni: ‘singolo, solitario; debole, disgraziato o spregevole; il medesimo’, ovvero in questo caso il re di Napoli. La resa completa delle tre accezioni si ha nella traduzione di G.: *quello che sono ora, un essere debole e solo*, e parzialmente in quella di L.: *quello che sono, un uomo come gli altri, e solo* se consideriamo *un uomo come gli altri* espressione dell'accezione di debolezza. Nelle altre tre traduzioni manca in tutte un'accezione.

8. Tem. III, 2 *nor go neither: but you'll lie like dogs; and yet say nothing neither*

p. 119: «volete adagiarvi come cani e senza più altro dire» (R. 1878) > p. 87: «vi sdraierete come cani e non direte tuttavia nulla di serio» (G. 1933) > p. 664: «solo da starsene come cani stesi al sole senza aggiungere verbo» (V.L. 1953) > p. 207: «vi stenderete a terra come dei cani, e non pronunzierete parola» (B. 1972) > p. 115: «vuol dire che piscerete da fermi come i cani» (L. 1979).

La resa di *lie* nel suo doppio senso di *giacere* e *mentire* non viene resa da nessun traduttore. Tutti si orientano verso l'accezione 'giacere, stare sdraiati' tranne Lombardo che abbassa notevolmente il tono della frase attraverso l'uso del verbo *pisciare*.

9. Tem. V, 1 *I should have been a sore one, then*

p. 179: «sarei stato un re tutto piaghe» (R. 1878) > p. 143: «Sarei stato allora un re doloroso» (G. 1933) > p. 693: «eh il re dei crampi, se mai» (V.L. 1953) > p. 263: «sarei stato un re ben doloroso, allora» (B. 1972) > p. 191: «in quel caso sarei stato **il re dei dolori**» (L. 1979).

Sore ha un doppio significato; Stefano sarebbe stato infatti un re doloroso per i suoi sudditi e un re che al contempo soffriva di grandi dolori, dal momento che era affetto da crampi. Le traduzioni di R. e V.L. si focalizzano sull'aspetto del re dolorante traducendo rispettivamente *un re tutto piaghe* e *il re dei crampi*.

G. e B. centrano invece la questione sull'accezione 'doloroso'. La traduzione che meglio sembra esprimere entrambe le accezioni è quella di L. che, con la perifrasi *il re dei dolori*, lascia aperto il campo al dolore soggettivo provato da Stefano per i crampi e a quello invece oggettivo che avrebbe potuto causare ai sudditi.

2.2.3. *Explicit puns*

1. As II, 4 *I pray you, bear with me; I cannot go no further. For my part, I had rather bear with you than bear you; yet I should bear no cross if I did bear you, for I think you have no money in your purse.*

p. 370: «in mercé, sorreggimi, io non saprei andare più oltre» (R. 1838) > p. 47: «vi prego, ... abbiate la pazienza di sopportarmi: io ... non posso andare più avanti!... Per conto mio, io... preferirei...di sopportarvi piuttosto che di portarvi: tuttavia... **non porterei a casa una croce** se portassi voi; perché penso che di denaro voi non ci abbiate neppure **una moneta con la croce** nella vostra borsa» (Ch. 1920) > p. 55: «Sopportatemi, vi prego; non posso più andare avanti. Per parte mia preferirei sopportarvi anziché portarvi; quantunque **non porterei nessuna croce** se dovessi portar voi, **perché credo che nella vostra borsa non abbiate nulla**» (G. 1929) > p. 430: «ti prego, sopportami: non posso più andar avanti. Per conto mio sarei meglio disposto a sopportarvi che a portarvi: sebbene non è, credo, portando voi, **portar la croce** perché ci avete – ho idea – in borsa **neppur la croce d'un quattrino**» (V.L. 1952) > p. 499: «sopportatemi, vi prego, non posso andare più avanti. Meglio sopportarvi, che portarvi, **per quanto, a portar voi, non si porta croce, e nemmeno testa, dato che non avete il becco d'un quattrino**» (C-N 1982).

Probabilmente questo è uno dei giochi di parole più difficili da rendere. Sono quattro i riferimenti da tener presenti: *bear with* con il significato di ‘sopportare’, *bear* con quello di ‘portare’, il riferimento all'antico penny che recava impressa da un lato una croce e *I should bear no cross* che significava non avere neppure il becco d'un quattrino.

In R. si nota la mancanza totale di resa del gioco. In Ch. e G. *I should bear no cross* non viene tradotto con la corrispondente locuzione idiomatica italiana, ma letteralmente (*portare una croce/portare nessuna croce*); nella seconda parte dell'enunciato i due si comportano in modo diverso. Ch. traduce *you have no money in your purse* con *di denaro voi non ci abbiate neppure una moneta con la croce nella vostra borsa*, esplicitando di fatto il gioco di parole; G., invece, traduce *con credo che nella vostra borsa non abbiate nulla* facendo perdere del tutto il senso del *pun*.

In V.L. viene modificato il modismo *non avere il becco di un quattrino* con *non avere neppure la croce d'un quattrino* ma mi sembra che il senso rimanga comunque poco chiaro, anche visto l'inserimento della locuzione *portar la croce* che mantiene il significante, ma con il suo significato di ‘soffrire’ rende poco chiara la frase.

La resa completa del significato del *pun*, impossibile da rendere anche dal punto di vista del significante, si ha solo con la traduzione di C-N perché viene introdotto il riferimento al modo di dire *fare testa o croce* e contemporaneamente si rende anche la locuzione idiomatica *non avere il becco di un quattrino*.

2. As II, 4 Ros. *Thou speakest wiser than thou art **ware** of / Touch. Nay, I shall ne'er be **ware** of mine own wit till I break my shins against it.*

m. (R. 1838) > p. 49: «tu parli saggio più di quel che **immagini**... Io non me la **immaginerò** mai, la mia saggezza, finché non mi rompo gli stinchi contro di lei» (Ch. 1920) > p. 57: «parli più saggiamente che tu **non stimi**. No, io non **disistimerò** il mio spirito finché non mi sarò rotto le tibie contro di esso» (G. 1929) > p. 431: «tu sei d'uno spirito più acuminato, a sentirti, di quanto non ti **accorgi**. Già, ma non mi **accorgerò** di tutto questo acume, finché non mi ci romperò contro uno stinco» (V.L. 1952) > p. 503: «parli più **accorto** di quanto non **t'accorga**. Non **m'accorgo** della mia **accortezza** fino a che non mi ci rompo gli stinchi» (C-N 1982).

Ware possiede una duplice accezione, quella di 'istruito' e quella di 'accorto, guardingo'. Rosalinda intende l'aggettivo nella sua prima accezione, mentre Touchstone nella sua seconda. Vista l'impossibilità di dar conto della duplicità del significato, la resa passa alla maggior somiglianza possibile del significante. La traduzione dei due termini si attua attraverso binomi fissi all'interno di ogni traduzione: Ch. *immagini/immaginerò*; G. *stimi/disistimerò*; V.L. *accorgi/accorgerò*.

Nella traduzione di C-N c'è una superfetazione del gioco fonico: *accorto/accorga*; *accorto/accortezza*.

3. As III, 2 *I'll graff it with you, and then I shall graff it with a **medlar**. Then it will be the earliest fruit i' the country; for you'll be rotten ere you be half ripe, and that's the right virtue of the **medlar**.*

m. (R. 1838) > p. 75: «lo innesterò con voi, e quindi... lo innesterò con un nespolo: allora i suoi saranno i frutti più precoci del paese, poiché voi sarete marcio prima d'essere mezzo maturo; e questa è – appunto – la virtù del nespolo» (Ch. 1920) > p. 87: «lo innesterò con te e lo innesterò così con un sorbo. Sarà l'albero che in campagna porterà per primo i suoi frutti. Perché tu sarai già marcio prima di essere per metà maturo: e questa è la vera qualità del **sorbone**» (G. 1929) > p. 446: «lo innesterò con te, così lo avrò innestato con un sorbolo: sarai il più precoce a maturare tra i frutti del campo, e marcito prima che mezzo maturo; che è appunto la prima qualità della sorbola» (V.L. 1952) > p. 535: «vi farò un innesto con te, così l'avrò innestato con un nespolo; ne nascerà il frutto più precoce del paese, perché tu sarai

marcio prima ancora di essere maturo, ed è questa la caratteristica della nespola» (C-N 1982).

Il gioco di parole è qui sul doppio significato che ha *medlar*: ‘nespola, albero che produce gli ultimi frutti dell’anno’ e ‘intrigante’. Il gioco di parole non viene reso dai traduttori tranne G. che, per la seconda occorrenza di *medlar*, ricorre al termine disusato *sorbone* ‘furbo, intrigante’.

4. As III, 3 Touch. *doth my simple **feature** content you? / Audr. Your **features!** Lord warrant us! what features!*

p. 384: «siete voi contenta della mia fisionomia?» (R. 1838) > p. 92: «la mia semplice fisionomia vi soddisfa? La vostra fisionomia?! Il Signore ce ne scampi e liberi! Che fisionomia?!» (Ch. 1920) > p. 107 «ti piaccio nella mia ordinaria fattura? Le vostre **fatture?** Dio ci assista! Che **fatture?**» (G. 1929) > p. 455: «ti va la mia natural fattura? **Fattura?** Che **fattura**, Dio ne liberi?» (V.L. 1952) > p. 553: «le mie fattezze semplici non sono di tuo gradimento. Le vostre fattezze? Dio vi perdoni, ma quali fattezze?» (C-N 1982).

La pastorella Audrey, che esclama la seconda battuta, non ha mai sentito la parola *feature* e risponde male usandola al plurale. L'equivoco è perso nelle traduzioni tranne in quella di G. e V.L. che giocano sull'interpretazione della parola da parte di Audrey come fattura ‘stregoneria’.

5. As V, 2 *they will climb **incontinent**, or else be **incontinent** before marriage*

p. 399: «bisogna che salgano incontanente, se non si vuole che incontinenti divengano» (R. 1838) > p. 139: «vogliono salire incontanente, altrimenti...saranno incontinenti prima del matrimonio» (Ch. 1920) > p. 161: «vogliono salire incontanente, o, se no, diventare incontinenti prima del matrimonio» (G. 1929) > p. 480: «o salirla subito o **far marrone** prima delle nozze» (V.L. 1952) > p. 609: «o ci salgono incontinentemente, o diventano incontinenti prima delle nozze» (C-N 1982).

Il gioco di parole qui si basa sul doppio significato di *continent* che nel primo caso significa ‘immediatamente’ e nel secondo ‘incontinente, che non sa trattenersi’. Il riferimento è al fatto che Celia e Oliviero dovrebbero sposarsi presto oppure consumerebbero il loro matrimonio prima delle nozze.

La resa qui è facilmente raggiungibile anche da Rusconi attraverso l'uso dell'avverbio *incontanente* che in C-N diventa *incontinentemente*. Si distingue V.L. che preferisce eliminare il gioco e introdurre la locuzione far marrone ‘commettere un errore, fare un pasticcio’.

6. Ot. IV, 1 *lie with her, lie on her? – We say lie on her, when they belie her, - lie with her, zounds, that's fulsome*

p. 159: «con lei... su lei... quel che volete? Giacque con lei... su lei... Abbominazione» (R. 1878) > p. 187: «con lei, sopra lei, quel che volete. Con lei! Sovra lei! Corbellata, come si suol dire, cioè ingannata! – Oh turpitudine!» (P. 1887) > p. 143: «con lei, su lei; quel che volete. Giacuito con lei! Giacuito su lei! – Noi diciamo giacere su di lei, quando la calunniano. – Giacere con lei! Questo è nauseante!» (Pi. 1934) > p. 179: «sì, a giacere con lei, su di lei... come volete. Giacere con lei! Giacere su di lei! Noi diciamo “giace” anche di chi è immobile per sempre. Giacere con lei! Che schifo!» (Q. 1956) > p. 179: «giacere con lei! Giacere su di lei! Noi diciamo giacere, anche di chi è immobile nel sonno della morte. Giacere con lei! Che orrore» (O. 1962) > p. 145: «ha giaciuto con lei, sopra di lei? Giacere sopra una donna è sputtarla... giacere con lei, Cristo, che schifo!» (Pe. 1990).

Il gioco di parole è basato su doppio significato di *lie* nel senso di ‘dormire con qualcuno’ e ‘mentire, ingannare’. I due verbi si confondono nella mente di Otello che ha scoperto il presunto tradimento di Desdemona. Nelle traduzioni viene sempre resa l'accezione ‘giacere’.

7. Tem. III, 2 Ste: *by this light, thou shalt be my lieutenant, monster, or my **standard***/ Tri: *your lieutenant, if you list; he's no **standard***

p. 119: «per questa luce, tu sarai il mio luogotenente, mostro, o mio stendardo. Vostro luogotenente, se vi piace; egli non è uno stendardo» (R. 1878) > p. 87: «tu sarai il mio

luogotenente, mostro, oppure reggerai la mia insegna. Tuo luogotenente finché vuoi, ma **egli non è in grado di regger neppure se stesso**» (G. 1933) > p. 664: «Tu sarai il mio aiutante di campo, mostro, o il mio reggistendardo. Aiutante di campo, se mai. **Ché per reggere, non regge neanche se stesso in piedi**» (V.L. 1953) > p. 207: «per la luce del giorno, mostro, mi farai da luogotenente, o reggerai la mia insegna. Il tuo luogotenente, se credi: ma quanto a reggere, non è buono a reggersi nemmeno in piedi!» (B. 1972) > p. 113: «per questa luce, sarai il mio luogotenente, mostro, o mi reggerai la bandiera. Luogotenente sì, se vuoi, ma **in quanto a reggere questo non si regge più nemmeno sul cesso**» (L. 1979).

Standard è colui che regge un'insegna e in questo senso è usato da Stefano. Trinculo invece gioca sulla parola e la adopera per indicare chi per l'ubriachezza non riesce neanche a stare in piedi.

R. ripete in entrambe le occasioni il termine *stendardo*. Nelle altre traduzioni, tranne V.L. che conia il termine *reggistendardo* per rendere la prima occorrenza, si ricorre a una perifrasi. La stessa tecnica viene usata anche per la resa della seconda occorrenza che spiega in quale contesto Trinculo non può essere *standard*.

8. Tem. III, 2 *Where should they be **set** else? He were a brave monster indeed, if they were **set** in his tail*⁸¹

p. 119: «in qual altro luogo potrebbero esser fissi? Sarebbe, affè, un famoso mostro, se avesse gli occhi fissi nella coda» (R. 1878) > p. 87: «in quale altro luogo dovrebbero chiudersi? Sarebbe davvero un bel mostro se essi fossero mezzi chiusi sulla sua coda» (G. 1933) > p. 664: «e dove li dovrebbe tenere? Sarebbe un mostro più fenomenale certo, se li tenesse sotto la coda» (V.L. 1953) > p. 205: «e dove altro mai avrebbero dovuto chiudersi? Sarebbe davvero un mostro formidabile se li avesse chiusi nella coda» (B. 1972) > p. 113: «e dove vuoi che siano? Pensa che bellezza, un mostro con gli occhi dentro il culo» (L. 1979).

Gli occhi sono il soggetto della frase. Il gioco di parole qui è doppio, dal momento che si basa sul doppio significato di *set* (tramontare – qui nel senso di chiudere – e porre) e sul doppio senso anche di *tail* (coda e membro).

In quattro delle cinque traduzioni *set* viene reso nelle due proposizioni sempre nello stesso

⁸¹ In questo caso si ha anche un *implicit pun*, quello di *set*.

modo: R. *essere/avere fissi*, G. e B. *chiudere*, V.L. *tenere*. Lo stesso si può dire della resa di *tail* sempre tradotto con *coda*.

L'unica traduzione che si discosta dalle altre è quella di L. in cui la traduzione del secondo *set* è resa tramite l'avverbio *dentro* e la traduzione di *tail* predilige la sfera oscena, rappresentata dall'accezione *membro*, attraverso per il termine con *culo*.

2.3. Il rapporto con i dizionari coevi

Per quanto riguarda il confronto del lessico delle traduzioni con quello dei dizionari bilingue sono stati scelti in tutto otto dizionari bilingue in base ad un criterio cronologico e di diffusione: Baretti 1820, Millhouse 1853, Baretti-Davenport-Comelati 1854, Roberts 1874, Lysle 1913, Spinelli 1939, Hazon 1961, Ragazzini-Rossi 1984. I dizionari coprono l'intero arco temporale delle traduzioni e per la loro scelta mi sono avvalsa di O' Connor 1990 che opera una ricognizione di questi vocabolari dal Settecento al Novecento.

Il dizionario di Baretti, primo in ordine cronologico tra quelli scelti, sebbene pubblicato per la prima volta nel 1760, di fatto influenzò tutto il secolo successivo; soprattutto l'edizione del 1854, con la radicale revisione di Davenport e Comelati, fu estremamente popolare e venne ristampata fino al 1928. I due successivi dizionari ottocenteschi - Millhouse e Roberts - pur non presentando un aumento dei lemmi⁸², divennero molto popolari tanto da essere ristampati ancora nel primo decennio del Novecento per il loro formato più maneggevole e per il fatto di essere stampati nel continente.

Uno dei grandi dizionari che segnarono la lessicografia italiana ed inglese del Novecento fu quello di Lysle 1913-1915, non più orientato a contenere solo termini e citazioni letterarie e, dopo Lysle, fu Spinelli nel 1939 a pubblicare un vocabolario di grandi dimensioni ma non scevro da alcune difetti (indifferenza rispetto alla varietà di registri e falsi amici). Il salto di qualità si ebbe con il dopoguerra e con la pubblicazione del dizionario di Hazon del 1961; quest'ultimo infatti contiene numerosi termini scientifici, commerciali e tecnici ed inoltre Garzanti si avvalse per la sua compilazione della collaborazione di almeno dieci parlanti nativi. Sulla stessa linea si mosse Ragazzini con la prima edizione del 1967 (consultato da me nell'edizione del 1984) che incrementò il suo dizionario soprattutto sotto il profilo delle locuzioni idiomatiche.

⁸² Si basano infatti su lemmario di Baretti (Marello 1989: 164).

Per quanto riguarda il rapporto tra lessicografia e traduzione, possiamo notare che non molti sono stati gli studi riguardanti il rapporto tra lessicografia e traduzione nell'ambito della linguistica italiana (Iamartino 2006: 101); eppure questi due campi sono strettamente connessi e complementari per la resa di un testo. Il traduttore e il lessicografo “devono ubbidire – teoricamente allo stesso modo – alle modalità espressive che mettono in relazione attraverso il proprio lavoro” (Iamartino 2006: 103). Di fatto però il traduttore dovrebbe impegnarsi ad usare in maniera creativa la lingua d'arrivo, così come l'autore del testo da tradurre ha fatto con la lingua di partenza; il lessicografo, invece, si concentra sugli usi condivisi e non idiosincratici della lingua su cui lavora. Entrambi troveranno maggiori difficoltà nel rendere i termini appartenenti al lessico di base, soggetto a metaforizzazioni e polisemia per la sua larghissima circolazione; la situazione sarà più semplice per quanto riguarda la traduzione dei tecnicismi, vista la loro natura referenziale e monosemica (Iamartino 2006: 109-14).

2.3.1. L'Ottocento

All'interno del generale rispetto da parte dei traduttori dei significati riportati nei dizionari coevi assistiamo a una serie di divergenze che riguardano i due secoli delle traduzioni prese in considerazione. Per quanto riguarda l'Ottocento, rappresentato in larghissima maggioranza dalle traduzioni di Rusconi come evidenziato nell'introduzione, si assiste alla scelta del significato generale anche quando definizioni più specifiche sono presenti nei dizionari a lui contemporanei.

Rispetto al quadro teorico di Iamartino (2006) illustrato nel paragrafo precedente, si può dire che l'atteggiamento di Rusconi sia opposto a quello che il traduttore dovrebbe fare. Si registra, infatti, nelle sue traduzioni – non solo per gli zoonimi e fitonimi - la scelta di rimanere su un significato di uso generale anche in presenza di traduttori più specifici nei dizionari.

Per chiarezza riporterò le traduzioni suggerite nei dizionari coevi tra parentesi dopo il vocabolo scelto da Rusconi.

Zoonimi e fitonimi: Mac. II, 2 *the crickets* - p. 53: «insetti» (B., B-D-C, M. 'grilli'); Mac. IV, 1 *blind-worm* - p. 111: «cieco aspide» (B., B-D-C, M. 'cicigna'); Mac. IV, 1 *baboon* - p. 113: «scimmia» (B., M. 'babbuino'). Ot. V, 2 *viper* - p. 233: «serpe» (B., B-D-C, M. 'vipera'). Tem. II, 2 *crabs* - p. 107: «pometo selvatico» (B., R.e M. 'mela'; B-D-C 'pomo'); Tem. III, 1 *flesh-fly*

- p. 115: «insetto» (B. ‘mosca azzurra della carne’; B-D-C e M. ‘mosca carnaria’; R. ‘sarcofaga’).

Nei casi in cui ci si trovi a dover tradurre termini bassi o colloquiali Rusconi va alla ricerca dell'eufemismo o del sinonimo più alto. Una categoria di termini abbastanza nutrita sottoposta a questo stesso tipo di strategia traduttiva è quella che riguarda gli epiteti spregiativi riguardanti le donne: Mac. IV, 1 *drab* - p. 113: «meretrice» (B. ‘puttanaccia’; B. e M. ‘bagascia, sudiciona’; B-D-C ‘meretrice’). Ot. III, 3 *lewd minx* - p. 139: «d’impura» (*lewd*: B., B-D-C e M. ‘dissoluta, depravata, impudica’; *minx*: B., B-D-C e M. ‘sfacciatella, civettina’; M. anche ‘cagnetta’); Ot. III, 3 *whore* - p. 133: «prostituta» (B., B-D-C e M. ‘puttana, meretrice, prostituta’); Ot. IV, 1 *lip a wanton* - p. 161: «stringere fra le braccia (...) una donna» (*lip*: B., B-D-C ‘baciare’, M. ‘abbracciare’; *wanton*: B., B-D-C e M. ‘donna lasciva, libertina’); Ot. IV, 1 *horn'd man* - p. 161: «un uomo che porta i segni della disonestà di sua moglie» (B., M. ‘cornuto’; B-D-C *to horn*: ‘fare le fusa torte’). Lo stesso discorso riguarda Ot. I, 3 *cuckold him* - p. 51: «disonorarlo» (B., B-D-C, M. ‘fare cornuto, far becco’). Tem. I, 1 *whoresone* - p. 37: «figlio di femmina di mal affare» (l’unica traduzione della parola è in B-D-C ‘bastardo’, ma comunque la traduzione per *whore* è ‘puttana, meretrice’)⁸³.

Il precedente discorso, però, non vale solo per i termini sopra descritti; in generale la lingua di Rusconi tende a trascendere la realtà o comunque a non addentrarsi mai troppo. Si evitano, quindi, riferimenti ad una realtà considerata evidentemente troppo concreta: As I, 2 *Housewife* - p. 359: «dama» (manca in B. 1820); As IV, 3 *leathern hand* - p. 393: «turpe mano» (B. 1820 ‘di cuoio’). Mac I, 7 *wassail* - p. 41: «libazioni»⁸⁴; Ot. I, 1 *being full of supper and distemp'ring draughts* - p. 15: «pieno tutto del banchetto e delle sue inebrianti libazioni» (*distemp'ring*: B., B-D-C e M. ‘che turbano la mente, che disturbano’; *draughts*: B., B-D-C, M. ‘sorsi’). Ot. I, 1 *snorting citizens* - p. 15: «addormentati cittadini» (*to snorte*: B., B-D-C, M. ‘sbuffare, soffiare, russare’). Tem II, 2 *any emperor that ever trod on neat's-leather* - p. 101: «qualunque imperatore che camminasse sopra tersi calzari» (B., B-D-C, M. ‘cuoio di vacca’), Tem V, 1 *thy brains, now useless, boil within thy skull!* - p. 163: «i vostri cervelli, che inutilmente ora si agitano nel cranio» (B., B-D-C, M. e R. ‘bollire, cuocere’).

Per alcuni termini, sostantivi o verbi, dal significato più specifico Rusconi preferisce scegliere significati generali: As I, 2 *Crept* - p. 361: «veniste» (B. ‘rampicare’); As I, 2 *Thousand similes* - p. 367: «cento cose» (B. ‘comparazione, similitudine’); As I, 3 *Boar-spear*

⁸³ Altri due esempi di traduzione di *whore* sempre in *Otello* sono le seguenti: Ot. V, 2 *she turn'd to folly, and she was a whore* - p. 223: aveva trascorso nel vizio, si era prostituita; Ot. V, 2 *villanous whore* - p. 229: scellerata meretrice.

⁸⁴ B. ‘Usanza di andare in giro la notte dell'Epifania a bere cervogia alla salute di qualcheduno’; B-D-C ‘Bibita composta di birra, pomi e zucchero ma anche festa, gozzoviglia’; M. ‘gozzoviglia, orgia’.

lancia⁸⁵; As II, 5 *warbie* - p. 372: «cantate» (B. 'gorgheggiare'); As V, 1 *Trip* - p. 398: «cammina» (B. 'inciampare, saltellare'). Mac. III, 4 *venom breed* - p. 93: «potrà essere velenoso» (B., B-D-C, M. 'produrre, generare'). Ot. I, 3 *such accomodation and besort* - p. 43: «uno stato» (*accomodation*: B., B-D-C, M. 'accomodamento, alloggio'; *besort*: B., B-D-C 'accompagnamento, seguito'). Temp. I, 1 *cabin* - p. 35: «stanze» (B., B-D-C, M. e R. 'camerino in un vascello, in un bastimento').

Si nota inoltre in alcuni casi l'attenuazione di determinati termini (aggettivi spregiativi o verbi che sottintendono un grande coinvolgimento emotivo) attraverso il cambiamento di accezione o attraverso l'indebolimento del significato: Mac II, 2 *filthy witness* - p. 55: «tristo» (B., B-D-C, M. 'sudicio, sporco, schifoso'). Ot. I, 1 *incense* - p. 13: «eccitate lo sdegno» (B., B-D-C, M. 'provocare, aizzare'); Ot. IV, 1 *unwholesome* - p. 165: «ottuso» (B. 1820 'malsano'; B-D-C, M. 'corrotto'); Ot. V, 2 *filth* - p. 229: «infame» (B., B-D-C, M 'sudiciume, lordura'). Tem II, 2 *scurvy* - p. 101: «brutta» (B., B-D-C 'cattivo'; M. e R. 'malvagio, vile').

Anche se con queste strategie traduttive non vengono raggiunti i livelli di antirealismo del melodramma⁸⁶, caratterizzato da un ulteriore innalzamento del registro linguistico - come testimoniato in Gatta 2004 che mette a confronto la traduzione di Rusconi del 1838 del *Macbeth* con il libretto di Verdi - mi sembra tuttavia di poter dire che si evidenzia un processo di allontanamento dal linguaggio concreto.

Per verificare se quella di Rusconi sia una scelta stilistica o sia condivisa anche da altri traduttori a lui contemporanei, oltre ad avvalermi della traduzione dell'*Otello* di Pasqualigo inserita nel *corpus*, ho controllato cursoriamente altre tre traduzioni ottocentesche, quella di Michele Leoni della *Tempesta* (Pisa, Presso Niccolò Capurro, 1815) e quelle di Giulio Carcano di *Macbeth* e di *Otello* (*Teatro di Shakespeare*, Napoli, Romano Editore, 1854).

Tenendo conto del fatto che le due traduzioni sono in versi e che perciò la scelta di determinati termini potrebbe essere stata influenzata da esigenze metriche, vi si riscontra sostanzialmente la tendenza di Rusconi. Leoni traduce infatti Tem. I, 1 *whoreson* con «ente malnato» (p. 8); Mac. IV, 1 *drab* viene tradotto da Carcano con «bagascia» (p. 85) e Ot. IV, 1 *horn'd man* - p. 437: «cornuto» ma allo stesso tempo Ot. I, 1 *snorting citizens* - p. 404: «sonnolenti cittadini»; Ot. I, 3 *cuckold him* - p. 412: «faccia a lui le fusa torte»; Ot. III, 3

⁸⁵ La traduzione di *As you like it* da parte di Rusconi è del 1838 e la definizione 'spiedo da caccia' è presente nel successivo B-D-C ma non in B. in cui la definizione è 'lancia'.

⁸⁶ Cfr. Serianni 1989b: 123.

Whore - p. 431: «vil druda⁸⁷»; Ot. IV, 1 *lip a wanton* - p. 437: «baciare vil donna⁸⁸»; Ot. V, 2 *viper* - p. 455: «serpe».

Sicuramente la traduzione dell'*Otello* di Pasqualigo del 1887 è la più aderente al testo inglese e assolutamente priva della volontà di attenuare insulti o riferimenti alla realtà concreta: qui infatti, solo per fare qualche esempio, si traducono regolarmente Ot. I, 1 *snorting* - p. 11: «che stan russando»; Ot. I, 3 *accomodation and besort* - p. 47: «un assegno di residenza e mantenimento»; Ot. I, 3 *cuckold* - p. 59: «farlo becco»; Ot. III, 3 *lewd minx* - p. 167: «porca sgualdrina» (aumentando anche l'accezione negativa di *minx*); Ot. IV, 1 *horn'd man* - p. 191: «cornuto»; Ot. V, 2 *whore* - p. 269: «puttana», Ot. V, 2 *viper* - p. 283: «vipera».

2.3.2. Il Novecento: oltre i dizionari

Se nell'Ottocento ci si stabilizzava sul significato di base delle parole, nel Novecento il significato di base è un punto di partenza per andare oltre. Caratteristiche principali di questo lessico sono sostanzialmente il superamento della lingua media verso una lingua che sia maggiormente espressiva o che comunque si concede la libertà di cambiare l'accezione di base di un termine in vista del contesto.

Riporterò qui una serie di esempi in cui si nota bene il distanziamento dal traduttore in base a diversi movimenti traduttori.

Cambiamenti di accezione:

As I, 1 *this gamester* - p. 15: «pazzarello» (G. 1929) > p. 412: «il mio campione» (V.L. 1952) (L., S. 'giocatore, biscazziere'); As I, 2 *Wrestling* - p. 416: «pugilato» (V.L. 1952) (L., S. 'combattimento, lotta'); As II, 7 *Shining morning face* - p. 439, p. 521: «viso infreddolito» (V.L. 1952 e C-N 1982) (L., S., H. 'rilucente, splendente'); As IV, 1 *Spleen* - p. 120: «passione di un istante» (Ch. 1920) > p. 139: «impulsività» (G. 1929) > p. 587: «ipocondria» (C-N. 1982) (L., S., H. 'malinconia, malumore').

Mac. II, 1 *informs thus to mine eyes* - p. 47: «prende corpo così davanti ai miei occhi» (Ch. 1912 e D'A. 1989) > p. 87: «suggestiona» (Q. 1952) > p. 57: «prende forma così ai miei occhi» (Chi. 1971) (L., S., H. e R-R 'avvisare, informare, annunciare'); Mac. II, 3 *on the expectation of plenty* - p. 333: «perch'era

⁸⁷ 'Amante'; qui la resa eufemistica si ottiene accostando al termine neutro *druda* l'aggettivo *vile*.

⁸⁸ Da notare qui la scelta dello stesso aggettivo precedente per rendere l'accezione spregiativa di *wanton*.

prevista un'ottima annata» (D'A. 1989) (L., S., H. e R-R 'abbondanza'); Mac. IV, 1 *boasting like a fool* - p. 395: «minacce da sciocco» (D'A. 1989) (L., S., H. e R-R 'vantare, esaltare, magnificare'); Mac. IV, 3 *confound all unity* - p. 407: «farei a pezzi tutte le entità» (D'A. 1989) (L., S., H. 'confondere, turbare, disorientare'; R-R anche 'mandare in rovina'); Mac. IV, 3 *you may deserve of him* - p. 403: «potreste accattivarvelo» (D'A. 1989) (L., S., H., R-R 'meritare, essere degno'); Mac. IV, 3 *smacking of every sin that has a name* - p. 405: «putrido d'ogni peccato che ha un nome» (D'A. 1989) (*to smack*: L., S., H., R-R 'avere il sapore di').

Ot. I, 1 *doting on his own obsequious bondage* - p. 7: «rimbambiti a forza di servire» (Pe. 1990) (L., S., H., R-R 'amare alla follia'); Ot. II, 1 *base men* - p. 77: «timidi» (Q. 1956) (L., S. 'vile, basso, abbiotto'); Ot. V, 2 *then murder's out of tune* - p. 255: «un colpo fallito!» (Pi. 1934) (L. 'discorde, fuori tono'); Ot. V, 2 *O, my fears interprets* - p. 199: «da mia paura m'illumina» (Pe. 1990) (L., S., H., R-R 'interpreta, spiega').

Tem III, 1 *I forget* - p. 661: «mi svio» (V.L. 1953) > p. 103 «sto divagando» (L. 1979) (L., S., H. 'dimenticare'); Tem V, 1 *you do yet taste some subtillies o' the isle* - p. 133: «voi avete ancora in bocca il gusto di certe complicate pietanze dell'isola» (G. 1933) > p. 688: «conservi forse in bocca il gusto di qualche erba» (V.L. 1953) > p. 253: «voi avete ancora in bocca il sapore di certe sottili illusioni che hanno operato su voi in quest'isola» (B. 1972) > p. 175 «state ancora gustando certe rarità dell'isola» (L. 1979) (L., S., H. 'sottigliezze, acutezze, finezze').

Introduzione di colloquialismi e locuzioni idiomatiche⁸⁹

Colloquialismi:

Mac. IV, 1 *hast harp'd my fear aright* - p. 389: «hai proprio azzeccato la mia paura» (D'A. 1989) (L., S., H., R-R 'suonare l'arpa'); Mac V, 5 *lie* - p. 433: «si sbrachino» (D'A. 1989) (L., S., H., R-R 'giacere, stare sdraiati').

Ot. I, 1 *being full of supper* - p. 11: «Ingozzato di cibo» (Pe. 1990) (L., S., H., R-R 'essere pieno'); Ot. IV, 1 *bauble* - p. 187: «quella fraschetta» (O. 1962) > p. 151: «quella fringuelletta» (Pe. 1990) (L., S., H., R-R 'bagattella, bazzecola').

Tem II, 2 *siege* - p. 658: «reggipacche» (V.L. 1953) > p. 193: «escremento» (B. 1972) > p. 95: «stronzo» (L. 1979) (L., S., H. 'assedio'); Tem II, 2 *vent* - p. 658:

⁸⁹ Riporto qui solo alcuni esempi di quelli già trattati più diffusamente nel § 2.1.2.2.1. Le locuzioni idiomatiche sono introdotte dai traduttori, ma assenti nei dizionari; perciò il confronto va fatto solo con una traduzione letterale dei termini che non pongo tra parentesi.

«peta» (V.L. 1953) > p. 193: «defecare» (B. 1972) > p. 95: «cagare» (L. 1979) (L., S., H. 'dare sfogo, emettere').

Locuzioni idiomatiche:

As III, 4 *I'll sauce it with bitter words* - p. 104: «la condisco per le feste» (Ch. 1920) - p. 461: «te la condisco ben bene all'agro di limone» (V.L. 1952).

Ot. I, 1 *know* - p. 5: «fossi al corrente» (Pe. 1990); Ot. II, 1 *for making him egregiously an ass* - p. 67: «per averlo sapientemente menato per il naso» (Pe. 1990).

Mac. II, 3 *gave thee the lie* - p. 105: «abbia giocato anche a te questo tiro» (Q. 1952) > p. 67: «abbia messo alle strette anche te» (Chi. 1971) > p. 335: «t'abbia steso» (D'A. 1989).

Tem. III, 2 *run into no further danger* - p. 666: «tu ti scavi la fossa» (V.L. 1953) > p. 209: «non ti cacciare in altri guai» (B. 1972) > p. 117: «non tirare la corda» (L. 1979).

2.3.3. Significati a confronto

In alcuni casi anche di fronte ad un'univoca traduzione nei dizionari ci troviamo di fronte alla scelta di diversi significati nelle varie traduzioni e questo al di là dell'appartenenza ad un determinato secolo.

La maggioranza di questi casi si ha per quanto riguarda il campo semantico di flora, fauna e in minor misura per le parti del corpo.

Riporto di seguito alcune occorrenze:

As I, 3 *burs* - p. 364: «cardi» (R. 1838) (B. 'lappola'); As III, 2 *Liver* - p. 91: «cuore» (Ch. 1920) (L. 'fegato').

Mac I, 3 *chestnuts* - p. 15: «nocciuole» (R. 1867) (B., B-D-C, M. 'castagne'); Mac III, 4 *rooks* - p. 99: «uccelli di mare» (R. 1867) (B., B-D-C, M. 'cornacchia'); Mac III, 4 *rooks* - p. 373 «taccole» (D'A 1989) (L., S. 'pica'; H., R-R cornacchia); Mac IV, 1 *frog* - p. 111: «ramarro» (Ch. 1912) > p. 383: «tritone» (D'A. 1989) (L., S., H., R-R 'rana, ranocchio'); Mac IV, 1 *dog* - p. 195: «levriero» (Q. 1952) (L., S. 'cane').

Ot. I, 1 *dams* - p. 9: «tortorelle» (Pe. 1990) (L., S., H. ‘cornacchia’; R-R ‘taccola’); Ot. I, 1 *flies* - p. 9: «zanzare» (P. 1887) (B., B-D-C, M., R. ‘mosche’); Ot. I, 1 *ram* - p. 15: «avvoltojo» (R. 1867)⁹⁰ (B., B-D-C, M. ‘montone, ariete’); Ot. I, 3 *locusts* - p. 49: «favo d’ibla» (R. 1867) > p. 45 zuccherini (Pe. 1990) (da B. a R-R ‘locusta, carruba’).

Tem I, 2 *south-west blow* - p. 39 «scirocco» (L. 1979) (L., S., H. ‘vento di sud-ovest, libeccio’); Tem II, 1 *chins* - p. 91 «gote» (R. 1878) > p. 61 «guancia» (G. 1933) > p. 651, p. 179, p. 79: «mento» (V.L. 1953, B. 1972, L. 1979) (da B. a H. ‘mento’); Tem II, 2 *seamels* - p. 107: «conchiglia» (R. 1878) > p. 77 «falchetti» (G. 1933) (da B. a L. ‘gabbiano’); Tem II, 2 *crabs* - p. 660: «mele cotogne» (V.L. 1953) (L., S. ‘mele selvatiche’).

2.4. Dall'Ottocento al Novecento

Nell'Ottocento si riscontra la tendenza ad utilizzare la lingua che circolava nella produzione teatrale italiana contemporanea per tradurre sia le commedie, sia le tragedie e il mantenimento sul significato di base di una determinata parola per quanto riguarda i traduttori ammessi dai dizionari coevi. Ciò comporta quindi da un lato il mancato rispetto delle diversità di registro che convivono all'interno di una stessa opera e che nel teatro elisabettiano “è spesso in scena da protagonista dichiarato” (Elam 1986: 191); questa scelta traduttiva è testimoniata, per esempio, dall’attenuazione di termini colloquiali, in particolar modo quelli riguardanti la sfera sessuale (cfr. § 2.3.1.). Dall'altro lato non si manifesta nessuna volontà di adattare la lingua al contesto in cui si trova. Per fare un esempio, nella già citata scena del portiere, laddove un potenziamento dell’accezione colloquiale avrebbe rafforzato la natura comica della scena, ci troviamo di fronte ad una traduzione assolutamente letterale: Mac. II, 3 *you do lie* - p. 59: essere a letto; Mac. II, 3 *marry* - p. 59: per bacco; Mac. II, 3 *sleep, and urine* - p. 59: il sonno, e l’urina⁹¹.

Guardando alle traduzioni del Novecento possiamo notare, specialmente per le commedie, la scelta di superare la letteralità del testo e l’apertura a espedienti tipici dell’oralità come locuzioni idiomatiche, colloquialismi e alterati. La lingua della commedia,

⁹⁰ In questo caso c’è un cambiamento totale dell’immagine sempre nell’ambito della resa eufemistica di immagini a carattere sessuale: Ot. I, 1 *an old black ram is tugging your white ewe* - p. 15: un nero avvoltojo sta suggendo il sangue della vostra candida agnella (R. 1867) (traduzione letterale: un vecchio montone nero sta montando la tua candida pecorella).

⁹¹ Cfr. al contrario il comportamento traduttivo del Novecento in § 2.2.2.1.

infatti, è stata considerata come “uno dei ponti più poderosi gettati dalla letteratura tra i due mondi della cultura scritta e della cultura orale, cosa che consente di individuare nel testo particolari modalità riflesse di riproduzione del parlato”⁹².

Questa tendenza inizia a farsi strada dalle prime traduzioni novecentesche, conosce la massima diffusione nelle traduzioni degli anni Cinquanta di Vico Lodovici e diminuisce di nuovo sul finire del Novecento.

Riporterò qui una serie di esempi dello spoglio in cui si evidenzia la massima affermazione di questa tendenza nelle traduzioni di Vico Lodovici:

As I, 1 *Old dog* - p. 356 vecchio cane (R. 1838) > p. 9: vecchio cane (Ch. 1920) > p. 9: vecchio cane (G. 1929) > p. 409: **vecchio cagnaccio** (V.L. 1952) > p. 451: vecchio cane (C-N 1982).

As II, 7 *You touch'd may vein at first* - p. 374: avete colto nel segno (R. 1838) > p. 61: avete colto giusto da principio (Ch. 1920) > p. 71: le vostre prime parole hanno bene espresso la mia condizione (G. 1929) > p. 438: hai **imbroccato** alla prima il punto giusto (V.L. 1952) > p. 519: la nuda verità è la prima (C-N 1982).

As IV, 1 *I'll sleep* - p. 392: vado a dormire (R. 1838) > p. 121: me ne vo a dormire (Ch. 1920) > p. 139: io dormirò (G. 1929) > p. 470: **a schiacciarmi un pisolino** (V.L. 1952) > p. 587: io vado a dormire (C-N 1982).

As V, 4 *Ill-favour'd thing* - p. 403: abbastanza deforme (R. 1838) > p. 149: creatura che non è bella (Ch. 1920) > p. 173: un essere sgraziato (G. 1929) > p. 486: una **racchiotta** (V.L. 1952) > p. 623: priva di grazia (1982).

Tem. I, 2 *leap'd* - p. 53: avventarsi (R. 1878) > p. 23: buttarsi giù (G. 1953) > p. 634: **buttarsi a pesce** (V.L. 1953) > p. 141: gettarsi (B. 1972) > p. 29: saltare (1979).

Tem. I, 2 *I have done thee worthy service* - p. 55: ti ho renduto buoni servigi (R. 1878) > p. 25: ti ho reso dei segnalati servigi (G. 1933) > p. 635: ti ho fatto sempre un servizio **coi fiocchi** (V.L. 1953) > p. 143: t'ho reso di gran servizii (B. 1972) > p. 31: ti ho reso degni servigi (L. 1979).

Tem. II, 1 *I see it in thy face* - p. 89: scorgere nel tuo viso (R. 1878) > p. 57: scoprir sul tuo viso (G. 1933) > p. 650: **leggertelo in faccia** (V.L. 1953) > p. 177: veder sul tuo viso (B. 1972) > p. 75: vedere sul tuo viso (L. 1979).

Questa scelta, a mio avviso, non deve essere interpretata come tradimento del testo di partenza, ma come rispondente a diverse esigenze. Per quanto riguarda l'uso delle locuzioni idiomatiche e dei termini colloquiali un'esigenza è la volontà di ancorare il testo alla realtà italiana. Scarsa fu la considerazione di cui i traduttori godevano in Italia fino al primo dopoguerra, anche sulla scia del giudizio negativo che Croce e Gentile attribuivano alle

⁹² Cardona 1983: 25 cit. in Binazzi 2006: 8-9.

traduzioni in quanto inevitabilmente inferiori rispetto al testo originale; spesso perciò le traduzioni venivano affidate a persone incompetenti (Petrocchi 2002: 69) e sulle traduzioni stesse venivano giudizi ora positivi (Rebora) ora negativi (Calvino e Praz) (Petrocchi 2002: 32). Dagli anni Venti, invece, nacquero e si intensificarono le traduzioni dei classici stranieri che acquisirono un ruolo di mediazione culturale anche dal momento che la loro lettura venne inserita nei programmi scolastici (Petrocchi 2002: 61). Basta guardare tra l'altro all'*Almayer's Folly* di Joseph Conrad tradotto da Lorenzo Gigli (1889-1971) nel 1924, per vedere un analogo movimento traduttivo in cui il ricorso a vocaboli colloquiali e modi di dire tipicamente italiani si attua soprattutto nelle parti dialogiche (Petrocchi 2002: 52-54). Altra importante ragione è però, soprattutto a partire dalla metà del secolo, la volontà di usare questi espedienti in momenti ben precisi delle opere per dare maggior efficacia e concretezza al testo, come dimostrato nel § 2.2.2.1.

Nessuna traduzione di fine secolo risulta così aperta all'introduzione di questo tipo di materiale linguistico come quella di Vico Lodovici. Nel secondo Novecento, infatti, la traduzione acquista maggior rigore scientifico dal momento che i traduttori sono ormai accademici (ad es. nel mio *corpus* alcuni rappresentanti della scuola che faceva capo a Mario Praz, come Baldini, Lombardo e D'Agostino; ma anglisti sono anche Elio Chinol, Ferdinando Obertello e Sergio Perosa). La competenza della lingua originale perciò da parte dei traduttori è maggiore, come anche la cura dell'aspetto filologico e la ricostruzione del contesto storico, culturale e letterario dell'autore e dell'opera⁹³. Contemporaneamente, inoltre, dopo l'attenuazione della Neoavanguardia, c'è un ritorno al rigore letterario anche nella produzione teatrale in lingua italiana⁹⁴. Non sarà perciò un caso se, tenuto conto dei neologismi, degli alterati, dell'inserimento di locuzioni idiomatiche e anche visto il particolare uso che si fa della componente letteraria della lingua italiana, la sperimentazione maggiore si ha nelle traduzioni degli anni Cinquanta di Cesare Vico Lodovici. Vico Lodovici non è un accademico, ma ha dalla sua parte almeno tre qualità: ha una particolare esperienza di traduttore, non solo dall'inglese, ma anche dal francese e dallo spagnolo essendo traduttore tra gli altri oltre che di Shakespeare anche di Moliere, Jean Racine, Georges Bernanos e Tirso de Molina. Si muove in un periodo molto fecondo per il teatro italiano - quello che vede sulle scene testi di Pirandello, Pier Maria Rosso di San Secondo (1887-1956), Massimo Bontempelli – ma anche per la diffusione delle traduzioni. Tra gli anni Cinquanta e Sessanta, infatti, “si verifica per l'Italia la stagione d'oro dei grandi traduttori” (Petrocchi 2004: 83) con una particolare attenzione data proprio alla produzione

⁹³ Petrocchi 2004: 82-83.

⁹⁴ Cfr. Puppa 1990: 162 e sgg.

di Shakespeare. Vico Lodovici si avvale inoltre della sua esperienza di autore teatrale (es. *La donna di nessuno* 1920, *L'incrinatura* 1929, *La ruota* 1932), per quanto di un teatro cosiddetto “intimista” che continua moduli del teatro europeo di fine Ottocento (è considerato la “voce più europea del nostro teatro”⁹⁵ proprio per le ascendenze checoviane e ibseniane del suo teatro) e che abbassa i toni rispetto al sontuoso linguaggio dannunziano (Ariani Taffon 2001: 132).

In generale la lingua delle traduzioni novecentesche non si può certo considerare “più moderna” di quella del teatro contemporaneo italiano e anzi, in certi suoi intenti come nella funzione affidata agli alterati e al modulo verbo + sostantivo nella formazione dei neologismi, sembra recuperare stilemi tipici della commedia dell'arte italiana, oltre al recupero della componente aulica sempre in funzione espressiva. Se consideriamo, perciò, tutto il *corpus* di traduzioni alla luce della teoria del polisistema formulato da Even Zohar in cui si analizzano le funzioni delle traduzioni all'interno di una determinata letteratura, possiamo dire che queste traduzioni sono ben integrate nel sistema.

È proprio della natura del processo traduttivo, in quanto “spostamento” da un testo all'altro che qualcosa si perda o si acquisti e proprio “il fatto di non riprodurre una medesima identità conferisce vitalità al testo” (Petrocchi 2004: 92). Mi sembra di poter dire, tuttavia, che nelle traduzioni ottocentesche sicuramente molto si è perso, a causa del contesto letterario contemporaneo che di fatto ha impedito anche la resa dei giochi di parole, e nulla si è acquistato.

La perdita di letteralità in alcuni momenti delle traduzioni novecentesche mi sembra invece da interpretare come un'acquisizione se consideriamo con Melchiori che il principio da cui si deve partire per tradurre non è quello di voler cercare a tutti i costi la letteralità, ma interpretare il testo nello spirito della lingua d'arrivo dopo aver valutato in maniera accurata le sfumature e i risvolti del testo originario (Petrocchi 2004: 90).

⁹⁵ Fabbri 1941: 281.

Cap. 3 Sintassi

Lo scopo di questo capitolo è quello di comparare la sintassi delle traduzioni del *corpus* al fine di individuarne le aperture all'italiano parlato. In particolare si sono presi come punto di partenza per l'analisi i periodi costituiti da almeno una subordinata in modo da avere sufficiente materiale linguistico per valutare l'inserimento di elementi di oralità. Come per il lessico anche qui l'analisi linguistica non è esaustiva ma indirizzata ad individuare a che altezza cronologica la lingua delle traduzioni si apre a fenomeni di simulazione di parlato e se ciò avviene contemporaneamente anche nelle produzioni in lingua italiana.

I fenomeni presi qui in considerazione sono tutti propri dell'italiano parlato (es. dislocazioni, *che* subordinatore generico, anacoluti ecc.) ma particolare attenzione è stata rivolta a quegli espedienti linguistici che trovano spazio soprattutto nel dialogo, come ad esempio gli elementi deittici e fatici.

Per quanto si tratti di rintracciare elementi di oralità in una lingua scritta, tuttavia l'apertura all'italiano parlato trova una forte motivazione nella natura stessa della lingua del teatro; in questa lingua viene però a mancare inevitabilmente la spontaneità propria del parlato, recuperabile solo grazie ai tratti paralinguistici e cinesici della recitazione. La messa in scena infatti è “prestabilita e ripetibile” (Serpieri 1986: 75) e i suoi effetti retorici sono programmaticamente funzionali ad esprimere determinate esigenze pragmatiche. Il parlato teatrale non potrà certo essere come quello spontaneo dal momento che, in quest'ultimo, siamo di fronte a “un discorso scarsamente coeso, caratterizzato da interruzioni e riprese dell'elemento tematico, per cui la progressione informativa appare spesso tortuosa e, in un testo teatrale, di difficile ricezione” (Stefanelli 2006: 148). Bisognerà perciò che la lingua del genere letterario sia all'incrocio tra “la ricerca dell'immediatezza espressiva e la contemporanea esigenza di una più alta concertazione” e dunque “un'intersezione fra la coordinata dell'oralità spontanea e quella di una programmazione testuale a lunga gittata” (Stefanelli 2006: 147).

Il teatro, inoltre, dal punto di vista semiotico appare un genere assolutamente peculiare essendo costituito dall'unione di molteplici codici. Alla sua base c'è, infatti, un testo con il quale l'autore dialoga con il pubblico; alcune parti di questo testo tuttavia, come ad esempio le didascalie, “si traducono in apparato visivo” (Nencioni 1983: 169). Anche la significazione della parola si avvale di altri sistemi semiotici (mimica, gestualità) ed è per questo motivo che la retorica teatrale non può essere analizzata solo sotto il profilo linguistico (Serpieri 1986: 74)⁹⁶. L'autore di teatro, pertanto, si trova di fronte a due possibili

⁹⁶ Per un ulteriore approfondimento dell'aspetto semiotico del teatro cfr. Elam 1988: 39-101.

alternative: “attenersi a una forma sintattica non molto diversa da quella della lingua scritta” o “imitare con la scrittura quei caratteri e quelle modulazioni melodiche tipici del parlato, ricreando nella scrittura un “parlato-recitato” il più possibile vicino al carattere di ciascun personaggio” (Frenguelli 2007: 127-28).

Possiamo dire che i traduttori intervengono in maniera discreta sul periodare shakespeariano e lo fanno sostanzialmente a partire dal Novecento; anche in questo settore della lingua, come si è già notato a proposito del lessico, la lingua delle traduzioni appare più conservativa rispetto a quella della produzione contemporanea italiana. Gli unici fenomeni di cui troviamo attestazione nell'Ottocento sono la *deissi*, proprio perché connaturata al genere teatrale, e l'inserimento di puntini sospensivi, nonostante già nel teatro italiano di metà e fine Ottocento ci fossero aperture all'oralità (cfr. § 3.1).

I fenomeni tipici del parlato rappresentati maggiormente nel *corpus* sono quelli meno marcati in senso basso come la dislocazione a sinistra, l'inserimento dei puntini sospensivi e di elementi fatici; sono invece assolutamente minoritari elementi come la dislocazione a destra e gli anacoluti; anche di un costrutto come il *che* subordinatore generico viene rappresentato solo il valore meno marcato, ossia quello causale. Se guardiamo poi all'inserimento delle interiezioni notiamo che ne vengono usate pochissime rispetto all'ampio repertorio della lingua italiana. Un discorso analogo si può fare per quanto riguarda i cambiamenti sintattici e interpuntivi che verranno affrontati nel § 3.4. Il valore che assumono i due punti e il punto fermo rientrano nei normali valori di questi segni di punteggiatura per cui si può parlare di una minima “frammentazione sintattica”.

3.1. Italiano parlato e teatro

Il funzionamento e il meccanismo del dialogo teatrale rispecchia in una certa misura il funzionamento e il meccanismo della conversazione spontanea. Perciò le ricerche recenti consacrate a quest'ultimo interessano moltissimo l'analisi del dialogo fittizio, dal punto di vista metodologico e terminologico, e per poter valutare e misurare la differenza tra questi due tipi di interscambio verbale (Stati 1982: 17).

Proseguendo con Stati 1982, che per la costituzione del suo *corpus* prende opere teatrali sia in lingua originale sia tradotte, possiamo sottolineare il fatto che la lingua teatrale per ovvie esigenze dovute alla comprensione del messaggio – di norma – “esige coerenza, connessione logica tra le battute, respinge gli anacoluti, le rettifiche, le riformulazioni della

stessa idea, le ripetizioni di parole e gruppi di parole, la sovrapposizione parziale o totale di due battute, e tollera relativamente poche deviazioni da tali norme” (Stati 1982: 38). Il dialogo teatrale, inoltre, non è omogeneo visto che ci possiamo trovare di fronte a momenti di scambi serrati di battute e a monologhi e soliloqui di una notevole lunghezza. Questa situazione in parte è confermata anche nel mio *corpus* nel quale, ad esempio, minimi sono gli anacoluti (se ne registrano solo tre occorrenze, cfr. § 3.2.9.4), mentre le ripetizioni sono più frequenti e rispondenti a particolari esigenze sintattiche o dovute al contesto (cfr. § 3.2.3).

Paolo D'Achille nell'introduzione al suo *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana*, ripercorre gli studi compiuti fino a quel momento sull'italiano parlato mettendone in rilievo alcune caratteristiche da richiamare secondo me anche in questa sede. Innanzitutto il fatto che il parlato è stato soprattutto oggetto di indagine della dialettologia e che è stato studiato essenzialmente sullo scritto. Gli studi sull'italiano popolare di Cortelazzo hanno segnato una svolta in questo ambito e, seppur condotti sempre su testi scritti, hanno messo in luce “molti fenomeni dell'oralità che gli scriventi, non padroneggiando il mezzo della scrittura (e la “norma” ad esso legata), trasferiscono nello scritto” (D'Achille 1990: 11). Solo a partire dagli anni Ottanta, infatti, con l'analisi di Sornicola 1981, considerata da Nencioni “un evento di svolta in questo campo di studi”⁹⁷, il parlato è stato studiato direttamente su registrazioni anche se non su testi pienamente conversazionali, ma risposte e domande su un determinato tema e perciò non completamente spontanee come un dialogo. Oggi, perciò, la prospettiva si è invertita dal momento che, avendo documentazioni reali di parlato, il teatro “può costituire una sorta di pietra di paragone per analizzare la lingua del teatro nelle sue diverse sfaccettature” (D'Achille 2001: 183).

Passando alla storia letteraria possiamo affermare che il teatro italiano apre ad una verosimile “simulazione di parlato” a partire da Carlo Goldoni che, rinunciando all'oralità delle maschere della commedia dell'arte caratterizzate da una comunicazione marcatamente illocutoria e al tempo stesso fittizia, “realizza un modello comunicativo più evoluto, capace di coniugare intensità e naturalezza” (Trifone 1995: 233). Questa sua apertura al parlato si esplicita soprattutto nella sintassi in cui, seppur accanto a costrutti tradizionali (ad esempio la tmesi nei moduli ausiliare o servile + pronome+ infinito), si fa largo impiego delle dislocazioni, di frasi scisse, *che* polivalente e *ci* attualizzante⁹⁸.

⁹⁷ Nencioni 1989: 246 a cui rimando in generale per una cronologia sugli studi dell'italiano parlato (in particolare alle pp. 243 e sgg.).

⁹⁸ Per un'esemplificazione dettagliata di questi procedimenti cfr. Pattara 1995: 291 e sgg.

Tra i commediografi che seguiranno la lezione goldoniana è il già citato Giraud ad inserire alcuni elementi di colloquialità nei dialoghi delle sue commedie, come ad esempio i puntini sospensivi per riprodurre le esitazioni del parlato (Serianni 1989: 128). Procedendo negli anni a cavallo tra Ottocento e Novecento possiamo vedere che questi elementi sono presenti anche nei già menzionati Torelli e Praga in cui si registrano in maniera abbondante anche elementi fatici⁹⁹; sarà tuttavia solo con i Veristi che si attuerà la maggioranza degli espedienti atti a riprodurre la lingua colloquiale. In Verga troviamo, infatti, la messa in evidenza della frase tramite l'anticipazione di un elemento pronominale cataforico, anacoluti, alta frequenza di allocuzioni dirette agli interlocutori per sottolineare meglio le scansioni dialogiche. Non solo nell'autore siciliano, ma anche in Federico De Roberto, inoltre, è da sottolineare il largo uso di connettivi testuali (Serianni 1990: 159-60). La lezione veristica sarà accolta dai successivi autori teatrali; a questo proposito basta guardare alla produzione teatrale di Gerolamo Rovetta (1851-1910) in cui il dialogo è franto e notevole è l'inserimento di sequenze nominali, inserti esclamativi e fatici¹⁰⁰. La lingua del teatro continuerà a sviluppare questa sua tendenza in Pirandello il cui stile privilegia tutte le caratteristiche tipiche dell'oralità: paratassi, cambiamenti di progetto, dislocazioni, frasi nominali e strutture enfatiche¹⁰¹ che verranno poi potenziate nel corso del XX secolo e a cui si farà riferimento più avanti all'interno della trattazione dei singoli fenomeni.

3.2. Tratti di matrice orale

3.2.1. Dislocazione a sinistra

Il termine dislocazione a sinistra fu introdotto per la prima volta da John Ross nel 1967 nella sua tesi di dottorato e indicava riguardo all'inglese “strutture frasali in cui un costituente della frase (un SN) appare “spostato” a sinistra rispetto alla sua posizione non-marcata [...] e una copia pronominale lo sostituisce in tale posizione” (Duranti-Ochs 1979: 269-270). La maggiore presenza di questo costrutto nella lingua orale piuttosto che nella scritta è stata motivata da tutti i principali linguisti che si sono occupati di italiano parlato¹⁰² e riprese in D'Achille 1990 che appunto la giustifica con l'egocentrismo del parlante, la percettività del ricevente, la difficoltà di pianificazione anche a breve gittata, la necessità di elementi ridondanti e il prevalere del contenuto semantico sulla struttura sintattica

⁹⁹ Per alcuni esempi cfr. Trifone 1995: 233.

¹⁰⁰ Qualche occorrenza in *Papà Eccellenza* è riportata in Serianni 1990: 160.

¹⁰¹ Trifone 1995: 234-35. Per una panoramica sulle tecniche del discorso in Pirandello cfr. Frenguelli 2007.

¹⁰² In particolare mi riferisco qui a Sornicola 1981, Berruto 1985a e 1985b.

(D'Achille 1990: 98-99). Questo fenomeno, attestato fin dal latino tardo, nei testi scritti non risulta dipendere dal livello stilistico ma è maggiormente attestato nei testi a forte impronta dialogica, in *primis* teatro e epistolografia (D'Achille 1990: 202).

All'interno del nostro *corpus* si sceglie a volte di usare la dislocazione a sinistra nelle traduzioni per eliminare il costrutto passivo come per esempio in Mac. I, 7 *which would be worn now in their newest gloss* - p. 319: «e questo vestito dovrei portarlo indosso nuovo di zecca» (D'A. 1989) e Ot. II, 1 *Knavery's plain face is never seen till us'd* - p. 67: «il vero volto lo si vedrà ad opera conclusa» (Pe. 1990); altre volte la volontà è quella di mantenere l'ordine delle parole del testo inglese: Mac. I, 3 *My noble partner you greet* - p. 297: «Il mio nobile compagno lo salutate» (D'A. 1989) e Mac. I, 2 *The king's son have I landed by himself* - p. 23: «soltanto il figlio del Re l'ho fatto approdare da solo» (G. 1933) > p. 29: «Il figlio del Re l'ho sbarcato da solo» (L. 1979).

Tuttavia, anche un'altra spiegazione può motivare questa scelta traduttiva se Pirandello, che non amava molto questo costrutto e in cui maggioritari sono i casi di mancata dislocazione pronominale¹⁰³, limita il suo uso ad alcuni contesti particolari, per esempio in discorsi “ad alto coefficiente di emotività” (Serianni 1991: 64). Le occorrenze del mio *corpus* si riscontrano, infatti, in momenti in cui tutti coloro che pronunciano le battute sono fortemente coinvolti e vogliono subito mettere in risalto ciò di cui si sta parlando; in As III, 2 *if thou beest not damn'd for this, the devil himself will have no shepherds* - p. 73: «se per tutto questo non sei dannato, vuol dire che i pastori non li vuole nemmeno il diavolo» (Ch. 1920) > p. 445: «Se tu non sei dannato per questo vuol proprio dire che il diavolo, di pastori, non ne vuole tra i piedi» (V.L. 1952), ad esempio, a pronunciare la battuta è Touchstone nella disputa che ha con Corino sulla vita di corte rispetto alla vita da pastore. Non va dimenticato inoltre il fatto che in questo stesso scambio vengono usati anche termini colloquiali (cfr. cap. 2 § 2.1.2.2.1.).

Le dislocazioni a sinistra sono collocate anche in momenti in cui chi pronuncia la battuta è adirato contro qualcun altro, come ad esempio Macbeth quando vuole sapere altro dalle streghe Mac. I, 3 *By Sinel's death I know I am Thane of Glamis* - p. 15: «Che per la morte di Sinel io sono signore di Glamis, lo so» (Ch. 1912) o Prospero quando si rivolge ad Ariele che reclama la sua libertà: Tem. I, 2 *Dost thou forget from what a torment I did free thee?* - p. 635: «ma tu, i tormenti da cui ti ho liberato, te li scordi?» (V.L. 1953).

Un'altra scelta stilistica è quella di far pronunciare proposizioni contenenti dislocazioni a sinistra a personaggi caratterizzati da un linguaggio basso come ad esempio Iago Ot. II, 1 *abuse him to the Moor in the rank garb* - p. 67: «al Moro lo dipingerò a lerci

¹⁰³ Per alcuni esempi concreti si veda Serianni 1991: 65.

colori» (Pe. 1990); Ot. II, 1 *Knavery's plain face is never seen till us'd* - p. 67: «il vero volto lo si vedrà ad opera conclusa» (Pe. 1990) nel momento in cui illustra il suo piano contro Otello e il marinaio-fool Stefano: Tem. II, 2 *you cannot tell who's your friend* - p. 657: «un vero amico ti capita che tu non lo conosci» (V.L. 1953); Tem. II, 2 *my cellar is in a rock by the sea-side* - p. 659: «la cantina la tengo dentro una grotta in riva al mare» (V.L. 1953).

Qui di seguito riporto tutte le occorrenze rintracciate nel *corpus*:

As III, 2 *if thou beest not damn'd for this, the devil himself will have no shepherds* - p. 73: «se per tutto questo non sei dannato, vuol dire che i pastori non li vuole nemmeno il diavolo» (Ch. 1920) > p. 445: «Se tu non sei dannato per questo vuol proprio dire che il diavolo, di pastori, non ne vuole tra i piedi» (V.L. 1952); As III, 2 *I prithee, take the cork out of thy mouth that I may drink thy tidings* - p. 448: «ti prego, stura la tua bocca: questa notizia voglio tracannarmela» (V.L. 1952); As III, 2 *content with my harm* - p. 533: «i miei guai me li tengo» (C-N 1982); As V, 2 *for my father's house and all the revenue that was old Sir Roland's will I estate upon you* - p. 137: «poiché la casa di mio padre e tutte le rendite del vecchio Ser Rolando io le costituirò come patrimonio intestato a voi» (Ch. 1920) > p. 607: «perché sia la casa che le rendite che furono del signore Rolando nostro padre, io le intesterò a te» (C-N 1982).

Mac. I, 3 *By Sinel's death I know I am Thane of Glamis* - p. 15: «Che per la morte di Sinel io sono signore di Glamis, lo so» (Ch. 1912); Mac. I, 3 *My noble partner you greet* - p. 297: «Il mio nobile compagno lo salutate» (D'A. 1989); Mac. I, 7 *which would be worn now in their newest gloss* - p. 319: «e questo vestito dovrei portarlo indosso nuovo di zecca» (D'A. 1989); Mac. III, 4 *Blood hath been shed ere now* - p. 99: «sangue se n'è sempre versato prima d'ora» (Chi. 1971) > p. 371: «sangue se n'è versato prima d'ora» (D'A. 1989); Mac. IV, 1 *grease, that's sweaten from the murderer's gibbet throw into the flame* - p. 387: «E grasso colato da forca d'assassino, gettatelo dentro la fiamma» (D'A. 1989); Mac. IV, 3 *That which you are my thought cannot transpose* - p. 403: «ciò che voi siete, i miei pensieri non possono farlo mutare» (D'A. 1989); Mac. IV, 3 *welcome and unwelcome things at once 'tis hard to reconcile* - p. 411: «cose tanto gradite e no, assieme, è duro conciliarle» (D'A. 1989).

Ot. II, 1 *abuse him to the Moor in the rank garb* - p. 67: «al Moro lo dipingerò a lerci colori» (Pe. 1990); Ot. II, 1 *Knavery's plain face is never seen till us'd* - p. 67: «il vero

volto lo si vedrà ad opera conclusa» (Pe. 1990).

Tem. I, 2 *Dost thou forget from what a torment I did free thee?* - p. 635: «ma tu, i tormenti da cui ti ho liberato, te li scordi?» (V.L. 1953); Tem. I, 2 *In troops I have dispersed them 'bout the isle* - p. 634: «loro poi me li sono sparpagliati in gruppetti qua e là» (V.L. 1953); Tem. I, 2 *The king's son have I landed by himself* - p. 23: «soltanto il figlio del Re l'ho fatto approdare da solo» (G. 1933) > p. 29: «Il figlio del Re l'ho sbarcato da solo» (L. 1979); Tem. I, 2 *you do keep from me the rest o' the island* - p. 637: «tutto il resto dell'isola te lo sei preso tu» (V.L. 1953); Tem. II, 2 *you cannot tell who's your friend* - p. 657: «un vero amico ti capita che tu non lo conosci» (V.L. 1953); Tem. II, 2 *my cellar is in a rock by the sea-side* - p. 659: «la cantina la tengo dentro una grotta in riva al mare» (V.L. 1953); Tem. V, 1 *the master and the boatswain being awake, enforce them to this place* - p. 173: «Il capitano e il nostromo svegliali e trascinali qui» (L. 1979).

3.2.2. Ellissi del verbo¹⁰⁴

I sintagmi, o le serie sintagmatiche, designati come frasi nominali sono resi riconoscibili e catalogabili da un fattore comune e costante: l'assenza del sintagma verbale in funzione predicativa.

Pongo tra i tratti di matrice orale anche lo stile nominale, seppur consapevole della duplice interpretazione possibile di questo stile, come ci ricorda D'Achille 2001; alle volte infatti questo può essere considerato un tratto di oralità (es. negli enunciati senza verbo che compaiono nelle risposte a domande o in contesti analoghi), mentre in altri casi è da considerare tratto di matrice letteraria (D'Achille 2001: 205).

Non ci troviamo, ovviamente, nelle occorrenze riscontrate nel *corpus* in presenza dell'ellissi verbale che potremmo trovare in un discorso di parlato spontaneo¹⁰⁵, in cui si accostano in maniera brutta gruppi nominali, né di fronte ad una così alta frequenza di sintassi nominale come si riscontra ad esempio nella prosa del Novecento¹⁰⁶.

In generale, pregio dello stile nominale è quello di rendere «il testo più scorrevole perché permette all'autore di rinunciare a una struttura talvolta pesante di proposizioni

¹⁰⁴ Per un inquadramento generale del fenomeno si veda Marengo 1984: 255-70.

¹⁰⁵ Su cui cfr. Berruto 1985b: 133.

¹⁰⁶ Per alcuni esempi in Pavese cfr. Mortara Garavelli 1973: 120.

successive e di evitare la monotonia di certe forme verbali ripetute (Herczeg 1967: 99). Tra i motivi che lo stesso Herczeg nomina come ragioni che contribuiscono alla creazione di sintagmi paratattici sta la volontà di rendere una “tensione emotiva più forte del consueto”¹⁰⁷ (Herczeg 1967: 149), circostanza nella quale il tono dello scrittore si può fare più immediato e ottenere maggior effetto di rilievo. I risultati dell'utilizzazione di questo stile possono essere diversi: ad esempio l'impiego del participio passato dà in maniera migliore l'idea di un'azione colta nel suo risultato, mentre il rapido succedersi delle azioni all'infinito rende una velocità che altrimenti non potrebbe essere rappresentata allo stesso modo.

La considerazione che la frase nominale sia una caratteristica della prosa moderna è stata confutata da Trifone (1986) che ne ha riscontrato un uso abbondante anche in un testo trecentesco come la *Cronica* di Anonimo romano¹⁰⁸ e che comunque sottolinea la generale difficoltà di “una precisa sistemazione grammaticale” (Trifone 1986: 217) sui cui concorda anche Mortara Garavelli 1973 vista “l'obiettivo difficoltà di riportare a un comune denominatore procedimenti eteroclitici dal punto di vista grammaticale e divergenti negli esiti stilistici e nei loro rapporti con l'aspetto istituzionale della lingua” (Mortara Garavelli 1973: 113).

I casi di ellissi del verbo riscontrati nel nostro *corpus* sono concentrati quasi tutti nel Novecento. Si ha solo di un'occorrenza ottocentesca Ot. II, 1 *These are old fond paradoxes to make fools laugh i' the alehouse* - p. 67: «antichi detti di ebbri da taverna» (R. 1867), nonostante già dal Settecento fosse diffusa la tendenza a costruire periodi brevi che si diffonderà tuttavia nella narrativa a partire dalla fine del secolo¹⁰⁹. L'occorrenza precedentemente citata e Mac. II, 2 *To know my deed, 'twere best not know myself* - p. 63: «meglio perso così che conscio del mio atto» (Chi. 1971) mi sembrano testimoniare l'uso di frasi nominali per ottenere un tipo di frase atemporale e lapidaria come quelle dei detti o dei proverbi.

In alcuni casi il costrutto brachilogico si trova in apertura di periodo all'interno di dialoghi tra i protagonisti e perciò è motivato dalla scelta di ciò che è stato anteriormente detto senza doverlo ripetere o sostituire, sia in risposta a una domanda fatta precedentemente¹¹⁰, sia con funzione di commento:

As III, 2 *that courtesy would be uncleanly if courtiers were shepherds* - p. 531: «una cortesia un po' sporca, se i cortigiani fossero pastori» (C-N 1982); As III, 2

¹⁰⁷ La stessa considerazione fa Trifone a proposito della *Cronica* di Anonimo romano in cui si registra un incremento dello stile nominale nelle descrizioni di “scene tumultuose e violente” (Trifone 1986: 218).

¹⁰⁸ Trifone 1986: 217.

¹⁰⁹ Su cui cfr. Serianni 1989: 95 e Antonelli 2003: 190.

¹¹⁰ Sull'ellissi del verbo nelle sequenze di risposta si veda Testa 1991: 192-93.

though it be pity to see such a sight, it well becomes the ground - p. 449: «pietosa vista: però molto in chiave con il panorama» (V.L. 1952); As III, 2 *O yes, I heard them all, and more too; for some of them had in them more feet than the verses would bear* - p. 447: «sì. Tutti. E anche di più: perché qualcuno cresceva magari di qualche piede» (V.L. 1952) > p. 537 «sì, tutti, e anche di più, perché alcuni avevano qualche piede di troppo» (C-N 1982).

Ot. III, 3 *therefore be merry (...); for thy solicitor shall rather die than give thy cause away* - p. 99: «perciò allegro (...): il tuo avvocato preferirà morire prima che la tua causa debba languire» (Pe. 1990).

Tem. III, 1 *I had rather crack my sinews, break my back, than you should such dishonour undergo, while I sit lazy by* - p. 662: «ma le mie braccia, spezzarmi; la schiena, fiaccarmi, piuttosto che stare qui, in ozio, seduto, a guardarvi costretta a una fatica indegna di voi» (V.L. 1953); Tem. III, 1 *it would become me as well as it does you: and I should do it with much more ease; for my good will is to it, and yours it is against.* - p. 662: «oh, non più che di voi. Ma per me molto più leggera, ché di buon animo io la sosterrai; e voi, di contro voglia» (V.L. 1953).

La sintassi brachilogica non sfocia nello stile enumerativo puro, ma piuttosto ottiene due effetti in un certo senso opposti. Fornisce infatti al periodo una concisione e un'andatura frammentaria riducendo gli elementi sintattici del periodo, soprattutto nei momenti in cui è maggiore l'apporto informativo del discorso (Trifone 1986: 237); allo stesso tempo, però, può espandere elementi del periodo centrando l'attenzione sull'elemento semantico dal momento che "il rilievo del contenuto, immagine o impressione, è la motivazione prima dello stile nominale nella funzione che gli si riconosce come precipua: la funzione descrittiva (Mortara Garavelli 1973: 123).

Lo stile nominale ha la funzione di frammentare il discorso nel momento di massimo apporto informativo nei seguenti esempi:

As I, 3 *If she be a traitor, why so am I* - p. 422: «se è capace di tradimento, lei, allora anch'io» (V.L. 1952); As II, 3 *thou art not for the fashion of these times, where none will sweat but for promotion, and having that do chike their service up even with the having* - p. 45: «tu non sei più fatto per la moda che corre in questi tempi, in cui ciascuno vuol sudar soltanto per arrivar più innanzi! E appena è giunto addio servizio» (Ch. 1920).

Maggiori sono invece le occorrenze in cui lo stile nominale ha la funzione di potenziare un'immagine:

As I, 3 *wheresoe'er we went, like Juno's swans, still we went coupled and inseparable* - p. 422: «come i due cigni di Giunone, sempre appaiate e inseparabili, noi due» (V.L. 1952); As III, 2 *There were none principal; they were all like one another as half-pence are, every one fault seeming monstrous till his fellow-fault came to match it* - p. 452: «non c'erano colpe più grosse o più piccine; tutte colpe uguali come fico a fico; e ognuna la più mostruosa, finché non veniva quella dopo a darle la balza» (V.L. 1952); As V, 2 *there was never any thing so sudden but the fight of two rams, and Caesar's thrasonical brag of "I came, saw, and overcame". For your brother and my sister no sooner met but they look'd* - p. 480: «difatti non si è mai vista cosa più fulminea, salvo il cozzo di due caproni o la fanfaronata di Cesare: "veni vidi vici". Eh già! Vostro fratello e mia sorella: incontrati e guardati » (V.L. 1952).
Ot. V, 2 *Thou art rash as fire to say that she was false* - p. 257: «e tu rapido come il fuoco a condannarla (Q. 1956) > p. 257: «e tu avventato come il fuoco a condannarla» (O. 1962).

Per quanto riguarda invece Mac. II, 2 *Go get some water* - p. 95: «Su, via, basta un po' d'acqua»¹¹¹ (Q. 1952) la scelta della frase nominale rende bene la concitazione del momento; ci troviamo infatti al punto in cui Macbeth ha appena ucciso Duncan e la moglie gli intima di andarsi a lavare il sangue dalle mani. La stessa concitazione si riscontra anche nel momento del naufragio in Tem. I, 1 *let's assist them, for our case is as theirs* - p. 627: «andiamo da loro. Tutti a una sorte» (V.L. 1953).

3.2.3. Ripetizioni e ridondanze

Questo fenomeno è contrario e compresente al precedente nell'italiano parlato (Berruto 1985b: 133) e mira a “focalizzare l'attenzione dell'interlocutore su un'informazione ritenuta di grande importanza” (Testa 1991: 182). Se da un lato le ripetizioni sono determinate dalla simulazione di parlato, dalla sua progettazione a minor gittata e dal bisogno di rimarcare il contenuto a causa del canale di trasmissione del

¹¹¹ In questo caso ci troviamo di fronte a quella che in Antonelli 2003: 189, 191 viene definita funzione connettiva di chiusura della sintassi nominale e che si afferma a partire dal Cinquecento (Testa 1991: 192).

messaggio, va tenuto tuttavia in considerazione il fatto che uno tra i fattori che possono motivarle è l'emotività (Radtke 2001: 106).

Per la maggior parte delle occorrenze registrate nel *corpus* possiamo parlare di “insistenza pronominale”¹¹², come anche Frenguelli 2007: 133 a proposito del teatro di Pirandello, ovvero l'uso frequente di pronomi personali a volte posti in posizione incidentale che ha come effetto quello di spezzare il discorso:

Mac. IV, 3 *It is myself I mean; in whom I know all the particulars of vice* - p. 131: «parlo **di me medesimo; di me** in cui sono radicati così profondamente i germi d'ogni più turpe vizio» (R. 1867) > p. 229: «**Io. Io**, perché so di avere innestati in me tutti i vizi» (Q. 1952) > p. 129: «**Io stesso, io** che so di portare innestati in me tutti i germi del vizio» (Chi. 1971) > p. 405 «è di **me stesso** che parlo; in **me**, lo so, sono così innestati ogni sorta di vizi» (D'A. 1989).

Ot. I, 1 *and I, of whom his eyes had seen the proof at Rhodes (...), must be be-lee'd and calm'd by debtor and creditor* - p. 5: «**ed io**, che fui visto alla prova, dagli occhi del Moro a Rodi (...), **io** devo esser tenuto sottovento e fermato dal *Dare ed Averè*» (P. 1887) > p. 7: «**ed io** che ho dato prova di me a (...) e Rodi (...), **io** mi devo arenare sottovento per uno che tiene partite e libri mastri» (Pe. 1990).

Tem. I, 2 *For I am all the subjects that you have, which first was mine own king* - p. 61: «**Io** sono ora il solo suddito che voi abbiate, **io**, che ero prima re di me stesso» (R. 1878) > p. 637: «perché **io** sono ora qui il suddito – l'unico che hai – **io** che ero re di me stesso un tempo» (V.L.1953) > p. 39: «Perché ora **io** sono tutti i sudditi che avete, **io** che prima ero il mio proprio Re» (L. 1979); Tem. III, 2 *Wilt thou tell a monstrous lie, being but half a fish and half a monster?* - p. 121: «Sapresti **tu** proferire sì mostruosa menzogna, **tu** metà pesce, metà mostro?» (R. 1878) > p. 665: «Hai intenzione di propinarci una mostruosa bugia, **tu**, natura bugiarda di semimostro e semipesce?» (V.L. 1953) > p. 115: «Non vorrai dire una menzogna così mostruosa, **tu** che sei mezzo pesce e mezzo mostro?» (L. 1979); Tem. V, 1 *For you, most wicked sir, whom to call brother would even infect my mouth, I do forgive Thy rankest fault; all of them* - p. 175: «e in quanto a voi, scellerato, che non posso chiamare fratello senza infettarmi la bocca, **a te** perdono la colpa più nera, **te** le perdono tutte» (L. 1979).

¹¹² Maraschio 1994: 89.

Per gli altri esempi registrati le ripetizioni riguardano nella maggioranza dei casi sostantivi e in due casi avverbi e verbi; in un unico caso ad essere ripetuto è un aggettivo. In linea generale, le ripetizioni sono più che normali in quanto “funzionali alla elaborazione delle cadenze del parlato” (La Forgia 2003: 185); in particolare in Tem. III, 2 *Moon-calf, speak once in thy life, if thou beest a good moon-calf.* - p. 115: «**parla** una buona volta, aborto di luna, **parla**, se sei un buon aborto di luna» (L. 1979) possiamo notare che “il rafforzamento punta (...) alla simulazione dell'alta voce” (Testa 1991: 184).

Credo di poter dire tuttavia che queste ripetizioni rispondano sia ad una ragione di contesto, sia ad una ragione più strettamente sintattica. La ragione di contesto è la stessa che si è vista nei paragrafi precedenti: si sceglie di far usare determinati costrutti o a personaggi che parlano un linguaggio basso, oppure in situazioni in cui il parlante è coinvolto in maniera particolare in quello che sta dicendo. Perciò anche qui abbiamo, ad esempio, battute pronunciate durante l'apparizione del pugnale (Mac. II, 1) e nella scena dell'omicidio di Duncan (Mac. II, 2) insieme a battute pronunciate da Stefano e Trinculo e rivolte a Calibano in *The Tempest*:

Mac. II, 1 *I see thee yet, in form as palpable as this which now I draw* - p. 325: «ti **vedo**, sì, palpabile a **vederti** come questo che snudo» (D'A. 1989); Mac. II, 2 *I shame to wear a heart so white* - p. 97: «arrossirei di vergogna se avessi un cuore **esanguie**, **esanguie** come sei tu» (Q. 1952); Mac. IV, 3 *The king-becoming graces as (...), I have no relish of them* - p. 133: «Di tutte le **virtù** di un re (...), di tutte queste **virtù** in me non c'è traccia» (Chi. 1971).

Ot. I, 1 *be judge yourself, whether I in any term am affin'd to love the Moor* - p. 9: «**giudicate** voi stesso, e **ditemi** se ho delle buone ragioni per amare il Moro» (Q. 1956).

Tem. II, 1 *Upon mine honour, sir, I heard a humming, and that a strange one too, which did awake me* - p. 65: «sull'onore mio non ho udito che un **ronzio**, ma un **ronzio** assai strano che mi ha svegliato» (G. 1933) > p. 654: «io, sul mio onore, altezza, ho sentito un **brusio**, ma un **brusio** molto strano davvero, che mi ha svegliato» (V.L. 1953); Tem. II, 2 *I could find in my heart to beat him* - p. 99: «**quasi quasi** adesso gli do una bastonata» (L. 1979); Tem. III, 2 *Moon-calf, speak once in thy life, if thou beest a good moon-calf.* - p. 115: «**parla** una buona volta, aborto di luna, **parla**, se sei un buon aborto di luna» (L. 1979); Tem. V, 1 *For you, most wicked sir, whom to call brother would even infect my mouth, I do forgive Thy rankest fault; all of*

them - p. 175: «e in quanto a voi, scellerato, che non posso chiamare fratello senza infettarmi la bocca, a te **perdono** la colpa più nera, te le **perdono** tutte» (L. 1979).

La ragione sintattica tende a rendere il testo maggiormente coeso visto che la ripetizione del sostantivo avviene prima dell'introduzione della subordinata relativa e in un solo caso la va a sostituire:

As II, 3 *thou art not for the fashion of these times, where none will sweat but for promotion* - p. 497: «tu non sei per le usanze **d'oggi; oggi** si fatica per la promozione» (C-N 1982); As V, 2 *by my life, I do; which I tender dearly* - p. 611: «sulla mia **vita**, sì: **vita** a cui tengo molto» (C-N 1982).

Mac. I, 7 *I have bought golden opinions from all sorts of people, which would be worn now in their newest gloss, not cast aside so soon* - pp. 71-3: «io ho acquistato una **stima** preziosa presso gente d'ogni condizione, **stima** che dovrei indossare ora nel suo più vivo splendore, non gettare da parte» (Q. 1952) > p. 51: «mi sono guadagnato la **stima** di tutti, **stima** del cui splendore dovrei ora adornarmi, non gettarla subito da parte» (Chi. 1971); Mac. III, 4 *My strange and self-abuse is the initiate fear that wants hard use* - p. 177: «da mia strana allucinazione è provocata dalla **paura**, la **paura** dell'iniziato, il quale ha bisogno di una dura esperienza» (Q. 1952).

3.2.4. Elementi deittici

Il teatro è istituzionalmente vincolato al processo di enunciazione; ha bisogno di un contesto pragmatico; ha una assialità temporale sempre basata sul presente; il suo spazio è la deissi (Serpieri 1977: 95).

Tra tutti i tratti tipici del parlato quello che senza dubbio compare in maniera maggiore nel *corpus* è l'introduzione di elementi deittici, laddove non presenti nel testo di partenza, o in alcuni casi il loro rafforzamento.

Per deissi si intende “quel fenomeno linguistico per cui determinate espressioni richiedono, per essere interpretate, la conoscenza di particolari coordinate contestuali che sono l'identità all'atto comunicativo e la loro collocazione spazio-temporale” (Vanelli 2001:

262). Nonostante si parli di un elemento intrinseco al teatro, il fenomeno è comunque decisamente minoritario nelle traduzioni ottocentesche mentre aumenta a partire dal Novecento, secolo nel quale ad esempio era estremamente rappresentato nei dialoghi del teatro di Pirandello (Frenguelli 2007: 134). L'aumento dei deittici nelle traduzioni novecentesche non è di certo sorprendente se, sempre seguendo l'analisi di Serpieri, pensiamo che “nel linguaggio drammaturgico la dimensione indicale si semantizza inscrivendosi con supplemento informativo nel tessuto verbale” (Serpieri 1977: 97).

Come ricorda Testa (1991: 140) i gesti verbali del parlato vengono rifratti sullo scritto dai deittici attraverso tre forme di rappresentazione: quella dell'evento enunciativo fondata sul confronto pronominale e sulla dimensione temporale del presente; quella della tonalità della voce che si basa sull'enfaticizzazione del dimostrativi (ed è quella che maggiormente si presenta nel *corpus*) e quella della situazione del discorso caratterizzata anche dalla presenza di forme avverbiali come *qui, adesso* ecc. Proprio per quanto riguarda i dimostrativi Sornicola 1981: 166 sostiene che il loro uso sia legato a fenomeni d'enfasi e di segmentazione. Sicuramente connessa a questi ultimi è la casistica dell'anticipazione o posticipazione di sequenze della forma di frase mediante dimostrativi (es. questo è importante... conoscere gente) come ad esempio in Tem. I, 2 *You taught me language; and my profit on't Is, I know how to curse* - p. 638: «tu mi insegnasti a parlare e tutto il profitto che n'ebbi fu **questo**: che a maledire ho imparato» (V.L. 1953) > p. 41 «mi avete insegnato a parlare come voi: e quel che ho guadagnato è **questo**: ora so maledire» (L. 1979).

Se si parla di deittici è inevitabile il riferimento al contesto extralinguistico ed in particolare alle conoscenze extralinguistiche che i due parlanti devono avere in comune perché si possa decodificare correttamente il messaggio. In alcuni casi, ad esempio, l'articolo del testo inglese viene sostituito con il dimostrativo nella traduzione italiana come ad esempio in Ot. I, 1 *What a full fortune does the thick-lips owe, if he can carry 't thus!* - p. 13: «quale scorno per la fortuna che **quel** labbruto trionfi così» (R. 1867) > p. 9: «che grandi ricchezze possederà **cotesto** labbrone, se gli riesce di ottenerla così!» (P. 1887) > p. 11: «se anche questa gli va bene, vuol dire che **quel** labbrone ha una fortuna sfacciata!» (Q. 1956) > p. 11: «che gran fortuna ha in mano **quel** labbrone, se il colpo gli riesce bene!» (O. 1962) > p. 9: «che razza di fortuna ha **quel** labbrone se gli va bene questa!» (Pe. 1990).

L'articolo determinativo e il dimostrativo condividono la caratteristica della definitezza “con cui si informa l'ascoltatore che il referente cui si allude è noto e può essere individuato” (Vanelli 2001: 337). Anche le espressioni referenziali che presentano solo l'articolo, perciò, possono essere comunque correttamente interpretate se entrambi gli

interlocutori conoscono ciò di cui si sta parlando, ma la presenza del dimostrativo rende inevitabile il riferimento al momento particolare in cui i due interlocutori hanno fatto la conoscenza del determinato oggetto o persona. Il referente viene pertanto collocato nello spazio e nel tempo “in relazione positiva o negativa rispetto al centro deittico rappresentato dalle coordinate spazio-temporali in cui si trova il parlante” (Vanelli 2001: 337). Riporto solo una selezione di alcuni degli innumerevoli esempi che ricorrono nel *corpus*:

As III, 2 *it is young Orlando, that tripp'd up the wrestler's heels and you heart both in an instant* - p. 448: «è **quel giovane** Orlando che ha messo a terra in un colpo stesso il lottatore del duca Federigo e il tuo cuore» (V.L. 1952) > p. 541: «è il giovane Orlando, **quello che** nello stesso istante ha dato lo sgambetto al lottatore del duca ed al tuo cuore» (C-N 1982); As III, 2 *if I could meet that fancy-monger, I would give him some good counsel, for he seems to have the quotidian of love upon him* - p. 452: «se ce lo piglio, quell'infatuato versivendolo, gliel voglio dire io due paroline: perché mi pare che **a quello lì** l'amore abbia messo addosso la terzana» (V.L. 1952); As III, 2 *heaven nature charg'd that one body should be fill'd with all graces wide-enlarg'd* - p. 89: «il Cielo incaricò la Natura di riunire in un sol corpo tutte **le grazie sparse qua e là**» (G. 1929); As III, 3 *and will you, being a man of your breeding, be married under a bush like a beggar?* - p. 96: «e voi – un uomo della vostra educazione – volete ammogliarvi **così** sotto un albero come un mendicante?!» (Ch. 1920); As V, 2 *how it grieves me to see thee wear thy heart in a scarf!* p. 398: «quanto soffro di vedervi **così** ferito» (R. 1838); As IV, 1 *I'll go find a shadow and sigh till he come* - p. 121: «vado a cercare un po' d'ombra, e resto **lì** a sospirare, finch'egli ritorna!» (Ch. 1920).

Mac. IV, 1 *And yet the eighth appears, who bears a glass which shows me many more* - p. 121: «ed **ecco** l'ottavo che apparisce...egli ha uno specchio in mano, il quale ce ne mostra molti altri ancora» (Ch. 1912) > p. 119: «ma **ecco** anche l'ottavo, che porta in mano uno specchio in cui ne scorgo molti altri» (Chi. 1971) > pp. 391-93: «ma ecco **lì** l'ottavo, ed ha uno specchio che me ne mostra molti altri» (D'A. 1989); Mac. IV, 1 *Even now, To crown my thoughts with acts, be it thought and done* - p. 121: «e per coronare d'azioni i miei pensieri, **ecco** quel che subito farò» (Chi. 1971); Mac. IV, 3 *I am as I have spoken* - p. 409: «io sono **così**» (D'A. 1989); Mac. IV, 3 *There are a crew of wretched souls that stay his cure* - p. 137: «v'è una folla di tapini **laggiù** che aspettano da lui la loro guarigione» (R. 1867).

Ot. I, 1 *What a full fortune does the thick-lips owe, if he can carry 't thus!* - p. 13: «quale scorno per la fortuna che **quel** labbruto trionfi così» (R. 1867) > p. 9: «che grandi ricchezze possederà **cotesto** labbrone, se gli riesce di ottenerla così!» (P. 1887) > p. 11: «se anche questa gli va bene, vuol dire che **quel** labbrone ha una fortuna sfacciata!» (Q. 1956) > p. 11: «che gran fortuna ha in mano **quel** labbrone, se il colpo gli riesce bene!» (O. 1962) > p. 9: «che razza di fortuna ha **quel** labbrone se gli va bene questa!» (Pe. 1990); Ot. II, 1 *The desperate tempest hath so bang'd the Turks that their designment halts* - p. 61: «**quella** orrenda tempesta ha colpito i turchi tanto che il loro piano è fallito» (O. 1962); Ot. III, 3 *My wayward husband hath a hundred times woo'd me to steal it* - p. 143: «**quello** stravagante di mio marito mi ha mille volte fatto la corte perché lo rubassi» (O. 1962); Ot. V, 2 *If she come in she'll sure speak to my wife* - p. 253: «appena **qui**, Emilia, vorrà certo parlare con mia moglie» (Q. 1956); Ot. V, 2 *Iago knows that she with Cassio hath the act of shame a thousand times committed* - p. 265: «Iago sa, e può dire che mille volte essa ha compiuto **quell'atto infame** con Cassio» (Q. 1956) > p. 265: «Iago sa che lei con Cassio ha compiuto mille volte **quell'atto infame**» (O. 1962).

Tem. I, 1 *We are less afraid to be drowned than thou art* - p. 626: «abbiamo tutti, **qui**, meno paura di te, di affogare» (V.L. 1953); Tem. I, 2 *I come to answer thy best pleasure* - p. 633: «**son qua**, pronto, ai tuoi ordini» (V.L. 1953) > p. 25: «**eccomi qua** per eseguire quello che piace a te» (L. 1979); Tem. I, 2 *Whom I left cooling of the air with sighs In an odd angle of the isle and sitting, his arms in this sad knot.* - p. 634: «l'ho lasciato a rinfrescare l'aria coi suoi sospiri in un cantuccio solitario; seduto, con le braccia in croce, sconcolato, **così...**» (V.L. 1953) > p. 29: «l'ho lasciato a rinfrescare l'aria coi sospiri in un angolo remoto dove se ne sta seduto con le braccia conserte, malinconicamente – **così**¹¹³» (L. 1979); Tem. I, 2 *If thou more murmur'st, I will rend an oak* - p. 636: «**ora** però, se seguiti a brontolare, spacco una quercia» (V.L. 1953); Tem. II, 2 *Here's neither bush nor shrub, to bear off any weather at all, and another storm brewing; I hear it sing i' the wind* - p. 99: «qui non son né arbusti né cespugli per ripararsi dalle ingiurie del tempo; ed **ecco pure** una tempesta che si prepara, ne odo il fischio nel vento» (R. 1878); Tem. II, 2 *when they will not give a doit to relieve a lame beggar, they will lazy out*

¹¹³ Caso di deissi “slegata” in cui è necessaria l'integrazione scenica da parte dell'attore. Sulla deissi slegata nelle commedie del Cinquecento cfr. Trifone 2000: 108 e sullo stesso fenomeno nelle novelle del Quattro-Cinquecento cfr. Testa 1991: 143-45.

ten to see a dead Indian - p. 655: «non darebbero un soldo – **quelli** – per soccorrere un morto di fame, ma ne buttan via dieci per vedere un pellirossa morto» (V.L. 1953) > p. 91: «**laggiù** magari non danno un soldo bucato a un povero zoppo, ma ne cavano dieci per vedere un indiano morto» (L. 1979); Tem. II, 2 *if I can recover him and keep him tame and get to Naples with him, he's a present for any emperor that ever trod on neat's leather* - p. 657: «e se mi riesce di ricuperarlo e di addomesticarmelo e di arrivare a Napoli, **questo qui**, sarà un presente degno di chiunque imperatore abbia mai camminato su cuoio di vacchetta» (V.L. 1953) > p. 93: «se riesco a guarirlo e a domarlo e ad arrivare a Napoli con lui, **questo** è un regalo degno di qualsiasi imperatore calzato e vestito!» (L. 1979); Tem. II, 2 *I was the man i' the moon when time was.* - p. 105: «ero **quell'uomo** che si vedeva nella luna» (R. 1878); Tem. II, 2 *when 's god's asleep, he'll rob his bottle* - p. 99: «**questo**, se il suo dio si addormenta, gli fotte la bottiglia» (L. 1979); III, 2 *As I told thee before, I am subject to a tyrant; a sorcerer, that by his cunning hath cheated me of the island* - p. 665: «come ti dissi io sono soggetto a un tiranno, uno stregone, che con i suoi incantesimi m'ha trafugato la mia isola: **questa**» (V.L. 1953); Tem. I, 2 *It was mine art, when I arrived and heard thee, that made gape the pine and let thee out* - p. 29: «Fu la mia arte che, quando arrivai **qua** e ti udii, fece allargare la bocca al pino e ti lasciò andare» (G. 1933) > p. 636: «Fu l'arte mia – quando, approdando **qui**, intesi i tuoi lamenti – a spalancare al pino le mascelle e a trarti fuori» (V.L. 1953) > p. 145: «E fu la mia arte magica, com'io giunsi **a quest'isola** e t'udii la prima volta, ad allargare la spaccatura del pino e a restituirti la libertà» (B. 1972) > p. 35: «Quando arrivai **qua** e ti udii, fu la mia Arte che fece spalancare la bocca del pino e ti permise di uscire» (L. 1979); Tem. V, 1 *But this rough magic I here abjure, and, when I have required Some heavenly music, which even now I do, to work mine end upon their senses that this airy charm is for, I'll break my staff,* - p. 167: «ma questa rozza magia io adesso abiuro e, dopo averle chiesto, **ecco, lo faccio ora**, una musica celeste, questo incantesimo d'aria che agisca per me sui sensi di coloro ai quali è destinato, spezzerò la mia verga» (L. 1979); Tem. V, 1 (I) *Bury it certain fathoms in the earth, and deeper than did ever plummet sound I'll drown my book.* - p. 685: «do porrò sotterra fondo più e più braccia e getterò i volumi della mia scienza in mare, **giù, giù**, fino dove mai non giunse lo scandaglio umano» (V.L. 1953).

In altri casi, invece, ci troviamo di fronte al rafforzamento di un deittico presente già nel testo di partenza attraverso i costrutti *questo (qui-qua)/quello (lì)* che sono usati per indicare la persona di cui si sta parlando¹¹⁴:

As III, 3 *this fellow will but join you together as they join wainscot* - p. 457: «**quello lì** vi metterà assieme come si incollano due pezzi di legno» (V.L. 1952) > p. 559: «**quest'individuo qui** potrà unirvi come s'incollano due pannelli di legno» (C-N 1982).

Tem. II, 2 *this is no fish, but an islander, that hath lately suffered by a hunderbolt*. - p. 655: «**questo qua** non un pesce, è, ma un isolano, pizzicato di striscio da uno di quei fulmini di poco fa» (V.L. 1953); Tem. II, 2 *This is some monster of the isle with four legs, who hath got, as I take it, an ague* p. 657: «**questo qua** è qualche mostro isolano del genere quadrupede: che si è preso – ho idea – le febbri “aromatiche”» (V.L. 1953).

3.2.5. L'interiezione

Le interiezioni sono una classe di segni molto diversi tra loro in quanto a forma fonomorfológica e funzione¹¹⁵ (Voghera 1992: 177). Come ci ricorda Nencioni 1977 in generale grammatici e lessicografi hanno sempre dimostrato scarso interesse per le interiezioni (Nencioni 1977: 233)¹¹⁶. Per queste parti del discorso sussistono infatti problemi di analisi e valutazione delle denominazioni oltre all'ampio spettro di valori semantici che possono assumere (Medici 1976: 32).

In questo paragrafo mi occuperò solamente di interiezioni primarie, ossia quelle che “hanno sempre e soltanto valore interiettivo” (Serianni 1997: 258).

Le interiezioni aggiunte al testo di partenza sono assolutamente convenzionali rispetto a quelle che la lingua italiana può offrire e anche poco varie. Tre sono infatti i riscontri di *eh* e *su*; due le occorrenze di *oimé*, entrambe registrate nelle traduzioni di Rusconi ed in tutti e due i casi all'interno del periodo, e di *ab*; isolate le apparizioni di *uh!*, *ebbè* e *oh*. L'assoluta convenzionalità è ancora più marcata se guardiamo alla lingua del teatro novecentesco italiano in cui, lasciata da parte la misura pirandelliana, ci troviamo ad

¹¹⁴ Su cui si veda Berruto 1985b: 126-27.

¹¹⁵ Per un quadro generale si veda almeno Poggi 1995.

¹¹⁶ Su questo punto concorda anche Voghera 1992: 178.

esempio di fronte ad un'ampia gamma di interiezioni¹¹⁷. Nell'autore siciliano, inoltre, l'interiezione è più frequente nel concertato colloquiale, dove le battute s'incrociano come lame e perciò si susseguono e s'incalzano cambi di turno (Serianni 1997: 261).

Tra gli esempi registrati nel *corpus* tutte le interiezioni sono poste, in apertura di periodo tranne tre casi in cui si trovano al suo interno dove incidono sul discorso per metterne in rilievo la particolare affettività o per anticipare quella delle parole seguenti (Serianni 1997: 234).

Le interiezioni che riporto di seguito hanno i consueti valori di rammarico per *oimé* e di sorpresa per *uh*:

As I, 1 *I will no longer endure it, though yet I know no wise remedy how to avoid it* - p. 355: «io non lo sopporterò più a lungo, sebbene, **oimé!** Non conosca ancora alcuno espediente sicuro per sottrarmivi» (R. 1838).

Tem. II, 2 *Here's neither bush nor shrub, to bear off any weather at all, and another storm brewing; I hear it sing i' the wind: yond same black cloud, yond huge one, looks like a foul bombard that would shed his liquor* - p. 655: «qui non si vede un arbusto, non si vede un cespuglio per ripararsi da questo tempaccio, non si vede un accidente: e c'è un'altra tempesta in cantiere, la sento fischiare nel vento; e laggiù vedo una tal quale nuvolaccia – **uh**¹¹⁸ **grande assai!** – che pare una grossa ghirba con una gran voglia di rovesciar giù un subisso d'acqua sporca» (V.L. 1953);
Tem. Epilogo *What strength I have's mine own, which is most faint* - p. 181: «mi trovo ridotto alle mie sole forze, le quali, **oimé!** Sono ben deboli» (R. 1878).

Queste ultime si possono definire “interiezioni intercalate” (Nencioni 1977: 247) in quanto incidono un'unità sintattica che, nonostante l'interiezione, conserva la sua intonazione e hanno l'effetto di “esaltare, mediante l'interruzione del contorno intonazionale e l'intensificazione emotiva e articolatoria che ne derivano, lo spicco e la modalità dell'enunciato sui cui s'intende attirare l'ascoltatore” (Nencioni 1977: 247).

La maggioranza delle interiezioni invece è situata all'inizio del periodo:

As I, 3 *No, thy words are too precious to be cast away* - p. 421: «**eh**, le tue parole sono troppo preziose per buttarle ai cani» (V.L. 1952); As III, 2 *truly, (...) in respect of*

¹¹⁷ Ad esempio *Aaab! Noo, uub!* nel teatro di Diego Fabbri. Per altri esempi anche in Brusati e Manfridi si veda D'Achille 2001: 190-92.

¹¹⁸ Secondo Trifone questa interiezione insieme ad *ah* e *oh* è usata nei registri medi e bassi a differenze di *abimè* e *abi* (Trifone 2000: 116).

itself, it is a good life; but in respect that it is a shepherd's life, it is a naught. In respect that it is solitary, I like it very well; but in respect that it is private, it is a very vile life - p. 443: «**ebbe'** (...) come vita in sé, va; ma come vita da pastore non va. Come vita solitaria potrebbe anche soddisfarmi, ma come vita d'isolamento è una miseria» (V.L. 1952); As III, 2 *God will send more, if the man will be thankful* - p. 448: «**eh,** Iddio gliene manderà degli altri se è un uomo timorato» (V.L. 1952). Mac. II, 2 *Go get some water* - p. 95: «**Su,** via, basta un po' d'acqua (Q. 1952); Mac. IV, 1 *Pour in sow's blood, that hath eaten her nine farrow; grease, that's sweaten from the murderer's gibbet throw into the flame* - p. 201: «**su,** versiamo nella fiamma tutto il sangue d'una scrofa che ha ingoiato la covata dei suoi nove porcellini; e quel grasso vada in fumo ch'è colato da una forca non appena adoperata» (Q. 1952); Mac. IV, 1 *I'll charm the air to give a sound, while you perform your anticke round, that this great king may kindly say, our duties did his welcome pay* - p. 209: «**Su;** io intanto incanto l'aria perché mandi dolci suoni, e poi voi eseguirete un grottesco girotondo, perché possa il grande re gentilmente dichiarare che ha avuto il benvenuto che gli spetta di dovere» (Q. 1952). Ot. I, 1 *Are there not charms by which the property of youth and maidhood may be abus'd?* - p. 15: «**ah,** quali malie possono traviare le giovani innocenti!» (Pe. 1990). Tem. II, 2 *These be fine things, an if they be not sprites* - p. 97: «**ah, che belle creature,** se non sono spiriti» (L. 1979); Tem. III, 1 *it would become me as well as it does you: and I should do it with much more ease; for my good will is to it, and yours it is against.* - p. 662: «**oh,** non più che di voi. Ma per me molto più leggera, ché di buon animo io la sosterrei; e voi, di controvolgia» (V.L. 1953).

In un unico caso non solo viene introdotta l'interiezione, ma questa viene anche accompagnata dall'avverbio *già* che ne sposta la funzione sul piano anaforico¹¹⁹ dal momento che questa combinazione sottolinea un fatto già avvenuto ed esplicitato nel periodo precedente: As V, 2 *there was never any thing so sudden but the fight of two rams, and Caesar's thrasonical brag of "I came, saw, and overcame". For your brother and my sister no sooner met but they look'd* - p. 480: «difatti non si è mai vista cosa più fulminea, salvo il cozzo di due caproni o la fanfaronata di Cesare: "veni vidi vici". **Eh già!** Vostro fratello e mia sorella: incontrati e guardati» (V.L. 1952).

¹¹⁹ Per altri esempi dell'interiezione *eh* anaforizzata cfr. Nencioni 1977: 254.

3.2.6. Elementi fatici

Gli elementi fatici posso essere inseriti all'interno della categoria dei segnali discorsivi definiti da Lichem “caratteristiche morfosintattiche della lingua parlata”¹²⁰ ed “elementi che hanno la funzione di organizzare la presentazione del testo comunicativo secondo alcuni criteri dimensionali e logico-narrativi” (Serianni 1997: 254). I fatismi, che appartengono a differenti categorie grammaticali (congiunzioni, avverbi, sintagmi verbali), hanno tra le altre funzioni quella di “esplicitare la collocazione dell'enunciato in una dimensione interpersonale, sottolineando la struttura interattiva del testo”¹²¹.

Per quanto riguarda la doppia possibilità che questi segnali possano trovarsi in apertura di discorso (segnali demarcativi) o all'interno (connettivi) si può notare che la maggioranza di questi elementi del discorso riscontrati nel *corpus* si trova in apertura di frase, in cui assume solamente la funzione di elementi di coesione testuale (Serianni 1997: 255). In una paio di casi (*ma ricorda, ma che ne diresti*) si può osservare anche la presenza della congiunzione *ma* che non ha più il valore di congiunzione avversativa ma solamente quello di demarcazione, di apertura del discorso.

Le funzioni svolte dagli elementi fatici sono sostanzialmente interattive e metatestuali. Seguendo le funzioni dei segnali discorsivi che indica Bazzanella (1995), quelli riscontrati nel *corpus* rispondono alla richiesta di attenzione (ad es. *sentì, che ne diresti, ricorda, aspetta*); in un paio di casi modulano il significato intero dell'enunciato (*mi pare, è vero*), mentre nei casi restanti la tendenza è quella per cui il parlante attraverso *dico, dicevo, giuro, lo so* riprende anaforicamente il già detto. Il ricorso a questi elementi del discorso è peculiare del genere teatrale e nella commedia del Cinquecento, ad esempio, se ne riscontra un aumento negli scambi in cui compaiono anche pause e interruzioni, evidenziando lo stretto legame tra fenomeni che costituiscono gli aspetti più tipici della conversazione perché rispondono ai suoi bisogni più immediati (Trifone 2000: 115). Nel *corpus* da me selezionato ciò avviene in un paio di casi: in uno troviamo i puntini di sospensione As I, 3 *but, cousin, what if we essay'd to steal the clownish fool out of your father's court?* - p. 37: «**che ne dite**, ... cugina,... se cercassimo di far fuggir con noi anche il buffone – pieno di scherzi - che serve alla corte di vostro padre?» (Ch. 1920) > p. 41: «**ma che diresti**, cugina, se cercassimo di portar via il buffone della Corte di tuo padre?» (G. 1929) > p. 485: «**sentì**, cugina, se tentassimo di portare con noi quello zotico del buffone di corte (...)?» (C-N 1982) e in un altro i trattini Tem. II, 1 *Although this lord of weak remembrance, this, who shall be of as little*

¹²⁰ Lichem 1985: 214 citato in Bazzanella 2001a: 86.

¹²¹ Bazzanella 2001a: 80.

memory when he is earth'd, hath here almost persuade,--For he's a spirit of persuasion, only professes to persuade,--the king his son's alive,'tis as impossible that he's undrown'd And he that sleeps here swims. - p. 651: «per quanto quel gentiluomo, labile di memoria che altrettanto labile memoria di sé lascerà appena sotterrato, abbia quasi persuaso – ché quello è lo spirito stesso della persuasione e fa il persuaditore di mestiere – **abbia qui persuaso – dicevo** – il re che il suo figliolo è vivo, per me è tanto impossibile che sia vivo quanto questo addormentato qui stia ora nuotando» (V.L. 1953).

In tutti gli altri casi, invece, sono introdotte delle pause interpuntive che seguono il segnale discorsivo come ad esempio i due punti: *As I, 3 Therefore devise with me how we may fly* - p. 423: «**sentì**: ora studiamo insieme un piano di fuga» (V.L. 1952) e la virgola: *Mac. V, 5 I should report that which I saw, but know not how to do it* - p. 435: «io devo riferire qualcosa che ho visto, **giuro**, ma non so come farlo» (D'A. 1989).

Riporterò di seguito gli elementi riscontrati nel *corpus* che, seppure siano un discreto numero, non raggiungono i vertici del teatro italiano del Novecento dove i fatismi arrivano a riempire anche intere battute (ad esempio in *Ti amo Maria!* del già citato Manfredi del 1989), come dimostrato da D'Achille 2001: 207:

As I, 3 Therefore devise with me how we may fly - p. 423: «**sentì**: ora studiamo insieme un piano di fuga» (V.L. 1952); *As I, 3 but, cousin, what if we essay'd to steal the clownish fool out of your father's court?* - p. 37: «**che ne dite**, ... cugina,... se cercassimo di far fuggir con noi anche il buffone – pieno di scherzi - che serve alla corte di vostro padre?» (Ch. 1920) > p. 41: «**ma che diresti**, cugina, se cercassimo di portar via il buffone della Corte di tuo padre?» (G. 1929) > p. 485: «**sentì**, cugina, se tentassimo di portare con noi quello zotico del buffone di corte (...)?» (C-N 1982); *As IV, 1 I'll tell thee (...) I cannot be out of the sight of Orlando* - p. 121: «**sentì** (...) io non ci so stare senza vedere Orlando» (Ch. 1920).

Mac. IV, 1 'Tis two three (...) that bring you word Macduff is fled to England - p. 211: «sono giunti due o tre messaggeri, **mi pare**, ad annunciarvi che Macduff è fuggito in Inghilterra» (Q. 1952); *Mac. IV, 3 I think our country sinks beneath the yoke* - p. 405: «la nostra patria, **lo so**, affonda sotto il giogo» (D'A. 1989); *Mac. V, 5 I should report that which I saw, but know not how to do it* - p. 435: «io devo riferire qualcosa che ho visto, **giuro**, ma non so come farlo» (D'A. 1989).

Ot. I, 3 though we have there a substitute of most allowed sufficiency, yet opinion (...)

throws a more safer voice on you p. 43 «in essa sta, è vero, un ufficiale istruito e degno del suo grado; ma l'opinione (...) crede, dandovi il suo suffragio, di assicurare il successo» (R. 1867); Ot. III, 3 *I wonder in my soul, what you could ask me, that I should deny, or stand so mammering on* - p. 125: «**senti**: direi forse di no o esiterei, qualunque cosa tu mi chiedessi?» (Q. 1956).

Tem. I, 2 *Thou best know'st what torment I did find thee in* - p. 636: «sai benissimo, **dicevo**¹²², in che tormenti ti trovai io» (V.L. 1953); Tem. II, 1 *Although this lord of weak remembrance, this, who shall be of as little memory when he is earth'd, hath here almost persuade,- For he's a spirit of persuasion, only professes to persuade, - the king his son's alive,'tis as impossible that he's undrown'd and he that sleeps here swims.* - p. 651: «per quanto quel gentiluomo, labile di memoria che altrettanto labile memoria di sé lascerà appena sotterrato, abbia quasi persuaso – ché quello è lo spirito stesso della persuasione e fa il persuaditore di mestiere – **abbia qui persuaso** – **dicevo** – il re che il suo figliolo è vivo, per me è tanto impossibile che sia vivo quanto questo addormentato qui stia ora nuotando» (V.L. 1953); Tem. II, 1 *'Tis best we stand upon our guard, Or that we quit this place; let's draw our weapons* - p. 654: «sarà bene, **dico io**, star molto in guardia: o sgombrare da qui con le spade alla mano» (V.L. 1953); Tem. II, 2 *If thou beest Trinculo, come forth: I'll pull thee by the lesser legs: if any be Trinculo's legs, these are they* - p. 95: «se sei Trinculo, alzati e cammina. **Aspetta**, ti tiro io per le gambe più corte. Se esistono gambe di Trinculo, son queste» (L. 1979); Tem. II, 2 *Though thou canst swim like a duck, thou art made like a goose* p. 97: «**ma ricorda**: nuoti come un'anitra, ma sempre oca rimani» (L. 1979).

3.2.7. Puntini sospensivi

La sospensione richiama, all'interno del sistema interpuntivo prosastico, una connotazione, più o meno veritiera di lingua parlata, spia di un dettato più enunciato e meno “scritto” di altri. In tal senso si rivela facilmente individuabile la pausa che si presenta nel discorso diretto o nella battuta teatrale (Archi 1992: 279).

Considerando i puntini di sospensione come indicatori delle pause di esitazione,

¹²² Qui come nel caso successivo il verbo *dire* “riprende e rafforza l'enunciazione, secondo una modalità tipica dell'orale che compensa la limitata pianificazione” (Bazzanella 2001a: 90).

possiamo notare che il fenomeno si concentra soprattutto nelle due traduzioni di Chiarini del 1912 e del 1920 e contrariamente agli altri è attestato già nell'Ottocento anche se non in larga misura.

Tra i molti valori che queste interruzioni possono avere all'interno del discorso, tra cui ad esempio forme di reticenza, imprecazioni parzialmente censurate, strategie di interazione¹²³, la funzione che ricoprono nel *corpus* è quella di pausa di esitazione che indica le incertezze di un personaggio es. As I, 3 *but, cousin, what if we essay'd to steal the clownish fool out of your father's court?* - p. 37: «che ne dite,... cugina,... se cercassimo di far fuggir con noi anche il buffone – pieno di scherzi - che serve alla corte di vostro padre?» (Ch. 1920); mentre in altri casi i puntini sospensivi vanno ad inserirsi in un contesto fortemente enfatico es. As I, 3 *Alas, what danger will it be to us, maids as we are, to travel forth so far!* - p. 36: «povere noi!... ma pensa che pericolo sarà per tutte e due – così fanciulle – andar tanto lontano!...» (Ch. 1920). Mancano invece esempi di interruzioni che evidenziano un cambio di progetto semantico presenti invece nella prosa pirandelliana (Archi 1992: 280).

Citerò qui di seguito le occorrenze riscontrate nel *corpus*:

As I, 3 *is it possible, on such a sudden you should fall into so strong a linking with old Sir Roland's youngest son?* - p. 31: «è possibile,... che voi, così tutto ad un tratto, siate stata presa... da una passione così forte per il più giovane figlio del vecchio Ser Rolando?...» (Ch. 1920); As I, 3 *Alas, what danger will it be to us, maids as we are, to travel forth so far!* - p. 36: «povere noi!... ma pensa che pericolo sarà per tutte e due – così fanciulle – andar tanto lontano!...» (Ch. 1920); As I, 3 *and - in my heart lie what hidden woman's fear there will - we'll have a swashing and a martial outside, as many other mannish cowards have that do outface it with their semblances* - p. 36: «nel cuor... nascosta tutta la paura che può avere una donna – e avremo l'aria spavalda e marziale, come l'hanno tanti altri vili... in figura... di uomini, che te la danno a ber con le apparenze!» (Ch. 1920); As I, 3 *but, cousin, what if we essay'd to steal the clownish fool out of your father's court?* - p. 37: «che ne dite,... cugina,... se cercassimo di far fuggir con noi anche il buffone – pieno di scherzi - che serve alla corte di vostro padre?» (Ch. 1920); As V, 2 *there was never any thing so sudden but the fight of two rams, and Caesar's thrasonical brag of "I came, saw, and overcame". For your brother and my sister no sooner met but they look'd* - p. 138: «non vi fu mai una cosa più precipitosa di quella, tranne il cozzo di due montoni e la spavalda spacconata di Cesare: "venni, vidi, vinsi"... poiché vostro fratello e mia sorella

¹²³ Cfr. Trifone 2000: 114-15 per alcuni esempi.

non s'erano ancora incontrati, che si guardarono» (Ch. 1920).

Mac. I, 7 *If the assassination could trammel up the consequence, and catch with his surcease success; that but this blow might be the be - all and the end - all here, but here, upon this bank and shoal of time, we'd jumped the life to come* - p. 37: «se l'omicidio racchiudesse in sé le sue conseguenze, e all'esecuzione tenesse dietro il successo; se un colpo solo... e poi tutto cessasse qui, almeno qui, sulle prode di questo mondo... potremmo non tenere in cale la vita avvenire» (Ch. 1912); Mac. II, 2 *I am afraid they have awak'd and 'tis not done* - pp. 51-3: «Si fossero destati prima del compimento...» (R. 1867); Mac. IV, 1 *And yet the eighth appears, who bears a glass which shows me many more; and some I see that two-fold balls and treble sceptres carry* - p. 121: «ed ecco l'ottavo che apparisce... egli ha uno specchio in mano, il quale ce ne mostra molti altri ancora; e ne vedo alcuni che portano un duplice globo ed un triplice scettro» (Ch. 1912).

Ot. I, 3 *most gracious duke, to my unfolding lend a gracious ear, and let me find a charter in your voice to assist my simpleness* - p. 39: «Serenissimo Doge, ascoltate serenamente quanto esporrò, fate buon viso alla mia richiesta; e se la mia inesperienza...» (Pe. 1990); Ot. III, 3 *I think thou dost; and, for I know thou art full of love and honesty, and weigh'st thy words before thou givest them breath, therefore these stops of thine fright me the more* - p. 117: «E perché so che sei pieno di affetto e di onestà, e che misuri le parole prima di profferirle... queste tue sospensioni mi conturbano assai» (R. 1867); Ot. III, 3 *She that so young could give out such a seeming, to seel her father's eyes up close as oak, he thought 'twas witchcraft* - p. 135: «se, così giovane, ha saputo fingere tanto da bendare gli occhi del padre, come quelli di un falco, così che lui ha creduto a un'opera di magia...» (O. 1962) > p. 111: «lei che così giovane finse così bene da accecare totalmente il padre, tanto che egli pensò a una malia...» (Pe. 1990); Ot. III, 3 *haply, for I am black, and have not those soft parts of conversation that chamberers have, or, for I am declin'd into the vale of years (yet that's not much) she's gone, I am abus'd* - p. 127: «forse perch'io son nero e non ho la dolcezza di conversare dei libertini... o perché son già declinato nella valle degli anni... ma ciò è poca cosa... ella è perduta...io tradito» (R. 1867); Ot. IV, 1 *I will not stay to offend you* - p. 157: «se la mia presenza vi offende...» (Pe. 1990); Ot. IV, 1 *that he did, - I know not what he did* - p. 159: «che fece... non so cosa fece» (R. 1867) > p. 187: che egli aveva... non so che cosa abbia fatto» (P. 1887) > p. 179: «che è stato...non so dove» (Q. 1956) > p. 179: «che è

stato...non so dove (P. 1962) > p. 145: «che ha... non so che cosa » (Pe. 1990).
 Tem. II, 1 *say, this were death that now hath seized them; why, they were no worse than now they are* - p. 93: «supponete che la morte abbia colpito costoro; oh, non starebbero già peggio di quel che stanno!...» (R. 1878); Tem. II, 2 *If thou beest Trinculo, come forth: I'll pull thee by the lesser legs: if any be Trinculo's legs, these are they* - p. 73: «se sei Trinculo, vieni fuori. Ti tirerò per le gambe più corte... Se ci sono le gambe di trinculo, non possono essere che queste» (G. 1933).

3.2.8. Periodi marcati

Con periodo marcato si intende quel tipo di proposizione in cui l'ordine delle parole tipico della lingua italiana SVO non viene rispettato. Le inversioni di questo ordine “hanno spesso un significato preciso di consapevole messa in rilievo di un elemento nei confronti di altri” (Cortelazzo 1972: 134) e questo obiettivo si ottiene attraverso l'anticipazione o la posticipazione di uno di questi tre elementi. Questi schemi di inversione sono accomunati dal tratto “dell'enfasi e dalla crescita tonale della voce in essa implicita” (Testa 1991: 178) e sono espressione linguistica di personaggi che usano anche un lessico basso nel *corpus*, come ad esempio Touchstone: As III, 3 *As horns are odious, they are necessary* - p. 456: «**odiose sono le corna**, ma necessarie» (V.L. 1952). Sempre Cortelazzo 1972, che per questo argomento parla di “collocazione distintiva”, sostiene che l'inversione più semplice è quella che riguarda soggetto e predicato in presenza della copula e si manifesta nell'ordine pred. + copula (+ sogg. sottinteso) (Cortelazzo 1972: 135). Nel *corpus* si ha una sola occorrenza di questo tipo di marcatura con il soggetto sottinteso: Tem. II, 1 *wink'st whiles thou art waking* - p. 650: «**sveglia sei**, ma con gli occhi né aperti né chiusi» (V.L. 1953). Un'unica occorrenza si riscontra anche con il soggetto esplicitato: As III, 3 *As horns are odious, they are necessary* - p. 456: «**odiose sono le corna**, ma necessarie».

In tre casi il predicativo del soggetto viene anticipato prima del predicato verbale con soggetto sottinteso: Tem. I, 1 *He'll be hang'd yet, though every drop of water swear against it and gape at widest to glut him.* - p. 627: «quando giurasse il contrario ogni goccia d'acqua e si spalancasse per inghiottirlo il mare, **quello impiccato, muore**» (V.L. 1953); Tem. II, 2 *Though thou canst swim like a duck, thou art made like a goose* - p. 659: «però anche se nuoti come un'anitra selvatica, **sempre un'oca domestica, rimani**» (V.L. 1953) > p. 97: «ma ricorda: nuoti come un'anitra, **ma sempre oca rimani**» (L. 1979).

Due anche le occorrenze dell'ordine sogg + pred. nominale + copula: As III, 3 *I am not a slut, though I thank the gods I am foul* - p. 456: «**io una scorfana non sono**, sebbene, grazie a Dio, brutta sù» (V.L. 1952); Tem. II, 2 *If thou beest Stephano, touch me and speak to me: for I am Trinculo* - p. 658: «se sei Stefano dammi un pizzico e parlami, **ché io Trinculo sono**» (V.L. 1953).

L'intento stilistico che è comunque comune a tutte le occorrenze, trattandosi di testi letterari, negli ultimi casi citati, in cui il predicato verbale è posto alle fine del periodo, è maggiormente evidente dal momento che nell'italiano popolare ci troviamo in questa situazione di solito quando gli altri elementi della frase sono stati già anticipati¹²⁴.

3.2.9. Fenomeni minoritari

3.2.9.1. Dislocazione a destra

La dislocazione a destra è ben documentata nelle commedie cinquecentesche anche se compare meno frequentemente della dislocazione a sinistra. Generalmente è comunque assente in testi alti e rara nella maggior parte di testi medi.

Questa minore frequenza è giustificata dal suo essere strettamente legata al meccanismo del dialogo e alle strategie interazionali che fanno sì che non possa essere impiegata in una varietà di testi simile a quella in cui viene impiegata la dislocazione a sinistra (Trifone 2000: 125).

Contrariamente agli studi sul parlato che di solito segnalano una minore frequenza della dislocazione a destra, nel teatro del secondo Novecento se ne registra un uso maggiore rispetto alla dislocazione a sinistra, contrariamente a quanto accade in Pirandello:

Le dislocazioni a destra sembrerebbero dunque un tratto linguistico caratterizzante, da interpretare ora come indice di una strettissima confidenza tra i personaggi, che condividono un vissuto, ora come una sorta di “ammiccamento” al pubblico (D'Achille 2001: 201).

Gli unici tre esempi di dislocazione a destra nel *corpus* sono tutti di Cesare Vico Lodovici, ma la loro frequenza è praticamente impercettibile rispetto alle occorrenze della dislocazione a sinistra. Lo scopo dell'uso di questo meccanismo mi sembra rientrare in quello dell'“intensificazione espressiva” (Pelo 2001: 168). Le battute che riporto qui di

¹²⁴ Per alcuni esempi si veda Cortelazzo 1972: 142.

seguito, infatti, sono pronunciate sempre in momenti in cui c'è un grande coinvolgimento emotivo da parte dei personaggi, tra cui ad es. Prospero quando deve rispondere ad Ariel che reclama indietro la sua libertà, oppure Rosalinda/Ganimede che rimprovera Orlando di rovinare le cortecce degli alberi incidendo versi dedicati a Rosalinda:

As III, 2 *if I could meet that fancy-monger, I would give him some good counsel* - p. 452: «se ce lo piglio, quell'infatuato versivendolo, gliele voglio dire io due paroline» (V.L 1952).

Tem. I, 2 *Hast thou forgot the foul witch Sycorax* - p. 635: «e te la sei scordata la brutta strega Sicorace» (V.L 1953); Tem. II, 2 *I know not where to hide my head* - p. 655: «dove me la riparo io, la testa?» (V.L 1953).

3.2.9.2. *Che* subordinatore generico

Si parla di *che* subordinatore generico quando ci troviamo in presenza di un *che* in cui “il valore sintattico pronominale slitta progressivamente verso quello di congiunzione”¹²⁵. Dei differenti valori semantici che questo tipo di *che* può assumere, le tre occorrenze presenti nel *corpus* hanno sempre quello di subordinata causale, scarsamente caratterizzato nel senso dell'oralità. Infatti questo tipo di *che*, ben attestato nella lingua italiana in tutti i tipi di testi, è maggiormente accettabile vista “l'esistenza della congiunzione *che* (o *chè*) causale, semanticamente assai vicina, e anche quella di sintagmi come *fu la cagione che*, equivalenti a *causò che*, dove *che* funge da congiunzione per introdurre una frase completiva (D'Achille 1990: 259). Il costrutto è attestato nel teatro del Novecento a partire da Pirandello, di solito abbastanza cauto in generale nell'usare movenze tipiche dell'italiano dell'uso medio, nelle “modalità più diffuse e tradizionali” (Serianni 1991: 64). Proseguendo lungo il corso del XX secolo possiamo notare che questo costrutto è praticamente assente nei testi dei già citati Brusati, Manfredi e Fabbri presi in considerazione da D'Achille (2001: 202); una leggera inversione di tendenza si ha nel teatro di più recente produzione, in cui si attesta in primo luogo con la funzione di nesso temporale e poi ovviamente anche qui con sfumatura causale (La Forgia 2003: 179).

Riporto di seguito le tre occorrenze del *corpus*:

¹²⁵ Antonelli 2003: 198, già in Palermo 1994: 184.

As I, 3 *leave me alone to woo him* - p. 424: «lasciami fare, che me lo sireno io» (V.L. 1952).

Ot. III, 3 *I think thou dost; and, for I know thou art full of love and honesty, and weigh'st thy words before thou givest them breath, therefore these stops of thine fright me the more:* - p. 105: «ne sono convinto; e sapendoti colmo d'amore e d'onestà, che prima di fiatare pesi le parole, perciò tanto più mi spaventano queste tue pause» (Pe. 1990).

Tem. II, 1 *you must be so too, if heed me; which to do trebles thee o'er* - p. 650: «tu dovresti seriamente ascoltarmi: ch'io ti voglio vedere tre volte più alto di quel che sei» (V.L. 1953).

3.2.9.3. Periodo ipotetico: costruzioni notevoli

Un altro fenomeno in cui l'italiano parlato si distingue dall'italiano scritto è quello della preferenza data all'indicativo piuttosto che al congiuntivo. La spiegazione a questo fenomeno da un lato può essere la tendenza alla semplificazione e dall'altra quella alla paratassi¹²⁶.

Tra le proposizioni che registrano la scelta dell'indicativo al posto sia del congiuntivo sia del condizionale c'è il periodo ipotetico. Molte sono state le spiegazioni date alla sostituzione dei due modi propri del periodo ipotetico con l'indicativo: da quella psicologista di Mounin a quella di Bazzanella¹²⁷.

La presenza di costruzioni notevoli del periodo ipotetico, seppur maggioritaria nell'italiano parlato, non è del tutto assente nei testi letterari in cui compaiono comunque quasi solamente nelle parti dialogate nei momenti in cui si vuole rappresentare al meglio lo stile colloquiale¹²⁸. Nella produzione pirandelliana è raro l'indicativo irreali¹²⁹, mentre esempi in cui l'imperfetto è al posto del condizionale si registrano nel teatro di Fabbri (D'Achille 2001: 198) e in opere teatrali ancora più recenti come quelle analizzate in La Forgia (2003: 171).

¹²⁶ Per i riferimenti teorici a queste due spiegazioni si veda D'Achille 1990: 296.

¹²⁷ Mounin ritiene, a proposito dei periodi misti, che la sostituzione del congiuntivo sopprimerebbe la sfumatura di possibilità mentre quella del condizionale sostituirebbe l'idea precisa di eventualità; Bazzanella 1987 invece sottolinea l'indeterminatezza come caratteristica dell'imperfetto ipotetico e inoltre il processo di semplificazione e di economia linguistica peculiare dell'uso medio. Per un quadro teorico si veda D'Achille 1990: 299-300 che riepiloga l'ampia bibliografia sul tema tra cui si vedano almeno Berruto 1983, Bazzanella 1987 e Bertinetto 1986.

¹²⁸ Bertinetto 1986: 378.

¹²⁹ Cfr. Serianni 1991: 64.

Gli unici due riscontri di costruzione notevole di periodo ipotetico dell'irrealtà all'interno del *corpus* appartengono al cosiddetto tipo “misto”¹³⁰ dal momento che vi compare l'imperfetto indicativo nella protasi, mentre nell'apodosi ci troviamo in presenza del condizionale passato nel primo esempio e presente¹³¹ nel secondo, in cui è da sottolineare inoltre anche un forte anacoluto:

Mac. II, 2 *Had he not resembled my father as he slept I had done 't* - p. 327: «se nel sonno non somigliava a mio padre, l'avrei fatto io stessa» (D'A. 1989).

Tem. II, 2 *Were I in England now, as once I was, and had but this fish painted, not a holiday fool there but would give a piece of silver* - p. 89: «se lavoravo ancora in Inghilterra e avevo questo pesce sul cartellone, la domenica qualsiasi fesso pagherebbe uno scudo d'argento per vederlo» (L. 1979).

Nell'occorrenza riscontrata nel *Macbeth* è da rilevare la presenza della negazione nella protasi, che come dimostrato in D'Achille (1990) e già intuito da Folena (1953), è un elemento che sembra facilitare la scelta dell'imperfetto indicativo se non in entrambi i membri del periodo almeno in uno di essi (D'Achille 1990: 311). Negli esempi è comunque rintracciabile anche una motivazione di contesto: la frase del *Macbeth* è pronunciata da Lady Macbeth prima di sapere che è stato compiuto l'omicidio di Duncan, in un momento perciò di grande *pathos* emotivo; in *The Tempest*, invece, è Trinculo, personaggio caratterizzato da un linguaggio anche lessicalmente basso, che pronuncia la battuta.

3.2.9.4. Anacoluto

L'anacoluto, ossia la frattura di una sequenza sintattica, nell'italiano dei semicolti esprime

la preminenza del soggetto logico, ponendolo in primo piano, ad apertura di frase, e subordinandovi, poi, senza nessun segno, se si esclude la pausa nel parlato, e eventualmente, la virgola, che la rappresenta nello scritto, il discorso, che intorno al soggetto centrale si muove (Cortelazzo 1972: 139).

¹³⁰ D'Achille 1990: 296.

¹³¹ Il condizionale presente secondo D'Achille (1990: 301) si può avere quando gli “effetti (o i mancati effetti) durano ancora”.

Gli anacoluti, abbastanza rari nella commedia italiana fino a Goldoni, furono utilizzati in maniera stilisticamente consapevole nella prosa letteraria ottocentesca per “caratterizzare il discorso di personaggi umili” (Serianni 1989: 97) perché considerati fenomeni tipici dell'italiano popolare. La loro frequenza aumentò nei testi letterari novecenteschi, come ad esempio ci testimonia il teatro di Natalia Ginzburg dove questo non è l'unico fenomeno spiccatamente orale ad essere presente; vi si riscontrano infatti anche *che* polivalenti, reduplicazioni pronominali, e l'uso dell'indicativo al posto del congiuntivo nelle complete

132.

Nel *corpus* si registrano tre anacoluti a mio avviso motivati stilisticamente. In *Tem. II, 2 Were I in England now, as once I was, and had but this fish painted, not a holiday fool there but would give a piece of silver* - p. 89: «se lavoravo ancora in Inghilterra e avevo questo pesce sul cartellone, la domenica qualsiasi fesso pagherebbe uno scudo d'argento per vederlo» (L. 1979) a pronunciare la battuta è il *fool* Trinculo a proposito di Calibano e l'anacoluto è inserito all'interno di un periodo ipotetico misto con apodosi al presente¹³³.

Negli altri due casi la presenza di questo costrutto è dovuta sia al contesto in cui la battuta viene pronunciata, sia a ragioni propriamente sintattiche. In *As you like it* la seguente frase, infatti, è pronunciata da Rosalinda che accusa Orlando di aver fatto ritardo: *As IV, 1 he that will divide a minute into a thousand parts, and break but a part of the thousandth part of a minute in the affairs of love, it may be said of him that Cupid hath clapp'd him o' the shoulder, but I'll warrant him heart-whole* - p. 577: «chi, in amore, dopo aver diviso un minuto in mille parti, vien meno ad una parte di quella millesima parte, vuol dire che Cupido gli ha dato, sì, un colpetto sulla spalla, ma non gli ha certo spezzato il cuore, ve lo garantisco» (C-N 1982); si deve inoltre aggiungere che con l'anacoluto viene evitata la forma passiva impersonale *it may be said*. In *Macbeth*, invece, l'anacoluto si rileva all'interno del dialogo tra Malcom e Mcduff: *Mac. IV, 3 - The king-becoming graces as justice, verity (.....), I have no relish of them* - p. 407: «Le virtù che un re dovrebbe avere, come giustizia, sincerità (...) io non ne ho traccia» (D'A. 1989) in cui il costrutto inglese di partenza presenta una dislocazione a sinistra.

3.3. Gli allocutivi

Nel passato – in particolare nei secoli XVII-XIX – il sistema era più complesso, sia come inventario di forme (essendo tripartito: *tu / voi / lei*), sia come funzionamento.

¹³² Per una dettagliata esemplificazione di questi fenomeni rimando a Grignani 1997: 262-63.

¹³³ Su cui vedi § 3.2.9.3.

Possiamo affermare, schematizzando un po', che l'italiano letterario si era avviato a condividere la situazione dell'inglese attuale: il pronome allocutivo non marcato era *voi* (come *you*), *lei* e *tu* si adoperavano rispettivamente come variante altamente formale e altamente informale, ma *tu* poteva funger come allocutivo socialmente non connotato, e quindi usato in riferimento a Dio o a un ente astratto personificato (v. ancora ingl. *thou*) (Serianni 1989a: 19).

Non moltissimi sono stati gli studi sull'uso dei pronomi allocutivi in italiano (Sgroi 1987: 117) tra cui Niculescu 1974 che si occupa di questo tema in modo diacronico e allarga la visuale all'ambito romanzo, van Nuffel 1976 e il già citato Sgroi 1987.

In questo paragrafo verranno trattati solamente i casi di divergenza nella traduzione dell'allocutivo *you* e del rispettivo aggettivo e pronomi possessivo seguendo la logica contrastiva di tutta la tesi.

Il sistema degli allocutivi un tempo tripartito vede oggi l'uso del *voi* solo in alcune zone del Centro e soprattutto del Sud. Nel 1938 il Fascismo aveva imposto obbligatoriamente l'uso dell'autoctono *voi* e bandito il *lei*. Il successo, ottenuto per imposizione, è stato effimero ed è rientrato completamente dopo la caduta del regime; è probabile, anzi, che questo episodio abbia provocato per reazione una decadenza accelerata del *voi* nel secondo dopoguerra e un'accelerazione del *tu* (Serianni 1997: 188). Il *voi*, tuttavia, registra una maggiore sopravvivenza nelle traduzioni da diverse lingue, come francese, inglese, russo, altre lingue slave come riflesso di una forma dell'originale che rappresenta una seconda persona plurale (Renzi 2001: 359). Su questo punto concordano anche D'Achille 2006: 34 e Serianni 1997: 188; quest'ultimo però aggiunge che la stessa situazione si riscontra nei doppiaggi cinematografici anche se però molti traduttori recentemente adattano il francese *vous* all'it. *lei*.

L'uso di pronomi reciproci (quando i due interlocutori si rivolgono l'uno all'altro con lo stesso allocutivo) sta ad indicare un rapporto paritario, mentre l'uso non reciproco (quando c'è una differenza nel sistema degli allocutivi tra i due) si ha tra persone di *status*, età o sesso diverso oppure in momenti di particolare coinvolgimento emotivo¹³⁴. Queste "norme" generali nell'uso degli allocutivi trovano riscontro anche nella letteratura, come ad esempio in Pirandello in cui tuttavia il *tu* reciproco regola anche i rapporti tra marito e moglie, genitore e figlio, fratello e sorella, cognati ed amici (Sgroi 1987: 117).

Nell'analisi di D'Achille 2006 si sottolinea che la scelta dei pronomi allocutivi è un

¹³⁴ A questo proposito si veda l'episodio ricordato in Serianni (1997: 186) del dialogo tra Fra Cristoforo e Don Rodrigo nel cap. 6 dei *Promessi Sposi* che inizia con l'uso reciproco del *lei* e finisce con Fra Cristoforo che dà del *voi* a Don Rodrigo ricevendo da lui il *tu*.

elemento importante nella storia dell'italiano anche nel corso del Novecento e si analizzano tratti di italiano regionale in varie commedie della seconda metà del XX secolo. Nelle commedie esaminate si alternano il *tu* e il *lei*, ma personaggi meridionali usano molto spesso il *voi* che, ad esempio, è la forma maggioritaria nelle commedie di Patroni Griffi ambientate a Napoli (D'Achille 2006: 35). Se però usciamo dal contesto di italiano regionale vediamo un'alternanza tra *tu* e *lei* a seconda dell'interlocutore nelle commedie di Brusati e Fabbri, mentre registriamo una prevalenza del *tu* nei dialoghi ad esempio tra un uomo e una donna che sono stati amanti (es. in *Ti amo Maria* di Manfredi del 1989) (D'Achille 2001: 194).

In inglese moderno *you* copre lo spazio sia del *tu* sia del *voi*, essendo scomparso il *thou*. Nel *corpus* non si riscontra mai l'uso del *lei*¹³⁵ che, nelle traduzioni anche moderne di opere straniere dal Medioevo fino in genere all'Ottocento, sembrerebbe anacronistico (Renzi 2001: 360), ma solamente l'alternanza tra *tu* e *voi*; attraverso quest'ultimo pronome, infatti, si manteneva il tono familiare dello *you* inglese (Alcini 1998: 83).

Prima di analizzare l'uso degli allocutivi a seconda dei rapporti intercorrenti tra i personaggi possiamo dire che in linea generale le traduzioni ottocentesche si attestano sul *voi* che viene man mano nel corso del Novecento soppiantato dal *tu*. Il *voi* tuttavia mantiene una certa vitalità ancora negli anni Cinquanta-Settanta del Novecento (es. nei rapporti Miranda-Ferdinando, Orlando Rosalinda e Emilia e Iago), mentre diventa sporadico nelle ultime traduzioni prese in considerazione (ne rimangono attestazioni nei dialoghi Calibano-Prospero e Bianca-Cassio).

Oltre a ciò è da sottolineare il fatto che questo settore della lingua non sembra in realtà molto controllato dai traduttori perché se in alcuni casi il cambiamento di allocutivo risponde a motivi stilistici (il passaggio dal *tu* al *voi* nella maledizione di Calibano a Prospero), in altri questo non sembra avere alcun tipo di motivazione (come nel caso degli scambi tra Antonio e Sebastiano e Orlando e Rosalinda).

Iniziando dai rapporti uomo-donna possiamo notare che nei momenti in cui Lady Macbeth si rivolge al marito la traduzione ottocentesca di Rusconi concorda con le ultime due del Novecento nella scelta del *tu*, mentre sono le traduzioni degli anni Dieci e quella di Quasimodo degli anni Cinquanta a usare il *voi*. Quando, viceversa, è Macbeth a rivolgersi alla moglie anche la traduzione di Rusconi si assesta sul *voi*.

Miranda e Ferdinando si rivolgono l'un l'altro sempre con il *voi* tranne nell'ultima traduzione di Lombardo che si attesta sul *tu*.

Passando all'Otello possiamo notare che, ad esempio, Cassio si rivolge a Desdemona sempre con il *voi* probabilmente in quanto compagna del comandante Otello;

¹³⁵ Contrariamente a quanto riscontrato in Garzone (2005: 41).

Desdemona invece si rivolge generalmente a Cassio con il *tu* tranne in un caso Ot. III, 3 *therefore be merry (...); for thy solicitor shall rather die than give thy cause away* - p. 121: «e state certo che il vostro avvocato preferirà morire piuttosto che rinunciare a difendere la vostra causa» (Q. 1956).

Otello dà a Desdemona del *voi*, ma la scelta poi ricade maggioritaria sul *tu* in Ot. IV, 1 *O I see that nose of yours, but not the dog I shall throw it to* - p. 167: «oh veggo la tua colpa, ma non ancora il modo col quale la punirò» (R. 1867) > p. 197: «oh! Io vedo il vostro naso, ma non il cane al quale lo getterò!» (P. 1887) > p. 149: «oh, io vedo il vostro naso, ma non il cane a cui lo getterò!» (Pi. 1934) > p. 189: «oh, io vedo il tuo naso, ma non il cane a cui lo getterò» (Q. 1956) > p. 189 «oh, lo vedo quel tuo naso, ma non vedo il cane a cui lo getterò» (O. 1962) > p. 151: «oh, vedo il tuo naso, ma non il cane a cui lo getterò» (Pe. 1990).

Altri casi di diversa scelta degli allocutivi a seconda del contesto si registrano nei dialoghi tra Otello e Desdemona. Desdemona si rivolge ad Otello dandogli del *tu* tranne in Rusconi e Quasimodo, ma in alcuni casi il *voi* diventa la scelta preponderante: Ot. III, 3 *I wonder in my soul, what you could ask me, that I should deny, or stand soammering on* - p. 115: «stupisco sull'anima mia; quale dimanda potreste voi farmi che io volessi rifiutarvi, o a cui indugiassi tanto per aderire» (R. 1867) > p. 133: «vo pensando fra me che cosa voi mi chiedereste e ch'io rifiutassi o che esitassi ad accordarvi» (P. 1887) > p. 101: «io mi domando nell'anima mia che cosa voi potreste chiedermi, ch'io potessi negare, o star così esitando» (Pi. 1934) > p. 125: «senti: direi forse di no o esiterei, qualunque cosa tu mi chiedessi?» (Q. 1956) > p. 125: «mi chiedo nel profondo del cuore che cosa potreste domandarmi che io vi negherei, o vi concederei con tanta esitazione» (O. 1962) > pp. 101-03: «mi chiedo in cuore cosa potreste chiedermi che io rifiuterei o vi farei tanto sospirare» (Pe. 1990).

Emilia si rivolge ad Otello con il *tu*, mentre non avviene il contrario tranne nell'ultima traduzione di Perosa.

Nelle frasi che Bianca rivolge a Cassio il pronome scelto è sempre il *voi* tranne Quasimodo che predilige il *tu*, riscontrato in un'unica occorrenza anche in Pasqualigo: Ot. IV, 1 *A likely piece of work, that you should find it in your chamber, and not know who left it there!* - p. 199: «è mai probabile che questo ricamo tu lo abbia trovato nella tua camera, senza sapere chi ve l'ha lasciato!» (P. 1887).

Emilia si rivolge a Iago sempre con il *voi* e solo nella traduzione del 1990 di Perosa con il *tu*.

Un altissimo numero di scambi all'interno di *As you like it* avviene tra Orlando e

Rosalinda. Rosalinda si rivolge ad Orlando dandogli del *tu* solo nella traduzione degli anni Ottanta tranne in un paio di casi in cui questa scelta è condivisa anche da tutte le altre traduzioni novecentesche nel momento in cui Rosalinda travestita da uomo spiega a Orlando le differenze tra uomo e donna: As IV, 1 *I will weep for nothing, like Diana in the fountain, and I will do that when you are dispos'd to be merry* - p. 117: «piangerò per nulla come la statua di Diana che adorna una fonte: e lo farò proprio quando tu sarai disposto ad essere allegro» > p. 135: «piangerò per nulla come la Diana di una fontana, proprio quando sarai in vena d'essere allegro» > p. 468: «piangerò per niente come una fontana, e proprio quando più tu saresti in vena d'allegria» > p. 583: «piangerò per un niente, come Diana in mezzo alla sua fontana, e lo farò proprio quando tu sarai disposto all'allegria»; As IV, 1 *I will laugh like a hyen, and that when thou are inclin'd to sleep* - p. 117: «riderò come una iena; e questo quando tu avrai voglia di dormire!» > p. 135: «riderò come una iena quando sarai più disposta a dormire» > p. 468: «riderò come una iena, e proprio quando più saresti in vena di dormire» > p. 583: «riderò come una iena quando tu avrai voglia di dormire».

I pronomi con cui, invece, Orlando si rivolge a Rosalinda sono meno lineari. In particolare possiamo affermare che neanche in una traduzione l'allocutivo usato è sempre lo stesso: anche in quella ottocentesca di Rusconi, la più stabile nell'uso del *voi*, si riscontra III, 2 *tell me where it is* - p. 383: «dimmi dove abiti» e la stessa oscillazione si riscontra anche nelle altre e ciò indipendentemente dal momento della scena e dal fatto che Orlando parli con Rosalinda credendola un uomo oppure una donna.

Passando agli scambi tra persone che hanno uno stretto rapporto, ma non legami familiari, possiamo notare che nei dialoghi tra Malcom e Mcduff l'unica traduzione ad usare il *tu* è quella del 1971 di Elio Chinol. In quelli tra Macbeth e Banquo si usa sempre il *voi* tranne nelle ultime due traduzioni in cui si riscontra il *tu* indipendentemente da chi si rivolga all'altro.

Più interessante è il caso dei dialoghi tra Calibano e Prospero e Antonio e Sebastiano: se infatti Calibano si rivolge a Prospero con il *voi* nelle prime due traduzioni e nell'ultima di Lombardo, nel momento in cui Calibano maledice Prospero per avergli insegnato a parlare è solo Lombardo a mantenere il *voi*, mentre le altre traduzioni concordano con il *tu*: Tem. I, 2 *You taught me language; and my profit on't Is, I know how to curse. The red plague rid you For learning me your language!* - p. 63: «tu m'insegnasti il linguaggio, e il profitto che ne ho è che appresi a maledire; la peste rossa ti colga per avermi insegnata la tua lingua!» (R. 1878) > p. 33: «mi hai insegnato a parlare, e il profitto che ho fatto, è che ora so come bestemmiare. Ti porti via la peste per avermi insegnata la tua lingua!» (G. 1933)

> p. 638: «tu mi insegnasti a parlare e tutto il profitto che n'ebbi fu questo: che a maledire ho imparato. Ma per avermi insegnato il tuo linguaggio, ti colga la peste nera» (V.L. 1953) > p. 151: «tu m'hai insegnato a parlare, e l'unico vantaggio ch'io ne traggo si è che posso maledire. Che la peste rossa ti distrugga per avermi insegnata la tua lingua!» (B. 1972) > p. 41: «mi avete insegnato a parlare come voi: e quel che ho guadagnato è questo: ora so maledire. Vi roda la peste rossa per avermi insegnato la vostra lingua!» (L. 1979).

Ancora maggiore è l'oscillazione negli scambi tra Antonio e Sebastiano: la traduzione di Rusconi si attesta stabilmente sul *voi*, quelle di Baldini e Lombardo scelgono invece il *tu*. L'oscillazione riguarda le traduzioni di Gargano e Vico Lodovici: su otto occorrenze Gargano usa per quattro volte il *voi* e per altre quattro il *tu*; in Vico Lodovici prevale il *tu* scelto per sei volte su otto. Ciò non deve tuttavia stupire dal momento che “nel passato (...) i confini tra le sfere d'uso dei singoli allocutivi erano meno rigidi e potevano essere varcati senza particolari implicazioni affettive” (Serianni 1989a: 20)¹³⁶.

Per quanto riguarda i rapporti familiari, generalmente a partire dalla metà del Novecento sono regolati tutti dall'uso del *tu* tranne nel caso di Orlando e Oliviero.

In *As you like it* Rosalinda si rivolge a sua cugina Celia sempre con il *tu*; solo Rusconi usa il *voi*, tranne in un caso: *As I, 3 do you love him because I do* - p. 364: «dal mio amore prendi argomento di amarlo» (R. 1838). Di contro Celia risponde a Rosalinda sempre con il *tu* tranne nella traduzione di Chiarini del 1920.

Il duca Federigo dà alla nipote Rosalinda del *voi* solo nella traduzione di Rusconi mentre in quella di Chiarini oscilla tra *voi* e *tu*: *As I, 3 within these ten days if that thou be'st found so near our public court as twenty miles, thou diest for it* - p. 32: «se dentro dieci giorni sarai còlta a men di venti miglia dalla corte, sei bell'e morta!» (Ch. 1920) ma poi *As I, 3 If you outstay the time, upon mine honour, and in the greatness of my word, you die* - p. 34: «se indugiate oltre il tempo che ho detto, sul mio onore, e per quanto è di grande e di solenne nella parola mia, voi morirete!» (Ch. 1920).

Orlando si rivolge al fratello maggiore Oliviero nel primo atto, quando alto è lo scontro tra i due fratelli, stabilmente con il *tu* solo nella traduzione di Cesare Vico Lodovici, mentre gli altri traduttori preferiscono il *voi* probabilmente proprio per il fatto che è il fratello minore a rivolgersi al maggiore. Quando invece arriviamo al quinto atto, a riconciliazione avvenuta tra i due fratelli, possiamo notare che la maggiore confidenza tra i due è espressa dal *tu*, pronomi scelto anche da Gargano e Calenda-Nediani. Sempre

¹³⁶ Serianni riporta interessanti esempi ottocenteschi in cui si evidenzia che la scelta degli allocutivi non era rigida nemmeno nei rapporti familiari perché ad esempio ancora a fine Ottocento un figlio poteva rivolgersi al padre con il *lei* ma anche con il *tu* (Serianni 1989a: 20).

nell'ultimo atto Oliviero si rivolge a Orlando nello steso modo: *voi* nelle prime due traduzioni e *tu* nelle ultime tre.

3.4. Verso la paratassi: considerazioni sintattiche e di punteggiatura

Sappiamo bene che l'espressione letteraria, quando raggiunge un'artistica dignità, è sempre sorretta da un misterioso palpito del ritmo, da un movimento il quale se per un verso tende a sfuggire ad un'analisi che voglia serrarlo più da vicino in schemi e modalità, d'altro canto noi istintivamente sentiamo sorreggere e guidare il discorso (Beccaria 1964: 3).

Dagli studi sul parlato è risultato che se da un lato questo è caratterizzato rispetto allo scritto da una prevalenza della paratassi, una paratassi asindetica e una paratassi sindetica imperniata su connettivi assai deboli di carica semantica, tuttavia ciò non significa che la subordinazione sia assente o scarsa (Berruto 1985b: 137). Non è perciò la quantità di subordinate usate a fare la differenza tra parlato e scritto, ma la loro tipologia (Voghera 2001: 73-74). Inoltre non sempre paratassi significa semplificazione. Questa infatti può implicare anche una “fase anteriore di chiarificazione dei rapporti che solitamente vengono indicati dalle congiunzioni” e quindi il salto di questi passaggi logici realizzato attraverso la paratassi rappresenta uno stadio più avanzato rispetto all'ipotassi, finalizzato a potenziare la tensione espressiva (Trifone 1986: 238).

Il teatro contemporaneo sembra caratterizzarsi in linea di massima per una struttura sintattica prevalentemente paratattica o ipotattica di primo grado e dalla presenza di frasi nominali nei momenti maggiormente dialogici. Nelle battute di maggior lunghezza si possono notare al massimo periodi di una sola subordinata o coordinata e, comunque, in generale la strutturazione sintattica si basa sulle congiunzioni deboli *perché, che, quando, se* ecc. (La Forgia 2003: 173). Le maggiori oscillazioni verso la formalità si registrano nei momenti in cui è il contenuto del discorso che lo richiede¹³⁷. In La Forgia 2003 d'altronde si confermano i precedenti studi sulla lingua del teatro¹³⁸, tra cui D'Achille 2001, in cui già si era riscontrato che il parlato teatrale, anche senza raggiungere la frammentarietà del parlato autentico, punta alla paratassi e a spezzettare il periodo tramite puntini di sospensione

¹³⁷ Per esempio in *Morte di Giordano Bruno filosofo* quando il protagonista espone la sua filosofia di fronte al tribunale dell'Inquisizione (La Forgia 2003: 175).

¹³⁸ Per quanto riguarda le stesse considerazioni sulla lingua della commedia fino a Goldoni si veda Trifone 1995: 213.

(D'Achille 2001: 205-06) e Stefanelli 2006 che sottolineava il processo di riduzione sintattica che caratterizza il dialogo spontaneo, la prevalenza di frasi brevi, la semplificazione dei nessi sintattici più complessi che dà luogo a frasi segmentate, la frequenza di frasi ellittiche del soggetto e frasi incomplete (Stefanelli 2006: 149-50).

Per quanto riguarda il mio *corpus* il fenomeno che fa divergere il testo originale dalle traduzioni è la tendenza alla paratassi, focalizzata nel Novecento e in particolare nella sua seconda metà. Questa è ottenuta in vari modi che saranno esemplificati in seguito, ossia attraverso l'uso dei due punti e del punto al posto di un nesso subordinativo e con la sostituzione di un nesso subordinativo con uno coordinativo indipendentemente da quale personaggio si esprima.

Trattandosi di testi scritti per essere recitati, ma anche per essere letti, nelle funzioni svolte dalla punteggiatura il parametro diamesico avrà un ruolo fondamentale e dovrebbe conciliare la funzione logico-sintattica con quelle prosodica e intonazionale che invece riguardano l'esecuzione orale del testo. Ci troviamo, inoltre, di fronte a testi letterari, ossia poco vincolanti¹³⁹ e perciò soggetti a “punteggiatura libera” (Lala 2011: 50) e in particolare a testi teatrali in cui la punteggiatura va a ricoprire una funzione prosodica primaria (Fornara 2010: 32).

Prima per maggior numero di occorrenze rilevate è la sostituzione dei nessi subordinanti con i due punti. Il valore dei due punti si riconosce su diversi livelli, dal momento che questi hanno la capacità di “sostituire componenti singoli o interi enunciati” (Mortara Garavelli 1986: 156). Nella maggior parte delle occorrenze, infatti, il segno interpuntivo va a sostituire una proposizione causale, o per meglio dire “la connessione tra segmenti di testo, introdotta dai Due punti, può essere facilmente ricostruita ed interpretata come una relazione di Motivazione [...] e grazie a un movimento di recupero inferenziale la giustapposizione delle due unità tramite Due punti dà come risultato una sequenza perfettamente comprensibile, parafrasabile” (Lala 2011: 104).

Uno solo l'esempio nel *corpus* in cui questo segno interpuntivo svolge la funzione di isolare “singoli segmenti visivi” (Maraschio 1994: 94)¹⁴⁰: *Tem. Ep. What strength I have's mine own, Which is most faint* p. 695: «ora gioca la mia sola forza: poca» (V.L. 1953).

Riporto di seguito alcune occorrenze:

As III, 2 *I prithee, take the cork out of thy mouth that I may drink thy tidings* - p. 448:

¹³⁹ Sabatini 1999: 156-57 sottolinea la possibilità di punteggiatura anche prosodica e di interruzioni forti dell'unità frasale mentale nei testi mediamente vincolanti e poco vincolanti.

¹⁴⁰ Sull'uso dei due punti come segmentatore tematico si veda Antonelli 2008: 196-97.

«ti prego, stura la tua bocca: questa notizia voglio tracannarmela» (V.L. 1952); As III, 2 *he taught me how to know a man in love, in which cage of rushes I am sure you are not prisoner* - p. 549: «(sintomi) che mio zio m'ha insegnato per riconoscere quando un uomo è innamorato: voi non siete certo prigioniero in quella gabbietta di vimini» (C-N 1982); As IV, 1 *I would have my right Rosalind of this mind; for, I protest, her frown might kill me* - p. 581: «non vorrei che questo fosse il modo di pensare della mia vera Rosalinda: il suo cipiglio mi ucciderebbe» (C-N 1982); As IV, 1 *O, that woman that cannot make her fault her husband's occasion, let her never nurse her child herself, for she will breed it like a fool!* - p. 468: «oh, una donna che non sa scaricare la sua colpa sulle spalle del marito, non allatti mai il suo figliolo: alleverebbe uno stupido» (V.L. 1952) > p. 585: «eh, la donna che non sa ritorcere la propria colpa contro il marito, non allatti mai il suo bambino: ne verrebbe fuori un cretino» (C-N 1982).

Mac. III, 4 *the worm that's fled bath nature that in time will venom breed, no teeth for the present* - p. 165: «(il grosso serpente è morto), quello piccolo è fuggito: per ora non ha denti, ma un giorno schizzerà veleno» (Ch. 1912); Mac. IV, 1 *Now I see 'tis true; for the blood-bolter'd Banquo smiles upon me, and points at them for his* - p. 207: «ora capisco chiaramente: Banquo, crivellato di sangue, ghignando, mi addita quelle ombre come suoi discendenti!» (Q. 1952).

Ot. II, 1 *This same Cassio, though he speak of comfort touching the Turkish loss, yet he looks sadly and prays the Moor be safe; for they parted with foul and violent tempest* - p. 51: «benché sollevato per la rovina dei Turchi, Cassio si mostra preoccupato e prega per la salvezza del Moro: una brutta e violenta tempesta li ha separati» (Pe. 1990); Ot. III, 3 *Do deeds to make heaven weep, all earth amaz'd; for nothing canst thou to damnation add greater than that* - p. 121: «compi misfatti da far piangere i cieli e sbigottir la terra: nulla di peggio potrai aggiungere alla tua dannazione» (Pe. 1990); Ot. III, 3 *I should be wise; for honesty 's a fool, and loses that it works for* - p. 151: «e dovrei invece essere scaltro: l'onestà è una pazzia, e chi vive onestamente cade in rovina» (Q. 1956) > p. 151: «e dovrei essere scaltro: l'onestà è una follia che perde quello per cui si adopera» (O. 1962).

Tem. Ep. *What strength I have's mine own, Which is most faint* - p. 695: «ora gioca la mia sola forza: poca» (V.L. 1953).

A volte è il punto a svolgere la stessa funzione di sostituzione, punto che “impone

alla lettura una sosta imprevista, un intervallo di silenzio” (Mortara Garavelli 1986: 157):

Mac. IV, 1 *Laugh to scorn the power of man, for none of woman born shall harm Macbeth* - p. 389: «beffati del potere umano. Nessun nato di donna potrà nuocere a Macbeth» (D'A. 1989).

Ot. II, 1 *Let the heavens give him defence against the elements, for I have lost him on a dangerous sea* - p. 51: «Dio l'assisti contro la furia degli elementi. Io l'ho perso su un mare in tempesta» (Pe. 1990).

Tem. I, 1 *let's assist them, For our case is as theirs.* p. 627 «andiamo da loro. Tutti a una sorte» (V.L. 1953) > p. 9: «Uniamoci a loro. La loro sorte è la nostra» (L. 1979); Tem. I, 2 *Cursed be I that did so! All the charms of Sycorax, toads, beetles, bats, light on you! For I am all the subjects that you have, which first was mine own king; and here you sty me in this hard rock, whiles you do keep from me the rest o' the island* - p. 39: «maledetto me per averlo fatto! Che tutti gli incantesimi di Sycorax, rospi, scarafaggi, pipistrelli, vi cadano addosso! Perché ora io sono tutti i sudditi che avete, io che prima ero il mio proprio Re. E voi mi stipate in questa dura roccia. Da tutto il resto dell'isola mi avete escluso» (L. 1979); Tem. I, 2 *This island's mine, by Sycorax my mother, Which thou takest from me* - p. 39: «quest'isola è mia. Mi venne da Sycorax mia madre. E tu me l'hai presa» (L. 1979); Tem. III, 2 *Remember First to possess his books; for without them he's but a sot, as I am, nor hath not One spirit to command* - p. 119: «ma prima prenditi i suoi libri. Senza di loro è uno sciocco qualsiasi, come me, e non può comandare a un solo spirito» (L. 1979).

In tutti i casi precedenti, anche se mi sembra si possa parlare di frammentazione sintattica - “quel fenomeno per il quale un segmento linguistico sintatticamente e semanticamente coeso è spezzato al suo interno da un segno di interpunzione forte (...) che ne emargina una parte dando origine a una nuova entità testuale, come a più riprese” (Lala 2011: 76) - questa comporta, tuttavia, un basso grado di interruzione del discorso. Viene richiesta semplicemente maggiore attenzione da parte del lettore che si trova a dover ricostruire i legami tra proposizioni. Il passaggio a un andamento discorsivo privo di nessi subordinativi forti e sintatticamente franto è tipico comunque della mimesi del parlato (Testa 1991: 198).

Un altro fenomeno che indica una tendenza alla paratassi è la sostituzione delle coordinate con delle subordinate, sostituzione che ha l'effetto di far procedere il discorso in

senso orizzontale:

As III, 2 *I was never so berhym'd since Pythagoras' time, that I was an Irish rat which I can hardly remember* - p. 447: «non sono mai stata così abbondantemente rimata dai tempi di Pitagora – che io ero allora un topo irlandese – e non posso ricordarmene (V.L. 1952) > p. 539: «mai si son fatti versi su di me dal tempo di Pitagora, quando ero un topo irlandese, e non posso ricordarmene» (C-N 1982).

Mac. I, 3 *your pains are register'd where every day I turn the leaf to read them* - p. 47: «Le vostre premure sono segnate nella mia memoria come in un libro; e ogni giorno le rileggo» (Chi. 1971) > p. 303: «le vostre cortesie son scritte dove sfoglio ogni giorno le pagine e le leggo» (D'A. 1989); Mac. I, 7 *In these cases we still have judgment here; that we but teach bloody instructions, which, being taught, return to plague the inventor* - p. 317: «in questi casi è qui che si è dannati – e non facciamo che insegnar sangue, e il sangue appreso torna a impestare l'artefice» (D'A. 1989); Mac. I, 7 *If the assassination could trammel up the consequence, and catch with his surcease success; that but this blow might be the be-all and the end-all here, but here, upon this bank and shoal of time, we'd jumped the life to come* - p. 69: «se l'omicidio potesse trattenere nella sua rete ogni possibile conseguenza tanto da cogliere in tal modo pieno successo, e se questo colpo potesse essere il principio e la fine di tutto, ma qui, qui su questa bassa riva del mondo, noi rinunzieremmo senz'altro alla vita eterna» (Q. 1952); Mac. V, 5 *here let them lie till famine and the ague eat them up* - p. 433: «si sbrachino qui avanti e la fame e la febbre se li mangino» (D'A. 1989).

Ot. II, 1 *The desperate tempest hath so bang'd the Turks that their designment halts* - p. 61: «la tempesta si è abbattuta terribile sui Turchi e ha fatto fallire i loro piani» (Q. 1956); Ot. III, 3 *(he went) so humbled, that he hath left part of his grief with me, to suffer with him* - p. 123: «ed era così avvilito che m'ha comunicato un po' del suo dolore; e ora soffro con lui» (Q. 1956).

Tem. II, 2 *swear then how thou escapedst* - p. 658: «racconta come scampasti: e giura (V.L. 1953) > p. 97: «giura, e dimmi come sei scampato» (L. 1979); Tem. V, 1 *There shalt thou find the mariners asleep under the hatches; the master and the boatswain being awake, enforce them to this place* – p. 687: «troverai la ciurma addormentata nella stiva. Svegliami il quartiermastro e il nostromo e portameli qui» (V.L.

1953) > p. 173: «troverai i marinai addormentati sotto i boccaporti. Il capitano e il nostromo svegliali e trascinali qui» (L. 1979); *Ep. What strength I have's mine own, which is most faint* - p. 267: «tutte le forze che mi restano son solo le mie proprie, e son deboli molto» (B. 1972) > p. 195: «la forza che possiedo è solo mia, ed è poca» (L. 1979).

In particolare per le proposizioni interrogative inoltre si registra lo sdoppiamento della proposizione:

As III, 2 *what did he when thou saw'st him?* - p. 541: «l'hai visto? Che faceva?» (C-N 1982).

Mac. I, 3 *What are these (...) that look not like th'inhabitants o'the earth, and yet are on't?* - p. 35: «Che cosa sono quelle là (...) ? Non sembrano abitanti della terra» (Q. 1952) > p. 31: «Ma queste che sono, (...) ? Non sembrano creature umane eppure stanno sulla terra» (Chi. 1971); Mac. II, 1 *Is this a dagger_which I see before me, the handle toward my hand?* - p. 85: «Che vedo? E' un pugnale e invita la mia mano?» (Q. 1952).

Cap. 4 La ricezione di Defoe in Italia

Scrivere sulla fortuna critica di Daniel Defoe è compito arduo per diversi ordini di motivi: il primo e più esterno è che la distanza di tempo che ci separa da lui ha fatto sì che si accumulasse uno spessore di giudizi critici nel quale non è sempre facile distinguere tra pregiudizio e analisi proficua dal punto di vista conoscitivo. In secondo luogo, ci si trova a dover tenere conto della qualità del tutto particolare della vita e dell'opera di uno scrittore che non solo ha attirato su di sé numerosissimi commenti e reazioni, ma dai settori più disparati (...). Terza, e non ultima difficoltà che incontra chi voglia tracciare una storia delle interpretazioni critiche di Defoe è il particolare destino che è toccato a questo scrittore: più a lungo e più profondamente che gli altri, egli è stato confuso e identificato con un suo personaggio, Robinson Crusoe (Colaiacomo 1977: 11).

Le parole di Paola Colaiacomo sono confermate dall'assenza di un testo che riguardi globalmente la ricezione dell'opera di Defoe in Italia¹⁴¹. Ovviamente vari studiosi si sono occupati dell'autore, ma non tanti quanti ci si potrebbe aspettare e comunque nessuno ha affrontato compiutamente questa tematica.

Nodo centrale del capitolo è l'assenza di traduzioni delle opere di Defoe nel XIX secolo. Unica eccezione è il *Robinson Crusoe*, conosciuto in Italia nel Settecento attraverso le traduzioni francesi come anche le altre opere inglesi che iniziano ad avere diffusione in Italia nel secolo dei Lumi, che fu tradotto da Gaetano Barbieri nel 1842; quella di Barbieri è una traduzione comunque abbastanza libera rispetto al testo originale¹⁴² e tuttavia l'unica perché per il XIX secolo ci troviamo di fronte solo a riduzioni¹⁴³ o traduzioni dal francese. Seppur non molto numerose in generale le traduzioni dei romanzi inglesi nell'Ottocento in Italia, possiamo notare che oltre ai romanzi storici di Scott (del 1840 è la prima traduzione di *Ivanhoe*) iniziano ad essere tradotti con regolarità i romanzi di Dickens a partire dal 1840 con *Oliver Twist* e a seguire nel 1879 *Piccola Dorritt* e nel 1888 *Cantico di Natale*. Abbastanza precoce è anche la traduzione del *Vicario di Wakefield* da parte di Giovanni Berchet nel 1856, mentre più tarda è quella dell'*Isola del tesoro* di Robert Louis Stevenson nel 1886.

Quella di Defoe, tuttavia, non è l'unico caso di ricezione tarda. La stessa situazione si riscontra anche per i romanzi di Swift (la prima traduzione integrale dall'inglese è quella di

¹⁴¹ Come conferma Madrignani 2000: 271.

¹⁴² Cfr. cap. 6 § 6.4.

¹⁴³ Alcune delle riduzioni sono per i ragazzi: *Le avventure di Robinson Crusoe ridotte ad uso della gioventù*, Milano, Majocchi, 1859; *Il piccolo Robinson Crusoe: viaggi ed avventure narrate ai fanciulli*, Milano, Giovanni Gnocchi, 1879.

Aldo Valori del 1921) e della *Vita e opinioni di Tristram Shandy* di Fielding la cui prima traduzione italiana è del 1922 ad opera di Ada Salvatore.

4.1. Romanzo inglese e romanzo italiano nel Settecento

4.1.1. Il romanzo inglese

Opinione comune vuole che il padre del romanzo inglese sia Daniel Defoe; tuttavia se leggiamo ciò che afferma al riguardo Giorgio Manganelli possiamo capire che le cose non stanno proprio così:

Il romanzo non venne inventato in Inghilterra e neppure nel Settecento. Ma accadde in quel secolo, in quella nazione, come di certe invenzioni o ritrovati, che, usati per secoli come ingegnosi ed eccentrici svaghi, diventano in mano a un più saggio amministratore, macchine e congegni atti a cambiare una civiltà, un mondo. Romanzi se ne erano scritti, in Europa, assai prima: ma di rado, e isolatamente, gli autori avevano avuto coscienza di attendere ad opera affatto autonoma, di perfetta dignità letteraria (Manganelli 2004: 5).

La questione non è dunque l'invenzione del genere letterario, ma la coscienza che si ha di produrre un genere in cui si esprime una “nuova idea della società, dell'uomo, dei rapporti umani: e tutto ciò per la prima volta, diventa materia di discorso e favola” (Manganelli 2004: 8).

Nel romanzo inglese andarono a confluire le storie di chi fino a quel momento non aveva avuto voce nella letteratura e a questo allargamento di temi corrispose un aumento e una diversità di pubblico. Tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento, infatti, un gran numero di persone in Inghilterra aveva imparato a leggere e a scrivere e per questo motivo chiedeva nuovi prodotti letterari: giornali, ma anche un genere che finalmente li rappresentasse. La discrepanza tra il salario della borghesia inglese e il costo di un libro era ancora molta, ma il problema venne ovviato dalle biblioteche circolanti grazie alle quali un sempre maggior numero di persone ebbe la possibilità di leggere, compreso il pubblico femminile¹⁴⁴.

Se parliamo di romanzo inglese del Settecento parliamo principalmente di *novel* da

¹⁴⁴ Cfr. Manganelli 2004: 19-22.

porre in contrapposizione al precedente *romance*¹⁴⁵. Proprio nell'avversione ideologica a questo vecchio genere sta la caratteristica che accomuna i maggiori romanzieri del secolo: Daniel Defoe, Samuel Richardson e Henry Fielding. Fu per primo William Congreve nel 1691¹⁴⁶ a descrivere la differenza tra questi due generi “in termini di personaggi alti e personaggi ordinari, azione eroica e vita comune, impresa sovrumana e azione verosimile, meraviglioso e riconoscibile all'esperienza” (Nerozzi Bellman 2008: 22). La grande novità del *novel* è ben riassunta in Abbatiello (2005: 118-19):

Il *novel* costituisce il primo esempio della storia di realtà virtuale, sicura, ovattata e al riparo da qualsiasi pericolo effettivo. I romanzieri creano con la loro penna un mondo assolutamente realistico, parallelo a quello tangibile, per dare al pubblico l'illusione momentanea della vita vissuta. Essi offrono ai lettori la possibilità di entrare per un attimo nel corpo e nella mente di personaggi fittizi – che non sarebbe azzardato definire “usa e getta” - di immaginari “nessuno” attraverso cui sperimentare la propria individualità e i propri sentimenti, dar sfogo alle proprie energie represses.

Il primo rappresentante di questo nuovo genere è *Robinson Crusoe* (1719) ma è con *Pamela* (1740) di Richardson che, secondo Nerozzi Bellman 2008: 23, si fece più netta la frattura tra *novel* e tradizione proprio nella rivendicazione del ruolo della donna nella letteratura. Pamela, infatti, a differenza delle protagoniste femminili dei romanzi di Defoe decide di raggiungere i suoi obiettivi nella vita attraverso un comportamento conforme alla morale. Il romanzo di Richardson, inoltre, anche in questo diversamente a quanto aveva fatto Defoe, è scritto in forma di diario e di raccolta epistolare - facendoci quindi entrare nella sfera privata della protagonista - mentre le memorie di *Moll Flanders* (1722) e di *Robinson Crusoe* sono da considerarsi come scritte per un pubblico; altro punto di divergenza saliente è la scelta di fornire alla storia una trama unitaria che si oppone all'intreccio episodico dei romanzi di Defoe. Ancora diverso è il caso di Henry Fielding che approdò al romanzo con una parodia di *Pamela* di Richardson dal titolo *Shamela* (1741) in cui veniva criticata la morale della nuova borghesia lavoratrice. La vena satirica fu sempre una costante nella sua produzione e fu alla base sia del successivo *Joseph Andrews* (1742), sia di quello che fu il suo più grande successo, il *Tom Jones* (1749) all'incrocio tra romanzo picaresco e romanzo di formazione, in cui si narrano le avventure e le peregrinazioni di Tom e della sua fidanzata Sophia fino al loro matrimonio.

¹⁴⁵ Sul dibattito sulla nascita del *novel* e sulla discussione teorica su quale rapporto intrattenga con il *romance* si veda De Filippis 2005: 19-45.

¹⁴⁶ Nella prefazione al suo romanzo d'esordio *Incognita* (1691).

Tutti e tre gli scrittori citati sono esponenti del cosiddetto romanzo realista e tuttavia sussistono anche alcune differenze nella loro maniera di essere realisti. Il romanzo di Defoe, infatti, “è un documento, una serie di ‘prove’, di ‘testimonianze’, che mirano alla credibilità” (Manganelli 2004: 36), mentre Richardson punta la sua attenzione sulle persone e sulla descrizione dei sentimenti: la verità nei suoi romanzi sta nei monologhi e nei dialoghi. In Fielding il realismo si trova altrove, cioè nel profilo psicologico dei personaggi. Nell'architettura generale delle sue storie – in cui abbondano fughe, doppie agnizioni e peripezie di ogni genere – vivono personaggi “splendidamente reali” (Manganelli 2004: 54).

La presenza di romanzieri di questo livello non placò comunque le polemiche che questo nuovo genere suscitò; il romanzo venne considerato pericoloso dal momento che si proponeva di raccontare la realtà e non storie più o meno fantastiche. Passando in rassegna le opinioni di alcuni critici e scrittori inglesi del XVIII secolo¹⁴⁷, possiamo notare che la preoccupazione maggiore investiva il fatto che molto spazio avesse la descrizione del tema amoroso; ma la grande portata innovativa di questo genere spaventava a tal punto che si riteneva, ad esempio, che anche le avventure di *Robinson Crusoe* potessero avere delle conseguenze negative sui giovani che volessero andare per mare.

4.1.2. Il romanzo italiano

In Francia e in Italia il romanzo non fu di certo meno osteggiato dalla critica. Le motivazioni dell'avversione a questo genere erano sempre le stesse: il suo diffondersi tra tutte le classi di persone, per il fatto che le sue forme non trovavano riscontro nei classici e i suoi contenuti ritenuti alle volte offensivi nei confronti della religione e della morale (Marchesi 1903: 325-26). Soprattutto nel nostro Paese la funzione principale del romanzo, quella dell'intrattenimento, era già sufficientemente destabilizzante per il potere che osteggiava questo genere in quanto affermazione di un'autonomia culturale collettiva¹⁴⁸. Il considerarlo, inoltre, come destinato ad una fruizione bassa fece sì che in Italia “nessun letterato seppe inserirlo in una qualche prospettiva culturale e tuttavia il successo dei lettori fece sì che diventasse un sistema paraletterario a fianco “al monopolio d'impronta classico-edificatoria”¹⁴⁹. Con Marchesi possiamo quindi dire che “prima del Verri e del Foscolo, il

¹⁴⁷ Cfr. Nerozzi Bellman 2008: 78-79.

¹⁴⁸ “Istituzioni e chiesa infieriscono sull'esemplarità negativa di un Chiari per colpire il romanzo e la sua strutturale sregolatezza e redarguire un pubblico incurante della disciplina dei buoni studi” (Madrignani 2000: 1).

¹⁴⁹ Madrignani 2000: 1.

romanzo fu negletto e reietto e considerato in generale come una forma di letteratura popolare indegna d'essere trattata da persone colte e sagge, e d'essere elevata a dignità letteraria” (Marchesi 1903 [1991]: 326)¹⁵⁰.

L'opinione negativa nei confronti del romanzo, comunque, non si esaurì nel Settecento ma continuò anche dopo la nascita e la diffusione del romanzo storico italiano; al riguardo è utile leggere cosa dice Giuseppe Pecchio (1785-1885), collaboratore del “Conciliatore” e esule a Londra per motivi politici, nel 1831:

qui bisogna ch'io dica due parole intorno ai romanzi inglesi che a diluvio in oggi si stampano, e che sono letti da tutti, non eccettuato né il gran Cancelliere, né il re. Da noi e quasi ovunque sul continente esiste una prevenzione che giunge quasi all'orrore pei romanzi (Pecchio 1831 [1975]: 159).

Tornando al Settecento, mentre vediamo affermarsi in Inghilterra scrittori come Defoe, Richardson e Fielding - anche se non senza suscitare polemiche come visto nel paragrafo precedente - e in Francia Marivaux e Prévost, in Italia la produzione romanzesca era da considerarsi quasi assente; è già degno di nota, in proposito, che prima che ci fosse una produzione originale in lingua italiana dovettero fare la loro comparsa le traduzioni di opere straniere, o per meglio dire rifacimenti, vista la non disponibilità dei letterati di alto livello ad assolvere a questo compito e la conseguente scarsa qualità dei traduttori¹⁵¹. Più di un secolo dopo rispetto agli autori che stiamo trattando il narratore ligure Anton Giulio Barrili (1836-1908), parlando del Settecento italiano, sosteneva che l'Italia si adeguava al rinnovamento letterario europeo imitando male i romanzi stranieri e anche le traduzioni dei romanzi francesi e inglesi erano di cattiva qualità e solo per scopi commerciali¹⁵². In Italia si riscontrava infatti

una ricezione intimorita e scandalizzata della nuova letteratura e della nuova filosofia europee, di cui il romanzo era il corrispettivo povero e degradato, un sottoprodotto così misero da non meritare di sopravvivere: la controffensiva risultò così efficace da ottenere nel giro di tre decenni un effetto di normalizzazione forte e radicata. Alla quale si deve se nei decenni tra Sette e Ottocento la cultura italiana si dotò di un anacronistico privilegio antinarrativo, elemento non secondario di quell'isolamento e di quella arretratezza che opposero l'Italia letteraria alla rinnovata Europa (Madrigani

¹⁵⁰ Cfr. Antonelli 1996.

¹⁵¹ Cfr. Toschi 1991: VI-VII.

¹⁵² Anton Giulio Barrili, *Il rinnovamento letterario italiano*, Genova, Donath, 1890: 48-50.

In generale le prime tracce del genere romanzesco risalgono al XVII secolo; una prima parte della produzione si ha fino al 1670, ma successivamente per avere un altro periodo di intensa produttività bisognerà aspettare la seconda metà del Settecento (Clerici 1997: 9). Al di là della periodizzazione, tuttavia, il problema principale per tracciare delle linee guida della nascita del romanzo in Italia è che furono poche le personalità che si distaccarono da uno sfondo di autori per la maggior parte sconosciuti¹⁵³. Gli autori che ebbero maggior fortuna si possono suddividere in due gruppi a seconda della loro produzione: un primo gruppo compose romanzi caratterizzati da antirealismo, linguaggio aulico e classicismo; il maggior esponente di questo filone fu senza dubbio Alessandro Verri (1741-1816), autore delle *Avventure di Saffo poetessa di Mitilene* (1782) e delle *Notti romane* (la prima parte uscì nel 1792, la seconda nel 1804). Il secondo gruppo di romanzieri, invece, oltre a collocarsi principalmente all'inizio del XIX secolo produsse opere a carattere parodico ed ebbe tra i suoi massimi esempi gli abbozzi foscoliani del *Sesto tomo dell'io* scritti tra il 1799 e il 1801. Questi due tipi di romanzi, apparentemente così differenti, erano accomunati da “un atteggiamento fortemente discriminante nei confronti dei lettori” (Clerici 1997: 11) perché mantenevano uno spirito assolutamente elitario nei confronti del pubblico, in senso del tutto opposto a quello con cui il nuovo genere era nato in Inghilterra.

All'interno di questo panorama generale, parlare di romanzo italiano nel Settecento significa fondamentalmente parlare dei romanzi di Pietro Chiari (1712-1785) e di Antonio Piazza (1742-1825), che cominciarono tra l'altro la loro carriera come traduttori¹⁵⁴. I loro romanzi, come in generale tutti quelli del Settecento, avevano forma autobiografica ed epistolare “come voleva la moda” (Marchesi 1903 [1991]: 57) e trame estremamente intricate.

Chiari iniziò la sua attività di romanziere con *La filosofessa italiana* (1753), storia della Marchesa N.N. trovatella, ma in realtà figlia di un principe e di una duchessa, che racconta le sue rocambolesche avventure: “amori, fughe, travestimento al maschile, guerre, agguati, prigionie, in un viaggiare continuo per l'Europa” (Toschi 1991: VII-VIII). Anche nei successivi romanzi, sia la trilogia di argomento teatrale *La ballerina onorata*, *La cantatrice per disgrazia* (1754) e *La commediante fa fortuna* (1755), sia nella *Giunonica di Lotto* (1757) le eroine vivevano intrecci improbabili, ma in ambienti sociologicamente reali; quindi le vicende

¹⁵³ Per avere un'idea della quantità di autori pressoché ignoti che hanno scritto romanzi nel Settecento si veda Clerici 1997: 10.

¹⁵⁴ Per un profilo linguistico di questi due autori si veda almeno Antonelli 1996.

narrate erano decisamente poco plausibili, ma grande attenzione veniva data allo sfondo socioeconomico. In ciò non mi sembra di riscontrare particolari differenze con *Moll Flanders* e *Lady Roxana* di Defoe, a testimonianza di come l'influenza dei romanzi europei fosse molto forte su Chiari.

La sua narrativa risulta più interessante di quella degli altri romanzi contemporanei perché mescolava letterario ed extraletterario, materiali alti e bassi; in sostanza la novità della produzione di Chiari stava nel “saper piegare una strumentazione d'ascendenza classicistica e d'indole retorica a scopi nuovi, realizzando ingegnose formazioni di compromesso fra letteratura tradizionale e romanzo moderno” (Clerici 1997: 14).

Antonio Piazza, allievo di Chiari, esordì nel 1762 con *L'omicida irreprensibile*, storia di “un avventuriere scapestrato ma non malvagio, il quale, senz'averne mai l'intenzione, per mero caso, diventa omicida cinque o sei volte! E aggiungete che alla fine egli scopre d'aver ucciso padre e madre alla fanciulla che ama; e con tutto ciò, i due innamorati si sposano!” (Marchesi 1903 [1991]: 145). Dal come Marchesi riassume la storia, appare evidente il suo giudizio poco lusinghiero su quest'opera; la qualità delle opere di Piazza appare, in generale, inferiore a quella del maestro anche per quanto riguarda la volontà di descrivere una realtà sociale, al di là delle improbabili avventure che vivono i protagonisti dei romanzi. Tuttavia il livello dei romanzi di Piazza, sempre a detta di Marchesi, migliorò con il successivo *L'italiano fortunato*, ennesima storia delle peripezie di un uomo che fugge dalla casa di un contadino che lo ha allevato e arriva fino in Siberia, per poi tornare a Venezia, scoprire i genitori e sposare una giovane ricca e bella. La produzione del romanziere continuò più o meno su questo tenore, basti guardare ai titoli *L'amante disgraziato* (1765), *L'incognito, ovvero il figlio de' suoi costumi* (1767), *L'innocente perseguitato* (1768). Temi principali furono sempre le avventure dei protagonisti e il loro peregrinare, anche quando si trattava di personaggi femminili come ad esempio *L'Ebreia* del 1769 “storia d'una Giuditta, israelita, che fugge da casa, viaggia per l'Italia, la Polonia, la Russia, ha molti amori, uccide chi tenta di possederla, incendia un casa per vendetta, si sposa, resta vedova, le vien rapito un figlio, torna a maritarsi, si fa cristiana, uccide il figlio senza riconoscerlo, ecc. ecc.” (Marchesi 1903 [1991]: 150-51).

Delineate le tendenze generali del romanzo italiano settecentesco, possiamo ora vedere in che modo i romanzi di Defoe trovarono spazio nella nostra letteratura. Una fonte preziosa di informazioni è sempre Marchesi che sostiene che il *Robinson Crusoe* fu da subito molto noto in Italia, attraverso le traduzioni dal francese, ma che bisognò aspettare il 1757 per trovare il primo traduttore italiano che si cimenti nell'impresa. Marchesi ci spiega inoltre

che il *Robinson* venne accolto in Italia con grande ritardo perché questo è un romanzo

essenzialmente inglese, è il poema del carattere, dell'energia, della volontà, della pazienza umana, è romanzo religioso, è il libro degli ingenui e dei forti, non degli sfiduciati e dei deboli. (...) Nell'arcadica vita italiana della prima metà del Settecento, forse non fu compreso nella sua essenza; piacque ad ogni modo come romanzo d'avventura, e da quel tempo il Robinson fu e sarà sempre libro caro ai fanciulli e al popolo (Marchesi 1903 [1991]: 18).

Qualche esemplare di romanzo d'avventura si rintracciava anche nell'Italia settecentesca, ad esempio i *Viaggi di Enrico Wanton* di Zaccaria Seriman (1708-1784), scrittore, poeta e librettista di origine armena nato a Venezia. Questo romanzo, il cui titolo completo è *Viaggi di Enrico Wanton alle terre incognite australi ed ai regni delle Scimmie e dei Cinocefali* (1749), tuttavia non ha nessun intento realistico a differenza della produzioni di Defoe; anzi il modello da lui seguito era Jonathan Swift e “l'autore si impegna sulla tipologia del romanzo didattico penetrato di elementi moralistici, per cui l'allegoria zoomorfa si conforma secondo gli stilemi della satira di costume, molto forte a Venezia” (Madrignani 2000: 83).

Robinson Crusoe può avere avuto una ricezione tarda in quanto romanzo di avventura, genere che non trovava riscontro nella letteratura italiana; per quanto riguarda invece *Moll Flanders* e *Lady Roxana*, il ritardo nella ricezione può essere dovuto al differente ruolo che queste due donne rivestivano nei romanzi che le vedevano protagoniste rispetto alle corrispettive eroine della letteratura italiana.

Innanzitutto possiamo dire che i romanzieri italiani non si ispiravano, nel comporre le loro opere, a donne appartenenti a ceti medi o popolari: le eroine di solito erano nobili o comunque non avevano difficoltà di ordine economico (D'Alia 1990: 10). Le protagoniste dei romanzi del Settecento erano in genere costrette a matrimoni infelici, destinate a mariti che i genitori avevano scelto per avere un erede a cui lasciare l'eredità; il matrimonio, poi era un modo per non restare esposte alle chiacchiere della società, come sarebbe avvenuto se fossero rimaste nubili. Le donne cercavano in qualche modo di rivendicare i propri diritti, ma fondamentalmente erano vittime “di quei padri che sceglievano i mariti, (...) dei mariti che trascuravano le mogli, buone soltanto per mettere al mondo degli eredi, (...) dei diritti maschili anche per quanto riguarda l'eredità, per cui era più comodo che le figlie femmine fossero sacrificate in convento e perdessero la loro parte d'eredità (D'Alia 1990: 21).

Ciò non significa comunque che le eroine dei romanzi non dessero voce alle

rivendicazioni femminili; di solito queste donne denunciavano la loro condizione di subalternità rispetto all'uomo, cercavano di far valere le proprie competenze in campi in cui fino a quel tempo erano a loro preclusi, come ad esempio le discipline scientifiche (D'Alia 1990: 10), anche se portatrici di queste istanze erano comunque donne colte; e se queste ultime potevano essere un indice che l'emancipazione della donna era agli albori, ben diversa era la condizione del resto della popolazione femminile.

Al di là, comunque, delle rivendicazioni per le quali le donne del Settecento iniziavano a combattere, la situazione reale della condizione femminile era molto diversa. Non è perciò difficile vedere quante fossero le differenze tra ragazze italiane e inglesi nel Settecento. Chi espresse un parere molto chiaro sull'argomento fu Foscolo:

Una giovine fanciulla inglese di condizione, anche non trovando marito vede sempre la società aperta dinnanzi a sé... Per lo contrario in Italia, una donna è appena arrivata ai 25 anni, che già legge sui volti il disprezzo che ispira. Nella solitudine a cui si vede ridotta, neppure le rimane a sperare sollievo da qualcuna di quelle occupazioni che uccidono o divertono l'ardore dell'anima, allontanano il senso d'isolamento e offrono qualche pascolo alla vanità (Foscolo 1923: 50).

Se guardiamo a *Moll Flanders* e a *Lady Roxana* dobbiamo pensare innanzitutto alla condizione sociale delle due eroine dei romanzi di Defoe: Moll sicuramente appartiene ad una classe più che umile, mentre Roxana comunque fa parte della *middle class*. Pensiamo, poi, al fatto che “i personaggi femminili di Defoe stanno, appunto, a dimostrare il predominio, nella umanità, delle passioni sulla razionalità” e tra queste la principale è la vanità (Del Giudice 1975: 16-17). Queste due protagoniste nel corso dei romanzi ingannano, alternano momenti di convivenza e anche di bigamia alla condizione “regolare” del matrimonio, si rendono colpevoli di incesto, rubano, non si impegnano nell'educare i figli e tuttavia non giungono mai ad una vera e propria redenzione: Moll finirà per continuare a convivere con l'uomo da lei amato senza sposarlo e Roxana racconta di aver promesso a Dio di pentirsi e di non ricadere più nel peccato quando la nave su cui si trovava era minacciata da una tempesta, ma poi non mantiene la promessa. Sono due donne che vivono in base all'istinto e non si pentono di ciò che fanno¹⁵⁵ (Del Giudice 1975: 34-36).

¹⁵⁵ Nonostante queste caratteristiche comuni, Moll si distingue da Roxana per una maggiore umanità: lei è capace di amare veramente e ha il desiderio di sposarsi solo quando ama veramente qualcuno, teme di perdere il bambino quando si ammala, vuole evitare di sposare un uomo mentre è in attesa di un bambino di un altro (Del Giudice 1975: 34-36).

Nei romanzi inglesi le figure dei genitori – pesantemente presenti nella vita delle donne protagoniste dei romanzi italiani di questo secolo, da influire sulla loro vita decidendo per loro il matrimonio - sono o del tutto assenti, o comunque svolgono un ruolo minimo nella vita delle protagoniste perché muoiono molto presto o perché, come nel caso di *Moll Flanders* si trovano in prigione e poi vengono ritrovati lungo il procedere della narrazione; ma anche in quel caso dopo l'incontro nessun rapporto viene ristabilito.

Le rivendicazioni da parte delle donne per avere un ruolo nella vita politica o per avere una maggiore istruzione non vengono prese in considerazione nei due romanzi di Defoe, in cui le due donne sono impegnate non a migliorare la loro condizione sociale e intellettuale, ma principalmente quella economica; proprio la necessità economica può far scegliere loro un marito che non amano, non certo un'imposizione da parte di qualcun altro.

Il punto di contatto tra eroine italiane e inglesi sta solo nella comune dipendenza dall'uomo: per le italiane perché sembra non esserci altra alternativa; per le inglesi perché è la passione alla base delle scelte delle due eroine di Defoe e inoltre, almeno per Roxana, il desiderio di condurre una vita agiata senza impegnarsi eccessivamente.

4.2. L'Ottocento: una mancata ricezione

La polemica contro il romanzo, come già accennato precedentemente, caratterizzò anche il XIX secolo¹⁵⁶; tuttavia per la prima volta, sul finire dell'Ottocento, nella *Storia della letteratura italiana* (1870) di De Sanctis romanzieri come Richardson e Defoe vengono “citati come autori della modernità” che “segnano l'inizio di una nuova cultura cui l'Italia non ha saputo adeguarsi”¹⁵⁷ (Madrignani 2000: 229). Al di là delle polemiche la tarda affermazione del genere romanzo in Italia fu dovuta fondamentalmente a un cambiamento nella società che non avvenne, come in Inghilterra, nel Settecento, ma un secolo dopo:

Non esisteva la possibilità di un'ufficiale legittimazione del romanzo e di un suo

¹⁵⁶ Ghidetti (1991: 221-41) passa in rassegna le opinioni sul romanzo di storici ottocenteschi della letteratura italiana come Paolo Emiliani-Giudici (1812-1872), Pietro Borsieri (1788-1852), Cesare Cantù (1804-1895) e Luigi Settembrini (1813-1876).

¹⁵⁷ Ancora riguardo al generale clima di rinnovamento, De Sanctis osserva che “La vecchia letteratura era assalita non solo nella lingua e nel suo stile, ma ancora nel suo contenuto. L'eroico, l'idillico, l'elegiaco, che ancora animava quelle liriche, quelle prediche, quelle orazioni, quelle tragedie, non attecchiva più, se n'era sazi fino al disgusto. (...) Si voleva rinnovare l'aria, rinfrescare le impressioni, si cercava un nuovo contenuto, un'altra società, un altro uomo, altri costumi. (...) Comparve l'uomo naturale, l'uomo selvaggio, l'uomo di Hobbes e di Grozio, l'uomo che fa da sé, Robinson Crusoe” (De Sanctis 1996: 743).

autonomo sviluppo perché non si erano ancora affermate quelle forze sociali nuove che potevano essere capaci d'infrangere, con le loro idee, la loro morale e la loro sensibilità, lo statuto dei generi codificati, sì da dare vita a un genere eccentrico e fuorilegge, arditamente innovativo come il romanzo. La sua prima ufficiale autorizzazione teorica sarà frutto, da noi, della società lombarda a metà del secondo decennio del nuovo secolo. Ma l'affermazione è timida e graduale, e lunga la strada da percorrere per arrivare a una moderna forma di romanzo (Tellini 1998: 2-3).

In generale, due furono le linee perseguite dal romanzo italiano del primo Ottocento: una prima, quella che ha dato origini alle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* di Foscolo, discendeva dalla *Pamela* di Richardson e dal *Werther* di Goethe; una seconda, quella che farà maggiori proseliti, derivava dal romanzo storico di ispirazione scottiana. Non a caso si fa comunemente risalire la nascita del moderno romanzo italiano ai *Promessi sposi* di Alessandro Manzoni. Tuttavia questo romanzo non trova il suo antecedente per eccellenza solo nel romanzo storico, ma richiama in qualche modo anche la tradizione del *novel*, in particolare per ciò che concerne le determinazioni di tempo. Non si può approfondire in questa sede la complessa questione dei modelli del romanzo manzoniano, e comunque questo ci porterebbe troppo lontano dai nostri obiettivi. Un problema importante è quello della determinazione dei tempi della vicenda narrata sui cui si sofferma Matucci (2003).

All'interno del realismo storico in cui si colloca l'opera di Manzoni, dove le vicende di persone comuni sono legate agli avvenimenti storici generali, le determinazioni di tempo sono più che precise. La prima settimana dei *Promessi Sposi*, ad esempio, non è una settimana qualunque, ma quella ben precisa che va dal 7 al 13 novembre 1628; questa attenzione al calendario non è solo un'ulteriore prova di realismo, ma un rivolgersi di Manzoni “alla tradizione del *novel* che si era sviluppata prima di lui in Inghilterra, e soprattutto a quelle opere in cui il “tempo raccontato” era allo stesso modo, fino nei minimi particolari, sia storicamente determinato, sia riconoscibile nella sua dimensione quotidianamente progressiva”¹⁵⁸ (Matucci 2003: 4-5). Questo richiamo al *novel* non può far dimenticare comunque che tra Fielding e Manzoni è trascorso quasi un secolo, per cui il progredire del tempo in Fielding è espressione della fiducia verso un esito positivo della storia di *Tom Jones*; in Manzoni, invece, il tempo narrativo continua a progredire senza soste, mentre la vicenda umana inizia a dover affrontare una serie di difficoltà: chiaro esempio di

¹⁵⁸ In Matucci (2003: 5-6) viene portato l'esempio di *Tom Jones* di Fielding, in cui sebbene lo scorrere del tempo nella narrazione sia molto diverso da quello dei *Promessi Sposi*, l'attenzione al fattore temporale è fondamentale tanto che dal quarto libro in poi ogni titolo darà esclusivamente la durata temporale della propria sezione.

come un secolo dopo le certezze illuministiche verso il progresso umano fossero messe in crisi (Matucci 2003: 9).

Se quindi il romanzo storico riprende, sebbene limitatamente, alcune caratteristiche del *novel* settecentesco, tuttavia la soluzione manzoniana appare la più adatta al pubblico italiano e il suo grande successo impedisce l'affermazione di un romanzo italiano parallelo a quello di Fielding, Richardson e Defoe.

Tornando al *novel* inglese, possiamo considerarlo fondamentalmente come romanzo di formazione, una narrazione in cui “un giovane, partendo da una condizione iniziale di inesperienza, di ignoranza, di inconsapevolezza o di errore, attraverso esperienze e prove impari qualche cosa, acquista una determinata consapevolezza e ne esca trasformato” (Baldi 2007: 40). Nel *novel* inglese è perciò ben presente la lezione del romanzo picaresco spagnolo: per esempio si può citare il romanzo picaresco per eccellenza, il *Lazarillo de Tormes* che racconta un processo di formazione molto simile a quello che sarà proprio di Moll Flanders; d'altra parte, la vicenda di molti protagonisti risponde anche ai tratti del romanzo di formazione all'interno del quale si traccia un percorso di “mobilità sull'asse sociale (...) tra aristocrazia, borghesia e proletariato” (Domenichelli 2007: 20-21). Se non *Robinson Crusoe* e *Lady Roxana*, sicuramente *Moll Flanders* e *Colonel Jack* di Defoe, oltre al già citato *Tom Jones* possono ben rientrare in questa categoria. *Moll Flanders* è infatti la storia di una trovatella che per sopravvivere diventa ladra e prostituta per approdare poi ad una vita da rispettabile borghese; il *Colonel Jack* (1722) è la storia di un altro bambino abbandonato che dopo essere diventato ladro, si arruola come soldato, viene ridotto in schiavitù, se ne libera e approda anche lui al ceto medio. Per trovare un romanzo di formazione in ambito italiano dobbiamo arrivare alla fine dell'Ottocento con *Pinocchio* (1881-1883) di Carlo Collodi che tuttavia – com'è noto - non si può considerare un romanzo di formazione *tout court*, bensì piuttosto un “romanzo di avventure fiabesche per bambini”¹⁵⁹, dal momento che non vi è traccia di passaggio tra classi sociali (Domenichelli 2007: 22-23). Nella letteratura italiana dell'Ottocento, infatti, non si può rintracciare il *Bildungsroman* come forma pura; il tema della formazione ricorre però frequentemente all'interno di romanzi appartenenti ad altri generi: romanzi storici (*I promessi sposi* e *Le confessioni di un italiano*), romanzi educativi (*Cuore*), romanzi erotico-psicologici (*Tigre reale*)¹⁶⁰.

Almeno nella prima fase della storia del romanzo italiano dell'Ottocento, il modello principale è il romanzo storico di Walter Scott. Le motivazioni per il successo maggiore delle opere di questo autore rispetto ad altre cronologicamente precedenti possono essere

¹⁵⁹ Baldi 2007: 40.

¹⁶⁰ Questa suddivisione è sempre in Baldi 2007: 40.

almeno due: probabilmente la maggiore vicinanza temporale, ma soprattutto la maggiore rispondenza agli ideali del Romanticismo¹⁶¹ (Bertacchini 1991: 8).

In tutta la difficile ricezione di Defoe in Italia, sicuramente *Robinson Crusoe* è l'opera che ha goduto di maggiore fortuna; per gli altri romanzi, infatti, il Settecento e l'Ottocento mancano completamente di bibliografia; e comunque, nonostante la posizione apparentemente privilegiata di cui dovrebbe godere il *Robinson Crusoe*, Maria Luisa Bignami afferma

Robinson è diventato un mito: se questo è vero in molta della cultura europea, non sembra esserlo nella cultura e nella società italiana, benché il libro sembri essere stato letto da tutti nell'infanzia (Bignami 1978: 373).

La studiosa continua affermando che, benché in Italia molte siano state le riduzioni e gli adattamenti, se si allargasse lo sguardo ai rifacimenti e alla imitazioni fatte nel mondo di lingua inglese ma anche in quello di lingua tedesca si capirebbe che ciò che si è fatto nella nostra nazione a confronto è ben poca cosa. In particolare, e qui sta il grande problema della ricezione di Defoe, in Italia si registrarono adattamenti e riduzioni che accompagnarono il lavoro di traduzione, ma non possiamo mai parlare di rifacimenti o testi ispirati al romanzo di Defoe.

Oltre all'unica vera e propria traduzione ottocentesca citata precedentemente, dalla ricognizione fatta sui cataloghi elettronici¹⁶² individuo solo un paio di opere che, almeno per quanto riguarda il titolo sembrano avere preso spunto dall'opera di Defoe. Cito ad esempio Giacomo Antonio Gualzetti, *Robinson Crusoe ovvero L'uomo solo, con Pulcinella destinato pasto de' canibali*, Napoli, Sangiacomo, 1802; Andrea Leone Tottola, *Robinson Crusoe nella isola deserta: dramma per musica*, Napoli, [s. n.], 1843.

Dunque, traduzioni a parte, il panorama per quasi tutto il secolo, è desolato. La novità all'interno di questo panorama, di certo poco vivace, arriva alla fine dell'Ottocento con i *Robinson italiani* di Emilio Salgari del 1896. La vicenda narra di una nave italiana che, mentre viaggia verso il Mar di Sulu, al largo del Borneo, esplose a causa di un atto di sabotaggio compiuto da due maltesi. All'esplosione sopravvivono solo un passeggero e due marinai; i tre superstiti raggiungono un'isola disabitata dove cominceranno a ricomporre le basi per condurre una vita civile¹⁶³.

¹⁶¹ Su Scott, sotto l'aspetto della sua ricezione e delle sue traduzioni, si vedano almeno Benedetti 1974 e Cartago 1994 in particolare alle pp. 731 e sgg.

¹⁶² In assenza di una bibliografia adeguata di studi sulla ricezione di Defoe, l'esame dei cataloghi cartacei andrebbe fatto *ex novo*; io mi sono limitata solo a qualche sondaggio.

¹⁶³ Questo è solo un brevissimo riassunto della vicenda che viene descritta con maggior dovizia di particolari

Al di là delle molteplici differenze tra le due opere¹⁶⁴ un elemento di dipendenza è chiaro già dalla scelta del titolo, corroborato tra l'altro dalla testimonianza scritta dello stesso Salgari che afferma di aver cominciato a scrivere un romanzo che era la storia di un nuovo Robinson (Bignami 1977: 378-79). Il riferimento al romanzo di Defoe si ritrova anche all'interno della narrazione¹⁶⁵ e d'altro canto similitudini si rilevano anche dal punto di vista linguistico: Defoe ha un atteggiamento molto pragmatico, strumentale nei confronti della lingua e lo stesso si può dire di Salgari; in ciò entrambi i romanzieri dovevano probabilmente molto alla loro precedente attività di giornalisti. Oltre alle differenze strutturali delle due opere, comunque, nel saggio citato della Bignami si dà spazio ad una divergenza di contesto socio-culturale che ha portato a far sì che Robinson fosse un modello poco seguito in Italia: la tardiva rivoluzione industriale da un lato e la scarsa vocazione coloniale dell'Italia, che da poco aveva affrontato l'unificazione fa esclamare ai naufraghi italiani quando incontrano i naufraghi filippini “né servi né schiavi sulla terra dei Robinson italiani... voi sarete nostri compagni, anzi fratelli...”¹⁶⁶.

4.3. Il Novecento: traduzioni e interpretazioni

Nell'edizione del 1938 della *Storia della letteratura inglese* di Mario Praz si ribadisce per Defoe il ruolo di primo romanziere moderno:

De Foe, prendendo le mosse dalla letteratura di memorie più o meno fittizie di gente della malavita (un genere modellato sui racconti picareschi spagnoli), e dalle descrizioni di viaggiatori, inaugurò una nuova tecnica, consistente nel dare al romanzo l'aspetto circostanziato della vita vissuta (Praz 1938: 203).

Praz, tuttavia, dopo aver passato in rassegna le vicende biografiche dell'autore inglese e aver fatto un breve resoconto delle sue opere, giudica lo stile dell'autore; Defoe viene definito “ingenuo come un popolano quando si mette a scrivere un racconto”. Il critico in un suo saggio dell'anno precedente aveva stabilito un paragone tra lo scrittore inglese e Benvenuto Cellini con un tipico procedimento con cui la critica letteraria cerca di attrarre

in Bignami 1977: 374 n. 1.

¹⁶⁴ Su cui si veda Bignami 1977: 375-78.

¹⁶⁵ Per i riferimenti precisi alle pagine in cui *Robinson Crusoe* viene apertamente citato si veda Bignami 1977: 380-81.

¹⁶⁶ Salgari 1896: 180 in Bignami 1977: 379. Da notare il fatto che anche nella più recente bibliografia su Salgari il romanzo *I Robinson italiani* è decisamente trascurato: è solo nominato infatti in Di Biase 1997: 17 e del tutto omesso in Traversetti 1989. Differente è la situazione in Lawson Lucas 2000.

nel proprio canone ciò che è diverso accomunandolo a ciò che già conosce. In particolare, i punti di contatto tra i due autori sarebbero innanzitutto lo stile che dà l'impressione che le loro opere siano parlate più che scritte e poi la ricchezza dei dettagli delle loro descrizioni. Ma anche nei difetti, sempre secondo Praz, i due autori si assomigliano: entrambi, ad esempio, “scrivendo spesso a casaccio e a dispetto del buon comporre” (Praz 1937: 35) ripetono troppe volte le stesse cose e mostrano così “che il loro atteggiamento nell'atto di comporre era sostanzialmente l'istesso: essi non scrivevano, ma parlavano, Cellini dettando addirittura il suo racconto, De Foe notando sulla carta il racconto che egli rivolgeva nella sua mente a un uditorio invisibile” (Praz 1937: 37). Il saggio continua rintracciando similitudini anche nel carattere dei due scrittori presentati come avventurieri e arrivisti anche se in due contesti sociali e culturali completamente diversi; è proprio questo ambiente differente che sta alle loro spalle a far sì che abbiano avuto una così diversa fortuna letteraria:

In verità essi non erano letterati; erano esseri di uno stampo virile, primitivo – Cellini più di De Foe, e più forse di quanto i più indulgenti di noi non siano disposti a tollerare –; e soltanto tali uomini, liberi da ogni tradizione letteraria, potevano crearne una. Ma la Vita di Cellini fu scritta troppo presto, in un tempo in cui né la sua età né la sua nazione erano mature per il romanzo; i romanzi autobiografici di De Foe, invece, vennero al momento giusto. Ne è conseguito che l'opera di Cellini è rimasta senza influsso sulla letteratura italiana, mentre De Foe ha meritato il nome di padre del romanzo moderno (Praz 1937: 53).

Daniel Defoe è più volte citato nei saggi che Italo Calvino compose a partire dalla metà del secolo; allo scrittore inglese viene dedicato un intero saggio intitolato *Defoe: Robinson Crusoe, il giornale delle virtù mercantili*¹⁶⁷ in cui si ripercorre la vicenda di questo romanzo e anche in parte la vicenda autobiografica di Defoe. Così si esprime Calvino sulla nascita di questo romanzo:

Nasce dunque, questo capostipite del romanzo moderno, ben lungi dal terreno della letteratura colta (...): bensì in mezzo alla fungaia della produzione libraria commerciale, che si rivolgeva a un pubblico di donnette, rivenduglioli, osti, camerieri, marinai, soldati¹⁶⁸. Pur mirando a secondare i gusti di questo pubblico, tale letteratura

¹⁶⁷ Calvino 1995: 831-35.

¹⁶⁸ Il concetto ritorna successivamente in *Risposte a nove domande sul romanzo* (Calvino 1995: 1521-29) in cui si dice: “primi romanzi che meritino d'essere detti tali, quelli di Defoe uscirono senza il nome dell'autore, sulle bancarelle, con l'intento di rispondere ai gusti del popolino, avido di storie “vere” di personaggi

aveva sempre lo scrupolo, magari non del tutto ipocrita, di far opera di educazione morale, e Defoe è tutt'altro che indifferente a questa esigenza (Calvino 1995: 832).

Quelle precedenti possono essere considerate opinioni generali e sicuramente più che assodate nel Ventesimo secolo, ma Defoe ricorre in altre due occasioni nei saggi di Calvino. In un caso lo scrittore italiano sostiene che *Moll Flanders* sia stata fonte di ispirazione per *La Romana* di Moravia (Calvino, *Sul cinema*, pp. 1891-1905 in Calvino 1995). È lo stesso Moravia, in realtà, a considerare quello come un modello ispiratore, ma solo per una consonanza di contenuti, visto che in entrambe le opere si narra la vita di una di una prostituta. Il romanzo dell'autore romano, infatti, non rappresenterebbe con immediatezza la società del tempo come invece succedeva in Defoe; anzi, l'impegno del testo sul piano narrativo e l'intento dell'autore di rendere i personaggi esemplari di dati valori ideali o sociali appesantirebbero ulteriormente la narrazione (Cimmino 1967: 110). In realtà, sempre secondo Cimmino 1967, il riferimento a *Moll Flanders* si ha anche nel romanzo d'esordio di Moravia, *Gli indifferenti* del 1927 in cui si rintraccia una linea che si rifaceva “alla tradizione erotico-critica del romanzo settecentesco, dalle *Liasons dangereuses* di Choderlos de Laclos a *Molly Flanders* del De Foe” (Cimmino 1967: 11).

L'altra citazione ci porta all'argomento delle traduzioni. Nel saggio di Calvino *La "Biblioteca romantica" di Mondadori*¹⁶⁹ ad essere menzionata è *Lady Roxana*; la collana di Mondadori che dà il titolo a questo saggio fu curata, anche se non fino alla fine, da Giuseppe Antonio Borgese (1882-1952) che dettò una serie di regole per i traduttori in cui sostanzialmente esortava a tradurre direttamente dal testo, integralmente, in una lingua piana tranne in casi particolari in cui venisse richiesto dal testo (Calvino 1995: 1729). La scelta di inserire nella collana *Lady Roxana* - opera meno conosciuta di Defoe specialmente a quell'altezza cronologica (i primi sei volumi della collana escono nel 1930)- nella versione di Guido Biagi, fu dovuta al fatto che al momento quella era l'unica traduzione disponibile a testimonianza della lentezza nella ricezione delle opere secondarie di Defoe (Calvino 1995: 1731).

Generalmente le traduzioni delle opere dell'autore inglese iniziano ad apparire con costanza solo in questo secolo. Escludendo Praz, possiamo affermare che i grandi studi sulla letteratura inglese cominciarono ad essere pubblicati nel secondo dopoguerra e nello stesso periodo iniziarono ad essere edite traduzioni di reale valore scientifico; il problema di queste traduzioni è tuttavia, secondo Maria Luisa Bignami, l'essere composte per un

avventurosi” (Calvino 1995: 1522).

¹⁶⁹ Calvino 1995: 1724-34.

pubblico specializzato all'interno dell'ambiente accademico piuttosto che per il mondo editoriale, denotando così uno scarso impatto sulla cultura (Bignami 1978: 374). Tuttavia può risultare abbastanza sorprendente che tranne *Robinson Crusoe*, tradotto con regolarità dall'inizio del secolo¹⁷⁰, per le restanti opere si debba aspettare fino agli anni Trenta. Ad esempio la prima traduzione di *Moll Flanders* è quella di Cesare Pavese per Einaudi del 1938. Pavese la pubblicò subito dopo il confino; in Defoe Pavese riscopre una dimensione di vita avventurosa che era la stessa che aveva già trattato nel tradurre precedentemente Melville¹⁷¹. La sua traduzione venne giudicata “una prova felicemente risolta, nel segno dell'intelligenza, ma soprattutto del rispetto del testo, di una fondamentale correttezza così poco familiare a tutta una serie di traduttori anche celebrati”¹⁷². E comunque al di là di un giudizio che rimane complessivamente positivo, non ci si esime dal metterne in evidenza alcune pecche; ad esempio si afferma che Pavese si sia sforzato a inventare un linguaggio adatto per l'originale vista la mancanza di una lingua del romanzo italiano per quanto riguarda il Settecento, ma che tuttavia in alcuni casi abbia costretto Defoe “a parlare una lingua sicuramente antistorica e contraddittoria”¹⁷³.

Sempre degli anni Trenta sono le prime traduzioni di *Lady Roxana* di Guido Biagi nel 1931, già citato precedentemente, mentre dell'anno successivo è la versione del *Captain Singleton* (1720) di Alberto Rossi. Una situazione del tutto particolare è quella che riguarda *Journal of a plague year* (1722) il cui unico traduttore rimane a tutt'oggi Elio Vittorini (la prima edizione della sua traduzione è del 1940 per Bompiani).

Oltre ai già citati Pavese e Calvino, altri interventi teorici su Defoe si hanno da parte di Emilio Cecchi, Elio Vittorini e Eugenio Montale. Per gli ultimi due scrittori si tratta di interventi prefatori alle loro traduzioni rispettivamente del *Journal of the plague od the year*, precedentemente citato, e del *Robinson Crusoe* del 1965; il primo è invece l'unico ad intervenire sull'argomento in un saggio in cui ci avverte di come la lettura di *Moll Flanders* ancora all'inizio del Novecento non fosse così diffusa; inoltre, non solo pochi avevano letto questo romanzo, ma tra quello c'era anche chi si diceva stanco del modo di procedere narrativo di Defoe¹⁷⁴.

Da questa ricognizione che, proprio in assenza di lavori unitari sull'argomento, è senza dubbio discontinua possiamo comunque ricavare con chiarezza l'impressione del grande

¹⁷⁰ La prima traduzione del Novecento è quella del 1902 edita da Sonzogno.

¹⁷¹ La traduzione di *Moby Dick* risale al 1932.

¹⁷² Stella 1997: 124-25.

¹⁷³ Stella 1997: 124 n.8.

¹⁷⁴ Cecchi 1962: 29-32 in Colaiacomo 1977: 138-40.

ritardo nella ricezione delle opere di Defoe in Italia. Il genere stesso dei suoi romanzi non trova pieno riscontro nella parallela letteratura italiana, quindi non solo non fu canonizzato se non nel Novecento, ma la sua portata innovatrice non ebbe la forza sufficiente per penetrare nel sistema letterario italiano e stimolare una produzione di romanzi d'avventura e di formazione.

Nel ritardo generale con cui il romanzo si affermò come genere in Italia e tenendo ben presente comunque le grandi differenze esistenti tra i romanzi di Defoe e il romanzo storico, una virata decisiva verso romanzi di altro tipo fu data proprio dal Romanticismo che favorì come modello generale di romanzo in Italia quello storico di Walter Scott.

Cap. 5 Lessico

In questo capitolo, che ha come argomento il lessico delle traduzioni di quattro romanzi di Daniel Defoe, si procederà in maniera speculare a quanto si è fatto per il teatro¹⁷⁵. Ricordo che le opere di prosa selezionate nel *corpus* sono *Lady Roxana*, *Moll Flanders*, *Robinson Crusoe* e *The life, adventures and pyracies of the famous Captain Singleton*; per i dettagli sulle edizioni rimando alla bibliografia e per le abbreviazioni delle opere e dei traduttori rinvio all'introduzione alle pp. 6-8.

Gli obiettivi del capitolo sono i medesimi del corrispettivo capitolo sul teatro shakespeariano e gli stessi anche i dizionari consultati per stabilire un confronto tra la lingua delle traduzioni e la lingua dei vocabolari coevi¹⁷⁶.

Per dare subito dei dati, si può dire che il lessico della prosa sia nel complesso meno interessante e più compatto di quello del teatro e in particolare manchi di alcuni fenomeni molto rilevanti presenti nelle traduzioni del teatro di Shakespeare come l'aumento di figuralità e l'introduzione di neologismi.

Di certo è imparagonabile la prosa di Defoe con il teatro di Shakespeare, sia per genere sia per periodo storico, ed è proprio la grande differenza tra la scrittura dei due autori a stare alla base delle diverse scelte traduttive. Il *pathos* del teatro shakespeariano può essere meglio espresso aumentando il livello di figuralità della lingua e il ricorso a termini colloquiali può essere potenziato anche nel testo di arrivo; inoltre la forza neologica della lingua shakespeariana, se riprodotta, dà maggiore vigore alla traduzione. Quando parliamo di Defoe, invece, ci troviamo di fronte a un *pathos* del tutto diverso in cui i protagonisti dei romanzi affrontano battaglie quotidiane, ma di genere ben diverso da quelle che coinvolgono gli eroi shakespeariani, come ci ricorda bene Cesare Pavese nell'introduzione alla prima traduzione di *Moll Flanders*:

La quotidiana lotta di questa gente non è intorno a problemi dello spirito o a protoromantici ideali di passione. Defoe ha ridotto alla sua forma più elementare il tragico dell'esistenza: "Dacci oggi il nostro pane quotidiano" è bene la più insistente preghiera che si leva da ogni pagina di queste autobiografie (Pavese 1942: VII)¹⁷⁷.

¹⁷⁵ Cfr. cap. 2 p. 21.

¹⁷⁶ Rimando perciò al cap. 2 § 2.3.

¹⁷⁷ La stessa opinione è ripresa anche da Dettore (1954: 6) che afferma "Al pari degli altri protagonisti di Defoe, *Moll Flanders* si guadagna la vita giorno per giorno; e in questo suo sforzo per mantenersi alla superficie dell'esistenza trova la sua giustificazione".

Un discorso analogo si può fare anche per un romanzo molto diverso da *Moll Flanders* come è il *Robinson Crusoe* in cui possiamo notare un uso di "figure retoriche secche e poco evidenti" all'interno di una prosa di cui è stata messa in luce la "precisione", la rispondenza all'ideale di "semplicità matematica" propugnato dai membri della Royal Society (Capoferro 2003: 77). Sempre per quanto riguarda il *Robinson Crusoe* Capoferro evidenzia inoltre "il controllo razionale espresso da uno stile algebrico, che prevale su un lessico dotato di più forti connotazioni emotive"¹⁷⁸.

All'interno di questa diversità, tuttavia, alcuni meccanismi traduttivi si ripetono anche per quanto riguarda la prosa seppure non con la stessa forza che abbiamo visto nel teatro. Il ricorso alle locuzioni idiomatiche, ai colloquialismi e agli alterati, che da un lato comunque è sintomo di apertura lessicale verso il parlato è maggiore nelle parti di diegesi che non in quelle dialogiche, come ci si attenderebbe.

I punti di divergenza tra la lingua delle traduzioni teatrali e quelle delle traduzioni di prosa sono sostanzialmente due: l'introduzione di tecnicismi, conseguenza del linguaggio usato da Defoe come ricordato precedentemente, e il generale rispetto nell'Ottocento dei traduttori presenti nei dizionari bilingue contrariamente a quanto riscontrato nelle traduzioni del teatro di Shakespeare che, nel XIX secolo, tendevano a scegliere sempre significati più generici all'interno di quelli riscontrati nei vocabolari.

5.1. Lingua della traduzione e lingua contemporanea

5.1.1. L'Ottocento

L'unica traduzione ottocentesca esaminata nel *corpus* della prosa è quella del 1842 del *Robinson Crusoe* di Gaetano Barbieri in cui si possono evidenziare termini correntemente in uso nella letteratura coeva in lingua italiana.

Riporterò di seguito qualche esempio:

R.C. p. 1 *became of* - p. 2: «addivenisse»; R.C. p. 2 *keep him* - p. 5: «rattenerlo»,
R.C. p. 2 *to settle at home* - p. 5: «mettermi di piè fermo»; R.C. p. 3 *expostulated* - p.
7: «fossi querelato» 'lamentato'; R.C. p. 3 *without any Purpose* - p. 7: «verun
premeditato disegno»; R.C. p. 3 *nor so much as sent them Word of it* - p. 7: «né
tampoco mandai a dir loro una parola di ciò»; R.C. p. 4 *Storm* - p. 7: «procella»;

¹⁷⁸ Capoferro 2003: 78.

R.C. p. 4 *in a most frightful manner* - p. 7: «nella più spaventevole guisa»; R.C. p. 5 *the Wind was quite over* - p. 8: «un aere immoto»; R.C. p. 5 *Sea* - p. 9: «marina»; R.C. p. 8 *my heart died* - p. 14: «mi sentii agghiadare il cuore»; R.C. p. 76 *within Doors* - p. 92: «entro il mio abituro»; R.C. p. 132 *Tackle* - p. 178: «calappi»; R.C. p. 136 *Mahometan Whiskers* - p. 184: «baffi turcheschi»; R.C. p. 184 *make him no more do wicked* - p. 265: «far finire sua cattivezza»; R.C. p. 193 *to rub them with* - p. 289: «per potere con esso soffregare».

Possiamo notare tuttavia che, seppur in misura minore rispetto a ciò che accade nel Novecento, una certa tendenza al colloquialismo e alla locuzione idiomatica si può riscontrare nella traduzione ottocentesca del *Robinson Crusoe*.

Riporterò qui di seguito degli esempi riscontrati nella traduzione di Gaetano Barbieri:

R.C. p. 8 *she would founder* - p. 13: «è lì lì per andare per occhio¹⁷⁹», R.C. p. 8 *oblig'd to slip and run away to Sea* - p. 15: «costretti ad abbandonarsi in balia dell'onde», R.C. p. 182 *This Part of Friday's Discourse began to relish with me very well* - p. 261: «la qual parte del discorso di Venerdì cominciò ad andarmi molto a sangue», R.C. p. 184 *I was strangely surpriz'd at his Question* - p. 265: «Oh come rimasi corto a questa domanda!».

Per contestualizzare meglio la prima occorrenza credo che sia meglio riportare l'intero periodo per rendere l'idea dell'intervento dell'autore:

We had a good ship, but she was deep laden, and so wallowed in the sea, that the seamen avery now and then cried out, she would founder (R.C. 1815: 8).

Certo avevamo una buona nave, ma enormemente carica, e si abbassava tanto che che i marinai gridavano ad ogni momento: È lì lì per andare per occhio¹⁸⁰ (B. 1842: 13).

L'inserzione della locuzione idiomatica è certo in un contesto altamente emotivo - ci troviamo al primo naufragio del giovane Robinson – ed è rafforzata dall'essere inserita in

¹⁷⁹ L'espressione non è riscontrata nella LIZ ma è Barbieri a dare una spiegazione della locuzioni idiomatica: "Andare per occhio presso i marinai italiani, massime veneti, si dice di una nave che affondi" (Barbieri 1842: 13).

¹⁸⁰ La tecnica di servirsi di discorsi diretti, trasformando la costruzione sintattica, per vivacizzare il racconto è diffusa anche in epoca posteriore come ad esempio nella traduzione de *La casa sul fiume grande* di Conrad nella traduzione di Gigli del 1921 (Petrocchi 2002: 50).

un discorso diretto al posto del discorso indiretto del testo originale.

Un ragionamento parallelo si può fare per l'ultima occorrenza. Anche qui, per chiarezza, preferisco riportare l'intero passo nell'originale e nella traduzione:

"But" says he again, "if God much stronger, much might as the Devil, why God not kill the Devil, so make him no more wicked?" I was strangely surprised at this question (R.C. 1815: 184).

- Ma se Dio star più forte e potente di diavolo, perché non ammazzar diavolo e così far finire sua cattivezza?" Oh come rimasi corto a questa domanda! (B. 1842: 265).

Siamo nel momento in cui Robinson Crusoe e Venerdì discutono di Dio e la domanda ingenua ma estremamente pregnante di Venerdì fa decidere a Barbieri di aumentare la partecipazione di Robinson non solo con la scelta della locuzione idiomatica, ma anche con la trasformazione di una frase affermativa in un'esclamativa e con l'aggiunta anche dell'interiezione in apertura.

Per gli altri due esempi ci troviamo in momenti diegetici: nella descrizione del naufragio e successivamente nel momento in cui Venerdì dice a Robinson come poter raggiungere una popolazione chiamata da Venerdì stesso "gli uomini dalla barba" (R.C. 1842: 261). Il primo di questi due momenti sembrerebbe comunque un motivo che preveda una certa partecipazione emotiva, dal momento che chi racconta è stato protagonista della vicenda, mentre il secondo apparentemente sembrerebbe un momento come tanti altri. Se andiamo però a leggere tutto il passo possiamo notare che Robinson aveva tratto un'importante informazione e anche una grande speranza da ciò che aveva detto Venerdì:

Chiestogli se mi sapea dire come avrei potuto fare a trasportarmi dalla nostr'isola fin dov'erano gli uomini dalla barba, mi rispose: "Sì, sì, potere con canotto due volte." Non intendendo che cosa volesse dire con questo suo canotto due volte, me lo feci spiegare, e non senza grande difficoltà arrivai a comprendere che s'intendeva una barca ampia come due canotti; la qual parte del discorso di Venerdì cominciò ad andarmi molto a sangue, onde d'allora in poi non m'abbandonò più la speranza che una volta o l'altra sarei riuscito a fuggire da quest'isola e che quel povero selvaggio poteva aiutarmi ad ottenere un intento così sospirato (B. 1842: 261).

Ciò che si riscontra nella traduzione ottocentesca del *corpus* trova un corrispettivo nella coeva produzione letteraria in lingua italiana; nella prima parte del secolo, infatti, la situazione è abbastanza eterogenea, dal momento che, sullo sfondo dell'esperienza manzoniana, convivono diverse tendenze che contemplano sia l'ancoramento alla

tradizione nei romanzi storici e d'appendice, sia l'introduzione di innovazioni sul piano sintattico, ad esempio nei romanzi storici di stampo manzoniano. Non solo dal punto di vista sintattico la lezione manzoniana fu innovatrice, ma anche per l'inserimento dei modi colloquiali nella prosa (Serianni 1990: 110). Il lessico arcaico e i tradizionali moduli sintattici non furono tuttavia affatto messi in discussione¹⁸¹. Dopo l'ondata cosmopolita del Settecento, infatti, assistiamo ad una chiusura della lingua entro i confini nazionali ed anzi al recupero da parte della tendenza purista dell'italiano del Trecento. Il purismo ebbe tra i suoi maggiori rappresentanti il linguista Antonio Cesari (1760-1828) e lo storico Carlo Botta (1766-1837), autore della *Storia della guerra della indipendenza degli Stati Uniti d'America* (1809) nella cui prefazione si dice convinto che la lingua pura dell'Italia "sia tutta depositata nelle pagine dei trecentisti e cinquecentisti (Serianni 1989: 88-89).

Al di là della tendenza purista e dall'eclettismo di altri autori, come ad esempio Niccolò Tommaseo - che mescola toscanismi e aulicismi nel suo *Fede e Bellezza*¹⁸² aprendo però, anch'esso nella sintassi, a tendenze che avranno seguito nel Novecento come ad esempio al frequente ricorrere a frasi nominali giustapposte - è indubbio che all'interno di quelle che Serianni definisce "le molte voci del primo Ottocento"¹⁸³ la grande svolta nel corso del secolo fu quella data da Manzoni. Con il suo intervento correttivo dall'edizione ventisettana alla quarantana dei Promessi Sposi tentò sotto il profilo lessicale da un lato l'espunzione delle forme lombardo-milanesi, dall'altro la sostituzione di forme auliche e letterarie con forme più correnti nel parlato e nello scritto e non necessariamente toscano-fiorentine (Vitale 1986: 17). Nonostante ciò l'eterogeneità linguistica di questo secolo continuò anche nella sua seconda metà, dal momento che la lezione manzoniana non trovò immediato consenso in ambiente letterario¹⁸⁴. Tralasciando le esperienze espressioniste di Carlo Dossi (1849-1910) e Giovanni Faldella (1846-1928), che per loro stessa natura muovevano in direzione opposta a quella di una lingua unitaria, è sufficiente guardare alla lingua dei romanzi post-manzoniani per rendersi conto che le direttive di Manzoni erano state disattese¹⁸⁵ e che convivevano esperienze molto diverse: quella di Antonio Fogazzaro in cui il dialetto ricopre un ruolo importante anche se confinato nei dialoghi e usato da personaggi secondari, insieme a quella di D'Annunzio nella cui produzione "è arduo distinguere nettamente il prosatore dal poeta" (Serianni 1990: 127).

Se è vero che alcune opere ottocentesche non esisterebbero senza dei modelli

¹⁸¹ Per una panoramica sul lessico arcaico nell'Ottocento vedi almeno Bricchi 2000: 12.

¹⁸² Per gli esempi rinvio a Serianni 1989: 87-93.

¹⁸³ Serianni 1993: 542.

¹⁸⁴ Basti ricordare le opinioni del drammaturgo Butti e di Ruggero Bonghi rilasciate a Ugo Ojetti che li intervistava e riportate in Serianni 1990: 109.

¹⁸⁵ Per una panoramica sui diversi romanzi si vedano Serianni 1990: 111-17 e Trifone 1999: 248-49.

stranieri alle spalle - come ad esempio I promessi sposi, che presuppongono i romanzi di Walter Scott - dall'altro lato è innegabile che l'influenza dei modelli stranieri ancora in questo secolo si fermi al livello stilistico non influenzando direttamente quello linguistico. Con Serianni infatti possiamo dire che

anche i romanzi più tipicamente sterniani attingono ai serbatoi variamente collaudati del toscano colloquiale o della tradizione letteraria (Serianni 1993: 545)¹⁸⁶.

Non troviamo pertanto forestierismi nelle traduzioni della prosa, come era accaduto anche per quelle per il teatro. Ne posso riscontrare infatti, per le parti spogliate, solo uno: R.C. p. 10: « *punch* ». Questa è la situazione generale delle traduzioni primo ottocentesche in lingua italiana. Se, come ci ricorda infatti Vera Sullam Callimani, nel teatro, i traduttori di Shakespeare riportano i suoi testi "in un italiano letterario scevro di anglicismi" (Sullam Callimani 2004: 187), anche nella prosa, quella dei forestierismi diventa una necessità per rappresentare realtà sconosciute o molto lontane da quelle italiane¹⁸⁷ e vede una crescita maggiore a partire dal secondo decennio dell'Ottocento quando "i romanzi storici di matrice inglese registrano un inaudito successo di vendite" (Sullam Callimani 2004: 188). Fu tuttavia soprattutto un altro mezzo di comunicazione a diffondere gli anglicismi come anche altri forestierismi, ossia la stampa periodica che per gli stretti tempi di pubblicazione tendeva a mantenere i termini nella loro forma originale (Trifone 1998: 223)¹⁸⁸.

5.1.2. Il Novecento: l'elemento letterario

[...] Le difficoltà della prosa narrativa sono sempre state, in Italia, legate all'inesistenza di una lingua della narrazione [...]: scontato che qui, a differenza che per poesia e teatro, neppure i dialetti possono soccorrere. Ciò mi ha autorizzato a scrivere che nel pieno Novecento il narratore parte (e intendevo soprattutto linguisticamente) ogni volta da zero (Mengaldo 1994: 135).

A questa affermazione Mengaldo aggiunge inoltre "per la prosa narrativa non mi riesce di

¹⁸⁶ Si veda sempre Serianni 1993: 545 per alcuni esempi nella traduzione del *Sentimental Journey* di Foscolo e del *Viaggio* di Ciampolini.

¹⁸⁷ A questo proposito si veda Sullam Callimani 2004: 187-90.

¹⁸⁸ Per approfondire la diffusione degli anglicismi in italiano nell'Ottocento si vedano almeno Cartago 1994: 735-37, Benedetti 1974 e per quanto riguarda in particolare la loro diffusione della stampa periodica De Stefanis Ciccone 1990: 309-474.

reperire, in linea di massima, tradizioni o filiere" (Mengaldo 1994: 136), motivo per il quale deciderà nel suo volume di affrontare separatamente i maggiori autori del secolo¹⁸⁹.

Il compito di trovare un tratto comune a questo secolo è considerato a dir poco improbo

Mi si è voluto assegnare, per la presente riunione transoceanica, un compito oceanico: quello di determinare se esista un carattere, o un insieme di caratteri, qualificante il complesso delle innovazioni italiane di questo secolo letterario. Qualora la risposta riuscisse a non soccombere all'aporia, l'esito dovrebbe essere breve e aguzzo, la formula concentrata, tanto da ricordare certa fisica moderna quando pretende che, soppressi gli intervalli tra le particelle, l'universo si ridurrebbe alle dimensioni d'una palla, non so se da football o da tennis (Contini 1976: 3).

Le parole sopraccitate di Pier Vincenzo Mengaldo e di Gianfranco Contini danno un'idea della situazione linguistica della letteratura dello scorso secolo. Pur riconoscendo che il Novecento è un "vasto e accidentato territorio" (Serianni 1993: 573), Serianni tenta tuttavia di tracciare alcuni percorsi accomunati dalle medesime caratteristiche; in particolare la prosa letteraria novecentesca viene suddivisa in due filoni che sono poi gli stessi che si sono riscontrati per il teatro¹⁹⁰. Il primo trascende la lingua comune in vari modi: dall'espressionismo di Carlo Emilio Gadda e Stefano D'Arrigo, all'immissione di elementi dialettali e fortemente popolari del neorealismo a recuperi letterari come ad esempio in Gesualdo Bufalino¹⁹¹. Il secondo filone, invece, è costituito da una prosa media che ha i suoi maggiori rappresentanti in Giorgio Bassani, Giovanni Testori, Carlo Cassola e Natalia Ginzburg; nella produzione di quest'ultima infatti si registra un "lessico usuale, tutto esaurito nel giro della più trita quotidianità" (Serianni 1994: 574).

Un panorama linguistico non molto aperto alle sperimentazioni formali è quello che arriva fino agli ultimi decenni del Novecento in cui le oscillazioni verso i registri basso e alto sono solamente cursorie e in cui si tende a rappresentare il registro basso più, ad esempio, attraverso il ricorso a frasi fatte all'interno di un percorso che procede verso la riduzione del tasso di letterarietà della lingua della prosa.

Queste sono considerazioni condivise anche da Vittorio Coletti che tuttavia sottolinea

¹⁸⁹ La scelta, per quanto riguarda il Novecento, di affrontare isolatamente i diversi autori senza da coordinate generali è condivisa anche da critici letterari come si può notare in Pullini 1965 e Guglielminetti 1986.

¹⁹⁰ Cfr. cap. 2 § 2.1.2.

¹⁹¹ Su cui Della Valle 1997: 11-18 che però mette in luce anche altri aspetti della lingua dell'autore siciliano come l'attenzione alle movenze dell'italiano parlato e l'utilizzazione di terminologia specifica in vari campi e Ricci 1997: 19-26.

maggiormente il carattere letterario della produzione di fine Novecento:

È un punto di mezzo che avvicina atavici antagonisti della nostra storia linguistica: scritto e parlato, colto e popolare. Ma è anche un centro decisamente orientato verso il polo alto o, se si preferisce, che si allontana rapidamente da quello basso (Coletti 1989: 18).

All'interno di questa situazione generale è evidente che ci siano degli scarti ora in un senso ora in un altro; la prosa di Michele Mari ricca di termini letterari convive, ad esempio, con quella di Tondelli in cui si registrano alcuni termini arcaici e letterari insieme a una larghissima presenza di termini colloquiali¹⁹².

Della tendenza a proseguire un lessico di tipo letterario posso riscontrare alcuni esempi nelle traduzioni novecentesche che riporterò di seguito. Preliminarmente voglio evidenziare il fatto che nella maggior parte dei casi questi termini sono presenti in parti diegetiche o descrittive, mentre solo in due casi si riscontrano in parti dialogiche: C.S. p. 290 *when thou pleasest* - p. 276: «quando più ti talenta» (R. 1932) e L.R. p. 21 *go and get dinner* - p. 44: «andate a far da desinare» (Co. 1966).

A differenza della funzione ironica e di quella che caratterizza in maniera particolare alcuni personaggi che ho riscontrato nel teatro¹⁹³, non trovo qui nessun motivo particolare che possa sottostare alla scelta di questi termini rispetto a quella di vocaboli più comuni oltre alla libertà del traduttore e alla sua volontà probabilmente di dare una patina di antichità ad un testo originale del Settecento.

Solo un'occorrenza può avere una sfumatura ironica - M.F. p. 82 *I had book'd him so fast* - p. 72: «l'avevo ormai aggavignato così bene» (P. 1938) - termine usato da Moll Flanders per indicare un uomo che lei aveva conquistato facendogli credere di avere denaro che in realtà non possedeva:

Se ora gli avessi rivelato quali fossero le mie sostanze, e che tutto sommato non arrivavano a 500 sterline, mentre lui se ne attendeva 1500, pure l'avevo ormai aggavignato così bene e governato così a lungo, che potevo star certa che mi avrebbe presa anche nella peggiore fortuna (M.F. 1938: 72)

Riporto di seguito tutte le occorrenze riscontrate:

¹⁹² Per avere un'idea delle caratteristiche linguistiche dei due scrittori si vedano almeno Serianni 1997a: 148-58 e D'Angelo-Feola 1997: 165-71.

¹⁹³ Cfr. cap. 2 § 2.1.2.1.

C.S. p. 290 *when thou pleasest* - p. 276: «quando più ti talenta» (R. 1932); C.S. p. 286 *Service* - p. 273: «servigio» (R. 1932) > p. 233: «servigio» (S. 1959); C.S. p. 329 *wealth* - p. 267 «peculio» (S. 1959); C.S. p. 330 *the plunder* - p. 312, p. 261: «de spoglie» (R. 1932, Pa. 1975).

L.R. p. 2 *Clamours* - p. 6: «querimonie» (S. 1978); L.R. p. 20 *to employ his thoughts in the meantime* - p. 43 «di divisare nel frattempo» (Co. 1966); L.R. p. 21 *go and get dinner* - p. 44: «andate a far da desinare» (Co. 1966); L.R. p. 36 *Wickedness* - p. 42: «nequizia» (S. 1978).

M.F. p. 82 *Fop* - p. 86: «vagheggino» (D. 1954); M.F. p. 82 *I had book'd him so fast* - p. 72: «l'avevo ormai aggavignato così bene» (P. 1938); M.F. p. 155 *Bargain* - p. 149: «senseria» (D. 1954); M.F. p. 156 *little Stock* - p. 157: «piccolo peculio» (D. 1954).

R.C. p. 136 *Buskins* - p. 183: «borzacchini¹⁹⁴» (A. 1940); R.C. p. 132 *the marks of their Feet* - p. 129: «de peste» (M. 1963); R.C. p. 142 *a Checquer- Work is the life of man!* - p. 267: «una tarsia della Provvidenza» (M. 1963).

5.1.2.1. Fenomeni tipici dell'oralità

5.1.2.2. Locuzioni idiomatiche e colloquialismi

Per quanto riguarda l'apertura all'oralità dal punto di vista lessicale vediamo che la prosa delle traduzioni è abbastanza conservativa e utilizza solo degli espedienti a "basso contenuto di oralità" come le espressioni idiomatiche, colloquialismi e l'inserimento di alterati.

Le traduzioni novecentesche si caratterizzano, come anche il teatro d'altronde¹⁹⁵, per l'inserimento di un notevole numero di locuzioni idiomatiche. Nella maggior parte delle occorrenze le locuzioni idiomatiche sono inserite in momenti diegetici anche se di vario genere. Nel *Robinson Crusoe*, ad esempio, sono collocate in momenti descrittivo-narrativi come la descrizione iniziale di Robinson: R.C. p. 1 *not bred to any trade* - p. 35: «non avendo né arte né parte» (C. 1993); all'interno della narrazione della tempesta: R.C. p. 8 *make a clear deck* - p. 12: «far piazza pulita sul ponte» (M. 1963) e R.C. p. 8 *she would founder* -

¹⁹⁴ Il termine è registrato come traducevole in Lysle (1913), ma già scompare in Spinelli (1939). Il termine è considerato "cultismo letterario" e usato nel Novecento, ad esempio, da Vincenzo Consolo nel suo *La ferita dell'aprile* (D'Acunti 1997: 102).

¹⁹⁵ Cfr. cap. 2 § 2.1.2.2.1.

p. 13: «colava a picco» (M. 1963); all'interno del diario che scrive Robinson e anche in momenti a più elevato *pathos* come quando Venerdì riconosce il padre: R.C. *I could make him speak to me* - p. 195: «strappargli una parola» (A. 1940).

Lo stesso discorso dell'inserimento delle locuzioni in momenti a forte impatto emotivo si può fare anche per *Moll Flanders*: M.F. p. 96 *She was struck dumb* - p. 98: «rimase di sasso» (D. 1954), nel momento in cui Moll svela alla madre del marito di essere sua figlia.

Solo in cinque casi le locuzioni idiomatiche sono presenti nelle battute di dialogo tra i personaggi: C.S. p. 186 *we'll fight them!* - p. 180: «troveranno pane per i loro denti» (R. 1932); C.S. p. 319 *let's have it out* - p. 255: «vuota il sacco» (Pa. 1975); C.S. p. 330 *He will let us escape* - p. 261: «ci permetterà di sgattaiolare alla chetichella» (Pa. 1975); M.F. p. 105 *you will keep me no longer in suspense* - p. 106: «non mi tenga più a lungo sulle spine» (D. 1954) e M.F. p. 156 *to be plain, my dear, I have no estate* - p. 125: «ad essere sincero, non ho il becco d'un quattrino» (L. 1968) in cui l'effetto di coinvolgimento da parte di chi pronuncia la battuta è potenziato sia dall'allocuzione diretta, sia dall'uso di un materiale linguistico così intrinseco alla lingua stessa come le locuzioni idiomatiche.

Elenco qui di seguito tutte le locuzioni riscontrate nel *corpus*:

C.S. p. 4 *I knew nobody* - p. 18 «senza conoscervi anima viva» (R. 1932); C.S. p. 5 *an old seaman* - p. 18: «un vecchio lupo di mare» (R. 1932); C.S. p. 6 *I began to look into his charts* - p. 19: «mettere il naso nelle sue carte» (R. 1932) > p. 19 «ficcare il naso nelle sue carte» (Pa. 1975); C.S. p. 44 *it was not one farthing matter to me* - p. 54: «non m'importava un baiocco» (R. 1932); C.S. p. 182 *I apprehended what he meant immediately* - p. 152: «capii al volo l'antifona» (S. 1959); C.S. p. 186 *we'll fight them!* - p. 180: «troveranno pane per i loro denti» (R. 1932) > p. 163: «avranno pane per i loro denti» (Pa. 1975); C.S. p. 319 *let's have it out* - p. 255: «vuota il sacco» (Pa. 1975); C.S. p. 330 *He will let us escape* - p. 261: «ci permetterà di sgattaiolare alla chetichella» (Pa. 1975).

L.R. p. 1 *London took with me mighty well* - p. 13: «La grande e allegra città mi andò a genio» (Co. 1966); L.R. p. 11 *when I had none* - p. 29: «io ero al verde» (Co. 1966); L.R. p. 23 *to put it into a little order* - p. 28: «rimetterlo un po' in sesto» (S. 1978); L.R. p. 34 *the very first time* - p. 38: «di punto in bianco» (Bi. 1930); L.R. p. 6 *how fast our money wasted* - p. 11: «dimostrargli che i nostri averi calavano a vista d'occhio» (S. 1978); L.R. p. 34 *to cohabit constantly* - p. 40: «coabitazione vita

natural durante» (S. 1978); L.R. p. 36 *he would have played the fool* - p. 42: «avrebbe fatto il cascamoto» (S. 1978).

M.F. p. 78 *was a Fortune* - p. 82: «valeva un Perù» (D. 1954); M.F. p. 91 *These things proceeded so far* - p. 79: «ci riducemmo infine talmente ai ferri corti» (P. 1938); M.F. p. 93 *This provok'd him to the last degree* - p. 95: «questo lo fece andare su tutte le furie» (D. 1954); M.F. p. 96 *sets her upon me* - p. 83: «mettermi questa alle costole» (P. 1938); M.F. p. 96 *She was struck dumb* - p. 98: «rimase di sasso» (D. 1954); M.F. p. 97 *I began and told her the whole Story* - p. 83: «presi a raccontarle per filo e per segno la storia» (P. 1938); M.F. p. 99 *if it comes out* - p. 100: «se la cosa fosse saltata fuori» (D. 1954) > p. 80: «se la cosa viene a galla» (L. 1968); M.F. p. 105 *you will keep me no longer in suspense* - p. 106: «non mi tenga più a lungo sulle spine» (D. 1954); M.F. p. 156 *to be plain, my dear, I have no estate* - p. 125: «ad essere sincero, non ho il becco d'un quattrino» (L. 1968); M.F. p. 159 *have done get* - p. 131: «metter le mani» (P. 1938).

R.C. p. 1 *not bred to any trade* - p. 35: «non avendo né arte né parte» (C. 1993); R.C. p. 8 *young sailor* - p. 9: «marinaio in erba» (M. 1963); R.C. p. 8 *make a clear deck* - p. 12: «far piazza pulita sul ponte» (M. 1963); R.C. p. 8 *she would founder* - p. 13: «colava a picco» (M. 1963); R.C. p. 72. *goods* - p. 61: «ben di Dio» (A. 1940); R.C. p. 195 «una scena da strappar le lagrime» (A. 1940); R.C. *I could make him speak to me* - p. 195: «strappargli una parola» (A. 1940).

Per quanto riguarda i colloquialismi solo uno ricorre in una battuta di dialogo: M.F. p. 87 *A Nengate Bird* - p. 76: «avanzi di galera» (P. 1938) > p. 90: «avanzi di galera» (D. 1954) ed un'altra in un'allocuzione diretta di Roxana alle donne: L.R. p. 4 *a handsome, comely fellow of a husband* - p. 17: «un bel tòcco di marito» (Co. 1966) > p. 8 «un bel fusto di marito» (S. 1978) in cui lei pone una domanda retorica in cui si chiede che cosa ci sia di peggiore per una donna del portare in società un bell'uomo e doversi vergognare quando prende la parola.

Riporto di seguito tutte le occorrenze riscontrate nel *corpus*:

C.S. p. 11 *to straiten my provisions* - p. 23: «risicandomi le vettovaglie» (Pa. 1975); C.S. p. 2 *was kissing* - p. 16: «lo stava sbaciucchiando» (R. 1932); C.S. *our guns had so torn their hull* - p. 182: «le nostre cannonate avevano sdrucito lo scafo nemico» (R. 1932).

L.R. p. 4 *a handsome, comely fellow of a husband* - p. 17: «un bel tòcco di marito» (Co. 1966) > p. 8 «un bel fusto di marito» (S. 1978); L.R. p. 10 *But it was no time now to dally* - p. 27: «ma quello non era tempo di traccheggiare» (Co. 1966); L.R. p. 40 *the jade might bring him a houseful of children to keep* - p. 72: «quella squaldrina poteva scodellargli una nidiata di figlioli da mantenere» (Co. 1966).

M.F. p. 78 *I Pick'd out my Man* - p. 82 «pescai il mio uomo» (D. 1954); p. 82 *pretending Fop* - p. 67: «presuntuoso cascamorto» (L. 1968); M.F. p. 87 *A Nengate Bird* - p. 76: «avanzi di galera (P. 1938) > p. 90: «avanzi di galera» (D. 1954); M.F. p. 94 *to tell it him all to his Face* - p. 76: «spiattellargli tutto in faccia» (L. 1968); M.F. p. 146 *he liv'd very handsomely* - p. 121: «se la passava molto bene» (P. 1938); M.F. p. 156 *got out* - p. 125: «svignarsela» (L. 1968); M.F. p. 159 *while the Wine went down* - p. 127: «mentre tracannava il vino» (L. 1968).

5.1.2.3. Alterati

Un altro espediente usato per intervenire sul testo di partenza superando il significato di base della parola da tradurre è quello degli alterati. La presenza degli alterati non è rilevata in determinati momenti della narrazione, ma si ha una loro prevalenza nelle parti diegetiche mentre solo una delle occorrenze registrate si trova in un dialogo: R.C. p. 194 *Ugly Dog* - p. 210: «cagnaccio» (M. 1963) in cui Venerdì, dopo aver ritrovato suo padre, risponde a una domanda di Robinson che gli chiede se avesse dato del pane a suo padre. Venerdì non ha potuto darglielo perché "cagnaccio mangiare tutto lui" (Meo 1963: 210).

La presenza di questi alterati nelle traduzioni è certamente funzionale a colorire il testo di partenza, ma anche qui è meno stretto il nesso scelta del vocabolo/contesto della frase, contrariamente a quanto ho rilevato per il teatro¹⁹⁶:

Riporto di seguito tutte le occorrenze che ho rilevato nelle parti selezionate per lo spoglio:

-acchione/-a L.R. p. 19 *a cunning wench* - p. 24: «furbacchiona» (S. 1978).

-accio/-a L.R. p. 33 *Wit* - p. 64: «spiritaccio» (Co. 1966); L.R. p. 3 *With this thing called a husband* - p. 16: «con questo cosaccio di marito» (Co. 1966); M.F. p. 136 *a poor desolate Creature* - p. 108: «una poveraccia sola e abbandonata» (L. 1968); R.C. p. 194 *Ugly Dog* - p.

¹⁹⁶ Cfr. cap. 2 § 2.1.2.2.2.

210: «cagnaccio» (M. 1963).

-arello M.F. p. 2 *petty Theft* - p. 10: «furtarello» (P. 1938) > p. 16 «furtarello» (D. 1954).

-erellina M.F. p. 84 *Little portion* - p. 88: «coserellina» (D. 1954).

-etta/-o C.S. p. 2 *Girl* - p. 15: «ragazzetta» (R. 1932); C.S. p. 2 *Child* - p. 16: «figlietto» (R. 1932); L.R. p. 5 *a little* - p. 9: «un pochetto» (S. 1978); L.R. p. 23 *Things* - p. 28: «cosette» (S. 1978); M.F. p. 98 *little portion* - p. 74: «qualche cosetta» (P. 1938).

-icello C.S. p. 2 *bigger children* - p. 15: «più grandicelli» (R. 1932).

-olino C.S. p. 59 *Dogs* - p. 66: «cagnolini» (R. 1932).

-olo L. R. p. 8 *Children* - p. 24: «figlioli» (Co. 1966).

-one/-a C.S. *high fever* - p. 183: «gran febbrone» (R. 1932); L.R. p. 4 *old maid* - p. 18: «zitellona» (Co. 1966); L.R. p. 21 *Hussy* - p. 26: «civettona» (S. 1978); L.R. p. 33 *Jade* - p. 39: «civettona» (S. 1978); L.R. p. 38 *that she was ruined and undone* - p. 70: «che era una sudiciona» (Co. 1966); R.C. *old Men* - p. 219: «vecchioni» (C. 1993); R.C. *Mahometan Whiskers* - p. 133: «baffoni alla maomettana» (M. 1963) > p. 163: «baffone maomettano» (C. 1993).

5.2. Il rapporto con i dizionari coevi

5.2.1. L'Ottocento

Il significato di base della parola da tradurre viene sostanzialmente rispettato; si riscontra piuttosto una volontà di optare per i sinonimi dei traduttori presenti nei vocabolari comunque attestati nella produzione letteraria italiana coeva; nella maggioranza dei casi, in particolare, la scelta ricade su un vocabolo più letterario rispetto a quelli registrati nei dizionari bilingue.

Elencherò di seguito una serie di occorrenze esemplificative:

R.C. p. 9 *Rowing* - p. 15: «remigando (B. 'remare'); R.C. p. 75 *Iron Crows* - p. 90: «rampiconi di ferro (B. 'rampino'); R.C. p. 76 *a great Quantity of Earth fell down* - p. 91: «una grande quantità di terra cominciò a dirupare (B. 'cascare, cadere giù'); R.C. p. 76 *within doors* - p. 92: «entro il mio abituro (B. 'casa'); R.C. p. 130 *my old bower* - p. 175: «antico frascato (B. 'pergola'); R.C. p. 132 *tackle* - p. 178: «calappi (B. 'sartiame; 'funicella di vascello'); R.C. p. 136 *how the Shore lay* - p. 182: «la positura della spiaggia (B. 'giacere'); R.C. *make him no more do wicked* - p.

265: «far finire sua cattivezza ('cattivo'); R.C. p. 193 *Hatchet* p. 285 «segolo¹⁹⁷ (B. 'scure, accetta'); R.C. p. 193 *to rub them with* - p. 289: «per potere con esso soffregare (B. 'strofinare, sfregare, stropicciare').

Solo in un paio di casi notiamo che il discostamento dal traduce presente nei dizionari indica un depotenziamento del significato¹⁹⁸ della parola da tradurre: R.C. p. 5 *Rough* - p. 9: «irritata» (B. 'tempestoso, burrascoso, grosso?'); R.C. p. 6 *be worst and most barden'd Wretch among us* - p. 10: «il peggiore e l'uomo di cuor più duro fra noi» (B. 'furfante, scellerato?').

L'unico colloquialismo che rilevo nella traduzione del diciannovesimo secolo è R.C. p. 192 *as much Spanish as I could make up* - p. 284: «accozzando¹⁹⁹ insieme quelle poche parole spagnuole che seppi» (B. 'supplire a una mancanza?').

5.2.2 Il Novecento: l'inserimento di elementi colloquiali.

Rispetto ai traduce presenti nei dizionari novecenteschi la lingua del Novecento fondamentalmente, come già visto per la lingua del teatro²⁰⁰, si apre all'introduzione di colloquialismi laddove non presenti nel testo di partenza e anche all'inserimento locuzioni idiomatiche.

Riporterò qui di seguito alcuni esempi solo per evidenziare la differenza dei traduce usati nelle traduzioni rispetto a quelli presenti nei dizionari, dal momento che i termini sono stati già contestualizzati per vedere per quali ragioni e in quali momenti sono stati inseriti all'interno della narrazione (cfr. § 5.1.2.2).

Colloquialismi:

C.S. p. 11 *to straiten my provisions* - p. 23: «risicandomi le vettovaglie» (Pa. 1975) (L., S., H. 'restringere'); C.S. p. 2 *was kissing* - p. 16: «do stava sbacucchiando» (R. 1932) (L. 'baciare'); C.S. *our guns had so torn their hull* - p. 182: «de nostre cannonate avevano sdrucito lo scafo nemico» (R. 1932) (L. 'lacerare, squarciare, strappare?').

¹⁹⁷ L'unica attestazione riscontrata in LIZ⁴ è in Buonarroti il giovane.

¹⁹⁸ La situazione in questo caso è molto diversa da quella del teatro in cui, invece, le traduzioni di Rusconi tendono a depotenziare qualsiasi riferimento alla realtà (cfr. cap. 2 § 2.3.1.).

¹⁹⁹ Ne ho rilevate tre occorrenze in CEOD nei carteggi Depretis-Flarer, Famiglia Loppi e nelle lettere di cantanti liriche.

²⁰⁰ Cfr. cap. 2 § 2.3.2.

L.R. p. 4 *a handsome, comely fellow of a husband* - p. 17: «un bel tòcco di marito» (Co. 1966) > p. 8 «un bel fusto di marito» (S. 1978) (L., S., H. *fellow* = ‘tipo, ragazzo, uomo’; *comely* L., S., H. = ‘Bello, avvenente’; H. anche ‘grazioso, aggraziato’); L.R. p. 10 *But it was no time now to dally* - p. 27: «ma quello non era tempo di traccheggiare» (Co. 1966) (L., S., H. ‘indugiare’; H. anche ‘trastullarsi, esitare, gingillarsi’); L.R. p. 40 *the jade might bring him a houseful of children to keep* - p. 72: «quella sguadrina poteva scodellargli una nidiata di figlioli da mantenere» (Co. 1966) (L., S., H. ‘portare, recare’).

M.F. p. 78 *I pick'd out my man* - p. 82 «pescai il mio uomo» (D. 1954) (L., S. ‘scegliere’; S. anche ‘selezionare’); M.F. p. 82 *pretending fop* - p. 67: «presuntuoso cascamorto» (L. 1968) (L. ‘uomo frivolo’; S. ‘damerino’; H. ‘vagheggino’); M.F. p. 87 *A Newgate bird* - p. 76: «avanzi di galera» (P. 1938) > p. 90: «avanzi di galera» (D. 1954) (L., S. *jail bird* ‘detenuto, pregiudicato, carcerato, prigioniero’); M.F. p. 94 *to tell it him all to his face* - p. 76: «spiattellargli tutto in faccia» (L. 1968) (*to tell at face* manca nei dizionari); M.F. p. 146 *he liv'd very handsomely* - p. 121: «se la passava molto bene» (P. 1938) (L. ‘vivere, stare, abitare, dimorare’); M.F. p. 156 *got out* - p. 125: «svignarsela» (L. 1968) (L. ‘estinguere’; S., H. ‘uscire, andarsene’); M.F. p. 159 *while the wine went down* - p. 127: «mentre tracannava il vino» (L. 1968) (L., S., H. *go down* ‘discendere’; H. anche ‘andare giù, calare’).

Locuzioni idiomatiche:

In questo caso riporterò solo alcuni degli esempi già trattati in § 5.1.2.2.:

C.S. p. 4 *I knew nobody* - p. 18 «senza conoscervi anima viva» (R. 1932); C.S. p. 5 *an old seaman* - p. 18: «un vecchio lupo di mare» (R. 1932); C.S. p. 6 *I began to look into his charts* - p. 19: «mettere il naso nelle sue carte» (R. 1932) > p. 19 «ficcare il naso nelle sue carte» (Pa. 1975).

L.R. p. 1 *London took with me mighty well* - p. 13: «La grande e allegra città mi andò a genio» (Co. 1966); L.R. p. 11 *when I had none* - p. 29: «io ero al verde» (Co. 1966); L.R. p. 23 *to put it into a little order* - p. 28: «rimetterlo un po’ in sesto» (S. 1978); L.R. p. 34 *the very first time* - p. 38: «di punto in bianco» (Bi. 1930).

M.F. p. 96 *She was struck dumb* - p. 98: «rimase di sasso» (D. 1954); M.F. p. 97 *I began and told her the whole story* - p. 83: «presi a raccontarle per filo e per segno la storia» (P. 1938); M.F. p. 99 *if it comes out* - p. 100: «se la cosa fosse saltata fuori»

(D. 1954) > p. 80: «se la cosa viene a galla» (L. 1968); M.F. p. 157 *it would make him distracted* - p. 130: «gli dava di volta il cervello» (P. 1938) > p. 126: «ne sarebbe uscito pazzo» (L. 1968).

R.C. p. 8 *make a clear deck* - p. 12: «far piazza pulita sul ponte» (M. 1963); R.C. p. 8 *she would founder* - p. 13: «colava a picco» (M. 1963); R.C. p. 72 *goods* - p. 61: «ben di Dio» (A. 1940).

5.2.3. L'inserimento di tecnicismi

Il linguaggio settoriale rappresenta la varietà di una lingua naturale, dipendente da un settore di conoscenze o da un ambito di attività professionali (Serianni 2007: 82).

La maggiore differenza che ho potuto constatare tra il lessico del teatro e quello della prosa riguarda l'inserimento di tecnicismi. Si tratta sia di tecnicismi specifici, la cui conoscenza è riservata a chi opera in quel determinato settore, sia di tecnicismi collaterali "termini altrettanto caratteristici di un certo ambito settoriale, che però sono legati non a effettive necessità comunicative bensì all'opportunità di adoperare un registro elevato, distinto dal linguaggio comune (Serianni 2007: 82). L'inserimento di questi termini si riscontra solo nelle traduzioni del Novecento - secolo che si apre con un rinnovato interesse per la scienza da parte dei Futuristi e con l'impiego di termini settoriali nell'opera di Gabriele D'Annunzio²⁰¹ - anche se l'utilizzazione di tecnicismi è riscontrata già a partire dal romanzo del secondo Ottocento. Ne possiamo infatti trovare esempi sia nei romanzi d'appendice di Francesco Mastriani (1819-1891) che usa termini provenienti dal lessico medico, dal linguaggio della malavita e anche da quello burocratico-amministrativo²⁰² e di Giuseppe Rovani (1818-1874) a cui Melis Freda 1969 allarga l'indagine, sia nella prosa espressionista del già citato Faldella²⁰³.

I romanzi di Defoe presentano tutti il ricorso a sfere semantiche di tipo settoriale ed in particolare il ricorso al lessico economico, giuridico e marinaresco.

²⁰¹ Al riguardo si possono citare le parole di Vittorio Coletti: "tutte le grandi, futuristiche novità della scienza e della tecnica primonovecentesca sono rappresentate dall'avidissimo e attentissimo romanziere che dà parte di protagonisti all'automobile, all'aereo, ai sottomarini e persino al telefono" (Coletti 1989: 58). Per una panoramica generale sul lessico dannunziano, compresi esempi di neologismi tecnici, si veda Migliorini 1969: 263-77.

²⁰² Per un'esemplificazione dei termini usati da Mastriani si veda Melis Freda 1969: 11-13.

²⁰³ L'inserimento dei tecnicismi nei romanzi di Faldella è parte integrante della sua prosa espressionista; perciò a volte questi termini sono utilizzati in senso proprio, mentre in altri casi sono soggetti a metaforizzazioni. Sull'argomento cfr. Scotti Morgana 1974: 110-21.

Delle occorrenze che riporterò di seguito solo due si trovano in momenti di dialogo tra i personaggi C.S. p. 187 *we'll shorten sail for him* - p. 180: «si prendano i terzaruoli per mettere all'aorza» (R. 1932) e C.S. p. 281 *getting your ship off* p. 269 – p. 231: «disincagliare la nave» (R. 1932 – Pa. 1975); tutte le altre si trovano in momenti di diegesi:

C.S. p. 4 *master* - p. 19, p. 18: «capociurma» (R. 1932, Pa. 1975) > p. 12: «nostromo» (S. 1959) (L., S., H. 'capitano'; L. e S. anche 'padrone'); C.S. p. 7 *a kind of a steward* - p. 20 e p. 20: «una sorta di vice-intendente di bordo» (R. 1932 – Pa. 1975) (L. e S. 'dispensiere'; H. 'cameriere di bordo'); C.S. p. 8 *ship's books* - p. 22: «ruolino di bordo» (R. 1932) (manca nei dizionari); C.S. p. 49 *to coast round the whole island* - p. 54: «intraprendere il periplo²⁰⁴ dell'isola» (Pa. 1975) (L., S., H. 'costeggiare'); C.S. p. 187 *we'll shorten sail for him* - p. 180: «si prendano i terzaruoli per mettere all'aorza» (R. 1932) (L. 'accorciare, ridurre le vele'); C.S. p. 22 *boat* - p. 60: «palischerma» (R. 1932) > p. 56: «palischerma» (Pa. 1975) (L., S., H. 'imbarcazione, piccola nave, barca'); C.S. p. 187 *lee-braces* - p. 181, p. 164: «sàgole di babordo» (R. 1932, Pa. 1975) (manca un significato unico: *lee* è concordemente tradotto con 'sottovento'; L., H. *brace* 'braccio'; S. 'tirante'); C.S. 281 *getting your ship off* - p. 269, p. 231: «disincagliare la nave» (R. 1932, Pa. 1975) (L. 'fuggire, disfarsi, togliere da qc'; H. 'scendere, smontare, andarsene').

M.F. p. 138 *running cash* - p. 110: «capitale non vincolato» (L. 1968) (manca un'accezione unica: *running* 'corrente' e *cash* 'denaro'); M.F. p. 139 *To transfer it* – p. 115: «per fare la voltura» (P. 1938) (L. 'trasferire, trasportare').

R.C. p. 9 *to get on board* - p. 12: «trasbordare in essa» (A. 1940) (L. 'salire a bordo'); R.C. p. 7 *the ship might ride as easy as possible* - p. 41: «perché la nave potesse contenere meglio il rollio» (C. 1993) (L. 'avere i movimenti dolci col mare grosso'; S. e H. 'stare bene all'ancora'; H e RR anche 'galleggiare'); R.C. p. 130 *slanting North-west* - p. 126: «obliquando verso nord-ovest» (M. 1963) (L., S., H. 'pendere, inclinare, essere obliquo, deviare'); R.C. *rent-charge* - p. 266: «canone enfiteutico» (M. 1963) (manca un'accezione univoca: in L., S. e H. *rent* è 'rendita'; *charge* è in L. e H. 'carico, carica' e in S. anche 'cura, gestione, ordine, diritto').

Il lessico tecnico è inserito nelle traduzioni novecentesche per meglio identificare una determinata realtà ma, contrariamente a quanto accade nella coeva letteratura italiana in cui

²⁰⁴ In S., tuttavia, è presente anche il significato di 'fare il piccolo cabotaggio'.

il tecnicismo è un mezzo linguistico non esente dall'essere "vitalizzato e percorso (...) da quello dell'invenzione, dell'immagine, della declinazione individuale del tecnicismo, della sua ironizzazione"²⁰⁵, qui il lessico settoriale non si piega a nessun effetto stilistico dal momento che optare per questi artifici retorici significherebbe in qualche modo tradire la prosa di Defoe (cfr. § 5.3).

5.3. Dall'Ottocento al Novecento: considerazioni conclusive

Guardando in generale alla situazione della lingua della prosa che emerge dallo spoglio effettuato possiamo notare sul versante del rapporto con la lingua coeva che non sussistono particolari differenze tra la lingua usata in queste traduzioni e quella circolante nelle opere coeve in lingua italiana.

Se tuttavia pensiamo alle parole di Valeria della Valle che, guardando ad alcuni autori di fine Novecento, vede nella loro produzione

il convergere e il sovrapporsi di tendenze linguistiche contrastanti: da una parte, indubbiamente, lo "stile semplice", la linearità sintattica, l'irrompere del parlato, il registro medio-basso, ma anche, contemporaneamente, il riemergere della letterarietà più ricercata, il recupero del dialetto, del gergo, delle neoformazioni (Coletti 1989: 75)

²⁰⁶.

la lingua delle traduzioni novecentesche non può che sembrarci più conservativa.

Credo tuttavia che vada contestualizzata la produzione di Defoe per capire il perché i traduttori non si mostrino aperti alle sperimentazioni come in alcuni casi lo sono stati i traduttori di Shakespeare²⁰⁷. Ci troviamo innanzitutto di fronte a un'epoca di riflessione linguistica per l'Inghilterra. Fin dal 1662, infatti, la Royal Society aveva cercato di porre rimedio alle stravaganze e ampollosità stilistiche del tempo "sostenendo l'uso di forme espressive naturali aderenti agli argomenti trattati in un linguaggio scarno ed essenziale, che negli scritti, doveva porsi come moduli il rigore matematico e la concretezza lessicale degli artigiani, degli agricoltori e dei mercanti" (Di Martino 1984: 7).

Defoe stesso interviene nel dibattito linguistico e in particolare sostiene l'idea di un'accademia che possa mettere in risalto la gloria della lingua inglese e, in *The complete*

²⁰⁵ Coletti si riferisce al trattamento dei tecnicismi nella prosa di Italo Calvino.

²⁰⁶ Della Valle 2004: 61.

²⁰⁷ Cfr. cap. 2 § 2.4.

english tradesman, difende accanitamente l'ideale di chiarezza della prosa sostenendo che debba essere perseguita proprio la lingua dei *tradesmen* e dei *merchants*, l'espressione che riesca comprensibile ad un numero più alto possibile di persone²⁰⁸.

È chiaro perciò che Defoe sia il primo a mettere in atto i principi teorici che propugnava e la sua prosa fu perciò definita

un modo di parlare preciso, nudo, naturale; espressioni positive; significati chiari; una facilità nativa; rendere ogni cosa con precisione matematica quanto è possibile; e preferire il linguaggio degli artigiani, dei contadini e dei mercanti a quello dei sapienti e degli studiosi (Watt 1976: 96).

D'altronde caratteristica principale del *novel*, di cui Defoe è il capostipite, contro il *romance* è proprio la verosimiglianza che passa non solo per i temi affrontati ma anche per la lingua utilizzata. La verosimiglianza del *novel* implicava la messa a fuoco di azioni prosaiche relative alla quotidianità borghese e presupponeva un rapporto simbiotico con il discorso della storia (Di Martino 1984: 23). Sia la cultura religiosa sia quella scientifica iniziarono alla fine del Seicento a ostacolare la *fiction* che caratterizzava il *romance* e a sostenere una prosa realista espressione della borghesia in cui venisse utilizzato un lessico aderente al linguaggio della vita quotidiana (Di Martino 1984: 12). Il romanzo realista rendeva, inoltre, un paradigma l'esperienza del narratore omodiegetico e liberava dalle ombre, ad esempio, l'esperienza di un Robinson Crusoe in cui anche la sottomissione di Venerdì a schiavo avviene nella maniera più semplice possibile: "se uno non esita a proclamarsi padrone, l'altro è ben felice di degradarsi a schiavo" (Capoferro 2003: 71). Il fatto che il romanzo realista dovesse avere uno stile semplice e aderente al linguaggio del reale non significa tuttavia che abbia un linguaggio monotonale; anzi il *novel* è un genere in cui trovano spazio anche i linguaggi tecnici su influenza della cultura scientifica priva di metafore e figure retoriche, ma basata sull'esposizione di fatti concreti (Di Martino 1984: 157).

Dalla situazione culturale che è alle spalle di Defoe possiamo capire perché i traduttori si mantengano abbastanza cauti nella lingua da utilizzare nelle traduzioni.

Se la traduzione può svolgere indubbiamente un ruolo innovativo nell'introduzione di un nuovo genere o di nuovi temi nella letteratura di arrivo, per quanto riguarda i romanzi di Defoe rispetto all'Italia questo sarebbe potuto accadere fino a prima della nascita del romanzo italiano. Così in effetti è stato per la traduzione del *Joseph Andrews* di Fielding ad opera di Pedrini nel 1751. In Italia praticamente nel Settecento – se escludiamo la

²⁰⁸ Di Martino 1984: 74-75.

produzione di Chiari e Piazza - il genere romanzesco era assente ed è per questo che la traduzione di Pedrini era da considerare "un prodotto originale destinato a fungere da futuro modello per il romanzo" (Petrocchi 2004: 23). La lingua della traduzione di quest'opera si inseriva all'interno di un'evoluzione generale della lingua italiana verso la concretezza e la chiarezza; attraverso un "italiano tradizionale modellato su Petrarca, sintatticamente semplificato e selezionato dal gusto classicistico"²⁰⁹ nasceva un'opera più moderna rispetto alla produzione letteraria settecentesca alla quale Pedrini apparteneva.

Tuttavia, la prima traduzione integrale ottocentesca delle opere di Defoe è quella del *Robinson Crusoe* di Barbieri pubblicata nel 1842, ossia posteriore alla composizione dei *Promessi Sposi*, mentre per la traduzione delle altre opere si dovrà attendere il Novecento. Nello scorso secolo, però, il ruolo del traduttore si era consolidato e ed era affidato a personalità del mondo accademico e la traduzione non aveva valore più esclusivamente innovativo, ma piuttosto divulgativo finalizzato alla conoscenza delle opere straniere (Petrocchi 2004: 12-13). Sarebbe quindi probabilmente eccessivo aspettarsi una carica innovatrice dalle traduzioni di questi romanzi nell'Ottocento e ancora a maggior ragione nel Novecento.

Quello che si evidenzia dall'analisi lessicale è una consonanza tra lingua delle traduzioni e lingua delle opere coeve in lingua italiana. Pensiamo infatti alla presenza, seppur non ingente, di locuzioni idiomatiche nella traduzione di Barbieri del 1842 che rispecchia l'apertura ai modi colloquiali iniziata nel romanzo italiano da Manzoni.

Guardando al Novecento possiamo evidenziare la maggiore apertura a modi del parlato e quindi la notevole presenza di locuzioni idiomatiche e colloquialismi, l'inserimento di alterati e comunque il parallelo mantenimento di forme più letterarie riscontrabile sia nelle letteratura italiana coeva sia in altre traduzioni novecentesche²¹⁰.

C'è tuttavia un aspetto per il quale il comportamento di questi traduttori diverge dalla tendenza generale delle traduzioni coeve. Se guardiamo alle traduzioni novecentesche del *Joseph Andrews* da parte di Melchiori e di *La casa sul fiume di grande* di Gigli notiamo che i termini colloquiali vengono inseriti soprattutto nei dialoghi per cercare di "aderire maggiormente alla realtà intensificando la vivacità mediante l'utilizzazione del potenziale verbale intrinseco"²¹¹.

Nelle traduzioni delle opere di Defoe, invece, i termini colloquiali e le locuzioni idiomatiche non vengono inseriti principalmente nei momenti di dialogo - dove l'effetto di

²⁰⁹ Petrocchi 2004: 30.

²¹⁰ Mi riferisco qui alla traduzione di Melchiori del *Joseph Andrews* del 1951 (Petrocchi 2004: 157)

²¹¹ Petrocchi 2002: 51. Per quanto riguarda la traduzione di Melchiori si veda Petrocchi 2004: 114.

avvicinamento al parlato sarebbe sicuramente più accentuato - ma si presentano in numero maggiore nelle parti diegetiche come a non voler ipercaratterizzare una prosa che aveva fatto dello stile semplice la sua ragione di essere.

Cap. 6 Sintassi

Il capitolo, impostato come il corrispettivo capitolo sulla lingua del teatro, raccoglie e commenta le scelte linguistiche volte alla simulazione di parlato usate nelle traduzioni della prosa di Defoe.

La tipologia di queste scelte è ovviamente la medesima di quella vista per il teatro; tuttavia sussistono significative divergenze. In generale si registra una minore mimesi dell'oralità rispetto alle traduzioni del teatro shakespeariano; assenti sono gli anacoluti²¹², i fatismi e la dislocazione a destra e decisamente irrisorio è l'inserimento delle interiezioni. Minore rispetto al teatro è anche l'inserimento dei deittici, mentre risultano incrementate le occorrenze del *che* polivalente e delle costruzioni notevoli di periodo ipotetico. Anche l'inserimento dei puntini sospensivi è riscontrato solo in un caso: C.S. p. 180 *to our great good fortune, we lay pretty snug and close among the high rocks* - p. 150: «ma, per nostra grande fortuna, rannicchiati stretti stretti fra le alte rocce come s'era...» (S. 1959) > p. 158: «la nostra fortuna fu ancora più grande. Eravamo così ben rintanati e acquattati fra le rocce...» (Pa. 1975).

L'attenzione, per ogni tipo di fenomeno descritto, si focalizzerà sulla sua presenza in parti diegetiche o dialogiche; si affronterà nel corso del capitolo, inoltre, un altro fenomeno non riscontrato nel teatro ma altamente prevedibile nella prosa: l'introduzione del discorso indiretto libero.

Bisogna dire comunque in questa sede introduttiva che si ha un maggior riscontro di fenomeni sintattici tendenti all'oralità nelle parti diegetiche rispetto alle parti dialogiche; questo risultato che potrebbe essere prevedibile, dal momento che le strutture subordinative che si è deciso di comparare sono più frequenti nei momenti narrativi del testo, trova comunque conferma anche nell'analisi del lessico che invece è stato condotto in maniera integrale; anche sul piano lessicale, infatti, l'introduzione di colloquialismi, locuzioni idiomatiche e alterati si riscontra maggiormente nei momenti di diegesi del testo (cfr. cap. 5 § 5.1.2.2.).

²¹² Per alcuni esempi in Carcano e Grossi si veda Serianni 1989b: 97.

6.1. Trattati di matrice orale

6.1.1. Dislocazione a sinistra

Il costrutto, per la cui descrizione teorica rimando al cap. 3 § 3.2.1., è molto ben rappresentato, a differenza della dislocazione a destra che nel *corpus* delle traduzioni della prosa non compare mai. Il fenomeno, attestato “in tutte le epoche della nostra storia linguistica” (D'Achille 1990: 91) è quello maggiormente riscontrato nelle traduzioni ottocentesche. Non si rintracciano casi in cui la dislocazione a sinistra serva per eliminare il costrutto passivo presente nel testo inglese; la scelta di questo costrutto andrà quindi motivata attraverso il contesto in cui è inserito e ricoprirà gli usuali motivi stilistici: il forte coinvolgimento emotivo da parte di chi pronuncia la battuta e la conseguente volontà di porre subito in primo piano l'argomento di cui si sta parlando.

La maggioranza delle occorrenze, dieci, si riscontra in zone diegetiche, mentre le restanti – solo tre – sono presenti nei dialoghi:

C.S. p. 60 *we provided ourselves with a sort of shoes, made of the skins of wild beasts, with the hair inward, and being dried in the sun, the outsides were thick and hard, and would last a great while* – p. 63: «il pelo lo tenevamo rivolto verso l'interno perché una volta essiccate al sole, esse avevano l'esterno spesso e duro e promettevano di durare molto» (P. 1975); C.S. p. 319 *I was a kind of charity school boy; so that I can have no desire of going anywhere for being rich or poor, for I have nowhere to go* - p. 301: «sono una specie di trovatello: ricco o povero, non posso quindi avere alcun desiderio di andare dove che sia, per il buon motivo che luoghi dove andare, io non ne ho» (R. 1932).

L.R. p. 10 *should only have come to them to beg them to help me to some work, that I might get our bread by my labour* - p. 14: «a loro mi sarei rivolta soltanto perché mi aiutassero a trovar lavoro giacché il pane avrei potuto procurarmelo per mio conto» (S. 1978).

M.F. p. 4 *I was able to do but very little service wherever I was to go* – p. 17: «di servizi sapevo farne assai pochi.» (D. 1954); M.F. p. 89 *I heard this part of the story with very little attention, because I wanted much to retire and give vent to my passions* - p. 77: «questa parte del racconto l'udii con scarsissima attenzione, poiché non desideravo che di ritirarmi e dare sfogo alla passione» (P. 1938) > p. 72: «questa parte della storia la ascoltai con scarso interesse, perché desideravo ritirarmi a

dar sfogo alla mia emozione» (L. 1968); M.F. p. 82 *he replied he did not ask what my Fortune was* - p. 72: «rispose che la cifra delle mie sostanze non voleva saperla» (P. 1938); M.F. p. 85 *Which, by the way, I take to be one of the most dangerous steps a woman can take, and in which she runs the most hazard of being ill us'd afterwards* - p. 69: «la qual cosa, comunque, la considero uno dei passi più pericolosi che una donna possa fare e che la espone al rischio di essere poi offesa» (L. 1968). R.C. p. 3 *I might depend I should never have their consent to it* - p. 6: «sta pur sicuro che l'assenso de tuoi genitori non l'otterrai in eterno» (B. 1842); R.C. p. 5 *These wise and sober thoughts continued all the while the storm continued* - p. 8: «questi pensieri ragionevoli e sensati continuai ad agitarli finché durò il fortunale» (A. 1940); R.C. p. 180 *he numbered them by laying so many stones on a row* - p. 260: «i venti uomini me gl'indicò disponendo venti pietre in fila» (B. 1842).

Da sottolineare che, nei casi in cui più di un traduttore opta per la dislocazione a sinistra, questa è già presente nel testo di partenza inglese:

L.R. p. 25 *that the house being well furnished, you shall let it out to lodgings for the summer gentry* - p. 51: «la vostra casa, essendo ben mobiliata, dovete affittarla per alloggiare (...)» (Co. 1966) > p. 30: «la casa dovete affittarla d'estate» (S. 1978). R.C. p. 7 *The Master (...) yet as he went in and out of his cabin by me, I could hear him softly to himself say several times* - p. 11: «il capitano (...) mentre or tornava nella sua camera, or ne veniva passandomi vicino, potei udirlo quando disse parecchie volte fra sé medesimo» (B. 1842) > pp. 11-12: «il capitano, sebbene attento alla bisogna di salvare la nave, pure nel passarli davanti per entrare o uscire dalla cabina lo udii parecchie volte mormorare tra sé» (M. 1963) > p. 42: «il capitano (...) ma mentre usciva dalla cabina passando vicino a me lo sentii mormorare a se stesso più volte.» (C. 1993); R.C. p. 75 *a Basket I could not make by any Means, having no such things as Twigs that would bend to make Wicker Ware* - p. 91: «un canestro non poteva farmelo in nessuna maniera, perché io non aveva fin allora intorno a me (...) veruna pianta» (B. 1842) > p. 64: «il canestro non potei farlo in nessun modo, perché non avevo e non trovavo vimini» (A. 1940) > p. 66: «una cesta non potevo farmela in nessun modo perché non avevo bacchette abbastanza flessibili da intrecciare, almeno non ne avevo trovate» (M. 1963).

6.1.2. Ellissi del verbo

L'ellissi del verbo è ben attestata nei romanzi di Defoe con le funzioni usuali di descrizione e potenziamento delle immagini²¹³.

Non si riscontrano esempi di frase nominale nell'unica traduzione ottocentesca del *corpus*, anche se il costrutto era già presente nel romanzo storico italiano di metà Ottocento in diversi momenti narrativi e si trovava impiegato in passi descrittivi, sommari narrativi, dialoghi tra personaggi e negli interventi del narratore dove spesso acquisiva la funzione di chiosa esplicativa (Zangrandi 2002: 107-9). Grazie ai costrutti nominali la sintassi di Niccolò Tommaseo sarà considerata moderna nel panorama ottocentesco, in particolare nei casi di enumerazione appositiva e nelle descrizioni fisiche e psicologiche dei personaggi (Serianni 1989b: 95) e lo stesso si può dire anche per il *Marco Visconti* dello scrittore lombardo Tommaso Grossi (1790-1853) (Zangrandi 2002: 264).

Il costrutto brachilogico, così come nel teatro²¹⁴, anche nella prosa fondamentale a svolgere funzione di commento, di potenziamento di un'immagine e di enfattizzazione dell'apporto informativo di una proposizione. Per quanto riguarda la funzione di commento possiamo vedere i seguenti esempi in cui la chiosa in stile nominale, riscontrata nelle parti diegetiche, è divisa dal resto della frase dai segni interpuntivi:

C.S. p. 5 *in short the old pilot took me home, and used me tolerably well, though I fared hard enough* - p. 12: «in breve, il vecchio pilota mi prese a casa con sé: passabile il trattamento anche se non mi ci trovai a mio agio» (S. 1959); C.S. *gave us a full account of his parley with the old Dutchman, which was very diverting, and to me instructing* - p. 232: «ci mise al corrente dell'incontro col vecchio olandese; una relazione molto interessante e per me istruttiva» (S. 1959).

L.R. p. 2 *bearing with what open arms the refugees were received in England, and how they fell readily into business, being by the charitable assistance of the people in London encouraged to work in their manufactures, in Spitafields, Canterbury, and other places, and that they had a much better price for their work than in France and the like* - pp. 5-6: «(...) si era sparsa la voce che i rifugiati fossero accolti in Inghilterra a braccia aperte e che fosse loro possibile fare presto affari grazie alla caritatevole assistenza della cittadinanza di Londra che li incoraggiava a lavorare nelle manifatture della zona, in Spitafields, a Canterbury e altrove; un lavoro assai meglio

²¹³ Cfr. cap. 3 § 3.2.2.

²¹⁴ Su cui si veda il cap. 3 § 3.2.2.

retribuito che in Francia» (S. 1978); L.R. p. 5 *Within two years after my own father's death my husband's father also died, and, as I thought, left him a considerable addition to his estate; the whole trade of the brewhouse, which was a very good one, being now his own* - p. 9: «due anni dopo la morte di mio padre, anche il padre di mio marito morì e, come prevedevo, gli lasciò cospicue aggiunte al patrimonio personale: suo diventava l'intero commercio della birreria, un'azienda assai fiorente» (S. 1978).

Per quanto riguarda il potenziamento delle immagini possiamo vedere che, anche in questo caso, in un'occorrenza tratta da *Captain Singleton*, l'immagine è isolata dal resto della proposizione dai due punti: C.S. p. 285 *and indeed we had some sport with them the next day, when they came down, a vast prodigious multitude of them, very few less in number, in our imagination, than a hundred thousand, with some elephants* - p. 272: «e invero ci divertimmo non poco a spese loro il giorno dopo, allorché giunsero di nuovo sul posto: una portentosa moltitudine inferiore di ben poco, a occhio e croce, ai centomila uomini, e con alcuni elefanti» (R. 1932). Nell'esempio riscontrato in *Lady Roxana*, invece, la frase nominale si trova in apertura di periodo e svolge funzione appositiva: L.R. p. 33 *Amy made us some sport, for she was a girl of spirit and wit, and with her talk she made us laugh very often* - p. 39: «ragazza tutta spirito e vivacità, Amy ci fece divertire, facendoci anche ridere a più riprese» (S. 1978).

Più spesso, comunque, la frase nominale serve, secondo me ad enfatizzare il contenuto informativo della proposizione. Basta guardare i seguenti esempi per vedere come nella prima occorrenza di *Lady Roxana* l'assenza del verbo potenzi il messaggio che Roxana vuole mandare alle sue lettrici, mentre nelle altre due l'enfatizzazione della frase sia ulteriormente amplificata dall'ostensivo *ecco*:

L.R. p. 4 *so hard it is to know the worst of the kind, that I am obliged to say, no fool, ladies, at all, no kind of fool* - p. 12: «(Vi sono tanti imbecilli), ed in una così grande varietà che è impossibile sapere qual è la specie peggiore. Ragazze, mai un imbecille!» (Bi. 1930); L.R. p. 9 *This being his temper and the extent of his capacity, I confess I did not see so much loss in his parting with me as at first I thought I did* - p. 16: «ecco il suo temperamento e l'estensione delle sue capacità. Confesso che non provai una grande perdita con la sua partenza» (Bi. 1930); L.R. p. 25 *he is such a friend as the world sure has not abundance of to show* - p. 30: «ecco un amico, come di certo ve ne sono pochi» (Bi. 1930) > p. 30 «un amico come pochi al mondo» (S. 1978).

Solo nell'esempio seguente la frase brachilogica mi sembra funzionale all'alleggerimento del periodo e in un certo senso volta a riprodurre la tendenza a non ripetere il già detto, caratteristica propria del discorso diretto:

C.S. p. 194 *but they could not understand what we meant* - p. 162: ma quelli ancora niente» (S. 1959).

Un discorso a parte va fatto per le occorrenze riscontrate in *Robinson Crusoe*. La maggior parte di queste si trova, infatti, nella parte del romanzo in cui Robinson inizia a scrivere un diario annotando tutto ciò che accade durante la giornata. Lo stile nominale, particolarmente insistito nella traduzione di Cavallari per Feltrinelli del 1993, in questi specifici momenti aumenta la sensazione che quelli presi da Robinson siano appunti veloci. Spesso la frase nominale è imperniata sull'uso del participio passato; questo tipo di costrutto che rende in maniera migliore l'idea di un'azione colta nel suo risultato (Herczeg 1967: 149) è riscontrato varie volte nel *corpus* e, oltre ad essere una peculiarità del genere diaristico, è anche tipico dell'epistolografia²¹⁵:

R.C. p. 72 *Oct. 25. It rain'd all Night and all Day, with some Gusts of Wind* - p. 61: «pioggia continua la notte e il giorno accompagnata da forte vento» (A. 1940) > p. 95: «piovuto tutto il giorno e tutta la notte con raffiche di vento» (C. 1993); R.C. p. 72 *From the 26th. to the 30th. I work'd very hard in carrying all my Goods* - p. 95: «26/30 ottobre lavorato duramente al trasporto dei miei bagagli» (C. 1993); R.C. p. 179 *This Friday admir'd very much; but when he came to taste the Flesh, he took so many ways to tell me how well he lik'd it* - p. 173: «grande ammirazione di Venerdì e grandi segni di viva soddisfazione quando ebbe assaggiato l'arrosto» (A. 1940); R.C. p. 194 *although I called, and hollowed out too, after him, it was all one, away he went* - p. 237: «inutile chiamarlo, gridare, perché sparì nella sua direzione» (C. 1993).

6.1.3. Ripetizioni e ridondanze

Mentre molti erano gli esempi di ridondanza pronominale nel *corpus* teatrale (cfr.

²¹⁵ Per un approfondimento storico-culturale sul genere epistolografico si guardi almeno Petrucci 2008; per un approfondimento linguistico su questo genere è fondamentale Antonelli 2003.

cap. 3 § 3.2.3.), sul versante della prosa se ne riscontrano solo due occorrenze, entrambe nella traduzione di Ada Alberti del *Robinson Crusoe* e tutte e due in momenti della narrazione in prima persona del protagonista:

R.C. p. 71 *I poor miserable Robinson Crusoe, being shipwreck'd, during a dreadful storm* - p. 60: «**io**, Robinson Crusoe, **io**, povero e misero mortale, essendo naufragato durante una terribile tempesta» (A. 1940); R.C. p. 196 *This however I knew not, and therefore was under continual Apprehensions for a good while, and kept always upon my Guard, me and all my Army* - pp. 213-14: «di questo però **io** non ero sicuro, perciò stetti in continua apprensione per parecchio tempo, e restai sempre all'erta, **io** con tutto il mio esercito» (A. 1940).

Nei prossimi casi che citerò, invece, ci troviamo di fronte a ripetizioni di sostantivi e in un caso di un aggettivo. Queste ridondanze - tutte in parti diegetiche - non sono dovute a ragioni di contesto, ma piuttosto alla volontà del traduttore di rendere più chiare le proposizioni nelle quali si trovano. Nel primo caso, che riporto di seguito, ad esempio, la ripetizione svolge la funzione di incapsulatore per evitare che nella semplice relativa sia difficile individuare correttamente l'antecedente:

C.S. p. 191 *I had heard some flaming stories of Captain Avery, and the fine things he had done in the Indies, which were doubled and doubled, even ten thousand fold* - p. 159: «avevo sentito delle **storie** favolose sul capitano Avery e le sue magnifiche imprese nelle indie, **storie** che di bocca in bocca si erano andate ingrandendo mille e più volte» (S. 1959).

R.C. p. 130 *had of course made another eddy to the north, and this I found very strong, but not directly setting the way my course lay which was due west* - p. 119: «ributtando la corrente, aveva prodotto un altro **riflusso** in direzione del nord, **riflusso** fortissimo, ma che non segnava la direzione del mio viaggio» (A. 1940); R.C. p. 133 *Nor was the madness of it so great as to the compass, for if it was ten mile about I was like to have time enough to do it in. But I did not consider that my goats would be as wild in so much compass as if they had had the whole island* - p. 160: «ma non stava solo nella dimensione di questa palizzata la **stravaganza** del mio progetto, poiché avrei avuto tutto il tempo di farla anche se fosse stata di dieci miglia: la **stravaganza** stava nel fatto che non avevo considerato che in un'area così vasta le mie capre

sarebbero rimaste selvagge come se lasciate libere nell'isola» (C. 1993).

C.S. p. 51 *However, necessity was the spur to invention, and we did many things which before we thought impracticable, that is to say, in our circumstances* - p. 57: «ma la necessità, come al solito, stimolò la nostra inventiva a tal punto che portammo a termine cose che avevamo creduto **impossibili: impossibili** in quella situazione, voglio dire» (Pa. 1975).

6.1.4. Elementi deittici²¹⁶

In linea generale le occorrenze riscontrate nelle parti diegetiche sono la maggioranza. Sono assenti, rispetto al teatro, casi di rafforzamento di deittici già presenti nel testo di partenza, mentre riscontriamo tra le occorrenze solo tre casi in cui l'articolo del testo inglese viene reso con il dimostrativo nella traduzione:

C.S. p. 205 *might be surprised by the ship we had taken, if we carried Portuguese colours* - p. 166: «se avessimo issato bandiera portoghese su **quel** vascello catturato avremmo potuto coglierlo di sorpresa e prenderlo» (Pa. 1975); C.S. p. 205 *I understand the captain is for sailing back to the Rio Janeiro, in hopes to meet with the other ship that was in chase of thee yesterday* - p. 166: «ho sentito dire che il capitano vorrebbe tornare al fiume Janeiro con la speranza di incontrare e prendere **quell'altro** vascello che ieri ci dava la caccia» (Pa. 1975); L.R. p. 6 *the only work (perhaps) that fools are good for* - p. 21: «**questo** è il solo genere di lavoro cui gli scioperati son buoni» (Co. 1966).

Citerò qui di seguito le dodici occorrenze che compaiono nei momenti di diegesi; da evidenziare in particolare l'ultimo esempio: R.C. p. 195 (...) *and Friday and I carried them up both together upon it between us* - p. 239: «e li trasportammo **così**, io e Venerdì, uno davanti e l'altro dietro» (C. 1993), in cui il deittico assume una valenza particolarmente forte tanto da equivalere alla deissi slegata teatrale:

C.S. p. 176 *I found William, as I thought, not very averse to go along with us* - p. 171: «trovai **codesto** Guglielmo, come mi ero immaginato, tutt'altro che avverso a

²¹⁶ Per il riferimento teorico rinvio, come sempre, al capitolo sul teatro (cap. 3 § 3.2.4.).

seguirci» (R. 1932) > p. 155: «mi era sembrato che **questo** Guglielmo fosse tutt'altro che restio a seguirci» (Pa. 1975); C.S. p. 181 *we may be sure that we are running away from her* - p. 160: «possiamo esser sicuri che ci stiamo allontanando da **quel vascello**» (Pa. 1975); C.S. p. 185 *Whether the Portuguese commander guessed we would do so or no, I know not* - p. 179: «non saprei dire se il comandante portoghese avesse indovinato **questo** nostro piano» (R. 1932); C.S. p. 321 *I began now to be very much moved at his discourse* - p. 260: «gli è che le parole di **quel** buon amico cominciavano a commuovermi» (S. 1959); C.S. p. 331 *So we ought, at least, to leave it to him and go on* - p. 313: «a Lui **lassù**, comunque, si dovrebbe lasciare tale cura» (R. 1932).

L.R. p. 4 *be able to say nothing, and so look like a fool* - p. 11: «non è capace di dir nulla e resta **là** con un'aria da idiota ed è spesso considerato tale» (Bi. 1930); L.R. p. 10 *But it was no time now to dally* - p. 27: «ma **quello** non era tempo di traccheggiare» (Co. 1966) > p. 14: «ma **quello** non era il momento di indugiare» (S. 1978); L.R. p. 12 *one of the children opened the door and they came directly into the room where I was, and where they found me in that posture and crying vehemently, as above* - p. 18: «uno dei bimbi andò ad aprire; esse entrarono direttamente in salone e mi trovarono **là**, lacrimosa, nel modo che vi ho descritto» (Bi. 1930); L.R. p. 25 *he is such a friend as the world sure has not abundance of to show* - p. 30: «**ecco** un amico, come di certo ve ne sono pochi» (Bi. 1930).

M.F. pp. 162-63 *(thus I passed the afternoon) (...) when to my unspeakable surprise he comes back into the inn, but without a servant, and comes directly up into my chamber* - p. 133: «quando con mia indicibile sorpresa, **rieccolo** che torna alla locanda e mi sale difilato in camera» (P. 1938) > p. 155: «con mia indicibile sorpresa **eccolo** che torna in albergo» (L. 1968); M.F. p. 165 *he told me (...) that it was not convenient for him to go to London for reasons, which it was of no value to me to know* - p. 157: «**qui** mi disse che (...) non era conveniente per lui entrare in Londra per ragioni che era inutile farmi conoscere» (D. 1954).

R.C. p. 132 *To this purpose I made snares to hamper them* - p. 123: «misi trappole **qua e là**.» (A. 1940); R.C. p. 132 *not to trouble you with particulars, going one morning to see my trap* - p. 159: «per non annoiarvi con troppi dettagli, **ecco** il risultato: una mattina andai (...)» (C. 1993); R.C. p. 195 (...) *and Friday and I carried them up both together upon it between us* - p. 239: «e li trasportammo **così**, io e Venerdì, uno davanti e l'altro dietro» (C. 1993).

L'aumento dei deittici, in generale non particolarmente vistoso, si osserva principalmente nella traduzione di Rossi del 1932 del *Captain Singleton* per l'inserimento, all'interno della diegesi, dell'ostensivo *ecco*²¹⁷:

C.S. p. 2 *The maid, whether by appointment or otherwise, meets with a fellow* - p. 15: «**ecco** che la governante, avesse o no appuntamento con lui, incontra un tale» (R. 1932); C.S. p. 2 *At this juncture comes by one of those sort of people (...)* - p. 15: «in quel frattempo **ecco** sopravvenire una di quelle persone» (R. 1932); C.S. p. 5 *when the pilot of the ship* - p. 12: «quand'**ecco** il pilota della nave» (S. 1959)²¹⁸; C.S. p. 59 *However, our cutler went to work (...)* - p. 66: «ma **ecco** che il nostro coltellaio si mise al lavoro (...)» (R. 1932); C.S. p. 193 *but our friend William set us to rights again here (...)* - p. 187: «**ecco** che l'amico Guglielmo ci rimise anche questa volta sulla strada giusta» (R. 1932); C.S. p. 287 *Then we saw the Dutchman come forward nearer to us* - p. 234: «ed **ecco** l'olandese muovere alla nostra volta» (S. 1959).

6.1.5. Periodo ipotetico: costrutti notevoli²¹⁹

Fenomeno minoritario nella lingua delle traduzioni teatrali (Cap. 3 § 3.2.9.3.), i periodi ipotetici misti o col doppio indicativo sono nella lingua della prosa molto ben attestate.

La maggior parte delle occorrenze sono di periodo ipotetico misto:

C.S. p. 311 *if anybody had been near me to understand English, I had been undone* - p. 317: «se quella notte ci fosse stato accanto a me qualcuno che capiva l'inglese, io ero un uomo spacciato» (R. 1932) > p. 271: «se avessi avuto vicino qualcuno che sapeva l'inglese, ero spacciato» (S. 1959)²²⁰.

L.R. p. 26 *he told me he would furnish one chamber for himself, and would come and be one of my lodgers if I would give him leave.* - p. 51: «aggiunse che voleva ammobiliare

²¹⁷ L'uso di *ecco* con la funzione di segnalare l'inizio di un evento nuovo rispetto ai fatti già noti è ben attestato anche nel romanzo storico ottocentesco (Zangrandi 2002: 102).

²¹⁸ Da notare che anche nell'ultima traduzione presa in considerazione per il Novecento c'è un potenziamento della deitticità della frase attraverso l'inserimento del dimostrativo: p. 18 *quel vecchio lupo di mare che era il pilota (...)* (Pa. 1979).

²¹⁹ Per un quadro teorico sul fenomeno si veda cap. 3 § 3.2.9.3 (pp. 95-96).

²²⁰ In questo esempio si noti l'aumento di mimesi dell'oralità con il passaggio dalla prima alla terza persona.

una camera per sé e che egli sarebbe stato uno de' miei ospiti, se lo permettevo» (Co. 1966) > p. 30: «mi confidò che avrebbe arredato una camera per sé volendo diventare, se glielo permettevo, uno dei locatari» (S. 1978).

M.F. p. 138 *if I was in the North I might draw bills on the cashier* - p. 134: «se poi andavo al settentrione, avrei potuto spiccare mandato al cassiere» (D. 1954);

M.F. *if I died as I was, it should be all his own* - p. 117: «se morivo nella mia condizione attuale, tutta quella sostanza sarebbe stata sua» (P. 1938) > p. 136: «se morivo nella condizione in cui ero, tutto sarebbe stato suo» (L. 1968).

R.C. p. 8 *if he did not, the ship would founder* - p. 13: «se il suo superiore persisteva nell'opporsi a tale espediente, la nave sarebbe colata a fondo» (B. 1842); R.C. p. 136 *had any one in England been to meet such a man as I was, it must either have frightened them, or rais'd a great deal of laughter* - p. 183: «se qualche abitante dell'Inghilterra si fosse scontrato in tal creatura qual io appariva allora! Se non moriva dallo spavento si sarebbe senza dubbio smascellato dalle risa» (B. 1842).

Solo in due delle occorrenze che elencherò qui di seguito c'è una negazione nella protasi che facilita l'uso dell'imperfetto in uno dei membri della proposizione ipotetica²²¹: L.R. p. 6 *if he did not lay it down in time, he would be forced to do it another way* - p. 20: «se non smetteva a tempo vi sarebbe stato costretto in altro modo, cioè col fallimento» (Co. 1966); M.F. p. 147 *for if he should not at last obtain the divorce, yet we could not dissolve the marriage, neither could we proceed in it* - p. 122: «giacché se alla fin fine poi non otteneva il divorzio, il matrimonio non avremmo però potuto scioglierlo e nemmeno starvi dentro» (P. 1938).

Molto ben attestato è anche il periodo ipotetico con il doppio indicativo che invece era completamente assente nel *corpus* delle traduzioni teatrali²²²:

L.R. p. 41 *my husband came to me one evening and told me he had a very difficult thing happened to him, which he knew not what to do in or how to resolve* - p. 73: «mi disse di trovarsi in una grande difficoltà, dalla quale non sapeva come distrigarsi se io non lo aiutavo» (Co. 1966) > p. 47: «il mio cosiddetto marito venne una sera per dirmi che si trovava in serie difficoltà e non sapeva come fare a uscirne se io non lo aiutavo» (S. 1978).

M.F. p. 107 *had not his mother come into the room in the very moment, he had died* - p. 90: «se sua madre non entrava nella stanza proprio in quel momento, ci restava»

²²¹ Cfr. cap. 3 § 3.2.9.3.

²²² Cfr. cap. 3 § 3.2.9.3.

(P. 1938) > p. 107: «se sua madre non entrava nella stanza proprio in quel momento era finita per lui» (D. 1954); M.F. p. 136 (...) *if they were lost my money was lost, and then I was undone* - p. 113: «(...) se li perdevo andava perduto il mio denaro e per me era la fine» (P. 1938) > p. 132: «(...) se li perdevo, perdevo il mio denaro ed ero rovinata» (D. 1954); M.F. p. 138 *if I was in the North I might draw bills on the cashier* - p. 110: «se stavo nel nord, bastava che staccassi un assegno» (L. 1968).

R.C. p. 8 *if he did not, the ship would founder* - p. 42: «protestò che se non lo facevano la nave colava a fondo» (C. 1993); R.C. p. 72 *I hop'd, if the wind abated, I might get on board* - p. 87: «concepì la speranza, se il vento cessava, di andarvi a bordo» (B. 1842); R.C. p. 76 *if I had been under it I should never wanted a grave-digger* - p. 91: «se vi rimaneva sotto, non aveva bisogno mai più d'un becchino» (B. 1842); R.C. p. 180 *I ask'd him whether the Nation that he belong'd to never conquer'd in battle* - p. 259: «gli chiesi se la nazione alla quale apparteneva, riportava mai vittoria nelle battaglie» (B. 1842).

Il periodo ipotetico di tipo misto e con doppio indicativo è stato oggetto di studio di molti linguisti²²³. Tra gli altri è Bertinetto 1986 a focalizzare l'attenzione proprio sul tipo col doppio indicativo, sostenendo che l'imperfetto nell'apodosi consente maggiore elasticità di riferimenti temporali; perciò questo tipo di periodo ipotetico si presta meglio all'uso nei dialoghi²²⁴. Questa aspettativa è in qualche modo disattesa dal *corpus* perché c'è una sostanziale parità tra occorrenze che si situano in momenti diegetici e occorrenze all'interno di affermazioni in prima persona del protagonista.

Isolatamente va registrata l'occorrenza L.R. p. 32 *if he asks me I won't deny him, not I; hang me if I do," says Amy* - p. 37: «non ricuserei le sue profferte, no, che sia dannata se le ricuserei» (S. 1978) in cui, oltre a trovarci in presenza di una struttura a cornice in cui il verbo viene ripetuto alla fine del periodo, possiamo osservare un periodo ipotetico a doppio condizionale, considerato un tratto esclusivo dell'italiano popolare dove compare in maniera frequente (Berruto 1987: 119). Sebbene in generale il parlato dei personaggi non sia caratterizzato in maniera particolare, il fatto che questa frase sia pronunciata da Amy in un discorso diretto potrebbe servire a presentare la serva di Roxana come non molto istruita.

²²³ Su cui cfr. cap. 3 § 3.2.9.3.

²²⁴ Bertinetto 1986: 379, D'Achille 2001: 300, Antonelli 2003.

6.1.6. *Che* subordinatore generico

Il fenomeno²²⁵ è assente nella traduzione ottocentesca del *corpus* che sotto questo aspetto appare in linea con il romanzo italiano pre-manzoniano. Questo tratto infatti fu introdotto nella prosa letteraria da Manzoni, fu poi usato, sempre nell'Ottocento, da Verga e da lì in poi fu ampiamente utilizzato nel Novecento. A differenza del *corpus* teatrale²²⁶, tuttavia, non ne è rappresentato solo il valore meno spiccatamente orale, ossia quello causale, sebbene quest'ultimo resti comunque il tipo maggioritario, a conferma della scarsa apertura all'oralità - da questo punto di vista - non solo delle traduzioni teatrali, ma anche di quelle della prosa.

Riporto qui di seguito le occorrenze del *che* con valore causale:

C.S. p. 53 *the sun went from us apace, which was much to our satisfaction, for the heats were exceedingly violent* - p. 58: «il sole infatti andava rapidamente allontanandosi da noi con nostra grande soddisfazione che non ne potevamo più dei suoi raggi» (Pa. 1975); C.S. p. 339 *he would write to know if they were living, and to know what condition they were in, and if he found such of them were alive as he had some thoughts about, he would, with my consent, send them something to better their condition.* - p. 321: «egli intendeva scriver loro per sapere se erano ancora al mondo, e in quali condizioni si trovassero: che se davvero alcuni ne vivevano tuttavia, come egli pensava, avrebbe mandato loro qualche cosa, con il mio consenso, per migliorare lo stato» (R. 1932).

R.C. p. 9 *from that moment bey rather put me into the boat than that I might be said to go in my heart was as it were dead within me* - p. 12: «dal momento in cui fui portato nella scialuppa – che da me non avrei potuto scendervi – il mio cuore era come morto dallo spavento» (A. 1940); R.C. p. 194 *although I called, and hollowed out too, after him, it was all one, away he went* - p. 210: «sebbene lo chiamassi e gli urlassi anche dietro, fu tutto inutile, che filò via» (M. 1963).

Tenendo presente che a volte dare un valore logico-grammaticale al *che* polivalente è alquanto arbitrario (Berruto 1987: 69), mi sembra tuttavia di poter rintracciare determinate sfumature nelle occorrenze che citerò poco più avanti. In un caso la scelta di usare un *che* polivalente con sfumatura consecutiva è condivisa da due traduttori per lo stesso passo:

²²⁵ Su cui cfr. cap. 3 § 3.2.9.2.

²²⁶ Su cui cfr. cap. 3 § 3.2.9.2.

L.R. p. 24 *as soon as dinner was over, Amy went upstairs and put on her best clothes too, and came down dressed like a gentlewoman* - p. 49: «appena finito di desinare, Amy andò di sopra, si mise i migliori abiti e venne giù che pareva una signora» (Co. 1966) > p. 29: «finito di desinare, Amy andò di sopra per mettersi il vestito migliore e ridiscese che pareva una signora» (S. 1978).

Le proposizioni introdotte dal semplice *che* con valore consecutivo erano ben attestate già nell'italiano antico – ce ne sono infatti frequenti ricorrenze nella *Vita Nuova* – e, presenti comunque anche nell'italiano moderno, sono “un costrutto ellittico in cui l'antecedente (...) sottaciuto dall'autore, viene facilmente reintegrato da chi legge” (Agostini 1978: 384)²²⁷.

6.1.7. Fenomeni minoritari

6.1.7.1. L'interiezione

Unico fenomeno minoritario, e proprio per questo molto significativo, è l'inserimento delle interiezioni, tanto più che proprio nel grandissimo impiego delle interiezioni sta l'innesto della materia discorsiva del parlato-scritto nella diegesi narrativa già all'altezza dei *Promessi Sposi* (Testa 1997: 37). Questa parte del discorso, che ho illustrato già nel capitolo 3 § 3.2.5., viene inserita in molti momenti delle traduzioni teatrali, mentre solo poche occorrenze se ne registrano nelle traduzioni di prosa.

Come era ovvio aspettarsi l'aumento delle interiezioni si riscontra quasi esclusivamente in momenti di dialogo; solo la prima occorrenza presente in *Lady Roxana*, infatti, è situata all'interno di un discorso indiretto:

C.S. p. 186 *"Well," says he, "and will he come up with us* - p. 163: «**ah**, bene (...) e ci raggiungerà?» (Pa. 1975); C.S. p. 186 *"Yes," said I, "you see she will"* - p. 180: «**eh**, sì – rispondo – vedrete che ci raggiungerà» (R. 1932); C.S. *I cannot say much as to that* - p. 230: «**beh**, non saprei dirvi» (Pa. 1975); C.S. *I know not what to do* - p. 236: «**beh**, io non so proprio cosa fare» (S. 1959).

L.R. p. 10 *added the melancholy part, viz. that she would have helped me, but that indeed she was not able* - p. 17: «che mi avrebbe aiutata con tutto il cuore, ma che,

²²⁷ Sui valori del *che* polivalente in italiano antico si veda inoltre almeno D'Achille 1990: 221 e sgg.

ahimè, non ne aveva i mezzi» (Bi. 1930); L.R. p. 21 "*As to that, madam,*" says Amy, "*I don't see anything of it yet neither* - p. 26: «**oh!** Neppur io vedo nulla, ma cosa può spingere un signore ad avere compassione di noi come egli fa?» (Bi. 1930); L.R. p. 21 *No, I'd starve first* - p. 25: «**oh!** No Morrei di fame piuttosto» (Bi. 1930).

Oltre ad essere molto poche, le interiezioni introdotte, come nel teatro, sono assolutamente convenzionali; poste tutte in apertura di discorso tranne *ahimé*, hanno il valore di introdurre un "commento critico o rassegnato" (Serianni 1997: 260) (*beh*), di manifestare sdegno e sorpresa (*oh* e *ah*) e di rafforzare quanto si dice (*eh* accompagnato dall'olofrastico *sz*).

L'inserimento delle interiezioni nei dialoghi è certamente uno degli espedienti usati per caratterizzare e diversificare il "testo del narratore" e il "testo dei personaggi"²²⁸ e "nel dialogo si profilano con una frequenza maggiore di quella che si può rinvenire in altre zone dell'opera narrativa fenomeni che rinviano ad uno stile informale e ad un tipo di linguaggio che pare aggettare le sue fondamenta sui principi dell'oralità" (Testa 1991: 17). Da tutto ciò risulta evidente come i traduttori della prosa non tentino in alcun modo di caratterizzare il dialogo in questo senso, lasciando che il testo del narratore parli con la stessa lingua del testo dei personaggi.

6.1.7.2. Riformulazione del discorso

Le riformulazioni del discorso riscontrate nel *corpus* sono di tre tipi: introduzione del discorso indiretto libero, trasformazione del discorso indiretto in discorso diretto, passaggio dal discorso diretto a quello indiretto. Le principali modalità riscontrate nel *corpus* sono le prime due, mentre solo in un paio di casi è il discorso indiretto ad essere introdotto:

L.R. p. 24 *How I should ever make him a return any way suitable was what I had not yet had time to think of* - p. 29: «aggiunsi che non avevo ancora avuto il tempo di pensare in che modo avrei mai potuto testimoniargli la mia riconoscenza» (Bi. 1930) > p. 29: «aggiunsi che non avevo avuto ancora tempo di pensare a una

²²⁸ Le definizioni sono di Genette 1983 [1987]: 34-37 cit. in Testa 1991: 115.

degnata ricompensa» (S. 1978).

6.2.1. Introduzione del discorso indiretto libero

Sebbene se ne registrino meno occorrenze rispetto alla trasformazione del discorso diretto in indiretto, la modalità senza dubbio più interessante è quella che riguarda l'introduzione del discorso indiretto libero. All'interno dei fenomeni di discorso riportato, lo stile indiretto libero sicuramente è quello che ha suscitato maggiori discussioni, sia nella categorizzazione, sia nella definizione stessa, che è di fatto ricalcata "sul francese *style indirect libre*, coniato dal linguista ginevrino Charles Bally" (Mortara Garavelli 1985: 19)²²⁹. Questo costrutto, definito da Anna Danesi Bendoni come "un'altra modalità enunciativa a fianco a discorso diretto e indiretto libero" (Danesi Bendoni 1980: 253), ha la sua chiave di lettura fondamentale nella plurivocità o polifonia²³⁰.

Parliamo di discorso indiretto libero, infatti, quando

l'autore cede, con o senza preavviso, la parola ai suoi personaggi senza tuttavia portarli al discorso diretto né annullarsi necessariamente nella loro voce; ci sono infatti monologhi interiori in cui l'autore presta al personaggio, compassatamente i propri pensieri e la propria lingua, come ci sono casi in cui il personaggio viene immerso nel mondo concettuale e linguistico suo proprio, e il suo d.i.l. è modellato sull'oralità (Nencioni 1988: 20)²³¹.

Ovviamente il rapporto che l'autore ha con i personaggi si riverbera sull'impostazione dei discorsi. Se la posizione dello scrittore rispetto ai personaggi rimane ben definita, di solito anche i piani del racconto rimarranno distinti e gli interventi dell'autore avranno un campo limitato all'interno della narrazione. Se invece autore e personaggi non si trovano più su due piani distinti, ma le loro visioni sulla realtà narrata si compenetrano, allora ci troviamo di fronte ad interferenze fra interiorità dell'autore ed interiorità dei personaggi. Queste interferenze sono rappresentate al meglio, appunto, dallo stile indiretto libero (Mortara Garavelli 1968: 133-34), che rappresenta una visione

²²⁹ Per avere un'idea della varietà terminologica che ha caratterizzato questo fenomeno basta vedere Mortara Garavelli 1985: 19 e Herczeg 1963: 199 e sgg. in cui si passano in rassegna le diverse posizioni dei linguisti che hanno studiato il discorso indiretto libero.

²³⁰ Su cui si veda almeno Segre 1991, cap. 1.

²³¹ Qui Nencioni riporta sostanzialmente le caratteristiche del discorso indiretto libero delineate da Herczeg 1963.

interiorizzata dei fatti in cui il personaggio può essere più o meno autonomo rispetto all'autore. Nei casi in cui l'autore conceda una grande autonomia al personaggio ci troviamo di fronte ad un discorso indiretto libero che rasenta le forme del parlato riprodotto in forma diretta (monologo interiore e soliloquio), mentre quando è il narratore a prendere il sopravvento ci troviamo di fronte ad un discorso oggettivato in forma narrativa²³².

Il discorso indiretto libero chiaramente implica anche alcune trasposizioni grammaticali che condivide con il discorso indiretto. Le trasposizioni sono trasformazioni che investono tempi, modi, persone verbali, pronomi e avverbi trasformandoli da elementi formali del discorso diretto in elementi formali del discorso indiretto; la caratteristica che invece è peculiare solo dell'indiretto libero è l'indipendenza da *verba dicendi* o *putandi* (Danesi Bondoni 1980: 253). Questa indipendenza è modulata in varie gradazioni: ci sono casi in cui il verbo è espresso e precede il discorso indiretto libero, altri in cui è intercalato nel brano enunciativo e altri in cui è completamente assente e in cui il discorso indiretto libero è "inserito *ex abrupto* nel contesto"²³³. A fianco alle caratteristiche grammaticali già citate, dette *rilevatori primari*, sussistono dei *rilevatori secondari* del discorso indiretto libero, ossia elementi di parlato, principalmente di carattere enfatico e idiomatico, che sono più o meno frequenti a seconda di quanto l'autore voglia imitare le movenze del parlato²³⁴ (Danesi Bondoni 1980: 260).

La condizione narrativa che più frequentemente si riscontra in generale è quella che pone uno di seguito all'altro un discorso diretto e un discorso indiretto libero, ad esempio all'interno di un dialogo (Danesi Bondoni 1980: 267).

Il discorso indiretto libero, inoltre, può essere legato al resto del discorso da un rapporto di frattura o da un rapporto di fusione a seconda che sia netto il passaggio da un modo all'altro della narrazione o che si inserisca nella narrazione senza poter localizzare il punto di partenza del discorso indiretto libero (Danesi Bondoni 1980: 263).

Sempre secondo Herczeg 1963, il discorso indiretto libero verrebbe introdotto in particolari situazioni all'interno della narrazione. Un momento privilegiato è il monologo interiore, in particolare quando gli scrittori vogliono riprodurre idee e riflessioni dei protagonisti; si ricorre a questo espediente, perciò, quando il personaggio è indeciso sulla sua decisione da prendere, o quando è afflitto da problemi amorosi, nel riferire circostanze

²³² Cfr Mortara Garavelli 1968: 133-34.

²³³ Danesi Bondoni 1980: 260. Per quanto riguarda le affermazioni precedenti cfr. Danesi Bondoni 1980: 258-59.

²³⁴ Tra questi elementi di parlato possono esserci elementi affettivi, formule asseverative e imprecative, appellativi sottolineati da deissi, frasi nominali, frasi tronche, interrogative esclamative, frasi con topicalizzazione dell'oggetto indiretto e ripresa pronominale (Danesi Bondoni 1980: 260).

e condizioni di vita dei personaggi e per riferire ricordi provenienti dal passato²³⁵.

La tecnica di questo tipo di discorso, di cui sono state osservate molte occorrenze in Ariosto²³⁶, per quanto riguarda l'Ottocento è già presente nel romanzo storico italiano della metà del secolo²³⁷, ma troverà la sua maggiore rappresentazione nei *Malavoglia*, dove lo stile indiretto libero è fondamentalmente corale e va a riprodurre la voce degli abitanti di Aci Trezza e non quella di uno specifico personaggio; in Verga, inoltre, lo stile indiretto libero è “di stampo orale, e sottostà al predominio degli elementi dialettali, i quali, a loro volta, sono un apporto, tollerato dal gusto di quei tempi, alla lingua nazionale” (Herczeg 1963: 253).

In particolare possiamo dire, con Herczeg, che

nella genesi e nell'uso diffusosi dell'indiretto libero ha rappresentato una parte importante la volontà degli scrittori di trovare soluzioni sintattiche più sciolte, meno rigide, meno complicate (Herczeg 1963: 249).

Il costruito, che troverà largo impiego nella prosa del Novecento²³⁸, inizia tuttavia, tanto secondo Herczeg quanto secondo Mortara Garavelli, ad entrare in una fase di declino a partire dagli anni Sessanta. Diversa è invece l'opinione di Vittorio Coletti secondo cui

la sopraffazione del discorso citato su tutto il resto, con forte riduzione e addirittura scomparsa di ogni verbo introduttivo, invadenza del dialogato, della successione delle battute senza sottolineatura (...) dei segni di attribuzione e senza alcun commento del narratore, nessuna informazione che non sia quella contenuta nelle citazioni stesse o nelle scarse indicazioni che precedono o seguono un'intera sequenza (Coletti 1989: 52-53).

Nel *corpus* delle traduzioni prosastiche il costruito compare sostanzialmente quando si tratta di rievocare fatti che riguardano il passato:

C.S. pp. 2-3 (*she told me*) *that she bought me for twelve shillings of another woman, who*

²³⁵ Herczeg 1963: 87-132.

²³⁶ Herczeg 1963: 238-39.

²³⁷ Zangrandi 2002: 99 ne parla come uno dei pochi tratti innovatori del romanzo storico italiano ottocentesco, che si caratterizza invece in generale per essere molto conservativo per quanto riguarda la sintassi.

²³⁸ Benvenuto Terracini sottolineava in particolare l'importante ruolo che l'indiretto libero riveste nella rappresentazione dei sentimenti che animano i personaggi pirandelliani in quanto discorso pseudo obiettivo (Terracini 1975: 364-65).

told her how she came by me, and told her that my name was Bob Singleton - p. 10: «Mi aveva acquistato per dodici scellini da un'altra donna che le riferì come era venuta in mio possesso e che il mio nome era Bob Singleton» (S. 1959); C.S. p. 3 *the minister of the parish used to talk to me to be a good boy; and that, though I was but a poor boy, if I minded my book, and served God, I might make a good man* - p. 10: «il parroco era solito esortarmi alla bontà: sebbene fossi un povero ragazzo, se osservavo la Bibbia e servivo Dio avrei potuto diventare un brav'uomo²³⁹» (S. 1959).

L.R. p. 10 (*I told them...*) *but to think of one single woman not bred to work, and at a loss where to get employment, to get the bread of five children, that was not possible, some of my children being young too, and none of them big enough to help one another* - p. 27: «ma una povera donna non avvezza a lavorare, che non sapeva dove occuparsi, non poteva guadagnare il pane per cinque figlioli, alcuni dei quali erano troppo piccoli e nessuno era in grado d'aiutare l'altro» (Co. 1966).

R.C. p. 179 *let me know, that he thought I had much more labour upon me on his account, than I had for my self; and that he would work the harder for me, if I would tell him what to do* - p. 215: «mi fece sapere che sapeva quanto lavoro in più comportasse la sua presenza, che voleva lavorare più intensamente, bastava che gli dicessi che cosa dovesse fare» (C. 1993).

6.2.2. Trasformazione del discorso indiretto in discorso diretto

La trasformazione del discorso indiretto in discorso diretto, volta fondamentalmente a vivacizzare la narrazione, è una costante della traduzione ottocentesca del *Robinson Crusoe* di Barbieri²⁴⁰:

R.C. p. 2 *And to close all, he told me I had my elder brother for an example, to whom he had used the same earnest persuasions to keep him from going into the low-country wars, but could not prevail, his young desires prompting him to run into the army where he was kill'd* - p. 5: «guarda tuo fratello maggiore al quale aveva fatte le stesse caldissime insinuazioni per rattenerlo dal portarsi alle guerre de' Paesi Bassi; ah non riuscii

²³⁹ Qui più che una testimonianza del "condizionale pensato" di cui parla Terracini 1975: 364 a proposito di alcune ipotetiche presenti nel discorso indiretto libero nelle novelle di Pirandello questo periodo ipotetico misto sembra riecheggiare proprio le parole che il parroco diceva a Singleton.

²⁴⁰ Questo tipo di espediente è usuale anche in traduzioni novecentesche cfr. cap. 5 § 5.1.1 nota 180.

a vincere in quel giovinetto l'ardente voglia di precipitarsi in mezzo agli eserciti! Che gli accadde? Vi rimase ucciso» (B. 1842); R.C. p. 2 *he broke off the discourse, and told me, his heart was so full he could say no more to me* – p. 5: «troncò di botto il discorso, e mi disse: ho troppo gonfio il cuore per poterti dire altre cose» (B. 1842); R.C. p. 8 *the men roused me, and told me, that I that was able to do nothing before, was as well able to pump as another* - p. 14: «olà! Voi che non eravate buono a far nulla poc'anzi, sarete almeno buono al tirar su acqua al pari di un altro» (B. 1842); R.C. p. 182 *he told me one day, that if our God could bear us up beyond the sun, he must needs be a greater God than their Benamuckee, who liv'd but a little way off, and yet could not bear, till they went up to the great mountains where he dwelt, to speak to him* - p. 263: «se vostro Dio, mi disse un giorno, udir voi da stare di là dal sole, esser dunque Dio più grande di nostro Benamuchee che vivere poco lontano da noi e pur non udir noi se noi non andare trovar lui per parlargli su grandi montagne, perché lui non si mover di là» (B. 1842); R.C. *this young fellow afterwards drew me in, as old as I was, to farther adventures my self.* - p. 368: «chi avrebbe detto che in appresso questo medesimo giovinetto m'avrebbe invogliato, già vecchio, a correre rischi novelli?» (B. 1842).

Si ha anche un caso nella traduzione di Ida Alberti del 1940:

R.C. pp. 195-96 *he heard them all cry out so in their language to one another, for it was impossible to them to conceive that a man could dart fire, and speak thunder, and kill at a distance without lifting up the hand, as was done now* - p. 294: «lui aver udito (così l'interprete Venerdi mi spiegava i detti del padre) quando dirsi l'uno all'altro in lor linguaggio: Impossibile ad uomo vomitar fuoco, parlar tuono, ammazzare in lontananza, senza mano alzare» (B. 1842) > p. 198: «come avrebbero infatti immaginato che un uomo potesse vomitare fuoco, rombare come il tuono e uccidere a distanza senza neppure alzare una mano?» (A. 1940).

Lo stesso espediente è usato anche in altre opere, anche se decisamente in minor misura e non in modo sistematico come si fa invece nella traduzione di Barbieri:

L.R. p. 10 *What part of the world they went to I never heard for many years* - p. 17: «verso qual parte del mondo erano mai andati? Non ne ho mai saputo nulla per

parecchi anni» (Bi. 1930); L.R. p. 41 *it would have been hard, as I told him, to deny him anything or to refuse to go with him anywhere* - p. 39: «che cosa avrei potuto rifiutare a un tal uomo e dove non l'avrei seguito?» (Bi. 1930).

M.F. p. 156 *I really believe he was a man that was as well qualified to make me happy, as to his temper and behaviour, as any man ever was* - p. 125: «veramente sarebbe stato l'uomo capace di rendermi felice più di qualsiasi altro al mondo per il suo carattere e le sue maniere!» (L. 1968).

6.3. Gli allocutivi²⁴¹

Per quanto riguarda *Lady Roxana* il rapporto tra la protagonista e la sua serva Amy è regolato dall'uso del *voi* nelle prime due traduzioni, mentre nell'ultima si passa al *tu*. I pronomi allocutivi usati tra di loro non vengono mai modificati, neanche in momenti di grande coinvolgimento emotivo in cui sarebbe più che tollerabile un passaggio al più informale *tu*²⁴². Ne abbiamo conferma anche in questo passaggio, quando Roxana discute con Amy se sia opportuno o meno cedere alla corte del suo pretendente, come le suggerisce la ragazza per uscire dalla miseria: L.R. p. 32 *don't talk any more of your cant, of its being lawful that I ought to marry again and that he ought to marry again, and such stuff as that; 'tis all nonsense,*" says I, "*Amy, there's nothing in it, let me hear no more of that; for if I yield 'tis in vain to mince the matter, I am a whore, Amy, neither better nor worse, I assure you.*" - p. 36: «non ditemi di più che è onesto e che ne abbiamo il diritto. Sono dei controsensi, Amy, non voglio più sentirne parlare. (...): sarò né più né meno che una prostituta, Amy, ve l'assicuro» (Bi. 1930) > p. 62: «smettete la vostra ipocrisia dicendo che sarebbe lecito ch'io mi maritassi di nuovo e che egli facesse altrettanto, e simili storie; son tutte sciocchezze nelle quali non c'è nulla di vero, e non voglio più starle a sentire, (...) io divento una prostituta, né più né meno» (Co. 1966) > p. 38: «finiscila con queste ipocrisie secondo le quali sarebbe giusto che mi riposassi, che lui riprendesse moglie e via dicendo. Tutte sciocchezze, Amy, senza costrutto; non le voglio più sentire. Infatti, inutile nascondere, se cedo, divento una prostituta, Amy, né più né meno, te l'assicuro» (Sp. 1978).

Amy, invece, in quanto serva di Roxana, le si rivolge nelle traduzioni sempre con il *voi*: L.R. p. 32 *if my doing it would save you from being undone, as I said before, he shall if he will; if he*

²⁴¹ Per un quadro teorico sugli allocutivi cfr. cap. 3 § 3.3.

²⁴² Casi di cambiamento dell'allocutivo in particolari contesti si riscontrano nel teatro, ad esempio nei rapporti che intercorrono tra Oliviero e Orlando (cfr. cap. 3 § 3.3).

asks me I won't deny him, not I; hang me if I do," says Amy - p. 36: «io preferirei che voi accettaste, ma se dovessi prendere il vostro posto, siate sicura che non gli negherei nulla» (Bi. 1930) > p. 61: «e se il mio espediente vi salvasse e se egli me ne richiedesse, io non mi rifiuterei» (Co. 1966) > p. 37: «se il mio atto vi salvasse dalla rovina, che dipende da lui, non ricuserei le sue profferte, no, che sia dannata se le ricuserei» (Sp. 1978). L'uso dell'allocutivo *lei* viene riscontrato solo in un dialogo tra Amy e Roxana in cui è Amy ad usarlo.

La presenza del *lei* da un lato è un tratto innovante rispetto alle traduzioni di Shakespeare, in cui non compariva mai, e rispetto anche alla pratica traduttiva in generale²⁴³; dall'altro è una conferma della scarsa attenzione riservata dai traduttori alla sfera degli allocutivi: la presenza di questo allocutivo all'interno della stessa proposizione per i diversi traduttori, infatti, non può non far pensare al fatto che il *lei* sia stato introdotto da Cordaro nella traduzione del 1966 e poi questa scelta sia stata seguita pedissequamente da Spina: L.R. p. 21 *Dear Madam, says she, what does this gentleman mean?* - p. 44: «Cara signora, - disse – cosa intende fare con questo signore?» (Co. 1966) > p. 25: «Cara signora, mi chiese, che intende fare questo gentiluomo?» (Sp. 1978) mentre in Biagi 1930 viene usato il *voi*: p. 26: «ma, signora, - domandò – cosa vuol dunque da voi questo uomo?» (Bi. 1930).

Il rapporto è regolato sempre dal *voi* in tutte le traduzioni nei dialoghi tra il primo amante di Roxana e lei stessa: L.R. *Come now, madam," says he, "you must show me your house* p. 30 «venite, signora, e mostratemi la vostra casa» (Bi. 1930) > p. 52 venite, signora, disse, dovete mostrarmi la vostra casa» (Co. 1966) > p. 60: «su, venite, signora, mi dovete far vedere la vostra casa» (Sp. 1978); lo stesso personaggio, invece, si rivolge ad Amy nelle prime due traduzioni con il *voi*, mentre nell'ultima del 1978 passa al *tu*: *come hither and we'll try* - p. 41: «venite, ci proveremo» > m. > p. 44: «vieni qua che ci proviamo» (Sp. 1978).

Tutti i traduttori concordano, comunque, sull'uso degli stessi allocutivi in alcuni casi. Amy e Roxana, infatti, si rivolgono all'uomo sempre con il *voi* fino all'ultima traduzione del 1978. Sempre dal *voi* sono regolati i rapporti tra Roxana e il principe. Amy riceve sempre del *voi* dal marito di Roxana che tutte e due credevano morto e che invece ritrovano anni dopo gendarme alla corte del Re di Francia.

Passando al *Captain Singleton* la maggior parte degli scambi avviene appunto tra Bob Singleton e il suo compagno di avventure William. L'uso degli allocutivi che regola i loro dialoghi varia tra il *tu* ed il *voi* all'interno delle stesse traduzioni. Farò di seguito alcuni esempi che renderanno più chiara la situazione. Nelle allocuzioni di Singleton a Guglielmo in alcuni casi troviamo l'uso del *tu* fin dalla traduzione di Rossi del 1932: C.S. p. 183 *Truly, "for aught I know, that may be true; what, then, shall we do next?* - p. 178: «è vero (...) che per quel

²⁴³ Per riferimenti teorici più precisi cfr. cap. 3 § 3.3.

che ne so, potresti aver ragione» (R. 1932) > p. 153: «dici bene (...) per quel che ne so puoi avere ragione» (S. 1959) > p. 161: «per quello che ne so (...) potresti avere ragione» (Pa. 1975); C.S. p. 329 *Dost thou think we shall ever be able to reach Europe* - p. 312: «pensi che ci possa mai venir fatto di raggiungere l'Europa» (R. 1932) > p. 267: «credi che ci sarà possibile raggiungere l'Europa» (S. 1959) > p. 261: «credi davvero che raggiungeremo mai l'Europa» (Pa. 1975). In altri casi, invece, la traduzione di Biagi opta per il *voi* e a volte anche quella di Spina del 1978: C.S. p. 186 *"Yes," said I, "you see she will* - p. 180: «eh, sì – rispondo – vedrete che ci raggiungerà» (R. 1932) > p. 154: «vedrai, purtroppo che sarà proprio così» (S. 1959) > p. 163: «sì, vedrete che ci agguanterà» (Pa. 1975); C.S. p. 317 *William, I have always found your advice good* - p. 300: «il vostro consiglio, Guglielmo, l'ho sempre trovato buono» (R. 1932) > p. 258: «ho sempre trovato buoni i tuoi consigli» (S. 1959) > p. 254: «ho sempre preso in seria considerazione i tuoi consigli» (Pa. 1975); C.S. p. 319 *I hear you have some project in your head* - p. 302: «perché mi par bene che abbiate non so che progetto in testa» (R. 1932) > p. 259: «mi pare di aver capito che hai un progetto in mente» (S. 1959) > p. 255: «mi sembrava che avevi un progetto in testa» (Pa. 1975).

Di contro Guglielmo si rivolge a Singleton sempre con il *tu*: C.S. p. 183 *Thou hast given them the alarm sufficiently* - p. 178: «hai già dato loro l'allarme più che a sufficienza» (R. 1932) > p. 153: «le hai già messe in allarme a sufficienza» (S. 1959) > p. 161: «l'allarme l'hai già dato tu stesso» (Pa. 1975); C.S. *I mean which wouldst thou have by choice, suppose it to be left to thee* - p. 184: «intendo dire, quale sceglieresti delle due, se stesse in te la scelta?» (R. 1932) > p. 158: «intendo dire, quale delle due possibilità sceglieresti, posto che stesse a te la scelta?» (S. 1959) > p. 167: «voglio dire, se ti si presentasse questa alternativa cosa sceglieresti?» (Pa. 1975).

Per quanto riguarda *Moll Flanders* le tre traduzioni di Pavese, Dettore e Lucioni Diemoz optano sostanzialmente per le stesse scelte per quanto riguarda i pronomi allocutivi. Nei colloqui tra Moll e la sua balia, quest'ultima dà ovviamente del *tu* alla bambina mentre riceve il *voi* in quanto persona più grande di età. I rapporti tra Moll e il suo primo marito, che poi altri non è che suo fratello, sono regolati sempre dal *tu* e anche la suocera di Moll, ossia sua madre, si rivolge a lei con il *tu* quando racconta a lei la storia attraverso la quale si scoprirà la sua vera identità. Si passa al *voi*, invece, quando si tratta dei rapporti che intercorrono tra Moll e un impiegato di banca che la corteggia e lo stesso accade nei dialoghi tra lei e il suo nuovo marito Jemmy. In questi due ambiti, tuttavia si possono riscontrare dei fenomeni interessanti. Per quanto riguarda Moll e l'impiegato di banca, vediamo che nei dialoghi tra i due è sempre l'allocutivo *voi* ad essere usato, ma in

due momenti in cui Moll formula dei pensieri tra sé e sé, si passa al *tu* in tutte le traduzioni entrambe le volte, tranne in quella della Lucioni Diemoz in cui il passaggio avviene una volta sola: M.F. p. 139 *but I remember I had secretly to myself, I wish you would ask me the question fairly* - p. 115: «Ma ricordo che mi dissi in segreto: - Sarei contenta se mi facessi francamente la tua proposta» (P. 1938) > p. 134: «ma ricordo proprio di essermi detta in segreto: "Vorrei proprio che mi facessi chiaramente la proposta» (D. 1954) > p. 111: «Ricordo, però, che dentro di me esclamai: "Oh, se mi faceste questa proposta sul serio!"» (L. 1968); M.F. p. 143 *It occurred to me presently, I would have taken your word with all my heart, if you had boy asked me the question; but that was to myself: to him I replied, Why you shut the door against any honest woman accepting you (...)* - p. 119: «Mi balenò in mente: - Ti avrei ascoltato con tutta l'anima, se solamente ti fossi fatto avanti - , ma ciò lo dissi tra me. A lui risposi: - Ma così, voi sbarrate la porta a qualunque donna onesta volesse accettarvi» (...) (P. 1938) > p. 138: «Mi venne in mente: "Ti avrei ascoltato con tutto il cuore se appena me lo avessi domandato", ma lo dissi solo fra me. A lui risposi: - Diamine, voi chiudete la porta in faccia a ogni donna onesta che voglia accettarvi (...)» (D. 1954) > p. 114: «A questo punto pensai: "Ti avrei accettato ben volentieri, se me lo avessi chiesto". Ma una frase simile la dissi a me stessa e in gran segreto. A lui risposi: - Ma in questa maniera chiudete la porta a qualunque donna onesta che volesse accettarvi (...) (L. 1968)». Soprattutto quest'ultimo esempio evidenzia in maniera lampante il ruolo che gli allocutivi rivestono nei rapporti formali tra le persone: quando Moll si rivolge all'impiegato di banca, che pure la corteggia, deve mantenere una certa distanza, ma nel momento in cui pensa queste distanze vengono annullate e quindi passa al *tu*.

Per quanto riguarda l'altra situazione, quella dei dialoghi tra Jemmy e Moll, tutte e tre le traduzioni, come ricordato sopra, usano il *voi*, ma nell'ultima traduzione di Dettore, dopo che Moll ha scoperto che Jemmy l'ha sposata solo perché la credeva ricca, il dialogo passa al *tu* da entrambe le parti, come se lo svelamento della verità comportasse un diverso rapporto tra i due, seppur sempre paritario.

Ho posto alla fine del paragrafo il *Robinson Crusoe*, certamente il romanzo meno caratterizzato da parti dialogiche. Nelle parti che ho selezionato si può notare l'uso del *tu* negli scambi tra Robinson e Venerdì praticamente generalizzato tranne nella traduzione di Barbieri del 1842. In quest'ultima traduzione, infatti, in alcuni casi Robinson si rivolge a Venerdì dandogli del *tu* (p. 283), ma poi nella stessa pagina il traduttore ottocentesco cambia l'allocutivo per il *voi* suscitando anche uno strano effetto: per quanto Venerdì, infatti, non sia considerato platealmente un sottomesso di Robinson, sembra alquanto

bizzarro che a lui ci si potesse rivolgere con il *voi*. La traduzione di Barbieri, inoltre, presentando un aumento delle parti dialogiche rispetto all'originale (cfr. § 6.2.) presenta momenti di dialogo tra Robinson e il padre e la madre. In questi casi, come ci aspetteremmo, il padre si rivolge a Robinson dandogli del *tu* e lui si rivolge alla madre dandole del *voi*.

Difficile dare una prospettiva diacronica sull'uso degli allocutivi, visto che nella loro scelta gioca un ruolo per il traduttore anche il fatto di stare traducendo una realtà non contemporanea. Noto comunque, in questo caso come anche nel teatro, la scarsa attenzione che viene riservata a questo settore della lingua, caratterizzata da cambiamenti anche all'interno della stessa pagina non motivati da alcuna ragione di contesto.

6.4. Sintassi del periodo e considerazioni conclusive

Nel 1976 Watt, a proposito di *Moll Flanders*, sosteneva che la prosa di Daniel Defoe non fosse scritta bene nel senso che comunemente si intende. Caratteristiche peculiari della sua sintassi sono infatti ripetizioni e parentesi, ritmo zoppicante, lunghe e complicate sequenze di proposizioni coordinate. Inoltre la lunghezza delle frasi a prima vista sembrerebbe interferire con l'effetto di spontaneità, ma in realtà proprio la mancanza di pause e le frequenti ricapitolazioni provocano questo effetto (Watt 1976: 95). Mi sembra che queste considerazioni valgano non solo per *Moll Flanders*, ma per la prosa di tutti e quattro i romanzi che ho preso in considerazione.

Per dare un'idea delle modificazioni della sintassi del periodo nell'arco di tempo che copre il *corpus* ho deciso di prendere in considerazione proprio i periodi che rispondono alle caratteristiche che Watt ha elencato, in quanto estremamente peculiari dello stile di Defoe. Abbiamo potuto vedere nei precedenti capitoli che l'assoluta prevalenza dei cambiamenti sintattici che vanno in direzione di una maggiore simulazione di parlato si situa nelle traduzioni novecentesche, tranne la trasformazione del discorso indiretto in diretto che ritroviamo già nella traduzione di Barbieri.

Sembrerebbe perciò che grandi trasformazioni sintattiche siano avvenute nelle traduzioni dello scorso secolo, e tuttavia non è così. Per illustrare la situazione di conservatività delle traduzioni novecentesche presenterò in questo paragrafo alcuni esempi di come il tipico periodo di Defoe, quello precedentemente illustrato dalle parole di Watt, viene trattato nel traduzioni del XX secolo.

Una peculiarità della sintassi di Defoe è il grande accumulo di oggettive dipendenti dalla medesima principale. Citerò un paio di esempi tratti dal *Robinson Crusoe*, visto che quest'opera permette il confronto anche con la traduzione ottocentesca di Barbieri:

He told me it was men of desperate fortunes on one hand, or of aspiring, superior fortunes on the other, who went abroad upon adventures, to rise by enterprise, and make themselves famous in undertakings of a nature out of the common road; that these things were all either too far above me or too far below me; that mine was the middle state, or what might be called the upper station of low life, which he had found, by long experience, was the best state in the world, the most suited to human happiness, not exposed to the miseries and hardships, the labour and sufferings of the mechanic part of mankind, and not embarrassed with the pride, luxury, ambition, and envy of the upper part of mankind (R.C. 1815: 1).

Di fronte a questo periodo risulta evidente che il traduttore si sia trovato di fronte ad un dilemma: riprodurre il testo di Defoe con tutta la sua complessità sintattica oppure semplificarlo in vista magari della lingua corrente nella produzione italiana coeva, oppure semplicemente per renderlo più leggibile ad un lettore medio. Il dilemma è posto in evidenza da Berman:

Il traduttore non desidera forse "comunicare" al pubblico opere che la sua ignoranza della lingua d'origine gli impedisce di "gustare"? Non sta in ciò l'obiettivo ultimo della sua traduzione? Quel che fonda la sua necessità? In altri termini, la traduzione non è sempre *introduzione*? (Berman 2003: 58).

Ebbene se esaminiamo il comportamento dei traduttori, possiamo notare che una maggiore fedeltà alla letteralità del testo si riscontra a partire dalla traduzione di Meo del 1963. Vediamo infatti che Barbieri nel 1842 è quello che maggiormente trasforma il periodo sia attraverso l'allocuzione diretta del padre al figlio, sia attraverso lo spezzamento della subordinata attraverso l'interpunzione:

"Sol per due sorte d'uomini, egli mi diceva, è fatto il cercare innalzamento e fama per imprese poste fuori dalla strada comune: per quelli che hanno ove cascar morti, e per coloro ai quali ogni ricchezza, ogni ingrandimento sembrano pochi. Or tu sei troppo al di sopra o al di sotto di questi; la tua posizione è in uno stato mediocre, in quello stato che può chiamarsi il primo della vita borghese, posizione che una lunga

esperienza mi ha dimostrata siccome la migliore del mondo, e la meglio acconcia all'umana felicità; non esposta alle miserie e ai travagli che son retaggio della parte del genere umano costretta a procacciarsi il vitto col lavoro delle proprie braccia; e nemmeno agitata dalla superbia, dal lusso, dall'ambizione e dall'invidia ond'è infetta la parte più alta dell'umanità" (B. 1842: 1-2).

Ancora cento anni dopo, in Alberti 1940, è assente l'allocuzione diretta e quindi inevitabilmente la prima oggettiva viene esplicitata attraverso il *che*, ma la traduttrice successivamente decide di variare la sintassi del periodo attraverso l'introduzione di un punto fermo e dei due punti che introducono una proposizione coordinata:

Mi fece notare che solo i diseredati dalla fortuna, o solo chi si sentiva di poter legittimamente aspirare a una fortuna migliore e alla celebrità per mezzo di imprese di eccezione, potevano correre il mondo in cerca d'avventure: i primi erano troppo inferiori a me, i secondi superiori. Io appartenevo alla classe media; per così dire, alla parte più alta dell'umanità più bassa: e questa, egli aggiungeva, era, per sua esperienza, la miglior condizione di vita, la più adatta alla felicità umana, non esposta alle miserie, alle durezza, alle fatiche ed alle sofferenze delle classi operaie, non conturbata dall'orgoglio, dalla smania del lusso, dall'ambizione, dall'invidia che tormentano le classi più alte (A. 1940: 4).

Guardiamo ora alla penultima traduzione del *Robinson Crusoe*: quella di Meo del 1963. La subordinazione si complica a rappresentare più fedelmente quella dell'originale:

Mi disse che era da uomini disperati, per un verso, o ambiziosi che aspiravano a posizioni elevate, per l'altro, tentare la ventura in paesi stranieri per portarsi in alto con l'intraprendenza e farsi una fama con imprese fuori del comune; che queste cose erano o troppo al di sopra delle mie possibilità, o troppo al di sotto; che la mia era la condizione media, o come potrebbe chiamarsi, lo strato più alto della bassa società, che egli aveva appreso, per lunga esperienza, essere la migliore condizione al mondo, la più propizia alla felicità umana, non soggetta alle miserie e ai sacrifici, alle fatiche e alle sofferenze di quella parte dell'umanità destinata al lavoro manuale, e nello stesso tempo libera dai fastidi dell'orgoglio, del lusso, dell'ambizione e dell'invidia ai quali sono esposte le classi più elevate (M. 1963: 6).

La stessa situazione si riscontra anche nella traduzione di Cavallari degli anni Novanta in cui, accanto alla ripetizione del *che* introduttore dell'oggettiva, si possono notare anche due

gerundi a poca distanza l'uno dall'altro:

Mi disse poi che solo gli uomini più disperati, oppure gli ambiziosi mai sazi di fortuna, vanno in cerca di avventure lontano, per salire più in alto operando, per diventare famosi sfidando la natura con atti poco comuni; che però queste cose erano troppo al di sopra di me; che appartenevo alla Classe Media, ovvero a ciò che si può chiamare la condizione superiore della vita inferiore, da lui giudicata per lunga esperienza come la classe migliore del mondo, la più conveniente alla felicità umana, per nulla esposta alle miserie e alle pene, alle fatiche e alle sofferenze che affliggono i braccianti dell'umanità: al tempo stesso, sottratta ai tormenti dell'orgoglio, del lusso, dell'ambizione, dell'invidia, che affliggono le classi alte dell'umanità (C. 1993: 36).

Vediamo un altro esempio tratto sempre dalle prime pagine del *Robinson Crusoe* seguite dalle quattro traduzioni riportate in ordine cronologico:

(he pressed me...) and that if I was not very easy and happy in the world, it must be my mere fate or fault that must hinder it; and that he should have nothing to answer for, having thus discharged his duty in warning me against measures which he knew would be to my hurt; in a word, that as he would do very kind things for me if I would stay and settle at home as he directed, so he would not have so much hand in my misfortunes as to give me any encouragement to go away (R.C. 1815: 2).

laonde se non ti troverai veramente agiato e felice nel mondo, ne avranno avuto unicamente la colpa o una sfortuna da non potersi prevedere o la tua mala condotta, venute ad impedirti sì lieto destino. Ma non avrò nulla da rimproverare a me stesso, perché mi sono sdebitato del mio obbligo con farti cauto contro a quelle tue risoluzioni che vedo doverti riuscire rovinose. Son prontissimo dunque a far tutto a tuo favore, se ti determini a rimanertene in mia casa e ad accettare un collocamento quale te l'ho additato; ma altresì non coopererò mai alle tue disgrazie col darti veruna sorta d'incoraggiamento ad andartene (B. 1842: 4).

così, se io, in seguito, fossi stato infelice, l'avrei dovuto a me stesso o al mio destino. Egli non avrebbe avuto nulla a rimproverarsi, poiché aveva compiuto il suo dovere mettendomi in guardia contro propositi che giudicava rovinosi per me; in una parola, che, come avrebbe fatto molto per me se fossi rimasto con lui, così non voleva contribuire alla mia infelicità futura lasciandomi partire (A. 1940: 5).

e che solo caso o colpa avrebbero potuto impedirmi di raggiungere l'agiatezza e la felicità; che comunque lui aveva fatto il suo dovere di padre a mettermi in guardia contro passi che sapeva avrebbero condotto al mio danno e non avrebbe avuto niente sulla coscienza. In una parola, mi disse che, come era disposto a fare tante ottime cose per me se avessi voluto restare a casa e stabilirmi come lui mi consigliava, così non voleva aver minimamente parte nelle mie disgrazie, e tanto meno incoraggiarmi in alcun modo a ripartire (M. 1963: 7).

(mi disse) che se mi fossi trovato male al mondo o fossi stato infelice la colpa sarebbe stata solo del mio destino o dell'errore che dovevo evitar: perché lui non poteva risponderne, avendo assolto il suo dovere di mettermi in guardia contro progetti che prevedeva rovinosi; disse in breve che avrebbe fatto le migliori cose per me se fossi rimasto a casa, come desiderava, ma non voleva farsi complice della mia disgrazia incoraggiandomi a partire (C. 1993: 37).

Nelle traduzioni che ho qui sopra citato, oltre al solito espediente dell'allocuzione diretta, possiamo vedere, la prolissità di Barbieri nel tradurre la prima parte della frase e la decisione di omettere il passo *in a word, that as he would do ...* dal momento che avrebbe richiesto una riformulazione del periodo da parte sua. In questo caso notiamo un tentativo di alleggerimento sintattico anche nel Novecento con la riformulazione di alcuni periodi per evitare la presenza costante del *che*²⁴⁴; tuttavia in M. 1963 possiamo notare la tendenza a mantenere la literalità del testo di partenza anche a costo di andare incontro ad una frase agrammaticale come questa: *in una parola, che, come avrebbe fatto molto per me se fossi rimasto con lui, così non voleva contribuire alla mia infelicità futura lasciandomi partire* (A. 1940: 5).

Dopo questi due esempi mi sembra di poter dire che il Novecento non si caratterizza affatto per semplificare una subordinazione molto ricca come quella di Defoe, anzi. Il movimento sembra esattamente l'opposto: il rispetto per il periodare dell'originale in un certo qual modo blocca uno snellimento sintattico che sarebbe possibile e che senza dubbio faciliterebbe un lettore medio, alle prese invece con una quantità di subordinate o con delle asprezze stilistiche con cui probabilmente non ha una grande dimestichezza.

Pensiamo a ciò che Herczeg diceva nel 1972:

Alla costruzione logico-grammaticale delle frasi sta subentrando, fin dagli anni ottanta dello scorso secolo, un tipo più leggero, con meno subordinate e soprattutto con

²⁴⁴ Tenendo conto soprattutto del fatto che il periodo complessivo è costituito da molte più subordinate di quelle che io ho riportato.

molto meno gerundi e participi passati, in funzione di proposizione (Herczeg 1972: 447).

Il Novecento, a partire dal suo primo grande esponente – Pirandello – per arrivare fino alla prosa di Bassani e Cassola²⁴⁵ si caratterizza per una tendenza a soluzioni sintattiche tese alla semplificazione e per il distacco dai moduli subordinativi (Testa 1997: 188); anche altri autori come Tozzi e Calvino – quest'ultimo almeno in una prima fase – utilizzano una sintassi fortemente improntata sulla paratassi e sul periodo nominale (Mengaldo 1994: 148, 169). Inoltre anche autori che non disdegnano il preziosismo letterario, come Bufalino ad esempio, e che prediligono la ricercatezza nel lessico, sotto il profilo sintattico - pur facendo ricorso a costrutti tipici della tradizione - raramente ricorrono ad una subordinazione complessa ma optano al contrario per paratassi e periodi stringati (Ricci 1997: 21-22).

In conclusione possiamo dunque affermare che anche per la prosa, come già riscontrato per il teatro, i maggiori interventi per aprire il testo al parlato si attuano a partire dal Novecento. Tuttavia gli espedienti linguistici usati nella prosa sono meno vari di quelli usati nell'altro genere letterario, come preannunciato nell'introduzione a questo capitolo, e vanno a popolare soprattutto le parti diegetiche del testo per non ipercaratterizzare il dialogo, per far parlare la stessa lingua nei diversi momenti dei romanzi.

Se questa lieve apertura al parlato sembra, comunque, un tratto innovante del XX secolo, per quanto riguarda il periodare di Defoe è invece l'Ottocento ad essere maggiormente aperto alla semplificazione, essendo anche quella di Barbieri la prima vera traduzione integrale del secolo che per il resto era stato caratterizzato solo da adattamenti (cfr. cap. 4 § 4.2.).

È importante chiedersi tuttavia se questa semplificazione sia un'apertura consapevole all'alleggerimento sintattico, se, situandosi due anni dopo la seconda edizione manzoniana dei *Promessi Sposi*, ne accolga i cambiamenti - seppur solo sotto il profilo dell'andamento del periodo - oppure se sia qualcos'altro a muovere il traduttore in questa direzione. Per capire esattamente come stanno le cose possiamo avvalerci dell'introduzione di Barbieri alla sua traduzione del *Robinson Crusoe*:

Ma diminuisce la meraviglia in chi, dotto dell'inglese favella, sa che la lindura dello stile non è nemmeno il pregio del testo originale. Ne sono pregio la naturalezza delle immagini, l'ingenuità delle descrizioni, l'interesse mantenuto costantemente nei

²⁴⁵ Su cui si veda almeno Baldelli 1965.

leggitori e queste prerogative sono tanto più da apprezzarsi, poichè non le fa splender meno la trasandatura abituale dell'autore che, o credesse dar maggiore verisimiglianza alle cose narrate, o non curasse, o non sapesse far meglio, perché uomo dell'infimo volgo ed educatosi quasi affatto da sé medesimo, stendeva le sue relazioni come avrebbe tenuto uno zibaldone per aiuto della sua memoria soltanto, e come se nessuno avesse mai dovuto leggerlo. Perciò se non bastava che ripetesse le cose raccontate già poco prima, replicava spesso le stesse frasi in un periodo, gli stessi periodi in una frase (B. 1842: VI).

Il giudizio poco lusinghiero di Barbieri nei confronti dello stile di Defoe potrebbe rispondere semplicemente ad un gusto estetico, ma il problema è che la situazione diventa decisamente più seria dal punto di vista dell'etica della traduzione quando il traduttore ottocentesco arriva a fare le seguenti affermazioni:

In questa parte i traduttori avrebbero reso miglior servizio a lui e a sè medesimi se gli fossero stati alquanto infedeli; e dico a sè medesimi perchè chi non ha dinanzi agli occhi il testo inglese, o chi non lo intende, rare volte perdona al traduttore le mende dell'autore.

Tale servizio avrei voluto io rendere a me stesso e agli editori che m'hanno affidato l'incarico di questa versione, e ho fatto il possibile a tal uopo senza peraltro rendermi, a mia saputa, colpevole di veruna alterazione dell'originale. Ma i casi delle trasandature dell'indicato genere da riparare erano sì frequenti che ne avrò forse sfuggita una e sarò caduto in un'altra²⁴⁶ (B. 1842: VI).

Non diverse sono le considerazioni che esprime anche il tipografo dell'edizione, Gaetano Nobile:

Noi per viemeglio appagare a' crescenti e gloriosi desideri de' più rigidi cultori della buona lingua, demmo pur carico a valoroso nostro letterato di meglio chiarire e italianamente esprimere i concetti originali dello scrittore inglese (...)²⁴⁷.

Da ciò risulta evidente che le scelte traduttive di Barbieri sono un tradimento dello stile di Defoe, un tentativo di normalizzare quella prosa che era considerata scritta male evidentemente non solo dai suoi contemporanei.

²⁴⁶ Ad esempio *in mia casa* (B. 1842: 4).

²⁴⁷ Barbieri 1842: VII. Queste sono le parole di Gaetano Nobile, il tipografo di questa edizione del *Robinson Crusoe*, poste in calce all'introduzione al testo italiano.

Conclusioni

La lingua delle traduzioni della prosa e del teatro di Shakespeare e Defoe tra Ottocento e Novecento risulta solo moderatamente aperta all'introduzione di stilemi tipici dell'oralità. Le scelte linguistiche che rappresentano il parlato sono usuali (dislocazioni, aumento delle interiezioni e dei deittici) e, come si ricava dall'esame dei capitoli 3 e 6, poco spinte verso l'oralità; basta guardare alla scarsissima presenza di anacoluti nel teatro e alla loro totale assenza nella prosa, al minimo inserimento delle interiezioni nella prosa e alle pochissime occorrenze del *che* polivalente nel teatro.

La risposta al secondo obiettivo della mia ricerca (cfr. p. 2), ossia se la lingua di queste traduzioni sia più o meno moderna rispetto alla lingua circolante nelle coeve opere in lingua italiana, è che la lingua di questo *corpus* è senza dubbio in linea generale più conservativa, confermando i risultati della teoria polisistemica²⁴⁸. Un esempio di questa tendenza si ha nella generale introduzione di usuali moduli dell'oralità; l'emblema di questa conservatività è nel periodare dei traduttori novecenteschi di Defoe: di fronte a una sintassi che nel XX secolo tende fortemente alla semplificazione, qui il modello dell'autore inglese si impone e blocca questo snellimento.

Di certo prevedibile e motivabile con il ruolo centrale del contesto e dello scambio dialogico è anche il maggiore inserimento di interiezioni, di deittici e di elementi fatici nel teatro rispetto alla prosa. Di fronte a un testo come quello teatrale il traduttore deve infatti decidere se tradurlo come testo letterario o se cercare di far risaltare il suo carattere di testo intersemiotico (Bassnett-McGuire 1993: 149)²⁴⁹. La traduzione di questo genere letterario rende, infatti, palese l'importanza dei contesti di un enunciato dal momento che l'enunciato teatrale è concepito e “scritto sempre per un dato pubblico che riassume quei contesti e conosce quali situazioni esprimano” (Mounin 1965: 153). Quando una traduzione teatrale viene scritta per essere recitata il testo deve essere traduzione e allo stesso tempo adattamento visto che “prima della fedeltà al vocabolario, alla grammatica, alla sintassi e persino allo stile di ogni singola frase del testo, deve venire la fedeltà a quel che, nel paese d'origine, ha fatto di quell'opera un successo teatrale (Mounin 1965: 155); è perciò qui più che legittimo che negli altri generi letterari fare ricorso ai procedimenti di trasposizione e di equivalenza – ossia “la relazione che viene a stabilirsi nel discorso tra unità di traduzione della lingua di partenza e della lingua di arrivo” al fine di riprodurre la funzione del discorso

²⁴⁸ Sulla teoria del polisistema si veda l'introduzione a pp. 2-4.

²⁴⁹ A proposito del problema generale della traduzione teatrale si veda Bassnett-McGuire 1993 in part. 148-63.

del testo di partenza (Faini 2004: 30-31), dal momento che bisogna tradurre non solo enunciati, ma interi contesti e situazioni in modo da renderli immediatamente comprensibili ai lettori. Comunque, nel complesso, il fatto di essere scritti fondamentalmente per essere letti rende i testi teatrali aperti solamente ai più usuali e meno marcati stili dell'oralità; molto forte è la dicotomia tra il testo letto e il testo rappresentato e questa spaccatura arriva fino ai giorni nostri. Le traduzioni di *pièces* teatrali moderne, infatti, iniziano ad apparire su larga scala in Europa nella seconda metà del XVII secolo, mentre sopravvive contemporaneamente un altro tipo di traduzione, quello dei testi classici nato con l'Umanesimo, e rivolto quasi esclusivamente alla lettura. Anche quando Shakespeare venne tradotto con attenzione filologica nelle lingue europee, i destinatari di queste opere furono principalmente i lettori e non gli attori (Boselli 2005: 626). Questa separazione tra testo destinato alla messa in scena e traduzione per la lettura continua fino ad oggi in cui, tranne i rari casi di collaborazioni tra traduttori e registi teatrali (ad esempio quella tra Agostino Lombardo e Giorgio Strehler) che portano alla pubblicazione di testi che seppur con qualche aggiustamento corrispondono a quelli della messa in scena, generalmente i testi per la scena non vengono pubblicati (Boselli 2005: 627). Non stupisce comunque, all'interno di questa moderata presenza di simulazione di parlato, il fatto che i fenomeni di simulazione di parlato siano maggiormente presenti nella lingua della commedia che nella lingua della tragedia.

Passando al profilo lessicale risulta evidente che la lingua delle traduzioni da Shakespeare sia senza dubbio più interessante di quella delle traduzioni da Defoe. Questo risultato è di certo influenzato dalla presenza delle traduzioni di Cesare Vico Lodovici che si distaccano di gran lunga dalle altre per estrema creatività e rielaborazione del materiale linguistico (inserimento di alterati e creazione di neologismi). Sempre restando al lessico si osserva una diversità di atteggiamento dei traduttori nei due secoli: nell'Ottocento nelle traduzioni del teatro di Shakespeare si evita qualunque riferimento considerato troppo concreto alla realtà, e allo stesso tempo si usano eufemismi per i termini riguardanti la sfera sessuale e gli epiteti spregiativi nei confronti delle donne; inoltre i giochi di parole, così caratteristici del teatro shakespeariano, vengono praticamente ignorati. Le traduzioni novecentesche si caratterizzano invece per un maggiore rispetto del significato per quelle categorie di parole evitate dai traduttori dell'Ottocento e per la resa in maniera più o meno felice dei giochi di parole; in particolare, quelle di Vico Lodovici inseriscono all'interno dell'opera locuzioni idiomatiche, colloquialismi e alterati nei momenti in cui il contesto legittima un potenziamento dei significati. Possiamo quindi affermare che dal punto di vista

lessicale, per quel che riguarda il teatro, in entrambi i secoli il testo di partenza viene superato; mentre l'Ottocento, però, lo depotenzia privandolo in sostanza del lessico basso e dei giochi di parole e perciò tradendo la poetica shakespeariana, il Novecento “tradisce” ma con cognizione di causa, a mio parere, introducendo elementi nuovi in momenti adeguati del discorso.

La prosa, senza dubbio meno interessante dal punto di vista linguistico, è anche trascurata negli studi di teoria della traduzione. La spiegazione a questa situazione, secondo Susan Bassnett-McGuire è che il romanzo ha una struttura più semplice della poesia ed è perciò più facilmente traducibile; il dato è aggravato anche dalla scarsità di riflessioni dei traduttori dei romanzi rispetto alla grande quantità di riflessioni teoriche dei poeti-traduttori. La struttura apparentemente più semplice del romanzo rispetto alla poesia, tuttavia, riserva una grande insidia per il traduttore: la difficoltà di determinare le unità traduttive. Se infatti la poesia si può suddividere in unità minori (versi e strofe), lo stesso discorso non vale per la prosa; molti romanzi sono suddivisi in capitoli ma la strutturazione di un testo in prosa non è così lineare. Perciò se il traduttore decide di prendere come unità minima di partenza la frase o il paragrafo senza però collegarli al resto dell'opera corre il rischio di tradurre solo il contenuto del romanzo senza tenere conto delle funzioni che le varie parti del testo svolgono (Bassnett-McGuire 1993: 137, 145).

Per quanto riguarda la prosa - sotto rispetto il profilo lessicale - notiamo un comportamento diverso rispetto a quello riscontrato nelle traduzioni di Shakespeare. Nell'unica traduzione a disposizione per la prosa riscontriamo da parte del traduttore un sostanziale rispetto dei traduttori registrati nei vocabolari bilingue coevi. Contemporaneamente tuttavia l'inserimento di locuzioni idiomatiche e colloquialismi è una prerogativa che rimane al Novecento; solo in questo secolo, inoltre, si riscontra anche l'inserimento di tecnicismi laddove questi non sono presenti nel testo di partenza.

Per la sintassi, invece, le scelte linguistiche che fanno aumentare il grado di simulazione di parlato nella prosa rispetto all'originale sono le medesime riscontrate nel teatro con delle significative mancanze come l'introduzione di elementi faticosi ed un irrilevante numero di interiezioni aggiunte

Cercando di trovare un linea di tendenza comune nelle traduzioni dei due generi constatiamo innanzitutto che con il Novecento aumenta l'attenzione al testo di partenza. I traduttori novecenteschi, in entrambi i generi, superano il testo originale rendendolo più colloquiale e, nel caso della prosa di Defoe, inseriscono anche termini tecnici laddove il testo inglese non lo richiedeva. Questo superamento dell'originale non credo sia dovuto a

una mancanza di una lingua delle traduzioni, ma piuttosto a una volontà di caratterizzare il testo rispetto la poetica dell'autore. Si compongono quindi traduzioni di Shakespeare che presentano vari registri stilistici e traduzioni di Defoe dal lessico semplice, chiaro e concreto. Questa scelta traduttiva si può affermare solo nel Novecento, secolo in cui la padronanza della lingua inglese da parte dei traduttori non è più in discussione, in cui iniziano i grandi studi sulla letteratura inglese e cominciano a fare la loro comparsa traduzioni di valore scientifico. Ciò non significa comunque che le traduzioni di questo secolo siano esenti da ripetizioni; possiamo notare infatti che per alcuni settori della sintassi, come ad esempio nell'inserimento dei deittici, specialmente per il teatro ma anche per la prosa, le traduzioni novecentesche optano per le medesime scelte traduttive.

Una notazione separata va senza dubbio dedicata alle traduzioni del teatro shakespeariano di Vico Lodovici. Oltre ad essere le versioni senza dubbio più aperte alla simulazione del parlato quelle di Vico Lodovici sono, dal punto di vista strettamente traduttologico, le uniche traduzioni non etnocentriche. La lingua usata dal traduttore e autore teatrale non è scevra da scelte lessicali e sintattiche molto particolari che mantengono in un certo senso la distanza tra testo originale e traduzione. Lo scarto rispetto al testo di partenza, infatti, è dato dal superamento della lingua corrente nella riutilizzazione di termini della lingua letteraria italiana, nella creazione di neoformazioni. Nelle traduzioni etnocentriche invece:

ogni traccia della lingua d'origine deve essere scomparsa, o essere accuratamente delimitata, che la traduzione deve essere scritta in una lingua normativa, più normativa di quella di un'opera scritta direttamente nella lingua traducente; che essa non deve urtare con delle "stranezze" lessicali o sintattiche" (Berman 2003: 30).

Bibliografia

Dizionari bilingue

Baretti 1820 = Giuseppe B., *A dictionary of the English and Italian languages*, London, 1820.

Millhouse 1853 = John M., *Nuovo dizionario inglese-italiano ed italiano-inglese*, Milano, 1853.

Baretti-Davenport-Comelati 1854 = Giuseppe B.-Guglielmo C.-John D., *A new dictionary of the Italian and English languages*, London, 1854.

Roberts 1874 = John R., *Dizionario italiano-inglese e inglese-italiano*, Firenze, Barbera, 1874.

Lysle 1913 = Andrea de Roever L., *Nuovo dizionario moderno-razionale-pratico inglese-italiano*, Torino, Casanova, 1913.

Spinelli 1939 = Nicola S., *Dizionario italiano-inglese, inglese-italiano*, Torino, SEI, 1939.

Hazon 1961 = Mario H., *Dizionario italiano-inglese, inglese-italiano*, Milano, Garzanti, 1961.

Ragazzini-Rossi 1984 = Giuseppe R.-Gualtierio R., *Il nuovo Ragazzini-Rossi: dizionario inglese-italiano, italiano-inglese*, Bologna, Zanichelli, 1984.

Traduzioni di Daniel Defoe.

Alberti 1940 = Ida A., trad. *La vita e le strane avventure di Robinson Crusoe*, Società Subalpina, Torino, 1940.

Barbieri 1842 = Gaetano B., trad. *Avventure di Robinson Crusoe*, Napoli, Gaetano Nobile, 1842.

Biagi 1930 [1970] = Guido B., trad. *Lady Roxana*, Milano, Mondadori, 1970.

Cavallari 1993 = Alberto C., trad. *Robinson Crusoe*, Milano, Feltrinelli, 1993.

Cordaro 1966 = Alessandra C., trad. *Lady Roxana*, Roma, Curcio, 1966.

Dettore 1954 = Ugo D., trad. *Moll Flanders*, Milano, BUR, 1954

Gargano 1929 [1947] = Giuseppe Saverio G., trad. *A piacer vostro*, Firenze, Sansoni, 1947.

Lucioni Diemoz 1968 = Maria L. D., trad. *Moll Flanders*, Roma, Editori Riuniti, 1968.

Meo 1963 = Antonio M., trad. *Robinson Crusoe*, Torino, Einaudi, 1963.

Pagnani 1975 = Enzo P., trad. *Le avventure del capitano Singleton*, Roma, Savelli, 1975.

Pavese 1942 = Cesare P., trad. *Fortune e sfortune della famosa Moll Flanders*, Torino, Einaudi, 1942.

Rossi 1932 [2001] = Alberto R., trad. *Le avventure del capitano Singleton*, Milano, Fabbri, 2001.

Spina 1959 = Giorgio S., trad. *Vita, avventure e piraterie del Capitano Singleton*, Milano, Bur, 1959.

Spina 1978 = Giorgio S., *Lady Roxana*, Milano, Garzanti, 1978.

Traduzioni di William Shakespeare.

Baldini 1972 = Antonio B., trad. *Tempesta*, Milano, Rizzoli, 1972.

Calenda-Nediani 1982 = Antonio C.-Antonio N., trad. *Come vi piace in Teatro completo di William Shakespeare*, a cura di Giorgio Melchiori, vol. II, Milano, Mondadori, 1982, pp. 443-635.

Chiarini 1912 = Cino C., trad. *Macbeth*, Firenze, Sansoni, 1912.

Chiarini 1920 = Cino C., trad. *Come vi piace*, Firenze, Le Monnier, 1920.

Chinol 1971 = Elio C., trad. *Macbeth*, Milano, Mursia, 1971.

D'Agostino 1989 = Nemi D'A, trad. *Macbeth*, Milano, Garzanti, 1989.

Gargano 1929 [1947] = Giuseppe Saverio G., trad. *A piacer vostro*, Firenze, Sansoni, 1947.

Lombardo 1979 = Agostino L., trad. *La Tempesta*, Milano, Garzanti, 1979.

Obertello 1962 [1992] = Alfredo O., trad. *Otello*, Milano, Mondadori, 1992.

Pasqualigo 1887 = Cristoforo P., trad. *Otello il Moro di Venezia*, Firenze, Sansoni, 1887.

Perosa 1990 = Sergio P., trad. *Otello*, Milano, Garzanti, 1990.

Piccoli 1934 [1966] = Raffaello P., trad. *La tragedia di Otello il Moro di Venezia*, Bologna, Sansoni, 1966.

Quasimodo 1952 = Salvatore Q., trad. *Macbeth*, Torino, Einaudi, 1952.

Quasimodo 1992 [1956] = Salvatore Q., trad. *Otello*, Milano, Mondadori, 1992.

Rusconi 1838 [1859] = Carlo R., trad. *Come vi piace*, Torino, Utet, 1859.

Rusconi 1867 = Carlo R., trad. *Otello o il Moro di Venezia*, Firenze, Successori Le Monnier, 1867.

Rusconi 1867 = Carlo R., trad. *Macbeth*, Firenze, Successori Le Monnier, 1867.

Rusconi 1867 = Carlo R., trad. *Tempesta*, Firenze, Successori Le Monnier, 1867.

Vico Lodovici 1952 [1994] = Cesare V. L., trad. *Come vi piace*, in *I capolavori di William Shakespeare*, vol. I, Torino, Einaudi, 1994, pp. 397-404.

Vico Lodovici 1953 [1994] = Cesare V. L., trad. *La tempesta*, in *I capolavori di William Shakespeare*, vol. II, Torino, Einaudi, 1994, pp. 615-90.

Opere di carattere generale

A gara con l'autore. Aspetti della traduzione nel Settecento a cura di Arnaldo Bruni e Roberta Turchi, Roma, Bulzoni, 2003.

AA.VV. *Lingua e strutture del teatro italiano del Rinascimento*, Padova, Liviana, 1970.

Abbatiello 2005 = Pierpaolo A., *Il potere della fictionality* in *Le origini e le forme del romanzo*

inglese, pp. 117-29.

Agostini 1978 = Francesco A., *Il periodo e la sua organizzazione*, in *Enciclopedia dantesca, Appendice*, pp. 369-407.

Alcini 1998 = Laura A., *Studio di varianti d'autore nella traduzione foscoliana di A Sentimental Journey through France and Italy*, Perugia, Edizioni Guerra, 1998.

Alfonzetti 2005 = Beatrice A., *Paradossi del comico da Riccoboni a Goldoni e oltre* in *Il comico nella letteratura italiana*, pp. 135-68.

Altieri Biagi 1980 = Maria Luisa A. B., *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli, 1980.

Antonelli 2003 = Giuseppe A., *Tipologia linguistica del genere epistolare nel primo Ottocento: sondaggi sulle lettere familiari di mittenti colti*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2003.

Antonelli 2008 = Giuseppe A., *Dall'Ottocento a oggi* in *Storia della punteggiatura in Europa*, pp. 178-210.

Archi 1992 = Paolo A., *I punti di sospensione nella prosa pirandelliana* in *Storia e teoria dell'interpunzione*, pp. 279-85.

Ariani-Taffon 2001 = Marco A. - Giorgio T., *Scritture per la scena*, Roma, Carocci, 2001.

Atti del terzo convegno internazionale interdisciplinare su testo, metodo e rielaborazione elettronica, Messina-Savoca, 12-14 novembre 2003 a cura di Domenico Antonio Cusato, Domenica Iaria e Rosa Maria Palermo, Messina, Lippolis, 2004.

Baldelli 1988 = Ignazio B., *Varianti e altra linguistica*, Napoli, Morano, 1988.

Baldi 2007 = Guido B., *Alla ricerca del romanzo di formazione nell'Ottocento italiano* in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, pp. 39-55.

Baretti 1897 = Giuseppe B., *La Frusta letteraria*, Milano, Albrighi, Segati & c., 1897.

Barilli 2005 = Renato B., *Il comico da Pirandello a Palazzeschi* in *Il comico nella letteratura italiana*, pp. 301-19.

Bartalotta 2000 = Gianfranco B., *Carmelo Bene e Shakespeare*, Roma, Bulzoni, 2000.

Bassnett-McGuire 1993 = Susan B. M., *La traduzione. Teorie e pratica*, Milano, Bompiani.

Bazzanella 1985 = Carla B., *L'uso dei connettivi nel parlato: alcune proposte* in *Sintassi e morfologia della lingua italiana d'uso*, pp. 83-94.

Bazzanella 1987 = Carla B., *I modi dell'imperfetto* in «Italiano e Oltre» 1, pp. 18-22, 1987.

Bazzanella 2001 = Carla B., *I segnali discorsivi* in Renzi 2001, vol. III *Tipi di frasi, deissi, formazione delle parole*, pp. 225-57.

Bazzanella 2001a = Carla B., *Segnali discorsivi nel parlato e nello scritto* in *Scritto e parlato. Metodi, testi e contesti*, pp. 79-97.

Beccaria 1964 = Gian Luigi B., *Ritmo e melodia nella prosa italiana*, Firenze, Leo Olschki

- Editore, 1964.
- Beccaria 1975 = Gian Luigi B., *L'autonomia del significante*, Torino, Einaudi, 1975.
- Benedetti 1974 = Anna B., *Le traduzioni italiane da Walter Scott e i loro anglicismi*, Firenze, Olschki, 1974.
- Benveniste 1985 = Emile B., *Problemi di linguistica generale 2.*, Milano, Il Saggiatore, 1985.
- Berman 2003 = Antoine B., *La traduzione e la lettera o l'albergo della lontananza*, Macerata, Quodlibet, 2003.
- Berruto 1983 = Gaetano B., *L'italiano popolare e la semplificazione linguistica* in «Vox romanica», 42, pp. 38-79.
- Berruto 1985a = Gaetano B., “Dislocazioni a sinistra” e “grammatica” dell'italiano parlato in *Sintassi e morfologia della lingua italiana d'uso*, pp. 59-82.
- Berruto 1985b = Gaetano B., *Per una caratterizzazione del parlato: l'italiano parlato ha un'altra grammatica?* in *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, pp. 120-53.
- Berruto 1987 = Gaetano B., *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Roma, Nuova Italia Scientifica, 1987.
- Bertacchini 1991 = Renato B., *Il romanzo italiano dell'Ottocento*, Roma, Edizioni Studium, 1991.
- Bertinetto 1986 = Pier Marco B., *Tempo, aspetto e azione nel verbo italiano. Il sistema dell'indicativo*, Firenze, Accademia della Crusca, 1986.
- Bignami 1978 = Maria Luisa B., *Defoe e Salgari* in «Studi inglesi» V, Bari, Adriatica editrice, pp. 373-83, 1978.
- Binazzi 2006 = Neri B., *Lingue altre sulla scena e per la strada: suggestioni e spunti per un confronto*, in *Lingua e dialetto nel teatro contemporaneo*, pp. VII-XII.
- Bonnefoy 2005 = Yves B., *La comunità dei traduttori*, Palermo, Sellerio, 2005.
- Bonomi-De Stefanis Ciccone-Masini = Ilaria B.-Stefania D. S. C.- Andrea M., *Il lessico nella stampa periodica milanese nella prima metà dell'Ottocento*, Firenze, La Nuova Italia, 1990.
- Boselli 2005 = Stefano B., *La traduzione teatrale* in *Traduttologia*, pp. 625-42.
- Bosisio 2005 = Paolo B., *Shakespeare sui palcoscenici italiani* in *Shakespeare e Scespir*, pp. 37-48.
- Bragaglia 1973 = Leonardo B., *Shakespeare in Italia: personaggi ed interpreti: vita scenica del teatro di Guglielmo Shakespeare in Italia, 1792-1973*, Roma, Trevi Editore, 1973.
- Brettoni 2003 = Augusta B., *Idee settecentesche sulla traduzione: Cesarotti, i francesi e altri* in *A gara con l'autore*, pp. 17-51.
- Bricchi 2000 = Maria Rosaria B., *La roca trombazzina, lessico arcaico e letterario nella prosa narrativa dell'Ottocento italiano*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000.

- Bruni – Turchi 2003 = Arnaldo B. e Roberta T., *Presentazione* in *A gara con l'autore*, pp. 9-16.
- Calvino 1995 = Italo C., *Saggi 1945-1985*, Milano, Mondadori, 1995.
- Cammarata 2002 = Adele C., *La ricreazione di Alice. La traduzione dei giochi di parole in tre traduzioni italiane* consultabile sul sito: http://www.intralea.it/volumes/eng_more.php?id=147_0_2_0_M29%#22
- Capoferro 2003 = Riccardo C., *Defoe: guida al Robinson Crusoe*, Roma, Carocci, 2003.
- Capra 2000 = Marco C., *Aspetti della ricezione del Macbeth di Verdi*, in *Shakespeare e Verdi*, pp. 7-19.
- Caputo 2000 = Francesca C., *Sintassi e dialogo nella narrativa di Carlo Dossi*, Firenze, Accademia della Crusca, 2000.
- Cardinaletti-Garzone 2005 = Anna C.-Giuliana G., *Introduzione* in *L'italiano delle traduzioni*, pp. 7-15.
- Cartago 1994 = Gabriella C., *L'apporto inglese* in SLIE vol. III *Le altre lingue*, pp. 721-50.
- Casadei 1996 = Federica C., *Metafore ed espressioni idiomatiche*, Roma, Bulzoni, 1996.
- Cattaneo 2007 = *Chi stramalediva gli inglesi* in *Chi stramalediva gli inglesi*, pp. 17-61.
- Cavallone Anzi 1980 = Anna C. A., *Shakespeare nei teatri milanesi del novecento: (1904-1978)*, Bari, Adriatica, 1980.
- Cavecchi 2005 = Maria Cristina C., *Spaghetti Shakespeare* in *Shakespeare & Scespir*, pp. 13-26.
- Cecchi 1962 = Emilio C., *Scrittori inglesi e americani*, Milano, Il Saggiatore, 1962.
- CEOD = *Corpus epistolare ottocentesco digitale* consultabile sul sito <http://ceod.unistrasi.it/>
- Chi stramalediva gli inglesi. La diffusione della letteratura inglese e americana in Italia tra le due guerre* a cura di Arturo Cattaneo, Milano, Vita e Pensiero, 2007.
- Chierichetti 2005 = Luisa C., *La traduzione di un romanzo per ragazzi: Manolito il magnifico* in *L'italiano delle traduzioni*, pp. 193-210.
- Cimmino 1967 = Nicola F. C., *Lettura di Moravia*, Roma, Giovanni Volpe Editore, 1967.
- Clerici 1997 = Luca C., *Il romanzo italiano del Settecento*, Venezia, Marsilio, 1997.
- Colaiacomo 1977 = Paola C., *Interpretazioni di Defoe*, Roma, Savelli, 1977.
- Coletti 1989 = Vittorio C., *Italiano d'autore*, Genova, Marietti, 1989.
- Collison Morley 1916 = Lacy C. M., *Shakespeare in Italy*, Stratford upon Avon, Shakespeare Head Press, 1916.
- Contini 1976 = Gianfranco C., *Rinnovamento del linguaggio letterario* in *Innovazioni tematiche, espressive e linguistiche della letteratura italiana del Novecento*, pp. 3-17.
- Cortelazzo 1972 = Manlio C., *Avviamento critico allo studio della dialettologia italiana*, vol. III *Lineamenti di italiano popolare*, Pisa, Pacini Editore, 1972.

- Croce 1944 = Benedetto C., *Shakespeare*, Bari, G. Laterza & Figli, 1944.
- D'Achille 1990 = Paolo D'A., *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana*, Roma, Bonacci, 1990.
- D'Achille 2001 = Paolo D'A., *Parole in palcoscenico: appunti sulla lingua del teatro italiano dal dopoguerra ad oggi*, in *Scritto e parlato. Metodi, testi e contesti, Atti del Colloquio internazionale di studi*.
- D'Achille 2006 = Paolo D'A. *L'italiano regionale in scena* in *Lingua e dialetto nel teatro contemporaneo*, pp. 38-52.
- D'Acunti 1997 = Gianluca D'A., *Alla ricerca della sacralità della parola: Vincenzo Consolo in Parola di scrittore*, pp. 101-16.
- D'Alia 1990 = Fiorella D'A., *La donna nel romanzo italiano del Settecento*, Roma, Fratelli Palombi Editori, 1990.
- D'Angelo-Feola 1997 = Umberto D'A.-Francesco F., *Il trip letterario di Tondelli* in *Parola di scrittore*, pp. 165-71.
- Danesi Bendoni 1980 = Anna D. B., *Grammaticalizzazione del discorso indiretto libero nei Malavoglia*, «Studi di grammatica italiana» IX, 1980, pp. 253-71.
- De Filippis 2005 = Daniela D. F., *La nascita del romanzo: un dibattito aperto* in *Le origini e le forme del romanzo inglese*, pp. 19-45.
- De Nicola 2004 = Antonella D. N., *La fatica di un uomo solo, sondaggi nell'opera di Luciano Bianciardi traduttore*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2004.
- De Sanctis 1996 = Francesco D. S., *Storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi - Gallimard, 1996.
- De Stefanis Ciccone 1990 = Stefania D. S. C., *La componente di origine straniera* in Bonomi-De Stefanis Ciccone-Masini, *Il lessico nella stampa periodica milanese nella prima metà dell'Ottocento*, pp. 309-474.
- Del Giudice 1975 = Laura D. G., *Implicazioni sociali nei personaggi femminili di Daniel Defoe*, Lecce, Adriatica Editrice, 1975.
- Degano 2005 = Chiara D., *Influssi inglesi sulla sintassi italiana: uno studio preliminare sul caso della perifrasi progressiva* in *L'italiano delle traduzioni*, pp. 85-105.
- DELI = *Dizionario etimologico della lingua italiana* di Manlio Cortelazzo e Paolo Zolli, Bologna, Zanichelli, 1999.
- Della Valle 1997 = Valeria D. V., *Bufalino e "i serpenti della tradizione"* in *Parola di scrittore*, pp. 11-18.
- Della Valle 2004 = Valeria D. V., *Tendenze linguistiche nella narrativa di fine secolo* in *La narrativa italiana degli anni Novanta*, pp. 39-63.

- Di Biase 1997 = Carmine D. B., *Introduzione "Il caso Salgari"* in *Il caso Salgari*, pp. 7-19.
- Di Martino 1984 = Gabriella D. M., *La parola rinnovata. Teoria e uso della lingua inglese nella narrativa del Settecento*, Napoli, Giannini, 1984.
- Domenichelli 2007 = Mario D., *Il romanzo di formazione nella tradizione europea* in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, pp. 11-37.
- Duranti-Ochs 1979 = Alessandro D.-Elinor O., *La pipa la fumi? Uno studio sulla dislocazione a sinistra nelle conversazioni* in «Studi di grammatica italiana», VIII, Firenze, Accademia della Crusca, pp. 269-301.
- Duranti 1979 = Riccardo D., *La doppia mediazione di Carcano* in *Il teatro del personaggio*, pp. 81-111.
- Elam 1986 = Keir E., *La grande festa del linguaggio*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- Elam 1988 = Elam K., *Semiotica del teatro*, Bologna, Il Mulino, 1988.
- Emmi 1998 = Cinzia E., *Anche per me morte non posa: Montale traduttore dei Sonnets di Shakespeare*, Roma, Edizioni del Centro italiano arte e cultura, 1998.
- Enciclopedia dantesca*, 6 voll., Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1970-1976.
- Essays on punning and translation* edited by Dirk Delabastita, Namur, Presses universitaires de Namur, 1997.
- Even Zohar 1995 = Itamar E. Z., *La posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario* in *Teorie contemporanee della traduzione*, pp. 225-38.
- Fabbri 1941 = Diego F., *Il teatro di Cesare Vico Lodovici* in «Rivista italiana del dramma», V (1941), 3, pp. 279-89.
- Faini 2004 = Paola F., *Tradurre*, Roma, Carocci, 2004.
- Ferrara 1964 = *Shakespeare e la commedia* in *Materiali per lo studio della formazione del linguaggio comico di W. Shakespeare*, pp. 7-64 .
- Ferroni 1974 = Giulio F., *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni, 1974.
- Ferroni 2005 = Giulio F., *Secolo del tragico, secolo del comico* in *Il comico nella letteratura italiana*, pp. 287-300.
- Folena 1991a = Gianfranco F., *Il Linguaggio del caos*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.
- Folena 1991b = Gianfranco F., *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1991.
- Fornara 2010 = Simone F., *La punteggiatura*, Roma, Carocci, 2010.
- Foscolo 1923 = Ugo F., *Le donne italiane* in *Saggi di critica storico-letteraria tradotti dall'inglese*, II voll., Le Monnier, Firenze, 1923, pp. 35-62.
- Freguelli 2007 = Gianluca F., *Tecniche del discorso franto nel primo teatro di Pirandello* in *La lingua del teatro fra d'Annunzio e Pirandello*, pp. 123-43.

- Garzone 2005 = Giuliana G., *Osservazioni sull'assetto del testo italiano tradotto dall'inglese* in *L'italiano delle traduzioni*, pp. 35-57.
- Gatta 2004 = Francesca G., *Il Macbeth e il Simone Boccanegra*, in *Lingue stili traduzioni, Studi di linguistica e stilistica offerti a Maria Luisa Altieri Biagi*, pp. 177-88.
- GDLI = *Grande dizionario della lingua italiana* diretto da Salvatore Battaglia, 24 voll., Torino, Utet, 1961-2008.
- Geddes da Filicaia 2007 = Costanza G., *Federigo Tozzi: una scrittura per il teatro?* in *La lingua del teatro fra D'Annunzio e Pirandello*, pp. 235-43
- Genette 1983 = Gérard G., *Nuovo discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1987.
- Gentzler 1998 = Edwin G., *Teorie della traduzione*, Torino, Utet, 1998.
- Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, a cura di Günter Holtus e Edgar Radtke, Tübingen, Narr, 1985.
- Ghidetti 1991 = Enrico G., *Romanzo e storia letteraria nel primo Ottocento* in *Teorie del romanzo del primo Ottocento*, pp. 221-41.
- Giovanardi 1989 = Claudio G., "Pedante, arcipedante, pedantissimo", *Note sulla morfologia derivativa nella commedia del Cinquecento* in «Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina», VII, 1989, pp. 511-32.
- Giovanardi 2002 = Claudio G., *Plurilinguismo e antirealismo nel teatro napoletano dopo Eduardo* in *Studi di italianistica per Maria Teresa Acquaro*, pp. 405-38.
- Gli italiani parlati. Sondaggi sopra la lingua di oggi. Incontri del Centro di Studi di grammatica italiana*, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1987.
- Graf 1911 = Arturo G., *L'anglomania e l'influsso inglese in Italia nel secolo XVIII*, Torino, Loescher, 1911.
- Grignani 1997 = Maria Antonietta G., *Dialoghi di Natalia* in «SLI» 1997, (XXIII), fasc. 2, pp. 255-67.
- Guglielminetti 1986 = Marziano G., *Il romanzo del Novecento italiano. Strutture e sintassi*, Roma, Editori Riuniti, 1986.
- Herczeg 1963 = Giulio H., *Lo stile indiretto libero in italiano*, Firenze, Sansoni, 1963.
- Herczeg 1967 = Giulio H., *Lo stile nominale in italiano*, Firenze, Le Monnier, 1967.
- Herczeg 1972 = Giulio H., *Saggi linguistici e stilistici*, Firenze, Leo Olschki, 1972.
- Iacobelli 2006 = Alessandra I., *Alessandro Verri traduttore e interprete di Shakespeare: i manoscritti inediti dell'Otello* in *Traduzioni letterarie e rinnovamento del gusto: dal Neoclassicismo al primo Romanticismo. Atti del convegno internazionale Lecce-Castro, 15-18 giugno 2005*, pp. 205-28.
- Iamartino 2006 = Giovanni I., *Dal lessicografo al traduttore: un sogno che si realizza?* in

- Lessicografia bilingue e traduzione. Metodi, strumenti, approcci attuali*, pp. 101-32.
- Il caso Salgari*, Napoli, CUEN, 1997.
- Il comico nella letteratura italiana* a cura di Silvana Cirillo, Roma, Donzelli, 2005.
- Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento* a cura di Maria Carla Papini, Daniele Fioretti, Teresa Spignoli, Pisa, Edizioni ETS, 2007.
- Il teatro del personaggio: Shakespeare sulla scena italiana dell'800*, a cura di Laura Caretti, Roma, Bulzoni, 1979.
- Innovazioni tematiche, espressive e linguistiche della letteratura italiana del Novecento* a cura di Vittore Branca, Robert Clemens et al., Firenze, Olschki, 1976.
- L'italiano delle traduzioni* a cura di Anna Cardinaletti e Giuliana Garzone, Milano, Franco Angeli, 2005.
- La drammaturgia musicale* a c. di Lorenzo Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986.
- La Forgia 2003 = Francesca L. F., *La lingua del teatro* in «Quaderni dell'Osservatorio linguistico», vol. 1-2002, a cura di Fabrizio Frasnedi *et al.*, Milano, Franco Angeli, pp. 162-92.
- La fortuna di Shakespeare (1593-1964)* a cura di Gabriele Baldini, 2 voll., Milano, Il Saggiatore, 1965.
- La lingua del teatro fra D'Annunzio e Pirandello* a cura di Laura Melosi e Diego Poli, Macerata, EUM Edizioni Università di Macerata, 2007.
- La lingua italiana in movimento. Incontri del centro di Studi di grammatica italiana*, Firenze, presso l'Accademia, 1982.
- La narrativa italiana degli anni Novanta* a cura di Elisabetta Mondello, Roma, Meltemi, 2004.
- Lala 2011 = Letizia L., *Il senso della punteggiatura nel testo*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2011.
- Lauta 2006 = Gianluca L., *I ragazzi di via Monte Napoleone. Il linguaggio giovanile degli anni Cinquanta nei reportages e nei romanzi di Renzo Barbieri*, Milano, FrancoAngeli, 2006.
- Lavinio 1990 = Cristina L., *Teoria e didattica dei testi*, Scandicci, La Nuova Italia, 1990.
- Lawson Lucas 2000 = Ann L. L., *La ricerca dell'ignoto. I romanzi d'avventura di Emilio Salgari*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2000.
- Le forme del narrare poetico, Actes du colloque de la Conférence Universitaire de la Suisse Occidentale (Ascona, 29.11-2.12.2005)*, Firenze, Cesati, 2007.
- Le origini e le forme del romanzo inglese* a cura di Daniela De Filippis e C. Maria Laudando, Napoli, Il Torcoliere, 2005.
- Lefevere 1998 = André L., *Traduzione e riscrittura*, Torino, Utet, 1998.

- Lessicografia bilingue e traduzione. Metodi, strumenti, approcci attuali*, Monza, Polimetrica, 2006.
- Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno* a cura di Walter Binni *et al.*, 5 voll., Roma, Bulzoni, 1974-1979.
- Lingua e dialetto nel teatro contemporaneo* a cura di Neri Binazzi e Silvia Calamai, Firenze, Unipress, 2006.
- Lingua e stile di Giacomo Leopardi, Atti dell'VIII Convegno internazionale di studi leopardiani* a cura di Rolando Garbuglia, Firenze, Olschki, 1994.
- Lingua e strutture del teatro italiano del Rinascimento*, Padova, Liviana, 1970.
- Lingua, mediazione linguistica e interferenza* a cura di Giuliana Garzone e Anna Cardinaletti, Milano, Franco Angeli, 2004.
- Lingue stili traduzioni, Studi di linguistica e stilistica offerti a Maria Luisa Altieri Biagi*, a cura di Fabrizio Frasnèdi e Riccardo Tesi, Firenze, Cesati Editore, 2004.
- Linguistica e dialettologia veneta. Studi offerti a Manlio Cortelazzo dai colleghi stranieri*, a cura di Holtus G. e Metzeltin M. Narr, Tübingen, 1983.
- Linguistica e filologia. Omaggio a Benvenuto Terracini*, Il Saggiatore, Milano, 1968,
- Linguistica testuale comparativa. In memoriam Maria-Elisabeth Conte. Atti del convegno interannuale della Società di Linguistica Italiana*, Copenaghen 5-7 febbraio 1998, a cura di Gunver Skytte e Francesco Sabatini, København, Museum Tusulanum Press, 1999.
- Linguistica testuale. Atti del XV Congresso Internazionale di studi, Genova-Santa Margherita Ligure, 8-10 maggio 1981*, a cura di Lorenzo Coveri, Roma, Bulzoni, 1984.
- Linguistica, pragmatica e testo letterario* a cura di Umberto Rapallo, Genova, Il melangolo, 1986.
- LIZ⁴ = Letteratura italiana Zanichelli, a cura di Pasquale Stoppelli ed Eugenio Picchi, Bologna, Zanichelli, 2001.
- Lo sviluppo della competenza traduttiva*, a cura di Patrizia Pierini, Roma, Bulzoni, 2001.
- Lombardo 1992 = Agostino L., *Strehler e Shakespeare*, Roma, Bulzoni, 1992.
- Lombardo 2002 = Agostino L., *Shakespeare e il Novecento*, Roma, Bulzoni, 2002.
- Madriagnani 2000 = Carlo A. M., *All'origine del romanzo in Italia*, Napoli, Liguori, 2000.
- Manganelli 2004 = Giorgio M., *Il romanzo inglese del Settecento*, Torino, Nino Aragno Editore, 2004.
- Manzoni 1995 = Alessandro M., *Lettre à M. C*** sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, a c. di Umberto Colombo, Varese, Edizioni Otto/Novecento, 1995.
- Maraschio 1982 = Nicoletta M., *L'italiano del doppiaggio*, in *La lingua italiana in movimento*, pp. 135-58.
- Maraschio 1994 = Nicoletta M., *Pirandello sceneggiatore: note linguistiche in Pirandello e la lingua*,

pp. 89-104.

Marchesi 1903 [1991] = Giambattista M., *Romanzieri e romanzi del Settecento*, Roma, Vecchiarelli Editore, 1991.

Marello 1984 = Carla M., *Ellissi*, in *Linguistica testuale. Atti del XV Congresso Internazionale*, pp. 255-70.

Marello 1989 = Carla M., *Dizionari bilingui*, Zanichelli, Bologna, 1989.

Marroni 1989 = Sergio M., *La lingua delle traduzioni di Bel Ami 1887-1979*, Roma, Bulzoni, 1989.

Materiali per lo studio della formazione del linguaggio comico di W. Shakespeare, a c. di F. Ferrara, Napoli, Tip. Pesole, 1990.

Mattioli 2005 = Emilio M., *La traduzione letteraria in Traduttologia. La teoria della traduzione letteraria*, pp. 191-98.

Matucci 2003 = Andrea M., *Tempo e romanzo nell'Ottocento*, Napoli, Liguori, 2003.

Mazzoni 1964 = Guido M., *L'Ottocento*, Milano, Vallardi, 1964.

Medici 1976 = Mario M., *Varianti di interiezione nei Promessi Sposi* in «Lingua Nostra», XXXVII, pp. 32-38.

Melchiori 1984 = Giorgio M., *Shakespeare*, Bari, Laterza, 1984.

Melchiori 2006 = Giorgio M., *Shakespeare all'opera*, Roma, Bulzoni, 2006.

Melis Freda 1969 = Rossana M. F., *Alcuni termini lessicali in un romanziere dell'800*, «Lingua Nostra», XXX, pp. 10-15.

Mengaldo 1994 = Pier Vincenzo M., *Il Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1994.

Migliorini 1990 = Bruno M., *La lingua italiana nel Novecento*, Firenze, Le Lettere, 1990.

Miscellanea di studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo, Firenze, Galluzzo, 2007.

Morandi 1882 = Luigi M., *Voltaire contro Shakespeare, Baretti contro Voltaire: con otto lettere del Baretti non mai pubblicate in Italia*, Roma, A. Sommaruga e C., 1882.

Morgana 2004 = Siliva M., *La prima traduzione dell'History of America di William Robertson. Schede lessicali settecentesche in Lingua, stili e traduzioni. Studi di linguistica e stilistica italiana offerti a Maria Luisa Altieri Biagi*, pp. 301-22.

Mortara Garavelli 1968 = Bice M. G., *Stile indiretto libero in dissoluzione?* in *Linguistica e filologia. Omaggio a Benvenuto Terracini*, pp. 131-48.

Mortara Garavelli 1973 = Bice M. G., *Lineamenti di una tipologia dello stile nominale nella prosa letteraria contemporanea in Storia linguistica dell'Italia nel Novecento*, pp. 113-25.

Mortara Garavelli 1985 = Bice M. G., *La parola d'altri*, Palermo, Sellerio, 1985.

Mortara Garavelli 1986 = Bice M. G., *La punteggiatura tra scritto e parlato* in «Italiano & oltre»,

4, pp. 154-58.

Mounin 1965 = Georges M., *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi, 1965.

Muoni 1908 = Guido M., *I drammi dello S. e la critica romantica italiana*, Firenze, Nuova Rassegna, 1908.

Muñiz Muñiz 1998 = Maria de las Nieves M. M., *Sul dittico Montale-Guillén* in *Strategie di Montale*, pp. 175-89.

Nencioni 1976 = Giovanni N., *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato* in «Strumenti critici», LX, 1976, pp. 1-56.

Nencioni 1977 = Giovanni N., *L'interiezione nel dialogo teatrale di Pirandello* in «Studi di grammatica italiana», VI, Firenze, Accademia della Crusca, pp. 227-63.

Nencioni 1983 = Giovanni N., *Di scritto e di parlato*, Bologna, Zanichelli, 1983.

Nencioni 1988 = Giovanni N., *La lingua dei Malavoglia e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, Napoli, Morano, 1988.

Nencioni 1989 = Giovanni N., *Saggi di lingua antica e moderna*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1989.

Nerozzi Bellman 2008 = Patrizia N. B., *Il romanzo inglese del Settecento*, Milano, Mondadori, 2008.

Niculescu 1974 = Alessandro N., *Strutture allocutive pronominali reverenziali in italiano*, Firenze, Leo Olschki editore, 1974.

Nulli 1918 = Siro Attilio N., *Shakespeare in Italia*, Milano, Hoepli, 1918.

O' Connor 1990 = Desmond O' C., *A history of Italian and English bilingual dictionaries*, Firenze, Olschki, 1990.

Offord 1997 = Malcom O., *Mapping Shakespeare's puns in French* in *Essays on punning and translation*, pp. 233-69.

Parola di scrittore a cura di Valeria della Valle, Roma, Minimum Fax, 1997.

Pattara 1995 = Giulia P., *Strutture della frase e prospettiva testuale nelle commedie goldoniane* in *La sintassi dell'italiano letterario*, pp. 281-309.

Pecchio 1831 [1975] = Giuseppe P., *Osservazioni semiserie di un esule in Inghilterra*, Milano, Longanesi, 1831 [1975].

Pedullà 2001 = Walter P., *Le armi del comico*, Milano, Mondadori, 2005.

Pelo 2001 = Adriana P., *“Il parlato in trasparenza”* in *Scritto e parlato. Metodi, testi e contesti*, pp. 159-80.

Petrocchi = Policarpo P., *Novo dizionario universale della lingua italiana*, Milano, Treves, 1894.

Petrocchi 1955 = Giorgio P., *Le traduzioni nell'età neoclassico-romantica* in Petrocchi 1975, pp.

141-57.

Petrocchi 1975 = Giorgio P., *Lezioni di critica romantica*, Milano, Il Saggiatore, 1975.

Petrocchi 2002 = Valeria P., *Immagini allo specchio: traduzioni e traduttori agli inizi del Novecento*, Perugia, Guerra, 2002.

Petrucci 2008 = Armando P., *Scrivere lettere*, Bari, Laterza, 2008.

Picchiorri 2008 = Emiliano P., *La lingua dei romanzi di Antonio Bresciani*, Aracne, Roma, 2008.

Pierini 2001 = Patrizia P., *La traduzione come processo di problem-solving* in *Lo sviluppo della competenza traduttiva*, pp. 123-53.

Pirandello e la lingua. Atti del XXX Convegno Internazionale (Agrigento, 1-4 dicembre 1993) a cura di Enzo Lauletta, Milano, Mursia, 1994.

Piscini 1979 = Beatrice P., *Per un teatro reale* in *Il teatro del personaggio. Shakespeare sulla scena italiana dell'800*, pp. 65-79.

Pizzoli 1998 = Lucilla P., *Sul contributo di Pinocchio alla fraseologia italiana* in «SLI» (XXIV), 1998, fasc. 2, pp. 167-209.

Poggi 1995 = Isabella P., *Le interiezioni*, in Renzi 2001 vol. III *Tipi di frase, deissi, formazione delle parole*, pp. 403-425.

Praz 1937 = Mario P., *De Foe e Cellini* in *Studi e svaghi inglesi*, pp. 27-53.

Praz 1938 = Mario P., *Storia della letteratura inglese*, Firenze, Sansoni, 1937.

Praz 1969 = Mario P., *Shakespeare Translations in Italy* in *Caleidoscopio shakespeariano*, Bari, Adriatica, 1969, pp. 156-69.

Pullini 1965 = Giorgio P., *Il romanzo italiano del dopoguerra (1940-1960)*, Padova, Marsilio, 1965.

Puppa 1990 = Paolo P., *Teatro e spettacolo del secondo Novecento*, Bari, Laterza, 1990.

Puppa 1999 = Paolo P., *Parola di scena. Teatro italiano tra '800 e '900*, Roma, Bulzoni, 1999.

Puppa 2003 = Paolo P., *Il teatro dei testi: la drammaturgia italiana nel Novecento*, Torino, UTEI, 2003.

Radtke 2001 = Edgar R., *L'emotività come categoria nelle ricerche sul parlato* in *Scritto e parlato. Metodi, testi e contesti*, pp. 99-109.

Ravaro 1994 = Fernando R., *Dizionario romanesco*, Roma, Newton Compton, 1994.

Rebora 1949 = Piero R., *Comprensione e Fortuna di Shakespeare in Italia* in «Comparative Literature», Vol. 1, N. 3 (Summer, 1949), pp. 210-24.

Renzi 2001 = *Grande grammatica italiana di consultazione* a cura di Lorenzo Renzi, Giampaolo Salvi, Anna Cardinaletti, Bologna, III voll., Il Mulino, 2001.

Ricci 1997 = Alessio R., *Recupero della tradizione tra romanzo e poesia: Le menzogne della notte di*

- Bufalino in *Parola di scrittore*, pp. 19-26.
- Roggia 2007a = Carlo Enrico R., *Cesarotti e la lingua "antica" di Ossian: tra narrazione e sintassi*, in *Le forme del narrare poetico, Actes du colloque de la Conférence Universitaire de la Suisse Occidentale (Ascona, 29.11-2.12.2005)*, pp. 57-73.
- Roggia 2007b = Carlo Enrico R., *Narrazione e sintassi nelle Poesie di Ossian di Cesarotti* in *Miscellanea di studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo*, pp. 711-33.
- Roggia 2007c = Carlo Enrico R., *Pensare per analogie: similitudine e metafore nell'Ossian di Macpherson-Cesarotti*, «Stilistica e Metrica Italiana», VII, 2007, pp. 233-82.
- Roggia 2007d = Carlo Enrico R., *La lingua dell'"Ossian" di Cesarotti: appunti* in «Lingua e Stile» XLII, 2007, pp. 243-81.
- Sabatini 1999 = Francesco S., «Rigidità-esplicitezza» vs «elasticità-implicitezza»: possibili parametri massimi per una tipologia di testi in *Linguistica testuale comparativa*, pp. 141-72.
- Salgari 1896 = Emilio S., *I Robinson italiani*, Genova, Donath, 1896.
- Scherillo 1892 = Michele S., *Ammiratori e imitatori dello S. prima del Manzoni* in «Nuova Antologia», vol. XLII, Serie III, 1892, pp. 3-33.
- Scotti Morgana = Silvia S. M., *Le parole nuove*, Bologna, Zanichelli, 1981.
- Scotti Morgana 1974 = Silvia S. M., *La lingua di Giovanni Faldella*, Firenze, La Nuova Italia, 1974.
- Scritto e parlato. Metodi, testi e contesti, Atti del Colloquio internazionale di studi* (Roma 5-6 febbraio 1999), a cura di Maurizio Dardano, Adriana Pelo, Antonella Stefinlongo, Roma, Aracne, 2001.
- Segre 1991 = Cesare S., *Intrecci di voci*, Torino, Einaudi, 1991.
- Serianni 1989a = Luca S., *Saggi di storia linguistica italiana*, Napoli, Morano, 1989.
- Serianni 1989b = Luca S., *Il primo Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 1989.
- Serianni 1990 = Luca S., *Il secondo Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 1990.
- Serianni 1991 = Luca S. *Lettura linguistica di "Pensaci Giacomino!"* in «SLI», XVII (1991), fasc. 1, pp. 55-70.
- Serianni 1993 = Luca S., *La prosa* in SLIE vol. I *I luoghi della codificazione*, pp. 451-577.
- Serianni 1997 = Luca S., *Italiano*, Milano, Garzanti, 1997.
- Serianni 1997a = Luca S., *Antico e moderno nella prosa di Michele Mari* in *Parola di scrittore*, pp. 148-58.
- Serpieri 1977 = Alessandro S., *Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale* in «Strumenti critici» vol. XI, pp. 90-137.
- Serpieri 1986 = Alessandro S., *Retorica e immaginario*, Parma, Pratiche, 1986.

- Sgroi 1987 = Salvatore Claudio S., *Strutture diadiche e sistema allocutivo nel "Turno" pirandelliano* in «Lingua Nostra», XLVIII, pp. 116-23.
- Shakespeare e Scespir* a cura di Paolo Caponi e Mariacristina Cavecchi, Milano, CUEM, 2005.
- Shakespeare e il melodramma romantico*, a cura di Fabio Vittorini, Scandicci, La Nuova Italia, 2000.
- Shakespeare e il Novecento* a cura di Agostino Lombardo, Roma, Bulzoni, 2002.
- Shakespeare e Verdi* a cura di Giovanna Silvani e Claudio Gallico, Supergrafica, Parma, 2000.
- Shakespeare graffiti: il cigno di Avon nella cultura di massa*, a cura di Mariacristina Cavecchi e Sara Soncini, Milano, CUEM, 2002.
- Sini 2002 = Carlo S., *Il comico*, Milano, Jaca Book, 2002.
- Sintassi dell'italiano letterario* a cura di Maurizio Dardano e Pietro Trifone, Roma, Bulzoni, 1995.
- Sintassi e morfologia della lingua italiana d'uso. Teorie e applicazioni descrittive* a cura di Franchi De Bellis A., Savoia L. M., *Atti del XVII Congresso internazionale di Studi della Società Linguistica italiana (Urbino, 11-13 settembre 1983)*, Roma, Bulzoni, 1985.
- SLI = Studi Linguistici italiani
- SLIE 1993-1994 = *Storia della lingua italiana*, III voll., a c. di Luca Serianni e Pietro Trifone, Torino, Einaudi, 1993-1994.
- Sorella 1993 = Antonio S., *La tragedia* in SLIE, vol. II *I luoghi della codificazione*, pp. 751-92.
- Sorella 2007 = Antonio S., *Il dialetto e la lingua nel teatro di D'Annunzio* in *La lingua del teatro fra D'Annunzio e Pirandello*, pp. 13-27.
- Sornicola 1981 = Rosanna S., *Sul parlato*, Bologna, Il Mulino, 1981.
- Spezzani 1970 = Pietro S., *L'arte rappresentativa di Andrea Perrucci e la lingua della Commedia dell'arte* in *Lingua e strutture del teatro italiano del Rinascimento*, pp. 357-438.
- Stammerjohann 1977 = Harro S., *Elementi di articolazione dell'italiano parlato* in «Studi di grammatica italiana», VI, Firenze, Accademia della Crusca, pp. 109-20.
- Stati 1982 = Sorin S., *Il dialogo*, Napoli, Liguori Editore, 1982.
- Stefanelli 1982 = Stefania S., *Lingua e teatro oggi* in *La lingua italiana in movimento*, pp. 159-79.
- Stefanelli 2006 = Stefania S., *Va in scena l'italiano*, Firenze, Cesati, 2006.
- Stella 1977 = Maria S., *Cesare Pavese traduttore*, Roma, Bulzoni, 1977.
- Storia della punteggiatura in Europa* a cura di Bice Mortara Garavelli, Bari, Laterza, 2008.
- Storia e teoria dell'interpunzione. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze 19-21 maggio 1988)* a cura di Emanuele Cresti, Nicoletta Maraschio, Luca Toschi, Roma, Bulzoni, 1992.

- Storia linguistica dell'Italia nel Novecento. Atti del quinto convegno internazionale di studi (Roma, 1-2 giugno 1971)* a cura di Maurizio Gnerre, Mario Medici, Raffaele Simone, Roma, Bulzoni, 1973.
- Strategie di Montale. Poeta tradotto e traduttore. Atti del seminario internazionale di Barcellona su "La costruzione del testo in italiano" (8-9 e 15-16 marzo 1996)* a cura di María de Las Nieves Muñiz Muñiz e Francesco Amella Vela, Barcelona, Universitat, Firenze, Cesati, 1998.
- Strehler 1992 = Giorgio S., *Inscenare Shakespeare*, Roma, Bulzoni, 1992.
- Studi di italianistica per Maria Teresa Acquaro*, a cura di Marta Savini, Roma, Aracne, 2002.
- Studi e svaghi inglesi*, Firenze, Sansoni Editore, 1937.
- Sullam Callimani 2004 = Vera S. C., *Le traduzioni dei romanzi e i prestiti linguistici in Lingua, mediazione linguistica e interferenza*, pp. 185-97.
- Taviano 2004 = Stefania T., *La rielaborazione dei testi teatrali da una lingua a un'altra* in *Atti del terzo convegno internazionale su testo, metodo, elaborazione elettronica*, pp. 503-11.
- Tellini 1998 = Gino T., *Il romanzo italiano dell'Ottocento e del Novecento*, Milano, Mondadori, 1998.
- Tempera 2005 = Mariangela T., *Shakespeare e il cinema italiano (1940-1960). Adattamenti, parodie, citazioni* in *Shakespeare & Scespir*, pp. 49-59.
- Teorie contemporanee della traduzione* a cura di Siri Nergaard, Milano, Bompiani, 1995.
- Teorie del romanzo del primo Ottocento* a cura di Riccardo Bruscaagli e Roberta Turchi, Roma, Bulzoni, 1991.
- Terracini 1975 = Benvenuto T., *Analisi stilistica. Teoria, storia, problemi*, Milano, Feltrinelli, 1975.
- Testa 1986 = Enrico T., *"Sur le corde de la voix". Funzione della deissi nel testo poetico* in *Linguistica, pragmatica e testo letterario*, pp. 113-146.
- Testa 1991 = Enrico T., *Simulazione di parlato. Fenomeni dell'oralità nelle novelle del Quattro-Cinquecento*, Firenze, Presso l'Accademia della Crusca, 1991.
- Testa 1997 = Enrico T., *Lo stile semplice*, Torino, Einaudi, 1997.
- Toppan 2006 = Laura T., *Le Chinois: Luzi critico e traduttore di Mallarmé*, Pesaro, Metauro, 2006.
- Toschi 1991 = Luca T., *Un secolo di romanzo* in Marchesi 1903 [1991], pp. V-XXIII.
- Traduttologia. La teoria della traduzione letteraria*, a cura di Franco Buffoni, 2 voll., Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2005.
- Traduzioni letterarie e rinnovamento del gusto: dal Neoclassicismo al primo Romanticismo* Atti del convegno internazionale Lecce-Castro, 15-18 giugno 2005, a cura di Giuseppe Coluccia e Beatrice

- Stasi, Galatina, Mario Congedo Editore, 2006.
- Traversetti 1989 = Bruno T., *Introduzione a Salgari*, Bari, Laterza, 1989.
- Trifone 1986 = Pietro T., *Aspetti dello stile nominale nella Cronica trecentesca di Anonimo romano* in «SLI» XII, fasc. II, pp. 217-39.
- Trifone 1995 = Pietro T., *Una maschera di parole. La commedia fra grammatica e pragmatica* in *Sintassi dell'italiano letterario*, pp. 193-238.
- Trifone 1998 = Pietro T., *La lingua: difesa della tradizione e apertura al nuovo* in *Storia della letteratura italiana diretta da Enrico Malato*, vol. VII *Il primo Ottocento*, pp. 199-240.
- Trifone 1999 = Pietro T., *Una lingua per l'Italia unita* in *Storia della letteratura italiana diretta da Enrico Malato*, vol. VIII *Tra l'Otto e il Novecento*, pp. 221-61.
- Trifone 2000 = Pietro T., *L'italiano a teatro*, Istituti Editoriali Poligrafici, Pisa, Roma, 2000.
- van Nuffel 1976 = Robert v. N., *Il pronome allocutorio e l'uso del voi in Pirandello* in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, vol. III, pp. 723-47.
- Vanelli 2001 = Laura V., *La deissi* in Renzi 2001, vol. III *Tipi di frase, deissi, formazione delle parole*, pp. 261-350.
- Venerdelli 2007 = Marcello V., *La vocazione antiletteraria della lingua teatrale di Pirandello* in *La Lingua del teatro fra D'Annunzio e Pirandello*, pp. 215-33.
- Vitale 1986 = Maurizio V., *La lingua di Alessandro Manzoni*, Milano, Cisalpino, 1986.
- Vitale 1994 = Maurizio V., *Lingua e stile nelle Operette morali* in *Lingua e stile di Giacomo Leopardi*, pp. 205-32.
- Voghera 1992 = Miriam V., *Sintassi e intonazione nell'italiano parlato*, Bologna, Il Mulino, 1992.
- Voghera 2001 = Miriam V., *Riflessioni su semplificazione, complessità e modalità di trasmissione: sintassi e semantica* in *Scritto e parlato. Metodi, testi e contesti*, pp. 65-78.
- Watt 1976 = Ian W., *Le origini del romanzo borghese. Studi su Defoe, Richardson e Fielding*, Milano, Bompiani, 1976.
- Weiss 1986 = Piero W., *Verdi e la fusione dei generi* in *La drammaturgia musicale*, pp. 75-92 .
- Zangrandi 2002 = Alessandra Z., *Lingua e racconto nel romanzo storico italiano: 1827-1838*, Padova, Esedra, 2002.
- Zanon 2006 = Tobia Z., *Traduzioni settecentesche del teatro tragico francese. Parte seconda: aspetti di sintassi e retorica* in «Stilistica e metrica italiana» VI, 2006, pp. 123-56.

INDICE

Introduzione	2
Parte prima	9
Il teatro	9
Cap. 1 La ricezione di Shakespeare in Italia tra Ottocento e Novecento	9
1.1. Un passo indietro: il rapporto con Shakespeare nel Secolo dei Lumi	9
1.2. L'Ottocento: la critica e le traduzioni	11
1.2.1. Le rappresentazioni teatrali	15
1.2.2. La lirica	16
1.3. Il Novecento	18
Cap. 2 Lessico	21
2.1. Lingua della traduzione e lingua contemporanea	21
2.1.1. L'Ottocento	21
2.1.2. Il Novecento	24
2.1.2.1. La componente aulica	25
2.1.2.2. Elementi tipici dell'oralità	28
2.1.2.2.1. Locuzioni idiomatiche e colloquialismi	29
2.1.2.2.2. Gli alterati	33
2.1.2.2.3. Per un uso creativo della lingua: neoformazioni e figuralità	36
2.2. I giochi di parole	40
2.2.1. <i>Puns</i> fonetici	43
2.2.2. <i>Implicit puns</i>	47
2.2.3. <i>Explicit puns</i>	50
2.3. Il rapporto con i dizionari coevi	56
2.3.1. L'Ottocento	57
2.3.2. Il Novecento: oltre i dizionari	60
2.3.3. Significati a confronto	62
2.4. Dall'Ottocento al Novecento	63
Cap. 3 Sintassi	67

3.1.	Italiano parlato e teatro	68
3.2.	Tratti dell'oralità	70
3.2.1.	Dislocazione a sinistra	70
3.2.2.	Ellissi del verbo	73
3.2.3.	Ripetizioni e ridondanze	76
3.2.4.	Elementi deittici	79
3.2.5.	L'interiezione	84
3.2.6.	Elementi fatici	87
3.2.7.	Puntini sospensivi	89
3.2.8.	Periodi marcati	92
3.2.9.	Fenomeni minoritari	93
3.2.9.1.	Dislocazione a destra	93
3.2.9.2.	<i>Che</i> subordinatore generico	94
3.2.9.3.	Periodo ipotetico: costruzioni notevoli	95
3.2.9.4.	Anacoluto	96
3.3.	Gli allocutivi	97
3.4.	Verso la paratassi: considerazioni sintattiche e di punteggiatura	103
Parte seconda		109
La prosa		109
Cap. 4	La ricezione di Defoe in Italia	109
4.1.	Romanzo inglese e romanzo italiano nel Settecento	110
4.1.1.	Romanzo inglese	110
4.1.2.	Romanzo italiano	112
4.2.	L'Ottocento: una mancata ricezione	118
4.3.	Il Novecento: traduzioni e interpretazioni	122
Cap. 5	Il lessico	127
5.1.	Lingua della traduzione e lingua contemporanea	128
5.1.1.	L'Ottocento	128
5.1.2.	Il Novecento: l'elemento letterario	132
5.1.2.1.	Fenomeni tipici dell'oralità	135

5.1.2.2.	Locuzioni idiomatiche e colloquialismi	135
5.1.2.3.	Alterati	138
5.2.	Il rapporto con i dizionari coevi	139
5.2.1.	L'Ottocento	139
5.2.2.	Il Novecento: l'inserimento di elementi colloquiali	140
5.2.3.	L'inserimento di tecnicismi	142
5.3.	Dall'Ottocento al Novecento: considerazioni conclusive	144
Cap. 6	Sintassi	148
6.1.	Tratti dell'oralità	149
6.1.1.	Dislocazione a sinistra	149
6.1.2.	Ellissi del verbo	151
6.1.3.	Ripetizioni e ridondanze	153
6.1.4.	Elementi deittici	155
6.1.5.	Periodo ipotetico: costruzioni notevoli	157
6.1.6.	<i>Che</i> subordinatore generico	160
6.1.7.	Fenomeni minoritari	161
6.1.7.1.	L'interiezione	161
6.2.	Riformulazione del discorso	162
6.2.1.	Introduzione del discorso indiretto libero	163
6.2.2.	Trasformazione discorso indiretto in discorso diretto	166
6.3.	Gli allocutivi	168
6.4.	Sintassi del periodo e considerazioni conclusive	172
Conclusioni		179
Bibliografia		183
Indice		200