



WEDEKIND, *IL RISVEGLIO DI PRIMAVERA* ALCUNI SPUNTI PER UNA *LITERARISCHE* *ÜBERSETZUNGSKRITIK* DEL DRAMMA.

PAOLA DEL ZOPPO – *Università della Tuscia*

Il saggio è incentrato sulla *Literarische Übersetzungskritik*, e si propone di ragionare su cosa si possa definire adeguato in una traduzione “ermeneuticamente adeguata”. La riflessione viene illustrata restringendo il campo alla traduzione per il teatro, e in particolare di un’opera di Wedekind considerata di primaria importanza: *Risveglio di primavera*, molte volte tradotta e rappresentata. Dopo una sezione in cui si dà conto delle principali linee teoriche riguardanti la traduzione per il teatro e del teatro (Bassnett, Fischer-Lichte, Glynn, Menin; Übersfeld) si approfondisce la questione del rapporto tra traduzione ed ermeneutica in senso descrittivo e non prescrittivo, insistendo sulle possibili rese della *Vieldeutigkeit* polifonia e sul decentramento necessario (Meschonnic). Il saggio presenta anche una brevissima storia della ricezione iniziale di Wedekind in Italia, con le considerazioni stilistiche e analitiche di Mazzucchetti, Edschmid e Kerr, utile alla successiva disamina di alcuni significativi esempi di intertestualità nelle rese di Prampolini, Filippini, Pocar, Bertocchini e Lunari. Si vanno a trattare questioni testuali e filologiche complesse: La restituzione del livello satirico rispetto alla critica ai *Bildungsphilister*, i richiami alle riflessioni nietzschiane sul suicidio e quelli al *Faust*. Una traduzione ermeneuticamente adeguata si profila come una traduzione che punta a restituire in modo il più possibile aperto all’interpretazione il testo di partenza, affinché possa (ri)collocarsi entro il sistema ermeneutico-letterario di arrivo.

The essay focuses on the *Literarische Übersetzungskritik*, and aims to investigate what can be defined as suitable in a “hermeneutically adequate” translation. The reflection is illustrated by narrowing the field to the translation for the theatre, and in particular focuses on a work by Wedekind considered of primary importance: *Frühlingserwachen* (Spring Awakening), which has seen manifold translations. After a section which gives an account of the main theoretical lines concerning translation for the theater and of theater texts (Bassnet, Fischer-Lichte, Glynn, Menin, Übersfeld), the question of the relationship between translation and hermeneutics in a descriptive and not a prescriptive sense is explored, insisting on the possibility to translate *Vieldeutigkeit* and polyphony of literary texts and on the necessary “de-centralization” (Meschonnic). The essay also presents a very brief history of Wedekind’s initial reception in Italy, with the stylistic and analytical considerations of Mazzucchetti, Edschmid and Kerr, useful for the following critique of some significant examples of intertextuality in the versions by Prampolini, Filippini, Pocar, Bertocchini and Lunari. Complex textual and philological issues are outlined: The translation of the satirical level with respect to the criticism of the *Bildungsphilister*, the references to Nietzsche’s reflections on suicide and those to Goethe’s *Faust*. A hermeneutically adequate translation emerges as a translation that aims to return the source text as openly as possible to interpretation, so that it can (re)place itself within the target hermeneutic-literary system.

Al di là della ben nota *etica della traduzione*, che prende piede in particolare con la diffusione degli studi di Antoine Berman, oggi appare necessario un approccio che unisca tutti i livelli letterari di un testo per far sì che sia possibile la sua equivalente interpretabilità nel contesto d’arrivo. Ragionare su una traduzione “ermeneutica” potrebbe puntare a restituire i testi letterari e artistici, anche nel passaggio tra due lingue, ad atti di lettura e fruizione analoghi. La breve analisi che segue, condotta su un testo noto, canonico per la germanistica, ma anche pensato per un pubblico non specialistico (quello del teatro), rende evidente quanto – anche nella letteratura contemporanea – solo a fronte di livelli di analisi che intersecano la teoria letteraria e la storia

letteraria, la critica e la cultura *in primis* e in secondo luogo l'analisi linguistica, sia possibile rendere la profondità della *Vielseitigkeit* a un testo tradotto. Una traduzione che si ponga questo obiettivo è volta a permettere la realizzazione della polisemia e la pluralità degli atti di lettura e fruizione da un unico testo potenziale.¹

Il ragionamento sulla traduzione che possiamo definire “ermeneuticamente adeguata” viene illustrato, nel limitato spazio concesso a un articolo di questo tipo, esaminando 5 traduzioni di *Risveglio di primavera* di Frank Wedekind, di seguito elencate:

- La traduzione di Giacomo Prampolini, che rappresenta l'ingresso di *Risveglio di primavera* in Italia, usata anche come traduzione per la scena. Una traduzione che dal 1920 al 1946 (almeno) viene considerata valida e autorevole in diversi ambiti di ricezione.²
- La traduzione di Felice Filippini, per i tipi Rizzoli (BUR) nel 1955, con una nota introduttiva di carattere critico-biobibliografico di mano del traduttore stesso.
- La traduzione di Ervino Pocar, ripresa in diverse edizioni. Qui si considera l'edizione di Studio Tesi che riunisce *I drammi satanici*, con traduzioni di Ferruccio Masini, Ervino Pocar, Corinna Rossi Jannone, con una lunga nota introduttiva di Ferruccio Masini a carattere prevalentemente critico-interpretativo, incentrata soprattutto sui *Zirkusgedanken* e sull'atteggiamento *lebensphilosophisch* di Wedekind, con una bibliografia nutrita e un apparato di note a carattere scientifico. La traduzione di *Risveglio di primavera* e degli altri drammi era già comparsa per De Donato nel 1972 e per Editori Riuniti nel 1981. Si tratta quindi del testo più diffuso negli anni Ottanta/Novanta. La copertina di Studio Tesi riporta l'immagine di Margherita nella cattedrale di Adolf Mossa, evidenziando fin dal livello paratestuale il rapporto di Wedekind con il *Faust*.³
- La versione di Gianni Bertocchini, apparsa presso Il Melangolo nel 2007, corredata di alcune note esplicative alla traduzione e interpretazione, che la caratterizzano come “traduzione per la pagina” e una nota a postfazione in cui Bertocchini ritiene importante affrontare brevemente alcune scelte di traduzione sue e dei predecessori. Tra le osservazioni sulle versioni precedenti colpisce la valutazione di quella che fu secondo lui *pruderie* di Pocar nella versione di alcune indicazioni di scena, segnatamente quella della scena terza, atto secondo, in cui Melchior si eccita guardando e pensando alla Venere di Palma il Vecchio in un turbinio di immagini e figure di riferimento della sensualità. Al termine del lungo monologo, infatti, Melchior chiude «den Deckel», cioè “il coperchio”, che nell'edizione dei *Drammi satanici* per De Donato, del 1972 era reso da Pocar con «chiude lo scrigno». Ma già nell'edizione del 1991 Pocar aveva ricondotto la traduzione a un senso più

¹ Si fa qui ovviamente riferimento alle teorie di Wolfgang Iser. Cfr. WOLFGANG ISER, *Der Akt des Lesens*, Stuttgart, Fink/UTB, 1994.

² FRANK WEDEKIND, *Risveglio di primavera*, versione dal tedesco del dott. Giacomo Prampolini, Milano, Il convegno editoriale (si veda il paragrafo relativo a Prampolini per la questione dell'anno di uscita).

³ ID., *Risveglio di primavera*, trad. di E. Pocar, in ID., *I drammi satanici*, Studio Tesi, 1991.

letterale («il coperchio»). Per Bertocchini si tratta del coperchio del water, ma il traduttore non si sofferma ad analizzare possibili questioni interpretative giudicando la scelta una questione di pudore. L'interesse per l'operazione di Bertocchini e le sue osservazioni sulla resa è accentuato dal fatto che l'influenza delle traduzioni precedenti, e in particolare della traduzione di Pocar, si riconosce però in diverse impostazioni, tra cui la non-traduzione dei nomi parlanti.⁴

- La traduzione di Luigi Lunari, pensata “per la scena”. Si tratta di una traduzione realizzata per la messa in scena di Marco Plini per il teatro stabile di Torino, pubblicata a stampa nel libretto del 2022 con un'ampia sezione illustrativa dell'opera sulla scena e del contesto culturale in cui Wedekind componeva l'opera. Tra i testi del fascicolo anche un saggio di Luigi Forte sul carattere avanguardistico e rivoluzionario di Wedekind. Il testo del copione rappresenta la parte finale del volumetto e il nome del traduttore non è riportato sul frontespizio, mentre vi appare quello del regista. Si tratta dunque di una traduzione da considerarsi dedicata alla messa in scena.⁵

I TRADUZIONE, TEATRO E INTERPRETAZIONE

A) TRANSLATION FOR THE PAGE, TRANSLATION FOR THE STAGE

La traduction théâtrale, quand elle est écrite, non pas pour une édition scolaire, universitaire ou critique, uniquement faites pour être lues, mais quand elle est écrite pour être jouée, doi[t] traiter le texte original de telle façon, qu'on se trouve toujours en présence d'une adaptation autant que d'une traduction.⁶

In Italia, gli studi di traduzione per la scena dalla lingua tedesca sono stati per molti anni e, almeno fino agli anni Ottanta del Novecento, una declinazione degli studi letterari e germanistici in particolare.⁷ Di recente, grazie a una maggior apertura a studi di altre lingue e in altre lingue, e alla conferma dell'importanza degli studi di traduzione in ambito comparatistico-letterario – soprattutto nell'ambito delle teorie degli atti di lettura e ricezione – più che

⁴ ID., *Risveglio di primavera*, trad. di G. Bertocchini, Padova, Il melangolo, 2007.

⁵ ID., *Risveglio di primavera*, trad. di L. Lunari, Torino, Teatro stabile di Torino, 2002.

⁶ GEORGES MOUNIN, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard, Paris 1963, p. 14. L'evoluzione delle teorie o almeno delle riflessioni teoriche sulla traduzione per il teatro è però fondamentale per l'analisi critica delle rese. Cfr. anche GEORGES MOUNIN, *La traduction au théâtre*, in «Babel», 14, 1 (1968), p. 8; MICHAEL MEYER, *On translating plays*, in «Twentieth Century Studies», 11 (1974); SUSAN BASSNETT, *Translating spatial poetry: An examination of theatre texts in performance*, in *Literature and translation*, a cura di JAMES S. HOLMES, JOSÉ LAMBERT, RAYMOND VAN DEN BROECK, Leuven, ACCO, 1978.

⁷ Cfr. PAOLA DEL ZOPPO, *Faust in Italia. Ricezione, adattamento, traduzione del capolavoro goethiano*, Roma, Artemide, 2009.

prettamente linguistico, molte analisi si sono ampliate con l'apporto degli studi storici e culturali, in particolare i *performativity studies* e i gli studi antropologici.

Gli studi di traduzione di testi teatrali sono infatti, ormai da diversi decenni, un ambito internazionale di vivace discussione e approfondimento teorico e applicativo. Dal 1990 ad oggi l'area si è sviluppata tanto da meritare per alcuni lo status di disciplina,⁸ e la proliferazione degli studi ha, come sempre ci si auspica dalla moltiplicazione dei saggi su un tema, portato a divergenti e diversificati approcci e direzioni. Se, al principio degli anni Novanta, Susan Bassnett esprimeva la necessità di una teoria complessiva che abbracciasse le varietà di studi sulla traduzione del testo per il teatro,⁹ più di recente Cristina Marinetti rileva la proliferazione degli studi e si domanda se al contrario non sia il caso di affrontare le diverse problematiche in senso non generalizzante, dato che: «The sheer breadth of scholarship published on and around theatre translation in recent years would make even a cursory review of all approaches and themes a gargantuan task».¹⁰ Si discute fin dalla terminologia da adottare per catalogare le riflessioni: parlare di traduzione di testi per il teatro racchiude infatti una grande varietà di questioni. L'opposizione più comunemente trattata resta quella tra la traduzione per la messa in scena e la traduzione per la lettura e l'editoria (che in lingua inglese si memorizza con una facile rima: “translation for the stage/ translation for the page”), che porta con sé, secondo gli studiosi, alcune differenziazioni sottodisciplinari: traduzione “drammatica” (*drama translation*), come sceglieva Sirkku Aaltonen nel 2000,¹¹ da considerarsi valida sia per la traduzione testuale per la lettura che per la traduzione per la messa in scena, e “theatre translation” che sarebbe relativa solo al “sistema teatrale”. Qui è importante inoltre ricordare il più recente focus sull'ulteriore differenziazione rispetto al concetto di performatività del testo, più specifico rispetto alla messa in scena, che offrirebbe occasioni di rinnovamento nella terminologia settoriale: la *performability* del testo teatrale – che dunque va rispettata nella traduzione, e che deve coniugarsi con la *speakability* (che Roberto Menin rende in italiano con “teatralità” e “recitabilità”¹²). Il concetto di performatività appare fondamentale se applicato allo studio descrittivo delle traduzioni per la scena, potrebbe persino rinnovare alcune riflessioni sul testo letterario più in generale e spingere a nuove pratiche e consuetudini di traduzione che approfondiscano i margini della discussione sempre aperta sulla catena tra traduzione adattamento, normalizzazione del testo, estraniamento, creatività. Come concetto traduttologico fa

⁸ Cfr. SILVIA BIGLIAZZI, PETER KOFLER e PAOLA AMBROSI, *Introduction*, in *Theatre translation in performance*, a cura di SILVIA BIGLIAZZI, PETER KOFLER, PAOLA AMBROSI, New York, Routledge, 2013, p. 3.

⁹ SUSAN BASSNETT, *Translating for the theatre: The case against performability*, in «TTR: Traduction, terminologie, redaction», 4, 1 (1991), pp. 99-111.

¹⁰ CRISTINA MARINETTI, *Translation and theatre: From performance to performativity*, in «Target», 25, 3 (2013), p. 309.

¹¹ SIRKKU AALTONEN, *Time-sharing on stage: Drama translation in theatre and society*, Clevedon, Multilingual Matters, 2000, p. 33.

¹² Cfr. ROBERTO MENIN, *Il concetto di recitabilità e la sua applicazione nella traduzione teatrale*, «Studi Germanici», 2014, n.5, pp. 303-328.

la sua comparsa nel bel saggio di Robert Corrigan, *Translating for actors*, in cui l'autore asseriva che il compito del traduttore per la scena era di produrre traduzioni *performable*, quindi recitabili, laddove nella sua accezione il termine è più vicino alla dicibilità («[...] everything must be speakable. It is necessary at all times for the translator to hear the actor speaking in his mind's ear.»). Il concetto di performabilità, in questo senso, non è in conflitto con l'idea di intellegibilità. Jiry Levy, che si pone da sempre più sulla linea ideale della traduzione del teatro come innanzitutto volta alla lettura e in secondo luogo alla messa in scena, enfatizzava a suo tempo l'intellegibilità: sarebbe ciò che rende il sub-testo comprensibile e quindi manipolabile per la messa in scena – e dal punto di vista teatrale si affaccia in questo senso una coniugazione con la teoria metodologica teatrale di Stanislavskij. La discussione tra la predominanza dell'aspetto testuale e gestuale – laddove l'approccio testuale sarebbe per i suoi detrattori un approccio statico e scolastico alla traduzione – conferisce alla performabilità come elemento valutativo o operativo/*process-oriented* una certa importanza, ma presenta il rischio, come nota Bassnett di recente, di porsi come giustificazione di allontanamento dal testo.¹³ Inoltre asserire che una traduzione per la scena debba essere pensata per essere comprensibile o performabile rende scivoloso il terreno della *acculturation*, termine ormai molto comune tra gli studiosi di approccio linguistico-culturale angloamericano per la strategia traduttiva “naturalizzante” o “assimilante” o “normalizzante”.

B) POLISEMIA E DECENTRAMENTO

Di recente il ben noto *Estetica del performativo* di Erika Fischer-Lichte viene citato negli studi sulla traduzione per la scena, dato che la studiosa precisa che il performativo non corrisponde solamente alla “teatralità”, bensì è la base dell'azione teatrale come esecuzione artistica (*Aufführung*). Ogni messa in scena è unica, è un evento, una trasformazione di una potenza in un atto, e dunque uno spettacolo va indagato anche nella sua caratteristica di unica manifestazione. Lo spettacolo non è «rappresentazione o espressione di qualcosa di dato e preesistente ad esso, ma [si rivela] come un'attività di costituzione (*Konstitutionsleistung*): lo spettacolo stesso, così come la sua specifica materialità, si produce in primo luogo e soltanto durante il processo in cui sono eseguite le azioni di tutti i partecipanti».¹⁴ La trasformazione da potenza in atto avviene di volta in volta *ex novo*. Questo vuol dire, però, che se ci si appresta a una traduzione teatrale con un approccio performativo, dovrà tradurre un testo ogni volta che viene messo in scena, e questo è compito del

¹³ MARY SNELL-HORNBY, *Theatre and Opera Translation*, in *A companion to translation studies*, a cura di PIOTR KUHIWCZAK, KARIN LITTAU, Clevedon (UK), Multilingual Matters, 2007, p. 106.

¹⁴ ERIKA FISCHER-LICHTE, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Roma, Carocci, 2014, p. 65.

direttore di scena.¹⁵ Proprio perché Fischer-Lichte, pur tornando a dei postulati aristotelici, apre gli studi di traduzione teatrale al concetto di liminalità, le traduzioni composte negli ultimi venti anni possono essere considerate anche in un'ottica di performatività. Va però ricordato che il compito della traduzione è di permettere questa seconda (o terza) modellizzazione e non quello di associare significati istantanei a un'opera d'arte, il che, anzi, sarebbe una contraddizione ancor più problematica per il testo teatrale. Una traduzione può dunque essere analizzata criticamente anche con l'ausilio di questo parametro, proprio perché abbiamo alle spalle una significativa mole di studi che incrociano traduzione, teatro novecentesco e *performativity studies*. Il testo teatrale è un testo "pensato" per la messa in scena, e se la particolarità dell'atto teatrale è la presumibile "collaborazione dello spettatore", il testo per la scena è dunque un testo che non si può presumere destinato a un singolo atto di ricezione estetica. Esso è invece, similmente al testo da leggere, pensato per essere destinato a sua volta a molti atti di fruizione,¹⁶ in sé unici. La *Vieldeutigkeit*, valore insopprimibile del testo letterario, lo rende infinita potenza per atti infiniti. Anche la semplice lettura di un testo si presta a essere ripetuto e ogni volta ad aprire circoli ermeneutici diversi.

In *Reading Theatre*, nel 1978, Anne Ubersfeld asseriva che il sistema linguistico è solo uno dei sistemi semiotici interrelati che lo spettacolo mette in azione. La studiosa insisteva sull'inscindibilità della nozione di teatro da quella di testo scritto, laddove questo testo scritto è un testo *troué* (espressione che Bassnett riprende e fa centrale nel suo studio sulla traduzione teatrale) cioè una sorta di "rete" semiotica le cui maglie vanno di volta in volta a connettersi sincronicamente con i segni della rappresentazione. In questo senso, l'elemento linguistico è necessariamente subordinato alla relazione, il che accosta la resa del testo teatrale a quella dei testi letterari complessi.¹⁷ La realizzazione del testo a cui si riferiscono invece Norbert Greiner ed Andrew Jen-

¹⁵ In uno dei capitoli centrali di *Estetica del performativo*, "La restituzione dell'incantesimo al mondo", Fischer-Lichte ragiona sulla questione *Inszenierung* (allestimento, messincena) e *ästhetische Erfahrung* (esperienza estetica). Proprio qui si inserisce nel suo ragionamento il compito del traduttore, restando aderente al dibattito tedesco contemporaneo, compito che si coniuga, secondo Fischer-Lichte con l'arte della regia. La *Inszenierung* è cioè arte della "presenza", ma anche «processo che mira alla restituzione dell'incantesimo al mondo – e alla metamorfosi di tutti i partecipanti allo spettacolo» (p. 326). Di fatto quindi Fischer-Lichte torna alla questione antica dell'efficacia dello spettacolo, alla catarsi aristotelica, che è poi punto di partenza dell'ultima parte, appunto dedicata all'esperienza estetica (p. 327).

¹⁶ Su questo cfr. MONICA RANDACCIO, *From linguistic approaches to intertextuality in drama translation*, in *A Lifetime of English Studies*, a cura di FIONA DALZEL, SARA GESUATO, MARIA TERESA MUSACCHIO, Venezia, Il poligrafo, 2012, pp. 563-574. In quest'ottica è la specificità del testo da adattare per la scena che richiede degli studi di casi.

¹⁷ ANNE UBERSFELD, JEAN-PATRICK DEBBECHE, e PAUL J PERRON (eds.), *Reading Theatre*, Toronto, University of Toronto Press, 1999.

kins¹⁸ è relativa al processo di drammaturgia e di messa in scena,¹⁹ e quindi all'instaurarsi di una relazione con gli spettatori. Nel tentativo di specificare, Ubersfeld affermava che la caratteristica di superiorità del testo letterario – e quindi dell'approccio letterario ai testi – era proprio la possibilità di spostare il livello performativo considerandolo una “traduzione”. Se, come dal canto suo asseriva Reba Gostand, la messa in scena è una traduzione continua «from original concept to script, to producer/director's interpretation, to contribution by designer and actor/actress, to visual and/or aural images to audience response [...] there may be a number of subsidiary processes of translation at work», dando per concreta la corrispondenza semantica tra il testo scritto e il testo messo in scena, sta al regista e alla collaborazione sul palcoscenico definire il significato: «the form and content of the expression will remain identical when transferred from a system of text signs to a system of performance signs» e trasferire il ragionamento in un'ottica di ‘discorso teatrale’.²⁰

La nozione antropologica di *discorso* fu coniugata da Henri Meschonnic nella sua *Poetica del tradurre* con la nozione di ritmo. Il filosofo francese partiva dalla nozione di «funzionamento discorsivo» di Émile Benveniste, che rivalutava l'opposizione fra *langue* e *parole* come rivelatrice innanzitutto di relazioni. Meschonnic si accosta al problema riportando la funzione della significazione alla sua valenza contestuale: per lui la significazione è «apertura verso il mondo». Meschonnic individua cioè nella *signifiance*, un modo di evincere o ricavare significati non riducibile solo al contenuto, bensì inscindibile dalla storicità e dalla soggettività dell'individuo che entra in relazione con i testi, e dunque la significazione si ridefinisce nella modellizzazione letteraria, ma non secondariamente anche nelle introiettate definizioni teoriche e dunque nelle traiettorie intellettuali. Secondo Meschonnic queste traiettorie sono richiamate in azione non secondo categorizzazioni rigide, bensì dal ritmo del discorso che si riorganizza di volta in volta in base alla relazione e l'interazione non è del tutto prevedibile: è la poetica del soggetto ad assumere un ruolo critico, e ogni testo quindi rivela i funzionamenti discorsivi fra il soggetto e la società. La poetica della traduzione di Meschonnic è quindi una critica epistemologica, «un'antropologia storica del linguaggio» (il che andrà a informare anche gli studi sul metalinguaggio degli studiosi di traduzione).

La polysémie est indissociablement langue et culture. [...] L'historicité d'une relation de traduction entre deux domaines

¹⁸ Cfr. NORBERT GREINER – ANDREW JENKINS, *Bühnensprache als Übersetzungsproblem*, in *Übersetzung, Translation, Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*, a cura di HARALD KITTEL, ARMIN PAUL FRANK, NORBERT GREINER, THEO HERMANS, WERNER KOLLER, JOSÉ LAMBERT E FRITZ PAUL, Berlin-New York, De Gruyter Mouton, 2004, pp. 1008-1015. Nello stesso volume è fondamentale per la totalità di questa riflessione il saggio di DORIS BACHMANN-MEDICK, *Kulturanthropologie und Übersetzung*, in *ivi*, pp. 155-165.

¹⁹ Cfr. WOLFGANG RANKE, *Übersetzen für das Theater: Dramatische Konventionen und Traditionen*, in *ivi*, pp. 1015-1027.

²⁰ REBA GOSTAND, *Verbal and Non-verbal Communication: Drama as Translation*, in *The Language of Theatre. Problems in Translation and Transposition of Drama*, a cura di ORTRUN ZUBER, Oxford-New York, Pergamon Press, 1980, pp. 1-9

linguistiques-culturels produit dans la langue d'arrivée un matériel sémantique et syntaxique d'abord limité aux traductions, puis facteur de développement de certaines propriétés de la langue.²¹

La poetica sperimentale che Meschonnic elabora per la traduzione è illuminante perché riporta a uno studio dei rapporti tra pratica empirica e pratica teorica, scrittura e ideologia, scienza e ideologia. L'analisi di una traduzione in sé recepita come testo è, come dice Meschonnic, «scrittura di una lettura-scrittura». La traduzione è ri-enunciazione specifica di un soggetto storico, interazione di due poetiche, ed è quindi decentramento dell'opera e dell'essenza autoriale, laddove per “decentramento” si intende un dialogo, una connessione, un rapporto fra due testi in due lingue-culture fin nella struttura.

Il decentramento può essere un elemento importante per l'analisi di traduzioni di testi teatrali in quanto testi artistici, vale a dire è interessante e fruttuoso ragionare in favore dell'idea di traduzione come apertura dei significati. L'unica traduzione ‘leale’ e possibile per testi complessi e artistici è una traduzione che rispetti il ‘discorso’, lontanissima dall'essere un processo automatico o ripetitivo, e resterà «cosciente della sua provvisorietà». Fissare un significato in base a una singola interpretazione comporterebbe una rinuncia maggiore, e anche nel teatro, o a maggior ragione, i traduttori devono immaginare di consegnare al pubblico «un testo fecondo, aperto alla lettura, che a sua volta sia testo liminale, dialogico. In questo consiste l'unica lealtà possibile di una traduzione: farsi soglia, passaggio, invito a una lettura aperta»²². Il testo tradotto è dunque pensato per farsi elemento interno di un circolo ermeneutico in senso gadameriano.²³

Tra gli strumenti di analisi, la rilevazione di intertestualità si profila come elemento particolarmente utile al riconoscimento

tra atteggiamenti traduttivi e modalità interpretative dei testi, e d'altro canto proprio la traduzione dell'intertestualità è, almeno dagli anni Duemila,

²¹ HENRI MESCHONNIC, *Propositions pour une poétique de la traduction*, in «Langages», 7^e année, n°28, 1972, pp. 49-54, qui 52.

²² PAOLA DEL ZOPPO, *L'incoerente continuum del reale. Leggere e tradurre Pong di Sibylle Lewitscharoff*, in SIBYLLE LEWITSCHAROFF, *Pong*, Bracciano, Del Vecchio Editore, 2022, pp. 133-149.

²³ HANS GEORG GADAMER, *Text und Interpretation*, München, Fink (= UTB 1257), pp.24-55, qui p. 31. Per Gadamer comprendere implica una relazione con un contesto esperienziale preesistente. L'incontro di un pensiero con il messaggio di un testo porta a una connessione di significati (*Horizontverschmelzung*), e in questa connessione il sapere dell'interprete è modificato e può arricchirsi di altre informazioni, proprio come in un dialogo tra due persone. Così avviene per la lettura e ovviamente nella visione di uno spettacolo teatrale. L'approccio ermeneutico alla traduzione, già presente in Apel e Berman a partire da Schleiermacher, si rivela recentemente un campo vivace, e offre alla *Übersetzungskritik*, in combinazione ad altri elementi di analisi e interpretazione dei testi, al di là del genere delle opere analizzate, uno strumento importante. Cfr. anche BEATA PIECYCHNA, *Hans-Georg Gadamer's philosophy of understanding and its implications for a model of hermeneutical translation competence*, in «Perspectives», 2022, pp. 74-87; RADEGUNDIS STOLZE, *Hermeneutic Translation and Translation Criticism*, in «Lublin Studies in Modern Languages and Literature» Vol 46, No 2 (2022), pp. 111-122. DOI:10.17951/lsmll.2022.46.2.111-122

continuamente al centro delle riflessioni sulla traduzione letteraria.²⁴ Negli anni Novanta, l'intertestualità rimase un dominio specifico di indagine degli studi letterari, e in parte in seguito anche linguistici. Per gli studi di traduzione, però, l'analisi del problema è ancora agli inizi. La categoria stessa è ancora in via di definizione, ma per la discussione della problematica della determinazione di collocazioni semantiche dipendenti dalle complesse definizioni della cultura di partenza. Se, con lo sviluppo delle *scopus-based theories*, si aprono necessari scenari paralleli, in cui l'intertestualità può portare a un effetto di sovrapposizione, per esempio nell'intricato *habitus* di riportare traduzioni considerate "autorevoli" se si incontrano citazioni dirette di testi famosi,²⁵ la questione più interessante è legata all'approccio ermeneutico. Da una parte bisogna riflettere sull'erosione e la cancellazione dell'intertestualità in traduzione e sulle possibilità di trasposizione degli elementi intertestuali, dall'altra parte, è necessario riuscire a lasciare i testi aperti e collocabili, non eliminando i riferimenti in favore di una chiarificazione o della presunta appetibilità di un testo, cercando di restituire l'opera che si traduce all'interpretabilità possibile.

C) METODOLOGIE

Un tipo di ricognizione che voglia tener presente tutte le istanze teoriche enunciate, e che intenda la ricerca sulle rese in traduzione come ricerca letteraria, non può che partire dagli studi di casi. A supporto dell'uso di una metodologia "classica" anche nell'analisi della traduzione letteraria troviamo l'ottima panoramica della situazione metodologica contemporanea degli studi sulla traduzione "del dramma" di Dominic Glynn che, nel suo conciso *Theatre Translation Research Methodologies*, tratta gli studi sulla traduzione per il

²⁴ L'intertestualità, è, come ben noto, un fondamentale concetto teorico che, nel suo nucleo originario si forma con Julia Kristeva e solitamente si riferisce alla relazione tra due o più testi. Kristeva sviluppò le sue teorie sulla base dello studio dell'idea di dialogicità e polifonia in Bakhtin. In quest'ottica, l'intertestualità è una caratteristica fondamentale della discorsività. Ogni testo è un insieme di citazioni, e tutti i testi assorbono totalmente o parzialmente altri testi. Per Kristeva la questione di "ordine" tra i testi non è ancora fondamentale, tanto che, nell'analisi qui condotta, possiamo appunto considerare la sua idea di intertestualità correlabile all'idea di ritmo del testo di Meschonnic: l'intertestualità genera il discorso e talvolta crea essa stessa la dialogicità. Il testo di riferimento, per la studiosa, può essere un testo anche in senso lato (orizzontale), o può essere costituito dall'opera di autori diversi (intertestualità verticale). L'assorbimento o l'adattamento del testo avviene in modi e "quantità" diverse (parodia, citazione, allusione, presenza, etc.) e il procedimento di relazione con tutti gli altri testi genera il significato in relazione alla funzione che i testi riassumono nell'opera di riferimento; i produttori del testo, i traduttori e ricettori del testo sono dunque portatori di senso e tutti contemporaneamente produttori e utenti di segni. Culturalità e intertestualità si manifestano nei testi letterari come specificamente interconnessi. Cfr. JULIA KRISTEVA, *La parola, il dialogo e il romanzo*, in EAD., *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi*, Milano, Feltrinelli, 1978 (ed. or. 1967), pp. 119-143.

²⁵ Si tratta di un livello intertestuale aggiuntivo, e di un *habitus* che il traduttore contemporaneo dovrebbe abbandonare. Chi decide quale sia una traduzione autorevole? Sarebbe necessaria di volta in volta un'analisi *Übersetzungskritisch* anche con approcci di sociologia della letteratura e teorie della ricezione. Scegliendo una traduzione su altre si inserisce un ulteriore livello citazionale. E se una traduzione non collima per ritmo e scelte con il *modus* del traduttore in azione? E se i traduttori usati non soddisfano le esigenze semiotiche del testo in lavorazione?

teatro come un campo ancora emergente data appunto la mancanza di una specifica metodologia di analisi. Glynn elenca metodi e pratiche che incrociano gli studi sul teatro e sulla traduzione letteraria affinché sia possibile definire qualitativamente la *theatre translation*. I due metodi di ricerca che lo studioso riconosce come più frequentati sono a) *output-oriented* e b) *process-oriented*.²⁶ Il primo – che sarà anche la direzione finale di questo breve saggio – comprende innanzitutto l'analisi comparativa. Nell'impostazione di Glynn spicca l'attenzione, ancora oggi fortunatamente viva, per gli studi di Nida, Vinay & Darbelnet, Venuti e Newmark. Altro elemento di una ricerca *output-oriented* è l'analisi contestuale in cui, ripartendo dall'idea basilare di *domestication* e dalla teoria dei polisistemi, Glynn illumina alcuni contesti “favorevoli” o “ostili” all'entrata di materiale teatrale straniero, ed enuncia l'importanza dell'analisi del contesto di produzione (della traduzione) che ingloba anche la questione della traduzione “for the page” o “for the stage”. Come Glynn afferma, la metodologia deve comunque restare comune alle ricerche sulla traduzione letteraria, e le teorie della ricezione, della critica e dell'estetica letterarie restano al centro del processo riflessivo, «in accordance to the main methodologies used».²⁷

Molto interessante l'approccio esplicitamente sociologico di Glynn, che, riprendendo le note teorie di Clifford Geertz, ragiona in termini di analisi di traduzioni come *thick description*, prima che di sole relazioni intellettuali. L'ambito teatrale è particolarmente interessante, in questo senso, perché possiamo immaginare il teatro come rivolto a un pubblico ampio (cosa non veritiera oggi, ma in parte riconoscibile per il Novecento europeo). Come giustamente nota in breve Glynn, le ricerche sulle *audience* teatrali sono in questo senso fondamentali, e non semplicemente sovrapponibili alle analisi degli studi sulla traduzione letteraria in generale. Per fare un esempio di traduzione da testi tedeschi eccellenti, le traduzioni del *Faust* per le scene, come si è studiato, danno molte più indicazioni indirette sul pubblico presunto nei diversi momenti storici che sulle scelte traduttive, basti pensare al famoso caso della versione di Strehler²⁸ e alle dichiarazioni del regista.

2 IL RISVEGLIO DI PRIMAVERA PER L'ITALIA

A) IL CONTESTO RICETTIVO INIZIALE: ACCENNI ALLA CRITICA ITALIANA E TEDESCA E ALLA PRIMA VERSIONE DI PRAMPOLINI

²⁶ DOMINIC GLYNN, *Theater Translation Research Methodologies*, in «International Journal of Qualitative Methods», 19 (2020). <https://doi.org/10.1177/1609406920937146>

²⁷ D. GLYNN, cit. p. 3. Per la riflessione sulla ricerca *process-oriented* Glynn fa riferimento in particolare a Christiane Nord, di nuovo a Itamar Even-Zohar e ovviamente ad Aaltonen che è fra i primi ad occuparsi dell'influenza della destinazione sulle scelte di traduzione per il teatro. Nell'indagine sulla produzione, inoltre, Glynn si sofferma sull'analisi di casi in senso qualitativo, notando l'importanza dell'indagine diretta, e sulle opportunità di intervista e raccolta-dati dagli autori degli adattamenti/traduzioni per il palcoscenico (ivi, p. 4-5).

²⁸ P. DEL ZOPPO, *Faust in Italia*, cit., p. 231-242.

Frank Wedekind si distingue nella letteratura di lingua tedesca soprattutto nei due decenni che precedono lo scoppio della prima guerra mondiale, ma è a pieno titolo un autore della *Moderne*. Il *milieu* intellettuale in cui vedono la luce le sue opere è intessuto di questioni sociali complesse, che inevitabilmente emergono - talvolta ben poco trasfigurate - nei testi teatrali. A Wedekind interessano i cambiamenti necessari, in particolare rispetto alla relazione sociale con le bambine e i bambini, da lui vista sempre come pedagogica, e a favore di un cambiamento sociale rispetto alla condizione delle donne. Non secondaria e comune ai due ambiti è la questione del controllo sulla sessualità, che secondo Wedekind sfocia inevitabilmente in distorsioni non liberatorie. Nello specifico la posizione del drammaturgo sulla *Frauenfrage* è interessante per l'interpretazione dei primi drammi, e per *Risveglio di primavera* ancor di più. Per Wedekind si tratta di una chiara presa di posizione. Nel primo numero di «Der Komet», da lui curato con Paul Fuhrmann, lo scopo dichiarato della rivista è l'«ampliamento dei nostri diritti sociali» che si ottiene naturalmente con l'«ampliamento dei diritti delle donne»²⁹. I testi di Wedekind, che trattano le costrizioni esplicite ed implicite che la società lascia introyettare alle fanciulle e ai fanciulli, puntano a svelare la falsità delle morali che si basano sul controllo delle emozioni o sulla riduzione delle relazioni alla funzionalità sessuale.

La ricezione iniziale di Wedekind in Italia appare legata a questa sua posizione critico-sociale, ma non mancano attente analisi stilistiche che colgono la raffinatezza dello stile dello scrittore. Ad esempio, tra i saggi raccolti in *Il nuovo secolo della poesia tedesca*, negli anni Venti, Lavinia Mazzucchetti dedica al teatro di Wedekind diverse intense pagine:

Contemporaneamente a GEORGE, il signore della forma, si fa avanti WEDEKIND, il ribelle, e bestemmia, geme, impreca, lotta senza tregua contro la realtà. Per dieci anni almeno è stato alle prese con l'accusa di esser un pornografo. Ha continuato a scendere tenacemente nella lizza, con la veste da giullare, e con la spada del giudice in mano. La realtà gli si offriva allo sguardo imperscrutabile e spaventosa. Non lo commoveva il dolore borghese, la sofferenza originata dalle umane leggi e convenzioni, bensì il terribile destino che scaturisce ineluttabile dalla natura stessa dell'uomo. Il problema della sessualità fu per lui lo scoglio contro il quale deve infrangersi ogni possibilità di ottimismo. Non più IBSEN, ma STRINDBERG gli era vicino e compagno. Gli uomini son misere marionette sospese al filo di una forza inesorabile che le guida. Di fronte a questa assoluta supremazia del sesso vi è posto per il cinismo, ma non per l'idealismo, non per la serenità e la speranza. Anche la sua lingua dura, pungente, spezzata dall'ironia, non è attinta più alla vita quotidiana realistica, è mordente verità stilizzata. Il suo senso dello stile è perfettamente diverso da quello di HEINRICH MANN, il fratello del romanziere realista. H. MANN ha una forma che si accosta a quella dei popoli latini, ha mano e occhio di pittore. Scompone tutta la materia dei suoi grandi romanzi, paesaggi, città, uomini e passioni intessendo la

²⁹ Cfr. «Der Komet» München, Februar 1911. La questione della rappresentazione e dell'educazione delle donne è un tema fondante nella scrittura di Wedekind, studiato da sempre. Si veda: AUDRONE B. WILLEKE, *Frank Wedekind and the 'Frauenfrage'*, in «Monatshefte», vol. 72, no. 1, 1980, pp. 26-38.

rappresentazione di grandi passioni e i sentimenti non sono che pompa esteriore che circonda creature solite, di tutti i giorni, creature ideate con abilità di artefice, non sbocciate nel profondo di un cuore di artista che rechi in sé la propria realtà poetica. Questa propria realtà poetica la possiede molto più audacemente WEDEKIND, il clown, il cinico, il distruggitore. MANN ha riprodotto soltanto preziosi frammenti del mondo, non ha saputo sognare un mondo nuovo. WEDEKIND invece con la sua sfida alla realtà, composta di satira e di malinconia, ha indubbiamente proclamata un'etica nuova, non meno in fondo di STEFAN GEORGE con la sua austerità da cavaliere antico ed ha avuto fede nella sua possibilità, nella sua libertà, nella sua bellezza, non misurabile secondo la consueta norma borghese. L'ideale di GEORGE è pur sempre una trasfigurazione del vero, un sogno intessuto intorno ad un tema fondamentale terreno. WEDEKIND invece è uno spirito fantastico, che annulla ogni gravità terrestre. Egli è dunque, pur essendo figlio del realismo, il padre della letteratura moderna irrealistica fantastica. Ha colpito al cuore la morale tradizionale ed ha liberato di quel peso morto la nuova letteratura che lotta per conquistare la propria verità ed il proprio dio.³⁰

Negli stessi anni in Italia veniva tradotto da un non meglio specificato "A. d. P" per la Società editrice "La voce" di Firenze il testo critico e provocatorio di Kasimir Edschmid. Il traduttore dichiara di aver tradotto "dal manoscritto" e la breve prefazione editoriale precisa che il testo esce per la prima volta in Italia e non in Germania.³¹ Il saggio celebra convintamente il talento e la coraggiosa profondità di Wedekind, evidenziando la metafora del circense a partire dai noti *Zirkusgedanken*³² ed enfatizzando l'originalità provocatoria del drammaturgo rispetto alla staticità di chi era più noto all'epoca, in un confronto particolarmente acceso con Hauptmann. Edschmid, estremamente critico nei confronti del sistema culturale tedesco dell'epoca, ritiene Wedekind un coraggioso disturbatore.

³⁰ LAVINIA MAZZUCCHETTI, *Il nuovo secolo della poesia tedesca*, Firenze, Zanichelli, 1926. Le maiuscole rispecchiano il testo originale. Così prosegue la studiosa: «L'aspirazione a conoscere, a fissare nuovi simboli per la nuova concezione del mondo, era ormai desta. La letteratura era divenuta troppo limpida, semplice, ignara del mistero. La sua mite rassegnazione era irritante, la sua sicurezza era puerile. Le sue norme morali contro le quali HARTLEBEN aveva osato soltanto la graziosa ironia, e che Wedekind aveva denunciate come una assurda tortura, data la eterna maledizione del sesso erano andate sommerse nella vasta fiumana di nuove e complesse esperienze. Quelle rigide norme, quelle esigenze tradizionali apparivano meschine ed insufficienti in un mondo che voleva di nuovo esser sentito quale miracolo imperscrutabile ed indefinibile. Un mondo dove si ridestava la potenza del sentimento, dove rinasceva la sintesi al posto del divisionismo, della analisi».

³¹ Cfr. KASIMIR EDSCHMID, *La letteratura tedesca d'oggi*, Firenze, Soc. An. Editrice "La Voce", 1925, p. IV.

³² FRANK WEDEKIND, *Werke in drei Bänden* (a cura di Manfred Hahn), Berlin und Weimar, Aufbau, 1969. La traduzione dei *Zirkusgedanken* e di *Im Zirkus* in italiano si trova nel ricco e interessante volume a cura di ALESSANDRO FAMBRINI e NINO MUZZI *A mezzanotte dormono i borghesi. Anarchia e cabaret nella Germania del primo Novecento*, «Labirinti», 96, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento, 2006.

D'altro lato i poeti i quali si raccolgono sotto la bandiera di quel patriottismo ufficiale, che di altro non consta se non di frasi di partiti e di celebrazione di cose secondarie, sono troppo insignificanti, perché la gente migliore della nazione non ne scorga la marioleria e la deficienza. In Gerhart Hauptmann essi vedono la loro propria tragedia, la loro mediocrità in ciò che riguarda il sentimento nazionale. Quelle persone che stanche rinunziano a quell'eterna aggressività con cui il tedesco si occupa del tedesco e d'altro lato hanno troppo scarso allenamento e senso per la forma scurrile e grottesca di un Wedekind, queste persone che assai volentieri vedrebbero rappresentato degnamente nella letteratura un popolo di sognatori, di lavoratori e di generali, altra possibilità non hanno se non di prendersi Gerhart Hauptmann e schierarsi per lui.³³

Frühlingserwachen, la “tragedia di bambini” tratta, tramite il focus sul risveglio sessuale, una serie di tematiche fondamentali per l'epoca. La tragedia di Wedekind è compatta e perfettamente conclusa in sé, con un andamento circolare. I destini dei fanciulli sono segnati dal principio e la scena iniziale, in cui Wendla deve essere “vestita”, prelude allo sposalizio e alla morte insieme.

Una certa tradizione italiana che tra le due guerre era attenta alla cultura proveniente dagli ambiti di lingua tedesca in particolare, porta alla prima tra-

³³ KASIMIR EDSCHMID, cit. p. 26-27 e *passim*. «In FRANK WEDEKIND dovrebbe essere celebrato il più grande scrittore drammatico tedesco. Eppure quando egli, poco più che cinquantenne, morì, una novella gioventù lo circondava, ma i suoi nemici non avevano disarmato. A drammi come *Frühlings Erwachen*, come *Erdgeist*, come *Hidallah*, come *Lulu*, come *Franziska*, spetta certamente uno dei posti più importanti nella letteratura tedesca. Il Wedekind era già morto, quando la repubblica tedesca, a spese dello Stato, elevò il capo della scuola naturalistica, Gerhart Hauptmann, a poeta nazionale; ma l'opera del Wedekind è di gran lunga più spiccatamente tedesca. Egli non è un dilettante del chiaro di luna, non è mollemente incompiuto, né infantilmente affabile, proprietà queste che resero il Hauptmann tanto amato e di cui si dice che siano una caratteristica specificatamente tedesca. Il Wedekind è potente come una colonna gotica, barocco nel senso oscuro e pugnace come i grandi maestri del medio evo. Il suo barocco non è l'armonia e la compiutezza di un Bernini, è invece l'oscura e fiammeggiante impazienza di Maestro Grünewald o di Maestro Mäleskirchner, è la manifestazione pugnace di quell'umanità prettamente tedesca che è sempre un po' invasa dai demoni, dai sogni e dal soprasensibile e solo con difficile lotta attraverso questi fantasmi, raggiunge la via del Paradiso, i suoi scopi non sono perciò così semplici come quelli del Hauptmann che descrive il «povero» e il «ricco» oppure le diversità della borghesia: il Wedekind cerca di svelare la follia tragica del mondo. Perciò quest'uomo che talvolta seguì il circo diventando attore egli stesso, perché nessuno rappresentava la normalità. C'è qualche cosa in lui che ricorda la maniera rigida e spietatamente istruttiva dei misteri medioevali. Il marionettistico che domina quasi completamente il nuovo teatro tedesco, ha con lui iniziato il suo cammino. Tutte le cose evitate dalla ritrosa società d'allora, prostitute, questione sessuale, riformatori del mondo, barattieri e pazzi, egli le porta sulla scena con la più decisa libertà di caratteristiche. Il pubblico, in principio, respinse il Hauptmann perché s'ispirava a idee socialiste; il Wedekind sarà sempre combattuto perché terribilmente spietato. Pure egli si è affermato nella più grande misura su tutte le scene. Dei suoi scolari, HEINRICH LAUTENSACK fu il più importante. Ma con ogni verosimiglianza non c'è nessuno, nell'ultima generazione di scrittori drammatici, che da lui non abbia ereditato, non soltanto per ciò che concerne lo stile e le idee, quanto anche nei riguardi della lotta, mediante la quale il Wedekind, per decenni deriso, preparò coloro che gli seguirono.»

duzione italiana, quella di Giacomo Prampolini, traduttore molto attivo dagli anni Venti e interessato a temi sociali. Prampolini fu una figura fondamentale per le letterature straniere nell'Italia del Novecento. Pioniere nell'importazione della letteratura lusofona, traduceva dal tedesco, dal portoghese e dalle lingue scandinave. Ancora oggi resta importante la sua *Storia universale della letteratura* in sette volumi, pubblicata per la UTET e corredata anni dopo di tre volumi antologici.³⁴ La versione di Prampolini è presente in tre collocazioni: in un'edizione singola uscita per il II Convegno editoriale, sul cui fascicolo non è indicato l'anno di uscita;³⁵ una seconda collocazione è particolarmente interessante: la tragedia è riportata interamente nella famosa rivista quindicinale «Il dramma», periodico mensile di commedie di grande successo³⁶ nel numero doppio di luglio del 1946; la stessa versione è presente tra i copioni di scena del Teatro Stabile di Torino.

Scorrere il sommario del numero dà un'idea del contesto di ricezione dell'opera di Wedekind nel secondo dopoguerra. L'apertura della sezione ideale di copioni è lasciata a *Questi Fantasmi* di Edoardo, letta e presentata per il capolavoro contemporaneo che era. Tra le sezioni spicca una panoramica sul dramma sovietico, che, si annuncia, proseguirà nel numero successivo. È oltremodo significativo che Wedekind è in particolare *Risveglio di primavera* sia inserito in un'ottica di recupero. Il testo è di ormai circa 50 anni addietro ed è preceduto in rivista da una breve disamina critica di Alfred Kerr, a sua volta introdotto come figura fondamentale e negletta da un trafiletto laterale. La recensione di Kerr è la traduzione della recensione apparsa nel 1906 su «Der Tag» di Berlino³⁷. Kerr insiste sul lato “dilettantistico” del testo e sulla sua caratteristica di riscrittura faustiana, con echi ibseniani, e così Ridenti e la redazione di «Il dramma» ritengono opportuno presentare la tragedia al pubblico italiano degli specialisti e degli appassionati di teatro.

Io ritrovo qui, come sempre in Wedekind quando il suo filo conduttore si intoppa, del dilettantismo. E assieme un congiungimento quasi shakespeariano col poeta tedesco di Gretchen. Allievi di ginnasio e scolare quattordicenni fanno le stesse esperienze che fece il dottor Faust con una ragazza borghese. Quel caso che è uguale in ogni caso. Un pesante respiro è sospeso sopra l'opera dello sventato e indeciso autore, un alito che soffia contro il muro maestro dell'esistenza. Faust e Gretchen. Sì, sono proprio i piccoli Faust della pubertà che fanno conquiste, diventano colpevoli, ma muoiono innocenti. Oppure si pongono silenziosamente in disparte, con la mente tormentata dal grande indovinello della sessualità. Oppure continuano a vivere vispi e

³⁴ GIACOMO PRAMPOLINI, *Storia universale della letteratura*, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino 1959-1961 (3ª ed.). ID., *Letteratura universale. Antologia di testi*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1974.

³⁵ FRANK WEDEKIND, *Risveglio di primavera*, Cit. Il sito LTit riporta come data di pubblicazione il 1920, anno che appare molto precoce.

³⁶ «Il dramma: rivista mensile di commedie di grande successo», A. 22, N.S. n. 16/17 (1/15 luglio 1946), p. 57-80.

³⁷ ALFRED KERR, "Frühlings Erwachen", in «Der Tag», Berlin, 23.II.1906.

felici, fino a ottanta anni. È straordinario come nelle emozioni umane di questi ragazzi sia mescolato l'elemento spirituale: domande che nessun ottantenne potrebbe porre con maggiore intelligenza. In esseri sulle cui spalle incombe la questione spinosa del compito scolastico, dell'America Centrale, Ludovico XV e il tema di tedesco. È straordinario come il piccolo Faust³⁸ che si precipita addosso a Gretchen nel fieno, anche in quel momento scervo di qualsiasi calcolo, bisbigli alla ragazza che lui sa che l'amore non esiste e che tutto è ricerca di noi stessi. «Io ti amo tanto poco quanto mi ami tu». La quattordicenne a questo discorso replica quello che è cura di ogni Gretchen di rispondere: «No! No, Melchior». Melchior la chiama un'altra volta per nome. Lei risponde: «O Melchior! No, no!». Comincia a delinearsi la vicinanza del suicidio, legata al sorgere della sessualità. Sono tutti cugini, su un tono fra il lirico e lo scurrile, della scura, defunta Edwige Ekdal di Ibsen. In Wedekind non viene presentato nessun sacrificio cosciente, ma soltanto quello involontario della propria vita; per il volere di un acerbo, suppurato, segreto stimolo dei sensi. Bambini che diventano colpevoli, muoiono innocenti e silenziosamente si annullano. Tra gli altri un essere perduto che continua a vivere nel dubbio, barcollando, fin che può, Ilse...³⁹

In conclusione però Kerr, procedendo nell'analisi dei rapporti con la tradizione teatrale, enuclea il senso profondo del testo di Wedekind.

Il dialogo notturno che Melchior Gabor, il piccolo Faust dell'amore, tiene al cimitero col suo compagno che si è ucciso, ci appare quasi naturale. I due ragazzi, quello che respira come quello che giace lì esangue, sembrano lontani da questo nostro mondo adulto e fattivo, di cui noi siamo poi costretti a fare l'esperienza per un certo periodo di tempo. Fino a quando ricadremo in uno stato di rinnovata infantilità, di calcinazione, fino a quando diventeremo dei vecchi imbecilli, tormento dei nostri figli, maestri di scuola, abbrutiti senza senso, istupiditi senza grazia, tirannici senza uno sconvolgente desiderio di conoscenza. E laggiù ci sono i piccoli Amleti e i piccoli Faust. Lottatori che soccombono alla vita prima ancora di vivere. Un genio li ha fermati.⁴⁰

L'impressione che se ne ricava rispetto alla collocazione e alla scelta editoriale è di grande fiducia nell'autonomia dei lettori rispetto alla collocazione critica e alla capacità interpretativa.

L'introduzione che Prampolini scriveva per l'edizione di *Il convegno editoriale* è invece più concisa e partecipa della denuncia sociale e in particolare della violenza educativa sui fanciulli, avvisando i lettori che il testo è "irto di audaci e scabrose situazioni". Prampolini si sente in dovere di ribadire che il

³⁸ In tedesco Kerr sceglie l'espressione Faustulus.

³⁹ ALFRED KERR, *Risveglio di primavera*, in «Il dramma: rivista mensile di commedie di grande successo», A. 22, N.S. n. 16/17 (1/15 luglio 1946), p. 57-80, qui p. 56.

⁴⁰ Ibidem.

dramma è un dramma della vita, certamente consapevole che le situazioni più scabrose riguardano il suicidio, la cui responsabilità è peraltro nel dramma da attribuire alla società e non al singolo.

Nel dramma che traduciamo, irto di audaci e scabrose situazioni, è palese un intendimento etico, che diviene anche sociale, in quanto il destarsi istintivo dell'amore negli adolescenti e nelle fanciulle è fatto e problema ricco di conseguenza, che le consuetudini odierne di vita e di educazione non sembrano avere in tutto risolto. La moralità di questa «tragedia di bambini» attraverso dolorose e melanconiche esperienze, è pure comprovata dal trionfo della vita, simboleggiata nella figura dell'uomo mascherato. Laddove chi ricordi la propria adolescenza e le sue inquietudini e tristezze, può comprendere le realtà di stati d'animo e di episodi fuggevoli sparsi nei tre atti di questo volume.⁴¹

La traduzione pubblicata per Il convegno presenta una brevissima introduzione e non presenta l'elenco dei personaggi. Prampolini riporta la dedica ("Al signore mascherato. L'AUTORE"), ma in aggiunta fa inserire una nota sulla composizione nella pagina della dedica: "Risveglio di primavera, tragedia di bambini, scritto dall'autunno del 1890 alla Pasqua del 1891". La traduzione pubblicata su «Il dramma» è registrata come "copione" ed è dunque una traduzione sia per la pagina che per la scena. In generale si tratta di una versione molto vicina al testo, con una lingua "letteraria"⁴². Fin dall'elenco dei personaggi, presente nella versione in «Il Dramma» e ovviamente nel copione, si evidenzia uno dei problemi più interessanti e immediati rispetto alla traduzione, peraltro di frontiera nella distinzione "per la pagina" e per la "rappresentazione": la resa dei nomi parlanti dei professori di Melchior, in cui è presente il nome Habebald, che a sua volta rimanda a un significativo problema di intertestualità diretta. I nomi propri "parlanti" sono quei nomi che possono avere o hanno evidenti caratteristiche connotative o funzionali all'interpretazione di tono, motivi e atteggiamenti. In questo caso però il nome di Habebald è anche una citazione, essendo uno dei tre nomi dei Gewaltigen nel *Faust* (Raufebald, Habebald, Haltefest), che compaiono nel IV atto della seconda parte (vv. 10322 ss.). Per quanto la "regola" contemporanea veda tramontare lo *habitus* della traduzione dei nomi propri, soprattutto per evitare l'assimilazione, in questo caso, trattandosi appunto di nomi parlanti, la scelta incide su molteplici canali ricettivi e di riflessione. Se si intende trasmettere l'intelligibilità immediata del livello ironico, satirico, o anche solo connotativo in senso lato dei nomi, è opportuno renderli nella lingua di destinazione del dramma, sia che si tratti di traduzione per la pagina che per la scena. Questo tipo di enigma traduttivo ha cioè, come sempre è per la traduzione artistica, varie possibilità di modellizzazione secondaria, non riducibili all'opposizione netta tra recitabilità e attenzione al testo.

I nomi parlanti danno un primo e immediato spunto per un confronto tra alcune traduzioni. Nella versione di Prampolini i nomi sono "trasportati in italiano", per far sì, si deduce, che il pubblico e i lettori abbiano immediata-

⁴¹ GIACOMO PRAMPOLINI, in *Risveglio di Primavera*, cit., p. 6.

⁴² Cfr. P. DEL ZOPPO, *Faust in Italia*, cit.

mente idea del livello satirico. Lo stesso accade nella versione di Felice Filippini⁴³, con rese e trasformazioni diverse di cui si dà rapidamente conto nella tabella:

Originale	Prampolini	Filippini
Hungergurt	Cintura di fame	Cinghiaffamata
Knochenbruch	Professor Ossorotto	Ossorotto
Affenschmalz	Professor Struttodiscimmia	Lardodiscimmia
Knüppeldick	Professor Grossorandello	Grossorandello
Zungenschlag	Professor Colpodilingua	Colpodilingua,
Fliegentod	Professor Moscamorta	Moscamorta,
Sonnenschlag	Colpodisole, rettore.	il rettore Colpodisole,
Habebald	Aspettachevenga, bidello	il bidello Vengosubito

Pocar non traduce né i nomi parlanti né i nomi apparentemente senza connotazione ed è degno di nota che anche nella versione di Bertocchini, molto recente, i nomi vengano lasciati in lingua originale. In entrambi i casi sono presenti alcune note esplicative che danno conto del senso connotativo dei nomi, il che rende evidentemente le traduzioni “traduzioni per la pagina”.

La traduzione di Luigi Lunari, però, eseguita per un adattamento teatrale, opera allo stesso modo. Lunari inoltre non inserisce note. Si tratta di una scelta che non va in direzione della dicibilità.

B) INTERTESTUALITÀ DIRETTA E ECHI CONCETTUALI

Alla luce delle riflessioni teoriche illustrate sopra, si intende soffermarsi su due tratti delle versioni che non dovrebbero essere influenzati dallo scopo della traduzione, insistendo su una resa aperta o “chiusa” al livello dell’inter-testualità. Il capolavoro goethiano spicca tra i riferimenti intertestuali come ipotesto principale. La vicenda di Faust e Gretchen, l’evocazione di presenze tra il reale e l’irreale, il femminile inteso come salvifico e la falsità del sapere scolastico sono tutte isotopie di grande portata ermeneutica in un intreccio fitto di intertestualità verticali e orizzontali, sulla base evidente di una riscrittura parodica del *Faust* di Goethe. Tra le connessioni intertestuali orizzontali è interessante, anche data la ricezione particolare di Nietzsche in Italia e quindi le relative possibili intersezioni, rilevare gli echi del sistema di pensiero nietzschiano. In senso generale, Wedekind, in *Risveglio di primavera*, mette

⁴³ FRANK WEDEKIND, *Risveglio di primavera*, Milano, Rizzoli (BUR), 1955.

in scena questioni educative e di responsabilità sociale.⁴⁴ Per Wedekind l'egoismo è uno dei motori principali dell'animo umano come senso della conservazione di sé⁴⁵, nel richiamo della tesi nietzschiana della "non-responsabilità" dell'uomo che si rifletterà in particolare nei discorsi tra Melchior e Wendla.⁴⁶ Ma anche gli echi molto diretti dei riferimenti al suicidio ricavati da *Jenseits von Gut und Böse*, in particolare nella prima scena del primo atto e nella scena della sepoltura, offrono spunti per l'analisi delle traduzioni.

I commenti di Melchior alla noncuranza con cui Faust abbandonerebbe Gretchen sono un'evidente citazione dell'atteggiamento del filosofo, che nella *Gaja Scienza* criticava la struttura dei due personaggi principali, Mefistofele e Faust, come manifestazioni del "pregiudizio morale" legato ai concetti di Dio e di amore, e cui era completamente estraneo il rimorso di Faust per la fine di Gretchen. Nella maggior parte dei casi analizzati, i traduttori scelgono una resa letterale, talvolta anche semplificante, in favore della recitabilità o della presunta più agevole comprensione del testo. Si danno di seguito solo tre esempi, il primo relativo ai nomi parlanti già citati sopra, il secondo relativo alla scena in cui i due ragazzi vengono interpellati dalla signora Gabor in rela-

⁴⁴ La relazione tra i testi di Wedekind e la filosofia di Nietzsche è stata studiata da molti punti di vista: «Così parlò Zarathustra era l'opera più letta: D'Annunzio e Knut Hamsun, Hermann Sudermann e Frank Wedekind, Richard Dehmel e Gerhart Hauptmann - tutti credono di sapere che cosa sia il superuomo», in MAZZINO MONTINARI, *Che cosa ha veramente detto Nietzsche*, Roma, Astrolabio-Ubal dini 1975, p. 140. Segnalo qui anche ADRIAN DEL CARO, *The Beast, the Bad, and the Body: Moral Entanglement in Wedekind's 'Frühlings Erwachen.*, in «Colloquia Germanica», vol. 24, no. 1, 1991, pp. 1-12 e gli studi di GIULIA DI SANTO, tra cui *Scrittura, arte, media: su Frank Wedekind*. (Atti del VI convegno scientifico AIG sul tema "Scrivere. Generi, pratiche, medialità", Roma, 13-15 giugno 2013), in «BAIG-Bollettino dell'Associazione italiana di germanistica», VII, febbraio 2014, pp. 149-162. Inoltre della correlazione tra il pensiero di Nietzsche e gli scritti di Wedekind rispetto all'educazione: JENNIFER HAM, *Unlearning the Lesson: Wedekind, Nietzsche, and Educational Reform at the Turn of the Century*, in «The Journal of the Midwest Modern Language Association», vol. 40, no. 1, 2007, pp. 49-63.

⁴⁵ Lettere di agosto e Novembre 1881: „Nun höre aber, auf welche Weise ich aus einem Christen ein ungläubiger Skeptiker wurde. Es sind nun bald zehn Jahre her, als ich in Hannover einst auf der Straße einen Mann sah, der im Vorübergehen 1 Fr. in einen am Hause stehenden Opferstock warf, während dem neben mir jemand zu seinem Begleiter sagte, indem er auf den braven Geber zeigte: „Der will auch ein Geschäft mit unserem Herrgott machen.“ Diese Worte habe ich nie vergessen und sie führten im Verein mit vielen anderen Motiven auf die Überzeugung, daß der Mensch nichts thue ohne angemessene Belohnung, daß er keine andere Liebe kennt, als Egoismus.“ La lettera citata è presente nello studio di Stefan Riedinger, *Aneignungen*, Baden Baden, Tectum 2005, p. 15.

⁴⁶ Cfr. FRIEDRICH NIETZSCHE, *Menschliches, Allzumenschliches*, in *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden* (Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari), München/ Berlin/ New York, De Gruyter, 1967-1977 (Vol 2) pp. 99-102, in particolare: «...das absichtliche Schädigen nennen wir nicht unter allen Umständen unmoralisch; man tödtet z.B. eine Mücke unbedenklich mit der Absicht, bloß weil uns ihr Singen missfällt [...]. Alle Moral lässt absichtliches Schadenthum gelten bei Nothwehr: das heisst wenn es sich um die Selbsterhaltung handelt! [...] Wenn man überhaupt die Nothwehr als moralisch gelten lässt, so muss man fast alle Aeusserungen des sogenannten unmoralischen Egoismus' auch gelten lassen: man thut Leid an, raubt oder tödtet, um sich zu erhalten oder um sich zu schützen, dem persönlichen Unheil vorzubeugen [...].»

zione alla loro lettura del *Faust* e il terzo costituito dai due momenti di apertura e chiusura della tragedia, in cui si tematizza la questione del suicidio.

C) LA SATIRA DEL *BILDUNGSPHILISTER* E IL RICHIAMO AL SECONDO *FAUST*

I nomi parlanti di cui si accennava sopra sono stati tradotti solo da Prampolini e da Filippini. Nel caso di Pocar, Bertocchini e della traduzione di Lunari per la scena, curiosamente si è scelto di non tradurli. Pocar riporta nella nota a inizio testo la sua scelta rispetto alla non traduzione dei nomi. Purtroppo non dà indicazioni più precise rispetto alla scelta, ma il fatto che inserisca nell'elenco anche il nome di Stiefel, senza fare distinzione tra le funzioni dei nomi lascia pensare che abbia agito in tal modo per uniformità. Bertocchini riporta nella nota 10 a pagina 36 la spiegazione del significato dei nomi, escludendo Stiefel, e parlando solo dei nomi dei docenti, senza fornire ulteriori spiegazioni sulla scelta (“i nomi che si è scelto di non tradurre”).

Si tratta di un fattore rilevante, proprio perché i nomi parlanti, con carattere apertamente satirico, non solo hanno funzione derisoria in senso immediato, ma anche funzione di richiamo alla critica nietzschiana ai *Bildungsphilister*. La mancanza della resa in italiano può impedire un'immediata comprensione di questo livello intertestuale. In particolare si aggiunge qui il problema del nome Habebald, che appunto è il nome di uno dei “violenti” nel *Faust* goethiano. La questione è fondamentale sia per la lunga discussione che in Italia ha affrontato l'enigma traduttivo dei nomi nella tragedia di Goethe, sia perché è un indizio della presenza sottotraccia anche del secondo *Faust*, che invece spesso non si considera parte della riscrittura di Wedekind. A ben vedere, molti elementi, come già accennato sopra, concorrono alla rivelazione della presenza della completa parabola faustiana all'interno del testo (non da ultimo il riferimento diretto alla non centralità della vicenda di Margherita di cui vedremo fra poco). In ogni caso, nessun traduttore sembra riconoscere questo richiamo. In particolare Filippini, Pocar e Bertocchini (questi ultimi nelle note), avrebbero potuto scegliere una traduzione di Habebald già presente nelle edizioni del *Faust* del Novecento o quantomeno, trattandosi di traduzioni effettuate dopo una capillare penetrazione dell'opera goethiana nell'immaginario intellettuale italiano, annotare e far notare la connessione.

D) LA LETTURA DEL *FAUST*

Nella scena seconda del secondo atto, la signora Gabor discute con Melchior e Moritz della lettura del *Faust*. Qui si presentano due diversi problemi intertestuali. Da una parte il chiaro riferimento a un'opera fondante per la cultura tedesca. Dall'altra, la spinosa questione delle abbreviazioni dei termini “pene” e “vagina” che Wedekind fa pronunciare a Melchior per spiegare la falsità dell'assorbimento di un senso morale dall'unico senso legato alla sfera sessuale. In questa scena la lettura nietzschiana è richiamata alla mente, e, dato che siamo in presenza di allusioni e intertestualità orizzontali, la resa letterale risulta da questo punto di vista sufficientemente corretta dal punto di vista ermeneutico, con i termini “insensibile” e la frase «per parte mia Rita avrebbe potuto morire di crepacuore» mentre ciò che crea alcune chiusure è la resa appunto delle iniziali «P... und V...», perché Wedekind certamente

conosce la diatriba intorno all'abbreviazione di Goethe nel verso 1821 del *Faust*: «und Kopf und Hintern, die sind dein.» Le prime edizioni del *Faust* riportano, al posto di *Hintern* (sedere), l'iniziale H. Molto si è discusso sulla scelta di Goethe di non esprimere l'intera parola, e molti studiosi avanzarono l'ipotesi che la parola abbreviata non fosse *Hintern*, bensì *Hoden* (testicoli). Tra questi, ad esempio, c'è Marx, come ricordato da Cases nel carteggio con Fortini sulla traduzione del *Faust*. Si tratta peraltro di una questione dibattuta ed evidente anche in traduzioni ottocentesche dell'opera (Scalvini, ad esempio)⁴⁷. Riprendendo l'uso delle iniziali, Wedekind sta operando quindi in senso parodico. Non solo è satirico nei confronti della società che “censura” la naturalezza di certi discorsi, ma metadiscorsivamente “riscrive” parte della ricezione critica del *Faust*. I traduttori tendono ad avere un atteggiamento chiarificante⁴⁸ e talvolta eufemistico, spiegando il senso della frase (“sensi”, “sessi”); in altri casi, si mantengono delle iniziali “traducendole” (P... e V..., p... e c...). La traduzione di Lunari per la scena – scelta in effetti in questo caso imputabile alla dicibilità del testo, risulta quella più aderente. Lunari trova una soluzione creativa e sceglie il latino *mentula* e *cunnus*, rendendo bene l'ironia della situazione. L'enigma delle iniziali si può leggere infatti dal punto di vista del dialogo teatrale originale come polisemico. Da una parte vale appunto come educazione, dall'altra si intuisce che Melchior stesso ironizza su chi mette il sesso al centro di ogni analisi. Nella versione di Lunari Melchior sceglierebbe, quindi, di sostituire delle parole scabrose con i loro corrispondenti latini e l'ironia nei confronti di un sapere pudico e quindi inutile è mantenuta. La scena è ricca di rimandi e citazioni anche alla già menzionata attitudine nietzschiana verso il Faust, in particolare nell'esplicitazione della noncuranza nei confronti della tragedia di Margherita. Qui si segnala che le versioni di Prampolini e Filippini leggono la frase che descrive la reazione di Faust in modo opposto: “Faust selber kann sich nicht kaltblütiger darüber hinweggesetzt haben!” Dal punto di vista grammaticale, la differenza tra le versioni può essere dettata dalla comprensione di *kaltblütiger* (comparativo di *kaltblutig* – a sangue freddo). Appare più corretta in effetti la versione di Prampolini/Filippini («Faust stesso però non ha potuto rimanere insensibile!»/ «Lo stesso Faust non ha saputo farcela a sangue freddo»). L'interpretazione di Pocar/Lunari/Bertocchini è più aperta rispetto all'inter-testualità di *Risveglio di primavera* con la filosofia nietzschiana, che si riverbera nel dialogo tra Melchior e la madre, in cui emergono diverse considerazioni sull'autonomia del sapere, sulla possibilità di approfondimento delle conoscenze e sulla possibilità di interpretazioni data dallo studio tra pari senza una guida filistea. Si riportano le traduzioni con la maggior fedeltà possibile all'impaginazione originale.

Prampolini

Signora Gabor — Che libro è quello, Melchiorre?

Melchiorre — Il «Faust».

⁴⁷ P. DEL ZOPPO, *Faust in Italia*, cit. pp. 170-171.

⁴⁸ ANTOINE BERMAN, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, Macerata, Quodlibet, 2003.

Signora Gabor — L'hai già letto?

Melchiorre — Tutto ancora no.

Maurizio — Siamo proprio alla notte di Valpurgis.

Signora Gabor — Quanto a me, io avrei aspettato ancora un anno o due.

Melchiorre — Non conosco altro libro, mamma, in cui io abbia trovato tante bellezze. Perchè (sic) non avrei dovuto leggerlo? Signora Gabor — Perchè (sic) non lo capisci.

Melchiorre — Tu non lo puoi sapere, mamma. Sento benissimo che io non posso ancora comprendere l'opera in tutta la sua grandezza...

Maurizio — Noi leggiamo sempre in due; così il libro riesce immensamente più facile.

Signora Gabor — Alla tua età, Melchiorre, puoi già distinguere quello che è giovevole e quello che è dannoso. Compi quelle azioni di cui puoi rispondere innanzi a te. Io sarò la prima a compiacermi se tu non mi darai mai motivo di doverti rifiutare qualche cosa. Tuttavia vorrei dirti solamente che anche le cose migliori possono recar danno quando non si possiede la maturità necessaria per accoglierle. Io confiderò sempre piuttosto in te stesso che in qualsiasi altro mezzo educativo. Se vi occorre qualcos'altro, ragazzi, vieni su tu, Melchiorre, e chiamami. Io rimango nella mia camera. (Va Via).

Maurizio — Tua mamma alludeva alla storia di Rita.

Melchiorre — E noi a quel punto non ci siamo fermati che un momento!

Maurizio — Faust stesso però non ha potuto rimanere insensibile!

Melchiorre — L'opera d'arte non eccelle dopo tutto in quel particolare scandaloso. Faust avrebbe potuto promettere alla fanciulla di sposarla, e abbandonarla più tardi, che ai miei occhi non sarebbe per nulla colpevole. Per parte mia Rita avrebbe ben potuto morire di crepacuore. A vedere come tutti si fermano sempre a quel brano si direbbe che l'intero mondo gira intorno ai sensi.

Filippini

Signora Gabor

Cos'è quel libro, Melchiorre?

- Melchiorre È il Faust.
- Signora Gabor L'hai già letto?
- Melchiorre non ancora fino in fondo.
- Maurizio Siamo appunto alla Notte di Valpurga.
- Signora Gabor Io, al posto tuo avrei atteso ancora un anno o due.
- Melchiorre non conosco un altro libro, mamma, in cui abbia trovato tante cose belle. Perché mai non avrei dovuto leggerlo?
- Signora Gabor Perché non sei in grado di capirlo.
- Melchiorre Questo tu non lo puoi sapere, mamma. Sento benissimo che non sono ancora in grado di abbracciare l'opera in tutta la sua elevatezza...
- Maurizio Leggiamo sempre tutt'e due insieme: ce ne facilita straordinariamente la comprensione.
- Signora Gabor Sei abbastanza grande, Melchiorre, per distinguere l'utile dal dannoso. Fa' quello di cui puoi farti garante. Sarò la prima a rallegrarmi se non mi darai mai occasione di negarti qualcosa. Vorrei solo renderti attento sul fatto che anche la migliore delle cose può fare del male, quando non si è abbastanza maturi per prenderla come va presa. Voglio sempre aver fiducia in te, piuttosto che nei principi educativi. Se avrete bisogno d'altro, figlioli, tu Melchiorre vieni a chiamarmi. Sono nella mia camera da letto.
- Esce.*
- Maurizio Margherita La tua mamma faceva per dire di
- Melchiorre Eppure non vi ci siamo soffermati che un momentino!

Maurizio sangue freddo. Lo stesso Faust non ha saputo farcela a

Melchiorre Ma in fin dei conti l'opera d'arte non culmina in quel particolare vergognoso! Se Faust avesse promesso alla ragazza di sposarla, e poi l'avesse abbandonata, non sarebbe stato un filo meno colpevole, ai miei occhi. Per me, Margherita avrebbe potuto anche morir di crepacuore. Al vederli tutti fermi davanti a quell'immagine si direbbe che il mondo gravita intorno ai sessi!

Pocar

Signora: Che cosa stai leggendo Melchiorre?

Melchiorre: Il Faust.

Signora: L'hai già letto?

Melchiorre: Non tutto ancora.

Maurizio: Siamo alla notte di Santa Valpurga.

Signora: Al tuo posto avrei aspettato ancora un anno o due.

Melchiorre: Mamma, non conosco un altro libro nel quale abbia trovato tante cose belle. Perché non avrei dovuto leggerlo?

Signora: Perché non lo capisci.

Melchiorre: Non lo puoi sapere, mamma. Sento benissimo che non sono ancora in grado di afferrare i lati sublimi di quest'opera...

Maurizio: Si legge sempre in due, così è molto più facile capire.

Signora: Tu, Melchiorre, hai già un'età per poter sapere che cosa ti sia utile e che cosa dannoso. Fa' come credi di poter giustificare a te stesso. Io sarò la prima a riconoscerlo con gratitudine, se non mi darai mai motivo di doverti sottrarre qualche cosa. Volevo soltanto avvertirti che anche le cose migliori possono avere effetti dannosi, quando non si ha la maturità di afferrarle giustamente. Riporrò sempre la mia fiducia piuttosto in te che in qualunque misura pedagogica. Se avete bisogno

ancora di qualche cosa, ragazzi, vieni di là, Melchiorre, e chiamami. Sono nella mia camera.

Esce.

Maurizio: Tua madre alludeva alla storia di Margherita.

Melchiorre: Vi ci siamo trattenuti un istante solo!

Maurizio: Faust stesso non potrebbe passarci sopra con maggiore freddezza.

Melchiorre: In fin dei conti l'opera d'arte non culmina in questo scandalo. Faust potrebbe aver promesso alla ragazza di sposarla, potrebbe poi averla abbandonata, secondo me non sarebbe per nulla meno colpevole. Per conto mio, Margherita potrebbe morire di crepacuore. Quando si vede come tutti rivolgono gli occhi proprio su questo punto verrebbe fatto di credere che tutto il mondo giri intorno al P... e alla V...

Bertocchini

Signora Gabor: Che libro hai lì Melchior?

Melchior: Faust.

Signora Gabor: L'hai già letto?

Melchior: Devo ancora finirlo.

Moritz: Siamo alla notte di Valpurga.

Signora Gabor: Al tuo posto avrei aspettato ancora un anno o due.

Melchior: Mamma, non conosco un altro libro in cui abbia trovato tanta bellezza. Perché non avrei dovuto leggerlo?

Signora Gabor: Perché non lo capisci.

Melchior: Questo non puoi saperlo, mamma. Sento benissimo che non sono ancora in grado di

comprendere tutto il sublime di quest'opera...

Moritz
molto la comprensione.

Si legge sempre in due: questo facilita

Signora Gabor Sei abbastanza grande, Melchior per capire che cosa ti è utile e cosa ti è dannoso. Fa' ciò di cui senti di poter rispondere di fronte a te stesso. Sono la prima a riconoscere con gratitudine, che non mi hai mai dato motivo di privarti di qualcosa. - Volevo solo farti osservare che anche le cose migliori possono avere effetti negativi, quando non si ha la maturità di prenderle nel modo giusto. - Io preferirò sempre riportare la mia fiducia in te, che in una qualsiasi regola educativa. - Se avete bisogno di qualcos'altro, ragazzi, vieni di là, Melchior, e chiamami. Sono in camera mia. (Esce).

Moritz
Margherita.

Tua madre si riferiva alla storia di

Melchior
momento!

Vi ci siamo soffermati solo per un

Moritz
con maggiore freddezza.

Lo stesso Faust non potrebbe passarci sopra

Melchior

Il culmine dell'opera, dopotutto, non sta in questa oscenità! - Faust potrebbe aver promesso alla ragazza di sposarla, e averla poi abbandonata; per me non sarebbe meno colpevole. Per quanto mi riguarda, Margherita potrebbe morire di crepacuore. - A vedere come tutti fissano spasmodicamente lo sguardo subito su questo verrebbe da pensare che tutto il mondo giri intorno al p... e al c...!

Lunari

La Signora Gabor

Che libro è, Melchior?

Melchior

Il Faust.

La Signora Gabor

L'hai già letto?

Melchior

Non tutto.

Melchior Il significato del “Faust” come opera d’arte non è certo in queste sconcezze! Faust poteva promettere a Margherita di sposarla, poteva abbandonarla in seguito, e la sua colpevolezza ai miei occhi non sarebbe diminuita neanche di tanto così. Per quel che mi riguarda, Margherita poteva anche morire di crepacuore. Ma basta pensare a come tutti sembra che non guardino ad altro che a questa storia e uno dovrebbe concludere che il mondo intero gira intorno alla mentula e al cunnus.

E) IL SUICIDIO E LA MORALE

Il tema del suicidio⁴⁹ e l’etica cristiana vengono criticati con asprezza nella scena della sepoltura, ma anche in questo caso Wedekind insiste più sulla critica al *Bildungsphilister*, in particolare con la rappresentazione della insufficiente conoscenza biblica del pastore Kahlbauch (Pancianuda). La tematica però è annunciata fin nella primissima scena, in cui Wendla racconta alla madre che il pensiero di morire la tranquillizza e la fa dormire meglio. Il noto pensiero di Nietzsche “Der Gedanke an den Selbstmord ist ein starkes Trostmittel: mit ihm kommt man gut über manche böse Nacht hinweg.”⁵⁰ Il dialogo tra Wendla e la madre recita così:

Frau Bergmann Ich weiß nicht, was ich sagen soll. Ich würde dich ja gerne so behalten, Kind, wie du gerade bist. Andere Mädchen sind stakig und plump in deinem Alter. Du bist das Gegenteil. – Wer weiß, wie du sein wirst, wenn sich die andern entwickelt haben.

Wendla Wer weiß – vielleicht werde ich nicht mehr sein.

Frau Bergmann Kind, Kind, wie kommst du auf die Gedanken!

Wendla Nicht, liebe Mutter; nicht traurig sein!

Frau Bergmann *sie küssend* Mein einziges Herzblatt!

Wendla Sie kommen mir so des Abends, wenn ich nicht einschlafe. Mir ist gar nicht traurig dabei, und ich weiß, daß ich dann um so

⁴⁹ Cfr. il recente PAOLO STELLINO, *Nietzsche on Suicide*, in «Nietzsche-Studien», vol. 42, no. 1, 2013, pp. 151-177.

⁵⁰ FRIEDRICH NIETZSCHE, *Jenseits von Gut und Böse. Werke in drei Bänden*, München, Hanser, 1954, p. 637 (aforisma n. 157).

besser schlafe. – Ist es sündhaft, Mutter,
über derlei zu sinnen?

Qui i traduttori scelgono soluzioni molto diverse. Per una resa ermeneuticamente corretta il punto principale è non “impedire” agli spettatori e ai lettori italiani una ricezione del livello intertestuale. Dunque la dinamica del sonno indotto dal pensiero della morte e del non esserci più che si rifà al famoso aforisma e i termini legati alla questione morale e al linguaggio filosofico: *Gedanken*, *sündhaft* (peccaminoso) dal *derlei* che si riferisce direttamente alla morte e alla scelta del verbo *sinnen* (ragionare).

Prampolini scrive: “Bambina, Bambina, perché queste idee?... Mi vengono alla sera quando non mi addormento. Non mi rendono affatto triste, e so che poi dormo tanto meglio. È peccato, mamma, pensare a simili cose?” trasferendo nell’ambito delle idee un pensiero concreto. Recupera subito dopo nell’enunciato di Wendla il termine pensare, per rendere il verbo *sinnen*. (Pag. 12) Filippini sceglie pensieri per *Gedanken*, ma poi fa dire a Wendla che “fantastica” (verbo) sul pensiero della morte, in effetti evitando di poter arrivare ai ragionamenti e alla terminologia nietzschiani. Pocar recupera una grande lealtà al testo tenendo pensare (verbo) per *Gedanken* (sostantivo) e “riflettere” per *sinnen* (p.5). Lunari opta per “ma cosa ti viene in mente” e per la resa di *sinnen* con “pensare” (p.87). Bertocchini torna a idee (“come ti vengono queste idee”) ma poi rende *sinnen* con meditare, che appare una scelta molto vicina alla lettura nietzschiana e anche “aperta” nel senso di polisemica. Meditare è una traduzione esatta per *sinnen*, ma è anche un richiamo alla locuzione “meditare il suicidio”. La traduzione di Bertocchini è in questo caso, dunque, ottimale per l’inserimento nel circolo ermeneutico.

La presenza in ipotesto del noto aforisma nietzschiano è evidente anche in una delle ultime scene, quella della sepoltura, in modo tanto evidente da risultare parodico. In questo senso allora la presenza della filosofia di Nietzsche è un elemento intertestuale strutturale che va riconosciuto come tale, e bisogna renderlo riconoscibile anche in traduzione. L’aforisma: «Verwandte eines Selbstmörders rechnen es ihm übel an, dass er nicht aus Rücksicht auf ihren Ruf am Leben geblieben ist», è ripreso nella frase pronunciata da Probst: “Meiner eigenen Mutter hätte ich’s nicht geglaubt, daß ein Kind so niederträchtig an seinen Eltern zu handeln vermöchte!” seguita dalla risposta di Ziegenmelker “An einem Vater zu handeln vermöchte, der nun seit zwanzig Jahren von früh bis spät keinen Gedanken mehr hegt als das Wohl seines Kindes!”, il tutto in un contesto in cui Wedekind sta riscrivendo tramite l’atmosfera faustiana lo scetticismo di Nietzsche per il concetto di morale. Wedekind infatti di lì a poco farà dire al *vermummter Herr*, che sappiamo dalla dedica essere l’autore: «Unter Moral verstehe ich das reelle Produkt zweier imaginärer Größen. Die imaginären Größen sind Sollen und Wollen. Das Product heißt Moral und läßt sich in seiner Realität nicht leugnen.⁵¹ Si riportano di seguito le diverse rese del brano come esempio dei molteplici spunti e delle diverse modalità di resa degli echi.

Prampolini

⁵¹ FRANK WEDEKIND, *Frühlingserwachen*, in ID., *Werke in drei Bänden*, cit.

Il pastore Pancianuda. ... Poiché chi ha respinto da sé la grazia con la quale l'Eterno Padre ha benedetto il nato dal peccato, quegli morirà della morte spirituale, ma chi nell'ostinata carnale rinnegazione dell'onore dovuto a Dio ha vissuto servendo il male, quegli morirà della morte corporale! [...]

Il possidente Stiefel. (con voce soffocata dal pianto, getta una palata di terra nella fossa). Non era mio figlio! Non era mio figlio! Sin da bambino non mi è piaciuto. [...]

Il rettore Colpodisole. (Getta una palata di terra nella fossa). Il suicidio, in quanto è la più grave offesa che si possa immaginare all'ordine morale del mondo, è la più incontestabile dimostrazione di questo stesso ordine, poiché il suicida risparmia a questo di pronunciare la sentenza e quindi ne conferma l'interna ragione. [...]

Lo Zio Prevosto Non avrei mai creduto, per la mamma mia, che un figlio potesse agire in modo così infame verso i suoi genitori!

L'amico Mungicapre Agire in tal guisa verso un padre che per venti anni da mattina a sera non ha avuto altri pensieri che per il bene del suo figliuolo.

Il Pastore Pancianuda. (Stringendo la mano al possidente Stiefel). Noi sappiamo che a coloro che amano Dio, ogni cosa va per il meglio. Prima Corinzia 12.15. Pensi ora alla sconsolata madre e cerchi di colmarle il vuoto del perduto con un amore raddoppiato.

Pocar

Pastore Kahlbauch ... poiché chi ha respinto la grazia con la quale l'Eterno Padre ha benedetto chi nacque in peccato morrà la morte dello spirito! E chi attraverso l'ostinata negazione carnale del rispetto dovuto a Dio è vissuto al servizio del male, morrà la morte del corpo! [...]

Il possidente Stiefel (con voce soffocata dal pianto, getta una palata di terra nella fossa):

Il ragazzo non era mio! Il ragazzo non era mio! Fin da piccolo non mi era piaciuto. [...]

Lo Zio Probst Non avrei creduto neanche a mia madre, se mi avesse detto che un figlio può agire contro i genitori in maniera così nefanda.

L'amico Ziegenmelker Che potesse agire contro un padre che, ormai da vent'anni, dalla mattina alla sera non ha avuto altro pensiero che il bene di suo figlio.

Il preside Sonnenstich (getta una palata di terra nella fossa): Il suicidio in quanto massima offesa pensabile all'ordinamento morale del mondo, è la massima prova pensabile in favore dell'ordinamento morale del mondo, in quanto il suicida risparmia all'ordinamento morale del mondo di pronunciare la sentenza e ne conferma la conservazione. [...]

Kahlbauch (Stringendo la mano al possidente Stiefel): Noi sappiamo che a coloro che amano Dio tutte le cose servono nel modo migliore. I Epistola ai Corinzi, 12, 15 – Pensi alla madre inconsolabile e cerchi di risarcirle con raddoppiato amore quello che ha perduto.

Bertocchini

Il pastore Kahlbauch ... poiché chi ha respinto da sé la grazia con la quale il Padreterno ha benedetto i nati nel peccato morrà la morte dello spirito! – Chi invece, attraverso l'ostinata negazione carnale del rispetto dovuto a Dio, avrà vissuto al servizio del male, morrà la morte del corpo! [...]

Il possidente Stiefel (con voce soffocata dalle lacrime, getta una palata di terra nella fossa): Il ragazzo non era mio figlio! Il ragazzo non era mio figlio! Non mi era piaciuto, fin da piccolo! [...]

Il preside Sonnenstich (getta una palata di terra nella fossa) Il suicidio come suprema offesa pensabile all'ordinamento morale del mondo, è la suprema prova pensabile a favore dell'ordinamento morale del mondo, in quanto il suicida risparmia all'ordinamento morale del mondo di pronunciare in suo giudizio e ne conferma la conservazione. [...]

Lo Zio Probst Non avrei creduto neanche a mia madre, se mi avesse detto che un figlio può agire in maniera così esecrabile contro i genitori.

L'amico Ziegenmelker Contro un padre che, ormai da vent'anni, dalla mattina alla sera non ha avuto altro pensiero che il bene di suo figlio.

Il pastore Kahlbauch (Stringendo la mano al possidente Stiefel): Noi sappiamo che per coloro che amano Dio tutto confluisce in bene. Prima Epistola ai Corinzi, 12, 15 – Pensi alla madre inconsolabile e cerchi di compensare con raddoppiato amore quello che ella ha perso.

Lunari

Kahlbauch ... poiché colui che volta le spalle alla grazia con la quale l'Eterno Padre redime quanti nacquero nel peccato originale, quegli perirà della morte dello spirito! – Colui che vive nel male servendo il male e caparbiamente rinnegando l'onore a Dio dovuto quegli perirà anche della morte del corpo! [...]

Stiefel (con voce soffocata dal pianto, getta una palata di terra nella fossa): Quel ragazzo non era figlio mio! Quel ragazzo non era figlio mio! Quel ragazzo, fin da piccolo, non mi era piaciuto! [...]

Sonnenstich (getta una palata di terra nella fossa) Il suicidio, in quanto è il sommo delitto immaginabile contro l'ordinamento morale è anche la somma conferma immaginabile per l'ordinamento morale stesso, poiché il suicida si sostituisce all'ordinamento morale nel sentenziare la sentenza e per ciò stesso ne convalida la validità. [...]

Lo Zio Probst Non avrei creduto neanche a mia madre, se mi avesse detto che un figlio può comportarsi così nefandamente verso i genitori.

L'amico Ziegenmelker Comportarsi così contro un padre che, ormai da vent'anni, dalla mattina alla sera non ha avuto altro pensiero che il bene di suo figlio.

Kahlbauch (Stringendo la mano a Stiefel) Noi sappiamo che a coloro che amano il Signore tutte le cose tornano ad onore. Prima lettera ai Corinzi, 12, 15 – Pensi alla madre inconsolabile e veda di compensare questa perdita raddoppiando il suo amore per lei.

Senza procedere oltre nell'esemplificazione, questo saggio vuole essere uno spunto per una o molte riflessioni più ampie, come enunciato nella sua parte teorica, della necessità di considerazione delle connessioni letterarie e filologiche nelle traduzioni, a prescindere dalla destinazione d'uso. Gli esempi, nella loro limitatezza, hanno cercato di rendere evidente la complessità e la ricchezza di un atto di traduzione che voglia andare al di là di regole linguistiche, o di genere testuale, e di destinazione per ragionare invece su un livello diverso, che si può dire ermeneutico, per restituire anche a una ricezione italiana aperta e allo studio, alla visione e alla lettura etica⁵² di opere di letteratura.

⁵² Cfr. EZIO RAIMONDI, *Un'etica del lettore*, Bologna, Il Mulino, 2007.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- «Der Komet» München, Februar 1911.
 «Il dramma: rivista mensile di commedie di grande successo», A. 22, N.S. n. 16/17 (1/15 luglio 1946).
 AALTONEN, SIRKKU, *Time-sharing on stage: Drama translation in theatre and society*, Clevedon, United Kingdom, Multilingual Matters, 2000.
 WILLEKE, AUDRONE B., *Frank Wedekind and the 'Frauenfrage'*, in «Monatshefte», vol. 72, no. 1, 1980, pp. 26–38.
 BACHMANN-MEDICK, DORIS, *Kulturanthropologie und Übersetzung*, in *Übersetzung, Translation, Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*, a cura di HARALD KITTEL, ARMIN PAUL FRANK, NORBERT GREINER, THEO HERMANS, WERNER KOLLER, JOSÉ LAMBERT e FRITZ PAUL, Berlin-New York, De Gruyter, 2004, pp. 155-165.
 BASSNETT, SUSAN, *Translating for the theatre: The case against performability*, in «TTR: Traduction, terminologie, redaction», 4, 1 (1991), pp. 99-III.
 BERMAN, ANTOINE, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, Macerata, Quodlibet, 2003.
 BIGLIAZZI, SILVIA, PETER KOFLER, PAOLA AMBROSI (a cura di), *Theatre translation in performance*, New York, Routledge, 2013.
 DEL CARO, ADRIAN, *The Beast, the Bad, and the Body: Moral Entanglement in Wedekind's 'Frühlings Erwachen'*, in «Colloquia Germanica», vol. 24, no. 1, 1991, pp. 1–12.
 DEL ZOPPO, PAOLA, *Faust in Italia. Ricezione, adattamento, traduzione del capolavoro di Goethe*, Roma, Artemide, 2009.
 DEL ZOPPO, PAOLA, *L'incoerente continuum del reale. Leggere e tradurre Pong di Sibylle Lewitscharoff*, in Sibylle Lewitscharoff, *Pong*, Bracciano, Del Vecchio Editore, 2022.
 DI SANTO, GIULIA, *Scrittura, arte, media: su Frank Wedekind* (Atti del VI convegno scientifico AIG (Associazione italiana di germanistica) sul tema "Scrivere. Generi, pratiche, medialità"), Roma, 13-15 giugno 2013, in «BAIG-Bollettino dell'Associazione italiana di germanistica», VII, febbraio 2014, pp. 149-162.
 EDSCHMID, KASIMIR, *La letteratura tedesca d'oggi*, Firenze, Soc. An. Editrice "La Voce", 1925.
 FAMBRINI, ALESSANDRO e NINO MUZZI (A CURA DI) *A mezzanotte dormono i borghesi. Anarchia e cabaret nella Germania del primo Novecento*, «LABIRINTI», 96, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento, 2006.
 FISCHER-LICHTE, ERIKA, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Roma, Carocci, 2014.
 GADAMER, HANS GEORG, *Text und Interpretation*, in FORGET, PHILIPPE (a cura di), *Text und Interpretation*, München, Fink (= UTB 1257), pp. 24-55.
 ID., *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1986 (1960).
 GLYNN, DOMINIC, *Theater Translation Research Methodologies*, in «International Journal of Qualitative Methods», 19 (2020). <https://doi.org/10.1177/1609406920937146>
 GOSTAND, REBA, *Verbal and Non-verbal Communication: Drama as Translation*, in *The Language of Theatre. Problems in Translation and*

- Transposition of Drama*, a cura di ORTRUN ZUBER, Oxford–New York, Pergamon Press, 1980, pp. 1–9.
- GREINER, NORBERT, ANDREW JENKINS, *Bühnensprache als Übersetzungsproblem*, in *Übersetzung, Translation, Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*, a cura di HARALD KITTEL, ARMIN PAUL FRANK, NORBERT GREINER, THEO HERMANS, WERNER KOLLER, JOSÉ LAMBERT e FRITZ PAUL Berlin-New York, De Gruyter, 2004, pp. 1008-1015.
- HAM, JENNIFER, *Unlearning the Lesson: Wedekind, Nietzsche, and Educational Reform at the Turn of the Century*, in «The Journal of the Midwest Modern Language Association», vol. 40, n. 1, 2007, pp. 49–63.
- HOLMES, J.S LAMBERT, RUPERT VAN DEN BROECK, (a cura di), *Literature and translation*, Leuven, Belgium, ACCO, 1978.
- ISER, WOLFGANG, *Der Akt des Lesens*, Stuttgart, Fink/UTB, 1994.
- KERR, ALFRED, "Frühlings Erwachen", in «Der Tag», Berlin, 23.II.1906.
- KRISTEVA, JULIA, *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi*, Milano, Feltrinelli, 1978 (ed. or. 1967).
- LAVOCAT, FRANÇOISE, *Fatto e finzione*, Bracciano, Del Vecchio Editore, 2021.
- MARINETTI, CRISTINA, *Translation and theatre: From performance to performativity*, in «Target», 25, 3 (2013).
- MAZZUCCHETTI, LAVINIA, *Il nuovo secolo della poesia tedesca*, Milano, Zanichelli, 1926.
- MENIN, ROBERTO, *Il concetto di recitabilità e la sua applicazione nella traduzione teatrale*, «Studi Germanici», 5 (2014), pp.303-328.
- MESCHONNIC, HENRI, *Propositions pour une poétique de la traduction*, in «Langages», 7^e année, n° 28, 1972, pp. 49-54.
- MEYER, MICHAEL, *On translating plays*, in «Twentieth Century Studies», 11 (1974).
- MONTINARI, MAZZINO, *Che cosa ha veramente detto Nietzsche*, Roma, Astrolabio-Ubaldini, 1975.
- MOUNIN, GEORGES, *La traduction au théâtre*, in «Babel», 14, 1 (1968).
- ID., *Les problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard, Paris, 1963.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH, *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden* (Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari), München/ Berlin/ New York, De Gruyter, pp.67-1977.
- ID., *Werke in drei Bänden*, München, Hanser, 1954-56.
- PIECYCHNA, BEATA, *Hans-Georg Gadamer's philosophy of understanding and its implications for a model of hermeneutical translation competence*, in «Perspectives», 31/1, pp. 74-87, DOI: 10.1080/0907676X.2022.2145909
- PRAMPOLINI, GIACOMO, *Storia universale della letteratura*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1959-1961.
- ID., *Letteratura universale. Antologia di testi*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1974.
- RAIMONDI, EZIO, *Un'etica del lettore*, Bologna, Il Mulino 2006.
- RANDACCIO, MONICA, *From linguistic approaches to intertextuality in drama translation*, in F. DALZEL, S. GESUATO, M.T. MUSACCHIO (a cura di), *A Lifetime of English Studies*, Venezia, Il poligrafo, 2012, pp. 563-574.
- RANKE, WOLFGANG, *Übersetzen für das Theater: Dramatische Konventionen und Traditionen*, in KITTEL, HARALD, ARMIN PAUL FRANK, NORBERT GREINER, THEO HERMANS, WERNER KOLLER, JOSÉ LAMBERT e FRITZ PAUL (a cura di), *Übersetzung, Translation, Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*, Berlin/New

- York, De Gruyter, 2004, pp. 1015-1027. [HTTPS://DOI.ORG/10.1515/9783110137088.115.1015](https://doi.org/10.1515/9783110137088.115.1015)
- RIEDINGER, STEFAN, *Aneignungen*, Baden Baden, Tectum, 2005
- SNELL-HORNBY, MARY, *Theatre and Opera Translation*, in P. KUHIWCZAK, K. LITTAU (a cura di), *A companion to translation studies*, Clevedon, United Kingdom, Multilingual Matters, 2007.
- STELLINO, PAOLO, *Nietzsche on Suicide*, in «Nietzsche-Studien», vol. 42, no. 1, 2013, pp. 151-177.
- STOLZE, RADEGUNDIS, *Hermeneutic Translation and Translation Criticism*, in «Lublin Studies in Modern Language and Literature» Vol 46, No 2 (2022).
- UBERSFELD, ANNE, JEAN-PATRICK DEBBECHE e PAUL PERRON, (a cura di), *Reading Theatre*, Toronto, University of Toronto Press, 1999.
- WEDEKIND, FRANK, *Werke in drei Bänden* (a cura di Manfred Hahn), Berlin und Weimar, Aufbau, 1969
- ID., *Risveglio di primavera*, trad. di F. Filippini, Milano, Rizzoli 1,955
- ID., *Risveglio di primavera*, trad. di E. Pocar, in ID., *I drammi satanici*, Studio Tesi, 1991.
- ID., *Risveglio di primavera*, trad. di G. Bertocchini, Padova, Il melangolo, 2007.
- ID., *Risveglio di primavera*, trad. di L. Lunari, Torino, Teatro stabile di Torino, 2002.
- ID., *Risveglio di primavera*, versione dal tedesco del dott. Giacomo Prampolini, Milano, Il convegno editoriale.



PAROLE CHIAVE

Traduzione letteraria; ermeneutica letteraria; intertestualità; Wedekind; Nietzsche; *Faust*



NOTIZIE DELL'AUTORE

Breve notizia bio-bibliografica

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

PAOLA DEL ZOPPO, *Wedekind*, Il risveglio di primavera, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 18 (2022)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli,

purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.