

Giuliano Lozzi
(Roma)

«Kannst du's wohl mit geschloßnen Augen denken?»
*La semantica del vedere nelle traduzioni italiane
della «Pentesilea» di Kleist*

[«Can you still visualize it when you shut your eyes?»
The semantics of seeing in the Italian translations of Kleist's «Pentesilea»]

ABSTRACT. Starting from the centrality of the part played by the eye in Kleist's work and, in particular, in *Pentesilea*, I propose to investigate how this field emerges from the Italian translations of the work. Supported by the instruments of *Textsemantik* (Greimas) and *Texttheatralität* (Poschmann) and following the comparative method (Utz), particularly significant passages from the tragedy are analysed which, in the light of this theme, pose interesting questions related to isotopy and can illuminate the differences between the translations.

I. Gli occhi come organo di conoscenza: l'isotopia del vedere nella «Pentesilea» di Heinrich von Kleist

Se tutti gli uomini al posto degli occhi avessero delle lenti verdi, dovrebbero giudicare che gli oggetti visti attraverso quelle lenti sono verdi e mai potrebbero decidere se l'occhio mostri loro le cose come sono o non vi aggiunga qualcosa che appartiene non alle cose, bensì all'occhio. Lo stesso avviene con l'intelletto. Noi non possiamo decidere se ciò che chiamiamo verità sia veramente verità o ci appaia tale.¹

In queste righe estratte da *Un inquieto batter d'ali*, Anna Maria Carpi commenta, con la cifra lirica che contraddistingue la sua scrittura, un estratto

¹ Anna Maria Carpi, *Un inquieto batter d'ali. Vita di Heinrich von Kleist*, Mondadori, Milano 2005, p. 88.

dall'epistola che Heinrich von Kleist, il 22 marzo 1801, invia a Wilhelmine von Zunge. Un'epistola dalla quale emerge la disperazione che lo scrittore vive dopo aver letto la *Critica della ragion pura* di Kant che l'ha «così dolorosamente e così profondamente»² scosso da non riuscire più a leggere alcun altro libro.

Nel 1801, l'*annus terribilis* di Kleist, lo scrittore prende consapevolezza del fatto che gli strumenti della conoscenza di cui aveva disposto fino a quel momento sono insufficienti per comprendere la realtà: «Se così è, ne deduce, non c'è più sotto né sopra e la realtà è un gioco d'ombre»³.

La metafora delle lenti verdi che, come un filtro colorato, separano gli occhi dell'essere umano dal mondo degli oggetti e rappresentano il modo in cui ci relazioniamo all'ambiente circostante, è particolarmente fertile. L'occhio, «il più prezioso fra gli organi del senso»⁴, si rivela cruciale non solo in questo passo ma in tutta l'opera di Heinrich von Kleist, dai racconti ai saggi passando per le opere teatrali. Lo conferma Walter Müller-Seidel che, in un datato ma fondamentale studio sui concetti di *Versehen* ed *Erkennen*, asserisce:

In den Bildern des Sehens blüht die Sprache in ungeahnter Weise auf [...]. Wie viel Kleist auch von Goethe trennt und wie sehr seine Dichtung der Musik zugetan war: – das Auge ist hier nur auf andere Weise das eigentliche Organ, womit die «Welt» gefasst wird. Die Eigenart des Gefühls in den Figuren Kleists ist auch die Eigenart ihres Sehens: unmittelbar von Auge zu Auge, so daß der Blick durch nichts verstellt wird, wenn das Gefühl durch nichts verstellt ist.⁵

L'occhio come organo attraverso il quale 'si afferra' il mondo e come canale attraverso cui passa il *Gefühl* si intreccia al linguaggio in modi

² Lettera di Heinrich von Kleist a Wilhelmine von Zunge del 22 marzo 1801 in Heinrich von Kleist, *Le Lettere*, a cura di Ervino Pocar, Vallecchi, Firenze 1962, p. 88.

³ Ivi, p. 87.

⁴ Waldemar Deonna, *Le symbolisme de l'œil* (1965), trad. di Sabrina Stoppa, *Il simbolismo dell'occhio*, introd. di Carlo Ossola, Bollati Boringhieri, Torino 2008, p. 3.

⁵ Walter Müller-Seidel, *Versehen und Erkennen. Eine Studie über Heinrich von Kleist*, Böhlau, Köln-Wien 1971, pp. 192-193.

inaspettati e si riflette nella scrittura e nelle immagini. La crisi kantiana di Kleist, afferma a ragione Dieter Heimböckel, rassomiglia e sembra anticipare quella che Hugo von Hofmannsthal, esattamente un secolo dopo, avrebbe riscontrato nel linguaggio e illustrato nella celebre *Lettera di Lord Chandos*:

Die Destabilisierung der Beziehung zwischen Anschauung und Anschautem ist lediglich die erkenntnisproblematische Kehrseite des sprachlichen Repräsentationsdefizits, von dem Kleist in dieser Zeit unablässig spricht. Geradezu folgerichtig fallen bei ihm sprachliche und visuelle Fehlleistung in der für sein Werk zentralen Kategorie des «Versehens», zusammen.⁶

I riverberi della crisi kantiana non sono circoscritti all'*annus terribilis* ma sono ravvisabili anche nelle opere più tarde di Kleist. Un esempio incontrovertibile ne è *Pentesilea*. Il *Trauerspiel*, pubblicato nel «Phöbus» del 1808, è un ardito rovesciamento della versione all'epoca più nota della vicenda poiché trasforma la regina delle Amazzoni da vittima di Achille in assassina e antropofaga del Pelide. Il dramma della *Pentesilea*, nel quale Christa Wolf ravvisa una delle più «ingarbugliate identificazioni che io conosca»⁷, è anche lo specchio del rapporto tra l'autore e il compagno d'armi, di viaggi e di casa Ernst von Pfuel, che ama segretamente. Si tratta dell'opera nella quale, scrive Spedicato, «Kleist sembra aver trasfigurato l'esperienza di questa viva e ardente attrazione, sembra averla concepita come trascrizione poetico-metaforica di un rapporto inquinato dai malintesi e dai trasporti eccessivi»⁸. Da tali aspetti, qui ridotti all'essenziale, non si può prescindere per avviare un qualsivoglia studio su questa grande opera di Heinrich von Kleist.

⁶ Dieter Heimböckel, *Emphatische Unausprechlichkeit. Sprachkritik im Werk Heinrich von Kleists. Ein Beitrag zur literarischen Sprachkepsistradition der Moderne*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 2003, p. 221.

⁷ Christa Wolf, *Kleists Pentesilea*, in Heinrich von Kleist, *Pentesilea. Ein Trauerspiel*, Fourier, Wiesbaden 1955, pp. 157-167, qui p. 158: «[...] eine der vetrackesten Identifikationen, die ich kenne».

⁸ Eugenio Spedicato, *Il male passionale. La Pentesilea di Heinrich von Kleist*, ETS, Pisa 2002.

La metafora delle lenti verdi può provare che in *Pentesilea* gli occhi giocano un ruolo fondamentale. Tale centralità emerge già sul piano della ricorrenza giacché i lessemi ‘Aug’ / ‘Auge’ compaiono ben venti volte nel testo e in maniera propagata: leggiamo di occhi che si chiudono (PROTHOE: «O mögt’ ihr Auge sich / Für immer diesem öden Licht verschließen!» K, 36⁹), di occhi bagnati di lacrime (DIE AMAZONE: «mit tränenvollen Augen» K, 52), di occhi blu (ACHILLES: «Du mit den blauen Augen bist es nicht, Die mir die Doggen reißen schickt» K, 69), di occhi furenti (DIOMEDES: «durch Wälder, die der Schnee bedeckt, der Beute, die sich ihr Auge grimmig auserkor, als sie, durch unsre Schlachterin, dem Achill» K, 13), che attraversano, come un filo rosso, l’intero dramma e coinvolgono diversi personaggi. Oltre agli occhi intesi in accezione fisica e traslata ricorrono anche verbi e sostantivi inerenti alla vista, vale a dire semanticamente contigui all’occhio per mezzo di associazioni di tipo sinonimico oppure tramite iponimi e iperonimi: verbi derivati dalla base di *blicken*, *schauen*, *starren*, *sehen*, *sichten* e sostantivi come *Blick*, *Ansicht* e *Glanz* nutrono il campo semantico del vedere e lo rendono cruciale.

Se adottiamo la prospettiva della semantica testuale (*Textsemantik*)¹⁰ – nell’ambito della quale il fenomeno della ricorrenza crea un insieme ridondante che concorre a delineare la coerenza testuale – risulterà agevole allacciare la ricorsività dell’ ‘occhio’ ad una gamma di associazioni di significato essenziali per l’analisi linguistica della tipologia del ‘dramma in quanto testo’. Parliamo cioè di quella dimensione di testualità che Gerda Poschmann ha opportunamente definito *Texttheatralität*¹¹. Partendo dalla concettualizzazione di Poschmann, va tenuto infatti conto del fatto che lo studio del

⁹ Heinrich von Kleist, *Penthesilea. Ein Trauerspiel*, in *Gesammelte Werke in vier Bänden*, hrsg. und eingeleitet von Heinrich Deiters, Bd. II: *Dramen II*, Aufbau, Berlin 1955, pp. 5-146 (d’ora in poi segnalato nel testo con la sigla K seguita dal numero di pagina).

¹⁰ Cfr. per es. Andreas Lötscher, *Textsemantische Ansätze*, in *Textlinguistik. 15 Einführungen und eine Diskussion*, hrsg. von Nina Janich, Narr Francke Attempto, Tübingen 2019, pp. 81-104.

¹¹ Gerda Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theaterstext. Aktuelle Theaterstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Niemeyer, Tübingen 1997.

Theatertext racchiude una componente pragmatica che costituisce il fondamento del significato che ogni significante – sia essa scritto o recitato – racchiude:

Der Doppelcharakter des Theatertextes macht die Spannung zwischen Theater und Text, die im Theater und Theatertext der Moderne bewußt aufgenommen und radikalisiert wurden, zum konstitutiven Merkmal der Gattung. [...] Der Theatertext stellt theatralische Zeichen (oder, genauer: Signifikanten) in Rechnung, die er selbst nicht besitzt. Damit verfügt er aber im Medium der Sprache über die Spezifität theatraler Signifikantenpraxis, über Theatralität, Theatertexte sind somit definiert als sprachliche Texte, denen eine performative, theatralische Dimension innewohnt.¹²

Alla luce di queste considerazioni, dalle quali affiora la dimensione performativa della parola teatrale, risulta evidente come la ricorrenza del seme del vedere nella *Pentesilea* non è una semplice ripetizione di un significante, ma un'iterazione di classemi che vede l'isotopia instaurarsi come una concatenazione dei semi. Tale concatenazione – che chiameremo, nelle «variazioni delle unità di manifestazione», 'catena isotopica'¹³ – assume un ruolo estetico e simbolico precipuo se inserita nell'articolata cornice della testualità teatrale e si rivelerà indispensabile nell'analisi traduttologica.

II. *Isotopia, testualità e traduzione: una proposta metodologica*

La catena isotopica del vedere nella *Pentesilea* ha dunque radici biografiche e ad esse inevitabilmente si intreccia. Richiama, da una parte, la crisi kantiana di Kleist – l'ambivalenza tra realtà e illusione, tra un vedere oggettivo e un vedere alterato – e pone, d'altra parte, delle questioni linguistiche, testuali e traduttologiche che, in questa sede, ci proponiamo di enucleare.

Così come il linguaggio non è più in grado di esprimere il moto interno, allo stesso modo gli occhi vedono una realtà che non è più oggettivamente

¹² Ivi, p. 62.

¹³ Algirdas Julien Greimas, *La semantica strutturale. Ricerca di metodo*, trad. di Italo Sordi, Rizzoli, Milano 1968, p. 114.

valida ma che, piuttosto, si sfalda di continuo: il mondo intorno non può più essere afferrato dalla ragione ma rispecchia, in *Pentesilea*, tutta la sua carica dionisiaca, irrazionale, estranea e avversa, con le parole di Anna Chiarloni, «alla certezza di un progetto illuministico e virile»¹⁴. L'aggettivo 'gebrechlich' – che Kleist fa pronunciare a Protoe, la più fedele delle Amazzoni alla sovrana – rimanda a un mondo che, estremamente fragile e lontano dalle divinità, è soggetto a rotture, a ripensamenti, a dubbi (PROTHOE: «[...] und was du hier erblickst, es ist die Welt noch, die gebrechliche, auf die nur fern die Götter niederschaun» K, 135).

Tali lacerazioni si ripercuotono nell'isotopia del vedere che, nelle sue 'risonanze'¹⁵, è soggetta a continue oscillazioni di significato: a volte, come si diceva, segnala la presa d'atto di una fragilità della conoscenza e del dominio delle illusioni, altre volte assume un senso più positivo, legato alla libido amorosa e al desiderio. Achille e Pentesilea s'innamorano con uno sguardo, si 'trafiggono' con reciproche occhiate, si dichiarano amore eterno promettendosi di mantenere la propria immagine anche ad occhi chiusi. Nella seconda parte del *Trauerspiel*, tuttavia, gli occhi di Pentesilea tornano ad essere furenti, immobili, anaffettivi, privi di espressione. La ridondanza degli occhi fa dunque affiorare due poli simbolici della tragedia kleistiana e la loro continua fluttuazione: dall'innamoramento iniziale al conflitto, fino alla dolorosa presa di coscienza finale del dilaniamento di Achille.

A partire da queste oscillazioni, disposte come un *continuum* che attraversa il *Theatertext* e sulla cui importanza nella poetica kleistiana già è stato scritto, riteniamo importante soffermarci su un aspetto più inerente alla testualità.

Incrociando gli approcci della *Texttheatralität* e dell'*Übersetzungsvergleich*, si vogliono analizzare le modalità attraverso le quali la catena isotopica del vedere emerge a partire dalla messa a paragone delle traduzioni per la pagina di *Pentesilea*. A questo fine si ricorrerà ad una metodologia comparativa ben

¹⁴ Anna Chiarloni, *Introduzione*, in *Pentesilea*, trad. di Enrico Filippini, Einaudi, Torino 1989, pp. V-XIV, qui p. XIV.

¹⁵ Cfr. Riccardo Finocchi, *Isotopie e pertinenza. Un problema di risonanza?*, in «Sensibilia. Studi di Estetica», 2, 2020, pp. 77-91.

circoscritta mirata a studiare le modalità attraverso cui questo seme risulta 'piantato' in brani selezionati del testo drammatico.

L'analisi che qui si intende proporre è dunque il risultato dell'incrocio tra due prospettive: una 'verticale', che rintraccia e ricostruisce la catena isotopica del 'vedere' lungo il tessuto testuale originale, e una 'orizzontale' che, in combinazione con la precedente, rileva i passaggi semanticamente più fertili, mettendo a confronto le scelte lessicali o fraseologiche dei singoli traduttori.

A questo scopo ci viene in aiuto il lavoro di Peter Utz, alla cui metodologia comparativa adottata in *Anders gesagt. Autrement dit. In other words*, facciamo riferimento¹⁶. Partendo dalla centralità del traduttore e dal postulato per il quale non spetta alla *Übersetzungskritik* discutere le scelte soggettive dei singoli traduttori, Utz individua i concetti cardine – o, comunque, semanticamente più produttivi – di alcune tra le più grandi opere della letteratura tedesca per evidenziare e discutere le differenze lessicali rilevate in versioni francesi e inglesi: «Das leitende Prinzip einer solchen Konstellation ist die Differenz, nicht die Identität»¹⁷.

Nel caso del presente contributo non ci occuperemo di romanzi ma delle traduzioni italiane di un testo teatrale chiedendoci, «how and why certain decisions have been taken by translators»¹⁸. Il processo di analisi delle traduzioni che si offrirà non intende formulare soluzioni alternative alle scelte operate dai traduttori, ma tenterà di seguire un processo critico-descrittivo di tali scelte limitatamente alla traduzione dell'isotopia del vedere.

III. Le traduzioni italiane di *Pentesilea*

Anzitutto occorre ricostruire la genealogia delle versioni pubblicate dell'opera kleistiana: *Pentesilea* viene tradotta per la prima volta nel 1921 da

¹⁶ Peter Utz, *Anders gesagt. Autrement dit. In other words. Übersetzt gelesen: Hoffmann, Fontane, Kafka, Musil*, Hanser, München 2007.

¹⁷ Ivi, p. 16.

¹⁸ Dominic Glynn, *Theater Translation Research Methodologies*, in «International Journal of Quantitative Methods», 19, 2020, pp. 1-8, qui p. 4. Consapevole del fatto che il complesso binomio tra *translation for the page* e *translation for the stage* meriterebbe uno spazio ben più ampio, mi propongo un approfondimento in altre sedi.

Vincenzo Errante per Le Monnier¹⁹. Un'edizione che, su un piano cronologico, si pone nel mezzo della ricezione italiana di Kleist, se consideriamo il fatto che il primo *Michael Kolbaas* italiano appare già nel 1831 mentre, per le prime versioni italiane di *Kätchen von Heilbronn* e del *Prinz von Homburg*, entrambe realizzate da Giovanni Necco, bisogna aspettare il 1936²⁰.

Quella di Vincenzo Errante è una traduzione fondamentale sia su un piano editoriale e culturale. Si tratta di «ricalco artistico di un'opera di poesia»²¹, non sempre interlineare e dunque non sempre utile alla nostra analisi testuale e comparativa poiché, com'era costume, la traduzione non è scevra di tagli, di condensazioni e di arbitrari emendamenti.

Questa prima versione rimane a lungo l'unica edizione italiana esistente della *Pentesilea* e viene ripubblicata anche nella prima edizione italiana delle opere kleistiane curata e introdotta da Leone Traverso nel 1959²². Per una seconda traduzione del *Trauerspiel* occorre attendere il 1970, quando Ervino Pocar traduce tutti i racconti e una selezione di drammi (tra cui *Pentesilea*) per l'Istituto Editoriale Italiano di Milano²³; a distanza di nove anni Guanda pubblica una seconda versione di Pocar²⁴.

Segue, alla fine degli anni Ottanta, la traduzione di Enrico Filippini per Einaudi²⁵: si tratta della versione italiana più diffusa dell'opera ripubblicata

¹⁹ Enrico Kleist, *Pentesilea. Traduzione in versi* di Vincenzo Errante, Le Monnier, Firenze 1921 (d'ora in poi segnalata con la sigla ERR seguita dal numero di pagina).

²⁰ Cfr., per una puntuale ricostruzione della ricezione italiana del teatro kleistiano, Elena Polledri, *Traduzioni e letture del «poeta Enrico di Kleist» in Italia*, in *Il teatro di Kleist. Interpretazioni, allestimenti, traduzioni*, a cura di Elena Polledri – Luigi Reitani, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2015, pp. 13-50.

²¹ Vincenzo Errante, *Ai lettori*, in *Pentesilea. Traduzione in versi*, cit., p. VIII.

²² Heinrich von Kleist, *Pentesilea*, trad. di Vincenzo Errante, in *Opere*, a cura di Leone Traverso, Sansoni, Firenze 1959, pp. 217-362.

²³ Heinrich von Kleist, *Pentesilea. Tragedia (1808), Drammi scelti e tutti i racconti*, introduzione e traduzione di Ervino Pocar, Istituto Editoriale Italiano, Milano 1970, pp. 27-114.

²⁴ Heinrich von Kleist, *Pentesilea*, trad. di Ervino Pocar, Guanda, Milano 1979 (d'ora in poi segnalata con la sigla POC seguita dal numero di pagina).

²⁵ Heinrich von Kleist, *Pentesilea*, trad. di Enrico Filippini, nota introduttiva di Anna Chiarloni, Einaudi, Torino 1989.

nell'edizione dei Meridiani del 2011²⁶. La versione di Filippini è stata inoltre utilizzata per diversi adattamenti scenici²⁷. L'ultima delle traduzioni italiane in ordine cronologico è quella di Paola Capriolo per Marsilio, introdotta da Rossana Rossanda e con un significativo apparato bibliografico e di note curato da Claudia Vitale²⁸.

IV. *Analisi comparativa*

IV.1. *Scene I, V, XIV*

La seconda parte del contributo è dedicata all'analisi comparativa. Ci occuperemo di illustrare e commentare i passaggi più significativi dalle scene I, V e XIV per ricostruire la catena isotopica del vedere 'in verticale' e analizzare le scelte che i tre traduttori hanno operato in tale ambito semantico 'in orizzontale'.

Sebbene venga considerato il personaggio più cinico e più spregiudicato, nemico giurato di Penthesilea e amico-nemico di Achille, Odisseo è il primo a percepire uno scambio di sguardi tra i due protagonisti. Nel suo lungo monologo della prima scena ricorrono espressioni legate allo sguardo prima inespressivo dell'Amazzone (ODYSSEUS: «Gedankenvoll, auf einen Augenblick, sieht sie in unsrer Schar, von Ausdruck leer», K, 9), al guardarsi d'amore tra Penthesilea e Achille opposto (o forse, invece, complementare) a quello d'intesa maschile tra Achille e Odisseo. La selezione del seguente estratto è, come detto, legata non solo alla crucialità dell'evento ma anche al rilievo delle questioni traduttologiche che pone in relazione all'isotopia

²⁶ Heinrich von Kleist, *Penthesilea*, trad. di Enrico Filippini, in Id., *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di A.M. Carpi, Mondadori, Milano 2011, pp. 291-386 (d'ora in poi segnalata con la sigla FIL seguita dal numero di pagina).

²⁷ La traduzione di Enrico Filippini nasce come testo per la scena; la prima versione risale al 1980 nell'ambito della collaborazione con il regista Carlo Quartucci il quale, nel corso degli anni Ottanta, ideò e portò avanti un grande progetto teatrale in Italia e in Germania dedicato al *Trauerspiel* kleistiano.

²⁸ Heinrich von Kleist, *Penthesilea*, trad. di Paola Capriolo, introd. di Rossana Rossanda, Marsilio, Venezia 2008 (d'ora in poi segnalata con la sigla CAP seguita dal numero di pagina).

del vedere. Riportiamo di seguito un passaggio più ampio per chiarire il contesto; le parti oggetto di analisi comparativa sono d'ora in poi sottolineate:

ORIGINALE	POCAR	FILIPPINI	CAPRIOLO
<p>ODYSSEUS</p> <p>Gedankenvoll, auf einen Augenblick, Sieht sie in unsrer Schar, von Ausdruck leer,</p> <p>Als ob in Steinhau'n wir vor ihr stünden; hier diese flache Hand, versicht' ich dich, ist ausdrucksvoller als ihr Angesicht: Bis jetzt ihr Aug auf den Peliden trifft: [...]</p> <p><u>Sie ruht, sie selbst, mit trunknem Blick schon wieder</u></p> <p><u>Auf des Äginers schimmernder Gestalt:</u> (K, 9-10)</p>	<p>ULISSE</p> <p>A un tratto, pensierosa, prende a scrutare nella nostra schiera senza la minima espressione, come se noi le stessimo davanti scolpiti nella pietra; ecco, questa palma della mia mano, te l'assicuro, è molto più espressiva del suo volto: finché, adesso, il suo sguardo cade sul Pelide: [...]</p> <p>e lei continua a <u>fixare come ebbra la fulgida persona dell'Egineta</u> (POC, 26)</p>	<p>ULISSE</p> <p>E pensosa, e per un istante, guarda priva di ogni espressione la nostra schiera, come se noi fossimo lì, scolpiti nella pietra davanti a lei (il palmo di questa mano, te l'assicuro, è più espressivo del suo volto) quand'ecco i suoi occhi si posano sul Pelide: [...]</p> <p><u>Lei, lei, di nuovo indugia, con uno sguardo estasiato, sulla figura smagliante dell'Egineta;</u> (FIL, 294-295)</p>	<p>ODISSEO</p> <p>A un tratto, pensierosa, prende a scrutare nella nostra schiera senza la minima espressione, come se noi le stessimo davanti scolpiti nella pietra; ecco, questa palma della mia mano, te l'assicuro, è molto più espressiva del suo volto: finché, adesso, il suo sguardo cade sul Pelide: [...]</p> <p>e lei, lei stessa, <u>sfiora di nuovo con sguardo ebbero la splendente figura dell'Egineta;</u> (CAP, 41-43)</p>

Il verbo «ruhen» associato allo sguardo è, nell'ultima parte di questo brano, cruciale poiché descrive il momento dell'innamoramento di Pentesi-lea. Le versioni dei tre traduttori sono, già in questo primo caso, piuttosto discordanti. Laddove Filippini mantiene il senso letterale di «sie ruht mit

trunknem Blick» proponendo «indugia con uno sguardo estasiato», Pocar tende alla condensazione: rinunciando a «Blick» e mantenendo l'aspetto durativo suggerito da «schon wieder» ricorre ad un «continua a fissare come ebbra». Diverge la scelta di Paola Capriolo che, se da una parte mantiene il «Blick», d'altra parte traduce «ruhen» con «sfiorare». Una resa interpretativa che implica un notevole spostamento semantico rispetto alle prime due versioni: lo sguardo di Penthesilea sulla «figura dell'Egineta» non è più fisso ma si fa sfumato, sfuggente.

Ci spostiamo nella scena quinta, nella quale le Amazzoni prendono per la prima volta la parola dopo essere state, per le prime quattro scene, derise *in absentia* dall'esercito dei greci. Protoe, scrutando gli occhi della regina, coglie qualcosa di 'estraneo'.

PROTHOE <u>Dein Aug', o</u> <u>Herrscherin, er-</u> <u>glüht ganz fremd,</u> Ganz unbegreif- lich, und Gedan- ken wälzen, So finster, wie der ew'gen Nacht ent- stiegen, In meinem ahn- dungsvollen Bu- sen sich. (K, 36)	PROTOE <u>Negli occhi tuoi,</u> <u>sovrana, brilla un</u> <u>lume estraneo</u> ²⁹ , incomprendibile, e nel mio cuore pre- sago covano pen- sieri bui, quasi sorti dalla notte eterna. (POC, 43)	PROTOE <u>Il tuo occhio, so-</u> <u>vrana, ha un ba-</u> <u>gliore estraneo,</u> <u>del tutto incom-</u> <u>prendibile,</u> e pen- sieri cupi mi roto- lano, e scuri, e come sgorgati dalla notte eterna, nel petto pieno di presagi. (FIL, 312)	PROTOE <u>I tuoi occhi, so-</u> <u>vrana, ardono di</u> <u>una luce del tutto</u> <u>estranea, incom-</u> prendibile, e nel mio petto presago i pensieri vorticano così cupi, come se fos- sero sorti dalla notte eterna. (CAP, 89)
---	--	--	---

Discutiamo di seguito le rese del sostantivo «dein Aug» e del verbo «er-glühen». Su un piano numerico, il primo viene mantenuto al singolare solamente da Filippini che, nel solco del testo originale, gli garantisce il ruolo di

²⁹ Nella versione del 1970 Pocar traduceva «fremd» con «strano» [Heinrich von Kleist, *Penthesilea. Tragedia (1808), Drammi scelti e tutti i racconti*, introduzione e traduzione di Ervino Pocar, cit., p. 47]; si manteneva così più vicino alla versione di Errante che a quest'altezza recita «Oh gli occhi tuoi avvampan di stranissimi bagliori» (ERR, 40).

soggetto. Capriolo, invece, sceglie il plurale («i tuoi occhi») e conserva la personificazione evocata da Kleist, confermandone dunque il ruolo di soggetto agente. Diverge la scelta di Pocar che, scostandosi dagli altri due, sposta il soggetto della frase nel «dume» che «brilla» negli occhi di Penthesilea. La traduzione in italiano del verbo «erglügen» è diversa nelle tre versioni: «brillare» in Pocar; «avere un bagliore» in Filippini; «ardere» in Capriolo – quest’ultima si mantiene più prossima al senso evocato da *glühen* come «infiammarsi, infuocarsi».

Ci spostiamo nella scena quattordicesima nella quale Achille si dichiara a Penthesilea. Il Pelide, dopo aver combattuto contro la regina amazzone e averla ridotta quasi in fin di vita, appare disarmato al suo cospetto e si dice suo prigioniero «in jedem schönen Sinn» (K, 79):

ACHILLES In jedem schön- ren Sinn, erhabne Königin! <u>Gewillt,</u> <u>mein ganzes Le-</u> <u>ben fürderhin,</u> <u>In deiner Blicke</u> <u>Fesseln zu verflat-</u> <u>tern.</u> (K, 79)	ACHILLE Nel più bel senso, eccelsa regina. <u>Pronto a passare il</u> <u>resto della vita</u> <u>nelle catene dei</u> <u>tuoï sguardi.</u> (POC, 73)	ACHILLE Nel miglior senso della parola, ec- celsa regina! <u>Di-</u> <u>sposto a volteg-</u> <u>giare il resto della</u> <u>vita tra le catene</u> <u>dei tuoï sguardi.</u> (FIL, 342)	ACHILLE Nel senso più bello del termine, eccelsa regina! <u>Di-</u> <u>sposto a trascor-</u> <u>rere l'intera vita,</u> <u>d'ora innanzi, vol-</u> <u>teggiando alla</u> <u>corta catena dei</u> <u>tuoï sguardi.</u> (CAP, 165)
--	---	--	--

I due concetti associati all'isotopia del vedere delineano qui due immagini contrapposte: da una parte quella fissa dell'incatenare («fesseln») dall'altra quella del volteggiare («verflattern»). Il verbo «verflattern» è assente nei dizionari contemporanei. Nel dizionario dei fratelli Grimm il lemma indica due accezioni: uno svolazzare incerto, alternativo e continuo oppure, riferendosi ad acqua e a neve, una deviazione. Se i tre traduttori sono unanimi nel rendere l'immagine degli «sguardi che incatenano», diversa è invece la resa di «verflattern»: Pocar lo traduce con «passare», scegliendo così di semplificare il senso dell'originale a favore di una maggiore fruibilità del testo di arrivo³⁰;

³⁰ Da profondo conoscitore del linguaggio narrativo kleistiano, Ervino Pocar ha teso,

Filippini e Capriolo, invece, selezionano «volteggiare» – nel primo caso all'infinito come completivo di «disposto», nel secondo come gerundio; trasmettono così il senso volatile e incerto del verbo originale³¹. Nel solco di Kleist, mantengono l'opposizione, sempre legata agli sguardi, tra la durezza delle catene e la volatilità del sentimento amoroso.

Il dialogo amoroso tra Penthesilea e Achille prosegue nella scena successiva. In questo incontro – «unter den grossen Liebeszenen der Weltliteratur»³² – Penthesilea spera che il loro amore non sia un'illusione, ma un sentimento duraturo nel tempo. Il nome può dissolversi, l'anello come oggetto materiale rompersi, ma non l'immagine interiore che andrebbe custodita.

Il brano che segue si trova nella quindicesima scena. La regina contrappone la dimensione concreta degli oggetti alla forza dell'immagine interiore di sé che si può pensare anche 'ad occhi chiusi'.

PENTHESILEA Wenn dir der Nam' ent- schwänd', der Ring sich mißte: <u>Fänd'st du mein</u>	PENTESILEA Se il nome ti sfug- gisse, se perdessi anche l'anello, dimmi, <u>ritoveresti</u> <u>il mio volto dentro</u>	PENTESILEA Se il nome dile- guasse, se perdessi l'anello: <u>la ritrove-</u> <u>resti, la mia imma-</u> <u>gine, dentro di te?</u>	PENTESILEA Se tu dimenticassi il nome, se per- dessi l'anello, <u>riu-</u> <u>sciresti ancora a</u> <u>ritrovare in te la</u>
---	---	---	--

per sua stessa ammissione, a semplificare la sintassi dell'autore senza però privarla, in maniera arbitraria, della sua originale organicità. Stando a Nicoletta Dacrema, egli pone «in primo piano tutta l'arte del traduttore, il quale, se da un lato aggira le tensioni sintattiche dello stile di Kleist, dall'altro, però, mostra anche di saperle recuperare, con grande abilità, su un piano diverso: nel giuoco, cioè, di reinvenzione della lingua» [Nicoletta Dacrema, *A nessuno legato, al mio dio soltanto. Ervino Pocar traduttore di Heinrich von Kleist*, in «Studi goriziani: rivista della Biblioteca Statale Isontina di Gorizia» (1994), 79, pp. 45-55, qui p. 54]. Questo approccio emerge anche, su un piano legato alla scelta lessicale e fraseologica, nella traduzione della *Penthesilea*.

³¹ Va notato che, nella sua prima versione per Einaudi, Filippini aveva mantenuto la scelta di Pocar, rinunciando a rendere il senso del «volteggiare» suggerito da «verflattern»: «Disposto a trascorrere il resto della vita tra le catene dei tuoi sguardi» (Heinrich von Kleist, *Penthesilea*, trad. di Enrico Filippini, nota introduttiva di Anna Chiarloni, cit., p. 50).

³² Hans Peter Hermann, *Sprache und Liebe. Beobachtungen zu Kleists Penthesilea*, in «Text + Kritik», 1993, pp. 26-48, qui p. 34.

<u>Bild in dir wohl wieder aus?</u>	<u>di te? Lo sai pen- sare ad occhi</u>	<u>La sai pensare, te- nendo gli occhi</u>	<u>mia immagine?</u>
<u>Kannst du's wohl mit geschloßnen Augen denken?</u> (K, 88)	<u>chiusi?</u> (POC, 78)	<u>chiusi?</u> (FIL, 348)	<u>Puoi pensarla an- che ad occhi chiusi?</u> (CAP, 181)

Il termine oggetto di discussione è «Bild». Filippini e Capriolo scelgono di tradurre in maniera letterale con «immagine»: s'intende l'immagine interiore che si oppone a quella materiale dell'anello. Pocar, invece, seleziona «volto»³³: una diversa interpretazione che apre ad una digressione relativa alla continuità, che è allo stesso tempo un'opposizione semantica, tra viso e occhi.

Il volto è collegato agli occhi per sineddoche e afferisce alla semantica del vedere (*Ge-sicht*); esso sottintende anche l'ambiguità a cui Kleist continuamente allude e che, in questo caso, coinvolge l'atteggiamento di Achille. Il volto, tradizionalmente opposto alla maschera intesa come «finto volto»³⁴, rimanda a quella ricerca di una verità tesa a svelare l'inganno che, come abbiamo visto, tormentava Kleist: «Das Gesicht, seine sich wandelnde Mimik, die Beweglichkeit seiner Züge ermöglicht es Kleist, seine Poetik des Enthüllens und Verhüllens, des Entschleierns und Verschleierns zu fundieren und zu untermauern»³⁵. Se è vero che, come stabilisce Amelia Valtolina, in questa «parentesi di un idillio in maschera, la consegna della verità del volto (di Penteseilea) è subito smentita da successivi malintesi»³⁶, la scelta

³³ Vale la pena riportare qui anche la versione di Errante: «Un nome può sparir dalla memoria, può smarrirsi un anello: ma se un giorno dimenticassi il nome, e se smarrissi anche l'anello che ti dono, dimmi, rimarrebbe pur sempre il mio semblante nel fondo del tuo cuore? Di', rispondi!» (ERR, 108).

³⁴ Cfr. Waldemar Deonna, *Le symbolisme de l'œil* (1965), cit., pp. 9-10.

³⁵ Uta Treder, *Gesichter zum Sehen bringen. Vorwort*, in Claudia Vitale, *Das literarische Gesicht im Werk Heinrich von Kleists und Franz Kafkas*, Firenze University Press, Firenze 2011, pp. IX-XI, qui p. IX.

³⁶ Amelia Valtolina, *L'impossibile volto di Penteseilea nel dramma di Heinrich von Kleist*, in *Evidenze e ambiguità della fisionomia umana. Studi sul XVIII e XIX secolo*, a cura di Elena Agazzi – Manfred Beller, Baroni, Viareggio 1998, pp. 103-113, qui p. 109.

di Pocar di preferire ‘volto’ ad ‘immagine’ va letta sia sotto l’aspetto dell’ambivalenza tra realtà e illusione sia dal punto di vista di una resa lessicale tesa a conferire maggiore concretezza al testo italiano; infine, su un piano di significato, essa si mantiene prossima alla catena isotopica del vedere.

IV.2 Scene XXIII e XXIV

Le ultime due scene della *Pentesilea* (dall’ultimo verso della XXIII e tutta la scena XXIV) sono caratterizzate da un continuo gioco di sguardi. Degli occhi sbarrati e fissi di Pentesilea, che resta a lungo muta dopo aver inconsapevolmente sbranato Achille, parlano la Gran Sacerdotessa e le Amazzoni che, invece consapevoli dell’atto omicida e cannibalico della regina, la osservano con disgusto e abiezione. Lo sguardo prima acceso d’amore di Pentesilea diventa così uno sguardo che spegne la vita e procura la morte. Dato che, da un punto di vista semantico e di riverberi sulla traduzione, diverse sono le considerazioni da avanzare in merito a questi versi, riportiamo di seguito un passaggio corposo affinché il contesto emerga con maggiore evidenza.

<p>MEROE Jetzt steht sie lautlos da, die Grauenvolle, Bei seiner Leich', umschnüffelt von der Meute, Und <u>blicket starr, als wär's ein leeres Blatt</u>, Den Bogen siegreich auf der Schulter tragend, In das Unendliche hinaus, und schweigt. (K, 126)</p>	<p>MEROE Ora, in silenzio, è là (e fa ribrezzo) presso la salma che la muta annusa, e, l'arco vittorioso sulle spalle, <u>guarda fissa nel vuoto e tace.</u> (POC, 104)</p>	<p>MEROE Ora è là, in silenzio, spaventosa, accanto alla salma di lui, con la muta che annusa, e guarda fissa, con l'arco vittorioso sulla spalla, <u>guarda l'infinito come un foglio vuoto, e tace.</u> (FIL, 374)</p>	<p>MEROE Ora sta là in silenzio, la donna atroce, accanto al suo cadavere, mentre la muta le va annusando attorno; reggendo sulla spalla l'arco vittorioso <u>guarda fisso nell'infinito come se fosse un foglio bianco, e tace.</u> (CAP, 249-251)</p>
---	---	--	---

<p>DIE OBER- PRIESTERIN Was willst du mir? Hinweg, sag' ich! Geh zu den Ra- ben, Schatten! Fort! Verwese! <u>Du blickst die Ruhe meines Le- bens tot.</u> (K, 128)</p>	<p>GRAN SACER- DOTESSA Che vuoi da me? Va' via, ripeto! Ombra, unisciti ai corvi! Via! Marci- sci! <u>Il tuo sguardo spagne tutta la mia pace.</u> (POC, 105)</p>	<p>GRAN SACER- DOTESSA Che cosa vuoi da me? Via, ti ho detto, su! Va' dai corvi, ombra! Via! Vai in putrefa- zione! <u>Il tuo sguardo uc- cide la mia pace.</u> (FIL, 375)</p>	<p>LA GRAN SA- CERDOTESSA Che vuoi da me? Vattene, ti dico! Va' dai corvi, spettro! Via! Im- putridisci! <u>Con quello sguardo tu uccidi la quiete della mia anima.</u> (CAP, 253)</p>
<p>DIE ERSTE AMAZONE Sie <u>blicket</u> immer auf die Priestrin <u>ein.</u></p>	<p>PRIMA AMAZ- ZONE Ancora <u>fissa</u> la Sa- cerdotessa.</p>	<p>PRIMA AMAZ- ZONE <u>Continua a fissare</u> la Sacerdotessa.</p>	<p>LA PRIMA AMAZZONE <u>Continua a guar- dare</u> la sacerdo- tessa.</p>
<p>DIE ZWEITE Grad' ihr <u>ins Ant- litz</u> –</p>	<p>SECONDA AMAZZONE Sempre <u>negli oc- chi</u>...</p>	<p>SECONDA AMAZZONE Dritto <u>in volto</u>...</p>	<p>LA SECONDA AMAZZONE Dritto <u>in viso</u>...</p>
<p>DIE DRITTE <u>Fest und unver- wandt,</u> <u>Als ob sie durch und durch sie bli- cken wollte.</u> – (K, 128)</p>	<p>TERZA AMAZ- ZONE <u>Senza batter ci- glio, quasi volesse trapassarla.</u> (POC, 106)</p>	<p>TERZA AMAZ- ZONE <u>Con occhio im- mobile, come se la volesse trapassare.</u> (FIL, 375)</p>	<p>LA TERZA AMAZZONE <u>Fissamente, come se volesse trapas- sarla con lo sguardo...</u> (CAP, 253)</p>

La presenza di Pentesilea sulla scena è qui esclusivamente affidata alla dimensione del non-verbale e, dunque, alla *Sprachlosigkeit*. Ai fini della nostra analisi quattro costrutti verbali intorno al verbo *blicken* risultano rilevanti:

- a. «blicket starr in das Unendliche hinaus»
- b. «die Ruhe des Lebens tot blicken»

- c. «auf die Priesterin einblicken»
- d. «durch und durch blicken».

Nei casi (a), (c) e (d), il verbo *blicken* si combina con particelle che ne affinano il significato procurando più di qualche rompicapo a chi traduce. Nel caso (b), invece, lo stesso verbo è collegato all'aggettivo *tot* che riveste la funzione di prefisso – sul modello di *totmachen, tollachen, totschiagen*.

Se 'hinaus' del caso (a) conferisce allo sguardo una direzionalità 'al di fuori di noi', il «durch und durch» del caso (d) allude ad un moto per luogo, suggerendo un attraversamento. Nel caso (a) Capriolo e Pocar si mantengono nel solco dell'originale e rendono pedissequamente il senso di direzionalità suggerito da 'hinaus' con un «guarda fisso nell'infinito (Capriolo) / nel vuoto (Pocar)»; diversamente, Filippini rende «das Unendliche» oggetto diretto del guardare scegliendo così una versione sintatticamente più agile.

«Durch und durch blicken» (d) viene resa da tutti e tre gli interpreti con un felice «trapassare». Assai disomogenea è invece la resa delle modalità con cui questo avviene, ossia quel «fest und unverwandt» che apre a tre alternative: Filippini fa riferire i due aggettivi all'occhio mentre Capriolo riconduce i due aggettivi all'avverbio «fissamente». Anche in questo caso si discosta la scelta di Pocar che, con il suo «senza batter ciglio», gioca su un'inferenza e, pur rinunciando alla letterarietà, arricchisce l'isotopia del vedere.

Il caso (c) di «auf die Priesterin einblicken» è, su un piano di direzionalità, analogo a quanto suggerito da *hinaus*. In questo caso, però, lo sguardo, come ci indica il dizionario dei Grimm («einblicken»: *intueri, einen blick wohin thun*), 'entra' simbolicamente nella sacerdotessa. Pocar e Filippini hanno scelto «fissare», Capriolo «guardare», mentre d'interesse è la scelta dell'oggetto di questo 'intueri' pronunciato dalla seconda Amazzone; se Filippini e Capriolo traducono «Antlitz» in modo letterale con «volto» e «viso», Pocar si appoggia sulla sineddoche e traduce con «occhi»: sono loro, *partes pro toto* del volto, a costituire la mèta ultima dello sguardo penetrante di Penthesilea.

Lo sguardo mortifero (b. «totblicken») rappresenta, infine, l'accusa che la Gran Sacerdotessa rivolge a Penthesilea. Questo verbo viene nominalizzato dai tre traduttori con «sguardo». Viene personificato e reso agente da Pocar e Filippini, mentre Capriolo preferisce mantenere il soggetto del testo

originale ('tu') e rendere lo sguardo il mezzo attraverso il quale la Gran Sacerdotessa si sente colpita. L'azione realizzata dallo sguardo viene resa con un più pedissequo «uccidere» da Capriolo e Filippini e con un più sfumato «spegnere» da Pocar che sembrerebbe riprendere Vincenzo Errante: «Della mia vita, tu, la pace hai spenta!» (ERR, 163).

L'ultimo brano di questa analisi è uno dei più celebri del dramma e rappresenta la sfida più intrigante per chiunque si cimenti o si sia cimentato con la traduzione di *Pentesilea*. La protagonista, ormai cosciente dell'atto dettato da una confusione tra il bacio e il morso, dichiara di voler creare una rima. Tale intenzione pone due questioni cruciali: da una parte sposta il testo drammatico su un piano metaletterario e pragmaticamente interessante, perché sembra qui volersi rivolgere al pubblico; dall'altra chiama in causa il traduttore e lo costringe a produrre una rima credibile nella lingua di arrivo. Anche in questo caso, l'isotopia del vedere è presente, sebbene possa non essere colta ad una prima lettura.

<p>PENTHESILEA – So war <u>ein Versehen</u>. <u>Küsse, Bisse</u>. Das reimt sich, und wer recht von Herzen liebt, Kann schon das Eine für das Andere greifen. (K, 142)</p>	<p>PENTESILEA Dunque è stato un <u>abbaglio</u>. <u>Dolci baci – denti mor- daci</u> – ecco la rima, e chiunque ami di cuore può certo scambiare gli uni con gli altri. (POC, 116)</p>	<p>PENTESILEA [...] così, <u>è stato</u> <u>un errore</u>. <u>Amore</u>, <u>orrore</u>: fa rima, e chi ama di cuore può scambiare l'uno con l'altro. (FIL, 384)</p>	<p>PENTESILEA Allora <u>fu per sba- glio</u>. <u>Baciare e sbranare</u> fanno rima, e per chi ama con tutto il cuore è facile con- fonderli. (CAP, 275-277)</p>
--	--	---	---

Le traduzioni di questo noto passaggio sono divergenti e lasciano affiorare soluzioni atte a mantenere quella rima che la regina desidera realizzare. È significativo il fatto che Kleist ricorra qui a «Versehen» anziché a «Fehler». Il concetto del «Versehen», come già accennato a proposito dello studio di Seidel, allude a ciò che sfugge al raziocinio e si oppone alla conoscenza apparentemente oggettiva («erkennen») per delineare ciò che, invece, attiene alla dimensione inconscia e da quella emerge in modo inaspettato. Il verbo

ver-sehen racchiude dunque il concetto della 'svista' e si associa all'immediatamente successivo (*sich*) *ver-sprechen* che rimanda all'equivoco verbale (PENTHESILEA: «Du Ärmster aller Menschen, du vergibst mir! Ich habe mich, bei Diana, bloß versprochen» K, 145): «Beide meinen sie – im Optischen oder im Sprachlichen – etwas Fehlerhaftes, das da dem Sehenden oder Sprechenden unterläuft»³⁷.

Lo sbranamiento di Pentesilea sembrerebbe allora essere il frutto di una 's-vista', legato ad un equivoco: ecco che parola e occhio, linguaggio e vedere sono tra loro intrecciati ma intrinsecamente scissi. La base del verbo 'sehen' assume, nell'ambito dell'isotopia del vedere, un ruolo ancora più centrale. Se Filippini e Capriolo scelgono di tradurre con «errore» o «sbaglio», Pocar traduce con «abbaglio», in origine proposto da Errante³⁸, tenendo così il punto sul campo semantico.

V. Conclusioni

Nell'indagine condotta abbiamo cercato di dimostrare come l'allineamento tra le scienze del testo (*Textsemantik* e *Texttheatralität*) e gli approcci critico-comparativi alla traduzione (*Übersetzungskritik*), può portare a risultati interessanti e a scoperte inedite. L'analisi mirata di alcuni concetti nella costellazione testuale risulta infatti particolarmente fruttuosa per comprendere:

1. Come l'isotopia si dispiega all'interno di un testo e soprattutto come si articola all'interno di un testo teatrale che, per sua natura, implica una componente performativa comune a nessun'altra tipologia testuale;
2. Come la catena isotopica del vedere si declina nelle traduzioni per la pagina italiana. Al di là dei risultati di quest'indagine preme sottolineare come il lavoro del traduttore non può prescindere dalla conoscenza dell'autore: solo così, infatti, si può muovere con sicurezza nel comprendere portati

³⁷ Walter Müller-Seidel, *Versehen und Erkennen*, cit., p. 194.

³⁸ «Se invece di baciarlo io lo sbranai, abbaglio fu, fatale abbaglio, Amazzoni! Bacio e morso! ... Non son due gesti simili?» (ERR, 185).

simbolici di cruciale importanza e veicolarli al lettore, in questo caso, italiano.

Tale crucialità può dirsi comprovata dall'ultimo, emblematico caso preso in esame: al traduttore vengono richieste capacità interpretativa, creatività linguistica e conoscenza del contesto per tenere viva l'intenzione metaletteraria dell'autore e, allo stesso tempo, rendere il testo di partenza fruibile anche a chi legge. Il traduttore diventa, allora, a tutti gli effetti uno scrittore.

Bibliografia

- Anna Maria Carpi, *Un inquieto batter d'ali. Vita di Heinrich von Kleist*, Mondadori, Milano 2005.
- Anna Chiarloni, *Introduzione*, in *Penthesilea*, trad. di Enrico Filippini, Einaudi, Torino 1988, p. V-XIV.
- Nicoletta Dacrema, *A nessuno legato, al mio dio soltanto. Ervino Pocar traduttore di Heinrich von Kleist*, in «Studi goriziani: rivista della Biblioteca Statale Isoncina di Gorizia» (1994), 79, pp. 45-55
- Waldemar Deonna, *Le symbolisme de l'œil* (1965), trad. di Sabrina Stoppa, *Il simbolismo dell'occhio*, introduzione di Carlo Ossola, Bollati Boringhieri, Torino 2008.
- Riccardo Finocchi, *Isotopie e pertinenza. Un problema di risonanza?*, in «Sensibilia. Studi di Estetica», 2 (2020), pp. 77-91.
- Dominic Glynn, *Theater Translation Research Methodologies*, in «Internation Journal of Quantitative Methods», 19 (2020), pp. 1-8.
- Algirdas Julien Greimas, *La semantica strutturale. Ricerca di metodo*, trad. di Italo Sordi, Rizzoli, Milano 1968.
- Dieter Heimböckel, *Emphatische Unaussprechlichkeit. Sprachkritik im Werk Heinrich von Kleists. Ein Beitrag zur literarischen Sprachskepsistradition der Moderne*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 2003.
- Hans Peter Hermann, *Sprache und Liebe. Beobachtungen zu Kleists Penthesilea*, in «Text + Kritik» (1993), pp. 26-48.
- Heinrich von Kleist, *Penthesilea. Ein Trauerspiel*, in *Gesammelte Werke in vier Bänden*, hrsg. und eingeleitet von Heinrich Deiters, Bd. II: *Dramen II*, Aufbau, Berlin 1955, pp. 5-146 (segnalato nel testo con la sigla K seguita dal numero di pagina).
- Enrico Kleist, *Penthesilea. Traduzione in versi* di Vincenzo Errante, Le Monnier, Firenze 1921 (ERR).
- Heinrich von Kleist, *Penthesilea*, trad. di Ervino Pocar, Guanda, Milano 1979 (POC).

- Heinrich von Kleist, *Pentesilea*, trad. di Enrico Filippini, in Id., *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di Anna Maria Carpi, Mondadori, Milano 2011, pp. 291-386 (FIL).
- Heinrich von Kleist, *Pentesilea*, trad. di Paola Capriolo, introduzione di Rossana Rossanda, Marsilio, Venezia 2008 (CAP).
- Heinrich von Kleist, *Le Lettere*, a cura di Ervino Pocar, Vallecchi, Firenze 1962.
- Andreas Lötscher, *Textsemantische Ansätze*, in *Textlinguistik. 15 Einführungen und eine Diskussion*, hrsg. von Nina Janich, Narr Francke Attempto, Tübingen 2019, pp. 81-104.
- Walter Müller-Seidel, *Versehen und Erkennen. Eine Studie über Heinrich von Kleist*, Böhlau, Köln-Wien 1971, pp. 192-193.
- Elena Polledri, *Traduzioni e letture del «poeta Enrico di Kleist» in Italia*, in *Il teatro di Kleist. Interpretazioni, allestimenti, traduzioni*, a cura di Elena Polledri – Luigi Reitani, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2015, pp. 13-50.
- Gerda Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theaterstext. Aktuelle Theaterstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Niemeyer, Tübingen 1997.
- Eugenio Spedicato, *Il male passionale. La Pentesilea di Heinrich von Kleist*, ETS, Pisa 2002.
- Uta Treder, *Gesichter zum Sehen bringen. Vorwort*, in Claudia Vitale, *Das literarische Gesicht im Werk Heinrich von Kleists und Franz Kafkas*, Firenze University Press, Firenze 2011, pp. IX-XI, qui p. IX.
- Peter Utz, *Anders gesagt. Autrement dit. In other words. Übersetzt gelesen: Hoffmann, Fontane, Kafka, Musil*, Hanser, München 2007.
- Amelia Valtolina, *L'impossibile volto di Pentesilea nel dramma di Heinrich von Kleist*, in *Evidenze e ambiguità della fisionomia umana. Studi sul XVIII e XIX secolo*, a cura di Elena Agazzi – Manfred Beller, Baroni, Viareggio 1998, pp. 103-113.
- Claudia Vitale, *Das literarische Gesicht im Werk Heinrich von Kleists und Franz Kafkas*, Firenze University Press, Firenze 2011.
- Christa Wolf, *Kleists Penthesilea*, in Heinrich von Kleist, *Penthesilea. Ein Trauerspiel*, Fourier, Wiesbaden 1955, pp. 157-167.