

Cristina Consiglio

Elisa Fortunato

Università di Bari

IL MUNNO NUOVO DI EDUARDO DE FILIPPO

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/TSP-W.2015.006>

Tradurre un testo teatrale richiede alcuni atti di fedeltà, racconta Agostino Lombardo in un'intervista, ripercorrendo la propria esperienza di traduttore shakespeariano¹. Fedeltà al teatro, *in primis*, come fedeltà alle regole del palcoscenico – la recitabilità, il rapporto con il pubblico, il talento degli attori – e fedeltà al testo, come rispetto dell'alternanza di versi e prosa, della qualità letteraria, delle immagini racchiuse nell'opera da tradurre. Un'attenzione culturale e una cura filologica che nel Novecento italiano si presentano come condizioni indispensabili alla traduzione di un testo teatrale ma che in realtà sono il frutto di una lunga storia di tentativi attraverso cui, a partire dagli inizi del Settecento, le opere shakespeariane sono giunte in Italia.

Dei primi esperimenti si percepisce l'ingenuità. Trame narrate da cavalieri anglosassoni, storie ascoltate e riproposte in semplici adattamenti ad opera di studiosi italiani che confessano di averli composti senza neppure conoscere la lingua del Bardo rinascimentale, come nel caso di un *Giulio Cesare* proposto nel 1756 da un professore dell'università di Siena. Alcuni anni più tardi, tra il 1769 e il 1777, Alessandro Verri traduce *Amleto* e *Otello* ma entrambe le traduzioni resteranno inedite. Bisognerà attendere la fine del diciottesimo secolo perché a Venezia siano pubblicate le prime traduzioni di *Otello*, *Macbeth* e *Coriolano*, ma in realtà il panorama resta desolato e la circolazione delle edizioni italiane

¹ DEL SAPIO GARBERO M. (a cura di) (2002), *La traduzione di Amleto nella cultura europea*, Marsilio, Venezia, pp. 156–157.

è minima. Sembra che la resistenza all'approdo del teatro shakespeariano in Italia tra Settecento e Ottocento sia stata in parte un riflesso della posizione negativa di Voltaire nei confronti della «bella seppur assai selvatica natura» di Shakespeare, in un'epoca in cui la cultura francese svolgeva una funzione mediatrice nei confronti di quella italiana: «Voltaire aveva mostrato quelle 'perle' e insieme quei 'mostri' anche agli italiani, che alle sue norme scoprono Shakespeare e alla scorta dei suoi giudizi cominciano a formulare i loro».

Un primo cambio di direzione – seppur non ancora a favore dell'Italia – sarà segnato nel 1777 dal *Discours sur Shakespeare et Voltaire* di Giuseppe Baretti, in cui il giudizio del filosofo francese e la qualità delle sue traduzioni shakespeariane sono discussi e criticati, per giungere alla delicata questione dell'intraducibilità di un'opera d'arte in generale e dell'intraducibilità della creatività libera e 'selvaggia' di Shakespeare nelle lingue neolatine in particolare.

La predilezione italiana per il melodramma è l'elemento che consente di ridare lustro alla produzione del drammaturgo inglese e se fino a metà dell'Ottocento i librettisti italiani si serviranno di riduzioni francesi, con Giuseppe Verdi Shakespeare inizia a brillare di luce propria sul palcoscenico italiano. Al contributo del grande compositore si somma quello degli attori italiani, interpreti e divulgatori della produzione shakespeariana per un pubblico sempre più vasto, ma in parte ancora impreparato – rispetto al pubblico teatrale di altri paesi europei – al valore del drammaturgo inglese. Quanto al persistere della mancanza delle traduzioni di Shakespeare in Italia, nell'articolo *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni* (1816), Madame de Staël auspica la possibilità che «gl'intelletti della bella Italia, se amano di non giacere oziosi, rivolgano spesso l'attenzione al di là dall'Alpi, non dico per vestire le fogge straniere, ma per conoscerle». Un auspicio sfortunatamente inteso al pari di un'offesa dal pubblico italiano che con prontezza rispose, negando la necessità e il dovere di conoscere o tradurre opere straniere nella culla del 'divino cantare' di poeti come Tasso, Petrarca, Ariosto, Dante e Metastasio.

Il Novecento recupera e reintroduce con vigore la presenza di Shakespeare nel panorama culturale italiano, nonostante i limiti imposti dall'avvento del fascismo e dalla progressiva censura di alcuni autori stranieri. Per Lombardo il Novecento è il secolo che rende giustizia all'interpretazione delle opere shakespeariane, in un intreccio di elementi storici, culturali e sociali che consentono una lettura rivelatrice dei moventi più profondi dell'età elisabettiana. Delle esperienze italiane del ventesimo secolo è interessante notare come siano proprio i poeti ad offrire la propria penna per misurarsi con il genio shakespeariano, a volte tentando di addomesticarlo, a volte sfuggendogli senza indugio. Si pensi alle traduzioni dei sonetti ad opera di Ungaretti e Montale, dove il primo si serve

di versi lunghissimi per rendere in italiano il *blank verse* elisabettiano, rifiutando alcuna forma metrica fissa, mentre il secondo mira alla perfezione della forma, parte dalla fedeltà all'endecasillabo e alla rima e affida al lettore italiano tre sonetti «bellissimi, affascinanti» – dove Ungaretti ne traduce quaranta, pubblicati nel 1944, promuovendo così l'emancipazione e la diffusione della poesia shakespeariana in Italia.

Le traduzioni shakespeariane prodotte nel Novecento italiano oscillano dunque tra una fedeltà totale, come quella proposta da Agostino Lombardo, traduttore al servizio del testo e dell'autore, artigiano alla ricerca della 'parola giusta', e la possibilità di «rinunciare ad una quantità di parole», come nel caso di Cesare Garboli, per la traduzione in endecasillabi di *Amleto* redatta come copione per Carlo Cecchi. Ancora, le traduzioni di Gabriele Baldini sono strettamente letterarie e dunque in prosa, pensate per la lettura, mentre della sua traduzione di *Amleto* Montale scrive che è «un lavoro da udirsi, più che da leggersi», una traduzione per il teatro, in cui non ha rispettato «i criteri di quasi letteralità e di assoluto scrupolo filologico».

Nel panorama novecentesco italiano – letterario e teatrale – l'esperienza *sui generis* di Eduardo De Filippo nei panni di traduttore shakespeariano offre a lettori e spettatori un intreccio di originalità e fedeltà in grado di mescolare in modo unico la tradizione teatrale inglese a quella napoletana. «Ho letto molto da giovane, quando avevo gli occhi buoni, e prima di ogni altro autore scelsi naturalmente il primo della classe: Guglielmo Shakespeare», nelle *Lezioni di teatro* che Eduardo tenne alla Sapienza di Roma tra il 1981 e il 1983, il drammaturgo napoletano nomina Shakespeare più d'una volta. Il *primo della classe* è per lui il bardo inglese, *Amleto* e lo *Shylock* del *Merchant of Venice* le sue creazioni più riuscite o, meglio, i personaggi di cui Eduardo non riesce a liberarsi. «Diceva che Amleto è una persona vera, con sentimenti veri, dolore vero, mentre tutti attorno a lui sono fasulli, vuoti. È come se stesse in un teatro dove si rappresentano finzioni, mentre lui agogna la verità»² aveva rivelato un giorno alla moglie, Isabella Quarantotti, e Shylock, poi, era stata la scintilla che aveva dato vita all'idea per *L'erede di Shylock*, una pièce teatrale incentrata sulla figura di un immaginario discendente dell'ebreo veneziano che decide, trecento anni dopo la storia raccontata da Shakespeare, di riaprire il processo del suo avo. Eduardo aveva regalato l'idea ai suoi studenti de La Sapienza³ perché vedeva

² LOMBARDO A. (2004), *Eduardo e Shakespeare. Parole di voce e non d'inchiostro*, Bulzoni, Roma, pp. 66–67.

³ LUPPI L. (1984), *L'erede di Shylock, da un'idea di Eduardo De Filippo*, Einaudi, Torino.

nell'ebreo dal pallido sangue⁴ una potenza teatrale rara da liberare, da mettere in atto.

Eppure l'ammirazione, che mai si mutò in reverenza⁵, di Eduardo verso Shakespeare non si esaurisce nei confini dell'opera shakespeariana. Eduardo ritrova nei *play* di Shakespeare la funzione etica e sociale che lui stesso affidava al teatro, cioè un teatro che è, ad un tempo, strumento di divertimento e di riflessione critica; rivede nel drammaturgo inglese quella dedizione totale e totalizzante che lo aveva reso capocomico, attore, regista, tutti 'ruoli' che lo stesso Eduardo quotidianamente 'interpretava'; da Shakespeare mutua il *play within the play*, metateatro nel senso di teatro nel teatro e di teatro sul teatro⁶, impara quella strana commistione di tragico e comico e, sopra tutto forse, riscopre la potenza evocativa della parola teatrale. Parola creatrice che, solo nominandola, fa esistere la realtà, che è finzione.

Non stupisce allora che, quando nel 1983 Giulio Einaudi propone a Eduardo di «tradurre una commedia di Shakespeare»⁷, Eduardo risponda sì e scelga *The Tempest*.

Sceglie *The Tempest* per «la magia, i trucchi di scena, le creature soprannaturali che popolano questa commedia». L'incanto di quell'atmosfera fantastica e misteriosa del *play* lo ammalia e lo riporta agli anni suoi verdi, i suoi *salad days*⁸ quando, insieme alla compagnia di Vincenzo Scarpetta, suo fratello da parte di padre, aveva messo in scena *La collana d'oro*, adattamento della Féerie seicentesca *I cinque talismani*, «c'era la strega, che veniva uccisa e sepolta in scena dai diavoli che poi brindavano alla sua morte con bicchieri sprizzanti fiamme e faville; c'erano le fate, i farfarielli, i folletti e straordinari trucchi scenici [...]. Fu un grande successo, e l'incanto sottile di quell'ambiente fantastico, ingenuo e supremamente teatrale mi è rimasto dentro per oltre mezzo secolo, influenzando la mia scelta». Ma non è solo l'atmosfera meravigliosa a rapire Eduardo. De Filippo sceglie *The Tempest* e non *A Midnight's Dream*, *Twelfth Night* o *As you like it* perché nel fragore della *Tempesta* avverte già la quiete finale, la ricomposizione che solo la tolleranza e il perdono di cui è capace Prospero, la benevolenza di Miranda, il protettivo amore paterno, l'accondiscendente amore filiale

⁴ SHAKESPEARE W. (1997), *The Merchant of Venice*, The Arden Shakespeare, London, II, 1, vv. 6–7.

⁵ LOMBARDO (2004), op. cit., p. 76.

⁶ Cfr. SAPIENZA A. (2013), *Dalla scena elisabettiana al teatro di figura: La Tempesta di Shakespeare nella traduzione di Eduardo De Filippo*, "Testi e Linguaggi", n. 7, p. 364.

⁷ DE FILIPPO E. (1984), *La tempesta di William Shakespeare nella traduzione in napoletano di Eduardo De Filippo*, Einaudi, Torino, p. 185.

⁸ Ibid.

e l'amore magico dei giovani (Ferdinando e Miranda) potranno creare. Eduardo nomina i temi etici che soggiacciono all'ultimo copione di Shakespeare, li nomina perché li condivide: «ci sono tante altre ragioni che mi hanno fatto preferire *La Tempesta* ad altre splendide commedie scespiriane [...] e una delle più importanti è la tolleranza, la benevolenza che pervade tutta la storia [...]. Quale insegnamento più attuale avrebbe potuto un artista all'uomo di oggi»⁹.

La storia di Prospero, duca di Milano è nota. Lo studioso-mago Prospero e sua figlia Miranda sono vittime di una congiura. Antonio, il fratello di Prospero, con la complicità di Alonso, re di Napoli, spodesta il fratello e lo condanna, insieme alla figlia, sua unica erede, a una morte per acqua, abbandonati in una barca in mezzo al mare. Prospero e Miranda naufragano su un'isola dove vivono dodici anni insieme ad uno spirito benigno Ariel e all'indigeno deforme Caliban. Un giorno Prospero riesce, con la sua arte magica, a far naufragare sull'isola coloro che lo avevano spodestato. Qui inizia il *play*. Prospero, appena avuta la notizia dello sbarco dei cospiratori, racconta a Miranda, all'epoca troppo piccola per poter ricordare, il torto che avevano subito dodici anni prima. Tutto il dramma romanzesco non è altro che una messa in scena orchestrata da Prospero perché gli usurpatori del suo trono riconoscano le loro colpe e Prospero possa perdonarli e tornare a Milano, da duca. Prospero non vuole vendetta e sangue, ma perdono e giustizia. È questa meravigliosa *speranza*¹⁰ che accompagna l'anziano mago a incantare Eduardo. Certo, anche quella che è stata definita da Agostino Lombardo la «napoletanità» dell'opera, esercitò un fascino su Eduardo: l'antagonista di Prospero è il re di Napoli, Miranda sposerà Ferdinando, il figlio del re di Napoli, il nome del buffone Trinculo è un nome del dialetto napoletano, e alla napoletanità della *The Tempest*, Eduardo sceglie di affiancare una serie di *adattamenti referenziali*: riscrive la *Tempesta* nel dialetto napoletano del seicento, lo spirito Ariel si trasforma nello scugnizzo Ariele, Stephano e Trinculo sono gli equivalenti il Razzullo e Sarchiapone della seicentesca *Cantata dei Pastori*, Sycorax, la strega madre di Caliban uccisa da Prospero, è la strega di Benevento e ancora, Ferdinando dopo il naufragio si ritrova in una grotta molto simile alla grotta azzurra di Capri, Gonzala ringrazia San Gennaro perché li ha salvati tutti nella tempesta che li ha fatti approdare in quest'isola dolce come «'na sfogliatella o nu babà» e il Nostromo, in apertura dell'atto I della I scena, fa coraggio al suo equipaggio in balia della tempesta scatenata da Prospero con queste parole: «Guaglù, facímmece annòre: simmo Napulitane!».

⁹ Ibid., 186.

¹⁰ KOTT J. (2003), *Shakespeare nostro contemporaneo*, Feltrinelli, Milano, p. 171.

Eppure, quello che compie Eduardo riscrivendo *La tempesta*, non è solo un processo, per così dire, di naturalizzazione partenopea. Perché l'attore, regista, capocomico napoletano riscrive il testo shakespeariano creando un nuovo copione, un *munno nuovo*, una nuova napoletana *umanità*¹¹ fatta della dolcezza di un padre, Prospero, verso la figlia, di un selvatico Calibano che muove il cuore di chi lo vede così solo e deforme e diverso. Il Prospero di Shakespeare perde le sue asperità nella 'traduzione' in napoletano e Caliban – il selvaggio a cui Miranda ha dato la possibilità di conoscere i propri pensieri insegnandoli il linguaggio, ma che non può smettere di essere 'diverso' e così, spinto dal suo istinto primordiale, tenterà di violare l'onore di Miranda¹² – diventa Calibano, *figlio di strega* che, rimasto orfano, si fa *adottare* da Prospero. Nella *Tempesta* di Eduardo, il rapporto padre-figlio che si spezza dopo il tentativo di Calibano di violentare Miranda riflette la tragedia di un figlio che non può capire perché sia stato rinnegato dal padre. Per dare più forza e valore a questo legame che s'infrange, Eduardo sceglie di intervenire sul testo shakespeariano attribuendo a Prospero le battute che pronuncia Miranda alla prima apparizione in scena di Calibano¹³. Così, se in Shakespeare è Miranda a provare iniziale *pietà* verso Caliban e poi assoluto disprezzo: «Abhorred slave,/Which any print of goodness wilt not take,/Being capable of all ill; I pitied thee,/Took pains to make thee speak, taught thee each hour/One thing or other. When thou didst not, savage/Know thine own meaning, but wouldst gabble like/A thing most brutish, I endowed thy purposes/With words that made them known. But thy vile race/ (Thought thou didst learn) had that in't which good natures/Could not abide to be with»¹⁴; in Eduardo è Prospero a ricordare di essere stato maestro di Calibano e di aver tentato, in una visione tutta occidentale di supremazia, di elevare la natura ferina dell'indigeno: «Io te nzignaije a parlare.../ogne ora, ogne momento/cercavo de nfilarte/caccosa in-

¹¹ «O wonder!/How many godly creatures are there here!/How beauteous mankind is! O brave new world,/That has such people in it!», sono le battute di Miranda (atto V, sc. I, vv. 182–5) che Eduardo traduce così: «Ma io so' meravigliata.../so' fora da li panne!/Quanta creature bone ca nce stanno!/Ma chisto è nu splendore.../Chest'è l'ummanità!/Oh, beato munno nuovo!», DE FILIPPO (1984), op. cit., p. 170.

¹² Quando Caliban cerca di *violare l'onore* di Miranda accende l'ira di Prospero che non può, non sa e non vuole capire il selvaggio nella sua presunzione imperialistica di superiorità e lo punisce facendolo suo schiavo per sempre. Così, a Caliban il linguaggio dei colonizzatori servirà solo per maledirli («You thought me language, and my profit on't/is, I know how to curse.», I, 2, vv. 363–364).

¹³ LEONARDI A. (2007), *Tempeste. Eduardo incontra Shakespeare*, Colonnese editore, Napoli., pp. 80–82.

¹⁴ SHAKESPEARE W. (1999), *The Tempest*, The Arden Shakespeare, London, I, vv. 352–356.

t'a la mente./Spalancave la vocca/cumm'a lupemannàro,/strillave/ca scappavano li pisce da lu mare./Ire animale/e tale si' rimasto,/è la tua discendenza:/canusce sulo 'o mmale./ chi lava 'a capa all'aseno,/ricordatello buono:/nun solo perde l'acqua,/ma pure lu ssapone». È interessante notare, oltre al già accennato tema etico, così caro a Eduardo, dell'ingiustizia, la chiusura di questi versi che viene affidata a un proverbio. È un tipo di manipolazione del testo originale che si ripete più volte nella riscrittura napoletana, un modo per rendere il testo ancor più familiare agli spettatori a cui la messa in scena si rivolgerà. Eduardo stesso, nella *Nota del traduttore* che postpone alla sua riscrittura aveva detto: «Ho cercato di essere il più possibile fedele al testo, come, a mio parere, si dovrebbe essere nel tradurre, ma non sempre ci sono riuscito. [...] ho sentito il bisogno di aggiungere alcuni versi per spiegare meglio a me stesso e al pubblico qualche concetto [...]» e poi continua: «Devo aggiungere che in un certo senso ho tradotto direttamente dall'inglese, perché mia moglie Isabella mi ha trasportato in italiano letteralmente tutta la commedia, atto per atto, scena per scena, [...]»¹⁵. Eduardo non legge e interpreta *The Tempest* di Shakespeare, la riscrive. La fa leggere a sua moglie, che conosce l'inglese, e le chiede di trasporla in una traduzione interlineare, non vuole neanche leggere le autorevoli traduzioni di Quasimodo e Lodovici, «Le traduzioni e i saggi lo facevano sentire come uno che legge, mentre lui voleva essere uno che scrive»¹⁶. La *versione* di Eduardo è quella che Fortini avrebbe chiamato «trasposizione soggettiva», quel particolare tipo di traduzione che solo un traduttore-scrittore, poeta a sua volta avrebbe potuto compiere, egli «si affida alla conoscenza vera o presunta dell'originale [...] per indurre un fenomeno di interferenza fra i due testi, sì che il vero risultato sia nel sovrapporsi d'una memoria e di un presente».

E la riscrittura della *Tempesta* in napoletano del seicento è una creazione d'autore che attraverso il ritmo dolce, musicale, duttile di quella lingua antica riesce a ricreare l'atmosfera magica del *play*. Un'atmosfera rarefatta, di sogno («We are such stuff/ As dreams are made on; and our little life/ Is rounded with a sleep»¹⁷), o di stoffa («Nuje simmo fatte cu la stoffa de li/ suonne, e chesta vita piccerella nosta/de suonno è circondata, suonno eterno»¹⁸), come la stoffa delle marionette che Eduardo immagina per mettere in scena la sua *Tempesta*. Un teatro di marionette silenziose e, in sottofondo, la voce di Eduardo che recita tutte le parti, così come, dopo «[...] le settimane entusiasmantissime lavorando spesso otto

¹⁵ Ibid., 186–187.

¹⁶ LOMBARDO (2004), op. cit., p. 57.

¹⁷ SHAKESPEARE (1999), op. cit., vv. 156–158.

¹⁸ DE FILIPPO (1984), op. cit., p. 145.

ore al giorno»¹⁹ alla traduzione, Eduardo, registrò la sua voce che recitava *La Tempesta*, la sua ultima poesia²⁰.

Summary

IL MUNNO NUOVO BY EDUARDO DE FILIPPO

During the second half of the twentieth century William Shakespeare's plays are widely translated into Italian and performed in Italian theatres. This paper focuses on the translation into seventeenth-century Neapolitan language of *The Tempest* made by Eduardo De Filippo in 1983 (for the Einaudi's series *Scrittori tradotti da scrittori – Writers translated by writers*), analyzing the reasons and the steps that led to the passage of Shakespeare's masterpiece from the English tradition to that of Naples.

Keywords: translation; Eduardo De Filippo; theatre; Shakespeare.

Streszczenie

EDUARDO DE FILIPPO I JEGO TŁUMACZENIE BURZY WILLIAMA SZEKSPIRA

W drugiej połowie XX wieku włoski teatr zaczął na nowo odkrywać dorobek Williama Szekspira. We wspomnianym okresie jego dzieła doczekały się bowiem licznych przekładów na język włoski, były też wielokrotnie wystawiane na deskach włoskich teatrów, gdzie spotykały się zazwyczaj z entuzjastycznym przyjęciem. Również Eduardo De Filippo postanowił zmierzyć się z tłumaczeniem jednego z najwybitniejszych dramatów Szekspira zatytułowanym *Burza*. Językiem przekładu uczynił on XVII-wieczny dialekt neapolitański. Przetłumaczona sztuka została opublikowana w 1983 roku w tomie *Scrittori tradotti da scrittori [Pisarze w tłumaczeniu pisarzy]* oraz opatrzona autorską notą samego tłumacza, w której podaje on przyczyny wyboru utworu.

Słowa kluczowe: tłumaczenie; Eduardo De Filippo; teatr; Szekspir.

¹⁹ Ibid., s. 187.

²⁰ Cfr. LOMBARDO (2004), op. cit., pp. 84–86.

BIBLIOGRAFIA:

- DE FILIPPO E. (1984), *La tempesta di William Shakespeare nella traduzione in napoletano di Eduardo De Filippo*, Einaudi, Torino.
- DE FILIPPO E. (1986), *Lezioni di teatro*, Einaudi, Torino.
- DE FILIPPIS S. (2002), *Shakespeare e Eduardo: scrittura e riscrittura della 'Tempesta'*, in: A. Lombardo (a cura di), *Shakespeare e in Novecento*, Bulzoni, Roma, pp. 187–206.
- DEL SAPIO GARBERO M. (a cura di) (2002), *La traduzione di Amleto nella cultura europea*, Marsilio, Venezia.
- FOCHI A. (2014), *The Issue of Rhythm, Metre, Rhyme in Poet-Translators. Ungaretti, Montale and Shakespeare's Sonnets*, "InTRAlinea", vol. 16.
- FORTINI F. (2003), *Saggi ed epigrammi*, I Meridiani, Mondadori, Milano.
- KOTT J. (2003), *Shakespeare nostro contemporaneo*, Feltrinelli, Milano.
- LEONARDI A. (2007), *Tempeste. Eduardo incontra Shakespeare*, Colonnese editore, Napoli.
- LOMBARDO A. (1964), *Shakespeare e la critica italiana*, "Sipario. Rivista di teatro, scenografia, cinema. Numero doppio dedicato a Shakespeare in Italia", 218, pp. 2–13.
- LOMBARDO A. (2002), *La grande conchiglia*, Bulzoni, Roma.
- LOMBARDO A. (2004), *Eduardo e Shakespeare. Parole di voce e non d'inchiostro*, Bulzoni, Roma.
- LUPPI L. (1984), *L'eredità di Shylock, da un'idea di Eduardo De Filippo*, Einaudi, Torino.
- MELCHIORI G. (a cura di) (1994), *I drammi dialettici*, vol. 3, in: *Teatro completo di William Shakespeare*, 9 voll., I Meridiani, Mondadori, Milano.
- SHAKESPEARE W. (1997), *The Merchant of Venice*, The Arden Shakespeare, London.
- SHAKESPEARE W. (1995), *Antony and Cleopatra*, The Arden Shakespeare, London.
- SHAKESPEARE W. (1999), *The Tempest*, The Arden Shakespeare, London.
- SAPIENZA A. (2013), *Dalla scena elisabettiana al teatro di figura: La Tempesta di Shakespeare nella traduzione di Eduardo De Filippo*, "Testi e Linguaggi", 7, pp. 363–374.
- STAËL-HOLSTEIN A. L. (1943), *Sulla maniera e utilità delle traduzioni*, in: E. Bellorini (a cura di), *Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816–1826)*, vol. 1, Laterza, Bari, pp. 3–9.
- ZVEREVA I. (2013), *Per una storia della riflessione teorica sulla traduzione in Italia. La sfortuna di Shakespeare*, "Enthymema", IX, pp. 257–268.

