

Intertextualità e memoria culturale nelle traduzioni in lingua tedesca delle opere di Mozart/Da Ponte

Résumés

La représentation d'opéras traduits était une pratique courante depuis les origines du genre et jusqu'au milieu du xx^e siècle, bien que certaines institutions préfèrent encore, de nos jours, cette approche interprétative au lieu de représenter les opéras dans la langue « originale » de leur composition. Considérant le contexte historique et la longue tradition de transmission de l'opéra en traduction – en particulier certaines traductions allemandes des opéras de Mozart/Da Ponte –, cet article présente et analyse différentes typologies de relations intertextuelles dans les pratiques de la traduction d'opéra et les interprète dans le contexte du système de production de l'opéra et à travers l'approche de la « mémoire culturelle ». Plusieurs relations intertextuelles entre les traductions sont explicables dans le cadre de la production théâtrale, où le travail de traduction doit souvent se réaliser dans l'urgence et en équipe ; d'autres sont nécessaires en raison des attentes du public. Les relations intertextuelles entre les textes traduits peuvent également être déterminées par les intentions idéologiques des traducteurs, par exemple lorsque l'intertextualité est étroitement liée à la volonté d'établir une traduction dans le cadre d'une tradition ou dans celui de la mémoire. À travers l'analyse des traductions de textes d'opéra, cet article met l'accent sur la nécessité d'une approche interdisciplinaire en utilisant les catégories de la 'mémoire culturelle' (Jan et Aleida Assmann) et de l'intertextualité (Gérard Genette).

The performance of operas in translation was a common practice since the beginning of the genre and till the middle of the 20th century, although some institutions still now privilege this interpretative approach instead of performing operas in the 'original' language of their composition. Considering this historical background and the long tradition of transmission of opera through/in translations – particularly considering some german translations of Mozart/Da Ponte operas – this article presents and analyses different typologies of intertextual relations in opera translation practices and interprets them in the context of production system of opera and through the cultural study approach of 'memory': many intertextual relations between translations are explainable in the context of theatrical production, where the work of translation should occur in a rush way and often as a team-work; others are instead required because of expectations of the audience. Intertextual relations between texts in translation can also be determined by ideological intents of the translators, when for example intertextuality

is tightly linked to the desire of establish a translation as part of an existent tradition or as part of 'cultural memory'. Through the analysis of translations of operas this article emphasizes the necessity of an interdisciplinary approach focusing on the categories of 'cultural memory' (Jan and Aleida Assmann) and 'intertextuality' (Gérard Genette).

Mots clés : opéra, livret, traduction, intertextualité, Gérard Genette, mémoire culturelle, Mozart, Da Ponte, national-socialisme, système de production de l'opéra

Keywords: Opera, Libretto/Textbook, Translation, Intertextuality, Gérard Genette, Cultural Memory, Mozart, Da Ponte, National-socialism, Operatic production system

Traduzione, memoria e intertestualità: premesse teoriche e metodologiche

L'esecuzione del teatro musicale in traduzione è una prassi che ha caratterizzato l'evoluzione del genere dalla sua nascita fino alla metà del xx secolo e ancor oggi singole istituzioni privilegiano questo tipo di approccio interpretativo rispetto all'esecuzione in lingua originale. Tradurre i libretti nella lingua del paese di esecuzione ha per lungo tempo rappresentato la condizione indispensabile affinché un'opera potesse avere successo e diffusione in un contesto culturale e istituzionale diverso da quello in cui questa aveva avuto origine.¹ A partire dal xviii secolo l'intensificazione delle produzioni in traduzione rispecchia tuttavia anche una mutazione di natura socio-economica: in Europa l'incremento delle tendenze nazionalistiche e la popolarizzazione dei generi di teatro musicale al di fuori delle strutture aristocratiche favorirono non solo la creazione di generi teatrali-musicali destinati a un pubblico più ampio, ma anche la traduzione e l'adattamento di generi importati da altri contesti sociali e geografici.² La vasta diffusione del teatro musicale in traduzione in quasi tutte le aree geografiche e in tutte le epoche storiche nonché l'importanza dei processi traduttivi nella storia della ricezione hanno determinato negli ultimi venti anni lo sviluppo di un settore degli studi di scienza della traduzione e della musicologia focalizzato su questo tema.³ Mentre nella pubblicistica musicale degli anni '60 e '70 gli studi sulla tradizione dei libretti ponevano più che altro l'accento sulla ricerca delle equivalenze di tipo linguistico e, di conseguenza, sulla *fedeltà* di una traduzione al suo *originale*, le nuove metodologie d'analisi non solamente hanno messo in discussione questo approccio,⁴ ma ne hanno proposti di diversi. Alcuni studi si sono concentrati per esempio sugli aspetti semiotici della traduzione.⁵ Nell'analizzare i rapporti culturali tra diversi contesti topografici e il conseguente scambio di repertorio è stata invece adottata la metodologia del tran-

1 Schneider, 2008 : 983 ; Schneider, 2009 : 195-197.

2 Salzman, Desi, 2008 : 79.

3 Per una panoramica sullo stato della ricerca cfr. Marschall, 2004.

4 Kaindl, 1994.

5 Gorfée, 1997 ; Gorfée, 2005.

sfer culturale.⁶ Studi specificamente ancorati alla scienza della traduzione hanno infine sviluppato metodi di analisi che ricercano nelle traduzioni un grado più o meno accettabile di adeguatezza, basata sulla relazione dei processi traduttivi con la scena e con la successiva esecuzione di un'opera.⁷ Considerando l'importanza della traduzione nel contesto della storia della ricezione e considerando la specifica natura testuale dell'opera musicale, ovvero la complessa interazione tra i livelli della trasmissione e della performatività dei testi operistici,⁸ questo articolo vuole invece mostrare l'importanza che nei processi di traduzione dei libretti d'opera (e nella loro analisi) può assumere la categoria della *memoria culturale*, così come questa è stata introdotta nei *cultural studies* da Jan e Aleida Assmann,⁹ e la categoria dell'*intertestualità*, così come è stata teorizzata nella scienza della letteratura da Gérard Genette.¹⁰ Tra i vari approcci teorici all'intertestualità nella scienza della letteratura si fa riferimento solo a quello di Genette, perché si ritiene che la sua sistematizzazione terminologica delle differenti tipologie di « *transtextualité* » sia rispetto alle altre più facilmente esportabile e applicabile in altri contesti disciplinari.¹¹

Con la qualità dell'intertestualità ci si riferisce a una particolare tipologia di relazione tra due o più testi : un testo posteriore si rapporta implicitamente o esplicitamente a un testo anteriore :¹² con i termini « *hypotexte* » e « *hypertexte* » Genette denomina rispettivamente il testo cronologicamente anteriore e posteriore all'interno del rapporto transtestuale.¹³ Genette descrive la letteratura come una costruzione intertestuale fatta di citazioni, plagii e allusioni. Con l'idea del palinsesto, tuttavia, mette in risalto come l'opera artistica si riproponga sempre in una dimensione nuova e potenziata. Genette distingue cinque tipologie di « *transtextualité* » : la prima, l'« *intertextualité* » viene definita come « *relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes* », nella maggiorparte dei casi si tratta di una « *présence effective d'un texte dans un autre* »¹⁴, per esempio in forma di citazione, plagio o allusione. La seconda è il « *paratexte* » e indica tutti gli apparati testuali che forniscono al testo « *un entourage (variable) et parfois un commentaire* »¹⁵. Ci si riferisce dunque al titolo, al sottotitolo, alle illustrazioni, alla prefazione, ecc. di un testo. La terza è la « *métatextualité* », la « *relation, on dit plus couramment de 'commentaire', qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer* »¹⁶. La quarta (la quinta in Genette) tipologia di « *transtextualité* » è per Genette l'« *architextualité* », la forma più astratta tra le rela-

6 Schneider, Schmusch, 2009.

7 Kaindl, 1995.

8 Cfr. a questo proposito Gossett, 2006 e Dahlhaus, 1988.

9 Assmann, 2008 : 183–208.

10 Genette, 1982.

11 Sul problema generale delle relazioni intertestuali nella traduzione cfr. Basso, 2000 : 211 ; sulla ripresa delle teorie di Genette per lo studio delle traduzioni dei testi della musica pop cfr. Lacasse, 2000.

12 Genette, 1982 : 7.

13 Genette, 1982 : 11.

14 Genette, 1982 : 7.

15 Genette, 1982 : 9.

16 Genette, 1982 : 10.

zioni presentate, perché si riferisce al « *texte d'origine de tout discours possible, son origine et son milieu d'instauration* »¹⁷. La quarta tipologia (la quinta in Genette), infine, quella denominata « *hypertextualité* », è l'unica a interessare Genette nella sua argomentazione nel libro *Palimpsestes*. Con questo termine intende « *toute relation unissant un texte B ([...] hypertexte) à un texte antérieur A ([...] hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire* »¹⁸. Genette applica le categorie appena elencate per descrivere e analizzare dei processi trasformativi all'interno di testi letterari. Si vuole riprendere la sua differenziazione per la descrizione e l'analisi delle traduzioni dei libretti d'opera perché spesso queste traduzioni mostrano evidenti o celate relazioni intertestuali con traduzioni precedenti della stessa opera. Il più delle volte le traduzioni non fanno che riprendere spezzoni di traduzioni già esistenti – volendo dunque far uso delle tipologie di Genette, in questo caso si avrebbe a che fare con la prima, quella dell'« *intertextualité* », ma come evidenzia Genette, i cinque tipi di « *transtextualité* » non vanno considerati come privi di relazioni reciproche; anzi, le loro relazioni a volte si rivelano di fondamentale importanza per l'analisi¹⁹. Le cause che determinano le pratiche di intertestualità nelle traduzioni dei libretti sono differenziabili, e per questo – come si argomenterà in seguito – oltre alle teorie di Genette in questo articolo si farà riferimento anche alle metodologie di lettura della cultura sviluppate partendo dal concetto di memoria culturale. Le pratiche intertestuali infatti sono spesso conseguenza e quindi in stretta relazione con l'idea della memoria e del tradurre 'ricordando'. La memoria culturale si costituisce attraverso i processi comunicativi, raccontando, ricevendo e facendo propri i racconti altrui²⁰. Così le microsocietà sviluppano la loro memoria collettiva. Le strutture sociali più grandi, invece, come le nazioni, gli stati e le etnie, modellano la loro memoria collettiva attraverso l'intreccio di differenti mezzi simbolici : immagini, testi, monumenti, ricorrenze, ecc²¹. In questo senso anche la prassi teatrale della traduzione dei libretti d'opera, come si vuole mostrare nel seguito di questo articolo, può contribuire alla definizione e trasmissione di questa memoria e ciò avviene soprattutto nella creazione di relazioni intertestuali tra due o più traduzioni di una stessa opera. Per indagare le funzioni svolte da queste due vaste categorie di analisi dei fenomeni della cultura nell'ambito dello studio delle traduzioni dei libretti d'opera si è scelto di limitare il repertorio studiato alle opere nate dalla collaborazione di Mozart e Da Ponte, presentando in questo articolo alcuni esempi tratti da paratesti di differenti edizioni delle suddette opere, nonché differenti soluzioni traduttive che mostrano tra di loro evidenti relazioni intertestuali. Vista la quantità di traduzioni delle opere di Mozart, in particolare quelle nate dalla collaborazione tra Mozart e Da Ponte, i riferimenti intertestuali assumono in questo caso un valore peculiare. Come tuttavia affermato dallo scienziato della traduzione Klaus Kaindl, è difficile, se non impossibile, quantificare il numero di queste

17 Genette, 1982 : 11.

18 Genette, 1982 : 11-12.

19 Genette, 1982 : 14.

20 Assmann, 2008 : 191.

21 *Ibid.*

traduzioni, perché molte si basavano su rifacimenti precedenti e perché le differenti istituzioni teatrali si costruivano una loro versione dei testi ricorrendo e intervenendo su stesure preesistenti. Raramente però i prodotti di questo lavoro intertestuale vennero e vengono pubblicati o stampati²². Certamente pratiche intertestuali tra le traduzioni della stessa opera sono riscontrabili anche in un repertorio differente²³, ma Mozart si presta in particolar modo a questo tipo di approccio, poiché questo compositore è assorto a una delle maggiori icone della cultura di lingua tedesca ed è quindi una delle figure di riferimento nella creazione dell'identità culturale germanofona. Poiché lo studio sistematico di tutte le traduzioni delle opere di Mozart/Da Ponte esulerebbe dai limiti spaziali di questo articolo, si sono scelti estratti di singole traduzioni di arie particolarmente conosciute. Queste traduzioni sono nate prima, durante e dopo il nazionalsocialismo : analizzarle con i criteri appena esposti consente di mettere in rilievo come alcuni processi intertestuali abbiano garantito continuità culturale nonostante la forte rottura apportata nella storia (culturale) del Novecento dal periodo nazionalsocialista.

Il caso Mozart: esempi di traduzione

« Nach dem Italienischen mit teilweiser Benützung der Übersetzung von F. Devrient und Niese von Hermann Levi » : « Tradotto dall'italiano da Hermann Levi utilizzando parzialmente la traduzione di F. Devrient e Niese ». Queste informazioni paratestuali si possono leggere su una locandina della Volksoper di Vienna datata 3. giugno 1924 in occasione di una nuova produzione di *Così fan tutte* di Wolfgang A. Mozart. Le traduzioni di Levi delle opere di Mozart-Da Ponte erano tra le più diffuse e apprezzate nei teatri di lingua tedesca. Concepite dal direttore d'orchestra e compositore tedesco tra il 1895 e il 1897, le sue traduzioni sono tuttora in uso, come nel caso di un *Don Giovanni* prodotto per il Landestheater di Salisburgo nella stagione 1989 per la regia di Joachim Herz. In quella produzione, tuttavia, non venne usato il testo di Levi nella sua forma primigenia. Lo si può osservare fin dai primi versi dell'opera (« Notte e giorno faticar/per chi nulla sa gradir/piova e vento sopportar/mangiar male e mal dormir [...] »).²⁴

Nella versione di Levi la prima aria di Leporello viene tradotta così :

Keine Ruh bei Tag und Nacht/nichts was mir Vergnügen macht/schmale Kost und wenig Geld/das ertrage, wem's gefällt./Ich will selbst den Herren machen/mach nicht länger Diener sein./Gnädiger Herr./Ihr habt gut lachen!/Tändelt Ihr mit einer Schönen/dann muss ich

²² Kaindl, 2006 : 737.

²³ Cfr. per esempio i paratesti di Leoncavallo, [1970] o Puccini, 1966.

²⁴ Poiché i testi vengono presentati a scopo comparativo, nella trascrizione non si tiene conto di questioni di versificazione e punteggiatura.

als Wache fröhnen./Doch was giebt's?/Ich höre kommen/fort ins Dunkel schnell hinein²⁵.

Herz riprende fino a

« Diener sein » le soluzioni traduttive di Levi, senza alcuna differenza, ma traduce il seguito dell'aria in questo modo : « So ein reizend feines Herrchen!/Kost er drin mit seiner Schönen,/muß ich hier als Schildwach' stöhnen./ Doch mir schient, es kommen Leute,/ nein, man soll mich hier nicht seh'n! »²⁶

Nella traduzione del seguito della scena la versione di Levi e quella di Herz si differenziano :

Levi :

Anna : Hoffe nicht, so lang ich athme/unerkannt zu fliehn von hier!/D. Juan : Wer ich bin, du thörisht Mädchen/nie erfährst du das von mir!/Leporello : Welch ein Wirrwarr! O Gott. Welch Schreien! Neue Händel giebt es hier./Anna : O Leute, helft mir Armen!/ Giovanni : Still, sonst kenn'ich kein Erbarmen²⁷.

Herz :

Anna: Nein, zuvor mußt du mich töten,/nein, ich laß dich nicht entflieh'n./ Giovanni: Tolles Weib, Du schreißt vergebens, wer ich bin, erfährst du nie./ Leporello: Welch ein Lärmen, oh Gott, welch Schreien,/diesmal ging es nicht so glatt./Anna : Leute, Diener, packt den Buben!/ Giovanni : Schweig, sonst kenn ich kein Erbarmen²⁸.

Le convergenze tra le due versioni qui sono minime. Ma se si prende in considerazione anche una traduzione di Schünemann, si potrà notare un ulteriore livello di intertestualità nella tradizione ricettiva in traduzione dell'opera in questione. Fino a «Diener sein» anche la versione di Schünemann è identica a quella di Levi. Il seguito, però, mostra forti analogie con la versione di Herz. Schünemann traduce : « So ein großer Herr kann lachen/Tändelt er mit einer Schönen/dann muß ich als Schildwach stöhnen. »²⁹ Herz e Schünemann hanno quindi una fonte da cui traggono questa soluzione traduttiva, un « hypotexte » comune,³⁰ oppure la traduzione cronologicamente successiva (l'« hypertexte ») di Herz riprende direttamente da Schünemann alcuni versi per la sua traduzione. Schünemann ritorna poi di nuovo sulla versione di Levi : « Anna : Hoffe

25 Mozart, [ca. 1950] : 8 e sgg.

26 Müller, Panagl, 1990 : 49.

27 Mozart, [ca. 1950] : 10 e sgg.

28 Müller, Panagl, 1990 : 49.

29 Mozart, 1940 : 65 e sgg.

30 Si tratta, come si vedrà in seguito, della versione di Schröder (Mozart, [1797] : 10).

nicht, so lang ich atme, unerkannt zu fliehn von hier.», mentre nel successivo inciso di Leporello le versioni di Schünemann e di Herz nuovamente coincidono : «Welch ein Lärmen, o Gott Welch Schreien. »

Simili relazioni intertestuali si possono riscontrare anche nel duetto tra Don Giovanni e Zerlina («Là ci darem la mano»). Anche in questo caso si tratta di una parte ben conosciuta dell'opera, quindi fortemente ancorata nella memoria collettiva del pubblico. Non stupisce, dunque, che anche in questo caso le varie traduzioni si trovino tra di loro in esplicita relazione intertestuale. L'incipit della traduzione di Levi è il seguente : « Reich mir die Hand mein Leben/komm auf mein Schloss mit mir./Kannst du noch widerstreben?/Es ist nicht weit von hier. »³¹ Herz riutilizza completamente i primi due versi e poi propone una soluzione traduttiva differente : « Dein Ja-Wort mir zu geben,/ganz nah dein Glück von Dir »³² Analogamente alle traduzioni già comparate anche in questo caso Herz riprende da Levi, inserisce poi altre soluzioni, ma ritorna con costanza alla traduzione che potremmo definire ipotestuale. Il testo di Schünemann è identico a quello di Levi, con piccolissime variazioni : « Mein Herz schlagt zu sehr »³³ invece di « Mein Herz, o sag es mir » ; Schünemann : « Bald fühl ich froh es schlagen, bald wieder bang und schwer », Levi : « Ich fühle froh dich schlagen, und steh doch zitternd hier ».

Come spesso accade nella prassi teatrale, quindi, una versione originaria venne riadattata in una sorta di collage intertestuale. Nell'introduzione alla pubblicazione del testo usato nella produzione di Salisburgo, Herz spiega di aver utilizzato in linea di massima la versione di Levi, adattandola alle soluzioni testuali di un traduttore contemporaneo non meglio identificato e a diverse scelte del regista stesso, concepite e rivisitate in diversi periodi³⁴. Secondo Herz una traduzione di qualità nasce solo ed esclusivamente in una dimensione collettiva³⁵. Va aggiunto che all'interno di questa dimensione collettiva non bisogna dimenticare il ruolo che può assumere la memoria culturale. Anche Herz ha agito in questo senso, mantendendo nella sua versione del *Don Giovanni* alcune soluzioni traduttive popolari a livello di pubblico, cosciente di quanto queste si allontanassero decisamente dal testo italiano dell'opera, ma aggiungendo che il pubblico aveva spesso contestato le produzioni che non riproponevano le versioni testuali attese, e chiesto conto del perché le arie o le scene in questione fossero state tagliate del tutto dalla produzione³⁶.

Come già affermato, nella storia della traduzione per l'opera il repertorio di Mozart non è particolarmente significativo esclusivamente a causa della quantità di traduzioni. Nella memoria culturale dei paesi di lingua tedesca, infatti, Mozart assunse, a seconda dei contesti, uno speciale significato simbolico : in tutte le epoche storiche nel mondo germanofono ci si è appropriati della sua figura e della sua musica, nel peggiore dei casi anche strumentalizzandole a

31 Mozart, [ca. 1950], 62 e sgg.

32 Müller, Panagl, 1990 : 63.

33 Mozart, [ca. 1950] : 65.

34 Müller, Panagl, 1990 : 47.

35 Müller, Panagl, 1990 : 27.

36 Müller, Panagl, 1990 : 48.

scopi ideologici³⁷. Non sorprende quindi che fin dalle sue origini nella pubblicistica in lingua tedesca dedicata alla traduzione dei libretti d'opera, le opere di Mozart rappresentassero un soggetto di analisi privilegiato. Non sempre, tuttavia, il confronto intellettuale su questo tema si limitava a questioni di natura prettamente tecnica. Lo studioso e traduttore di Dante in lingua tedesca Hans Deinhardt, per esempio, in un suo intervento al Primo Congresso della Società di Musicologia tedesca mise in evidenza come l'aspetto principale da considerare nel tradurre Mozart fosse di natura psicologica, eine « Sache der Publikumspsychologie »³⁸. Per spiegare cosa intendesse con «una questione di psicologia del pubblico», Deinhardt si lasciò andare a un'argomentazione nostalgica e a tratti patetica : « Ich meine das Eingewurzeltsein des alten, von unserer Kindheit an mit den Mozartschen Klängen verbundenen Textes, und die Nebenrolle, um nicht zu sagen Irrelevanz der Frage nach seinem dichterischen Wert. »³⁹ Il fattore determinante per definire la qualità di una traduzione risiede per Deinhardt dunque in questo essere radicato nella cultura della memoria.

Durante il periodo del nazionalsocialismo i temi legati agli aspetti testuali e alla traduzione dei libretti delle opere di Mozart furono vivacemente discussi. Sia Da Ponte che Levi – le cui traduzioni delle opere di Mozart, come già affermato, ebbero la maggiore diffusione nel mondo teatrale di lingua tedesca – secondo le leggi razziali nazionalsocialiste erano considerati *ebrei*, una situazione che creò non pochi problemi nel mondo culturale nazista. Anche la pubblicistica dell'epoca si allineò all'ideologia razzista. In un articolo denigratorio si chiedeva per esempio il salvataggio di Mozart e delle sue opere dai traduttori ebrei⁴⁰ ; altrove ci si interrogava su quanto tempo ancora si sarebbe dovuto tollerare e sopportare « Mozart à la Levi »⁴¹. Siegfried Anheisser, un musicologo fedele al regime e egli stesso traduttore per l'opera, scrisse addirittura un intero libro dedicato alla questione della traduzione delle opere di Mozart. Il titolo del suo studio è programmatico e privo di ambiguità : *Für den deutschen Mozart* (A favore del Mozart tedesco)⁴². Nel suo saggio Anheisser non voleva solamente indagare questioni legate al problema della traduzione, ma dimostrare come Mozart fosse un autore di cultura tedesca. Inoltre uno degli intenti principali della sua dissertazione era mostrare come l'utilizzo di una versione unificata in lingua tedesca delle opere di Mozart da usare in tutti i teatri avrebbe avuto come conseguenza il raggiungimento di uno scopo ideologico, quello di affermare e diffondere l'idea della germanicità di Mozart. Nonostante il suo zelo ideologico, tuttavia, le traduzioni di Anheisser non riuscirono ad affermarsi come traduzioni ufficiali del Reich. Questo insuccesso fu determinato in parte dalle rivalità e dai giochi di potere che caratterizzarono la politica culturale del nazionalsocialismo – in questo caso dalla concorrenza tra il *Reichsministerium für*

37 Cfr. per esempio Szabò-Knotik, 2007 ; Loeser, 2007 ; Levi, 2010.

38 Deinhardt, 1926 : 273.

39 Deinhardt, 1926 : 273. «Intendo dire che i vecchi testi sono radicati fin dalla nostra infanzia con i suoni di Mozart e che interrogarsi sul valore poetico di questi testi ha un ruolo secondario, se non irrilevante.» Traduzione J. G.

40 Ramlow, 1936.

41 Anonimo, 1936.

42 Anheisser, 1938.

Volksaufklärung und Propaganda e l'*Amt Rosenberg*⁴³. Una delle cause del mancato successo di Anheisser fu anche dovuta, secondo la traduttrice Ragni Maria Gschwend, al fatto che in definitiva né i teatri né il partito volevano realmente avere qualcosa di così radicalmente nuovo e svincolato dalla tradizione traduttiva come le sue traduzioni⁴⁴.

Ecco a modo di esempio le soluzioni traduttive di Anheisser dei due passaggi di *Don Giovanni* precedentemente analizzati. Se nell'aria di Leporello si può constatare ancora un chiaro rapporto di intertestualità con gli esempi precedentemente mostrati, nel duetto le soluzioni di Anheisser sono completamente svincolate da eventuali modelli preesistenti :

Aria di Leporello : Keine Ruh bei tag und Nacht,/nichts, was mir Vergnügen macht,/schlechte Kost und wenig Geld,/das ertrage, wem's gefällt!/Ich will selbst den Herren machen,/will nicht länger Diener sein./Ja, mein Herr, das ist der Rechte:/Er ist drin auf Liebeswegen,/ich steh hier bei Wind und Regen./Doch mir scheint,/es kommen Leute,/nein, man soll mich hier nicht sehen⁴⁵.

Duetto Zerlina/Don Giovanni : « Dort sollst du mir gehören,/dort sagst du endlich ja,/dort wird uns niemand stören,/komm mit, es ist so nah. »⁴⁶

Durante il nazionalsocialismo iniziarono invece a diffondersi sempre di più le traduzioni di Georg Schünemann, il direttore della sezione musicale della *Preußische Bibliothek* di Berlino. Anche in questo caso fu importante il sostegno delle istituzioni politiche, ma il motivo principale del suo successo fu legato al suo *modus operandi* come traduttore, che si può sintetizzare con il titolo quasi ossimorico presentato dai paratesti alle sue traduzioni mozartiane : traduzione «nach der Überlieferung und dem Urtext» (secondo la trasmissione e l'urtext)⁴⁷. La particolarità di questa definizione venne spiegata da Schünemann nell'introduzione alla sua edizione di *Le nozze di Figaro* :

Die vorliegende textliche Neufassung [...] geht von der Erfahrung aus, daß sich der deutsche Opernbesucher keine noch so gut gemeinten, philologisch genauen Übertragungen aufdrängen lässt, sondern nach wie vor an den ihm lieb gewordenen alten Worten und Versen festhält, wie sie seit Generationen gesungen werden und in den musikalischen Hausschatz eingegangen sind. Die volkstümliche Kraft der alten Bücher kann keine noch so kenntnisvolle wörtliche Übertragung ersetzen. So hat sich auch in der Theaterpraxis der Brauch herausgebildet, das Beste der älteren Übersetzungen beizubehalten. Diese altvertraute Überlieferung bildet die Grundlage

43 Gschwend, 2006 : 116.

44 *Ibid.*

45 Mozart, 1935 : 9 e sgg.

46 Mozart, 1935 : 63.

47 Mozart, 1940 ; Mozart, [1940] ; Mozart, [1941].

für die vorliegende Neufassung. Zum ersten Male wurden die alten Texte kritisch gesichtet und die jeweils beste Fassung den Noten unterlegt⁴⁸.

Schünemann tentò di legittimare la sua prassi traduttiva anche in pubblicazioni di tipo scientifico, in cui sosteneva che nella tradizione di un'opera tradotta si consolidano alcune formule che sopravvivono nel «Volksbewusstsein», nella coscienza popolare, nonostante convivano nella prassi teatrale varie soluzioni alternative di traduzione⁴⁹. Alcune delle traduzioni citate da Schünemann acquisirono lo stato di canzoni popolari. Così per esempio il già citato *Reich mir die Hand, mein Leben* (Là ci darem la mano) dal *Don Giovanni*, una soluzione traduttiva di Friedrich Ludwig Schroeder che risale al 1791 e che fu successivamente pubblicata, nel 1797, in una revisione di Christian Gottlob Neefe⁵⁰. La traduzione di Schroeder tuttavia si appoggia a quella precedente di Neefe e Heinrich Gottlieb Schmieder del 1789, la prima traduzione tedesca dell'opera⁵¹. Ecco come questi autori traducono le due parti del *Don Giovanni* precedentemente analizzate :

Schröder :

Aria di Leporello : Keine Ruh bey Tag und Nacht,/Nichts was mir Vergnügen macht,/Schmale Kost und wenig Geld,/Das ertrage wems gefällt!/Ich will selbst den Herren machen/Und nicht länger Diener seyn!/Nein, nein, nein, nein!/Traun! Das ist kein Spaß zum Lachen;/Wenn er rändelt mit den Schönen,/Muß ich hier als Schildwach stöhnen : /Doch, mich deutcht – ich höre Leute,/husch! Ins Winkelchen hinein⁵².

Duetto Don Giovanni/Zerlina : « Gieb mir die Hand, mein Leben!/Komm in mein Schloß mit mir ;/hier hilft kein Widerstreben;/Es ist nicht weit von hier! »⁵³

Schmieder/Neefe :

Aria di Leporello : Keine Ruh bey Tag und Nacht!/Nichts, was sonst Vergnügen macht!/Schlechte Speisen, herber Trank – /Dafür sage

48 Mozart, [1941] : III : « Questa nuova versione testuale [...] parte dalla considerazione che il pubblico operistico tedesco non si lascia imporre delle traduzioni meticolose da un punto di vista filologico, anche se fatte in buona coscienza. Il pubblico rimane fedele alle parole e ai versi che ha imparato ad amare, che da generazioni vengono cantati e che sono entrati nella propria enciclopedia musicale domestica. Nessuna traduzione letterale, anche se fatta con grande consapevolezza, potrà sostituire la forza popolare delle vecchie versioni. Anche nella prassi teatrale si è affermata l'usanza di mantenere le migliori parti delle vecchie traduzioni. Questa tradizione, familiare e ben nota, rappresenta il punto di partenza per la presente nuova tradizione. Per la prima volta i vecchi testi sono stati criticamente vagliati e la miglior versione è stata di volta in volta aggiunta alle note. » Traduzione J. G.

49 Schünemann, [1941] : 65. Sulla prassi traduttiva di Schünemann cfr. anche Horcicka, 2000 : 35.

50 Mozart, [1797].

51 Kaindl, 2006 : 738-739 ; Dürr, 2007.

52 Mozart, [1797] : 9 e sgg.

53 Mozart, [1797] : 66.

ich ferner Dank!/Ich will einen Herren machen/Und nicht länger Diener sein. /Herren lieben, schmausen, lachen;/Wenn sie tändeln bei den Schönen, /Sollt ich noch als Schildwacht frönen?/Dafür sag ich großen Dank! – /Doch, mich dünkt, es komme Leut;/Hier lausch ich ganz unbermerkt⁵⁴.

Duetto Don Giovanni/Zerlina : « Laß uns von Hinnen weichen,/ Komm in das Haus mit mir,/Die Hand mir dort zu reichen,/Es ist nicht weit von hier! »⁵⁵

Alcune delle soluzioni traduttive presentate vengono successivamente riprese anche da Friedrich Rochlitz⁵⁶. La sua versione del *Don Giovanni* è stata una delle più diffuse del XIX secolo :

Rochlitz⁵⁷ :

Aria di Leporello : Keine Ruh, bei Tag und Nacht;/Nichts, was mir Vergnügen macht;/Wenig Ged, bei Saus und Braus : /Ei, das halt' ein Andrer aus!/Kann ja selbst den Herren machen!/Will nicht länger Diener seyn! -/Sie, mein Herr, Sie können lachen : /Wenn Sie drinn sich divertieren,/Muss ich Schildwach, hier erfrieren!/Doch was giebt's? Ich höre kommen!/Husch, ins Winkelchen hinein!

Duetto Zerlina/Don Giovanni : « Sei ohne Furcht, mein Leben;/ Komm in mein Shloss mit mir!/Kannst du noch widerstreben?/Zwei Schritt' ist's nur von hier! »

Ritorniamo dunque alla discussione del *modus operandi* di Schünemann. Sviluppando la sua interpretazione egli evidenziò ironicamente come nella prassi teatrale le opere venissero predisposte per una specifica produzione : i maestri di cappella adattavano note e testo, i registi ne svisceravano gli aspetti scenici e i filologi, infine, cercavano di evidenziare gli errori delle precedenti rielaborazioni⁵⁸. Facendo riferimento al suo lavoro di traduzione Schünemann invece sottolinea di aver rispettato e mantenuto le « guten alten Wendungen », i buoni detti di una volta⁵⁹. Schünemann inventò un modo di ricostruzione filologico nel quale alcuni elementi della trasmissione di un'opera divennero parte costituente del testo della sua edizione. Tutti i libretti, spiega, sono stati accuratamente controllati e comparati con la « Urschrift » (Ur-testo) di Mozart. La stessa procedura è stata applicata a spartiti e partiture. Da questo tipo di revisione Schünemann ha ricostruito un « maßgebender » (autorevole) testo musicale, nonché il testo del libretto italiano e la relativa traduzione tedesca⁶⁰. Il mantenimento testuale di quelle che Schünemann chiama « gute alten Wendungen » non

54 Dieckmann, 1993 : 18.

55 Dieckmann, 1993 : 30.

56 Mozart, 1801.

57 *Ibid.*

58 Schünemann, 1941 : 62.

59 Schünemann, 1941 : 67.

60 *Ibid.*

si rivelò elemento problematico per la ricerca di un presunto Urtext, anzi, è stata proprio questa prassi a legittimare e spiegare il sottotitolo dato da Schünemann alla sua edizione, costruita «nach der Überlieferung und dem Urtext», secondo la tradizione e l'Urtext. Per il suo lavoro di edizione e traduzione del *Don Giovanni* prese in considerazione più di 50 versioni preesistenti e ne trasse il suo testo⁶¹. Lo scopo principale di Schünemann, secondo Kaindl, era quello di scalzare e sostituire le traduzioni di autori considerati *ebrei*⁶². Tuttavia la traduzione di Levi fu una delle più utilizzate da Schünemann nel suo collage⁶³. Abbiamo già analizzato due esempi tratti dall'opera *Don Giovanni*, ma procedimenti analoghi di riutilizzo testuale sono riscontrabili anche in *Le nozze di Figaro*. Ecco per esempio come Levi e Schünemann traducono l'aria di Bartolo « La vendetta, oh, la vendetta » del primo atto dell'opera :

Levi/Schünemann : « Süße Rache, ja, süße Rache, ist dem Ehrenmann ein Labsal. Schmach und Schande zu vergessen ist verächtlich, zeigt niedern Sinn. Fein und Witzig, scharf und spitzig, immer kritisch und politisch [...] »⁶⁴. L'intenzione iniziale di Schünemann, dunque – eliminare gli elementi ebraici dalla tradizione delle traduzioni di Mozart – alla fine non fu portata a compimento. Al contrario lo stimolo a *dimenticare* nella sua prassi traduttiva si trasformò paradossalmente in una forma di *ricordo* – di tradurre 'ricordando'.

In questo contesto non è solamente interessante notare come le due traduzioni siano praticamente identiche, ma anche che un traduttore come Kurt Honolka, che nelle sue pubblicazioni si è sempre mostrato critico nei riguardi di traduzioni precedenti, che a suo avviso si distaccavano troppo dall'« originale italiano »⁶⁵ nel tradurre quest'opera facesse invece riferimento intertestuale alle traduzioni della tradizione. Nel caso dell'aria in questione infatti nella sua traduzione del 1976 non si distaccò completamente dalle soluzioni di Levi e Schünemann :

Ja, die Rache, o süße Rache/ist dem Wiesen ein Vergnügen/Schimpf und Schande zu vergessen/ist verächtlich, zeigt diesern Sinn.⁶⁶

Si desidera riportare due ulteriori brevi esempi, questa volta tratti da *Così fan tutte* (inizio del terzetto *È la fede delle femmine* e inizio del successivo recitativo *Scioccherie di poeti*). Anche in questi due passaggi si possono chiaramente osservare le relazioni intertestuali tra le traduzioni di Levi e Schünemann, i tentativi di differenziazione di Anheisser nonché gli ammicchi alla tradizione di un traduttore come Honolka, che come già affermato, voleva invece esplicitamente allontanarsi da una tradizione traduttiva che nella maggiorparte dei casi criticava negativamente :

61 Kaindl, 1996 : 64.

62 *Ibid.*

63 Gschwend, 2006 : 119.

64 Mozart, [ca. 1955] : 32 e sgg.; Mozart, [1941] : 29 e sgg.

65 Mozart, 2001 : VII.

66 Mozart, 2001 : 45 e sgg.

Levi : « Die gerühmte Weibertreue,/sie gleicht die Phönix aus Arabien./Jeder weiss davon zu schwätzen,/doch wo ist er? Das weiss man nicht. »⁶⁷; « Thorheit von Philosophen/Und Albernheit des Alters/Sehr verbunden!/Nun höret, doch ohn' in Wut zu geraten. »⁶⁸
 Schünemann : « Die gepriesne Weibertreue,/sie gleicht dem Phönix aus Arabien,/jeder weiss davon zu schwätzen,/doch wo ist er, das weiß man nicht. »⁶⁹; « Torheit der Dichter/Und Albernheit des Alters./ Sehr gütig/so hört denn, ohn' in Wut zu kommen. »⁷⁰
 Anheisser : « Mit der Treue unsrer Frauen/ist es grad wie mit dem Phönix/wer es ist das sagt euch jeder,/ wo er vorkommt, das weiß kein Mensch. »⁷¹; « Weisheit aus Büchern!/Vertrocknete Gelehrtheit!/Schon möglich,/Wie wärs denn, doch nicht gleich wieder aufgebraust. »⁷²
 Honolka : « Weibertreue ist ein Märchen,/sie gleicht dem Phönix aus Arabien,/jeder glaubt ihn gut zu kennen/doch wo ist er, das weiß man nicht. »⁷³

Dopo il 1945 traduttori e editori non dovettero solo confrontarsi con la questione della traduzione e edizione delle opere di Mozart, ma anche con la specificità della ricezione di queste opere durante il nazionalsocialismo. Alla luce di una coscienza filologica sempre più evoluta, la maggior parte delle soluzioni della tradizione traduttiva apparivano inadeguate. Le analisi evidenziarono innumerevoli errori traduttivi e sostanziali problemi di natura testuale e accentuativa : le vecchie traduzioni erano fundamentalmente problematiche da cantare e sconvolgevano non solo il testo a livello semantico, ma anche a livello musicale⁷⁴. Questi problemi non si potevano però risolvere immediatamente e senza ricorrere a compromessi. Editori e traduttori sottolinearono il fatto che molte soluzioni traduttive impresse nella memoria collettiva rappresentavano una vera e propria falsificazione delle opere⁷⁵. Tuttavia in molti casi perseverarono nell'utilizzare quelle citazioni popolari divenute parte della memoria culturale collettiva⁷⁶. Quando nel 1950 il regista Walter Felsenstein mise in scena alla *Komische Oper Berlin* – l'istituzione da lui diretta che ancora oggi produce opere esclusivamente in traduzione tedesca – un nuovo allestimento di *Le nozze di Figaro*, si cimentò egli stesso con la nuova traduzione dell'opera, servendosi tuttavia in maniera intensiva delle versioni di Levi, Schünemann e Anheisser⁷⁷. Sorprende inizialmente che, pur agendo nella parte socialista della allora divisa

67 Mozart, [ca. 1952] : 14 e sgg.

68 Mozart, [ca. 1952] : 17.

69 Mozart, [1940] : 13 e sgg.

70 Mozart, [1940] : 17.

71 Mozart, 1936 : 13 e sgg.

72 Mozart, 1936 : 16.

73 Mozart 2006 : 17 e sgg. La traduzione di Honolka è tuttavia databile agli anni '70.

74 Cfr. per esempio Dürr, 1992 : 243–244 e 251 in cui si criticano alcune traduzioni delle due parti di *Don Giovanni* analizzate in questo articolo.

75 Cfr. per esempio l'introduzione di Fritz Oesers a Bizet, 1964 : I.

76 Herz, 1959 : 29.

77 Gschwend, 2006 : 129.

Germania, Felsenstein utilizzasse traduzioni nate nel contesto politico del nazionalsocialismo. Questo dato testimonia la continuità che contraddistingue la storia della traduzione delle opere di Mozart (e non solo). La *Komische Oper Berlin* ha utilizzato ancora nella stagione 2013–2014 la versione di Schünemann per una nuova produzione delle *Nozze di Figaro*, evento che ha suscitato molte critiche nell'opinione pubblica a causa del contesto politico della nascita di questa traduzione⁷⁸. Va tuttavia sottolineato che la versione di Schünemann fu utilizzata dall'istituzione berlinese fin dagli anni '50 e che negli anni '60 il regista e sovrintendente Götz Friedrich la sottopose a revisione.

Traduzione, memoria e intertestualità: per un'analisi interdisciplinare delle traduzioni dei libretti d'opera

Analogamente ad altre discipline, anche nel caso della traduzione per la scena musicale i processi traduttivi sono stati a lungo interpretati esclusivamente come relazioni di tipo filologico con testi considerati alla stregua di monumenti artistici⁷⁹. Analizzare le traduzioni alla ricerca delle tracce di una *fedeltà* più o meno riuscita all'opera, e il postulare, come conseguenza di questo tipo di analisi, la qualità e l'adeguatezza di una traduzione, può tuttavia determinare dei problemi, in quanto non si tiene conto della dimensione performativa e culturale di un testo, quindi delle relazioni che intercorrono tra la traduzione dell'opera e i significati assunti nel processo performativo, sulla scena. La musicologia e librettologia più recente mette in discussione lo statuto letterario del libretto e ne analizza di conseguenza la sua dimensione performativa nel contesto produttivo, ma nello studio delle traduzioni, invece, spesso si dimentica di mettere in rilievo le peculiarità testuali del genere operistico. Il musicologo Herbert Schneider, per esempio, ha sviluppato nei suoi numerosi studi sulla traduzione dei libretti d'opera un quadro teorico che evidenzia l'importanza assunta dai processi di transfer tra varie aree geografiche e culturali. Eppure, così la critica di Bernhard Jahn, le sue analisi testuali ricercano principalmente le equivalenze linguistiche tra originale e traduzione⁸⁰.

Un testo operistico ingloba in sé alcuni aspetti della sua trasmissione. Il compositore non sempre è l'unica *autorità* che contribuisce alla definizione artistica finale di un testo e non sempre un'opera è riconducibile a una sola ed esclusiva forma di autenticità⁸¹. I metodi di analisi filologica tradizionale che hanno come intento primario la ricostruzione di un testo originale o autentico – e conseguentemente, l'analisi di una traduzione alla ricerca della fedeltà a un *originale* o a un modello *autentico* – sono in questo caso fuorvianti. I tentativi di definizione della complessità del testo musico-teatrale falliscono in base alla natura stessa di questa tipologia testuale, che non di rado viene prodotta da un

78 Cfr. per esempio <http://www.morgenpost.de/kultur/berlin-kultur/article121600581/Komische-Oper-spielt-Mozarts-Cosi-in-Nazi-Uebersetzung.html> (4.6.2014).

79 Snell-Hornby, 1993 : 336–337.

80 Jahn, 2011.

81 Brandenburg, 2011 : 6.

collettivo – da una *polifonia* di autori, per usare la terminologia della storica del teatro Erika Lichte-Fischer⁸² – che prevede in funzione creativa, oltre al regista, anche gli attori, il compositore e il librettista. I vari livelli di significato assunti da questa tipologia testuale risentono di conseguenza della dimensione collettiva. Non è dunque sempre possibile determinare in maniera univoca la funzione assunta da un singolo autore⁸³. La musicologa Helga de la Motte-Haber evidenzia l'importanza di alcuni criteri della ricezione come l'informatività (novità) di un testo, le possibilità legate all'accettazione da parte del pubblico e infine la relazione di un testo a una specifica situazione reale⁸⁴. Nonostante ciò non è lecito affermare che, nel caso del teatro musicale, una ricostruzione testuale che separi le varie stratificazioni della tradizione non sia possibile o necessaria⁸⁵. Al contrario, questo processo di ricostruzione permette di interpretare le stratificazioni apportate dalla tradizione come tracce della storia dell'interpretazione e della ricezione e, conseguentemente, permette una lettura e comprensione più profonda dell'opera analizzata, che in questo modo viene situata in un contesto storico e ricettivo. La critica di queste *falsificazioni* – così vengono spesso definiti i processi di interpretazione che si sovrappongono testualmente alle opere⁸⁶ – dovrebbe avvenire con particolare cautela. Il gioco di parole *traduttore* – *traditore* è ancora uno dei più utilizzati nella banalizzazione dei processi di traduzione. È una frase fatta che poco o nulla significa. Genette interpreta invece questo modo di dire, evidenziando come « [cela] signifie simplement que, les langues étant ce qu'elles sont ("imparfaites en cela que plusieurs"), aucune traduction ne peut être absolument fidèle, et tout acte de traduire touche au sens du texte traduit. »⁸⁷ Anche nelle pubblicazioni dedicate alla traduzione dei libretti alcuni autori hanno utilizzato il gioco di parole appena citato⁸⁸, senza però riferirsi alla dimensione analitica evidenziata da Genette, ma interpretando il *tradimento* come atto intenzionale nel processo di traduzione e non come fattore costituente l'atto del tradurre stesso. Mutando l'approccio metodologico e considerando l'atto del tradire come immanente ai processi traduttivi, si può invece introdurre un dualismo più significativo, quello che vede opporsi e integrarsi a vicenda *traduzione* e *tradizione*⁸⁹: la traduzione entra in questo modo in rapporto creativo e non negativamente connotato con il passato⁹⁰.

Se come abbiamo scritto l'opera può assumere una dimensione testuale instabile a causa della particolarità dei suoi contesti performativi e produttivi, anche nel caso della traduzione questa particolarità va considerata come di primaria importanza. Le scelte traduttive possono nascere nell'ambito della produzione di uno spettacolo teatrale o in quello di una edizione stampata. Se dunque

82 Considerando la pluralità autoriale del testo teatrale Erika Fischer-Lichte utilizza questo termine per caratterizzarne le peculiarità (Fischer-Lichte, 1999 : 33–34).

83 Fischer-Lichte, 1999 : 22.

84 De la Motte-Haber, 1998 : 54.

85 Gossett, 2006 : 208–209.

86 Per esempio in Swarowsky, 1979 : 14 ; Felsenstein, 1976 : 278.

87 Genette, 1982 : 239.

88 Per esempio in Honolka, 1961 ; Brenner, 2007.

89 Cfr. Folena, 1991.

90 Déprats, 1990 : 237 caratterizza di conseguenza la traduzione come processo di «rapport» e non di «transport».

si vuole analizzare e valutare solo facendo ricorso alla categoria della *fedeltà* a un testo di partenza e ai riscontri di questa *fedeltà* nel testo di arrivo, si tralasceranno con certezza differenti aspetti che invece hanno molto peso nella comprensione dei processi traduttivi.

I processi di traduzione vanno compresi nella loro dimensione di fenomeni culturali, come fattori costitutivi della cultura della ricezione e dell'interpretazione. In questo senso sottostanno ai principi dell'arbitrarietà, della standardizzazione e della consuetudine. Il teorico della traduzione Eric Prunč, in base a questa premessa, interpreta la storia della traduzione in una specifica cultura e società come gioco di forza permanente tra tradizione e innovazione⁹¹. Cercando di interpretare le strategie traduttive analizzate precedentemente nel caso di Mozart si può dunque affermare che i riferimenti intertestuali all'interno di una traduzione possono essere considerati esempi di permanenza e riaffermazione di una tradizione e come fattori della cultura della memoria. Questo vale anche, e in particolar modo, per i libretti d'opera. I traduttori sono inseriti in una cultura ricettiva viva e possono riprendere coscientemente o inconsciamente gesti, frammenti e parti di traduzioni preesistenti. Questo si spiega anche considerando il fatto che il processo traduttivo di un libretto solitamente si sviluppa all'interno di produzioni teatrali e che, il più delle volte, presuppone un lavoro che utilizza materiali esecutivi precedentemente già usati e tradotti che per l'occasione di una nuova produzione vengono solo ritoccati, adattati o corretti nelle parti che i responsabili della traduzione ritengono inaccettabili. Le parti funzionanti di una traduzione precedente vengono così spesso riutilizzate, anche perché nell'ambito del processo di produzione teatrale la preparazione del testo deve svolgersi spesso in tempi molto rapidi. Ma anche nel caso di lavori di più ampio respiro, in cui viene ritradotto tutto il testo, si possono rintracciare spunti e frasi di traduzioni preesistenti⁹². Come è stato osservato, un aspetto molto avvincente di questi processi di appropriazione testuale è rappresentato dalle riprese intenzionali di alcuni frammenti e frasi di una traduzione preesistente. Queste parti sono spesso ancorate con tale intensità alle aspettative del pubblico da diventare parte integrante di un'opera in una determinata cultura ricettiva. Una specifica traduzione di un libretto, più spesso di un'aria o di un singolo verso, si poteva fissare nella memoria del pubblico. Una traduzione poteva « be popular enough to generate almost a proverbial force »⁹³. Non sorprende dunque che nel processo di traduzione ci si impegnasse a non deludere le aspettative del pubblico. Anche in editoria musicale questo aspetto non era di secondo ordine quando si trattava di immettere sul mercato nuove versioni di un'opera⁹⁴. Vennero addirittura biasimate traduzioni che sostituivano con

91 Prunč, 1997 : 108.

92 Traducendo il *Don Carlos* di Giuseppe Verdi per la stagione 1937-38 della *Bayerische Staatsoper*, Hans Swarowsky ha riutilizzato alcuni lemmi e parole chiave che ha trovato negli spartiti che ha usato come materiali testuali per il suo nuovo lavoro di traduzione. I materiali in questione sono conservati presso: München, Bayerische Staatsbibliothek, Musikabteilung, *Historisches Aufführungsmaterial der Bayerischen Staatsoper*, St. Th. 1389. Cfr. a proposito anche Kreuzer, 2010 : 217.

93 Jacobs.

94 Vedi per esempio paratesto di Mozart, [1941].

nuove proposte passaggi consolidati nella memoria culturale del pubblico. Per esempio la nuova traduzione di *Carmen* di George Bizet fatta da Gustav Brecher venne criticata in una recensione coeva adducendo il seguente argomento :

la nuova traduzione è [...] più debole rispetto a quella precedente, che era conosciuta e familiare al pubblico. Addirittura scalza senza pietà le citazioni più celebri [...] senza tuttavia sostituirle con qualcosa di meglio. Non vogliamo rinunciare alle traduzioni che per noi ascoltatori sono diventate nel corso del tempo un tutt'uno con le melodie di Bizet e non vogliamo rinunciarvi a discapito di traduzioni ostiche e nuove⁹⁵.

Se queste critiche manifestano il desiderio di non abbandonare le traduzioni conosciute in nome della tradizione, la data e il luogo della recensione appena citata – Germania, 1938 – lasciano intuire altro : le traduzioni di autori come Brecher o Franz Werfel, considerati *ebrei* in base alle leggi razziali del regime nazionalsocialista, non avevano diritto di esistere sui palcoscenici di lingua tedesca. Gli stessi autori vengono continuamente denigrati anche in altre pubblicazioni di quel periodo, utilizzando argomentazioni di tipo ideologico-razzista⁹⁶. In questo modo si cercava di cancellare intenzionalmente dalla memoria culturale le traduzioni di autori considerati *ebrei*. Il dettaglio più perverso di questa censura sta nel fatto che solamente i nomi dei traduttori sparirono dalla memoria culturale, perché le loro traduzioni continuarono ugualmente a circolare come nel caso delle traduzioni di Levi inglobate nelle versioni di Schünemann. Tra i meccanismi complessi che regolano la dinamica teatrale bisogna dunque considerare anche la ripresa e il riutilizzo di traduzioni preesistenti con lo scopo di soddisfare gli orizzonti di attesa del pubblico. In questo senso, come afferma il romanista Albert, « [l]e traducteur qui se propose de donner une version nouvelle, et plus fidèle à l'original, d'une œuvre bien connue ne peut donc pas, par la force des choses, ignorer le travail de ses prédecesseurs. »⁹⁷ Addirittura un antitradizionalista come Gustav Mahler, che nella storia della musica è stato canonizzato come il direttore d'orchestra e di teatro che nel segno delle proprie intenzioni artistiche evitava qualsiasi compromesso, per una produzione di *Le nozze di Figaro* nel 1906 preferì servirsi di una versione testuale che tenesse in considerazione alcuni aspetti della tradizione traduttiva dell'opera. In una lettera indirizzata a Max Kalbeck, il traduttore responsabile del testo della produzione in questione, Mahler si complimentò per il lavoro svolto, aggiungendo però che avrebbe preferito fossero mantenute alcune arie, quelle che si erano conquistate il diritto di esistenza («Bürgerrecht») per la loro popolarità, nella versione consueta⁹⁸. Al termine della lettera Mahler aggiunse che il testo definitivo della traduzione sarebbe comunque stato stabi-

95 Junk, 1938 : 173. Traduzione J.G.

96 Heuß, 1927 ; Heuß, 1933 ; Altmann, 1933.

97 Gier, 2004 : 357.

98 Citato in : Gschwend, 2006 : 91-93.

lito durante le prove. La constatazione fatta da Mahler a chiusura della sua lettera si rivela di fondamentale importanza. La versione definitiva del testo viene determinata in stadio di produzione : la traduzione dei libretti va quindi considerata come un work in progress. Per l'analisi di un prodotto culturale di tale costituzione è necessario sviluppare un'adeguata metodologia. Il libretto stampato rappresenta solo la punta dell'iceberg, «to bring it to life on the stage is a complex collaborative and dramatic, synthetic and synaesthetic process which involves stylistic, dramaturgical, musical, conceptual, cultural, not to mention political and commercial considerations. »⁹⁹ Nell'analisi delle traduzioni dei libretti occorre quindi tener conto di diversi elementi e non solamente del risultato testuale. Oltre ai fattori tecnici, culturali, politici e commerciali menzionati nel passaggio appena citato, non va ignorata l'importanza, come mostrato nella seconda parte di questo articolo, che possono assumere i riferimenti intertestuali e la memoria culturale. A conclusione si può affermare che la traduzione, come tipologia testuale che definisce la tradizione ricettiva di un testo, ha una funzione rilevante per comprendere come la cultura contribuisca a formare la memoria collettiva. Questa prospettiva interpretativa assume maggiore rilevanza se le varie traduzioni si trovano in evidente e dichiarata relazione intertestuale. Attori diversi svolgono una funzione all'interno dei processi di traduzione : possono essere singole persone, ma anche istituzioni come case editrici o teatri. A volte però alcune soluzioni traduttive vengono determinate o co-determinate da attori più astratti e impersonali come il *pubblico* o la *memoria*. Ricostruire tuttavia il loro contributo attraverso la ricerca d'archivio e l'analisi testuale e presentarlo in modo empirico non è quasi mai possibile. Un'analisi dei passaggi delle traduzioni di Mozart presentate nella parte centrale di questo articolo avrebbe portato a tutt'altre conclusioni, se si fosse ricercata solamente la riuscita o mancata *fedeltà* alla forma linguistica originale dei libretti di Da Ponte o ricondotto le scelte traduttive solo ed esclusivamente alle necessità di una specifica produzione teatrale. In questo modo, invece, con l'ausilio di un approccio metodologico interdisciplinare che riflette sulle categorie dell'intertestualità e della memoria culturale, l'analisi delle traduzioni è servita soprattutto a poter mostrare come differenti soluzioni traduttive si siano inserite volutamente o forzatamente in una struttura ricettiva più ampia determinata da fattori non solamente testuali, ma soprattutto di natura culturale. Analizzare le soluzioni traduttive solo in relazione a un testo di partenza non avrebbe mostrato la continuità che caratterizza invece la tradizione delle traduzioni in tedesco delle opere di Mozart/Da Ponte.

Genette conclude il suo percorso argomentativo nel libro *Palimpsestes* con la considerazione che la lettura relazionale di un « hypertexte » è più avvincente di una lettura di tipo tradizionale, poiché un testo letto in relazione assume un livello di complessità che altrimenti non raggiungerebbe. In questo contesto, Genette parla di una lettura « palimpsestueuse »¹⁰⁰, ovvero il leggere due o più testi in funzione reciproca. Come si è voluto mostrare nel corso di questo arti-

99 Coelsch-Foisner, 2004 : 288.

100 Genette, 1982 : 452.

colo si pensa che questo tipo di lettura e approccio possa dare frutti anche nello studio e nell'analisi delle traduzioni dei libretti d'opera.

Juri Giannini
giannini@mdw.ac.at

Œuvres citées

273

- Anheisser, Siegfried (1938) : *Für den deutschen Mozart. Das Ringen um gültige deutsche Sprachform der italienischen Opern Mozarts. Ein Vermächtnis für das deutsche Volk*. Emsdetten : Lechte.
- Anonimo (1936) : «Wie lange noch Mozart à la Levi?». *Die Musik*. 4 : 279.
- Altmann, Wilhelm (1933) : «Werfel oder Göhler? Zur deutschen Textgestaltung von Verdis „Macht des Schicksals“». *Allgemeine Musikzeitung*. 60 : 532.
- Assmann, Aleida (2008) : *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen* (= Grundlagen der Anglistik und Amerikanistik 27), 2., neu bearbeitete Auflage. Berlin : Erich Schmidt Verlag.
- Basso, Pierluigi (2000) : «Fenomenologia della traduzione intersemiotica». *Sulla traduzione intersemiotica* (= Versus quaderni di studi semiotici 85-86-87). Ed. Nicola Dusi/Siri. Neergard, Milano : Bompiani : 199–216.
- Bizet, Georges (1964) : *Carmen*, Kritische Neuausgabe nach den Quellen und deutsche Texteinrichtung der von Ernest Guiraud komponierten Rezitative von Fritz Oeser, Deutsche Übertragung der Originalfassung von Walter Felsenstein. Kassel : Alkor-Edition.
- Brandenburg, Daniel (2011) : «Works in transformation. Zu einem » offenen « Werkbegriff für die Opern des 18. Jahrhunderts». *Österreichische Musikzeitschrift*. 66 : 6–12.
- Brenner, Peter (2007) : «Traduttore – Traditore: Probleme der Opernübersetzung». *Der Sprachdienst*. 51 : 99–110.
- Coelsch-Foisner, Sabine (2004) : «Così fan tutte – „They All Do It“: English Translations of Lorenzo da Ponte's Libretto». *Drama Translation and Theatre Practice* (= Salzburg Studies in English Literature and Culture 1). Ed. Sabine Coelsch-Foisner/Holger Klein. Frankfurt a. M. : Peter Lang : 273–293.
- Dahlhaus, Carl (1988) : «Drammaturgia dell'opera italiana». *Storia dell'opera italiana, Vol VI: Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*. Torino : EDT : 77–162.
- De la Motte-Haber, Helga (1998) : « Musikalische Übersetzung ». *Musik als Text. Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung 1993*, Vol. 1. Ed. Hermann Danuser/Tobias Plebuch. Kassel : Bärenreiter : 54–57.
- Deinhardt, Hans (1926) : « Übersetzungsfragen im besonderen Hinblick auf die Oper Mozarts ». *Bericht über den I. Musikwissenschaftlichen Kongress der Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig*. Leipzig : Breitkopf & Härtel : 270–273.
- Déprats, Jean-Michel (1990) : « La traduction au carrefour des durées ». *Opéra, théâtre : une mémoire imaginaire* (Cahiers de l'Herne). Ed. Georges Banu. Paris : L'Herne : 219–239.
- Ed. Dieckmann, Friedrich (1993) : « Don Giovanni deutsch. Mozarts Don Giovanni in der deutschen Fassung von Neefe und Schmieder Frankfurt 1789 » (= *Beiträge zur Musikwissenschaft*, Beihefte, Heft 1). Sankt Augustin : Acadeia Verlag.

- Dürr, Walther (1992) : « Überlegungen zu einer Übersetzung des Don Giovanni ». *Zeichen-Setzung. Aufsätze zur musikalischen Poetik*. Ed. Werner Aderhold/Walburga Littschauer, Kassel : Bärenreiter : 243–251.
- Dürr, Walther (2007) : « „Nein, ich vermag es nimmermehr zu sagen“: Vulpius, Knigge und die Auftrittsarie des Cherubino in Mozarts „Figaro“ ». *Mozart-Studien*. 16 : 169–185.
- Felsenstein, Walter (1976) : « Unverfälschte „Carmen“ (1949) ». *Musiktheater. Beiträge zur Methodik und zu Inszenierungskonzeptionen*. Ed. Walter Felsenstein/Joachim Herz. Leipzig : Reclam.
- Fischer-Lichte, Erika (1999) : *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*. Vol 3: Die Aufführung als Text. 1999, 1983. Tübingen : Narr.
- Folena, Gianfranco (1991) : *Volgarizzare e tradurre* (= Saggi brevi, 17), Torino : Einaudi.
- Genette, Gérard (1982) : *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil.
- Gier, Albert (2004) : « Traduire l'opéra-bouffe : l'exemple de Jacques Offenbach (deux traductions allemandes d'Orphée aux enfers) ». *La traduction des livrets. Aspects théoriques, historiques et pragmatiques*. Ed. Gottfried R. Marschall. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne : 347–357.
- Gorlée, Dinda L. (1997) : « Intercode Translation: Words and Music in Opera ». *Target*. 9 : 235–270.
- Gorlée Ed., Dinda L. (2005) : *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation* (= Approaches to translation studies, 25), Amsterdam : Rodopi.
- Gossett, Philip (2006) : *Divas and Scholars. Performing Italian Opera*. Chicago : University of Chicago Press.
- Gschwend, Ragni Maria (2006) : *Figaros Flehn und Flattern. Mozart in den Fängen seiner Übersetzer*. Straelen : Straelener Manuskripte.
- Herz, Joachim (1959) : « Sinn oder Unsinn in Operntexten. Zu einigen Fragen der Übersetzung ». *Theater der Zeit*. Beilage zu Heft 4 : 22–32.
- Heuß, Alfred (1927) : « Über Verdis Oper: Die Macht des Schicksals und ihre verunglückte Bearbeitung durch Franz Werfel ». *Zeitschrift für Musik*. 94 : 1–10.
- Heuß, Alfred (1933) : « Weg mit der Werfelschen Bearbeitung von Verdis „Die macht des Schicksaals“ ». *Zeitschrift für Musik*. 100 : 1123–1126.
- Honolka, Kurt (1961) : « Traduttore – Traditore ». *Musica*. 15 : 13–19.
- Horcicka, Georg (2000) : « Die Cavatine (»Porgi amor«) der »Figaro«-Gräfin: Deutsche Übersetzung und vokale Klangfarbe ». *Mozart-Jahrbuch*. 1998 : 21–52.
- Jacobs, Arthur : Art. « Translation ». *The New Grove Dictionary of Opera*. Ed. Stanley Sadie (Versione digitale).
- Jahn, Bernhard (2011) : Recensione a : Ed. Schneider, Herbert, Schmusch, Reiner (2009), *Die Musikforschung*. 64 : 182–184.
- Junk, Viktor (1938) : « Wiener Musik ». *Zeitschrift für Musik*. 105 : 171–174.
- Kaindl, Klaus (1994) : « »Let's have a party!« Übersetzungskritik ohne Original? Am Beispiel der Bühnenübersetzung ». *Translation Studies. An interdisciplinary* (Benjamin Translation Library, 2). Ed. Mary Snell Hornby, Franz Pöchhacker, Klaus Kaindl. Amsterdam : Benjamin : 115–126.
- Kaindl, Klaus (1995) : *Die Oper als Textgestalt. Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft* (= Studien zur Translation, 2), Tübingen : Stauffenburg.

- Kaindl, Klaus (1996) : « Multimedialer Beziehungszauber: Überlegungen zu Theorie und Praxis der Opernübersetzung ». *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena, Atti del convegno internazionale Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*, Forlì, 26–28 ottobre 1995. Ed. Christine Heiss, Rosa Maria Bollettieri Bosinelli. Bologna : CLUEB : 59–72.
- Kaindl, Klaus (2006) : « Die Mozart/da Ponte-Opern im Spiegel ihrer Übersetzungen ». *Mozart. Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts*. Ed. Herbert Lachmayer. Ostfildern : Hatje Cantz : 737–742.
- Kreuzer, Gundula (2010) : *Verdi and the Germans. From Unification to the Third Reich*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Lacasse, Serge (2000) : « Intertextuality and Hypertextuality in Recorded Popular Music ». *The Musical Work: Reality or Invention?* (= Liverpool Music Symposium. I). Ed. Michael Talbot. Liverpool : Liverpool University Press : 35–58.
- Leoncavallo, Ruggiero [1970] : *Pagliacci, Neue deutsche Übertragung von Ernst Märzendorfer*. Leipzig : Peters.
- Levi, Erik (2010) : *Mozart and the Nazis. How the Third Reich abused a cultural icon*. New Haven : Yale University Press.
- Loeser, Martin (2007) : « „... einen unvergleichlichen Meister des großdeutschen Raumes“. Mozartgedenken im Kriegsjahr 1941 ». *Mozart im Blick. Inszenierungen, Bilder und Diskurse* (Musik – Kultur – Gender, 4), Ed. Annette Kreuziger-Herr. Wien : Böhlau : 67–77.
- Ed. Marschall, Gottfried R. (2004) : *La traduction des livrets. Aspects théoriques, historiques et pragmatiques*. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- Mozart, Wolfgang A. [1797] : *Dom Juan*. In einem neuem, vermehrtem, und, nach der Schroeterischen Bearbeitung des textem verbessertem Clavierauszug von C. G. Neefe. Bonn : Simrock.
- Mozart, Wolfgang A. (1801) : *Don Juan*. Nach dem Italiensichen frei bearbeitet von Friedrich Rochitz. Leipzig : Breitkopf und Härtel.
- Mozart, Wolfgang A. (1935) : *Don Giovanni*. Deutsche Übersetzung von Siegfried Anheisser. Berlin : Deutscher Musikverlag in der NS-Kulturgeniende.
- Mozart, Wolfgang A. (1936) : *Così fan tutte*. Deutsche Übersetzung von Siegfried Anheisser. Berlin : Neuer Theaterverlag.
- Mozart, Wolfgang A. (1940) : *Don Giovanni*. Deutsche Bearbeitung nach der Überlieferung und dem Urtext von Georg Schünemann. Leipzig : Peters.
- Mozart, Wolfgang A. [1940] : *Così fan tutte*. Deutsche Bearbeitung nach der Überlieferung und dem Urtext von Georg Schünemann. Leipzig : Peters.
- Mozart, Wolfgang A. [1941] : *Die Hochzeit des Figaro. Komische Oper in vier Akten*. Deutsche Bearbeitung nach der Überlieferung und dem Urtext von Georg Schünemann. Nach dem Urtext herausgegeben von Georg Schünemann unter Mitarbeit von Kurt Soldan. Leipzig : Peters.
- Mozart, Wolfgang A. [ca. 1950] : *Don Giovanni*, Klavierauszug von Franz Wüllner. Textbearbeitung von Hermann Levi. Wiesbaden : Breitkopf & Härtel.
- Mozart, Wolfgang A. [ca. 1952] : *Così fan tutte*. Die deutsche Übersetzung von Ed. Devrient und C. Niese teils revidiert, teils neu bearbeitet von Hermann Levi. Leipzig : Breitkopf & Härtel.
- Mozart, Wolfgang A. [ca. 1955] : *Le nozze di Figaro*. Deutsche Textfassung von Hermann Levi. Leipzig : Breitkopf & Härtel.

- Mozart, Wolfgang. A. (2001) : *Le nozze di Figaro*. Deutsche Übersetzung von Kurt Honolka. Kassel [e. a.] : Bärenreiter.
- Mozart, Wolfgang. A. (2006) : *Così fan tutte*. Deutsche Übersetzung von Kurt Honolka. Kassel [e. a.] : Bärenreiter.
- Müller, Ulrich, Panagl, Oswald (1990) : *Joachim Herz inszeniert »Don Giovanni« in Salzburg. Abbildungen, neue deutsche Übersetzung, Essays, Materialien* (Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge. 4), Anif/Salzburg : Müller-Speiser.
- Prunč, Eric (1997) : « Translationskultur (Versuch einer konstruktiven Kritik des translatorischen Handelns) ». *TexTconText*. 11 : 99–127.
- Puccini, Giacomo (1966) : *Tosca*, Neue deutsche Übertragung von Günther Rennert. Milano : Ricordi.
- Ramlow, Rudolf (1936) : « Die Rettung Mozarts vor jüdischen und schlechten Übersetzern seiner Oper ». *Bausteine zum deutschen Nationaltheater*. 1936 : 297–300.
- Salzman, Eric, Desi, Thomas (2008) : *The New Music Theater: Seing the Voice, Hearing the Body*. New York : Oxford University Press.
- Schneider, Herbert (2008) : Art. « Übersetzung ». *MGG2*, Supplement. Kassel : Bärenreiter : 983–994.
- Schneider, Herbert (2008) : « Vertonter Text in Übersetzung. Oder: Kann man Die Meistersinger von Nürnberg und Aristide Bruants „A Batignolles“ übersetzen? ». *Kultur übersetzen: zur Wissenschaft des Übersetzens im deutsch-französischen Dialog = Traduire la culture: Le dialogue franco-allemand et la traduction* (= Vice versa, 2). Ed. Alberto Gil, Manfred Schmeling. Berlin : Akademie Verlag : 195–227.
- Ed. Schneider, Herbert, Schmusch, Reiner (2009) : *Librettoübersetzung. Interkulturalität im europäischen Musiktheater* (= Musikwissenschaftliche Publikationen, 32), Hildesheim : Olms.
- Schünemann, Georg (1941) : « Mozart in deutscher Übertragung ». *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1940*. Ed. Eugen Schmitz. Leipzig : Peters : 62–69.
- Snell-Hornby, Mary (1993) : « Der Text als Partitur: Möglichkeiten und Grenzen der multimedialen Übersetzung ». *Traducere Navem. Festschrift für Katharina Reiß zum 70. Geburtstag* (= Studia translologica Ser. A Vol. 3). Ed. Juŝta Holz-Mänttärä, Christiane Nord. Tampere : Tampereen yliopisto : 335–350.
- Swarowsky, Hans (1979) : *Wahrung der Gestalt. Schriften über Werk und Wiedergabe, Stil und Interpretation in der Musik*, herausgegeben von Manfred Huss. Wien : Universal Edition.
- Szabò-Knotik, Cornelia (2007) : « Mozarts Zopf und Schuberts Madonna. Barockisierungen im Aneignungsprozess musikalischer Leitfiguren in Österreich ». *Barock – ein Ort des Gedächtnisses. Interpretament der Moderne/Postmoderne*. Ed. Moritz Csáky, Federico Celestini, Ulrich Tragatschnig. Wien : Böhlau : 281–294.