

Antonella De Laurentiis - Lorenza Mazzariello

**IL PRINCIPE DI DANIMARCA PARLA SPAGNOLO.
GIOCHI DI PAROLE E SOLUZIONI TRADUTTIVE¹**

**THE PRINCE OF DENMARK SPEAKS SPANISH.
PUNS AND TRANSLATIONS SOLUTIONS**

SINTESI. In questo lavoro viene proposta un'analisi contrastiva di tipo qualitativo delle scelte traduttive dei giochi di parole e dei riferimenti allusivi presenti nell'Atto III dell'*Hamlet* di due traduzioni spagnole: la prima versione spagnola dall'originale inglese di Leandro Fernández de Moratín (1798) e l'Edizione Cátedra (1992) di Manuel Ángel Conejero e Jenaro Talens.

Dopo aver individuato le scene che presentano i casi più interessanti delle categorie di analisi oggetto del nostro studio, abbiamo provveduto a specificare le tecniche di traduzione utilizzate per trasporre in lingua spagnola i giochi di parole utilizzati nei passaggi del testo di partenza considerati. L'obiettivo è verificare se e in che misura il sistema linguistico e socioculturale di provenienza del traduttore possa influenzare le scelte traduttive. I risultati preliminari ottenuti dall'analisi qualitativa condotta mostrano, infatti, che le differenze culturali e linguistiche proprie dei codici coinvolti nella traduzione svolgono un ruolo determinante nel processo di trasposizione.

PAROLE CHIAVE: Giochi di parole. Tecniche traduttive. Hamlet. Varietà diacronica. analisi contrastiva.

ABSTRACT. This paper introduces a qualitative and contrastive analysis of the strategies used to translate puns and allusions in Hamlet's 3rd Act into Spanish. The investigation focuses specifically on two Spanish versions of the aforementioned source text, namely: the first version translated into Spanish by Leandro Fernández de Moratín (1798) and Cátedra edition, a more recent text translated by Manuel Ángel Conejero and Jenaro Talens (1992). The English source text has been analysed, and the scenes containing puns and wordplays considered relevant to our study have been selected. Then, the linguistic choices

¹ Il presente articolo è frutto di studi e riflessioni comuni delle autrici. Antonella De Laurentiis è responsabile dei paragrafi 1 e 3 e Lorenza Mazzariello dei paragrafi 2 e 4. Il paragrafo 5 e la bibliografia sono comuni.

used in the Spanish target texts to translate these elements have been classified and compared according to a taxonomy of translation techniques. The overall aim of this research is to enquire whether and to which extent the translator's linguistic and sociocultural background influences the choice of the translation solutions to employ. As a matter of fact, preliminary results suggest that the linguacultural differences between the English and the Spanish dimensions can play a key role in the translation process.

KEYWORDS: Puns. Translation techniques. Hamlet. Diachronic variation. Contrastive analysis.

1. Introduzione

L'obiettivo del presente lavoro è quello di dimostrare come la traduzione di un medesimo testo fonte sia strettamente legata al sistema culturale di chi traduce; a tal fine, abbiamo scelto di condurre un'analisi comparata della traduzione in lingua spagnola dei giochi di parole, o *puns*, individuati nell'Atto III dell'*Hamlet* di Shakespeare. Le versioni confrontate in questo studio sono state realizzate da traduttori appartenenti a epoche e culture molto distanti tra di loro: Leandro Fernández de Moratín (1798) e i due traduttori dell'edizione Cátedra (1992) Manuel-Ángel Conejero e Jenaro Talens.

I giochi di parole si presentano come i sintagmi più adatti a rendere evidente la stretta connessione tra il sistema culturale della lingua meta e le scelte

linguistiche del traduttore, poiché costituiscono un elemento linguistico fortemente connotato da un punto di vista culturale e costringono chi traduce a continue negoziazioni tra la lingua d'origine e quella meta. I *puns* rappresentano, inoltre, un elemento identificativo dell'intera produzione teatrale di Shakespeare e, in modo particolare, della tragedia di cui analizziamo le traduzioni. *Hamlet* può infatti essere considerato un testo emblematico in tal senso in quanto, sin dal principio, il protagonista assume comportamenti ambigui, esprimendosi continuamente con doppi sensi e arguzie verbali. La trama dell'opera è nota: il giovane Hamlet scopre che il padre, il re di Danimarca, è stato assassinato dal fratello, lo zio Claudius, che ha sposato la madre del principe poco tempo dopo la morte del marito. Il giovane tenta invano di dimostrare il misfatto e non risparmia allusioni e provocazioni verbali che fanno trapelare il disprezzo nei confronti della madre e dello zio, portando alla luce il carattere irascibile e istigatore del protagonista. Il terzo atto si apre con un dialogo tra Hamlet e Ophelia, la giovane ragazza nei confronti della quale il principe mostra subito un comportamento irrispettoso, concretizzato da offese e arditi giochi linguistici.

Nel tentativo di rendere nota la colpevolezza dello zio Claudius, Hamlet chiede a un gruppo di attori di mettere in scena per la corte l'opera intitolata *L'assassinio di Gonzalo* nella quale si allude, senza troppe reticenze,

all'assassinio del padre. Di fronte alla collera di Claudius e alla richiesta di spiegazioni da parte della madre, Hamlet risponde con svariati *puns* che oscillano tra lo scherno velato e l'insulto esplicito.

Considerata la centralità che i giochi linguistici svolgono nella costruzione dell'opera, abbiamo scelto di osservarne la resa interlinguistica nella prospettiva della ricezione da parte di un nuovo destinatario. Le sezioni che seguono, pertanto, sono così suddivise: nella prima parte presenteremo le principali caratteristiche della traduzione dei giochi di parole, soffermandoci in modo particolare sulla loro presenza all'interno di testi letterari e teatrali. Successivamente, si descriverà la metodologia adottata e le tecniche utilizzate per l'analisi del *corpus*. Nella sezione analitica verranno proposti brani tratti dall'Atto III dell'*Hamlet* nei quali sono presenti alcuni *puns* ritenuti particolarmente significativi nella prospettiva della loro traduzione. Infine, riporteremo alcune riflessioni relative ai risultati dell'analisi condotta.

2. I puns, una sfida per il traduttore

È Dirk Delabastita a proporre, ai fini di un approccio traduttivo corretto, una efficace definizione di gioco di parole:

Wordplay is the general name for the various textual phenomena in which structural features of the language(s) are exploited in order to

bring about a communicatively significant confrontation of two (or more) linguistic structures with more or less similar forms and more or less different meanings (Delabastita 1996: p 128).

Si può senz'altro aggiungere che vi sono svariate tipologie di giochi di parole. In primo luogo, i *puns* possono essere suddivisi in due macro-categorie: i *puns* orizzontali e i *puns* verticali. Un *pun* orizzontale è costituito da due parole dal suono o dalla grafia simile che si trovano entrambe più o meno vicine, se non contigue, all'interno del testo; il *pun* verticale, invece, si verifica quando un termine presente nel testo rimanda a un altro termine extratestuale. Ad esempio, nell'atto I di *Romeo e Giulietta*, mentre Romeo si reca al ballo con due giovani della sua famiglia, parla del dolore che prova per un amore non corrisposto, per questo motivo non vuole ballare e afferma di avere *soul of lead* (l'anima di piombo) contrapposta alle *nimble soles* (suole delle scarpe di vimini) degli amici: si tratta di un *pun* orizzontale che gioca con i suoni simili di *soles* e *soul* (Shakespeare, 2016: p. 258). Nel *Mercante di Venezia*, invece, Graziano pronuncia la parola *ring* (anello), evocando un'altra connotazione associata al termine, riferita all'organo sessuale femminile; in questo caso Shakespeare crea un *pun* verticale, poiché il termine con il quale si crea il gioco di parole non è presente nel testo (Shakespeare 1987: p. 241).

I *puns* orizzontali e quelli verticali a loro volta si possono distinguere in *puns* omofoni e *puns* omografi. Il *pun* omofono è costituito dall'accostamento di lessemi che hanno suoni simili, ma grafie diverse, come avviene, ad esempio, nell'atto primo dell'*Amleto* nel quale il protagonista gioca sarcasticamente con le parole *son* (figlio) e *sun* (sole) che si pronunciano in maniera pressoché identica (Shakespeare 1984: p. 267). Si parla invece di *pun* omografo quando due parole hanno grafie uguali, ma pronunce differenti, come nel caso presentato da Delabastita *how the US put us to shame* nel quale si gioca sull'omografia di *US* e *us* (Delabastita 1996: p. 128). Un altro tipo di *pun* è la paronimia o paronomasia che consiste nell'accostamento di due parole simili, ma non identiche, con radici semantiche diverse, come accade tra le parole inglesi *bond* ("obbligazione" in senso economico, variante del Middle English *band*, fascia ornamentale) e *bound* (essere obbligato a qualcosa, participio passato di *to bind* che deriva dall'Old English *bindan*), *pun* utilizzato da Shakespeare ne *Il mercante di Venezia* (Atto I, scena III) per sottolineare l'obbligo di Antonio di pagare il suo macabro debito nei confronti dell'usuraio ebreo Shylock.

Per quanto riguarda i *puns* omonimi, si tratta di parole identiche tanto nella pronuncia quanto nella grafia, ma che hanno significati diversi e non sono legate da rapporti semantici, come accade per le parole slovene *zakon* (legge) e *zakon*

(matrimonio) (Paus 2017: p. 6). I *puns* polisemici, infine, sono costituiti da una parola con più significati, che spesso nascono da letture metaforiche, come mostrato dall'uso della parola *light* in Shakespeare che può riferirsi alla luce, alla leggerezza di un oggetto, ma anche alla promiscuità (Shakespeare 1987: p. 235).

Anche gli scrittori moderni utilizzano il *pun* come strumento arguto per esprimere i propri valori e il mondo intellettuale, come fa ad esempio J. Joyce per il quale “Puns [...] are not just fun and games [...] but form large and foreign patterns of strong political, ideological or ethical messages” (Kiltgård 2005: pp. 180-183). Mogen Boisen si dedicò per trent'anni alla resa in danese del capolavoro dello scrittore irlandese proprio per questo modo tutto joyciano di intendere i *puns*, producendo tre edizioni intervallate da moltissime modifiche. Ad esempio, nella frase *green rag to a bull* (uno straccio verde a un toro) è presente un doppio gioco di parole: la reinvenzione di un'espressione idiomatica nota, *a red flag to a bull* (una bandiera rossa a un toro, nel senso di una palese provocazione), e il nome dell'animale che coincide con il cognome di un personaggio, John Bull. Nella traduzione danese Boisen opta per tradurre il doppio *pun* con un altro *pun* doppio equivalente, ma modifica la preposizione *to* con l'equivalente in danese della preposizione *on* (Kiltgård, 2005: p. 79).

Tuttavia, molti teorici della traduzione ritengono che non sia possibile rendere in un'altra lingua i giochi di parole di tipo umoristico perché l'importanza della lingua per quanto riguarda l'umorismo è preponderante e superiore agli aspetti socioculturali e a quelli teorici, come sostiene Antonopoulou (2002: pp. 180-183). La stessa difficoltà di tradurre giochi di parole in un contesto umoristico, in questo caso non ritenuta insormontabile, viene segnalata anche da altri, che mettono in evidenza quanto sia arduo rendere i *puns* suscitando il riso del lettore. Napoleoni riporta l'esempio di un brano tratto da una commedia di Shakespeare, *I due gentiluomini di Verona*, nel quale il gioco linguistico tra *lose* "perdere" e *loose* "sciogliere" viene reso in italiano solo da un traduttore, Pantolini, con il verbo polisemico "abbandonare" (Napoleoni 2015). Allo stesso modo, il gioco di parole a fini satirici di José Hernández nato dalla pronuncia popolare di *Inglaterra* ovvero *Inglaterra*, che diviene *Inca-la-perra*, ovvero "monta la cagna", in italiano viene reso come "Gran Bre-cagna" (Meo Zilio 1993: pp. 321-339).

Il nostro studio adotta una prospettiva diacronica e contrastiva per osservare in che modo sono stati riformulati alcuni giochi di parole particolarmente interessanti, nella loro traduzione delle due versioni in lingua spagnola del XVIII e del XX secolo.

3. Aspetti metodologici

Prima di procedere con l'analisi dei *puns*, presentiamo una breve descrizione delle tecniche di Hurtado e Molina (2002: pp. 498-512) che abbiamo riadattato ai fini della nostra ricerca:

- a) Traduzione letterale: alle parole del testo fonte corrispondono le stesse parole nella lingua d'arrivo. Un esempio è rappresentato dalla traduzione dell'espressione “get thee to a *nunnery*” con “vattene in *convento*” in cui si elimina il doppio senso di *nunnery* presente nella versione originale (convento e bordello).
- b) Acculturazione o adattamento: consiste nel modificare un elemento proprio della cultura di partenza per adattarla a quella di arrivo. La tecnica può configurarsi come utile strumento per superare la difficoltà insita nella traduzione del *pun*, che è un'espressione culturalmente connotata. Per esempio, nella traduzione del gioco di parole tra *weal* (benessere dei cittadini) e *wheel* (ruota), Moratín adatta il riferimento presente nella versione originale alla cultura di arrivo, parlando di *felicidad pública*, concetto tipicamente illuminista.

- c) Amplificazione ed elisione: consistono rispettivamente nell'aggiunta o nell'eliminazione di un concetto nella traduzione del *pun* rispetto al testo originale. Per esempio, nella traduzione di Conejero/Talens nel gioco di parole polisemico *fool* (pagliaccio, ma anche idiota) che viene tradotto come *la más estúpida de las ambiciones* (la più stupida delle ambizioni) si aggiunge un concetto completamente nuovo e quindi si fa uso dell'amplificazione. Al contrario si ha un caso di elisione quando la riformulazione utilizzata nella versione tradotta comporta l'omissione del gioco di parole: nella proposta di Conejero/Talens, l'espressione "It means mischief" è tradotta con *Por mi fe, iniquidad y solo iniquidad* (in fede mia, iniquità e solo iniquità) con la perdita della polisemia di *to mean* (si veda Tabella 6).
- d) Particolarizzazione: restringe la connotazione di un termine generico impiegato nel testo di partenza come scelgono di fare Conejero/Talens quando traducono *candied tongue* (lingua candita) con *lenguas melosas* (lingue di miele) specificando l'ingrediente con il quale la lingua viene addolcita (*Hamlet*, Atto III).
- e) Creazione discorsiva: è una tecnica che consiste nell'introduzione di elementi non presenti nel testo originale, come per esempio sceglie di fare

Moratín quando traduce “Let the devil wear black, for I’ll have a suit of *sables*” (Lasciate allora che il demonio si vesta di nero, io mi vestirò di zibellino) con “Quiero vestirme todo de *armiños* y llévase el diablo el luto” (Voglio vestirmi tutto di ermellino e che il diavolo porti il lutto) (*Hamlet*, Atto III).

- f) Sostituzione: è una tecnica che consiste nel sostituire elementi linguistici con elementi paralinguistici (o viceversa), o nel tradurre il termine scegliendo una parola che appartiene a una categoria grammaticale diversa. Un caso di sostituzione è rappresentato, ad esempio, dalla scelta di menzionare un ringraziamento verbale per tradurre l’atto di portarsi la mano sul cuore (in segno di gratitudine in alcuni contesti culturali). Come affermato in precedenza, anche la scelta di tradurre un aggettivo con una locuzione può costituire un caso di sostituzione; è quanto si rileva, per esempio, nella proposta di Moratín che traduce “*Gilded hand*” (mano dorata) con “La mano delinquente, derramando el *oro*” (La mano del delitto che cosparge l’oro).
- g) Modulazione: è una tecnica di traduzione che consiste in un cambio di prospettiva rispetto al testo originale. Ad esempio, Moratín decide di tradurre l’espressione “It was a brute part of him to kill so *capital a calf*”

(È stato brutale da parte sua uccidere un tale vitello così importante) riformulandola come segue “Muy bruto fue quien cometi6 en el Capitolio tan *capital delito*” (È stato davvero un bruto chi ha commesso nel Campidoglio un delitto così importante). Il caso riportato mostra come il traduttore sposti il focus dell’aggettivo *capital* dalla vittima (*calf*) al delitto (*delito*).

- h) Equivalenza: è una tecnica che consiste nel mantenere la polisemia, come possiamo vedere nel caso della resa di Conejero/Talens di *offence* con *ofensivo*, poiché sia il termine inglese che quello spagnolo possono significare sia “scandaloso” che “crimine”.

Le tecniche presentate saranno applicate in sede di analisi comparativa, al fine di comprendere se e in che modo i giochi di parole usati nel testo originale siano stati tradotti nelle due versioni in lingua spagnola. I dati relativi all’analisi di un campione significativo di 39 *puns* presenti nel III Atto sono stati riportati in una tabella suddivisa in tre colonne: nella prima è contenuta la battuta originale con il *pun* evidenziato in grassetto, nella seconda viene trascritta la traduzione di Leandro Fernandez de Moratín (1798) e nella terza la soluzione proposta da Manuel Ángel Conejero e Jenaro Talens (1992). Per ciascuna delle espressioni

individuate sarà specificata la categoria di appartenenza e, in corrispondenza delle traduzioni, verranno riportate le tecniche utilizzate.

4. *Analisi comparata*

In questo paragrafo presenteremo l'analisi di tipo qualitativo delle due versioni in spagnolo del III Atto commentando le tecniche adoperate dai traduttori spagnoli per affrontare la sfida di rendere giochi di parole che, come vedremo, risultano particolarmente sibillini. In questo Atto, infatti, i *puns* utilizzati da Hamlet divengono sempre più oscuri e provocatori, raggiungendo l'apice di un climax iniziato nell'Atto precedente, che non cessa di arricchirsi di significati ulteriori e di non facile comprensione.

Atto terzo scena seconda (Moratín scena XI). Hamlet provoca lo zio:

Testo fonte	Edizione Moratín (1798)	Edizione Conejero/Talens (1992)
<p><i>King: How fares our cousin Hamlet?</i> <i>Hamlet: Excellent, i'faith, of the chamaleon's dish. I eat the air, promise-crammed. You cannot feed capons so.</i></p>	<p><i>Claudio: ¿Cómo estás mi querido Hamlet?</i> <i>Hamlet: Muy bueno, señor, me mantengo del aire como el camaleón, engordo con esperanzas. No podréis vos cebar así a vuestros capones.</i></p>	<p><i>Rey: ¿Cómo os va, sobrino Hamlet?</i> <i>Hamlet: Oh, muy bien. Cebándome con esperanza, cual camaleón, pues a los capones no se les alimenta así.</i></p>
<p><i>fares/feed</i> paronomasia orizzontale; <i>air/heir</i> paronomasia verticale.</p>	Traduzione letterale	Traduzione letterale

Tabella 1

In questa scena appare evidente come Hamlet si stia prendendo gioco di suo zio, facendogli credere che sia pazzo con una risposta apparentemente senza senso

che, in realtà, nasconde un gioco di parole tra *to fare* (stare in salute) e *to feed* (nutrire). Inoltre, Hamlet gioca con il termine “air” (aria), che ha un suono molto simile a “heir” (erede), per esprimere tutta la sua rabbia e il suo odio verso lo zio che ha ucciso suo padre e gli ha tolto la corona, sua per diritto di eredità.

I giochi di parole e le allusioni sarcastiche, che il re non riesce a comprendere, interpretandole come un segno di follia del nipote, non vengono riprodotte nelle due traduzioni. Infatti, Moratín e i traduttori della edizione Cátedra optano per tradurre in modo letterale le risposte di Hamlet, ricorrendo a strategie di riformulazione che non mantengono il tono dei riferimenti avanzati dal protagonista per rispondere all’interlocutore. Per questa ragione, l’idea che queste rese traduttive restituiscono di Hamlet non è quella del giovane aspro e provocatore dell’originale che gioca abilmente con la lingua, ma quella di un individuo squilibrato che afferma stranezze, generando un effetto di ilarità nel lettore spagnolo.

Atto terzo scena seconda (Moratín scena XI). Hamlet parla con Polonio:

Testo fonte	Edizione Moratín (1798)	Edizione Conejero/Talens (1992)
<p><i>Hamlet: What did you enact?</i> <i>Polonius: I did enact Julius Caesar. I was killed i'th' Capitol. Brutus killed me.</i> <i>Hamlet: It was a brute part of him to kill so capital a calf there.</i></p>	<p><i>Hamlet: ¿Y qué hiciste?</i> <i>Polonio: El papel de Julio César. Bruto me asesinaba en el Capitolio.</i> <i>Hamlet: Muy bruto fue el que cometió en el Capitolio tan capital delito.</i></p>	<p><i>Hamlet: ¿Que interpretasteis?</i> <i>Polonius: ¡Hice Julio César! Me mataban en el Capitolio. Bruto me mataba.</i> <i>Hamlet: ¡Bruto tuvo que ser quien matara a tan capitolio amigo!</i></p>

<i>Capitol/capital</i> omofonia orizzontale; <i>Brutus/brute</i> paronomasia orizzontale; <i>calf</i> polisemia.	Traduzione letterale, modulazione, elisione.	Traduzione letterale, creazione discorsiva.
--	--	---

Tabella 2

Nell'esempio riportato, Hamlet realizza vari giochi di parole: il primo tra il nome di battesimo del cesaricida *Brutus* e l'aggettivo *brute* (crudele), un altro tra l'aggettivo *capital* (importante) e il nome di luogo *Capitol* (Campidoglio); l'ultimo è rappresentato dall'accostamento della voce *calf* intesa come sostantivo (bovino giovane) alla voce *calf* intesa come aggettivo (mite).

In entrambe le edizioni viene mantenuto il gioco di parole *Brutus/brute* presente nell'originale, usando il nome *Bruto* e l'aggettivo *bruto*, che in spagnolo risulta essere l'antonomasia del nome. Moratín riproduce il gioco di parole tra *Capitol*, il luogo dove fu ucciso Giulio Cesare e l'aggettivo *capital*, scegliendo *Capitolio* e *capital*: in tal modo, però, il traduttore modifica il focus poiché *capital* non definisce più Cesare, ma il delitto. Si rileva, infatti, l'eliminazione del termine *calf*, evidente riferimento a Cesare vittima innocente (nel senso di giovane bovino) e incapace di difendersi (nel senso di mite). Conejero e Talens traducono *calf* con *amigo* che non ha il significato di nobile vittima innocente, ma esprime solo l'affetto che univa Bruto a Cesare. Nel passaggio in esame, una possibile

traduzione del termine *calf* potrebbe essere individuata nella scelta delle espressioni *amigo inocente* o *víctima sacrificial*.

Atto terzo scena seconda (Moratín scena XI). Hamlet parla con sua madre e con Ophelia:

Testo fonte	Edizione Moratín (1798)	Edizione Conejero/Talens (1992)
<p><i>Queen: Come hither, my good Hamlet, sit by me.</i> <i>Hamlet: No, good mother. Here's metal more attractive.</i></p>	<p><i>Gertrudis: Ven aquí, mi querido Hamlet, ponte a mi lado.</i> <i>Hamlet: No, señora, aquí hay un imán de más atracción para mí.</i></p>	<p><i>Reina: Venid conmigo, querido Hamlet. Sentaos junto a mí</i> <i>Hamlet: No, querida madre. Que hay por aquí imán más atractivo.</i></p>
<p><i>Metal/mettle</i> paronomasia verticale.</p>	Amplificazione	Amplificazione

Tabella 3

In questa battuta Hamlet crea un *pun* verticale con la parola *metal* (metallo) che ha un suono molto simile a *mettle* (coraggio). L'allusione appare connessa alla presenza di Ophelia: sembra, infatti, che Hamlet confessi di preferire la forza e il coraggio della giovane ragazza alla compagnia della madre. I traduttori scelgono di rendere *metal* con il termine *imán* (calamita) che in realtà potrebbe tradurre l'intero sintagma "metal more attractive" (un metallo più attraente) e aggiungono un'espressione che rafforza ulteriormente il concetto "de más atracción" (Moratín) e "más atractivo" (Conejero/Talens). Sebbene in entrambe le edizioni non si riesca a mantenere l'ambiguità della parola *metal*, le tecniche adottate esprimono in modo efficace il senso metaforico dell'originale.

Atto terzo scena seconda (Moratín scena XI). Hamlet provoca sua madre:

Testo fonte	Edizione Moratín (1798)	Edizione Conejero/Talens (1992)
<i>Hamlet: [...] look you how cheerfully my mother looks and my father died within's two hours.</i>	<i>Hamlet: Ved mi madre qué contenta está, y mi padre murió ayer.</i>	<i>Hamlet: Mirad cuan feliz es mi madre y mi padre murió hace apenas dos horas.</i>
<i>Hours/whores</i> paronomasia vertical.	Elisione	Elisione

Tabella 4

Sembra possibile riscontrare in questa battuta un'allusione crudele da parte di Hamlet; in linea con quanto osservato da Kökeritz (1943) in merito all'omofonia tra i sostantivi *hour* (ora) e *whore* (donna adultera), sembra plausibile ritenere che in questo passaggio il protagonista accusi sua madre in modo sottile di essere la causa della morte del padre, perché amante del suo assassino. I traduttori optano per una resa molto letterale, sebbene probabilmente Moratín consideri esagerata l'iperbole (*two hours*, due ore) e decida di depotenziarla scegliendo come traduzione *ayer* "ieri". Invece Conejero e Talens ricorrono a una leggera ampliatura aggiungendo l'avverbio *apenas* (appena). In entrambe le versioni si elimina l'allusione all'adulterio, un'assenza che modifica l'intenzione comunicativa del testo fonte perché nelle traduzioni spagnole si coglie il sarcasmo di Hamlet nei riguardi di sua madre, ma non il suo disprezzo per il suo comportamento, elemento ricorrente nell'opera.

Atto terzo scena seconda (Moratín scena XI). Hamlet si prende gioco di Ophelia

Testo fonte	Edizione Moratín (1798)	Edizione Conejero/Talens (1992)
<i>Hamlet: So long? Nay, then, let the devil wear black, for I'll have a suit of sables.</i>	<i>Hamlet ¿Tanto ha? ¡Oh! Pues quiero vestirme todo de armiños y llévase el diablo el luto.</i>	<i>Hamlet: ¿Ya tanto? Que el diablo se vista de luto que yo me vestiré de gala.</i>
<i>Sables</i> omonimia verticale.	Creazione discorsiva	Elisione

Tabella 5

In questa scena Hamlet risponde con sarcasmo a Ophelia, la quale precisa che sono passati quattro mesi dalla morte del re Hamlet e non due ore, un tempo certamente troppo ristretto perché la madre smettesse di vestire a lutto. L'intervento di Hamlet sembra giocare con la doppia accezione di *sables* che indica sia la pelle dello zibellino, sia un esplicito riferimento al nero, il colore del lutto.

Moratín sostituisce il riferimento utilizzando la voce *armiños* (ermellino), un animale dalla pelliccia bianca, la cui menzione crea un contrasto di colori che non compare nel testo fonte. I traduttori di Cátedra, invece, traducono con un'espressione generica *de gala* (di gala) che è priva di qualunque riferimento cromatico.

Atto terzo scena seconda (Moratín scena XIII). Hamlet parla con il re:

Testo fonte	Edizione Moratín (1798)	Edizione Conejero/Talens (1992)
<i>King: Have you heard the argument? Is there offence in't? Hamlet: No, no, they do but jest—poison in jest. No offence i'th'world.</i>	<i>Claudio: ¿Te has enterado bien del asunto? ¿Tiene algo que sea de mal ejemplo? Hamlet: No señor, no. Si todo ello es mera ficción, un veneno..., fingido; pero mal ejemplo, ¡qué! No señor.</i>	<i>Rey: ¿Conocéis el argumento? ¿Hay en él algo ofensivo? Hamlet: No, no. Todo de broma. Veneno de broma... nada ofensivo.</i>
Polisemia	Elisione (eliminazione di uno dei due sensi del sostantivo)	Equivalenza

Tabella 6

In questo dialogo con Claudius Hamlet finge di mal interpretare la domanda di suo zio e gioca con i due significati della parola *offence* che indica sia qualcosa che possa creare scandalo sia un crimine. Moratín riprende il primo senso e traduce con *mal ejemplo* (cattivo esempio), una chiara eco della sua concezione educativa del teatro che deve insegnare valori morali come l'onestà, il rispetto, la pudicizia, la libertà e non mostrare azioni riprovevoli come un avvelenamento che è considerato un "cattivo esempio". Conejero e Talens scelgono, invece, di mantenere il *pun* ricorrendo al termine *ofensivo* che racchiude i due sensi dell'originale.

Atto III scena seconda (Moratín scena XIII). Hamlet continua a parlare con il re:

Testo fonte	Edizione Moratín (1798).	Edizione Conejero/Talens (1992)
<i>King: What do you call the play Hamlet: The Mousetrap—marry, how tropically!</i>	<i>Claudio: ¿Cómo se intitula este drama? Hamlet: La Ratonera. Cierto que sí... es un título metafórico.</i>	<i>Rey: ¿Cómo se llama la obra? Hamlet: La Ratonera. ¿Por qué? Me diréis. Es una metáfora.</i>

<i>Mousetrap/tropically</i> paronomasia	Traduzione letterale	Traduzione letterale
--	----------------------	----------------------

Tabella 7

Nell'originale c'è una paronomasia tra le parole *tropically* (in senso metaforico) e *trap* (trappola) che allude alla rappresentazione che dovrebbe divenire una trappola per il re. I traduttori non ricreano l'allitterazione allusiva e in modo esplicito scrivono *un titulo metafórico* (Moratín) e *metáfora* (Conejero/Talens) per spiegare la funzione del dramma messo in scena per iniziativa di Hamlet.

Atto terzo scena seconda (Moratín scena XIV). Hamlet fa allusioni volgari a Ophelia:

Testo fonte	Edizione Moratín (1798)	Edizione Conejero/Talens (1992)
<i>Ophelia: You are keen, my lord, you are keen. Hamlet: It would cost you a groaning to take off my edge.</i>	<i>Ofelia: ¡Vaya, que tenéis una lengua que corta! Hamlet: Con un buen suspiro que deis, se la quita el filo.</i>	<i>Ofelia: ¡Cuanta agudeza, señor, cuanta agudeza! Hamlet: ¡Más de un suspiro os costará que yo os retire la agudeza!</i>
<i>Keen</i> polisemia verticale	Creazione discorsiva	Traduzione letterale

Tabella 8

In questo scambio di battute Hamlet usa una parola pronunciata in modo innocente da Ophelia che rimane ammirata dinanzi alla sua abilità di giocare con le parole e gli dice che è *keen*, ingegnoso. Hamlet finge di aver mal compreso e risponde come se lei avesse utilizzato *keen* nel senso di eccitato sessualmente, dicendo che si ecciterà solo quando Ophelia comincerà a gemere durante il loro ipotetico rapporto. Nessuna delle due edizioni osa riprodurre il senso del testo originale. Moratín dà persino una interpretazione romantica alle parole di Hamlet

e la sua traduzione lascia intendere che, grazie ai sospiri d'amore della giovane, il principe sarà meno tagliente con lei. Inoltre, scompare il doppio senso di *keen* (ingegnoso/eccitato sessualmente): Moratín infatti adopera la tecnica della sostituzione e attribuisce a *keen* il significato di maleducato e non quello di ingegnoso. L'edizione di Conejero/Talens offre un indizio esplicito sul contenuto osceno del testo originale con l'amplificazione "*más de un suspiro*" e tuttavia non riesce a esprimere la polisemia di *keen*.

Atto terzo scena seconda (Moratín scena XVI). Rosencratz e Guildenstern cercano di far ragionare Hamlet:

Testo fonte	Edizione Moratín (1798)	Edizione Conejero/Talens (1992)
<p>Guildestern: <i>No, my lord, with cholera.</i> Hamlet: <i>Your wisdom should show itself more richer to signify this to the doctor, for for me to put him to his purgation would perhaps plunge him into more cholera.</i></p>	<p><i>Guillermo: No, señor, de cólera.</i> Hamlet: <i>Pero, ¿no sería más acertado irselo a contar al médico? ¿No veis que si yo me meto en hacerle purgar ese humor bilioso, puede ser que le aumente?</i></p>	<p><i>Guildestern: No, mi señor, a causa de la cólera.</i> Hamlet: <i>Mejor harías, señor, en irlo a referir a su médico, pues la purga que yo le diera le sumiría en mayor cólera.</i></p>
<i>Cholera</i> polisemia	Elisione (eliminazione di uno dei due sensi del sostantivo).	Traduzione letterale

Tabella 9

In questo scambio Hamlet si fa beffe dei suoi vecchi amici Guildenstern e Rosencrantz inviati dalla regina, giocando con i due significati della parola *cholera* che può significare tanto "rabbia" quanto "bile", ritenuta all'epoca un elemento determinante per la salute di una persona: per questa ragione Hamlet finge di non

capire e risponde a Guildenstern che se lo zio ha un eccesso di bile dovrebbe rivolgersi a un dottore. Moratín non mantiene il gioco presente nell'originale e traduce il primo *choler* con *cólera* (rabbia) e il secondo con *humor bilioso* (bile) esplicitando il finto malinteso del principe. L'edizione Cátedra, invece, mantiene l'iterazione equivoca, traduce *cólera* (collera) in entrambi i casi e spiega il significato del secondo *cólera* con una nota, poiché ritiene che si tratti di un riferimento culturale troppo remoto per un lettore moderno.

Atto terzo scena seconda (Moratín scena XVII). Hamlet si adira con i suoi compagni di università:

Testo fonte	Edizione Moratín (1798)	Edizione Conejero/Talens (1992)
<i>Hamlet: You would play upon me, you would seem to know my stops, you would pluck out the heart of my mystery, you would sound me from my lowest note to the top of my compass [...] though you fret me, you cannot play upon me.</i>	<i>Hamlet: Tú me quieres tocar, presumes conocer mis registros, pretendes extraer lo más íntimo de mis secretos, quieres hacer que suene desde el más grave al más agudo de mis tonos [...] por más que le manejas y te fatigues, jamás conseguirás hacerle producir el menor sonido.</i>	<i>Hamlet: Puesto que queréis que yo suene; y además conocéis mis registros y hasta me arrancaríais mis secretos más íntimos. Haríais vibrar todas mis notas desde la más baja de mi registro hasta las más alta [...] Manoseadme cuanto queráis, pero no lograréis tañerme.</i>
<i>Play upon/pluck out/sound/fret</i> polisemie verticali.	Traduzione letterale	Traduzione letterale

Tabella 10

Il passaggio è caratterizzato da un'ampia metafora nella quale Hamlet è lo strumento e i suoi amici sono i musicisti incapaci di farlo suonare. Il protagonista utilizza una serie di parole polisemiche che hanno attinenza sia con gli strumenti

musicali che con la manipolazione, il saccheggio e l'indagine. Per esempio, *pluck out* significa suonare le corde di uno strumento, ma anche rapinare qualcuno; *sound* significa sia suonare uno strumento sia indagare su qualcuno, infine *fret* significa suonare i tasti della chitarra e allo stesso tempo fare preoccupare qualcuno. I traduttori conservano la metafora usando i termini che riguardano la musica in senso figurato, ma nessuno di essi ha un doppio senso come quelli adoperati nel testo inglese.

Atto terzo scena quarta (Moratín scena XXVI). Hamlet parla con sua madre:

Testo fonte	Edizione Moratín (1798)	Edizione Conejero/Talens (1992)
<i>Hamlet: Could you on this fair mountain leave to feed and batten on this moor?</i>	Ø	<i>Hamlet: ¿Por qué abandonasteis los pastos de aquella cima para pacer en la ciénaga?</i>
<i>Moor</i> polisemia verticale	Elisione	Amplificazione

Tabella 11

In questo brano Hamlet gioca con la parola *moor* che indica sia una landa desolata, sia una persona dalla pelle scura, idea evidentemente contrapposta alla metafora del *fair mountain* (monte luminoso) che rappresenta il padre defunto. Moratín opta per non tradurre questa frase senza una apparente ragione. L'edizione Cátedra traduce *moor* con il termine *ciénaga* (palude) che assume una connotazione peggiorativa rispetto a *moor*, poiché la palude è un luogo pieno di fango e d'acqua stagnante e spesso maleodorante: quindi, nell'edizione Cátedra

c'è un processo di amplificazione che sottolinea il disprezzo e la gelosia di Hamlet nei confronti di suo zio.

Atto terzo scena quarta (Moratín scena XXVIII). Hamlet parla in modo ironico di Polonio morto:

Testo fonte	Edizione Moratín (1798)	Edizione Conejero/Talens (1992)
Hamlet: This man shall set me <i>packing</i> .	Hamlet: Este hombre me hace ahora su <i>ganapán</i> .	Hamlet: Me tendré que afanar <i>con tanta trama</i> .
<i>Packing</i> polisemia verticale.	Creazione discorsiva	Elisione (eliminazione di uno dei due sensi del sintagma).

Tabella 12

In questa battuta Hamlet gioca con il doppio senso di *packing* che significa “fare i bagagli rapidamente” e anche “cospirare”. Infatti, dopo l’omicidio involontario di Polonio il principe è costretto a lasciare la Danimarca per l’Inghilterra per consegnare una lettera che chiede la sua morte e allo stesso tempo inizia a progettare un piano per uccidere Claudius.

Le scelte dei due traduttori, che decidono di insistere su uno degli elementi del gioco verbale, appaiono antitetiche. Moratín sembra accentuare il tono ironico del protagonista che si definisce *ganapán*, un tuttofare di quell’epoca, che non viene menzionato nel testo originale; invece, l’edizione Cátedra, con l’espressione metaforica *con tanta trama* (con così tanti piani), sottolinea la complessità del piano omicida escogitato dal principe per uccidere il suo acerrimo nemico, ma ignora del tutto il testo fonte. La scelta di Conejero e Talens potrebbe essere il frutto di un’interpretazione molto moderna del personaggio di Hamlet, non più

visto come un eroe tragico che muore perché vittima del suo destino, ma come un volgare assassino che non si ferma davanti a niente pur di consumare la sua vendetta.

Atto terzo scena quarta (Moratín scena XXVIII). Hamlet parla con il cadavere di Polonio mentre lo trascina:

Testo fonte	Edizione Moratín (1798)	Edizione Conejero/Talens (1992)
<i>Hamlet: Come, sir, to draw toward an end with you.</i>	<i>Hamlet: Vamos, amigo, que es menester sacaros de aquí y acabar con ello.</i>	<i>Hamlet: ¡Vamos allá, amigo! ¡Concluyamos de una vez!</i>
<i>To draw</i> polisemia verticale.	Amplificazione	Elisione (eliminazione di uno dei due sensi del verbo).

Tabella 13

In quest’ultima scena che presentiamo, Hamlet gioca con il doppio significato del verbo *to draw* che significa sia “finire qualcosa”, sia “trascinare”, in questo contesto, riferito al cadavere di Polonio. Moratín esprime i due sensi del verbo inglese grazie a un’amplificazione “*es menester sacaros de aquí y acabar con ello*” (è necessario portarvi via da qui e terminare tutto questo). Questa amplificazione esplicita i due sensi del verbo *to draw* in un modo che sottolinea la crudeltà di Hamlet, che si mostra freddo e indifferente dinanzi a un omicidio commesso per errore (credeva che dietro l’arazzo si nascondesse il re Claudius), probabilmente poiché Moratín crede che la follia di Hamlet sia finta, anche in modo maldestro, e che il principe sia solo determinato a uccidere Claudius. Invece Conejero e Talens optano per la resa di uno dei due sensi (“*¡Concluyamos de una*

vez!”, “Finiamola una buona volta!”) attraverso una frase che finisce col risultare addirittura divertente, inappropriata al contesto drammatico che trasuda lutto e follia.

5. Considerazioni conclusive

L’analisi mostra come, in entrambe le edizioni, per quanto distanti da un punto di vista storico e culturale, solo in pochissimi casi (due per Moratín e tre per Conejero/Talens) i traduttori siano riusciti a rendere e/o a preservare in modo efficace nella lingua di arrivo il gioco di parole presente nell’originale. Il motivo di tale perdita deriva, in particolar modo, dalla traduzione letterale del *pun* o dall’elisione di uno dei due sensi, tecniche che neutralizzano la ricchezza verbale e la polisemia, caratteristiche imprescindibili della produzione teatrale shakespeariana².

Inoltre, l’analisi dei casi riportati ci consente di ipotizzare che la tendenza individuata sia ascrivibile a diverse variabili. In primo luogo, le differenze di natura fonetica tra la lingua inglese e la lingua spagnola non sempre consentono

² L’analisi complessiva dei *puns* del III Atto dell’*Hamlet* segnala un numero ampio di traduzioni letterali (Moratín 13 su 39 e 14 su 39 per quanto riguarda Conejero e Talens) e un numero abbastanza cospicuo dell’elisione di uno dei sensi (8 su 39 in Moratín e 9 su 39 nell’edizione Cátedra).

di riprodurre lo stesso gioco di parole presente nel testo di partenza, mantenendo l'ambiguità dei significati nel processo traduttivo. È quanto accade, ad esempio, nella traduzione dell'allitterazione creata tra le voci *fares* e *feed*, non riprodotta nelle due versioni comparate, commentate in sede di analisi (si veda Tabella 1).

A riprova di quanto appena considerato, si è osservato come la traduzione di parole di origine latina utilizzate nel testo fonte consentano di riprodurre i giochi linguistici con esse create nelle due versioni tradotte. Si pensi, ad esempio, all'espedito linguistico creato dall'accostamento dei nomi *Brutus/brute* e *Capitol/capital*, che trovano facile corrispondenza in entrambe le traduzioni in lingua spagnola (si veda Tabella 2).

In altri casi il *pun* viene volutamente trasformato e ciò solitamente avviene per una scelta ben precisa del traduttore. Ad esempio, il gioco di parole viene modificato perché ritenuto inadatto ai lettori del testo meta, come si può ipotizzare sia avvenuto per la creazione discorsiva di Moratín che dovrebbe tradurre il gioco polisemico contenuto nella parola *keen* (pungente/eccitato sessualmente), ma che tradisce completamente l'originale. Il traduttore modifica radicalmente il *pun* osceno di Hamlet "It would cost you a groaning to take off my edge" (Vi costerebbe un gemito smussarmi la punta), che nasce da un voluto fraintendimento del senso di *keen* (pungente) inteso da Ophelia. Nella traduzione

di Moratín il gemito è divenuto un sospiro e la risposta sembra quasi una richiesta d'amore (che si esprime con un sospiro), capace di addolcire il lato tagliente di Hamlet. Tale modifica deriva probabilmente dall'oscenità del gioco di parole, oscenità che il traduttore si rifiuta di riprodurre anche in altri passaggi dell'Atto III, dove compie scelte evidentemente mosse da motivi censori, giustificabili anche alla luce della funzione educativa che Moratín pensava dovesse avere il teatro³.

Il 'tradimento' del *pun* originale potrebbe derivare anche da una interpretazione personale del testo fonte che non coincide con le intenzioni dell'autore. Infatti, una tesi di Moratín che emerge dalla resa di alcuni passi dell'*Hamlet* è che il principe di Danimarca sia realmente innamorato di Ophelia, e quindi, alla luce di tale convinzione, si potrebbe comprendere il motivo dello stravolgimento del *pun* che allude a un rapporto sessuale che, come già detto, Moratín traduce con la richiesta di un sospiro come prova d'amore per Hamlet e

³ A titolo di esempio menzioniamo la scena seconda del terzo Atto in cui Hamlet dice a Ophelia: "Lady, shall I lie in your lap?" (Signora, posso appoggiarmi sul vostro grembo?). Moratín sceglie di rendere questa battuta con "¿Permitiréis que me ponga sobre vuestra rodilla?" (Permettete che mi metta sul vostro ginocchio?). Assistiamo, in questo caso, a una chiara intenzione di censura, forse determinata dalla morale dell'epoca. Non si può escludere, tuttavia, un fraintendimento della lingua originale. L'*Hamlet*, infatti, è l'unica opera che Moratín traduce dall'inglese, mentre di Molière volge in spagnolo *Il medico per forza* e *La scuola dei mariti*.

antidoto alle sue battute sarcastiche⁴. Moratín inoltre è convinto che la follia di Hamlet sia falsa e lo afferma con chiarezza nelle note che accompagnano la sua traduzione dell'*Hamlet*, dove dichiara che “Hamlet hace el papel del loco” (Hamlet recita il ruolo del pazzo) (Zaro 2007: p. 43). Questa sua lettura trapela dalla resa del verbo polisemico *to draw* (trascinare, finire), che si riferisce al cadavere del padre di Ophelia, verbo che Moratín sceglie di rendere con “*Es menester sacaros de aquí y acabar con ello*” (È necessario portarvi via da qui e terminare tutto questo). La traduzione rivela un Hamlet consapevole di ciò che ha fatto, ma completamente indifferente, mentre, in realtà, Shakespeare non lascia intendere mai al lettore quale sia la verità, anzi, parte del fascino dell'*Hamlet* risiede proprio nell'ambiguità spesso affidata ai *puns* che rendono possibili varie interpretazioni

D'altra parte, anche alcune traduzioni di Conejero e Talens che non esprimono appieno il *pun* di partenza lasciano trasparire una interpretazione dell'opera. Ad esempio, quando decidono di tradurre “This man shall send me packing” (Quest'uomo mi spingerà a partire rapidamente) con “Me tendré que

⁴ In realtà il principe non perde occasione di maltrattare e offendere la giovane. Proprio all'inizio dell'Atto III Hamlet provoca Ophelia dicendo “That if you be honest and fair, your honesty should admit no discourse to your beauty” (Che se siete onesta e bella, la vostra onestà non dovrebbe ammettere alcuna conversazione con la vostra bellezza), dandole implicitamente della donna leggera a causa della sua avvenenza.

afanar con tanta trama” (Mi dovrò organizzare con così tanti piani), nel tradurre rendono solo il secondo senso di *packing*, ovvero quello metaforico che fa riferimento ai piani del principe per uccidere suo zio e non quello letterale che invece menziona il viaggio del protagonista verso l’Inghilterra, configurando il principe di Danimarca come uno spietato assassino che trama l’omicidio del re Claudius⁵.

Possiamo affermare, infine, che nei casi riportati risulta evidente una censura nell’edizione del 1798 per le diverse ragioni sopra descritte e una difficoltà nel tradurre i giochi di parole in entrambe le edizioni in lingua spagnola. Ciò rivela come, anche a distanza di secoli e dunque in una prospettiva diacronica, la traduzione dei giochi di parole presenti le stesse sfide e le stesse difficoltà per il traduttore del testo shakespeariano.

Le conclusioni a cui si è giunti devono essere considerate, tuttavia, come il punto di partenza per la prosecuzione della ricerca in più direzioni. Sarebbe infatti opportuno estendere il corpus di analisi all’intero testo dell’*Hamlet* e adottare un approccio anche quantitativo al fine di confermare le tendenze osservate in sede di analisi qualitativa.

⁵ Si tratta di un’interpretazione moderna assai lontana dalla tradizione romantica che vede Hamlet come l’eroe tragico.

BIBLIOGRAFIA

Antonopoulou Eleni (2002), *A cognitive approach to literary humour devices: translating Raymond Chandler* in Vandaele Jeroen (2011), *Wordplay in translation*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company.

Delabastita Dirk (1993), *There's a Double Tongue: An Investigation into the Translation of Shakespeare's Wordplay, with special reference to Hamlet*, Amsterdam, Rodopi.

Delabastita Dirk (1996), "Introduction", in *Wordplay and Translation. Special Issue. Dedicated to the memory of André Lefevere (1945-1996)*, in "The Translator" *Studies in Intercultural Communication*, vol. 2, n. 2, Manchester, St. Jerome Publishing, pp. 127-139.

Kiltgård Ida (2005), *Taking the pun by the horns*, vol. 17:1 Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, pp. 71-92.

Kökeritz Helge (1943), *Two sets of Shakespearean Homophones*, "The Review of English Studies", vol. 19, n. 76, pp. 357-365.

Meo Zilio Giovanni (1993), "Traduzioni italiane del *Martín Fierro*" in *Estudios Hispanoamericanos. Temas lingüísticos y de crítica semántica*, vol. II, Roma, Bulzoni, pp. 321-339.

Molina Lucía, Hurtado Albir Amparo (2002), *Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach*, «Meta», 47, n. 4, pp. 498-512.

Napoleoni Sara (2015), *Quando far ridere è difficile. I giochi di parole: le origini e le difficoltà di traduzione*, "Chaos e Kosmos", XVI, pp. 1-16.

Paus Ilaria (2017), *Gli omonimi*, Tesi di laurea, Università degli studi di Pola "Juraj Dobrila".

Shakespeare William (1984), *Amleto*, a cura di Nemi d'Agostino, Milano, Garzanti.

Shakespeare William (1798), *Hamlet*, tragedia de Guillermo Shakespeare traducida é ilustrada con la vida del autor y notas críticas por Inarco Celenio [Leandro Fernández de Moratín], Madrid, en la oficina de Villalpando [edición digital].

SHAKESPEARE William (1982), *Hamlet*, a cura di Harold Jenkins, Londra e New York, Methuen.

Shakespeare William (1992), *Hamlet*, traducción de Manuel Ángel Conejero, Jenaro Talens, Madrid, Cátedra.

Shakespeare William (1987), *Il mercante di Venezia*, a cura di Alessandro Serpieri, Milano, Garzanti.

Shakespeare William (2016), *Romeo e Giulietta*, a cura di Fabio Geda, Milano, Mondadori.

Zaro Juan Jesús (2007), *Shakespeare y sus traductores. Análisis crítico de siete traducciones españolas de obras de Shakespeare*, Bern, Peter Lang.