

Prima edizione 2021 Padova University Press

Titolo originale *Tra Wellliteratur e parole bugiarde*

© 2021 Padova University Press
Università degli Studi di Padova
via 8 Febbraio 2, Padova
www.padovauniversitypress.it

Progetto grafico: Padova University Press
Impaginazione: Oltrepagina, Verona

ISBN 978-88-6938-246-8



This work is licensed under a Creative Commons Attribution International License
(CC BY-NC-ND) (<https://creativecommons.org/licenses/>)

Tra Weltliteratur e parole bugiarde

**Sulle traduzioni della letteratura tedesca
nell'Ottocento italiano**

a cura di Daria Biagi e Marco Rispoli

PADOVA UP

INDICE/INHALT

<i>Premessa</i>	7
<i>Vorwort</i>	15
CLAUDIA BAMBERG	
<i>August Wilhelm Schlegels Konzept des romantischen Übersetzens, oder: Wie wird aus Nationalliteratur Weltliteratur?</i>	23
KATRIN HENZEL	
<i>August Wilhelm Schlegels Vorlesungen im Kontext der "Letteratura comparata": Versuch einer Neuperspektivierung auf die Anfänge der Komparatistik als Wissenschaftsdisziplin</i>	41
OLAF MÜLLER	
<i>«Du bruit dans le silence». Mme de Staël und der Mailänder Übersetzungsstreit von 1816</i>	55
MARIKA PIVA	
<i>Letterature assimilate, letterature comparate e letterature tradotte. Goethe tra Francia e Italia a inizio Ottocento</i>	75
MICHELE SISTO	
<i>Michiel Salom traduttore. Goethe, Wieland e il romanzo italiano prima di Manzoni</i>	89
FLAVIA DI BATTISTA	
<i>«Dirò ancora di Verter». Leopardi lettore di Goethe</i>	111
DARIA BIAGI	
<i>«Mirate e giudicate». Il problema del narratore nelle traduzioni ottocentesche dei romanzi goethiani</i>	127
TOBIA ZANON	
<i>Forme della traduzione delle Idyllen di Gessner in Italia tra fine Sette e primo Ottocento</i>	145

SUSANNE VITZ-MANETTI <i>Goethes Lyrik in Italien: zu den Anfängen</i>	157
ELENA POLLEDRI <i>I numi della Grecia dello Schiller romantico: le prime traduzioni italiane dei Götter Griechenlands tra Classicismo e Romanticismo</i>	175
MARCO RISPOLI <i>Su alcune traduzioni dell'ode di Schiller An Goethe, als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte</i>	197
MIRJAM MANSÉN <i>Mondnacht in Italien. Ein Übersetzungsvergleich</i>	213
VALENTINA GALLO <i>La «lirica più gioconda che mai poeta abbia cantato»: Pirandello traduttore delle Römische Elegien</i>	225
DANIELE VECCHIATO <i>Tradurre per le scene tra Sette e Ottocento. Note in margine a L'autorità paterna di Salvatore Fabbrichesi, «libera traduzione» del dramma Die Advokaten di Iffland</i>	245
ULISSE DOGÀ <i>Lo stile letterario del Manifesto del partito comunista e la sua prima traduzione italiana</i>	263
<i>Riassunti</i>	283
<i>Abstracts</i>	289

*Tradurre per le scene tra Sette e Ottocento. Note in margine
a L'autorità paterna di Salvatore Fabbrichesi, «libera traduzione»
del dramma Die Advokaten di Iffland*

DANIELE VECCHIATO

La traduzione del testo drammatico

La traduzione del testo teatrale è un fenomeno complesso e un terreno di studio su cui la traduttologia continua a interrogarsi¹. La lingua delle scene è notoriamente un sistema polisemiotico², che trascende la pagina scritta per estendersi al mondo della rappresentazione, della *performance*, attingendo a codici espressivi diversi, da quello sonoro, legato alla modulazione della voce, del ritmo, dei silenzi, a quello visivo, legato alla gestualità, alla mimica e alla prossemica degli attori, ma anche all'uso delle luci, degli spazi, eccetera³. Testo drammatico e testo scenico stanno dunque in un rapporto di reciproca dipendenza: la parola scritta precede e genera l'azione delle scene, la contiene in potenza; ma per trovare compimento, per attualizzarsi, il testo deve tradursi in rappresentazione, va consegnato a corpi e voci recitanti.

Il traduttore di testi teatrali si trova dunque davanti a un bivio: tradurre per la pagina o tradurre per le scene?⁴ Nel primo caso la traduzione teatrale rientrerà nella categoria più ampia della traduzione letteraria e

¹ Per un inquadramento generale, si vedano in particolare ORTRUN ZUBER (a cura di), *The Languages of Theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama*, Pergamon Press, Oxford 1980; STEFANO BOSELLI, *La traduzione teatrale*, in *Traduttologia. La teoria della traduzione letteraria*, a cura di F. BUFFONI, I, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2005, pp. 625-642; NORBERT GREINER, ANDREW JENKINS, *Sprachwissenschaftliche Aspekte der Theaterübersetzung*, in *Übersetzung. Translation. Traduction. Ein interdisziplinäres Handbuch zur Übersetzungsforschung*, Walter de Gruyter, Berlin 2007, pp. 669-675; SILVIA BIGLIAZZI, PETER KOFLER, PAOLA AMBROSI (a cura di), *Theatre Translation in Performance*, Routledge, New York 2013.

² Cfr. TADEUSZ KOWZAN, *Le signe au théâtre. Introduction à la sémiologie de l'art du spectacle*, «Diogène», 1968, 61, pp. 59-90; FRANCO RUFFINI, *Semiotica del teatro. Ricognizione degli studi*, «Biblioteca teatrale», 1974, 9, pp. 34-81.

³ Cfr. BARBARA DELLI CASTELLI, *Traduzione teatrale e codici espressivi*, «Traduttologia», 2006, 2, pp. 55-70.

⁴ Cfr. SUSAN BASSNETT, *Translation Studies*, Routledge, London 2014⁴, pp. 128-140.

l'attenzione del mediatore si rivolgerà soprattutto alla cura filologica per il testo originale e per il contesto storico-culturale in cui è stato scritto. Diversamente, lavorando per un teatro anziché per una casa editrice, il traduttore si orienterà sul criterio di recitabilità (*performability*) dell'opera e sull'effetto che intende ottenere sul pubblico in sala (quella che in tedesco si chiama *Bühnenwirksamkeit*): la sua bussola sarà in questo caso la specifica messa in scena, il contesto di arrivo, non il testo di partenza, che andrà probabilmente adattato e rivisto in stretta collaborazione con gli attori e il regista⁵.

Se fino agli anni Novanta del secolo scorso le teorie della traduzione teatrale si sono polarizzate attorno ai concetti di leggibilità e performabilità⁶ – riflettendo per certi versi la tensione dicotomica tra traduzione straniante, orientata al prototesto (*source*), e traduzione addomesticante, orientata alla cultura di arrivo (*target*)⁷ – più di recente si tende a evidenziare nella pratica traduttiva una fertile compresenza e compenetrazione dei due approcci⁸. Non capita di rado infatti di imbattersi in pubblicazioni di traduzioni teatrali che riproducono una particolare messinscena, così come non sono infrequenti le rappresentazioni integrali di opere o traduzioni pensate per la pagina.

Superando i tradizionali modelli prescrittivi degli studi traduttologici, sono stati soprattutto i *Descriptive Translation Studies*⁹ con il loro approc-

⁵ Cfr. SUSAN BASSNETT, *Ways Through the Labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theatre Texts*, in *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, a cura di T. HERMANS, Croom Helm, London 1985, pp. 97-103: 90; TADEUSZ KOWZAN, *From Written Text to Performance – From Performance to Written Text*, in *Das Drama und seine Inszenierung. Vorträge des internationalen literatur- und theatersemiotischen Kolloquiums, Frankfurt am Main, 1983*, a cura di E. FISCHER-LICHTE, Niemeyer, Tübingen 1985, («Medien in Forschung und Unterricht. Serie A», 16), pp. 1-11. Secondo MARIO LUZI (*Sulla traduzione teatrale*, «Testo a fronte», 1990, 3, pp. 97-99) la bontà di una traduzione teatrale si misura proprio sul palcoscenico, essendo la rappresentazione in grado di amplificare sia le soluzioni traduttive felici sia quelle infelici, determinando in buona sostanza l'esito della messa in scena.

⁶ Su questi due orientamenti fondamentali si vedano le tesi opposte di PATRICE PAVIS, *Problems of Translation for the Stage. Intercultural and Post-Modern Theatre*, in *The Play Out of Context. Transferring Plays from Culture to Culture*, a cura di H. SCOLNICOV, P. HOLLAND, Cambridge University Press, Cambridge 1989, pp. 25-44; SUSAN BASSNETT, *Translating for the Theatre. The Case Against Performability*, «Traduction, Terminologie, Rédaction», 1991, 4.1, pp. 99-111.

⁷ Cfr. LAWRENCE VENUTI, *Strategies of Translation*, in *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, a cura di M. BAKER, Routledge, London 1998, pp. 240-244; UMBERTO ECO, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano 2003, pp. 172-181.

⁸ Cfr. EKATERINI NIKOLAREA, *A Communicative Model for Theatre Translation*, in *From Kievan Prayers to Avantgarde. Papers in Comparative Literature*, a cura di P. FAST, W. OSNADIK, Wydawnictwo Energeia, Warsaw 1999, pp. 183-202.

⁹ Cfr. GIDEON TOURY, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Benjamins, Amsterdam 1995.

cio olistico-culturalista a evidenziare come ciascuna traduzione – trasportando un testo non solo da un codice linguistico verso un altro, ma da un sistema culturale e valoriale a un altro – si riveli in fondo un'operazione di adattamento¹⁰, un esercizio ermeneutico fortemente connotato dal punto di vista storico e socio-culturale. Come osserva André Lefevere, «[t]ranslations are not made in a vacuum. Translators function in a given culture at a given time. The way they understand themselves and their culture is one of the factors that may influence the way in which they translate»¹¹. Il traduttore letterario non è dunque un passivo imitatore, mano invisibile e ossequiosa verso l'originale, ma un «powerful agent for cultural change»¹², per citare Susan Bassnett: un operatore culturale impegnato a contribuire attivamente alla ri-creazione del testo che traduce, capace di lasciare un'impronta nella cultura di arrivo con la sua opera di selezione, ri-strutturazione, e non di rado anche manipolazione dell'opera straniera.

Nelle pagine che seguono si analizzerà il caso di una traduzione ottocentesca che bene esemplifica la questione dell'adattamento di un testo teatrale per scene geograficamente e culturalmente diverse da quelle per le quali era stato scritto in origine. Si tratta de *L'autorità paterna* (1822), una «libera traduzione» – come la definisce nel sottotitolo l'autore Salvatore Fabbrichesi – del dramma borghese *Die Advokaten* (1796) di August Wilhelm Iffland. *L'autorità paterna* non è l'unica traduzione italiana del testo di Iffland: sempre nel 1822 esce una versione a firma di Giambattista Baseggio, un bibliotecario di Bassano del Grappa, intitolata – senza grandi sorprese – *Gli avvocati*¹³. Diversamente però dalla traduzione di Fabbrichesi, il testo di Baseggio, pur discostandosi in alcuni punti dalla dizione dell'originale, riproduce piuttosto fedelmente la struttura e il contenuto del dramma di Iffland e risulta meno interessante per l'indagine che si vuole condurre in questa sede.

L'autorità paterna presenta un testo mutilato di diverse scene e in parte rimaneggiato, testimone di una vivace attività di interpretazione e sele-

¹⁰ Sulla possibilità di stabilire dei criteri di equivalenza funzionale per definire il confine fra traduzione e adattamento, si veda MICHAEL SCHREIBER, *Übersetzung und Bearbeitung. Zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs*, Narr, Tübingen 1993, p. 57.

¹¹ ANDRÉ LEFEVERE, *Translation / History / Culture. A Sourcebook*, Routledge, London 1992, p. 14.

¹² S. BASSNETT, *Translation Studies*, cit., p. 9.

¹³ Cfr. *Gli avvocati. Commedia in cinque atti in prosa di Augusto Guglielmo Iffland. Libera versione dal tedesco di Giambattista Baseggio, bassanese*, in *Scelto teatro inedito italiano tedesco e francese*, XXI, Tipografia [Vincenzo] Rizzi, Venezia 1822, pp. 1-95. Non è stato possibile accertare se questa traduzione sia mai stata messa in scena.

zione portata avanti dal traduttore con il pubblico italiano in mente. Questa prassi naturalizzante – piuttosto ricorrente, come si vedrà, nell’attività traduttiva di Fabbrichesi – era assai diffusa e generalmente accettata nell’Europa di fine Sette e inizio Ottocento¹⁴. Le opere teatrali, notoriamente resistenti all’espportazione a causa della stretta interdipendenza tra lingua, testo, contesto sociale e contesto reale della rappresentazione scenica¹⁵, trovano nella riscrittura, nella riduzione, nell’adattamento un canale di diffusione transnazionale che le rende fruibili a contesti linguistici e socio-culturali diversi da quelli di partenza. Il traduttore-adattatore accoglie la dinamicità del testo teatrale – definito esso stesso da alcuni studiosi come un costante processo di traduzione¹⁶ – per appropriarsi dell’originale, che manipola liberamente per incontrare il consenso del pubblico.

Qui di seguito si esamineranno gli scarti tra il dramma di Iffland e la traduzione di Fabbrichesi, cercando di definire da un lato la cifra stilistica e l’inclinazione personale del traduttore, e dall’altro la portata culturale, ma anche politica e sociale dei messaggi veicolati (o taciuti) dalla traduzione. Prima però di esplorare le caratteristiche de *L’autorità paterna*, vale forse la pena tratteggiare il profilo biografico-intellettuale di Fabbrichesi e ricostruire in particolare la sua poco studiata attività di traduttore.

Mediatore culturale o «profanatore»?

Salvatore Fabbrichesi tra le scene e il cimento della traduzione

Nato a Venezia nel 1772 da una famiglia di agiati commercianti, Salvatore (o Salvatore) Carlo Fabbrichesi fu un personaggio chiave nella vita teatrale italiana a cavallo tra Sette e Ottocento¹⁷. Sin da giovanissimo

¹⁴ Cfr. MONICA MARSIGLI, *L’internazionalizzazione delle culture nel Settecento. La mediazione culturale delle traduzioni per il teatro Europeo*, «Atti dell’Accademia Roveretana degli Agiati», 2009, A 259, serie VIII, vol. IX.1, pp. 297-312.

¹⁵ Cfr. GEORGES MOUNIN, *Teoria e storia della traduzione*, trad. di S. Morganti, Einaudi, Torino 1965, pp. 153-158.

¹⁶ «Drama [...] is a constant process of translation: from original concept to script (when there is one), to producer/director’s interpretation, to contribution by designer and actor/actress, to visual and/or aural images to audience response... these are only the most obvious stages [...] in the process. At every stage there may be a number of subsidiary processes of translation at work» (REBA GOSTAND, *Verbal and Non-Verbal Communication. Drama as Translation*, in *The Languages of Theatre*, cit., pp. 1-9: 1).

¹⁷ Per una ricca e documentata indagine sulla vita e l’attività drammatica di Fabbrichesi si rimanda allo studio monografico di ALBERTO BENTOGGIO, *L’arte del capocomico. Biografia critica di Sal-*

svolse il suo apprendistato attoriale in modeste compagnie del nord e centro Italia, guadagnandosi presto una certa fama come primo amoroso e caratterista che lo portò a essere scritturato da importanti impresari dell'epoca e a fondare egli stesso delle compagnie, ora da solo con la moglie, l'attrice Francesca Pontevichi, ora in società con altri comici. Nel 1807 fu chiamato a Milano dal viceré del Regno d'Italia, Eugène de Beauharnais, a dirigere la prima formazione teatrale statalemente sovvenzionata nell'Italia moderna, la Compagnia Vicereale, plasmata sul modello della *Comédie française*. Fabbrichesi ingaggiò alcuni tra i più rinomati attori del tempo e registrò importanti successi con le messinscène di testi classici e contemporanei, sia italiani sia tradotti. Sino alla caduta del regime napoleonico, Fabbrichesi alternò il lavoro di capocomico a Milano con alcune *tournées* in altre città. Dopo la Restaurazione si trasferì a Napoli, dove fondò una compagnia reale stabile che tuttavia non ottenne il successo sperato, probabilmente a causa di un repertorio fitto di drammi storici o lacrimosi, che non riuscì ad attrarre l'interesse del pubblico borbonico. Tornò nel settentrione nel 1824, dove continuò a lavorare per alcune stagioni ancora a Milano, Venezia, Trento e Verona, ritrovando il successo di un tempo. Morì a Verona nel 1827.

Poco sappiamo dell'istruzione di Fabbrichesi, anche se le felici, seppur sparute, esperienze di commediografo¹⁸ danno modo di pensare che egli amò sin da giovanissimo le lettere e fu, come osserva un biografo, «quale dovrebbero essere, e per disgrazia non sono, tutti i comici, versatissimo cioè nella bella letteratura»¹⁹. Risulta arduo stabilire se Fabbrichesi

vatore Fabbrichesi (1772-1827), Bulzoni Editore, Roma 1994, («Le fonti dello spettacolo teatrale», 1). Alla sua attività di scrittore e traduttore Bentoglio riserva tuttavia solo poche righe (cfr. *ibid.*, p. 21). Per alcuni profili biografici più sintetici, si vedano FRANCESCO REGLI, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ad artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresari, ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Enrico Dalmazzo, Torino 1860, pp. 190-191; LUIGI RASI, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, Fratelli Bocca Editori, Firenze 1897, pp. 849-853; RAFFAELLO BARBIERA, *Vite ardenti nel teatro (1700-1900). Da archivi e memorie*, Treves, Milano 1931, pp. 41-43; MARIO APOLLONIO, *Storia del teatro italiano*, Sansoni, IV, Firenze 1950, pp. 127-129; ROBERTA ASCARELLI, *Salvatore Fabbrichesi*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XLIII, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1993, pp. 659-660.

¹⁸ Tra le opere originali di Fabbrichesi si ricordano *Giustizia e riconoscenza, dramma in cinque atti*, Dionigi Ramanzini, Verona 1793, e *Il medico e la morte ossia Le cinque giornate di mastro Crespino Ciabattino, favola veneta in cinque atti*, Placido Maria Visaj, Milano 1835, pubblicata postuma ma composta nel 1825.

¹⁹ «Giornale dei teatri di Venezia», IV, parte II, p. 21, in *Il teatro moderno applaudito ossia Raccolta di tragedie, commedie, drammi e farse che godono presentemente del più alto favore sui pubblici teatri, così italiani, come stranieri; corredata di Notizie storico-critiche*, LII, A. F. Sella, Venezia 1800.

disponesse di sufficienti conoscenze delle lingue straniere: come molti suoi contemporanei traduceva liberamente, sciolto da un lato da qualsiasi vincolo di diritto d'autore, e dall'altro pienamente immerso nell'estetica della riscrittura, della riduzione e dell'adattamento, assai feconda nel passaggio da Sette a Ottocento²⁰.

Le traduzioni di Fabbrichesi che ci sono pervenute – a sua firma o comunque a lui riconducibili – sono dal francese²¹ e dal tedesco. In questa sede ci si soffermerà su quelle dal tedesco, che appaiono peraltro più rilevanti sia per numero sia per l'importanza storico-letteraria di alcuni dei testi di partenza. Accanto a opere meno note come *Die Erben* (1808) di Johanna von Weißenthurn o *Der Brautkranz* (1809) di Aloys Weißenbach²², Fabbrichesi tradusse infatti – con esiti più o meno felici – *pièces* di successo di August Wilhelm Iffland, August von Kotzebue e addirittura Friedrich Schiller. Da bravo impresario, Fabbrichesi si dedicò dunque con egual interesse a opere di intrattenimento e lavori di pregio, dimostrando un occhio di riguardo sia per l'orizzonte di attesa del pubblico che per il valore estetico delle opere. In questo aspetto è possibile scorgere una certa affinità con Iffland: il drammaturgo tedesco fu infatti, come Fabbrichesi, attore e capocomico, e nella sua esperienza di direttore del Berliner Nationaltheater tra il 1796 e il 1814 seppe bilanciare con oculatezza le esigenze commerciali dell'istituzione con un programma artistico di un certo grado di ambizione²³.

²⁰ Cfr. ALEXANDER NEBRIG, DANIELE VECCHIATO, *Translatorische Kreativität um 1800*, in *Kreative Praktiken des literarischen Übersetzens um 1800. Übersetzungshistorische und literaturwissenschaftliche Studien*, a cura di A. NEBRIG, D. VECCHIATO, Walter de Gruyter, Berlin-Boston 2019 («Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte», 152), pp. 1-15: 1-5.

²¹ Cfr. *Giuseppe in Egitto, azione sentimentale spettacolosa. Riduzione inedita dal Teatro Francese*, Ottavio Puccinelli, Roma 1818; *Luigi IX in Egitto, dramma in quattro atti di Ancelot* [Arsène Polycarpe], «Galleria teatrale», 1831, II, vol. IV, pp. 181-217.

²² Entrambe le traduzioni furono pubblicate postume. Cfr. *Gli eredi. Commedia in cinque atti di Madama Weissenthurn, artista dell'i. r. teatro di corte in Vienna. Libera traduzione di Salvatore Fabbrichesi*, in *Teatro moderno di tutte le colte nazioni ovvero scelta collezione de' più recenti ed applauditi teatrali lavori*, Giuseppe Picotti, Venezia 1829, pp. 95-166; *L'adottiva di Palma. Dramma liberamente tratto dalla tragedia del professore Aloys Weissebach intitolata Der Brauckranz* [sic], «Museo drammatico italiano e straniero», 1830, I, pp. 1-52.

²³ Si veda a tal proposito KLAUS GERLACH, *Ifflands Berliner Bühne. «Theatralische Kunstführung und Oekonomie»*, Walter de Gruyter, Berlin-Boston 2015, in particolare pp. 28-58 e 99-129. Sugli anni berlinesi di Iffland e sulle sue doti di impresario si veda anche LESLIE SHARPE, *A National Repertoire. Schiller, Iffland, and the German Stage*, Peter Lang, Oxford-Bern 2007 («Britische und Irische Studien zur deutschen Sprache und Literatur», 42), pp. 223-257.

Di Iffland – oltre a *Die Advokaten*²⁴, di cui si parlerà più diffusamente in seguito – Fabbrichesi traspose verosimilmente anche i drammi borghesi *Albert von Thurneisen* (1781) e *Die Jäger* (1785)²⁵. Nella prima grande edizione italiana multivolume di Kotzebue Fabbrichesi pubblicò invece la *Adelaide di Baviera*²⁶, mentre erroneamente attribuito a Kotzebue è il testo che Fabbrichesi tradusse nel 1800 e pubblicò nel 1804 con il titolo *La corona d'alloro*²⁷: si tratta in realtà del dramma *Der Lorberkranz: oder die Macht der Gesetze* (1806) di Friedrich Wilhelm Ziegler, attore e drammaturgo attivo al Burgtheater di Vienna. La differenza tra le date di pubblicazione dei due testi, che evidenzia come la traduzione sia uscita prima dell'originale, unita alle notevoli discrepanze tra l'edizione del testo di partenza e quella del testo di arrivo, lascia supporre che Fabbrichesi abbia avuto accesso a una versione non definitiva del dramma, possibilmente circolata tra gli attori o le maestranze che avevano lavorato a una sua messinscena. Occorre infatti ricordare che la circolazione transnazionale dei testi teatrali (e musicali) nell'età moderna e sino almeno agli inizi dell'Ottocento, su cui ancora molto poco è stato scritto, avveniva spesso per vie non ufficiali, seguiva gli spostamenti di singoli artisti o compagnie, valicava i confini linguistici e territoriali con una rapidità tale da anticipare talora l'importazione delle edizioni a stampa²⁸. È plausibile in questo caso ipotizzare che l'opera sia stata in qualche modo contrabbandata a Fabbrichesi come lavoro uscito dalla penna di Kotzebue, per attirare la sua attenzione.

²⁴ Pubblicata per la prima volta a Milano nel 1822 nella «Nuova raccolta teatrale», la traduzione di Fabbrichesi conobbe negli anni diverse edizioni. I passi citati nel presente saggio (con la sigla AP, seguita al numero di pagina) sono tratti da un'edizione napoletana del 1828: *L'autorità paterna. Commedia del signor Iffland. Libera traduzione del sig. Salvatore Fabbrichesi in cinque atti*, Gaetano Nobile e C. Editori, Napoli 1828.

²⁵ Cfr. *Alberto di Thurneisen. Dramma in cinque atti in prosa di A. G. Iffland*, in *Scelto teatro inedito italiano tedesco e francese*, I, Antonio Bazzarini Editore, Padova 1820, pp. 3-83; *I cacciatori, quadro teatrale de' costumi campestri, in cinque atti in prosa, tradotto e adattato al teatro italiano*, Giovanni Tommaso Hoechenberger, Trieste 1792. L'attribuzione di queste traduzioni a Fabbrichesi si deve a PATRIZIA GARELLI, *Bretón de los Herreros, traductor de traductores*, in *Traducción y traductores, del Romanticismo al Realismo*, a cura di F. LAFARGA e L. PEGENAUTE, Peter Lang, Bern 2006, pp. 177-190: 179.

²⁶ Cfr. *Adelaide di Baviera. Dramma tradotto e ridotto pel teatro italiano dal signor Salvatore Fabbrichesi*, in *Teatro del signor Augusto di Kotzebue*, XII, Giuseppe Gattei, Venezia 1827, pp. 3-63.

²⁷ Cfr. *La corona d'alloro. Dramma del signor Augusto di Kotzebue. Traduzione inedita del signor Salvatore Fabbrichesi [sic]*, Antonio Rosa, Venezia 1804.

²⁸ Si veda la recente collettanea a cura di PIERRE-YVES BEAUREPAIRE, PHILIPPE BOURDINE, CHARLOTTE WOLF, *Moving Scenes. The Circulation of Music and Theatre in Europe, 1700-1815*, Oxford Studies in the Enlightenment, Oxford 2018. Merita una menzione in questo contesto anche il convegno internazionale *Mapping Artistic Networks of Italian Theatre and Opera Across Europe, 1600-1800*, svoltosi nel 2019 presso la Freie Universität di Berlino sotto la direzione scientifica di Tatiana Korneeva. Gli atti del convegno sono di prossima uscita presso Brepols.

Chiude il quadro delle traduzioni dal tedesco di Fabbrichesi una riduzione della *Maria Stuart* (1801) di Schiller, andata in scena per la prima volta il 14 gennaio 1825 al Teatro di San Benedetto a Venezia e «per sei volte replicata con acclamazioni ed applausi»²⁹. La *Stuarda* di Fabbrichesi non ci è pervenuta, ma dagli atti della censura austriaca a Venezia si deduce che si trattava di una ritraduzione, ovvero della «traduzione di una traduzione»³⁰, redatta sulla base di una versione francese del 1816³¹. Poiché nei teatri del Lombardo-Veneto il testo di Schiller poteva essere rappresentato soltanto nella versione autorizzata a Vienna, la riscrittura di Fabbrichesi fu sottoposta al vaglio dei censori. Tuttavia, nella loro relazione, questi notano compiaciuti che l'adattamento francese scelto da Fabbrichesi «presenta effettivamente delle riforme che lo rendono ben diverso dall'originale, e fanno cessare le difficoltà che da principio opponevansi all'ammissione di questa tragedia»³². Il tenore squisitamente politico del dramma schilleriano era insomma annacquato già nel testo francese preso a base per la traduzione, e Fabbrichesi avrebbe ulteriormente neutralizzato, su indicazione delle autorità austriache, la tensione tra cattolicesimo e protestantesimo presente nell'originale³³. Questo rimaneggiamento, che pure registrò un certo favore di pubblico, costò al traduttore alcune critiche spietate. Sulla rappresentazione al Teatro Re di Milano, per esempio, un censore nota tagliente:

Finché, per una degenerazione del gusto italiano, si sono frequentati i teatri drammatici [...] col solo fine [...] di udire dati personaggi, e una, o due scene, in cui questi spiccano, poco badando poi, se questa scena abbia o no relazione al dramma [...], il signor *Fabbrichesi* [...] poteva essere un buon direttore di Compagnia, e anche traduttore, o riduttore alla sua usanza, di rinomati componimenti stranieri; potea, leggendo in *Schiller* che Elisabetta e Maria Stuarda si danno talvolta per etichetta il titolo di sorelle, crederle sorelle davvero, e farle

²⁹ Così si legge nella prefazione a un'ulteriore rielaborazione del testo schilleriano: *Maria Stuarda. Azione storico-tragica in cinque atti di Federico Schiller. Liberamente ridotta per la scena italiana da F. M. viniziano*, «Teatro moderno di tutte le colte nazioni, ovvero Scelta collezione de' più recenti ed applauditi teatrali lavori», Giuseppe Picotti, Venezia 1829, XII, pp. 1-142: 10.

³⁰ Secondo la definizione di YVES GAMBIER, *La retraduction, retour et détour*, «Meta. Journal des traducteurs/Translators' Journal», 1994, 39.3, pp. 413-417: 413. Sulle traduzioni indirette, che stanno acquisendo un'importanza crescente negli studi traduttologici, si vedano ALEXANDRA ASSIS ROSA, HANNA PIĘTA, RITA BUENO MAIA, *Theoretical, Methodological and Terminological Issues Regarding Indirect Translation: An Overview*, «Translation Studies», 2017, 10.2, pp. 113-132.

³¹ Cfr. RITA UNFER LUKOSCHIK, *Friedrich Schiller in Italien (1785-1861). Eine quellengeschichtliche Studie*, Duncker & Humblot, Berlin 2004 («Schriften zur Literaturwissenschaft», 22), pp. 269-270.

³² Citazione riportata in *ibid.*

³³ Cfr. *ibid.*

entrambe figlie di Enrico VIII; potea [...] nel suo scenico aborto trasmutare a suo grado il gran delitto politico che è perno alla tragedia del Poeta alemanno in un fratricidio; ma ben maraviglio, come la Compagnia Ducale di Modena, prima fra le attuali nell'alletterarci al teatro drammatico, [...] si sia abbassata ad adottare un tal mostro nel suo repertorio [...]. Il profanatore di Schiller (col cambiarle i vincoli naturali e l'indole della colpa) travisò [...] l'inglese Regina [...]»³⁴.

Il tono feroce di questa critica si giustifica da un lato alla luce delle considerazioni generali del recensore su alcune pratiche coeve della ricezione teatrale, caratterizzate spesso da una fruizione svagata e frammentaria delle opere da parte di un pubblico bulimico di intrattenimento. Dall'altro lato, l'affondo intende colpire la pratica della riduzione (e, si direbbe, dello snaturamento) del testo straniero, di cui Fabbrichesi pare esser stato maestro. Con puntuale riferimento ai dettagli storici e al profilo caratteriale delle due protagoniste del dramma schilleriano, il critico smaschera il tradimento dell'originale, definendolo senza mezzi termini «scenico aborto», «mostro», profanazione.

È un peccato non avere accesso proprio a questa traduzione, tra tutte quelle firmate da Fabbrichesi. Non stupisce ad ogni modo che la pratica traduttiva del capocomico e drammaturgo, poco interessato alla resa filologicamente corretta degli originali, fosse allineata con il modello della riscrittura, della riduzione, dell'adattamento per le scene di cui si diceva nell'introduzione. Si tratta di un modello estetico-funzionale di traduzione per certi versi ancora erede delle *belles infidèles* secentesche³⁵, ma che – calato nella realtà polimorfa e altamente competitiva della vita teatrale di fine Sette e inizio Ottocento – risponde anche a necessità più contingenti, come la pressante preoccupazione di ottenere successo presso il pubblico. In questa chiave va letta anche la «libera traduzione» degli *Advokaten* di Iffland, adattata (o profanata?) da Fabbrichesi per le scene italiane.

Die Advokaten vs. L'autorità paterna: Un'analisi traduttologica

Uscito a Lipsia nel 1796 per i prestigiosi tipi di Göschen, *Die Advokaten. Ein Schauspiel in fünf Aufzügen* di Iffland è un dramma borghese (*bürgerliches Trauerspiel*) di chiaro intento moralizzante, riconducibile al genere

³⁴ Recensione anonima apparsa in «Teatri. Giornale drammatico, musicale e coreografico», 1827, I, parte II, pp. 491-492: 491.

³⁵ Cfr. ROGER ZUBER, *Les «belles infidèles» et la formation du goût classique*, Albin Michel, Paris 1995.

lacrimoso (*Rührstück*)³⁶. Come tale viene accolto anche in Italia, favorito da una concezione del teatro ancora tutta illuministica, secondo la quale gli spettacoli dovevano rispondere al duplice intento di ricreare gli animi ed educare i costumi. Facendosi interprete degli interessi e delle esigenze del ceto medio emergente, questa forma di teatro puntava a elaborare un'analisi critica della società, fondata sull'esaltazione delle virtù borghesi e la condanna del vizio, associato di norma a personaggi di estrazione aristocratica.

Sulla falsariga dell'*Emilia Galotti* (1772) di Lessing, di *Kabale und Liebe* (1783) di Schiller e numerose altre opere del secondo Settecento tedesco, il dramma di Iffland ripropone il conflitto tra i valori di rettitudine e laboriosità incarnati dalla borghesia e la corruzione politica e morale di una classe dirigente composta da nobili e *parvenu* senza scrupoli. Protagonista della vicenda drammatica è un giovane avvocato, figlio dell'onesto capomastro Klarenbach, pronto a sacrificare affetti e integrità morale alla sua ascesa sociale. Prestando favori di dubbia legalità al consigliere di corte Reißmann, il giovane Klarenbach riceve in premio una carica dopo l'altra e la promessa di sposare la figlia di Reißmann, la virtuosa Sophie. Proprio mentre l'esistenza di Klarenbach sta per deragliare dai binari della probità, ecco che la bontà d'animo della promessa sposa e il temperamento fermo del padre – pronto a denunciare il figlio per corruzione – distolgono il giovane dall'ambizione, riportandolo sulla strada della giustizia e dell'onore. Reißmann nel frattempo cerca di avvelenare il secondo avvocato che appare sulla scena, Wellenberger, che lo accusa di essersi appropriato indebitamente dell'eredità di una vedova. Wellenberger riesce ad accorgersi giusto in tempo delle intenzioni omicide di Reißmann, e usa la prova del tentato avvelenamento per costringere il consigliere a dimettersi da tutte le sue cariche, consegnare l'eredità sottratta ai legittimi eredi e acconsentire al matrimonio di Sophie col giovane Klarenbach. L'opera si chiude con il ripristino della giustizia, siglato da un accordo di collaborazione tra i due avvocati che si proclamano

³⁶ Sul dramma, si vedano in particolare SIGRID SALEHI, *August Wilhelm Ifflands dramatisches Werk. Versuch einer Neubewertung*, Peter Lang, Frankfurt am Main 1990, pp. 302-304; ALEXANDER KOŠENINA, *Die Advokaten (1796)*, in *Ifflands Dramen. Ein Lexikon*, a cura di M. DEHRMANN, A. KOŠENINA, Wehrhahn, Hannover 2009, pp. 17-19. Per una contestualizzazione generale dell'opera drammatica di Iffland si vedano, oltre alla citata monografia di Salehi, i lavori di KARL LAMPE, *Studien über Iffland als Dramatiker mit besonderer Berücksichtigung der ersten Dramen*, Ströher, Celle 1899; KARL-HEINZ KLINGENBERG, *Iffland und Kotzebue als Dramatiker*, Arion, Weimar 1962, soprattutto pp. 41-79.

«Rechtsfreunde, Unrechtsfeinde!»³⁷, amici del diritto e nemici dell'illegalità.

Giustizia del cuore, giustizia delle leggi

La prima osservazione da fare sulla traduzione di Fabbrichesi riguarda proprio il tema della giustizia: la scelta di intitolare il dramma *L'autorità paterna* segnala uno spostamento del focus dal tema giuridico, rappresentato dai due avvocati che danno il titolo all'originale tedesco, verso la figura di Klarenbach padre, baricentro morale dell'opera. Non è dato sapere se Fabbrichesi ne fosse a conoscenza, ma nella versione del dramma andata in scena per la prima volta il 29 giugno 1795 a Vienna e poi il 2 novembre dello stesso anno a Berlino, era proprio il capomastro a comparire nel titolo, mentre i due uomini di legge si perdevano nel sottotitolo: *Der Zimmermeister, oder die Advokaten*³⁸. Dietro la scelta del traduttore può nascondersi il desiderio di evidenziare l'autorità morale del padre che, pur nella sua debole posizione sociale, riesce a trarre il figlio dalle seduzioni del potere e a ricondurlo al bene. E al contempo è lecito pensare che Fabbrichesi volesse inserire l'opera di Iffland, per strategia di mercato, nella scia di commedie familiari molto amate dal pubblico italiano, come *Il padre di famiglia* (1750) di Carlo Goldoni.

Alla modifica del titolo – un mutamento di superficie, seppur importante – Fabbrichesi fa seguire una serie di interventi testuali più profondi, che mirano a rimuovere o a ridurre gli scambi di battute sul tema della giustizia e della legalità, forse considerati troppo pedanti per il pubblico italiano. Ecco allora che accorcia, per esempio, i dialoghi di Wellenberger con il giovane Klarenbach e con Reißmann nel terzo atto (DA, 97-106), ed elimina quasi del tutto i latinismi che fanno sembrare l'anziano avvocato un personaggio saggio e al contempo buffo, che richiama alla memoria Olearius, il saccente dottore di legge del *Götz von Berlichingen* (1773) goethiano. Fabbrichesi espunge anche uno scambio di battute tra Reißmann e il viscido consigliere Selling (DA, 127-131), in cui quest'ultimo, vittima delle distorsioni dell'*amour propre* rousseauiano, chiede di poter scrivere un codicillo, per poter gloriarsi in pubblico di essere legislatore: «Aber, nicht wahr, sie helfen doch, daß ich auch einmahl ein Gesetz ganz allein

³⁷ AUGUST WILHELM IFFLAND, *Die Advokaten. Ein Schauspiel in fünf Aufzügen*, Georg Joachim Göschen, Leipzig 1796, p. 205. Da questa edizione si citerà in seguito nel corpo del testo con la sigla DA, seguita dal numero di pagina.

³⁸ Cfr. A. KOŠENINA, *Die Advokaten* (1796), cit., p. 17.

machen kann? [...] ein wirkliches Gesetz, wornach die Leute thun müssen. Wenn's auch ganz klein ist – nur daß man doch weiß, daß ich auch Gesetze mache. Es ist nur der Leute und des Ansehens wegen» (DA, 131). Fabbrichesi rimuove non solo questo dialogo, che mette in luce lo svilimento del diritto da parte dei funzionari di corte, ma – come si vedrà – elimina del tutto il personaggio di Selling, protagonista di una trama secondaria dell'azione.

Sempre all'interno della cornice discorsiva sul diritto, si rileva nella versione italiana un taglio integrale della scena conclusiva del dramma (DA, 202-206), in cui i due avvocati eponimi si propongono di seguire la legge del cuore e non dei codici: «Selten das *Corpus juris* gefragt – oft das Herz» (DA, 205)³⁹. Il dissidio tra giustizia del cuore e giustizia delle leggi è molto presente nell'opera e riflette un discorso cardine di fine Sette e inizio Ottocento, vale a dire lo scontro tra la posizione giusnaturalista, dominante nel corso dell'illuminismo (sia tedesco sia italiano), e l'incipiente positivismo giuridico di matrice storicista⁴⁰. In *Die Advokaten* assistiamo alla conversione del giovane Klarenbach da cieco sostenitore della legge scritta a rappresentante di una giustizia che precede i codici, dettata dal buonsenso, dalla ragione, dal sentimento. In questa evoluzione è accompagnato dal padre e da Sophie, entrambi portavoce nel testo di istanze illuministe. Nonostante espunga la scena conclusiva, considerata forse troppo farragginosa o moralmente problematica,⁴¹ Fabbrichesi non rimuove del tutto questo sottotesto giuridico. Al contrario, in un paio di scene il traduttore esplicita la posizione giusnaturalista del dramma, là dove Iffland la lasciava piuttosto in filigrana:

³⁹ Nella citazione del *Corpus iuris civilis* giustiniano è possibile individuare un ulteriore riferimento al discorso giuridico che permea il *Götz* di Goethe.

⁴⁰ Cfr. ANNETTE BROCKMÖLLER, *Die Entstehung der Rechtstheorie im 19. Jahrhundert in Deutschland*, Nomos, Baden-Baden 1997.

⁴¹ Come evidenziano alcune recensioni coeve, alla fine del dramma i due uomini di diritto non fanno una bella figura: Wellenberger lascia di fatto impunito Reißmann, e nella confusione dello *happy ending* viene insabbiata pure la connivenza del giovane Klarenbach. Tra i critici più puntuti va menzionato August Wilhelm Schlegel, che in una recensione si interroga sull'efficacia pedagogica e morale di una simile rappresentazione: «Wer wird nicht mit Widerwillen gegen die menschliche Natur von dem Schauplatze zurückkehren, wo man ihn mit dem Ekel gegen ihre mögliche Ausartung übersättigt, und eine so kurze Erholung dagegen gereicht hat? [...] Der Gute mag siegen: die Handlungen und die Demüthigung des Bösen hinterlassen einen niederschlagenden Eindruck, der allen Triumph verbietet, die Einbildungskraft befleckt und die Flügel der Seele lähmt» (AUGUST WILHELM SCHLEGEL, *Vermischte und kritische Schriften*, a cura di E. BÖCKING, Weidmann, Leipzig 1847, vol. 5, pp. 53-62: 54).

DA, 13-14:

M. Klarenbach. [...] die reiche Erbschaft ihrer alten Tante gehört den Kindern und nicht ihnen, dem sie wider Recht und **Redlichkeit** alles vermacht hat.
Hofrath. Ja, du lieber Gott, das Testament will es denn aber doch so.
M. Klarenbach. Freylich. Aber das Recht sollte es nicht wollen.
Hofrath. Ein letzter Wille, o lieber Gott, der ist heilig. Die Kinder dauern mich, aber –
M. Klarenbach. Ich habe das Testament angegriffen.

DA, 88:

Geheimerrath. zuckt die Achseln. Der **Buchstabe** hat entschieden, wie in so mancher Sache, wo unser Gefühl anders entscheiden möchte und nicht darf.
M. Reißmann. Und nicht darf. – Weiter.

AP, 8-9:

C. Mast. Io compiangio [...] quella vecchia zia che li ha diseredati, lasciando la sua pingue eredità a vostra signoria Illustrissima, in onta alla **natura** e alla giustizia.
De Reis. Il testamento è chiaro abbastanza.
C. Mast. Ma le leggi sono ancora più chiare.
De Reis. L'ultima volontà degli uomini è cosa sacra.
C. Mast. Degli uomini sì, non delle bestie. [...] **Chi oltraggia la natura è bestia, ed anzi bestia feroce**; alle corte! Io ho protestato contra quel testamento in difesa degli orfani.

AP, 28:

Clar. [...] la legge in questi casi è quella che determina; e non di rado avviene che il sentimento del giudice sarebbe diverso dalla sentenza che pronuncia; ma dove ci sono **codici e statuti** il primo dover nostro è di obbedire alle **prescrizioni**.
Sof. Mi fate compassione!

Nella prima citazione, a una vaga idea di «Redlichkeit» Fabbricchi si sostituisce – con una certa caparbieta ermeneutica – un riferimento esplicito al diritto di natura, aggiungendo di proprio pugno una riflessione sulla bestialità dei documenti legali che non rispettano i vincoli naturali. Nel secondo passo egli risalta invece con un'accumulazione semantica l'ottusità del giovane Klarenbach, che nel confronto con Sofia si dimostra obbediente non alla propria facoltà di giudizio, al «Gefühl» («sentimento»), ma alla lettera delle leggi («Buchstabe»), dei «codici e statuti», delle «prescrizioni».

Nomen est omen

I personaggi di Iffland, dal profilo morale così facilmente individuabile, acquisiscono nelle dinamiche dell'azione drammatica il carattere di tipi. In particolare, Klarenbach padre e il consultore Reißmann sono portatori di valori opposti (probità vs. corruzione, laboriosità vs. vizio), riconducibili all'opposizione primaria tra borghesia e aristocrazia tipica del *bürgerliches Trauerspiel*. Al lettore accorto non sarà sfuggito che i due personaggi portano nomi parlanti: la trasparenza del capomastro è evo-

cata dal «chiaro ruscello» che compone il suo cognome, mentre il rapace Reißmann è un «uomo che strappa», che lacera i rapporti, che vuole sottrarre il giovane Klarenbach all'affetto del padre per portarlo sotto la propria ala.

Non di rado nell'originale il capomastro usa il verbo *reißen* per parlare del rivale. In un dialogo, per esempio, mette in guardia il figlio dicendogli che, mentre lui da architetto è abituato a costruire le case (e le relazioni umane), Reißmann le rade al suolo («reißt sie nieder» – DA, 56; AP, 22) con il suo uso improprio del potere. E più avanti, quando il giovane Klarenbach è posto davanti alla scelta tra Reißmann e il padre, ecco che questi inveisce:

DA, 119:

M. Klarenbach. [...] Holt ihn von mir
– **reißt** ihn weg aus meinen Armen –
reißt ihn los – er ist mein Sohn, und
kein Vater läßt seinen Sohn selbst ins
Elend gehen. Hans, ich lasse dich nicht,
und gebe dich nicht – [...] willst du dich
denn selbst los **reißen**?
Geheimerrath. [...] Nein, ich kann nicht –
ich gehe mit euch – Fort von hier!

AP, 37:

C. Mast. Io a voi, signore, domando mio
figlio, rendetemelo; anzi no, me lo
riprendo io stesso... [...] Figlio, esci di
qua, te lo comando.
Clar. Ma...
C. Mast. Lo voglio. L'ira mia non ha
più freno [...] e salvare ti voglio, tuo
malgrado, ingrato! esci, scusate; esci,
obbedisci, signore, io sono suo padre.
(parte)

Fabbrichesi non riproduce l'iterazione di quel *reißen* che definisce l'etimologia del personaggio: rinuncia a quella semantica dello strappo che Klarenbach padre usa, con atteggiamento maieutico, per far comprendere al figlio da che parte schierarsi. Al contrario, quasi a rimarcare quell'«autorità paterna» che dà il titolo alla sua traduzione, Fabbrichesi preferisce mostrare un giovane irrisolto che, messo alle strette, obbedisce alla voce grossa del padre piuttosto che a un sussulto interiore. Il traduttore non italianizza dunque i nomi dei due grandi rivali dell'azione, ma al contempo rinuncia anche a rendere quelle sfumature tipologiche presenti nell'originale che contribuiscono a delineare i tratti caratteriali dei personaggi.

Perdite, compensazioni e aggiunte

In generale, la versione di Fabbrichesi si caratterizza per ampie omissioni di scene, riduzioni e tagli: delle 206 pagine dell'originale ne rimangono appena 54 nella traduzione. Viene mantenuta la divisione in cinque

atti, ma il numero di scene è drasticamente ridotto da 56 a 29. Alcuni episodi particolarmente lunghi sono stati condensati a beneficio della rappresentazione scenica. Tra le numerose riduzioni operate da Fabbrichesi, vale la pena menzionare la riscrittura del quarto atto, che nell'originale comprende ben dodici scene e nella traduzione appena quattro, esito di un collage di momenti diversi: nella scena IV.1 Fabbrichesi riprende la scena V.1 del testo di Iffland; IV.2 e IV.3 sono una riduzione rispettivamente delle scene IV.1 e IV.5, mentre la scena conclusiva traduce la scena V.4 dell'originale, anche qui abbreviando. Questo montaggio dà prova dell'estro creativo e dell'ambizione autoriale del capocomico, per nulla intenzionato a scomparire dietro l'originale secondo il postulato dell'invisibilità del buon traduttore⁴².

In altri casi, intere porzioni di dialogo sono state rese con semplici indicazioni di scena, a esprimere con la gestualità anziché con le parole lo stato d'animo dei personaggi. Per esempio, anziché tradurre la lunga invettiva del capomastro contro il figlio corrotto (DA, 59-60), Fabbrichesi riproduce visivamente la disperazione del personaggio, con un'indicazione di scena che ne esprime tutta la vergogna e la preoccupazione: «*C. Mast. (colle mani coprendosi il volto, si andrà ritirando grado, grado, indi con un sospiro parte brontolando)*» (AP, 24).

La maggior parte delle omissioni sembra essere dovuta alla necessità funzionale di condensare in poche battute dialoghi spesso involuti o ripetitivi. In singoli casi, le perdite sono motivate da ragioni di carattere culturale: per esempio, quando Reißmann definisce Wellenberger con tono dispregiativo un attaccabrighe pietista («*ein pietistischer Klopf-fechter*» – DA, 43), Fabbrichesi (AP, 27) non può che astenersi dal tradurre l'appellativo culturospecifico, che avrebbe richiesto una spiegazione per il pubblico italiano, probabilmente digiuno di conoscenze specifiche sulle vicende confessionali tedesche.

Soltanto in un'occasione Fabbrichesi aggiunge anziché sottrarre. Si tratta di una breve diatriba tra Klarenbach padre e il servitore Luigi (Louis nell'originale), che si lamenta per il «salario [...] miserabile» che riceve dall'avvocato, insufficiente a garantirgli un'esistenza dignitosa: «Senza le mance, noi camerieri [...] saremmo spolpati come le mummie di Egitto» (AP 19). Questo inserto comico, che ricorda i battibecchi tra servitori e padroni nella commedia dell'arte, è del tutto assente nell'ori-

⁴² Cfr. LAWRENCE VENUTI, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Routledge, New York 2018³, pp. 1-34.

ginale, e dimostra ancora una volta la particolare attenzione dell'imprenditore Fabbrichesi per il gusto del pubblico di arrivo.

Consumo e produzione

La modifica più importante apportata dal traduttore riguarda le vicende amorose di Friederike, la figlia del capomastro, innamorata dell'onesto guardaboschi Gernau e insidiata dal consigliere Selling, che cerca di sedurla ricoprendola di regali costosi. Dopo qualche indugio, Friederike decide di non cedere alle lusinghe del ricco pretendente e sceglie il vero amore. Fabbrichesi tralascia del tutto questa trama secondaria: i personaggi di Gernau e Selling scompaiono, e le scene che nell'originale presentavano riferimenti ai due corteggiatori vengono opportunamente ritoccate o cassate. Mentre Friederike assume un ruolo ancillare nella versione italiana, nel testo originale la sua vicenda occupa diverse pagine, di impostazione pedagogica, pensate per il pubblico femminile ma non solo: la virtù della giovane borghese minacciata dal nobile predatore diventa, pur nella sua dimensione domestica, metafora del conflitto – culturale e valoriale prima ancora che sociale – tra i due ceti.

Negli abiti e nei mobili pregiati che Selling recapita a Friederike, suscitando la gelosia del povero Gernau e l'ira di Klarenbach padre, è possibile individuare quell'asservimento alla moda, alla fruizione passiva di forme belle che nell'Età di Goethe viene letto come cifra distintiva dell'aristocrazia, in opposizione alla tensione creatrice, all'*ethos* della produzione che caratterizza invece la borghesia⁴³. Questa sublime operosità, questo agonismo produttivo è incarnato nel testo dall'architetto Klarenbach, che si vieta la sosta dell'ozio e del consumo («Ich? aufhören zu arbeiten? das ist, als wenn ich aufhören sollte zu leben» – DA, 20) e da Gernau, votato all'ideale borghese della *Pflicht*, del dovere che rafforza e ricompensa («sie lohnet und stärkt» – DA, 36). L'uomo di corte Selling, al contrario, è ossessionato dall'aver e dal mostrare, e punta a convertire Friederike e la sua famiglia al lusso: in una scena altamente simbolica, egli fa condurre via l'antico mobilio di casa Klarenbach e lo sostituisce con un arredamento alla moda («modern» – DA, 65; «modisch» – DA, 136). Friederike però si aggrappa fisicamente alla sedia del nonno, espressione dei *boni mores* da cui non intende separarsi (DA, 60-61). Quando poi prova i

⁴³ Cfr. GIULIANO BAIONI, *La filologia e il sublime dionisiaco*, in FRIEDRICH NIETZSCHE, *Considerazioni inattuali*, trad. di S. Giametta e M. Montinari, Einaudi, Torino 1981, pp. VII-LXI: VIII-XV.

suntuosi abiti (anche questi «modern» – DA, 75) recapitati da Selling, la fanciulla comprende di stare mascherando la propria identità, e li rifiuta: «ich bin nicht ich [...] – ich bin in einer Maskerade von Sachen, die mir gar nicht zukommen» (DA, 70).

Nel simbolismo talora didascalico di queste scene, Iffland esprime tutta l'ostilità di fine Settecento per la *Mode* e per il lusso, sospettati dai moralisti tedeschi di corrompere «die ruhige, arbeitende Bürgerklasse» (DA, 149), promovendo una cultura del consumo che precipita l'individuo nell'indolenza e nella languidezza anziché spronarlo alla produzione, al sacrificio, alla *Leistung*. Rimovendo la storia di Friederike – forse per via dei toni sentimentali, al limite del patetico, dell'originale – Fabbrichesi rinuncia nella sua traduzione a questa componente discorsiva fondamentale, legata all'impronta pedagogica del dramma borghese tedesco, che mira a gettar luce sulle mancanze dei potenti e, per contrasto, sulle virtù dei semplici cittadini.

Riflessioni conclusive

Salvatore Fabbrichesi, che come Iffland fu attore e impresario prima ancora che drammaturgo e traduttore, presenta con *L'autorità paterna* una versione dimidiata del dramma *Die Advokaten*. Si tratta di una «libera traduzione» ancora molto tipica per il primo Ottocento⁴⁴, caratterizzata da un rimaneggiamento complessivo dell'originale, che viene ora snellito, ora riscritto, mediato per una sensibilità differente da quella originaria, adattato alle esigenze di scena e al gusto del pubblico di arrivo. La traduzione risulta agile, viva, pronta per essere portata sul palcoscenico: è evidente che non è stata scritta con pretese di equivalenza o di correttezza filologica, ma piuttosto approntata sulle scene e forse addirittura concertata con gli attori, per testarne l'efficacia drammatica prima della pubblicazione.

Lo studio comparativo della traduzione e del testo di partenza ha evidenziato numerose perdite nella versione di Fabbrichesi, non solo sul piano delle dinamiche della trama o del numero di personaggi, ma anche dal punto di vista delle connotazioni discorsive e culturali del testo di Iffland che, se trasposte 1:1 in italiano, avrebbero corso il rischio di non essere del tutto comprese dal grande pubblico.

⁴⁴ Cfr. ALEXANDER NEBRIG, «*Neue Schriften*» oder die Übersetzungsfreiheit der Romantik, in *Kreative Praktiken des literarischen Übersetzens um 1800*, cit., pp. 17-50.

Resta in ogni caso da sottolineare l'importanza dell'operazione culturale realizzata da Fabbrichesi, espressione di un momento felice di contatto interculturale, che restituisce vigore al testo di partenza – a distanza di quasi trent'anni dalla sua pubblicazione – e al contempo importa nella cultura di arrivo una serie di situazioni drammatiche e motivi tipici del dramma borghese tedesco, filtrandoli per il pubblico italiano.

Fu grazie alla mediazione di traduttori per le scene come Fabbrichesi che autori non canonici ma amatissimi dal pubblico come Iffland e Kotzebue riuscirono a entrare nei teatri italiani di inizio Ottocento accanto ai grandi nomi, arricchendo il repertorio nazionale con opere capaci di intrattenere e divertire il pubblico, ma anche di veicolare idee e valori – opere che, come scrive Madame de Staël parlando proprio del talento di Iffland, «remplissent trop bien le but de toutes les épigraphes des salles de spectacle: *Corriger les moeurs en riant*»⁴⁵.

⁴⁵ [ANNE-LOUISE GERMAINE] BARONNE DE STAËL HOLSTEIN, *De l'Allemagne*, II, John Murray, London 1813, p. 240.