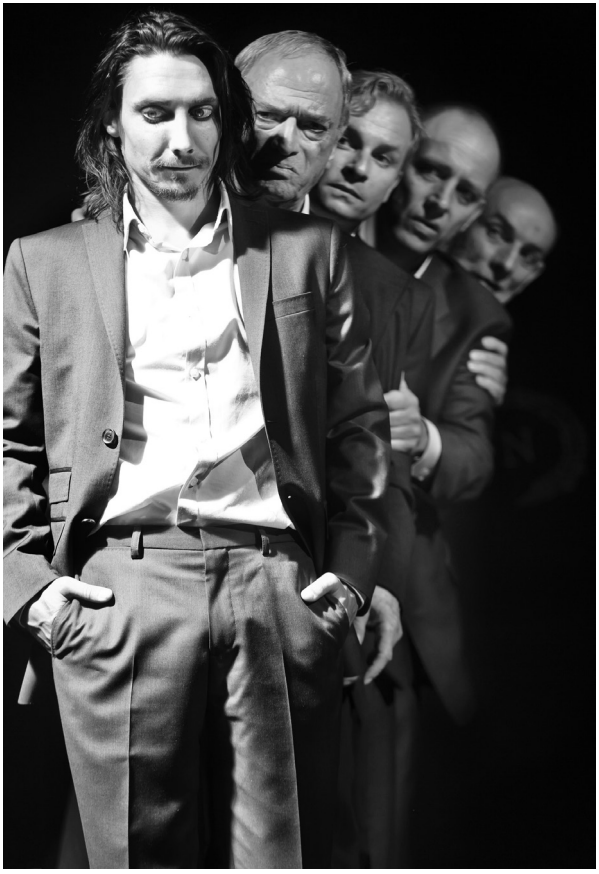
STRINDBERGIANA



Det rika minnesåret 2012 var också *Ockulta Dagbokens* år. Den stora och i många år förberedda utgåvan i Samlade Verk publicerades i maj, samtidigt som originalet till dagboken hela året visades på Nordiska museet, Liljevalchs twittrade ur dagboken och en pjäs byggd på dagboken, i regi och bearbetning av Ole Anders Tandberg, spelades på Strindbergs Intima teater. Dagboksförfattaren gestaltades av inte mindre än fem skådespelare: Michael Jonsson, Åke Lundqvist, Sven Ahlström, Samuel Fröler och Robert Panzenböck. (Foto: Carl Thorborg.)

STRINDBERGIANA

TJUGOÅTTONDE SAMLINGEN

UTGIVEN AV

STRINDBERGSSÄLLSKAPET

REDAKTÖRER:

Elena Balzamo

Anna Cavallin

David Gedin

Per Stam

REDAKTIONSKOMMITTÉ:
Björn Meidal
Birgitta Steene

Atlantis, Stockholm
© Strindbergssällskapet 2013
Omslagsbild: Erik Rune
© Erik Rune
Grafisk form: Christer Jonson
Tryckt och inbunden hos Bookwell Oy, Borgå, Finland 2013
ISSN 0282-8006
ISBN 978-91-7353-624-0
www.atlantisbok.se

Förord · 9

Strindbergs entré · 11
Text skriven för skådespelaren Shanti Roney vid presentationen av boken Strindbergs världar. *Fotografiska, den 10 maj 2012*
BJÖRN MEIDAL

Utgivningen av Strindbergs verk i Italien · 16
MASSIMO CIARAVOLO

100 år av Strindbergsöversättningar i Estland · 30
ÜLEV AALOE

En svensk Don Quijote: Strindberg i Ungern · 45
LÁSZLÓ KÚNOS

»En hård kamp« · 53
Strindbergs første tiår på tsjekkisk
ONDŘEJ VIMR

Strindbergs *Hemsöborna*,
en ständigt aktuell översättningsfavorit · 68
Analys av metaforer i sex tyska översättningar
LILIANA MITRACHE

Reflexioner kring en tvivlares anteckningar · 84
RENATE BLEIBTREU

Explicit och implicit översättning:
exemplet *Légendes* · 93
OLOF ERIKSSON

August Strindbergs vivisektion
»De små« på franska · 102
GUNNEL ENGWALL

Fröken Julie i ny språkdräkt
– fyra franska versioner · 116
ELISABETH TEGELBERG

»Ordet, det talade, är allt« · 130
Att översätta Strindberg för scenen
ANNE-CHARLOTTE HANES HARVEY

Tomtar och innanfönster · 145
EIVOR MARTINUS

»Ni – Säg du!« · 154
Tilltal och omtal i Fröken Julie *och* Miss Julie
EGIL TÖRNQVIST

Utländska öden och äventyr · 171
Strindberg i översättning
ELENA BALZAMO

Om Strindbergs skapande · 183
VLADIMIR PJAST

Strindbergsåret 2012 · 190
DAVID GEDIN

FÖRFATTARNOTISER · 196

Utgivningen av Strindbergs verk i Italien

MASSIMO CIARAVOLO

VÄRLDSLITTERATUREN är mer intressant som en berättelse om hur och på vilka villkor texter har cirkulerat transnationellt, än som en given kanon av mästerverk. Som historisk och dynamisk process skapas världslitteraturen först och främst genom översättningar, men i sin översatta version ändrar verken också karaktär och blir en plats för ett möte mellan den kultur som har skapat texterna och den som har tagit emot dem.[1] Bokens paratextuella element (till exempel baksidestexter, förord och efterskrifter) bör dessutom ses som en del av översättningsprocessen. Dessa »trösklar« fyller funktionen att presentera verket och vägleda läsarnas förståelse av det.[2] När verket vandrat utomlands i sin nya språkdräkt, avslöjar den paratextuella vägledningen i första hand förmedlarnas (förläggarens, översättarens, introduktörens) intentioner med verket, snarare än författarens. Den italienska bokvärlden belyser detta särskilt väl, eftersom de nämnda paratexterna är vanliga och nästan ett måste vid utgivning av utländska klassiker.

Strindbergs böcker har funnits i Italien i nästan 120 år, och det finns bevis på att han har blivit en erkänd klassiker, en som utan tvivel tillhör kanon. Men vilket liv har hans böcker levt? Vilka »förväntningshorisonter« har de gång på gång fått möta?[3] Syftet med denna artikel är att ge en bok- och receptionshistorisk ram, som också mer utpräglat översättningsteoretiska och översättningstekniska analyser förhoppningsvis kan dra nytta av.

Publiceringen av Strindbergs verk i Italien började på 1890-talet. Bokhandlaren och förläggaren Max Kantorowicz bedrev en intensiv, om än kortlivad, verksamhet i Milano mellan 1890 och 1897 – ett typiskt inslag i den livliga kultur- och industristaden under förra sekelskiftet.[4] Förlaget blev känt framför allt för sin

skriftserie för internationell socialistisk teori och genom utgivningen av dramatexter, i synnerhet nordiska. Den mest kända serien hette »Biblioteca Ibsen« och innehöll fjorton titlar; i den andra serien, »Teatro contemporaneo internazionale«, ingick två Strindbergband, som kom ut 1893 och 1894. Det ena innehöll *Fadren* och *Samum*, det andra *Fordringsägare* och *Leka med elden*. Båda var översatta av Paolo Rindler och Enrico Minneci.[5]

Teaterhistorikern och Strindbergsforskaren Franco Perrelli har ingående granskat den första lanseringsfasen av Strindbergs naturalistiska dramatik i Italien mellan 1893 och 1900, och relationerna som uppstod mellan översättning, bokutgivning och uppsättning. Samverkan fungerade bäst för *Fadren*, vars första bokutgåvor bildade underlag för iscensättningarna; den fungerade inte lika bra för *Fröken Julie*, som blev iscensatt men inte kom ut som bok; *Fordringsägare* blev däremot publicerad i bokform men inte uppförd på scen.[6] En viktig insikt om detta tidiga skede kommer också från Giuliano D'Amico, som har visat att översättarna i Kantorowicz utgåva utgick direkt från Strindbergs självöversättning av *Fadren* till franska, *Père*. Rindler och hans medarbetare brukar kritiseras för att de inte översatte från Ibsens och Strindbergs originalspråk, och för att de strök bort och lade till, kort sagt »domesticerade« texterna åt den kommersiella teatern. D'Amico visar emellertid att Strindberg själv kunde satsa på mottagarorienterade översättningar, när det gällde att genom scenen erövra Paris och resten av världen.[7]

Baksidestexten till Kantorowicz utgåva av *Fadren* är ett intressant vittnesmål, eftersom den presenterar Strindberg inom ramen för en förståelse av den nyaste nordiska litteraturen, som hade sin ledande gestalt i Ibsen. Dessutom beskriver den ett ambitiöst publiceringsprogram som skulle ha gjort den italienske Strindberg kvantitativt likvärdig med den italienske Ibsen, om projektet hade förverkligats. Flera pjäser – *Fordringsägare* samt diverse enaktare – utlovades. Urvalet sammanfaller med innehållet i den tyska volymen med Strindbergs dramatik i Mathilde Pragers utgåva

1893, ett tecken på att tyska översättningar i detta fall var utgångspunkten.[8] Baksidestexten utlovade också prosaverk som *Giftas*, *En dåres försvarstal*, *Hemsöborna* och *I havsbandet*.[9] Det är ett faktum att det generösa löftet inte kunde hållas, antagligen delvis på grund av det måttliga intresset för Strindberg hos teater- och läsarpubliken. Men det är ett faktum, att det inom landets progressiva och för nyheter mottagliga kretsar fanns ett engagemang för hans verk. Klyftan mellan de intellektuella och massorna som sällan eller aldrig läser böcker och går på teater är ett historiskt problem i Italien, och alltsedan landet enades 1861 har detta försenat framväxten av en modern förlagsverksamhet.[10]

Omkring år 1900 sinade det första intresset för Strindbergs dramatik, och fram till början av 1920-talet visar både bokutgivningen och uppsättningarna en svacka. Detta liknar den samtida utvecklingen i Frankrike, medan mottagandet av Strindbergs verk i Tyskland blev avgörande just under denna fas, framför allt tack vare Emil Schering, Max Reinhardt och expressionismen.[11] När Kantorowicz lade ner sin verksamhet, övertog det milanesiska förlaget Treves – Italiens på den tiden största och modernaste bokförlag – utgivningen av serierna med Ibsens och Strindbergs dramatik. *Fadren* (med *Samum*) och *Fordringsägare* (med *Leka med elden*) fanns kontinuerligt i tryck, och Treves hade den bästa möjliga distributionen i ett land där en effektiv, nationell bokdistribution försvårades på grund av efterblivna infrastrukturer, där skillnaderna mellan norra och södra delen av landet, och mellan stad och landsbygd, var stora, och den lokala identiteten stark. Den enda nytillkomna, enskilda volymen var *Mäster Olof* på Treves 1912. Dessutom ingick *Giftas*-novellen »Ett dockhem« i en nordisk antologi, *Anime nordiche*, på det stora florentinska förlaget Sansoni 1909.

Dockhemmet påminner om att Ibsen, inte Strindberg, var och förblev referenspunkten inom nordisk litteratur för Italiens intellektuella elit från sekelskiftet till fascismens första år.[12] För Ibsen engagerade sig namn som Benedetto Croce, Scipio Slataper, Antonio Gramsci och Piero Gobetti; och om de berörde Strindberg

skedde det i förbigående – hos Croce och Slataper nämns han just som en genialisk (och elak) anti-Nora och anti-Ibsen.[13] Den ende kände intellektuelle som prisade Strindbergs oroliga ande och stora konstnärskap, liksom hans kvinnosyn, var Giuseppe Prezzolini, i en artikel skriven efter Strindbergs död.[14] Prezzolini hade nationalistiska och konservativa synpunkter som skulle leda honom, om än på ett tvetydigt sätt, till fascismen.

1920-talet visade tecken på ett förnyat intresse. Man upptäckte självbiografierna, som verkade erbjuda en nyckel till en bättre förståelse av Strindbergs komplicerade verk. Första delen av *Tjänstekvinnans son* publicerades i två olika översättningar, 1923 på Sansoni och 1928 på Delta i Milano; däremellan utkom *Inferno* 1925 på ett litet förlag nära Florens. 1923 aktualiserades Strindberg på teatern med en ny uppsättning av *Fröken Julie* med den ryska skådespelerskan Tatjana Pavlowa i huvudrollen; pjäsen kom äntligen ut som bok 1931. 1925 uppfördes också en avantgarde-version av *Spöksonaten*, tack vare den av futurismen inspirerade regissören Anton Giulio Bragaglia.[15] Hans *Teatro degli Indipendenti* utgjorde en nisch som inte lockade den stora publiken, men det var trots allt första gången som Strindbergs senare dramatik nådde Italien. Den nyväckta uppmärksamheten skymtar också 1927, när det milanesiska förlaget Alpes, som stod den fascistiska regimen nära, gav ut två band med *Till Damaskus* (samtliga delar) och i ett band *Ett drömspel* och *Svanevit*.

Fascismen utövade inte någon strikt censur, och hetsade inte heller mot *die entartete Kunst*, åtminstone inte förrän klimatet skärptes i mitten av 1930-talet och raslagarna infördes 1938. Den fascistiska kulturpolitiken var komplex; staten stödde de privatägda förlagen under en tid då den massifierade kulturindustrin uppstod; i gengäld fick förlagen anpassa sig, mer eller mindre frivilligt, vilket inte hindrade en marginal av frihet, framför allt under den första fasen.[16] Germanisten och författaren Guido Manacorda, som skulle bli Mussolinis anhängare och medarbetare, skrev förordet till *Tjänstekvinnans son* 1923, i vilket han fritt kunde diskutera den

motsägelsefulla mångfalden av världsåskådningar hos Strindberg. Manacorda hänfördes av styrkan i hans språk som fick honom att darra »av glädje, av smärta, av oväntad förundran«. Typiskt nog inramade han Strindbergs verk inom dialektiken sjukt/sunt; det var visserligen uttryck för en sjuk tid, men dess vitalitet är sund och talar till »oss« människor av en ny tid.[17]

1930-talets kulturindustri gjorde en stor satsning på romanen, även den utländska; det gällde underhållningsromanen men också de stora klassikerna. I detta sammanhang utkom *Hemsöborna* i två olika översättningar, på förlaget Utet i Turin 1934 och på Treves 1935. *Hemsöborna* ingick också, tillsammans med ett urval noveller från *Svenska öden och äventyr*, *Giftas* och *Skärkarlsliv*, i skandinavisten Mario Gabrielis volym *Racconti svedesi* som utkom på Sansoni 1943. Om kanoniseringen av Strindberg som stor europeisk författare är påtaglig i förorden till de italienska översättningarna av *Tjänstekvinnans son* och *Hemsöborna*, kan man igen fråga sig vem som egentligen läste dessa böcker. Trots att förlagen – både de som samarbetade med regimen och de som bara försökte överleva – gjorde mycket för att möta världen och utvidga gränserna, präglades kulturklimatet av en kvävande provinsialism och av självtillräcklighet – *autarchia* i fascismens språkbruk.

Historien om bokutgivningen av Strindbergs verk i Italien rymmer en heroisk och nästan bortglömd episod. På ett år, 1944, introducerade germanisten Alessandro Pellegrini *Påsk* och kammarspelen *Oväder*, *Brända tomten*, *Spöksonaten* och *Pelikanen* i översättning och med förord, i enkla, stiliga band, samt skrev den första italienska monografin om Strindberg, *Il poeta del nichilismo: Strindberg* (Nihilismens diktare). Nihilismen är, i Pellegrinis läsning, av filosofisk och kulturhistorisk art. Strindbergs oavbrutna sökande efter en hållbar världsåskådning, och hans eviga misslyckande med att finna en bestående mening, är besläktade med Kierkegaards och Nietzsches erfarenheter; upplösningen av den borgerliga individen och dess värden vittnar samtidigt om en historisk kris under sekelskiftet, som skulle mynna ut i vår civilisa-

tions katastrof: världskrigen.[18] Pellegrini skrev detta i Milano, som mellan 1942 och 1944 allvarligt hade drabbats av bombanfallen. Han var en av medarbetarna på det nystartade förlaget Rosa e Ballo, som samlade det bästa av stadens intellektuella och kreativa krafter i ett försök att genom kultur göra motstånd och resa sig ur ruinerna efter diktaturen och kriget.[19] Rosa e Ballos teaterserie redigerades av Paolo Grassi, som 1947 tillsammans med Giorgio Strehler och andra grundade Il Piccolo Teatro di Milano som skulle komma att bli den viktiga kulturinstitution den fortfarande är.

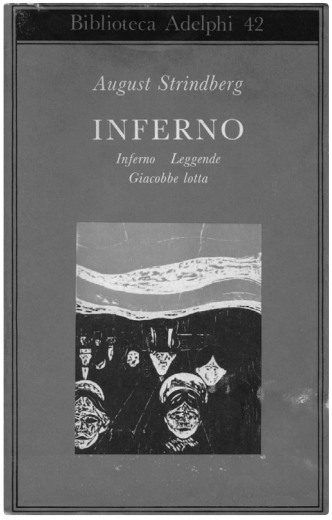
Under andra hälften av 1900-talet skedde i Italien ett allt grundligare utforskande av dimensionerna i Strindbergs verk. På scen gjordes nya uppsättningar av de naturalistiska pjäserna, men nyheten var nu att de av Strindbergs mästerverk som tillkom efter Infernokrisen äntligen blev en del av repertoaren på större och mindre teatrar. De teaterhistoriskt hittills viktigaste italienska uppsättningarna av Strindbergs dramatik utgör höjdpunkten i denna utveckling: *Till Damaskus*, regisserad av Mario Missiroli för Teatro Stabile di Torino 1978; iscensättningen av *Oväder*, i regi av Strehler för Il Piccolo Teatro 1980; och *Ett drömspel*, i regi av Luca Ronconi, också för Il Piccolo, år 2000.[20]

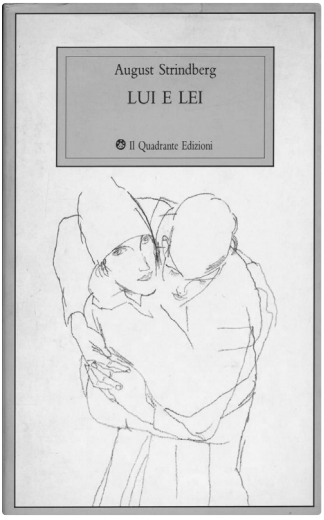
Med 1950-, 1960- och 1970-talen följde ett uppsving även inom bokutgivningen, med flera nyöversättningar och introduktioner av tidigare oöversatta alster, bland annat en stor samlingsvolym (1951) med Strindbergs dramer redigerad av Giacomo Oreglia, en viktig kulturförmedlare mellan Sverige och Italien i båda riktningarna, *Röda Rummet* (1954), *En dåres försvarstal* och den egentliga lanseringen av *Inferno* (1965), *Ockulta Dagboken* (1966) och *Klostret* (1970). Tendensen fortsatte under 1980- och 1990-talen, som representerar både översättningarnas kvalitativa genombrott och deras kvantitativa kulmen. Min statistik visar att av sammanlagt 160 utgåvor och texter publicerade i antologier eller tidskrifter från 1893 till idag, koncentreras 74 till denna period.

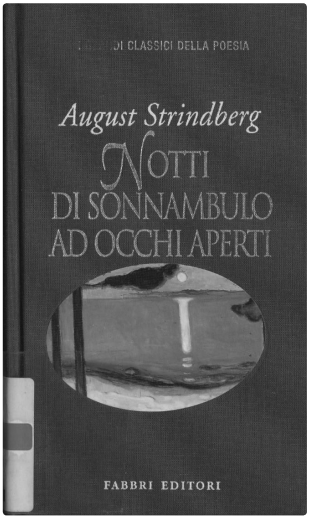
Vändningen hade att göra med kulturlivets allmänna utveck-

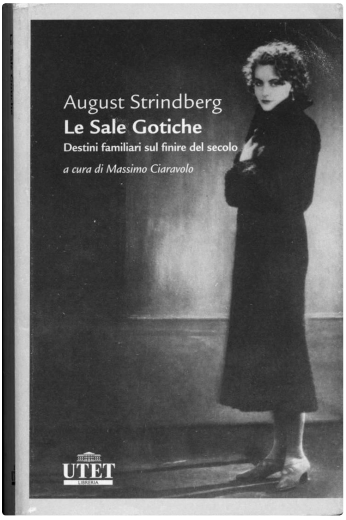
ling i det demokratiska Italien. Universitetssystemet utvidgades från och med 1970-talet, vilket bland annat innebar etablerandet av skandinavistikundervisning i flera städer. Efter ämnets pionjärer Giuseppe Gabetti, Mario Gabrieli och Marco Scovazzi, som hade verkat från mellankrigstiden till 70-talet, framträdde således från och med 80-talet nya översättare, introduktörer och Strindbergsforskare, som Ludovica Koch, Fulvio Ferrari och den redan nämnde Perrelli, som också har varit den mest produktive översättaren. Dessa har spelat en avgörande roll som initiativtagare och förmedlare. Samtidigt utvecklades förlagsvärlden enormt; de stora förlagen blev massmediala koncerner medan det uppstod en mängd av medelstora och små förlag, ofta med hög kulturell profil. Det är omöjligt att ge en fullständig lista över nyheterna; som exempel kan nämnas Strindberg som brevskrivare (1986, 1993 och 1999); den första översättningen av *Stora landsvägen* (1980) och den egentliga lanseringen av *Dödsdansen* (1989); Strindberg som poet (1974, 1997, 1998); den socialt och politiskt engagerade författaren till reseskildringarna från Italien (1993), *Utopier i verkligheten* (1995) och *August Strindbergs Lilla Katekes För Underklassen* (1983); novellförfattaren till *Giftas* (1988 och 1995) och *Skärkarlsliv* (1985); den modernistiske romanförfattaren till *Tschandala* (1984), *I havsbandet* (1986), *Ensam* (1981) *Taklagsöl* (1983) och *Syndabocken* (1987).[21]

En speciell betydelse fick förlaget Adelphi i Milano på 70- och 80-talen tillsammans med Luciano Codignolas insats som översättare och introduktör. Adelphi startades i början av 1960-talet, när några redaktörer lämnade Italiens framstående kulturförlag, Einaudi i Turin, då det tvekade inför utgivningen av Friedrich Nietzsches verk. Adelphi har sedan dess satsat på Nietzsche och på många andra stora författare, till en början från det tysskspråkiga och centraleuropeiska området. Codignola var själv dramatiker, översättare från franska och senare professor i teatervetenskap. För Adelphi översatte han *Inferno*, *Legender* och *Jakob brottas* i ett band 1972 och, i samarbete med svenskkunniga översättare,









Fyra översättningar till italienska: *Inferno*, *Legender* och *Jakob brottas* i ett band (1972), *Han och hon* (1986), *Sömngångarnätter på vakna dagar* (dikturval, 1997), samt *Götiska rummen* (2009).

kammarspelen i ett band 1968, *Till Damaskus* 1974 samt den naturalistiska dramatiken i två band 1978 och 1982. Till denna Adelphiserie hör också *Ett drömspel* 1994, som är en nyutgåva av Giorgio Zampas översättning från 1970. Codignolas förtjänst var att han, genom sina kunskaper på teaterns område och sin förmåga som översättare, skapade ett språk som fungerade bra på scen. Den hittills starkaste samverkan mellan tryckt och uppförd text uppstod tack vare denna kombination; Adelphis utgåvor har till exempel varit utgångspunkten för de berömda uppsättningarna av Missiroli, Strehler och Ronconi, liksom av flera andra. Skandinavisternas Strindberg – som hellre är prosaförfattaren – är viktig, men teatermannen Codignolas insats har nått en bredare publik.

På tal om prosa, har Codignolas arbete förmedlat *Inferno* till Pier Paolo Pasolini, som behandlar romanen i en kontroversiell men insiktsfull artikel, där engagemanget uttrycker sig genom motstridiga tolkningar.[22] *Inferno* beskrivs som en upplevelse snarare än som litteratur, och samtidigt ses verket som en stor diktarprestation. Strindberg är »galen«, när han försöker finna ett sammanhang genom alkemi, ockultism och religion, och samtidigt formuleras insikten om att varken galenskap eller normalitet existerar (och Strindberg konverterar trots allt inte till katolicismen utan står fast vid förnuftet). Strindberg bedöms som genialisk men okultiverad, och samtidigt påpekas hans kompetenta naturvetenskapliga blick och hans skarpsynta noteringar av naturfenomenen. Strindbergs »galenskap« är för Pasolini framför allt ett resultat av bortträngd homosexualitet; Strindberg känner fysisk åtrå till kvinnorna, men avskyr dem egentligen och flyr från dem. Pasolini sammanfattar sitt omdöme när han skriver: »vi kan inte låta bli att känna oss samtida med en litterärt så intelligent och modern människa som Strindberg.«[23]

Adelphis översättningar har kommit ut i flera upplagor och är standardutgåvor idag. På samma sätt arbetar nu Perrelli, med en serie nya översättningar av Strindbergs dramatik; två band har hittills kommit ut av planlagda nio i serien på förlaget Edizioni di

Pagina i Bari. Tre ytterligare försök till standardutgåva har däremot varit mindre framgångsrika. Det milanesiska förlaget Mursias ståtliga utgåva av Strindbergs samlade dramatik i fem band mellan 1984 och 1987 är det enda fullbordade av dessa projekt. Men trots bra förord av teatervetaren Andrea Bisicchia – två essäer i varje band – har översättningarna, gjorda av ett team av medarbetare, visat sig föga användbara på scen, kanske också på grund av volymernas ohanterliga och gammaldags format. Strax efter satsade Mursia på ett liknande projekt för Strindbergs prosa i sju band, uppdelade, som i teaterutgåvan, enligt kronologisk princip. Perrelli var huvudredaktör och ett översättarlag anlitades; projektet kom dock inte längre än till första bandet, som publicerades 1990 och omfattade ett större urval prosatexter från 1872 till 1983. Anledningen var låga försäljningssiffror och bristen på gensvar. Av de översättningar som redan gjorts inom ramen för Mursias prosaprojekt kunde några dock räddas genom enskild publicering på Mursia eller på annat förlag, senast mitt eget hittills enda bidrag till Strindbergsöversättningarna, *Götiska rummen* (2009).

Samtidigt med Mursias prosaprojekt, och oberoende av det, startades ett liknande projekt på Italiens största förlag, Mondadori i Milano. Huvudredaktören var Ludovica Koch – en lysande forskare, litteraturvetare och stilist.[24] Utgivningen, planlagd i tre band, ingick i serien *I Meridiani*, som startades 1969, med Gallimards *Bibliothèque de la Pléiade* som förebild. *I Meridiani* utgör Italiens finaste serie vad gäller landets egna och världslitteraturens klassiker, och är ett säkert tecken på kanonisering. Koch, som också anlitade ett översättarteam, lyckades avsluta första och andra bandet, som kom ut 1991 och 1994, men hon avled i förtid i slutet av 1993. Banden är uppdelade efter genre; de innehåller självbiografierna respektive romanerna. Sedan Kochs död har ingen hittills kunnat ta över redigeringen av tredje bandet, som skulle innehålla ett urval av Strindbergs brev, dikter, kortprosa och essäistik.[25] Låga försäljningssiffror har varit ett problem också för denna serie, som är värdefull inte minst tack vare Kochs essäer i dem.

Det är som om Kantorowicz strandade projekt i slutet av 1800-talet föregrep ett mönster, som skulle komma att upprepas hundra år senare med Mursia och Mondadori. Omständigheten tar oss ner på jorden och tillbaka till den hårda verkligheten; Strindbergs verk anses i Italien i stort sett som svåra att läsa och iscensätta och förblir svårsålda.

Under de senaste decennierna har, å andra sidan, medelstora och små italienska förlag visat ett allt större intresse för Strindbergs författarskap. Mycket har gjorts, men flera verk är fortfarande oöversatta, till exempel Strindbergs samlade dikter, *Det nya riket*, *Svenska Folket*, *Bland franska bönder*, *Historiska miniatyrer*, *Blå böckerna*, och även mindre pärlor som *Kvarstadsresan* och *Förvirrade sinnesintryck*. Bokhistorikern Gabriele Turi beskriver tendenserna inom förlagsvärlden i nutidens Italien, och påpekar polariseringen mellan en allt större koncentration av förlag i koncerner och den fragmentariska vitaliteten som representeras av mindre bokförlag. Turi ser inte negativt på den motstridiga bilden, utan menar att de mindre projekten ibland kan garantera en kulturell självständighet och en mångfald som de stora, vinstinriktade företagen kan tappa ur sikte.[26] Det verkar som om Strindbergs vulkaniska produktion, och hans sätt att röra sig mellan genrer, lämpar sig för den brokiga bokvärlden i Italien, där små och stora projekt förhoppningsvis ännu kan ge sitt bidrag till bättre kännedom och närmare kontakt.

NOTER

1 David Damrosch, *What is World Literature?*, Princeton – Oxford 2003.
2 Jfr Gérard Genette, *Seuils*, Paris 1987, s. 7–19, 28–29, 150–181, 219–221, 242–253.
3 Hans Robert Jauss, »Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft«, i förf:s *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main 1970, s. 144–207.
4 Loretta De Franceschi, »'L'intelligente editore del Malon, del Nordau, dell'Ibsen, del Tolstoj, del Bebel e d'altri arditi pensatori': Max Kantorowicz«, *Culture del testo e del documento*, nr 29, 2009, s. 73–105. Man vet litet om Kantorowicz biografiskt och bokhistoriskt, också därför att förlagets arkiv blev förstört. De Franceschi förmodar att Kantorowicz ursprungligen kom från Polen eller Tyskland, och att han möjligen var jude (s. 102–104). Vetenskapsmän och intellektuella som hette Kantorowicz förekom i Tyskland under förra sekelskiftet och på 1900-talet, och de var judar. Stanisław Przybyszewski nämner Kantorowicz bland de judiska familjer som stödde den fattige Strindberg under hans tid i Berlin (*Erinnerungen an das literarische Berlin*, München 1965, s. 189).
5 Bibliografiska upplysningar om Strindbergs verk i italiensk översättning kan hämtas ur databasen *OPAC SBN – Servizio Bibliotecario Nazionale* (http://opac.sbn.it/opacsbn/opac/iccu/avanzata.jsp) och ur webbsajten *La Svezia in Italia* (http://www.electrocity.it/svezia.htm), redigerad av Renato Zatti och Riccardo Marmugi, som jag tackar. Ett särskilt tack till Franco Perrelli för givande samtal om ämnet.
6 Franco Perrelli, »La prima fortuna di Strindberg sulle scene italiane«, *Il castello di Elsinore*, nr 30, 1997, s. 5–41; Franco Perrelli, »'Och nu är Italien öppet för barbaren …' Det första mottagandet av Strindberg på de italienska teaterscenerna«, *Strindbergiana* 14, Stockholm 1999, s. 116–135.
7 Giuliano D'Amico, »*The Father* in Strindberg's French Translation«, *Edda* 2/2010, s. 125–140; Giuliano D'Amico, *Domesticating Ibsen for Italy. Enrico and Icilio Polese's Ibsen Campaign*, Ph.D. Diss, University of Oslo, 2011–12.
8 Jfr Gunnar Ollén, »De första översättningarna – till franska, danska och tyska – av Fordringsägare«, *Strindbergiana* 8, Stockholm 1993, (s. 20–29) s. 26.
9 *Padre. Simun*, övers. Paolo Rindler och Enrico Minneci, Milano 1893.
10 De italienska bokhistorikerna är eniga om detta. Jfr Gabriele Turi (red.), *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, Florens 1997; Giovanni Ragone, *Un secolo di libri. Storia dell'editoria in Italia dall'Unità al postmoderno*, Turin 1999; Nicola Tranfaglia – Albertina Vittoria,

Storia degli editori italiani. Dall'unità alla fine degli anni Sessanta, Rom – Bari 2000.

11 Jfr Gunnel Engwall, »'Det knastrar i hjärnan'. Strindberg som sin egen franske översättare«, i Björn Meidal & Nils Åke Nilsson (red.), *August Strindberg och hans översättare*, Stockholm 1995, (s. 35–51) s. 48; Helmut Müssener, »'Det är synd om...' Strindberg och de tyska översättarna«, i Meidal & Nilsson 1995, s. 25–34; Wolfgang Pasche, »Strindberg auf den deutschen Bühnen 1900 bis 1912«, i Wilhelm Friese (red.), *Strindberg und die deutschsprachigen Länder*, Basel – Frankfurt am Main 1979, s. 245–263; Kela Kvam, »Max Reinhardt und Strindberg. Die Bedeutung der Inszenierungen der Kammerspiele des Traumspiels für den deutschen Expressionismus«, i Friese 1979, s. 265–288; Ruprecht Volz, »Strindbergbilder in der Zeit des deutschen Expressionismus«, i Friese 1979, s. 289–305.

12 Mario Gabrieli, »Echi di Ibsen e Strindberg in Italia«, *AION – Sezione Germanica*, nr 7, 1964, s. 21–39. För en grundlig granskning av Strindbergs spår hos italienska kulturskribenter och författare fram till 1960-talet hänvisas till denna studie.

13 Om Ibsen se Benedetto Croce, *Letteratura moderna scandinava*, Trani 1892; Benedetto Croce, »Ibsen«, i förf:s *Poesia e non poesia*, Rom – Bari 1974 [1923], s. 292–307; Scipio Slataper, *Ibsen*, Firenze 1944 [1917]; Antonio Gramsci, »La morale e il costume«, i förf:s *Letteratura e vita nazionale*, Rom 1987, s. 243-246 (teateranmälan av *Ett dockhem*, den 28 mars 1917); och Piero Gobetti, *Scritti di critica teatrale*, Turin 1974 (många artiklar om Ibsen och Ibsenuppsättningar, framför allt s. 621–626). Om Strindberg se Croce 1892, s. 15; Slataper 1944, s. 175 och 196; och Gobetti 1974, s. 634, 640–641, 659–660 (teaterrecensioner av *Fröken Julie* 1924).

14 Giuseppe Prezzolini, *Uomini 22 e città 3*, Florens 1920, s. 113–120.

15 Jfr Gunnar Ollén, *Strindbergs dramatik*, Stockholm 1982, s. 150–151, s. 539; Andrea Bisicchia, »Lo spazio nel teatro di August Strindberg (Per una storia della messinscena strindberghiana in Italia)«, i August Strindberg, *Tutto il teatro*, 2: 1888–1899, Milano 1985, s. XIII–XVI; Perrelli 1997, s. 33.

16 Christopher Rundle, *Publishing Translations in Fascist Italy*, Bern 2010, en utmärkt studie. Se också: Gianfranco Pedullà, »Gli anni del fascismo: imprenditoria privata e intervento statale«, i Turi 1997, s. 341–382; Ragone 1999, s. 111–169.

17 Guido Manacorda, förord till August Strindberg, *La storia d'un'anima*, övers. Astrid Ahnfelt, Florens 1923, s. 5–23.

18 Alessandro Pellegrini, *Il poeta del nichilismo: Strindberg*, Milano 1944. Sidorna om *Påsk* och kammarspelen i boken (s. 53–57, 71–76)

sammanfaller i stort sett med förorden till pjäserna i de fem volymerna.

19 Anna Lisa Cavazzuti, »Rosa e Ballo Editori (1943 aprile 7 – 1964 luglio 31)«, http://www.lombardiabeniculturali.it/archivi/soggetti-produttori/ente/MIDB001294/ (2012.02.03).

20 Om Missirolis *Till Damaskus* se Ollén 1982, s. 257 och s. 419; Bisicchia 1985, s. XXIX–XXXII. Om Strehlers *Oväder* se Ollén 1982, s. 508; Bisicchia 1985, s. XXXII–XXXIII; Giorgio Strehler, »Den borgerliga familjens tragiska futtighet«, *Strindbergiana* 17, Stockholm 2002, s. 40–44; Massimo Ciaravolo, »Giorgio Strehlers *Témporale* (*Oväder*)«, *Strindbergiana* 17, Stockholm 2002, s. 45–50. Om Ronconis *Ett drömspel* se Federica Mazzocchi, »Drömmar vid Piccolo Teatro. Luca Ronconi och Strindbergs dramaturgi«, *Strindbergiana* 17, Stockholm 2002, s. 51–58.

21 Introduktionen av Strindberg som poet 1974, 1997, 1998 rör sig om en och samma diktantologi, redigerad och översatt av Oreglia, i tre olika utgåvor. Boken heter *Notti di sonnambulo ad occhi aperti*, dvs. *Sömngångarnätter på vakna dagar*, men samlar texter ur Strindbergs samtliga diktverk.

22 Pier Paolo Pasolini, »August Strindberg, *Inferno*«, i förf:s *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, 2, Milano 1999, s. 1801–1807 (artikeln skrevs den 27 maj 1972).

23 Pasolini 1999, s. 1803. Med utgångspunkt i Pasolinis artikel granskar Perrelli homosexualitetsmotivet hos Strindberg: Franco Perrelli, »L'inferno delle passioni di Pasolini e Strindberg«, i Roberto Alonge (red.), *L'impero dei sensi da Euripide a Ōshima*, Bari 2009, s. 181–216.

24 Anna Maria Segala, »Ludovica Koch e lo Strindberg narratore«, *Studi germanici*, 2/2004, s. 235–245.

25 Segala 2004, s. 244.

26 Gabriele Turi, »Cultura e poteri nell'Italia repubblicana«, i Turi 1997, (s. 383–448) s. 442–448.