Monica Marsigli

L'INTERNAZIONALIZZAZIONE DELLE CULTURE NEL SETTECENTO: LA MEDIAZIONE CULTURALE DELLE TRADUZIONI PER IL TEATRO EUROPEO (*)

Abstract - European theatre is characterized by a lively level of interchange that manifests itself in adaptations, revivals, and transformations of theatrical themes and texts from one cultural environment to another. This interchange is indicative of both a genuine, Enlightenment-style cosmopolitanism and of the value of theatre which serves as a quick, accessible, and highly popular medium for the transmission of information. The continuous and public exchange of Enlightenment-inflected ideas finds a voice in theatre in the *cultural mediator* for whom translation is a genuine occasion for dialectical contact between and among different cultures.

Key words - Translation of theatrical texts, Internationalization, Cultural mediation.

Riassunto - Le scene del panorama teatrale europeo sono caratterizzate da una vivacità di contatti che si manifesta in adattamenti, rifacimenti e trasposizioni di temi e opere da un ambito culturale all'altro, segno di un autentico cosmopolitismo di matrice illuminista e, allo stesso tempo, testimonianza del valore del teatro quale mezzo di divulgazione rapido, popolare e trascinante. Il continuo e pubblico scambio di idee di stampo illuminista trova espressione in ambito teatrale nelle figure dei *mediatori culturali,* accomunati da una concezione della traduzione come vero e proprio momento di contatto dialettico tra culture differenti.

Parole chiave - Traduzione teatrale, Internazionalizzazione, Mediazione culturale.

(*) Il presente studio è un approfondimento dell'intervento tenuto alla *3rd Conference of the International Association for Translation and Intercultural Studies «Mediation and Conflict: Translation and Cultur in a Global Context»*, Melbourne (Australia), 8-10 luglio 2009.

Alla base della complessa dinamica che investe il mondo teatrale europeo del Settecento c'è un'idea di letteratura intesa come insieme fluido, in continuo mutamento grazie ai meccanismi di scambio, importazione ed esportazione messi in atto attraverso le traduzioni. L'analisi delle traduzioni per il teatro che si intende condurre e che, considerata la distanza storica, consentirà di valutare la portata di questo fenomeno di intensa circolazione culturale, parte dal presupposto che la letteratura tradotta svolge un'attività innovatrice all'interno di una letteratura nazionale: le opere tradotte sono il tramite per l'importazione di generi letterari, temi, motivi, linguaggi e tecniche espressive, ma anche ideologie e prospettive politiche (1).

Diviso in una miriade di stati e staterelli, pervaso da un'inquietudine e da tensioni politiche e sociali che si acuiscono negli ultimi decenni del secolo, il Vecchio Continente sarà nel Settecento teatro di eventi rivoluzionari che ne ridisegneranno l'assetto. Al di là degli eventi politico-militari, il Settecento si caratterizza come una fase della civiltà europea contraddistinta da una forte vocazione all'analisi della società e da una fiduciosa attività riformatrice volta alla razionalizzazione dell'esistente. Sono queste le caratteristiche dell'Illuminismo, vera e propria rivoluzione culturale che interpreta interessi ed esigenze dei ceti emergenti, cioè della borghesia, e che dominerà la seconda metà del secolo.

Il mutamento degli equilibri politici e sociali ha inevitabili riflessi anche sugli equilibri culturali tra le diverse nazioni: l'Italia, ad esempio, perde il primato culturale che deteneva in Europa e volge la propria attenzione ai paesi circostanti, per recuperare il proprio svantaggio. Allo stesso modo si comportano Spagna e Russia. Per quanto concerne la circolazione delle idee e delle opere, acquista sempre maggiore rilievo per le élite intellettuali l'opinione pubblica, ovvero l'opinione della più accreditata comunità internazionale, che può dare prima di ogni altro la

---

(1) M. Guglielmi, *La traduzione letteraria*, in A. Gnisci (a cura di), *Introduzione alla letteratura comparata*, Milano, Mondadori, 1999, p. 177, che riprende la teoria del *polisistema letterario (Polysystem Theory)* proposta da Itamar Even-Zohar. Secondo lo studioso della scuola di Tel Aviv, la *letteratura tradotta* svolge un ruolo innovativo all'interno di una cultura, in particolare «quando ci sono punti di svolta, crisi o vuoti in una letteratura». Cfr. I. Even-Zohar, *La posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario*, traduzione di Stefano Traini, [titolo originale: *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem*, in Id., *Papers in Historical Poetics*, Tel Aviv, Porter Institute, 1978, pp. 21-27], in S. Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1985, pp. 230 ss. Nel corso della presente analisi, i testi teatrali tradotti vengono ad assumere quella che Even-Zohar definisce una posizione *primaria* all'interno del polisistema rappresentato da una letteratura nazionale, partecipando attivamente alla *modellizzazione* di quest'ultima.

consacrazione culturale e letteraria. I circuiti non ufficiali diventano determinanti, soprattutto nel secondo Settecento, per lo scambio delle nuove idee e dei nuovi modelli: caffè e salotti sono ora i luoghi deputati ad una circolazione culturale non più confinata nei canali tradizionali ma aperta e varia. Funzione analoga assolvono anche i viaggi e la corrispondenza epistolare, che mettono in contatto intellettuali di tutte le nazioni: il Settecento si viene a definire come il secolo del cosmopolitismo. Significativa è anche l'espansione del mercato editoriale, che vede la pubblicazione di opere di ogni genere. I fogli periodici, in particolare, sono uno dei principali strumenti della diffusione delle idee e dell'ampliamento sociale del pubblico.

L'intero contesto internazionale è l'orizzonte di interesse dei letterati europei che rivolgono la propria attenzione ai classici stranieri moderni, nell'ottica di tradurre ciò «che conviene» ([2]) per avere la cifra delle esperienze letterarie che si sviluppano negli altri paesi.

Il continuo e pubblico scambio di idee di stampo illuminista trova espressione nelle figure dei *mediatori culturali* che attraverso le traduzioni favoriscono la diffusione dinamica di opinioni ed esperienze, sottolineando in tal modo il ruolo di utilità sociale che la pratica traduttiva viene ad assumere nel vivace dialogo internazionale. Questi mediatori culturali sono accomunati da una concezione della traduzione non intesa come semplice prassi ermeneutica, come accadeva ancora nel secolo precedente, ma come vero e proprio momento di contatto dialettico tra culture differenti. Tra le forme d'arte maggiormente soggette a operazioni di mediazione è proprio il teatro a rivendicare un ruolo centrale e a farsi al contempo luogo e strumento di *transfer*.

Le scene del panorama teatrale europeo sono caratterizzate da una vivacità di contatti che si manifesta in adattamenti, rifacimenti e trasposizioni di temi e opere da un ambito culturale all'altro, segno di un autentico cosmopolitismo di matrice illuminista e, allo stesso tempo, testimonianza del valore dello strumento teatro quale mezzo di divulgazione rapido, popolare e trascinante ([3]).

Una grande passione per il teatro, che ora si apre a un pubblico interclassista e diventa una sorta di fenomeno di costume, caratterizza infatti il XVIII secolo. Il nuovo pubblico che va a teatro richiede un repertorio che tenga vivo l'interesse, mentre gli intellettuali assumono consa-

---

([2]) G. PETROCCHI, *Le traduzioni nell'età neoclassico-romantica*, in ID., *Lezioni di critica romantica*, Milano, il Saggiatore, 1975, p. 141.

([3]) A. PALADINI VOLTERRA, *Verso una moderna produzione teatrale*, in «Quaderni di teatro», V/20, 1983, p. 121.

pevolezza della possibilità di veicolare le proprie idee attraverso questo mezzo di comunicazione. Appare evidente la necessità di avere a disposizione opere nuove che rispondano a tale doppio ordine di esigenze. Lo scambio internazionale si intensifica a tal punto da determinare trasposizioni in altre lingue pressoché coeve alle rappresentazioni originali, può accadere cioè che le opere appaiano sulle scene in traduzione prima ancora di venire rappresentate nel paese di origine.

> *Tradurre un'opera teatrale straniera ha voluto dire e vuol dire ancora oggi vincere tutte le resistenze sorde, inconfessate che una cultura oppone alla penetrazione di un'altra cultura dal momento in cui non si tratta più di comunicazione puramente intellettuale* ([4]).

La citazione dello studioso Georges Mounin pone in evidenza la dimensione socio-culturale del fenomeno delle traduzioni teatrali, dimensione che va aggiunta ad un'analisi che potrebbe giustificare la messe di traduzioni di testi per le scene come risposta a semplici necessità pratiche. Il teatro, prosegue il critico, con la sua ricchezza di situazioni che portano sulla scena la realtà di vita di un popolo rimane a lungo la forma letteraria meno adatta all'esportazione. Pertanto, quando un teatro diventa internazionale, «ciò avviene perché la cultura di cui è l'espressione è già internazionalizzata e quindi diventa necessaria» ([5]). Da una prospettiva culturale e antropologica la traduzione teatrale si configura dunque come reale momento di contatto inter-culturale, diventa il motore del rinnovamento intellettuale perché è un ponte fra visioni e mondi che ricercano radici comuni.

Il recupero di testi e autori di teatro, oggi in buona parte soltanto menzionati nelle opere storiografiche di maggior respiro, ha senso per ritrovare la base intellettuale comune alla realtà europea settecentesca, quella tradizione condivisa e partecipata che si è venuta a creare grazie al vivace scambio di idee e che non consente un'analisi in chiave nazionale ma, al contrario, rende i confini entità decisamente fluide e amplia il contesto ad una dimensione inter-nazionale.

Nel corso del Settecento l'arte è intesa come veicolo di valori estetici e morali e si approfondisce la riflessione sul potere di persuasione e di coinvolgimento emotivo dell'arte drammatica. Nella seconda metà del secolo, in particolare, si assiste alla piena diffusione, con il tramite della

---

([4]) G. Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, traduzione di Stefania Morganti, Torino, Einaudi, 1965, p. 154 [titolo originale: *Traductions et Traducteurs*].

([5]) *Ibidem.*

cultura e del teatro francese, di una visione utilitaristica dell'arte come strumento per finalità a carattere sociale, politico e moralizzante che passa attraverso il genere della *commedia lacrimosa*. Il teatro sentimentale che domina in Europa, come testimonia anche la varietà di denominazioni (*comédie larmoyante* in Francia, *comedia lacrimosa*, *comedia lacrimatoria*, *comedia lastimosa* e *comedia llorosa* in Spagna, *sentimental comedy* e *melodrama* in Inghilterra, *bürgerliches Trauerspiel* e *Rührstück* in ambito tedesco, *slëznaja komedija* in russo) ([6]), si diffonde proprio grazie alle traduzioni.

In Italia lo sviluppo di questo genere di consumo è legato ad Elisabetta Caminer Turra (1751-1802), figura poliedrica del vivace mondo culturale veneziano, dove l'ambiente teatrale è pervaso dalla rivoluzione di costumi che va sotto il nome di *Riforma Goldoniana*. Caminer Turra è giornalista, pedagoga, drammaturga, *salonnière* ed editrice ([7]), ma è soprattutto *mediatrice* fra tradizioni teatrali e culturali diverse grazie all'intensa attività traduttiva in cui si impegna. Profondamente convinta del potere pedagogico-morale del teatro quale strumento privilegiato per agire sul pubblico ed educarlo, portando in scena personaggi esemplari e ricorrendo alla commozione per ispirare gli spettatori alla virtù, Caminer Turra traduce autori contemporanei di grande richiamo. Esordisce nel 1768 traducendo dal francese due opere teatrali che nel paese d'origine hanno suscitato vivaci polemiche, poiché animate dallo spirito delle nuove idee illuministiche: *Eufemia*, *ovvero Il Trionfo della religione* di Baculard d'Arnaud (1718-1805) e *Ericia ovvero la Vestale* di Joseph-Gaspard Dubois-Fontanelle (1727-1812), la prima rappresentata in Francia soltanto dopo la morte dell'autore, la seconda vietata dalla censura e stampata clandestinamente, per giungere sulle scene solo nel 1789 ([8]). Nel 1770 esce a stampa a nome di Caminer Turra la traduzione de *L'Onesto colpevole o sia l'Amore Filiale* di Fénouillot de Falbaire (1727-1800), opera vietata in Francia, ma che a Venezia è già rappresentata nel 1769.

([6]) Per una rapida panoramica della produzione del *teatro lacrimoso* in Francia, Italia, Spagna, Germania e Russia si veda, tra gli altri, S. D'AMICO (a cura di), *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1959, vol. VI, coll. 1130-1136.

([7]) Tra le recenti pubblicazioni di scritti inediti di Elisabetta Caminer Turra si segnala il volume curato e tradotto da C.M. SAMA, *Elisabetta Caminer Turra. Selected Writings of an Eighteenth Century Venetian Woman of Letters*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 2003.

([8]) R. UNFER LUKOSCHIK, *Die «gelehrte Frau Elisabetta Caminer Turra, zu Vicenza». Eine Kulturvermittlerin des 18. Jahrhunderts*, in M. ENGELBERT *et al.* (a cura di), *Märkte, Medien, Vermittler. Fallstudien zur interkulturellen Vernetzung von Literatur und Film*, Göttingen, Wallstein, 2001, p. 35.

Tra gli autori da lei più tradotti non a caso compare il nome del drammaturgo francese Louis-Sébastien Mercier (1740-1814) che dichiara in modo esplicito di intendere la scena come un pulpito ([9]). L'autrice ritiene che i modelli da lei proposti possano contribuire al rinnovamento della produzione drammaturgica italiana:

> *Forse il tradurre delle buone opere Teatrali straniere può essere una scuola per farne di propria invenzione* [...] *che il Teatro Italiano non perde punto della sua dignità ricevendo le copie d'una nuova spezie di Drammi* ([10])

e si dedica con passione alla traduzione, con rielaborazioni non solo della tradizione francese, ma anche russa, inglese, spagnola e tedesca, sempre però attraverso il filtro delle versioni francesi, poiché Caminer Turra rivela di conoscere solo il francese e ben poco l'inglese ([11]). Con le raccolte di *Composizioni teatrali moderne* la traduttrice offre ai lettori «un'idea del gusto delle varie nazioni» ([12]), fornendo anche preziose informazioni sul proprio atteggiamento traduttivo: Caminer Turra interviene in modo deciso sui testi che traduce per adattarli alle esigenze del pubblico, pertanto il processo di *addomesticamento* ([13]) del testo originale appare una modalità per trasmettere le nuove tematiche, senza voler urtare eccessivamente la sensibilità e il gusto del pubblico, che tuttavia viene così in contatto con le novità.

L'autrice, che rivela un'insolita attenzione per il testo originale, riflette sulla diversa strategia da applicare ad una traduzione destinata alla lettura e ad una che, al contrario, servirà da base per la rappresentazione

---

([9]) A. Paladini Volterra, *Verso una moderna produzione teatrale*, cit., p. 111.

([10]) E. Caminer, Prefazione, in Id., *Composizioni teatrali moderne*, Venezia, Savioni, 1772, vol. I, pp. xv ss., citato in R. Unfer Lukoschik (a cura di), *Elisabetta Caminer Turra (1751-1796). Una letterata veneta verso l'Europa*, Verona, Essedue Edizioni, 1998, p. 67.

([11]) Le traduzioni per il teatro realizzate da Elisabetta Caminer Turra tra il 1772 e il 1794 sono raccolte in dodici volumi. Tra le sue versioni di opere inglesi è da menzionare *La moglie gelosa*, riduzione teatrale dal *Tom Jones* (1749) di Henry Fielding (1707-1774), vero e proprio *best seller* nell'Europa del secondo Settecento, mentre tra le opere tedesche si ritrovano due commedie di Johann Elias Schlegel (1719-1749) e Johann Jakob Engel (1741-1802) e la tragedia *Miß Sara Sampson* di Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781). Nel 1774 Caminer Turra traduce tra le altre le commedie *Lo Stagnajo politico* e *La Giornaliera* del danese Ludvig Holberg (1684-1754), la farsa *Il Cieco di Bethnal-Green* e la satira *La bottega del Chincagliere* dell'inglese Robert Dodsley (1703-1764), ma anche opere di Calderón de la Barca. Cfr. R. Unfer Lukoschik (a cura di), *Elisabetta Caminer Turra (1751-1796)*, cit., pp. 118 ss.

([12]) E. Caminer, Prefazione, in Id., *Composizioni teatrali moderne*, cit., vol. II, p. iv.

([13]) L. Venuti, *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*, traduzione di Marina Guglielmi, Roma, Armando, 1999, p. 1 [titolo originale: *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Routledge, London, 1995].

teatrale: in quest'ultimo caso il rispetto del gusto del pubblico e delle regole teatrali si impone. Nell'adattamento per i teatri veneziani del *Disertore* di Mercier, uno dei maggiori successi di pubblico della traduttrice, Caminer Turra decide di eliminare nientemeno che la condanna a morte a conclusione dell'opera, ma conserva il finale originale nella versione a stampa (14). In una lettera all'amico Giuseppe Pelli Bencivenni (1729-1808), Caminer Turra si mostra sicura delle proprie motivazioni: «Potreste accusare il cambiamento ch'io v'ho fatto infine, salvando la vita al Disertore ma siccome io l'ho tradotto e accomodato per Venezia, spererei di giustificarmi (15)».

Le medesime ragioni della modifica, dovuta alla «sensibilité des mes Compatriotes», vengono esposte da Caminer Turra all'autore del testo originale (16). Allo stesso modo, mentre taglia alcune scene ritenute troppo prolisse per la rappresentazione scenica del *Falso amico*, sempre di Mercier, Caminer Turra lascia intatto «il dialogo un po' lunghetto» del dramma *Olindo e Sofronia* dello stesso autore, destinato alla sola lettura (17).

Accanto ad Elisabetta Caminer Turra è da ricordare il drammaturgo e traduttore Camillo Federici (1749-1802), a cui si riconosce soprattutto il merito di aver ricavato da August Wilhelm Iffland (1759-1814) e da August von Kotzebue (1761-1819), massimi esponenti del genere *lacrimoso* in Germania, nuovi modelli e di averli introdotti in Italia.

Diligente artigiano della penna, Federici non dichiara mai i modelli stranieri cui attinge a piene mani, pur tuttavia riesce a creare da tale materiale opere «nuove» che catturano l'attenzione degli spettatori (18), tanto da entrare a far parte già alla fine del Settecento del patrimonio comune delle compagnie di prosa. È lo stesso autore a confessare di produrre per gli attori, per i capocomici che lo hanno scritturato e per il

---

(14) R. UNFER LUKOSCHIK (a cura di), *Lettere di Elisabetta Caminer (1751-1796) organizzatrice culturale*, Conselve, Think ADV, 2006, p. 129, lettera 56 (senza data, 1770-1771).

(15) *Ivi*, p. 128, lettera 55 (28 settembre 1771), sottolineatura dell'autrice.

(16) *Ivi*, p. 129, lettera 56 (senza data, 1770-1771). La missiva testimonia inoltre del contatto diretto di Caminer Turra con l'autore dell'opera che sta traducendo, un rapporto che rappresenta una sorta di *unicum* nel panorama letterario dell'epoca, considerando che non esiste ancora il diritto d'autore né si è affermato il senso di proprietà di un'opera letteraria.

(17) E. CAMINER, Prefazione, in ID., *Composizioni teatrali moderne tradotte*, cit., vol. I, p. XVII.

(18) G. NATALI, *Storia letteraria d'Italia: Il Settecento*, Milano, Vallardi, 1964, vol. II, p. 247 e G. PETRONIO, *Dizionario enciclopedico della letteratura italiana*, Bari, Laterza/Roma, Unione Editoriale, 1966-1970, vol. II, p. 433.

pubblico ([19]), giustificando in tal modo una certa ripetitività dei motivi e la scelta di artifici e colpi di scena, volti a ottenere la partecipazione di chi assiste allo spettacolo. Tipiche dell'autore sono pertanto le *sbottonature* finali, le soluzioni a sorpresa che risolvono in modo inaspettato l'intreccio. L'autore produce «per il mercato», mantenendosi fedele all'ideale, proprio di una concezione del teatro quale *instrumentum regni* per ammaestrare il pubblico, di esaltare le virtù e condannare il vizio ([20]). Inoltre, presentando un popolo pressoché sempre in attesa di una buona guida che ne diriga le sorti, i testi mirano a creare il consenso intorno alle scelte del potere e possono quindi passare indenni, con i dovuti aggiustamenti, attraverso i diversi regimi ([21]).

In modo piuttosto singolare le opere di Federici, considerate dai critici contemporanei testi di consumo legati alla moda dei tempi e imitazioni dei modelli stranieri, soprattutto tedeschi e francesi, ritornano sotto forma di traduzione oltralpe, proprio in Austria e Germania, dove si succedono nell'arco di un trentennio cinque diverse edizioni di opere dell'autore padovano ([22]), ma si segnalano altre traduzioni in francese, spagnolo, olandese, ungherese e greco.

Le *pièce* di Federici sono utilizzate anche per finalità didattiche, per l'apprendimento delle regole della buona conversazione in lingua italiana, segnale della trasformazione del teatro in un fenomeno di costume che entra nei romanzi, nella vita quotidiana, di cui danno testimonianza biografie e memorie, e in quella scolastica, grazie ai manuali che lo propongono per l'apprendimento di una lingua straniera ([23]).

([19]) C. Federici, Prefazione dell'autore, in Id., *Collezione di tutte le opere teatrali del signor Cammillo Federici coll'aggiunta di alcune non ancora pubblicate colle stampe*, Firenze, presso Gaetano Ducci, 1826, vol. I, p. 25.

([20]) C. Federici, Discorso critico-storico, in Id., *Collezione di tutte le opere teatrali del signor Cammillo Federici coll'aggiunta di alcune di alcune non ancora pubblicate colle stampe*, cit., vol. I, p. 5.

([21]) R. Turchi, *La commedia italiana del Settecento*, Firenze, Sansoni, 1986, pp. 332 ss.

([22]) *Scelta di commedie preceduta da notizie biografiche. Con note di G. B. Ghezzi*, Leipzig, senza casa editrice, s.d.; *Scelta delle comedie di C. Federici mit Noten und Bezeichnung der richtigen Prosodie für Anfänger in der italienischen Sprache*, Wien, Armbruster, 1802; *Sammlung einiger der neuesten und vorzüglichsten italienischen Theater=Stücke für Deutsche bearbeitet. Mit Noten und Bezeichnung der richtigen Prosodie*, Wien, bey Philipp Joseph Schalbacher, 1803*;* l'opera presenta anche il seguente frontespizio italiano: *Scelta delle comedie di Federici con annotazioni tedesche ed indicazioni di corretta prosodia, ad uso di chi studia la lingua italiana*, Vienna, apresso Fil. Gius. Schalbacher, librajo, 1804; *Scelta delle più moderne commedie italiane*, Norimberga, Riegel e Wiesner, 1817, vol. I e 1819, vol. II (contengono entrambi quattro commedie); *Commedie di Camillo Federici trascelte e raccolte in sei volumi da Giulio Radicchi per uso della gioventù studiosa della lingua italiana*, Wien, Schrämbl, 1832-1833, 6 voll.

([23]) M. Pieri, *Problemi e metodi di editoria teatrale*, in *Storia del teatro moderno e*

Nel 1751 Ignacio de Luzán traduce con il titolo *La Razón contra la Moda* l'opera *Le Préjugé à la mode* (1735) del francese Pierre Claude Nivelle de la Chaussée (1692-1754), introducendo anche in Spagna la *comédie larmoyante.* L'inserimento della Spagna nell'Europa dei Lumi nel corso del Settecento avviene grazie a un intenso lavoro di traduzione ed importazione del pensiero letterario di altre nazioni ([24]). Gli autori francesi (64,91%) seguiti dagli italiani (22,90%) costituiscono il principale riferimento, ma anche inglesi (7,28%), portoghesi (3,77%) e tedeschi (1,14%), come testimoniano le cifre documentate, relative alle traduzioni del XVIII secolo.

La *commedia lacrimosa* trova legittimazione anche a Mosca nel 1770 con la rappresentazione dell'*Eugénie* (1769) di Pierre Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799) ([25]). La fortuna del nuovo genere in Russia è tuttavia legata al nome del drammaturgo tedesco Kotzebue, chiamato dallo zar Paolo a dirigere il teatro tedesco di Pietroburgo, e in particolare all'opera *Menschenhaß und Reue* (1789), tradotta in russo già nel 1792 con il titolo *Nenavist' k ljudjam i raskajanie* ([26]). L'autore, oggetto di critiche sprezzanti in patria ([27]), appartiene a pieno titolo alla storia del teatro russo: i suoi testi di consumo, dove le virtù e l'onestà hanno sempre ragione della perfidia, «consolidano in Russia il teatro

---

contemporaneo, vol. II, *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, Torino, Einaudi, 2000, p. 1086.

([24]) J. CHECA BELTRÁN, *La Spagna e la poetica del Neoclassicismo europeo*, in G. CANTARUTTI & S. FERRARI (a cura di), *Paesaggi europei del Neoclassicismo*, Bologna, il Mulino, 2007, p. 139.

([25]) Con la zarina Elisabetta Petrovna (1741-1762) inizia in Russia quella che viene definita *teatrocrazia.* La passione per il teatro dimostrata dalla zarina spazia in ogni direzione: dramma scolastico, opera italiana, tragedia classica francese, sfilate allegoriche che magnificano la sovrana e le glorie militari dell'impero. Compagnie tedesche e francesi invitate in Russia rappresentano il repertorio del teatro classicista europeo, da Corneille a Racine e Gottsched, le commedie di Molière e degli autori della sua cerchia, nonché del teatro borghese tedesco. Nel teatro musicale al dominio dell'opera seria italiana si affianca presto l'*opéra comique* francese. Cfr. G. GANDOLFO, *Radici e innesto sull'Europa. I capolavori del teatro russo*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. II, *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, cit., p. 342.

([26]) Tra il 1792 e il 1810 si segnalano oltre 100 edizioni dell'opera in russo. H. JACOB, *Kotzebues Werke in Übersetzungen*, in H. SEIFERT & H. WERNER (a cura di), *Studien zur neueren deutschen Literatur*, Berlin, Akademie Verlag, 1964, p. 177.

([27]) Nonostante le accese polemiche, i teatri tedeschi non possono esimersi dal rappresentare le opere del drammaturgo. Un richiamo ai dati numerici delle rappresentazioni consente di delineare un quadro decisamente esaustivo delle preferenze del pubblico: nel periodo compreso tra il 1779 e il 1870 si segnalano al *Mannheimer Hof- und Nationaltheater* 1870 repliche di opere di Kotzebue contro le 486 di Schiller e le 181 di Goethe. Cfr. J.F. MEYER, *Verehrt. Verdammt. Vergessen. August von Kotzebue - Werk und Wirkung*, Frankfurt a.M., Lang, 2005, p. 9.

come istituzione e ne allargano la funzione in un pubblico sempre più vasto, che non era più limitato al solo ceto nobiliare» ([28]).

Nell'ambito dell'intensa attività traduttiva che porta a trasporre in russo i classici contemporanei francesi e italiani si distingue il drammaturgo Jakov Borisovič Knjažnin (1742-1791), traduttore di Voltaire, Corneille, Molière, Beaumarchais, Goldoni e Giambattista Marino, nonché autore di commedie e drammi di ispirazione francese.

Nel suo romanzo in versi *Evgenij Onegin* (*Eugenio Onegin* - 1831), il poeta Aleksandr Sergeevič Puškin (1799-1837) definisce Knjažnin *pereimčivyj*, uno spirito ricettivo ([29]) che ha saputo cogliere e recepire nella propria esperienza letteraria gli spunti originali che l'Europa poteva offrire, per farli poi proliferare in Russia. Le traduzioni caratterizzano quest'epoca cosmopolita del teatro russo, ricca di contatti con la cultura europea che portano ad acquisire, nel giro di un trentennio, quel patrimonio che sarà alla base della civiltà letteraria russa dell'Ottocento.

La menzione nel poema puškiniano del drammaturgo Knjažnin, unitamente ad altri traduttori e drammaturghi del teatro russo del Settecento e dell'Ottocento ([30]), mette in luce nuovi tratti della trasformazione del teatro in fenomeno di costume che permarrà anche in tutto l'Ottocento. Nel romanzo *Mërtvye duši* (*Le anime morte* – 1842) di Nikolaj Vasil'evič Gogol' (1809-1852), quando il protagonista Čičikov giunge nella cittadina dove poi si svolge la vicenda, al teatro locale è rappresen-

---

([28]) G. Gandolfo, *Radici e innesto sull'Europa. I capolavori del teatro russo*, cit., p. 350.

([29]) Si è consultata l'edizione A.S. Puškin, *Eugenio Onegin*, a cura di E. Bazzarelli, con testo russo a fronte, Milano, BUR, 1985, p. 90 (testo russo), p. 91 (testo italiano), strofa XVIII. Ben diverso è invece il ricordo che Puškin lascia nella poesia *K Žukovskomu* (*A Žukovskij* - 1816) del drammaturgo Aleksandr Sumarokov (1718-1777), autore di rifacimenti di opere della letteratura internazionale, quali *Amleto* e *Riccardo III* di Shakespeare, che contemplano modifiche sostanziali anche della trama. Definito il *Racine del Nord*, Sumarokov si considera continuatore ed emulo di Corneille, Racine, Metastasio e Voltaire. Le sue opere sono tradotte in Francia, paese nel quale ha una certa fama. Cfr. G. Gandolfo, *Radici e innesto sull'Europa. I capolavori del teatro russo*, cit., pp. 344 ss.

([30]) A.S. Puškin, *Eugenio Onegin*, cit., p. 90 (testo russo), p. 91 (testo italiano), strofa XVIII. Denis Ivanovič Fonvizin (1745-1791) è tra l'altro traduttore di Voltaire, delle *Metamorfosi* di Ovidio e del drammaturgo danese Ludvig Holberg. Puškin cita inoltre Vladislav Aleksandrovič Ozerov (1770-1816), Pavel Aleksandrovič Katenin (1792-1853) e Aleksandr Aleksandrovič Šachovskoj (1797-1846) che adatta testi di Kotzebue e Voltaire ed è autore di riduzioni teatrali di Walter Scott. Nella fitta rete dei rimandi intertestuali che caratterizzano le opere di Puškin si segnalano i versi di Knjažnin citati come epigrafi dei capitoli I, IV e XIII (quest'ultima in realtà è una stilizzazione di Puškin modellata sullo stile delle commedie di Knjažnin) del romanzo *Kapitanskaja dočka* (*La figlia del capitano* - 1836).

tata nientemeno che la tragedia *Ispancy v Peru*, *ili smert' Rolly* (*Die Spanier in Peru oder Rollas Tod* - 1794) di Kotzebue ([31]).

Il numero delle traduzioni in russo di Kotzebue è superato soltanto da quelle in inglese ([32]). La sua fama in Inghilterra è legata al nome del drammaturgo Richard Brinsley Sheridan (1751-1816), che rielabora con il titolo *Pizarro* (1799) l'opera *Die Spanier in Peru oder Rollas Tod* per il *Drury Lane-Theater* ottenendo un successo senza eguali. Alla fine del secolo le versioni inglesi di opere di Kotzebue rappresentano la metà delle traduzioni di letteratura tedesca dell'epoca ([33]). Sono da segnalare anche i successi delle versioni di *Menschenhaß und Reue*, trasformato da Benjamin Thompson (1753-1814) in *The Stranger* e rappresentato al *Drury Lane* nel 1799, e la rielaborazione di *Das Kind der Liebe* (1790) ad opera della drammaturga Elisabeth Inchbald (1753-1821), rappresentata con il titolo *Lovers' Vows* al *Covent Garden* nel 1798 ([34]). Jane Austen inserisce la messa in scena amatoriale di quest'ultima *pièce* di Kotzebue, una delle più discusse del teatro inglese del periodo, nel suo romanzo *Mansfield Park* (1814).

Il successo di pubblico del drammaturgo tedesco sulle scene inglesi è accompagnato da violenti attacchi della critica, che si accanisce in realtà contro gli adattamenti *per* il teatro inglese delle opere di Kotzebue: queste ultime vengono di fatto rielaborate sia nella forma che nella sostanza, in misura tale da risultare irriconoscibili ad eventuali «German visitors» ([35]). La stessa Inchbald, nella prefazione a *Lovers' Vows*, non ostenta scuse per omissioni o aggiunte rispetto al testo originale, forte del plauso che il pubblico tributa alla sua traduzione, consenso forse anche maggiore di quello

---

([31]) G. GANDOLFO, *Radici e innesto sull'Europa. I capolavori del teatro russo*, cit., p. 350.

([32]) Sono tuttavia attestate circa 200 traduzioni che circolano in Europa, tra le quali versioni in francese, italiano, spagnolo, portoghese, danese, svedese, olandese, polacco, ceco, slovacco, serbo, ungherese, boemo, bulgaro e greco, queste ultime stampate a Vienna. Cfr. H. JACOB, *Kotzebues Werke in Übersetzungen*, cit., p. 176.

([33]) «He [Kotzebue] also was directly responsible for a widespread interest in German literature abroad». Cfr. R.L. KAHN, *Personality Factors in Kotzebue's Work*, in «Philological Quarterly», 30, 1951, p. 71.

([34]) C. FARESE, *«Rule, Kotzebue, then, and Britannia rule!»: considerazioni sulla ricezione dell'opera di August von Kotzebue in Inghilterra fra Sette e Ottocento*, in D. SAGLIA & G. SILVANI (a cura di), *Il teatro della paura. Scenari gotici del romanticismo europeo*, Roma, Bulzoni, 2005, p. 53.

([35]) J.A. KELLY, *German Visitors to English Theatres in the Eighteenth Century*, Princeton, Princeton University Press, 1936, p. 153, citato in C. FARESE, *«Rule, Kotzebue, then, and Britannia rule!»: considerazioni sulla ricezione dell'opera di August von Kotzebue in Inghilterra fra Sette e Ottocento*, cit., p. 55.

ottenuto dalla *pièce* in Germania ([36]), e ribadisce che i cambiamenti apportati alla caratterizzazione della stessa protagonista, Amalia, sono frutto di un necessario adeguamento all'«English taste» ([37]).

Il successo di Kotzebue si ripete anche sulle scene americane: sono da menzionare oltre 25 traduzioni e ristampe negli Stati Uniti e, curiosamente, ritraduzioni delle stesse in tedesco ([38]).

Il suo *Lustspiel* più famoso, *Die deutschen Kleinstädter* (1802), consente al drammaturgo tedesco un ingresso trionfale in Francia ([39]), patria della *comédie larmoyante*, dove si susseguono numerose traduzioni, ma anche un utilizzo a scopo didattico del testo, come lettura per chi si dedica allo studio della lingua tedesca ([40]).

Il drammaturgo riutilizza in varia misura spunti provenienti dalle letterature europee; tra i suoi modelli sono da ricordare il norvegese

---

([36]) «It would appear like affectation to offer an apology for any scenes or passages omitted or added, in this play, different from the original: its reception has given me confidence to suppose what I have done is right; for Kotzebue's «Child of Love» in Germany, was never more attractive than «Lovers' Vows» has been in England». Cfr. E. Inchbald, *Preface-Lovers' Vows*, in P. Baines & E. Burns (a cura di), *Five Romantic Plays, 1768-1821*, New York, Oxford University Press, 2000, p. 186.

([37]) «The same woman, I conceive, whom the author drew, with the self-same sentiments, but with manners adapted to the English rather than the German taste». *Ivi*, p. 187.

([38]) H. Jacob, *Kotzebues Werke in Übersetzungen*, cit., p. 179. I testi di Kotzebue rimangono in repertorio nei teatri americani per tutto il XIX secolo: «The season of 1800 alone saw 14 pieces of Kotzebue which were new in New York. A variety of records were set up. *The Virgin of the Sun (Die Sonnenjungfrau)* was given on five nights in succession, something unprecedented in America. *The Stranger* and *Lover's Vows* remained in favour until 1870. In New York, in 1799, out of a total of 94 performances 52 (55%) belonged to Kotzebue». Cfr. A. Behrmann, *Kotzebue on the American Stage*, in «arcadia», 4, 1969, p. 275.

([39]) Curioso il movimento circolare di motivi che accompagna il capolavoro di Kotzebue: lo spunto gli viene da una commedia francese, *La petite ville* (1801) di Louis-Benoît Picard (1769-1828), che Kotzebue traduce con il titolo *Die französischen Kleinstädter*, mentre il nome della cittadina dove si svolge l'azione, Krähwinkel, è recuperato da una novella di Jean Paul (1763-1825), *Das heimliche Klaglied der jetzigen Männer, eine Stadtgeschichte* (1801). Cfr. S. D'Amico (a cura di), *Enciclopedia dello Spettacolo*, cit., col. 1051.

([40]) H. Jacob, *Kotzebues Werke in Übersetzungen*, cit., p. 180. In Italia ha, invece, grande successo una farsa dal titolo *Das Landhaus an der Heerstraße* (1809) (*Il casino di campagna*, cfr. A.E. Maurer, *Goldoni in Germania. I rifacimenti di Kotzebue*, Venezia, Centro tedesco di studi veneziani, 1979, p. 17), successo con tutta probabilità legato alla presenza nel testo di figure care alla tradizione comica del teatro italiano quali la coppia di servi astuti che riesce ad avere la meglio, grazie proprio all'arguzia, sullo sfortunato acquirente del villino del titolo. Kotzebue gode in Italia di una buona considerazione da parte della critica, viene definito un autore che con le sue opere persegue fini moralistici.

Ludvig Holberg (1684-1754) e, in particolare, Carlo Goldoni (1707-1793). Tutti i rifacimenti dei testi goldoniani sono raccolti da Kotzebue in un volume ([41]), con l'indicazione delle occasioni in cui tali *pièce* possono essere utilizzate. Si tratta quindi di adattamenti che rispondono ad esigenze pratiche e legate al momento, quali una struttura semplice che consenta di mettere in scena i testi in pochi giorni, un numero limitato di personaggi, grazie all'eliminazione delle figure tipiche della commedia dell'arte, ed episodi che anziché svolgersi sulla scena vengono narrati o riferiti. L'azione tipica delle commedie goldoniane, ricche di intreccio, viene così semplificata in una successione ordinata di avvenimenti e risulta evidente la trasposizione delle vicende nell'ambiente nobiliare tedesco, nonché la scomparsa di qualunque accenno ai problemi sociali cui Goldoni allude nei propri testi ([42]). Ad esempio, nella commedia *Die schlaue Wittwe* (1803), derivata da *La vedova scaltra* (1748), Kotzebue non mantiene la critica sociale presente nell'originale (una vedova deve seguire un preciso codice di comportamento) e trasforma Arlecchino, motore delle situazioni comiche, nel fedele servitore Georg, nobile decaduto che grazie alle proprie virtù riesce a sposare la vedova. Con questa soluzione sorprendente Kotzebue introduce quelle scene sentimentali che mancano al testo goldoniano ed assecondano il pubblico tedesco, scongiurando inoltre il pericolo di un'unione socialmente sconveniente, poiché il servitore è di nobili origini. L'aspetto prettamente economico e pratico del matrimonio, presente nella commedia *La donna di garbo* (1744), viene eliminato dal rifacimento *Die Komödiantin aus Liebe* (1811): la protagonista riesce a conquistare con un comportamento virtuoso e non solo con l'astuzia, come accade invece per la giovane del testo goldoniano, tutti i membri della famiglia del futuro sposo che si oppongono all'unione. Il gusto del sentimentale e la propensione al matrimonio d'amore fanno scartare sin da principio al drammaturgo tedesco il presupposto del testo originale della donna che vuole costringere l'amante infedele a mantenere la promessa di matrimonio.

Anche per Kotzebue è bene parlare di traduzioni «indirette», che si rifanno alle versioni francesi delle opere goldoniane e vanno ad inserirsi in un complicato gioco di rimandi e riprese, come testimonia la commedia *Das Posthaus in Treuenbrietzen* (1808), rielaborazione de *L'osteria*

([41]) *Almanach Dramatischer Spiele zur geselligen Unterhaltung auf dem Lande*, 1803. Cfr. A.E. MAURER, *Goldoni in Germania. I rifacimenti di Kotzebue*, cit., p. 6.

([42]) *Ivi*, p. 11 e seg. cui si fa riferimento anche per il confronto che segue tra opere goldoniane e rifacimenti di Kotzebue.

della posta (1762) ([43]) che rivela tracce del rifacimento della stessa con il titolo *Rivaux d'eux-mêmes* (1798) ad opera del capocomico parigino Pigault-Lebrun (1753-1835) ([44]).

In area mitteleuropea il teatro rappresenta uno dei punti di riferimento centrali della realtà sociale e culturale, sia nelle città sia nelle campagne, e si presta a possibili allusioni satiriche alla realtà contemporanea, offrendo così al pubblico un'incisiva forma di critica socio-politica. La realtà viennese, nello specifico, si caratterizza per una totale centralità del teatro che diventa il fulcro della vita culturale.

> *Sfruttando l'inesauribile flusso di idee provenienti dalle altre letterature, i drammaturghi viennesi scrivevano centinaia di lavori che venivano rappresentati in numerosissime repliche e attiravano a teatro giovani e vecchi* ([45]).

In questa circolazione estremamente veloce di tematiche si inserisce l'esperienza di Johanna von Weissenthurn (1772-1847), attrice e drammaturga dell'*Hofburgtheater* di Vienna, che intreccia traduzione di opere del repertorio europeo e scrittura in proprio, all'insegna di una modalità di rielaborazione che tiene in considerazione il gusto del pubblico, la diversità delle tradizioni teatrali, le esigenze pratiche delle compagnie e il rapporto con la censura ([46]). Benché sia bollata dalla critica contemporanea, come già era accaduto a Kotzebue, come autrice di semplice letteratura di intrattenimento, la drammaturga domina le scene vien-

---

([43]) S. D'Amico (a cura di), *Enciclopedia dello Spettacolo*, cit., col. 1051.

([44]) Altra testimonianza della circolazione e dei molteplici impieghi dei testi teatrali nei diversi contesti nazionali è l'utilizzo della medesima *pièce* di Goldoni in un manuale tedesco per lo studio della lingua italiana. Il *Lustspiel* di Goldoni, dal titolo *L'albergo della posta*, è riportato in italiano, corredato di note (numeri arabi progressivi) che indicano il traducente tedesco di alcuni termini e annotazioni a carattere generale (lettere in corsivo) sulla vita quotidiana in Italia. Queste ultime osservazioni propongono inoltre al lettore ulteriori riflessioni a carattere linguistico, raffrontando italiano e francese. Si veda K.L. Kannegiesser, *Italienische Grammatik nebst Lesebuch und Wörterverzeichniß für Anfänger und Geübter und vorzüglich auch für Damen; mit einer Geschichte der italienischen Literatur*, Leipzig, Hentze, 1845, pp. 122-144.

([45]) V. Žmegač, Z. Škreb & L. Sekulić, *Breve storia della letteratura tedesca dalle origini ai giorni nostri*, Torino, Einaudi, 1995, p. 199.

([46]) I contemporanei rilevarono come Weissenthurn «confezionasse» ruoli su misura per determinati attori o attrici dell'*Hofburgtheater.* Approfondendo l'analisi dei testi della drammaturga, sia originali sia tradotti, risultano evidenti le limitazioni che hanno determinato una certa ripetitività di temi, figure e motivi, dalle imposizioni della rigorosa censura viennese che vietava di portare in scena certi personaggi o di includere talune parole nel copione, allo stesso regolamento del *teatro di corte* che vietava rappresentazioni che potessero turbare eccessivamente gli augusti membri del pubblico, alle necessità pratiche delle *troupe*, costrette a ritmi di lavoro forsennati.

nesi ed europee per oltre cinquant'anni, portando ai massimi vertici il genere del *Rührstück.*

Il più grande successo di Weissenthurn è proprio una rielaborazione, il dramma romantico *Der Wald bey Herrmannstadt* (1807) ([47]), rifacimento di un *vaudeville* francese che circolerà in tutta Europa nuovamente tradotto dal tedesco in francese e in seguito in inglese e italiano ([48]). Considerando le traduzioni realizzate dalla drammaturga ([49]), tra cui anche un testo dell'italiano Camillo Federici ([50]), e i drammi della stessa Weissenthurn tradotti in inglese, francese, danese, russo, polacco, ceco e italiano ([51]), si può affermare che le sue opere abbiano ampiamente superato i confini del mondo teatrale di lingua tedesca, per collocarsi in una dimensione decisamente europea.

L'autrice viennese e gli altri drammaturghi menzionati si inseriscono con tempestività nel panorama teatrale, traducendo prodotti nuovi che suscitano un forte interesse, come testimonia il largo consenso di pubblico che ottengono le loro rielaborazioni, e non si fanno scrupolo di intervenire direttamente nel testo, senza porsi il problema del rispetto dell'opera originale, secondo una prassi diffusa e accettata pressoché in tutta Europa.

L'etica del traduttore, che è *reader and interpreter* ([52]) del testo origi-

---

([47]) Il dramma raggiunge la vetta delle 117 rappresentazioni all'*Hofburgtheater* di Vienna.

([48]) L.A. STEYSKAL, *Johanna Franul von Weissenthurn als Schauspielerin am Burgtheater*, Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der philosophischen Fakultät der Universität Wien, Wien, Phil. Diss., 1963, vol. I, p. 185.

([49]) Si veda nello specifico S. KORD, *Ein Blick hinter die Kulissen. Deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart, Metzler, 1992, pp. 361-365.

([50]) Si tratta del dramma *Totila ossia I Visigoti* (1794) adattato da Weissenthurn per le scene viennesi nel 1804 come *Totila, König der Gothen.* Si veda P.M. FILIPPI & M. MARSIGLI (a cura di), *Totila*, Bologna, BUP, 2009 per un confronto critico tra le due opere.

([51]) Si segnalano in particolare le seguenti traduzioni italiane: *Amore ed equivoco. Commedia in cinque atti di Filippo Casari. Libera imitazione*, Trieste, dagli Eredi Coletti, 1823 *[Liebe und Entsagung]; La foresta di Hermanstadt*, *melodramma eroi-comico in 3 atti.* Musica di Valentino Fioravanti, libretto di Andrea Leone Tottola, Napoli, Teatro Nuovo, 1812 *[Der Wald bey Herrmannstadt]*; *La selva d'Hermanstadt. Melodramma.* Musica di Felice Frasi, libretto di Felice Romani, Milano, Fontana, 1827 *[Der Wald bey Herrmannstadt]; 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*, Venezia, Giuseppe Picotti, 1829, pp. 95-166 *[Die Erben].*

([52]) G.P. NORTON, *Literary Translation in the Continuum of Reinassance Thought: A Conceptual Overview*, in H. KITTEL (a cura di), *Die literarische Übersetzung. Stand und Perspektiven ihrer Erforschung*, Berlin, Erich Schmidt, 1988, p. 6.

nale, gli impone di appropriarsene e di naturalizzarlo: è considerato, infatti, una sorta di dovere eliminare quanto potrebbe risultare sgradito al pubblico del paese che accoglie la traduzione. Gli interventi sono perlopiù dettati da necessità contingenti, che si coniugano con l'altrettanto pressante preoccupazione che l'opera abbia un buon successo.

All'atteggiamento di sostanziale libertà dei traduttori nei confronti del testo originale, che include la prassi di tradurre di «seconda mano», il più delle volte dal francese (si tratta quindi della mediazione di un'opera già «adattata» a una sensibilità differente da quella originaria), fa sovente da contraltare la rigidità della censura, che determina altri sapienti interventi sul testo stesso.

Nelle manipolazioni del traduttore, negli scarti rispetto all'originale, nelle varianti di stile e di contenuto si ritrova la cifra del messaggio che si intende veicolare: in questi elementi entrano in gioco l'inclinazione personale di chi traduce, ma anche opzioni editoriali, vincoli culturali e politici e la censura, nelle sue molteplici forme di censura di stato e autocensura. Per gli artisti di teatro, così legati al consenso del pubblico e, soprattutto, alla possibilità di rappresentare la propria opera, è quindi un'esigenza ineludibile mettere il testo al riparo da interventi censori esterni che ne possano ritardare la fruizione o addirittura ne stravolgano gli intenti estetici e comunicativi. Ne consegue l'elevata frequenza di *topoi* che conferiscono alla *pièce* caratteristiche di fruibilità ed esportabilità, tali da permetterle di circolare in contesti linguistici e socio-culturali diversi ([53]).

Lo studio del *transfer* culturale mediato dalle traduzioni e l'analisi delle traduzioni stesse si rivelano pertanto necessari per leggere correttamente il fenomeno della drammaturgia europea del Settecento, un momento storico in cui in tutta Europa si impone una cultura «del dialogo» tra le nazioni e dello scambio dialettico.

([53]) P.M. Filippi, *Due mondi linguistici per un solo universo teatrale: Camillo Federici e Johanna von Weissenthurn*, in P.M. Filippi & M. Marsigli (a cura di), *Totila*, cit. p. 19.