

TRADURRE: L'ARTE E IL SUO DOPPIO

Giornata seminariale sulla traduzione
dalle lingue classiche e moderne



a cura di
Chiara Agostinelli
Gianluca Cecchini
Ortensio Celeste



QUADERNI DEL CONSIGLIO REGIONALE DELLE MARCHE

a cura
di Chiara Agostinelli, Gianluca Cecchini, Ortensio Celeste

TRADURRE:

L'ARTE E IL SUO DOPPIO

GIORNATA SEMINARIALE SULLA TRADUZIONE

DALLE LINGUE CLASSICHE E MODERNE

PESARO, 25 FEBBRAIO 2011



QUADERNI DEL CONSIGLIO REGIONALE DELLE MARCHE



Questo libro contiene gli atti di un' iniziativa di carattere seminariale promossa dal liceo "Mamiani" di Pesaro. Un progetto culturale originale e stimolante. La nostra esperienza quotidiana di lettori, ci dimostra che, allorché ci accostiamo alla lettura di testi di autori classici o di libri originariamente scritti in altre lingue, quasi mai ci avvediamo che le pagine che assaporiamo non sarebbero per noi così comprensibili se non vi fosse stato l' essenziale intervento di una figura sottaciuta e silenziosa quale è quella del traduttore. Quello del traduttore è, a ben guardare, un ruolo di grande impegno che comporta l' assunzione di una notevole responsabilità; infatti, nella sua figura, le competenze del tecnico vanno a fondersi con le capacità del letterato e dello storico. Chi traduce un testo non può limitarsi ad adoperare complessi tecnicismi, bensì, è chiamato a fungere da ponte fra epoche e culture diverse e, in molti casi, lontane tra loro, nello spazio e nel tempo. Tradurre diventa quindi un lavoro di mediazione e di dialogo se solo consideriamo quanto le lingue, con la loro straordinaria varietà e ricchezza sono, nello stesso tempo, il substrato e il prodotto di condizioni storiche, sociali e culturali. Partendo dal presupposto che le lingue sono la base e lo strumento della comunicazione, ci rendiamo conto di quanto lavorare con le lingue significhi, in realtà, lavorare con la società e con la vita, quella nostra e quella degli altri. Il materiale contenuto in questo volume è assai prezioso per svariati motivi. In primo luogo, perché fa emergere l'importanza di un filo conduttore sottotraccia che percorre la nostra cultura e che è quello, come dice il titolo del seminario, del

rapporto che l'arte ha con il suo "doppio". Inoltre, si dimostra come la traduzione sia essa stessa, così come lo sono le lingue che maneggia, un processo soggetto ad evoluzione, trasformazione, continuo affinamento ed adattamento. Le molteplici sensibilità e contingenze storiche e culturali che animano la parola scritta rendono ogni traduzione unica e per molti aspetti irripetibile. Da ultimo, ma non certo per ordine d'importanza, gli atti di questo seminario sono la chiara testimonianza di un'esperienza didattica che, coinvolgendo fianco a fianco studenti ed insegnanti, ha dimostrato l'elevato valore dalla nostra scuola, straordinariamente ricca di energie ed intelligenze. Per tutto ciò, abbiamo accolto con entusiasmo la richiesta di inserire questo pregevole lavoro nella nostra collana editoriale "I quaderni del Consiglio".

Vittoriano Solazzi

*Presidente
dell'Assemblea legislativa delle Marche*



L'organizzare un convegno sul tema della traduzione nei suoi multiformi aspetti linguistici e metalinguistici rappresenta un timido tentativo, in un'epoca caratterizzata da sollecitazioni e da impulsi di basso profilo, di alimentare un dibattito capace di restituire a studenti e docenti il significato e il gusto del tradurre.

Pur consapevoli della provvisorietà e della relatività dei nostri interventi, il convegno intende riaffidare alla scuola il ruolo di laboratorio di ricerca per l'innovazione di metodi e strategie didattiche attraverso l'interrogazione di esperti e intellettuali che indagano sulla traduzione.

Siamo convinti della scelta operata perché l'intenzione è esclusivamente educativa: invogliare alla traduzione per decifrare la condizione umana evitando possibilmente la logica dei doppi pensieri. Se il tradurre è in certo qual senso un'arte, l'arte non ha né il compito né il dovere di migliorare la natura dell'uomo, ma deve rispondere inequivocabilmente alla ricerca della verità.

L'esercizio della traduzione bisogna esercitarlo non diventando di parte, ma stando dalla parte dell'uomo.

È l'obiettivo primario che ci siamo posti e al quale colleghiamo il nostro agire pedagogico.

Abbiamo evocato qualche tratto saliente dell'iniziativa ma essa ne nasconde tanti altri non di secondaria importanza: una in particolare, la pazienza del tradurre, quasi una condizione antropologica.

Ringraziamo i dipartimenti di Lettere e di Lingue, gli insiemi relatori provenienti dal mondo accademico e i docenti per l'orga-

nizzazione e la gestione della giornata; l'Amministrazione Provinciale per l'ospitalità nella sala della Provincia; il Presidente della Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro, On. Gianfranco Sabbatini e il Responsabile di zona di Banca delle Marche, Dott. Claudio Galdenzi, per l'ospitalità nella sede del Palazzo Montani Antaldi; il Signor Prefetto, Attilio Visconti; l'Assessore alle Politiche Sociali della Provincia, dott.ssa Daniela Ciaroni; il Presidente dell'Ente Olivieri, Prof. Riccardo Paolo Uguccioni e la dott.ssa Paola Martinnelli dell'Ufficio Scolastico Regionale delle Marche per i saluti che ci hanno voluto offrire ad apertura del convegno.

Il Dirigente Scolastico
Carlo Nicolini

INDICE

ORTENSIO CELESTE	
Introduzione	13
Appendice	
GIANLUCA CECCHINI	
Quel che resta del testo.....	27
GIANLUCA CECCHINI	
Brevi annotazioni a margine alla traduzione dell' <i>Asinus</i> di Giovanni Pontano.....	31
STELLA CHISSOTTI - MARIA MOCHI	
Esperienza laboratoriale di latino della IIA Classico	41
BIANCA TAROZZI	
La traduzione impossibile.....	47
MARGHERITA CIANDRINI - GIADA MAZZOLI	
Esperienza laboratoriale di inglese della IVB Linguistico	67
ELSBETH GUT BOZZETTI	
L'altro canto. Primi passi nella traduzione.....	77
ISABELLA AMBROSINI - MERVAT AL RAMLI	
Esperienza laboratoriale di tedesco della IVA Linguistico.....	85
MARGHERITA BOZZETTI - ELISA CONCORDIA	
MICHELE DE GREGORIO - GIOVANNA MORRITTI	
Esperienza laboratoriale di tedesco della IVC Linguistico.....	89
LICIA REGGIANI	
La traduzione alla prova della variazioni linguistiche. L'esempio di <i>Entre les murs</i>	95

ANNA FRANZINI - FRANCESCO NICOLINI - CHIARA PANDOLFI <i>Traduire pour ne pas trahir. Esperienza laboratoriale di francese della IVA Linguistico.....</i>	109
MARIA LUISA VEZZALI <i>About findind form. La traduzione secondo Adrienne Rich.....</i>	119
ANNA GIORDANO RAMPIONI Nuove traduzioni per i classici latini e greci.....	125
GIADA ARCIDIACONO - MARA BACCHIANI - TOMMASO COCON CAMILLA FRATERNALI - DENNIS FUCCI - SILVIA LAZZARI ANTONIO OLIVIERI - VERONICA PUZZO - GIOVANNI STORONI Variazioni sul <i>Miles Gloriosus</i> di Plauto. Esperienza laboratoriale di latino della IA Classico	133
MONICA LONGOBARDI Belle, brutte, fedeli, infedeli: traduzioni di autori classici e medievali	151
ELENA GENTILETTI - MATTIA GIAMMARUSTO - ALICE TARCHIONI Esperienza laboratoriale di latino della IIC Classico <i>Scire nefas. Laboratorio di traduzione contrastiva</i>	219
GIOVANNI BOGLIOLO Tradurre (e ritradurre) i classici	231
APPENDICE PAOLA ORLANDI Enea, Didone e il destino. Esperienza laboratoriale della IIB Classico	247

**TRADURRE:
L'ARTE E IL SUO DOPPIO**

Ortensio Celeste

Introduzione

L'anno scolastico 2010-2011 ha segnato l'ennesimo punto di svolta nella vita scolastica del nostro paese, in quanto è partita in tutta Italia la cosiddetta Riforma Gelmini, con i suoi nuovi quadri orari, i nuovi obiettivi specifici di apprendimento e i nuovi profili d'uscita. Ciò ha ancora una volta comportato, per docenti e studenti, una riorganizzazione e una rimodulazione dell'attività didattica.

In quell'anno, nel corso delle consuete riunioni dipartimentali del nostro liceo, in cui convivono gli indirizzi classico, linguistico e delle scienze sociali, i dipartimenti cui afferiscono le discipline linguistiche hanno notato che, all'interno delle nuove indicazioni relative alle discipline, ha assunto nuova centralità la riflessione sulla lingua (italiano, latino, greco, lingua straniera) e, più in generale, la riflessione sulla varietà dei linguaggi. È evidentemente una novità significativa, non certo perché la riflessione sulla lingua non fosse già oggetto di attività didattica nella scuola italiana, quanto perché, indipendentemente dagli ordini di studi e in maniera trasversale alle discipline, viene sancita con chiarezza a livello legislativo l'importanza della metalinguistica.

Parallelamente a questa novità, nelle nuove indicazioni risalta la sottolineatura dell'importanza della traduzione, e non più soltanto come pratica per verificare l'apprendimento delle lingue, quanto anch'essa come strumento e occasione per riflettere sulla lingua e sulle sue molteplici implicazioni. In particolare spicca, quando si parla ad esempio del latino al classico, la specificazione della traduzione

come *strumento di conoscenza di testi e autori*, che deve essere intesa come attività *ragionata e motivata*. E ancora, quando si parla delle lingue straniere, risulta felice il ribadire, tra le attività da praticare, quella di *riflettere sul sistema della lingua*.

Sembra quindi che, dopo la fase *normativa* vissuta dalla traduzione e ormai fuori da quella puramente *descrittiva* nello studio sui sistemi linguistici, sia effettivamente arrivato il momento della sintesi tra queste due tendenze: la conoscenza consapevole di una lingua altra avviene nel momento in cui praticamente, cioè traducendo, si mettono a confronto di volta in volta, cioè in contesti diversi, due sistemi linguistici. La traduzione allora, da sempre croce per intere generazioni di studenti, da attività a volte vissuta come semplice inevitabilità, a volte priva di smalto, a volte addirittura marginalizzata, ma comunque in pochi casi vissuta come creativa, diventa un momento produttivo fondamentale nella pratica didattica per l'apprendimento delle lingue¹. E in effetti la traduzione è un ottimo esercizio di azione-riflessione, ovvero di riflessione sul *fare* mentre *si fa*, in quanto si configura come vera operazione di messa in gioco delle proprie competenze in cui si deve costringere la mente a operare scientificamente per ipotesi e verifica delle stesse, su materiale che però coinvolge il cuore e le sfumature del pensiero, oltre alle sfumature della lingua.

È sull'onda di queste riflessioni che in quell'anno i diversi dipartimenti hanno insieme partorito l'idea di progettare un'attività didattica d'istituto, in cui si mettessero in contatto mondo della scuola e mondo della cultura, nello specifico dell'università², intorno a questo

-
- 1 Non è qui il caso evidentemente di discutere il problema della traduzione nell'attività scolastica, per cui si rimanda almeno a PORTOLANO 1992 e ai capitoli relativi alla traduzione in GIORDANO RAMPIONI 2010; BALBO 2007; FLOCCHINI 2000; TAPPI 2000; PIERI 2005.
 - 2 In realtà anche la scelta dei relatori è stata guidata dalla decisione di avere a disposizione dei professionisti della traduzione che a questa attività ne affiancassero - costituzionalmente verrebbe da dire - un'altra che li obbligasse alla riflessione.

tema specifico: pur riconoscendo la valenza di tutte le tipologie di traduzione - tutte utili nelle diverse fasi e per i diversi tempi dell'atto traduttivo -, si è deciso di concentrarsi sulla traduzione letteraria.

Il progetto però doveva rimanere caratterizzato dall'aspetto didattico e, nello specifico, su un piano laboratoriale e fortemente meta-cognitivo, quindi si è deciso di strutturarne in due tempi: i relatori³ identificati per le diverse lingue (latino, inglese, francese, tedesco) hanno comunicato in precedenza i testi oggetto della loro relazione - in qualche caso addirittura discusso e presenziato alle attività laboratoriali - alle classi degli indirizzi classico e linguistico selezionate per l'esperienza didattica. Le classi - alcune quarte - hanno quindi svolto l'attività didattica sotto la supervisione e la guida dei docenti interni, sintetizzato i propri lavori e presentato gli stessi in coda all'intervento del relatore in un qualche modo di riferimento all'interno della giornata seminariale aperta al pubblico che si è svolta il 25 febbraio 2011.

Vengono quindi presentati in questo volume, dopo una premessa del Dirigente Scolastico del Liceo "Mamiani", dott. Carlo Nicolini e nella successione cronologica degli interventi, le relazioni degli studiosi⁴ e quelle dei portavoce degli studenti delle classi coinvolte⁵. Gli interventi, tutti densi e significativi, nella loro diversità sono però tutti caratterizzati da una mescolanza, non tanto di teoria e pratica,

3 Una breve scheda sintetica sui relatori è presente in chiusura a questa *Introduzione*.

4 Questi si presentano in forma più o meno rimaneggiata rispetto all'intervento orale. La libertà lasciata agli autori nello scegliere la forma definitiva del proprio discorso vuole essere parallela alla libertà - non all'anarchia - con cui tutti gli attori coinvolti si sono messi di fronte alla parola molteplice della traduzione. Questa libertà è rintracciabile anche nell'organizzazione delle note e della bibliografia dei singoli interventi.

5 Va qui ribadito che il lavoro laboratoriale ha coinvolto attivamente tutti gli studenti delle singole classi, mentre la fase di relazione al convegno appartiene agli studenti indicati nell'indice. Quanto alla stesura degli elaborati che figurano nel presente volume, anch'essa è stata un'attività a *responsabilità più o meno diffusa* (e solo nel caso della IAC a *responsabilità limitata* agli studenti indicati), tanto che non è possibile indicare nello specifico gli apporti offerti dai singoli alunni.

quanto di “riflessione della traduzione su se stessa a partire dalla sua natura di esperienza”⁶.

Gianluca Cecchini, nell’ottica della traduzione come disposizione d’animo da assumere quando ci si mette di fronte a uno sconosciuto, capace di dare difficoltà da superare ma comunque sempre piacere, nel suo articolo ci suggerisce scelte traduttive per una serie di passi di un’opera in prosa (non esistono traduzioni italiane moderne del testo) del latino umanistico, l’*Asinus* di Giovanni Pontano, ovvero di un tipo di latino che non ha mai destato particolare attenzione nei programmi scolastici e che invece, proprio per la sua posizione di transito tra il latino e l’italiano, potrebbe diventare un oggetto importante dell’insegnamento linguistico. Ma è soprattutto sul fronte della storia dei generi letterari nella tradizione letteraria occidentale che l’articolo di Cecchini è importante. In esso infatti egli dimostra con puntuali riferimenti ai testi - e in maniera divertente e scanzonata pari al modello di riferimento che ha guidato Pontano - come il modello linguistico fondamentale che l’umanista abbia tenuto come punto di riferimento sia stata la produzione comica di Plauto. Tutto ciò per l’autore non può che dimostrare quanto rischi di risultare superficiale e scarsamente critico - quindi non fondato - uno studio della civiltà antica che prescindendo dalla traduzione e di conseguenza dalla conoscenza della lingua. In ultima analisi la disposizione a una reale conoscenza dell’altro che l’atto traduttivo comporta è fondamentale per realizzare quella “competenza di cittadinanza che è uno degli obiettivi principali che la scuola deve perseguire”.

Bianca Tarozzi, smentendo il titolo della sua relazione e rifacendosi a un’idea definita in maniera chiara da A. Traina e sintetizzata da O. Celeste⁷, si sofferma sui dolori e sulle soddisfazioni che le ha

6 BERMAN 2003 (=1999), 16.

7 CELESTE 1999, 166: “Il fatto è che la traduzione è qualcosa di impossibile per definizione ma possibilissima di fatto. Dalla constatazione cioè, che chiunque può fare, che si è sempre tradotto e dalla naturale conclusione che lo si farà

procurato la propria esperienza di traduttrice della poesia. Ella infatti sembra avere, più che un'idea problematica della traduzione, una rappresentazione di essa come strumento imperfetto ma necessario di conoscenza della realtà. Come l'arte per Platone è imitazione al secondo grado - quindi imperfetta - della realtà, in quanto quest'ultima è già imitazione del mondo delle idee, la traduzione è parola di secondo grado, quindi necessariamente imperfetta, in quanto ogni singola lingua, ogni singola scrittura è approssimazione della realtà. Malgrado ciò - e anche qui platonicamente - l'*eros*, l'innamoramento, può essere di aiuto e spingere il traduttore alla conoscenza profonda dell'altro. Per l'autrice l'altro si identifica principalmente con la poesia, luogo in cui si gioca "la dialettica tra senso e suono": e nell'articolo ce ne offre un saggio. Ma la realtà è fatta altresì di utili costrizioni e quindi Bianca Tarozzi ci racconta anche quali benefici abbia tratto dalla sua esperienza di traduttrice della prosa, nello specifico di Virginia Woolf, nonché del tipo di testi sui quali ha suggerito alla classe interessata di fare la propria esperienza laboratoriale.

Elsbeth Gut Bozzetti, sotto la suggestiva immagine per cui "tradurre è una sorta di comparativo di maggioranza del verbo leggere" e l'auspicio che la lettura sia la chiave per entrare in una dimensione di pace, e sicura che la traduzione sia il nesso che lega lettura e scrittura, ci invita a riflettere, anch'ella sulla base della propria personale attività di traduttrice, sulla fluidità, la molteplicità e - direi - la necessaria instabilità, ma anche le gioie inaspettate, in cui è immerso il traduttore nella pratica del tradurre.

Licia Reggiani, in un discorso complesso e articolato, si sforza

sempre, deriva che non ha senso porsi la domanda se è possibile tradurre, ma che insolubile sul piano teoretico, il problema va spostato su quello fenomenologico: "Come si traduce?" (Traina 1989, 115) è la domanda che bisogna porsi, cui va aggiunta quella ad essa complementare: "Perché si traduce?" (PORTOLANO 1992, 69)".

di sottolineare come la storia di ogni singola lingua - nello specifico, del francese - ponga al traduttore problemi specifici che coinvolgono strati diversi del sistema linguistico. Per cui la traduzione risulta spesso più un'apparente frattura che una linea di continuità. Un esempio per tutti: come conciliare un sistema linguistico che vive fortemente dello scarto tra norma e devianza da essa con una che vive di una molteplicità di dialetti? L'esemplificazione, condotta sul romanzo *Entre les murs* di François Bégaudeau (2006) e l'omonimo film di Laurent Cantet (2008), mette in luce il problema delle variazioni linguistiche e della possibilità di tradurle in una lingua altra e ci illumina sul rischio che il traduttore, contrariamente a chi in Francia ricorre all'*argot*, cerca sempre di evitare, ossia l'incomprensione altrui.

Maria Luisa Vezzali, in una sorta di processo osmotico tra riflessioni personali e produzione/traduzione di poesia e riflessioni e produzione letteraria della poetessa Adrienne Rich, ci racconta quanto possa essere intenso e proficuo per le due parti, ma anche intimo e potenzialmente pericoloso, l'incontro di un traduttore con un autore.

Anna Giordano Rampioni, accettando senza compromessi di rimuovere l'aspetto filosofico del tradurre (si può?) e accettarne quello fattuale (come si fa) pur di non rinunciare alla sua positiva funzione pratica, ci rivela quali sono state le convinzioni che l'hanno spinta ad accettare di dirigere una recente collana di classici latini e greci (Barbera Editore). Prima fra tutte la convinzione che sono diventati sempre più necessari gli strumenti - e la traduzione sia attiva sia passiva ne rappresenta uno importante - che facilitino la conoscenza del e la convivenza con l'altro attraverso l'acquisizione di una "mente multiculturale", che "permette l'appropriazione vera e propria di culture diverse". Ecco allora che la negoziazione continua e la continua disposizione alla rinuncia diventano punto di forza del traduttore - e, possiamo aggiungere, del futuro cittadino. Nello specifico delle lingue classiche emerge altresì la necessità di

recuperare, nella pratica del tradurre, l'attenzione alla differenza "dei codici linguistici e della forza generativa del concetto di genere letterario", rimuovendo così dalla classicità molta della polvere che da sempre la ricopre.

Monica Longobardi, nel suo denso (e spassoso) saggio, spaziando dalle lingue romanze al latino nelle sue varie fasi, ci introduce nel proprio e nell'altrui laboratorio di traduzione, discutendo nel concreto una serie numerosa di rese linguistiche e dimostrando che l'atto della traduzione richiede sempre assunzione di responsabilità e disposizione al rischio e alla messa in gioco. A poco infatti vale nascondersi dietro una presunta traduzione letterale - qualsiasi cosa si voglia dire con tale espressione -, che si vuole, più o meno ingenuamente, di volta in volta *di servizio*⁸, *neutra* e quindi *fedele e rispettosa* dell'originale. Le sue premesse teoriche infatti sono chiare e - come hanno dimostrato gli studenti nei loro laboratori - condivisibili: "Noi ci affiliamo, invece, ad un atteggiamento, verso il processo della traduzione, quale gamma di operazioni diverse, fondato, argomentato e consapevole, ma che conduce al suo prodotto come 'nuovo' originale". È questa secondo la Longobardi - e personalmente concordo con lei - l'unica disposizione d'animo che, per quanto rischiosa, esclude rinunce a priori e permette la convivenza, il dialogo e la contrastività tra opzioni diverse.

A concludere la giornata, Giovanni Bogliolo, con un eloquio semplice e affascinante che solo la grande esperienza assicura e

8 Anche in questo caso, qualsiasi cosa si voglia intendere con tale espressione. Nel corso del dibattito che è seguito alle relazioni della seduta pomeridiana, va ripreso, a questo proposito, una felice immagine cui è ricorsa Maria Luisa Vezzali per rispondere al quesito postole da una persona del pubblico relativo a quanto si perda del messaggio originale nelle sue pur molteplici traduzioni. Nella vita bisogna accettare di buon grado - ha sostenuto la Vezzali - il fatto che nella comunicazione vi è sempre un *resto*, una perdita, anche quando si utilizza la stessa lingua: sin dall'inizio di un matrimonio bisogna essere consapevoli - e accettarlo - che nessuno dei due arriverà alla fine del sodalizio, della propria o dell'altrui vita in molti casi, con la certezza di poter dire che si è avuta perfetta conoscenza dell'altro.

sull'onda dei decenni dedicati alla traduzione, sottolinea quanto il traduttore assomigli a un bravo artigiano, per il quale il fare è la prima forma di conoscenza: come l'artigiano, il traduttore non ha il tempo di riflettere sulla traduzione perché ha il compito di produrre una traduzione, ossia di risolvere i tanti problemi che di volta in volta gli si presentano perché da un *testo* si passi a un *altro testo* (e non da una lingua a un'altra lingua). Questo perché la traduzione, che si presume impossibile ma che è platealmente indispensabile, è il frutto di "una battaglia quotidiana, estremamente affascinante". Battaglia che però ha il merito di farci immergere di volta in volta in mondi diversi, fatti di toni, movenze, registri diversi, ma sempre appaganti e, soprattutto, sempre in un qualche modo destinati a *passare*. E di questa battaglia personale Bogliolo ci offre esempi illuminanti, nonché una convinzione forte: tanto è necessario l'atto del tradurre quanto sono necessarie sempre nuove traduzioni (le traduzioni "invecchiano rapidamente e irrimediabilmente, diventando dopo pochi decenni improponibili").

Quanto ai lavori degli studenti, è chiaro che ciò che più ha contato, al di là dei risultati concreti raggiunti - che comunque sia ai docenti supervisor dei laboratori sia ai professionisti relatori al convegno sono risultati decisamente apprezzabili - è stata l'attività di laboratorio. Questa ha permesso, in quanto momento didattico che non richiedeva verifica immediata, di potenziare, nell'attività di insegnamento-apprendimento, l'azione di riflessione: sulle proprie conoscenze, sulle proprie competenze, sulla pratica della traduzione e sul confronto tra i sistemi linguistici coinvolti. Al lettore della sintesi di queste attività resti la valutazione di esse.

In appendice a questa introduzione inoltre il lettore troverà una sintesi di un'attività laboratoriale nata in margine al lavoro sulla traduzione e relativa alla messa in scena - una traduzione ormai transcodificata - di passi dell'*Eneide* di Virgilio, che si è svolta a conclusione della giornata nel Teatro Sperimentale di Pesaro e che

poi ha visto una replica⁹ in forma minore il 7 luglio 2011, nell'ambito del *Salone della parola*, il festival della filologia la cui seconda edizione si è svolta a Pesaro nell'estate del 2011.

Diciamo a questo punto che l'intera esperienza si è rivelata fruttuosa e importante, in tutti i suoi momenti, e che tanto i relatori intervenuti quanto le classi coinvolte hanno manifestato apprezzamento ed entusiasmo per l'esperienza vissuta. A conclusione si può affermare che gli obiettivi fondamentali sono stati pienamente raggiunti. Gli studenti hanno scoperto - in alcuni casi avuto conferma - che la traduzione¹⁰ è una grande sfida, con il testo, con gli altri, in ultima analisi con sé, che essa è un'attività bella, di grande dignità, fortemente formativa non solo sul piano cognitivo e metacognitivo, ma anche su quello etico e, secondo l'antica concezione greca, *politico*. La traduzione è il mondo della contaminazione, della convivenza, del molteplice, in cui bisogna abbandonare l'idea che tradurre sia tradire (ma non la certezza che di una traduzione si è sempre insoddisfatti), o piuttosto bisogna accettarla *aequo animo*. Si tratta cioè di essere in un'ottica, pascoliana e pasoliniana, di plurilinguismo e di contaminazione dei sistemi linguistici. Come, nella sua stupenda semplicità, afferma Antoine Berman¹¹ nel suo studio sulla traduzione, "... l'ambizione della traduttologia, se non è quella di imbastire una teoria generale della traduzione (al contrario, essa dimostrerebbe piuttosto che una simile teoria non può esistere, poiché lo spazio della traduzione è babelico, vale a dire rifiuta ogni totalizzazione), è di meditare, malgrado tutto, sulla totalità delle *forme* esistenti

9 Di questa giornata dà conto Gianluca Cecchini in appendice alla presente *Introduzione*.

10 Non è possibile, e neanche opportuno nel presente lavoro, discutere il problema della traduzione. Il lettore interessato troverà utili indicazioni per approfondire il problema sia nelle bibliografie presenti nei singoli articoli (si segnala soprattutto quella contenuta nel lavoro di Monica Longobardi) sia nella bibliografia contenuta nella presente *Introduzione*. Va però segnalato che in quasi tutti gli interventi, sia degli studiosi sia degli studenti, aleggiava lo spirito del recente lavoro dedicato alla traduzione da Umberto Eco (Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione, Milano 2004).

11 BERMAN 2003 (=1999), 18 e 20.

della traduzione. [...] la traduttologia non insegna *la* traduzione, ma sviluppa in maniera trasmissibile (concettuale) l'esperienza che la traduzione è nella sua essenza plurale”.

Bibliografia

- AA.VV., *La soglia sull'altro. I nuovi compiti del traduttore*, Bologna 2007.
- F. APEL, *Il movimento del linguaggio. Una ricerca sul problema del tradurre*, a cura di E. Mattioli - R. Novello, Milano 1997.
- P. BAGNI, *Studi sul tradurre*, "Il Verri" 3-4, 1994, pp. 121-127.
- A. BALBO, *Insegnare latino. Sentieri di ricerca per una didattica ragionevole*, Torino 2007.
- S. BASSNETT, *La traduzione. Teorie e pratica*, trad. it. Milano 1993.
- S. BASSO, *Sul tradurre. Esperienze e divagazioni militanti*, Milano 2010.
- W. BENJAMIN, *Il compito del traduttore*, in *Angelus novus*, trad. it. Torino 1962, pp. 39-52.
- A. BERMAN, *La traduzione e la lettera o l'albergo della lontananza*, trad. it. Macerata 2003 (= Paris 1999).
- R. BERTAZZOLI, *La traduzione: teorie e metodi*, Roma 2006.
- L. BOCCI, *Di seconda mano*, Milano 2004.
- Y. BONNEFOY, *La comunità dei traduttori*, a cura di F. Scotto, Palermo 2005.
- O. CELESTE, *Una traduzione dell'Encomio di Elena di Gorgia*, in AA.VV., «Annuario 1998. Liceo Classico Statale T. Mamiani Pesaro», Pesaro 1999, pp. 165-180.
- T. DE MAURO, *Senso e significato*, Bari 1971.
- T. DE MAURO, *Guida all'uso delle parole*, Roma 1989.
- U. ECO, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano 2004.
- N. FLOCCHINI, *Insegnare latino*, Milano 2000.
- G. FOLENA, *Volgarizzare e tradurre*, Torino 1991.
- F. FORTINI, *Traduzione e rifacimento*, in AA.VV., *La traduzione*, Trieste 1973, pp. 121-139.

- G. FRANCI - S. NERGAARD (a cura di), *La traduzione*, numero speciale di “VS” 82, 1999.
- A. GIORDANO RAMPIONI, *Manuale per l'insegnamento del latino*, Bologna 2010.
- N. HUSTON, *Traduttore non è traditore*, in M. Le Bris - J. Rouaud, *Pour une littérature-monde*, Paris 2007.
- R. JAKOBSON, *Aspetti linguistici della traduzione*, in *Saggi di linguistica generale*, trad. it. Milano 1966, pp. 56-64.
- E. MATTIOLI, *Studi di poetica e retorica*, Modena 1983.
- R. MENIN, *Teoria della traduzione e linguistica testuale*, Milano 1996.
- G. MOUNIN, *Teoria e storia della traduzione*, trad. it. Torino 1965.
- F. NASI (a cura di), *Sulla traduzione letteraria*, Ravenna 2001.
- F. NASI, *Poetiche in transito. Sisifo e le fatiche del tradurre*, Milano 2004.
- F. NASI (a cura di), *La teoria della traduzione nella storia*, Milano 2007.
- S. NERGAARD (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano 2002² (= 1995¹).
- B. OSIMO, *Il manuale del traduttore*, Milano 1998.
- B. OSIMO, *Propedeutica della traduzione*, Milano 2001
- S. PETRILLI (a cura di), *La traduzione*, Numero Speciale di “Athanor” X, 2, 2000.
- E. PIANEZZOLA, ‘*Qua potes, ambiguus callidus abde notis*’: *ambiguità e astuzie del tradurre poesia*, in ID., *Ovidio. Modelli retorici e forma narrativa*, Bologna 1999, pp. 95-107 (= Atti del Convegno “La traduzione dei testi classici. Teoria prassi storia”, Palermo 6-9 aprile 1988, Napoli 1991, pp. 275-287).
- M. P. PIERI, *La didattica del latino*, Roma 2005.
- A. PORTOLANO, *La prova scritta in classe di latino e greco: problemi di gestione*, in M. NALESSO DIANA (a cura di), *Progetto speciale lingue e linguaggi*, IRSSAE Friuli-Venezia Giulia, Trieste 1992, pp. 67-76.

- P. RICOEUR, *La traduzione. Una sfida etica*, Brescia 2001.
- G. STEINER, *Dopo Babele. Il linguaggio e la traduzione*, trad it. Milano 1994.
- H. J. STÖRIG (a cura di), *Das problem des Übersetzens*, Darmstadt 1969².
- O. TAPPI, *L'insegnamento del latino. I testi latini e la loro lingua nell'educazione moderna*, Torino 2000.
- A. TRAINA, *Le traduzioni*, in G. CAVALLO - P. FEDELI - A. GIARDINA (a cura di), *Lo spazio letterario di Roma antica, II, La circolazione del testo*, Roma 1989, pp. 93-123.
- U. VOGT, *Ricerche sulla traduzione nel Novecento*, "Studi Urbinati" 47, 1973, pp. 503-535.

APPENDICE

Gianluca Cecchini

Quel che resta del testo

Il 7 luglio 2011, nell'ambito del "Salone della parola", festival della filologia che si tiene nella nostra città in estate, alcuni dei testi esaminati nel corso del convegno sono stati portati sulla scena, nel tentativo di aprire una finestra su uno dei progetti più qualificanti della nostra scuola, a cui hanno lavorato gli studenti del quarto anno degli indirizzi classico e linguistico, sotto la guida dei loro insegnanti e di esperti provenienti dal mondo accademico. Si è dovuta operare una scelta fra tutto il materiale, presentando i lavori che meglio potevano, a giudizio dei curatori, rendere, nel breve tempo a disposizione, l'idea di un progetto durato un intero anno scolastico. Si è cercato di dimostrare che la traduzione, operazione che nella pratica quotidiana è spesso considerata un lavoro meccanico, asettico e improduttivo, può diventare atto altamente creativo, comunicativo e anche divertente. E così si sono alternate sul palco del cortile di Palazzo Montani Antaldi voci più antiche e voci a noi più vicine, fatte rivivere per un pubblico attento e generoso di applausi. La classe IV B dell'indirizzo linguistico ha proposto due testi della poetessa statunitense vivente Adrienne Rich, al primo dei quali è stato data la voce di due traduttrici professioniste, Maria Luisa Vezzali e Roberta Mazzoni, mentre del secondo è stata presentata la traduzione "rap", realizzata e vivacemente interpretata dagli studenti. Antico e moderno in dialogo. Ed ecco che l'*Eneide* virgiliana ci ha parlato attraverso la classica traduzione di Rosa Calzecchi Onesti nella suggestiva lettura scenica dei ragazzi della classe II B dell'indirizzo classico, ispirata a quella già da loro proposta nello spettacolo conclusivo della giornata di

studi. Non solo dialogo fra antico e moderno, ma anche fra lingua e dialetti. E così gli studenti della I A dell'indirizzo classico hanno affrontato i celebri versi del *Miles gloriosus* di Plauto, in cui il soldato fanfarone Pirgopolinice enumera le sue imprese al parassita Artotrogo, al fine di conquistarsi un sostanzioso pasto. Alla traduzione "letterale" in lingua italiana si affianca, non meno vivace, quella in vari dialetti italiani in cui Pirgopolinice può essere tranquillamente affiancato a Brad Pitt e il ricordo di epiche contese può trasformarsi nel concorso per mister Fiumicino o in una gara di braccio di ferro. Si è partiti dall'oggi per approdare all'antico, ed ecco che, come in un chiasmo, riemerge una voce moderna, o meglio contemporanea: quella della band tedesca Wise Guys e della loro canzone *Relativ* la cui traduzione-interpretazione a cura degli studenti della classe IV dell'indirizzo linguistico è stata presentata a quattro voci. Anche in un testo apparentemente leggero, quale può essere quello di una canzone pop, si pone il problema che si presenta al traduttore di ogni tempo: quello di ascoltare ciò che l'*altra* lingua ha da trasmetterci, per far nascere un *altro* testo e "quel che resta" è proprio ciò che rende valido l'atto del tradurre.

Biobibliografie dei relatori

Giovanni Bogliolo è stato docente e rettore dell'Università di Urbino. Si è occupato di letteratura francese (Corbière, Flaubert) e di Giovanna d'Arco, ha tradotto saggistica (Poulet, Richard, Foucault, Le Roy Ladurie, Queneau), letteratura classica (La Rochefoucauld), moderna (Potocki, Balzac, Flaubert, Zola) e contemporanea (Camus, Cohen, Le Clézio, Sartre, Simon), ha curato la *Recherche* proustiana per la BUR e le *Opere* di Gustave Flaubert per I Meridiani. Collabora a "La Stampa".

Gianluca Cecchini, docente di Materie Letterarie, Latino e Greco presso il Liceo Classico "T. Mamiani" di Pesaro, ha svolto attività di ricerca nell'ambito dei testi della tarda antichità e dell'Umanesimo.

Anna Giordano Rampioni, è stata docente di Didattica del latino e di Letteratura latina all'Università degli Studi di Bologna, è autrice di manuali per l'insegnamento del latino nella scuola secondaria superiore e nell'università. È stata responsabile dell'indirizzo Linguistico-Letterario nella Scuola di Specializzazione per l'Insegnamento Secondario dell'Università di Bologna sin dalla sua istituzione. Dirige la collana di classici greci e latini edita dalla Barbera Editore.

Elsbeth Gut Bozzetti insegna Lingua tedesca all'Università degli Studi di Urbino. Da anni traduce poeti italiani in lingua tedesca: fra questi Raffaello Baldini, Tonino Guerra, Franco Loi, Mariangela Gualtieri. All'attività di insegnante e traduttrice affianca quella di giornalista *free lance*.

Monica Longobardi, docente di Filologia romanza all'Università di Ferrara, provenzalista, è autrice di studi di filologia, retorica e traduzione letteraria. Ha recentemente pubblicato, per i tipi di Carocci, un manuale di didattica dell'italiano e di ludolinguistica dal titolo *Vànvère*. Ha curato un'antologia di autori latini per la casa editrice Cappelli e tradotto il *Satyricon* di Petronio per Barbera Editore.

Licia Reggiani, è docente presso la Scuola Superiore di Lingue

Moderne per interpreti e traduttori di Forlì (Università di Bologna). Specialista di letteratura francofona, ha tradotto tra l'altro opere della scrittrice belga Marie Gevers. Ha pubblicato studi sul teatro classico francese, in particolare Corneille e Racine, in manuali didattici editi dalla casa editrice LED di Milano.

Bianca Tarozzi, docente di letteratura anglo-americana all'Università di Verona; traduttrice (di Dickinson, Carroll, Housman e altri autori inglesi e americani), critica letteraria (ha da ultimo curato i volumi sulla diaristica *Giornate particolari. Diari memorie e cronache*, Ombre corte 2006 e *Diari di guerra e di pace*, Ombre Corte 2009), e poetessa (suoi testi sono editi in volumi - fra cui *Il teatro vivente*, Scheiwiller 2007 - e in riviste quali «Nuovi Argomenti», «Poesia», «Smerilliana»).

Maria Luisa Vezzali, docente di Materie letterarie nella scuola superiore, è traduttrice di Adrienne Rich (*Cartografie del silenzio*, Crocetti 2000; *La guida nel labirinto*, *ibidem*, in corso di stampa) e Lorand Gaspar (*Conoscenza della luce*, Donzelli 2006) e autrice di poesie pubblicate in antologie, riviste e volumi (l'ultimo è *linea-madre*, Donzelli 2007, premio Anterem/Montano 2007). Collabora con "la Repubblica".

Gianluca Cecchini

Brevi annotazioni a margine alla traduzione dell'Asinus di Giovanni Pontano

Questa conversazione non ha certamente la pretesa di apportare nuovi contributi agli studi pontaniani, ai quali si sono dedicati e si dedicano studiosi molto più competenti e accreditati di noi, ma si inserisce nell'ambito di questa giornata seminariale da noi organizzata che, soprattutto nella seduta mattutina, è stata pensata per i ragazzi e con i ragazzi. Nel nostro istituto, nei suoi indirizzi classico, linguistico e delle scienze umane, sono oggetto di studio sia le lingue classiche che le lingue moderne per cui, dopo la riuscita edizione di due anni orsono della giornata di studio "Teatro e teatri", abbiamo pensato di dedicare un convegno all'operazione del tradurre dalle lingue classiche e dalle lingue moderne, convinti, da una parte, dell'unitarietà di obiettivi della nostra scuola, dall'altra, che non esiste una disparità di metodo nell'approccio e, anche se diversa è la distanza temporale fra la lingua di partenza e quella di arrivo, il testo da tradurre rappresenta sempre un "altro" davanti a cui porsi con la consapevolezza dell'oggi. Da qui il titolo della giornata. Ma venendo all'argomento specifico di cui ci accingiamo a parlare, abbiamo deciso di affrontare un testo di indubbia bellezza e interesse che di norma non si affronta a scuola - i programmi Brocca facevano riferimento alla lettura di testi della latinità medievale e umanistica, mentre le nuove indicazioni non ne parlano affatto - di cui non esiste, a tutt'oggi, una traduzione italiana moderna. Cesare Vasoli nel suo datato, ma per alcuni tratti ancora insuperato articolo su Giovanni Pontano, definisce il dialogo «una delle migliori prove del Pontano narratore e creatore di caratteri¹» e,

1 C. VASOLI, Giovanni Pontano, in *Letteratura Italiana. I Minori*, Milano, Marzorati 1974, pp. 597-618.

ancora, Vittorio Rossi «la più perfetta tra le prose del Pontano [...] anzi forse la più bella opera di prosa latina che abbia avuto il secolo XV²».

La vicenda dell'*Asinus* si dipana nel volgere di una giornata, il 10 agosto 1486, in cui viene stipulata la pace tra Ferrante d'Aragona e papa Innocenzo VIII. Gli studiosi ne hanno collocato la redazione intorno al 1488, essendo l'autore quasi sessantenne³.

Il sottotitolo dell'opera è *De ingratitude* e la testimonianza, venendo da Pietro Summonte, amico e sodale di Pontano, non può essere del tutto trascurata ai fini dell'interpretazione dell'opera. Ma questo aspetto, su cui sarebbe interessante soffermarsi, esula dal presente discorso. Venendo alle traduzioni, non ne esistono, come dicevamo, delle moderne. In lingua italiana possiamo disporre di una traduzione parziale, che evita accuratamente i passi in cui il testo si fa più ardito, risalente al 1918, oramai datata e manifestamente errata in più punti⁴. Molto più recente è quella tedesca del 1984, curata da Hermann Kiefer, anch'essa quasi inservibile, in quanto è priva di qualsiasi osservazione sul testo e non affronta alcun problema interpretativo, come avremo modo di vedere⁵.

Dunque è un caldissimo 10 agosto e in un'osteria arriva un trafelato messaggero del re che annuncia che la pace è stata conclusa, balbettando: «*Pa... pa... pax*», espressione di chiara matrice plautina, su cui torneremo più avanti. Essendosi conclusa la pace, l'oste prevede lautissimi guadagni per l'osteria e un giro di sonanti monete nonché l'arrivo del *flos scortillorum*, «Il fior fiore delle sgualdrinelle». Ma i suoi fausti pensieri a voce alta vengono interrotti dal potente squillo di una tromba. «*Buccinam buccinatorem nec umquam vidi buccinatus*

2 V. ROSSI, *Il Quattrocento*, Milano, Vallardi 1933 (rist. 1982).

3 La nascita di Pontano va oramai definitivamente fissata nel 1429, secondo quanto dimostrato da S. MONTI, *Il problema dell'anno di nascita di Giovanni Pontano*, in "Atti dell'Accademia pontaniana" n. s. 12, 1962/63, pp. 225-252.

4 PONTANO, *L'Asino e il Caronte*, testo latino e traduzione italiana a cura del Prof. Marcello Campodonico, Lanciano, Carabba 1918.

5 G. PONTANO, *Dialoge Übersetzt von H. Kiefer*, München, W. Fink Verlag 1984.

inflare» esclama l'oste, che potremmo tradurre «Non ho proprio mai visto un trombettiere strombazzare una tromba così bene». Dopo che il messaggero, ripreso fiato con un bel goccio di vino, ha raccontato che gli avversari del re sono stati definitivamente sconfitti, l'oste può intonare una serenata ai suoi cassetti, ansiosi di riempirsi di «*aureolos illos Venetillos*», i ducati d'oro di Venezia, gli zecchini, oppure di «*Florentinulos illos ampliusculos, picturatos, hieme etiam media inflorescentes*», «quei bei fiorini un po' più grandi, tutti dipinti, fioriti anche in pieno inverno⁶». Ma il clima di festosa esultanza è interrotto da una grave notizia. Il fautore della pace, Pontano, che l'ha condotta in maniera impeccabile e che tutti conoscono come vecchio virtuoso e assennato, è impazzito: se ne va in giro sulla groppa di un asino ingualdrappato e ingioiellato d'oro e d'argento, cantandogli canzoncine d'amore, per cui i tre suoi amici e discepoli più cari, Altilio, Pardo e Cariteo, si recano in campagna nella villa del vecchio a rendersi conto della situazione. Ecco che lo trovano intento in una dottissima disquisizione sugli innesti con il suo villico Faselione. Ma proprio quando questi stanno per ricredersi sulla pazzia del *senex*, incede trionfante, condotto da un giovane servitore, l'oggetto d'amore. Segue una spassosissima scena in cui Pontano, sfoggiando un *sermo eroticus* degno di un Catullo o di un poeta elegiaco, ricopre l'animale di complimenti e profferte amorose. Ma l'amato non ne vuole sapere e lo ripaga a calci. Allora il vecchio decide di rinsavire, e lo fa acquistandosi le grazie della futura moglie di Faselione, facendo felice se stesso, il villico che ci guadagnerà in denaro e regali e gli amici che potranno ritrovare il Pontano che conoscevano.

Non ci interessa qui parlare del controverso significato del dialogo, ma ci soffermeremo su alcuni aspetti della traduzione e del testo funzionali ad essa.

La redazione è avvenuta, come abbiamo detto, fra il 1488 e il 1501, anni della maturità di Pontano, che infatti viene presentato come un

6 Avevano impresso il motto «*semper floreo*».

vecchio assennato e prudente. Rita Cappelletto, in un ricco e documentato studio, individuò nel codice Vindobonense latino 3168, contenente le venti commedie di Plauto, la mano di Pontano, sia per quanto riguarda il testo che le note⁷. La studiosa ha dimostrato che Pontano copiò e postillò Plauto, probabilmente prima del 1458, tra i venti e i trenta anni. Anche ad una rapida scorsa, si nota la scrittura giovanile dell'umanista. È in questo lavoro filologico che dobbiamo individuare la genesi della lingua comica dell'*Asinus* che ci dovrà guidare nella traduzione. Il motivo stesso dell'asino che scalcia è annotato nel manoscritto in corrispondenza di *Poen.*, 684: «*Illud quidem quorum asinus caedit calcibus*». La parola chiave da cui si snoda tutto il dialogo è la pazzia del vecchio, il suo *repuerascere*. L'idea viene proprio da Plauto, e in particolare, da *Merc.*, 290 sgg. Il verbo *repuerascere* è di uso rarissimo nella latinità classica (lo usa Cicerone nel *De oratore*, II 22 con il significato di “tornar fanciullo” e nel *Cato*, 83 con quello di “divertirsi come un bambino”), ma è *hapax* plautino e *repuerascere* nell'autografo pontaniano lo vediamo trascritto a margine con scrittura corsiva in inchiostro rosso e tutto il passo in cui figura viene sottolineato con una lunga linea sinuosa preceduta da tre puntini a triangolo⁸. Riguardo alla traduzione, possiamo renderlo senza difficoltà «rimbambire». Lo stesso motivo di Fermentilla, la moglie del *villicus* di cui il vecchio si assicura le grazie, è suggerita da Plauto, *Cas.*, 701 sgg. Al margine di questi versi nel manoscritto leggiamo: «*Est apud Plautum in Casina senex qui villico ancillam tradere in uxorem studeat cum ipse tamen voluptatem ex ea sibi quaereret*⁹. Inoltre il già osservato motivo dell'affannato messaggero che annuncia la pace lo troviamo annotato nel codice in margine al foglio 270 r., con un *nota* in corrispondenza di «*babae*

7 R. Cappelletto, *La 'lectura Plauti' del Pontano. Con edizione delle postille del cod. Vind. Lat. 3168 e osservazioni sull' 'Itala recensio'*, Urbino, QuattroVenti 1988.

8 *Ead.*, p. 95.

9 *Ead.*, p. 96.

tatae papae pax» di Stich., 771. Se plautino è il motivo che suggerisce la pazzia del *senex*, parimenti plautino è il motivo del suo rinsavire. Il vecchio, convinto dai calci che gli sferra l'ingrato asino, esclama: «... *asino caput qui lavent, eos operam cum sapone amittere*», ossia il proverbio «chi lava la schiena all'asino perde il ranno e il sapone», ma sempre a partire da una suggestione plautina. In *Poen.*, 332 abbiamo infatti: «*tum pol ego et oleum et operam perdidit*» e in *Rud.*, 23 «*et operam et sumptum perdunt*». Nel primo caso Pontano evidenzia a margine l'intera frase e nel secondo appone un *nota* e sottolinea l'intero passo con una serpentina ben disegnata, distinta da puntini¹⁰. Un traduttore deve tenere conto di questo, per non cadere nella facile suggestione di un latino contaminato nelle forme e nel lessico dal volgare. Tanto per cominciare, Pontano fa un uso limitatissimo dei neologismi - nell'*Asinus* abbiamo contato appena quarantaquattro forme lontane dal lessico classico - e sulla sua cautela ci soccorrono due passi. Nel primo l'autore deve usare a breve distanza *stragulum*, attestato negli autori classici e, poco dopo, il neologismo *sagulum*, per motivi prosodici. Ebbene, nel manoscritto Vat. Lat. 2840, che contiene un primo abbozzo del dialogo, si giustifica dicendo: «Non ti meravigliare se l'asino non ha detto *stragulum* ma *sagulum*: la sua dizione non è ancora (sicura)». Nell'*Antonius*, dialogo dedicato al suo maestro ed amico Antonio Beccadelli detto il Panormita, descrive Euphorbia che, alla maniera plautina, «*clamat, inclamat, frendit, dentitonat, hinnifrenit, rixatur, furit veru pelves, patinas iaculatura, titionatur, candelabratur*», ma subito aggiunge: «*novis enim vocibus novus huius furor bestiae exprimendus est, atque utinam exprimi plane possit!*» E più avanti, sempre nell'*Antonius*, per dare ragione di un vocabolo particolare, *Pisatiles*, sente il bisogno di precisare: «*Prae ira non Pisanas sed Pisatiles dixit*». E qui non si tratta di neologismo ma di una parola rara, attestata dal lessicografo Festo¹¹.

¹⁰ *Ead.*, p. 97.

¹¹ P. 321 L.

Un altro spunto per una corretta traduzione viene ancora suggerito dal citato codice Vat. Lat. 2840. Nella scena in cui compaiono il viandante e l'oste, a quest'ultimo viene ordinato di preparare «una cena che sia una cena». Questo nell'*editio princeps* e in tutte quelle a seguire, ma nel citato manoscritto si legge: «*Iube his apparari cenam atque id quidem videto, coena ut sit*». In Isidoro, *Etym.*, XX 2,14, leggiamo che *coena* indica, rispetto a *cena*, il pasto più sontuoso e abbondante. L'oste non comprende la sottile battuta e, riprendendo la domanda, inverte i due termini: «*Quid est hoc verbi coena ut cena sit? Non intelligo*». Anche qui, pur compresa la finezza della lingua pontaniana, il gioco di parole è pressoché intraducibile. Che ad uniformare i due termini sia stata una svista del primo editore e non si tratti invece di un errore del manoscritto, ce lo conferma anche l'attenzione per l'ortografia di Pontano, autore sull'argomento di un *De aspiratione*. E anche di questo non può non tenere conto una traduzione che voglia riprodurre la vivacità del dettato pontaniano. Un esempio potrebbe venire dalla parodia del linguaggio erotico di Catullo e degli elegiaci in cui l'oggetto non è più una donna o un fanciullo, bensì un asino. Così suona la lettera che Pontano manda all'amico perché gli procuri tutto il *nécessaire* per adornare dovutamente l'amato. «Ti prego, Cariteo, dolcezza mia (*meus ocule*), comprami un pettine d'oro, ma che sia degno di un Prassitele, che quando viene passato e ripassato sul dorso tintinni per me, rallegrì l'animo mio, susciti il riso e l'allegria: cosa c'è infatti di più sensibile (*delicatus*) del mio asinello? Vuole che lo si approvi, che gli si dicano bellissime paroline (*bellissima verba*). Mi fa mossettine deliziose (*facit mihi delicias*) mentre gli accarezzo la fronte, mentre gli canticchio i miei versetti. Per farti più contento, anche questa ti racconterò: gli ho messo di fronte un pasticcio di miele: beh, non appena l'ha assaggiato, subito è venuto a darmi un bacio, così dolcemente che anch'io gli ho restituito l'abbraccio e il bacio. Lui mi ha reso così felice, anch'io desidero farlo felice». E così incarica l'amico di scovare i migliori artisti che

gli possano tessere una raffinatissima gualdrappa e un *flabellum pavoninum quod sit quam oculatissimum* col quale possa fare vento alla sua delizia. La traduzione diventa impervia e alcune volte quasi impossibile, quando il vecchio, oramai rinsavito, vuole accaparrarsi le grazie della futura moglie del suo fattore, nominata *Fermentilla* in quanto possiede la qualità del lievito, *fermentum*. La scena comincia con una richiesta del villico al suo padrone: vuole chiamarsi d'ora in poi, non più Faselione ma Caselione. Pontano è ben felice di accontentarlo e, se prima lo chiamava Faselione da *faseolus* (fagiolo), ora sarà ben lieto di chiamarlo *Caselio*, da *caseus* (formaggio). «*Delectat me utique nominis commutatio teque ut de marra rastrisque benemeritum donatumque Parmensi illo caseo pervetere et grandi, salvere Caselionem iubeo!*». Ma il motivo è un altro: «*...ducere uxorem volo neque ubi cum illa inhabitem mihi casa est ulla: haec ego a te donatus, dono ex ipso agnominari Caselio volo*». Il fattore, ottenuta la casa, alza la posta chiedendo anche l'arredo che gli verrà sì concesso, ma a una condizione...«*Do, volo, spondeo, hac tamen conditione, ut mihi quoque...*». E questa volta è il contadino a fare finta di non capire: «*Quid est hoc verbi? Caselio ego sum, non coquus*». Il gioco di parole fra *quoque* e *coquus* è, ancora una volta, di matrice classica e ricorre in Quintiliano (VI, 3, 47), quando si parla di *amphibolia* e *ambiguitas*. Ma come renderlo? Una possibile traduzione sarebbe: «Cosa vorresti dire con questo tuo *quoque*? Io sono Caselione e non un cuoco», rimandando a una nota per una spiegazione e considerando che il termine *quoque* e il suo significato sono abbastanza presenti ai lettori. La citata edizione di Campodonico non riporta il passo che è stato eliminato per il suo contenuto scabroso, mentre la traduzione tedesca, fra l'altro, come già osservato, priva di note, si limita a riportare il termine latino fra parentesi. Proseguendo, la trattativa si fa più serrata e così il linguaggio più ricco di *calembours*. Per ottenere quanto desidera, Pontano rincara la dose di regali, incalzato da Caselione che avanza sempre maggiori pretese, visto il valore dello scambio.

«*Ego haec illi omnia tibi quaeque natalitiis in sollemnibus calceos diversicolores trisque quotannis pernulas suillas* (prosciutti) *dabo*», a cui Caselione vuole che siano aggiunte anche *pernulas* (mantelli) con un gioco di parole anche qui intraducibile, per cui bisognerà ricorrere necessariamente ad una nota esplicativa. Il discorso poi sconfinava nella più pura oscenità, ma si interrompe alla vista dei seri amici, qui definiti *philosophi*, non senza un'ultima battuta con cui alla dote viene aggiunto anche l'asino, con cui Pontano si assicurerà delle notti indimenticabili con Fermentilla e in cui la giovane, «*amplexa, innexa, implicita accumbet incumbetque in lecto, atque inhaerescet hederescetque*» che tradurremo: si girerà e rigirerà nel letto abbracciata, attorcigliata, avvinta come l'edera (*hederescere* è un efficace neologismo)» in modo da formare un unico corpo, un Ermafrodito. E si potrebbero fare altri esempi.

Un ultimo cenno meritano i neologismi. Pontano, abbiamo detto, ne fa un uso molto parco, giustificandone e spiegandone a volte l'impiego e comunque agendo sempre nel solco della tradizione. Ricordiamo, fra gli altri, *buccinatus*, *conturbatusculus*, *crepitolus*, *delibatim*, *Florentinulus*, *labellatus femurculus*, *papillula*, *Cyprius pulvillus*, *tepidiusculus*, *Venetillus*, *Vernaciolus*.

Quelli che abbiamo presentato sono solo alcuni esempi delle difficoltà e delle inevitabili *cruces desperationis* che comporta il tradurre l'*Asinus* pontaniano, ma non vogliamo nel contempo tacere il piacere di riprodurre la lingua spumeggiante dell'autore che riesce a ricreare, nel solco della più pura latinità, la vivacità del teatro plautino.

Ci siamo soffermati su questioni testuali, per dimostrare che è sempre necessario seguire un metodo filologico. Sperimentiamo tutti i giorni in classe, ad esempio, il ricorrere acritico ad Internet che è la negazione del metodo filologico. E mentre da più parti si vorrebbe nei nostri licei uno studio delle civiltà antiche che prescindere dalla conoscenza delle lingue con cui esse si esprimono, e quindi dall'esercizio della traduzione, ribadiamo che l'approccio critico e filologico che la

traduzione necessariamente richiede, è uno degli strumenti più validi a conseguire la padronanza non solo della lingua d'uso, ma anche dei linguaggi e delle tecniche della comunicazione che sono, come è stato detto poc'anzi da altri, la base di quella competenza di cittadinanza che è uno degli obiettivi principali che la scuola deve perseguire.

Stella Chissotti - Maria Mochi

Esperienza laboratoriale di latino della IIA Classico¹

Durante l'anno scolastico 2010/2011, avendo a disposizione un numero limitato di ore aggiuntive (20 ore) abbiamo preso in esame alcuni versi del *Curculio* di Plauto (atto scena II, versi 494-504), commedia nella quale emergono alcuni dei tratti salienti della scrittura plautina. A disposizione avevamo diverse traduzioni di questa sezione di testo, ad esclusione di versioni recenti: in lingua francese², in italiano arcaico³ e italiano *classico*⁴. Il progetto ha avuto inizio con un'analisi dei testi, sulla base dei quali abbiamo poi elaborato una nostra traduzione, punto fondamentale dell'esperienza laboratoriale, perché siamo entrati in contatto diretto con l'operazione di traduzione in prospettiva integrata rispetto al quotidiano approccio scolastico. Non si è trattato certo di elaborare una teoria della traduzione, ma neppure di limitarci ad un confronto tra le traduzioni; si è trattato piuttosto di riflettere sulla prassi della traduzione in sé, partendo dal recente lavoro di Umberto Eco⁵, in particolare dalle notazioni riservate dallo studioso all'intervallo di flessibilità entro cui sempre deve muoversi il traduttore, dal momento che il concetto chiave della "operazione di traduzione" (e del titolo del saggio) è nel *quasi*.

L'obiettivo generale è stato il prendere in analisi rapporto con il destinatario, scelta dei mezzi espressivi, elasticità della traduzione. Il traduttore non può prescindere dal considerare il destinatario a cui sa di doversi rivolgere e necessariamente, sulla base di questa

1 Il laboratorio si è svolto con la supervisione del prof. Ortensio Celeste.

2 PLAUTE, *Comédies*, vol. III, a c. di A. Ernout, Les Belles Lettres, Paris 1965³.

3 PLAUTO, *Le Comedie*, a c. di N. E. Angelio, Antonelli Editore, Venezia 1847.

4 PLAUTO, *Tutte le commedie*, vol. II, a c. di M. Scandola, Rizzoli, Milano 1953.

5 U. ECO, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano 2004.

consapevolezza, deve scegliere di fronte alle varie possibilità di resa. L'autonomia della scelta implica che il traduttore sia slegato da un rapporto di rigida trascendenza dal testo. Di seguito si mostrano i diversi risultati del lavoro svolto dai singoli gruppi in cui la classe è stata divisa.

Testo

- Egon** ab lenone quicquam
- 495 mancupio accipiam, quibus sui nihil est nisi una lingua,
qui abiurant si quid creditum est? **Alienos** mancupatis,
alienos manu emitittis, **alienisque** imperatis
nec vobis auctor ullus est nec vosmet estis ulli.
Item genus est lenonium inter homines meo quidem animo
- 500 ut **muscae, culices, cimices pedesque pulicesque:**
odio et malo et molestiae, bono usui estis nulli,
nec vobiscum quisquam in foro frugi consistere audet;
qui constitit, culpant eum, conspicitur vituperatur,
eum rem fidemque perdere, tam etsi nil fecit, aiunt

Questo è il testo su cui abbiamo lavorato. In grassetto alcuni elementi caratteristici della scrittura plautina. L'efficacia della tecnica *ad elencazione* nella sua doppia funzionalità, al contempo semantica e ritmica. Questa struttura conferisce ai versi una cadenza ritmata che porta in primo piano le numerose figure di suono quali allitterazioni e omoteleuti (ad esempio, vv. 500 e 503) - note di colore che permettono a Plauto di *dipingere* i suoi caratteri, quelle maschere fisse frutto della tipizzazione di caratteri antropologici-. Risultano infatti evidenziate dagli elementi di alto potenziale fonico le caratteristiche essenziali dell'oggetto in discussione, in questo caso la figura del lenone, che trovano un'ulteriore sottolineatura nel fatto di essere ripetute, modulate in forme diverse (funzionalità semantica dell'elenco).

Pur partendo con finalità coincidenti e con i medesimi materiali a disposizione, si sono intraprese tre strade che hanno portato a tre diverse letture e quindi a tre diverse traduzioni analitiche del testo. I tre percorsi sono supportati da scelte pratiche direttamente applicate ai testi.

Ecco le tre traduzioni:

GRUPPO A	GRUPPO B	GRUPPO C
<p>Io? Secondo te sono uno che scende a patti con un pappone, quella feccia che ha la lingua solo per fotterti se gli metti in mano qualcosa? Mica son vostre le persone che smerciate, che mettete in libertà solo per soldi, che sfruttate! Nessuno si sputtana per voi, né lascia che voi lo sputtanate. Per me la razza dei papponi tra gli uomini è al livello delle mosche, delle zanzare, cimici, piattole e pulci: siete odiosi, dannosi, seccanti, insomma non servite a un bel niente! Chi ha un minimo di sale in zucca, non si sogna neanche di fermarsi con voi in piazza, chi ci prova lo sottono, lo guardano male, se lo mangiano vivo, si sa che anche se non fa niente si gioca la faccia e la poltrona.</p>	<p>Dovrei forse fidarmi di un magnaccia? Gentaglia buona solo a sparlare, tradendo la fiducia che gli si affida? Credete di essere padroni della gente che vendete, della gente che affrancate e su cui comandate? Vi sbagliate! Nessuno testimonia per voi, né voi lo fate per nessuno. A mio parere la vostra specie occupa la posizione sociale delle mosche, delle zanzare, delle cimici, delle piattole e delle pulci. Siete odiosi, maliziosi e fastidiosi: dei veri buoni a nulla! Nessun uomo che si rispetti si azzarda a parlarvi in pubblico; un incontro innocuo comporta per chiunque critiche, occhiate, insulti, la perdita della reputazione e dei propri beni.</p>	<p>Avere a che fare con un Lele Mora, io? Delinquenti che sanno solo sparare cazzate! Le escort che voi smerciate non sono vostre. Nessuno si fida di voi o vi dà retta. Per me, voi siete la feccia della società, scarafaggi, pidocchi, piattole e zecche. Odiosi, dannosi, fastidiosi. Siete completamente inutili. Nessun cittadino onesto osa chiacchierare con voi in pubblico. Chi lo fa viene sospettato, additato, criticato e, anche se non hai fatto niente, vieni sputtanato.</p>

1. Il gruppo A ha prodotto una traduzione concentrandosi sul piano concettuale del messaggio, ossia su una resa comunicativa dei contenuti alle *orecchie* del fruitore: il destinatario individuato infatti

è un pubblico uditore, una platea che viene a contatto col testo attraverso la voce recitante di un attore. La concentrazione sulla resa del messaggio è ben dimostrata da come è stato tradotto il poliptoto *alienos ... alienos ... alienisque* (vv. 496-497): la scelta di utilizzare il termine *persone* riproporre l'intensità che il latino esprime con la ripetizione. *Persone* focalizza la dimensione dell'individuo e il suo valore, connotando per contrapposizione il lenone come una figura disumana a tal punto da schiacciare la dignità personale. La recitazione destinazione per il testo concede alcune scelte come quella di mantenere l'anacoluto (v. 503) a scapito della fedeltà alla consuetudine scolastica grammaticale.

La riflessione nata dall'ottica di traduzione riguarda i problemi che sorgono nel corso dell'operazione. Data l'imprescindibile elasticità richiesta ad un traduttore, date le esigenze di campo a cui egli deve piegarsi (sistema linguistico, pantheon etico, momento storico), è nato un confronto fra le problematiche sorte durante il momento di traduzione del gruppo stesso e quelle che verosimilmente si sono posti i traduttori autori delle versioni a nostra disposizione. Si tratta quindi di una riflessione di carattere metodologico.

2. Il gruppo B ha realizzato una traduzione piegando la componente formale e strutturale alle esigenze dell'attualità, ma mantenendo inalterati gli aspetti inerenti la civiltà latina. In una versione asettica, quasi *classica*, scenografia civile ed etico-culturale che fa da sfondo alla commedia di Plauto, va sovrapponendosi la patina moderna di un lessico attuale e strutture sintattiche lineari. Particolare attenzione a mantenere la componente di *amoralità*, ossia la completa assenza di intenti moralistici del teatro plautino. Il processo di attualizzazione riservato alla forma prende corpo in un lessico il più possibile neutro e non caratterizzato, in particolare l'utilizzo di *gente* per il latino *alienos* (vv. 496-497): in questa traduzione risulta una maggior fedeltà alla struttura elencativi di partenza, inoltre non

va a toccare in alcun modo corde morali, preservando così la presupposta *amoralità*. Al contrario, in *persone* (cfr. gruppo A) tale ottica è compromessa in virtù della densità semantica del termine, che implica il concetto di *dignità*.

3. Il gruppo C ha utilizzato un repertorio lessicale decisamente attuale e legato alla sfera della cronaca di oggi. Pertanto la traduzione non è tanto legata al veicolare un messaggio da un sistema linguistico ad un altro, quanto al trasformare tale messaggio in funzione della situazione strettamente contemporanea alla realizzazione. Il risultato è una trasposizione in termini di satira politica, fruibile nell'immediato presente cui è relativa. L'attualizzazione, non solo relativa alla forma (cfr. gruppo B) ma anche al piano contenutistico prettamente socio-politico, è stata ottenuta tramite il riferimento a personaggi protagonisti della scena politica d'oggi quali *Lele Mora* e *le Escort*.

Le conclusioni che emergono dal lavoro presentato possono essere riassunte in due punti fondamentali:

- *Traduzione come mediazione: cosa privilegiare e a cosa rinunciare*

Il traduttore deve fare **necessariamente** delle scelte nel tentare di produrre, in lingua diversa, lo stesso effetto del discorso fonte. Ciò comporta **inevitabilmente** la rinuncia ad alcuni elementi propri dell'originale e l'enfaticizzazione di altri pertinenti alle finalità del nuovo testo.

- *Influenza del contesto sugli esiti*

Il processo di mediazione linguistica si presenta come una trasposizione del significato originario **in virtù del contesto**: la complessità del tradurre si esplica nella relazione diretta con il contesto sotteso al testo, del quale il traduttore non può non tener conto: il

testo rimanda a qualcosa che sta al di fuori del testo, ad una realtà culturale esterna.

Il laboratorio si è poi concluso con il momento ludico della traduzione in dialetto pesarese del testo:

Mè?! Tratè sa 'n scrucùn? Gènt ch' la i usa la lèngua sol par néghè 'n prèstit ricévu! Vò a véndét, libéré, urdinéd gènt ch' la n'è vostra. A' n' avet niscìon ch've sustein, né 'l 'vol ess' sustnùd da vò. Par mè, la ra(z)zacia di scrucùn la jè, tra méz 'i om, com le mosch, le ciarabicle, le cemic, le piatol e le pulc: vò a si udièt dai vostri fiòi, disonést, disgustòs e non avéd voia da fa nient. Niscìon brav'om si tratén n't'la piazza a parlè sa vò. 'l quaion che 'l fa, l'è acusèd, critighèd e guardèt mèl; 'i's dic ch'el perd la fiducia de tutti e tut quel ch'là, i'ha, anca s'n'el fa pròpi nient de mel!

Bianca Tarozzi

La traduzione impossibile

PARTE I

Leggo di Jan Twardowski, poeta polacco (1915-2006), una poesia che ha per titolo “Scrivere”:

Gesù che non hai preso la penna in mano
non ti sei chinato su un foglio di carta
non hai scritto il vangelo

perché non si scrive come si parla
non si scrive come si ama
non si scrive come si soffre
non si scrive come si tace

si scrive un po' come non è¹

Se già la scrittura è una approssimazione, cosa sarà mai l'operazione di tradurre? Una doppia approssimazione poiché implica sistemi linguistici diversi, perché in inglese, per esempio, non si dicono le stesse cose che vengono dette in italiano, non si *sentono* le stesse cose nello stesso modo. Accettiamo tuttavia questa approssimazione anche perché il pretendere la perfezione pare conduca alla pazzia. Nello scrivere trasponiamo quello che ci sembra essere una realtà - immaginata o no che sia - in parole. Secondo alcuni la parola realtà andrebbe sempre scritta tra virgolette e molti diffidano delle parole. Tra questi anche alcuni poeti. Sembra strano che siano proprio i poeti a diffidare delle parole, ma basterebbe leg-

1 Jan TWARDOWSKI, *Affrettiamoci ad amare*, Genova-Milano, Marietti 2009, p. 99.

gere, di Hoffmannstahl, la famosa lettera a Lord Chandos che ha per tema l'indicibile, per verificarlo, anche senza arrivare alla critica decostruzionista². Ma tra tutte le traduzioni la più impossibile è certamente quella della poesia. Secondo alcuni - Robert Frost, Philip Larkin - la poesia è quel che non può essere tradotto, è un prodotto locale le cui complicazioni linguistiche, i cui significati non possono essere pienamente compresi dagli stranieri. La poesia sarebbe dunque come certi vini non esportabili - per esempio il Lambrusco - perché il viaggio ne modifica il sapore e risulta loro letale. Tradurre la poesia significherebbe ucciderla. Nonostante questa e altre simili idee la poesia, come sappiamo, è sempre stata tradotta e, a volte, con meravigliosi esiti.

Non mi soffermerò sulle teorie della traduzione - innumerevoli e disparate, con bibliografie da capogiro³ -, parlerò invece della mia pratica della traduzione, che ha riguardato sia la poesia che la prosa ma *in primis* la poesia e in particolare quella successiva al Modernismo che riutilizzava un verso metrico: si trattava quindi di ricreare un ritmo che non poteva essere quello originale, ma che doveva esistere in proprio con i mezzi prosodici della nostra tradizione. Un'altra difficile prova è stata per me la traduzione dei diari di Virginia Woolf, perché qualsiasi scrittura d'arte ha un suo ritmo e quello della prosa inglese - così rapido, affilato e sobrio - presenta molti interrogativi per il traduttore. Il diario è infatti una scrittura ellittica, che lascia molte cose in sospeso, che si avvale più di altre del non detto, che accenna a eventi non del tutto raccontabili anche e soprattutto quando è un *journal intime*⁴. Sulle ambiguità di questa scrittura ci si potrebbe soffermare a lungo, ma anche il lavoro che sembrerebbe

2 Cfr. Maurizio FERRARIS, *Ricostruire la Decostruzione. 5 saggi a partire da Jacques Derrida*, Milano, Bompiani 2010.

3 Un vasto elenco bibliografico si può trovare in Douglas ROBINSON, *Becoming a Translator. An Introduction to the Theory and Practice of Translation*, London and New York, Routledge (1997), ristampa 2003.

4 Cfr. Pierre Pachet, *Les baromètres de l'âme. Naissance du journal intime*, Paris, Hatier 1990.

più semplice, la traduzione del romanzo, presenta innumerevoli difficoltà.

Mi limiterò a citare un aneddoto che mi pare possa servire come utile e concreto esempio delle complessità irrisolvibili del tradurre. Si trattava della traduzione dei romanzi di Theodor Fontane per i Meridiani Mondadori: curatore il prof. Giuliano Baioni, traduttrice Silvia Bortoli. I due discutevano a lungo ed erano spesso in disaccordo sulla scelta di vocaboli apparentemente semplicissimi. Per esempio, la Bortoli proponeva “arieggiare la stanza”. Baioni: “dar aria alla stanza”. In questo caso vinse la Bortoli con la motivazione che “arieggiare” è più aulico e dunque era più adatto in quel preciso contesto. Ma su altre questioni la scelta di entrambi era del tutto arbitraria. Per esempio la questione “secchiaio” o “acquario” era in un certo senso irrisolvibile perché ciascuno dei contendenti opinava in questo modo: “Mia madre diceva così”. Poiché ciascuno ha la propria madre e il proprio lessico familiare non possono esistere due traduzioni uguali dello stesso testo: sulla “lingua materna” si sono soffermate a lungo studiosi di varia provenienza⁵.

Non posso ora passare qui in rassegna le teorie della traduzione, faccio solo un breve riferimento a Humboldt che nella “Introduzione all’*Agamennone* di Eschilo” propone una fedeltà indirizzata al “vero carattere dell’originale”. Secondo Humboldt “ogni buona traduzione implica un semplice e non pretenzioso amore dell’originale”. Inoltre a suo parere “gli alti fini della traduzione sono raggiunti se essa fa sentire l’estraneo” (*das Fremde*) vale a dire se sa introdurci in un mondo altro, se si arricchisce la lingua d’arrivo⁶. Citando Humboldt,

5 Sulla “lingua materna” e la traduzione cfr. Laura BOCCI, *Di seconda mano: né un saggio né un racconto sul tradurre letteratura*, Milano, Rizzoli 2004.

6 Wilhelm Von HUMBOLDT, “Introduzione alla traduzione dell’*Agamennone* di Eschilo”, traduzione di Giobatta Buccioli in *Ripae Ulterioris Amore. Traduzioni e traduttori*, a cura di Giovanna FRANCI e Adriano MARCHETTI, Genova, Marietti-In forma di parole, Bologna 1991, pp. 28-29 (citato in Umberto ECO, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani 2003, nel saggio “La sostanza in poesia”,

Umberto Eco parla della “presunta inconciliabilità dei sistemi”, sottolineando la differenza tra *Fremdheit* (stranezza) e *das Fremde* (l’estraneo): “il lettore sente la *stranezza* quando la scelta del traduttore appare incomprensibile, come se si trattasse di un errore, e sente invece l’*estraneo* quando si trova davanti a un modo poco familiare di presentargli qualcosa”. In quest’ultimo caso si avrebbe invece un arricchimento della lingua d’arrivo. A proposito della traduzione dell’*Agamennone* di Eschilo Humboldt scrive:

L’oscurità che talora si trova negli scritti degli antichi, e in particolare nell’*Agamennone*, deriva dalla concisione e ardittezza con le quali, sprezzando proposizioni coordinative, vengono allineati i pensieri, le immagini, i sentimenti, i ricordi e i presentimenti, così come sgorgano dalla profonda emozione dell’animo. E se ci immedesimiamo nell’atmosfera del poeta, della sua epoca e dei personaggi rappresentati, a poco a poco sparisce l’oscurità e subentra un’alta chiarezza⁷.

Molto spesso invece nella traduzione si ha un addomesticamento, una semplificazione. Insomma, per tradurre occorre un amore per il testo, un innamoramento. Ma se la traduzione non riesce, allora vuol dire che si tratta di amore non corrisposto.

Di mia spontanea volontà io ho tradotto soltanto poesia. La traduzione di testi in prosa invece mi è stata commissionata ed è stata eseguita da me per motivi essenzialmente economici. Ma anche dalla disciplina obbligata si può trarre un grande giovamento, e il regista Luis Bunuel, considerato un grande nichilista, ha detto: “l’unica libertà è la disciplina”. Resta il fatto che per me tradurre prosa è una galera e tradurre poesia una gioia. Ma se è già difficile tradurre prosa, tanto peggio sarà tradurre poesia. L’impossibile da tradurre in poesia sono le rime e il ritmo. Ma con la diffusione del verso libero l’orecchio dei miei contemporanei non esercitati si è disabituato a

p. 264).

7 Wilhelm Von HUMBOLDT, op. cit., p. 29.

percepire una struttura ritmica. E questo non avviene soltanto in Italia. In Inghilterra Shakespeare solitamente viene recitato nei teatri senza che l'attore faccia percepire il *blank verse* o pentametro giambico non rimato. La dialettica tra senso e suono è così eliminata a favore del senso, e la poesia diventa prosa. Alla grande scrittrice francese Marguerite Yourcenar, traduttrice dei lirici greci, fu chiesto perché non si legge più la poesia e lei, in polemica con i poeti suoi contemporanei, rispose: “Perché hanno trasformato la poesia in una prosa incomprensibile”.

La prosodia inglese⁸ presenta dei problemi particolari al traduttore, perché è basata sulla alternanza degli accenti metrici. Tra le forme più frequenti di quella prosodia troviamo il pentametro giambico, rimato e non. Quello non rimato si chiama *blank verse*. La parola giambico non deve ingannare: sebbene la terminologia sia simile a quella latina, in inglese giambi, trochei, anapesti ecc. non sono basati sulla quantità delle vocali ma sugli accenti. Le sillabe riguardano le vocali pronunciate e un giambo è una unità metrica formata da una sillaba senza accento seguita da una con accento. Si parla qui di accenti metrici, tanto è vero che la dialettica tra accenti di parola e accenti metrici costituisce il ritmo del verso inglese in cui predomina il giambo.

Il *blank verse* storicamente deriva dall'endecasillabo e l'esempio petrarchesco condusse alle forme storiche inglesi del sonetto. Ma la frequenza in inglese dei monosillabi e in genere la stringatezza della lingua, prevalente rispetto alle derivazioni latine delle lingue romanze, fa sì che per tradurre un pentametro giambico inglese in italiano occorra un endecasillabo e mezzo. Fatta l'operazione il vino è stato esportato ma ha mutato sapore e ci sarà sempre chi rimpiangerà l'originale. Insieme al *blank verse* il cosiddetto *common metre* è tra le strutture prosodiche più frequenti della poesia inglese. Qui abbiamo versi alternati di quattro e tre accenti. In italiano si potrebbe

8 Cfr. Enid HOMER, *The Metres of English Poetry*, London, Methuen (1930) 1966 e Antony EASTHOPE, *Poetry as discourse*, London, Methuen 1983.

costituire un'alternanza di endecasillabi e settenari, ma non sempre vi si riesce. In realtà è impossibile, come invece sostiene Eco che fa l'esempio della terza rima dantesca, riprodurre con esattezza i ritmi inglesi in italiano e quelli italiani in inglese, ma si può tradurre la poesia metrica con un ritmo della propria tradizione. Per esempio, si può tradurre il tetrametro con un endecasillabo e il pentametro con un endecasillabo e mezzo.

Qui posso dare l'esempio di una poesia di A. E. Housman, tratta dalla raccolta *More Poems* del 1936; si tratta di tetrametri giambici che ho tradotto con gli endecasillabi mutando però lo schema delle rime che da **abab** è diventato **abbc** in entrambe le quartine:

*I promise nothing; friends will part;
All things may end for all began;
And truth and singleness of heart
Are mortal even as is man.*

*But this unlucky love should last
When answered passions thin to air;
Eternal fate so deep has cast
Its sure foundation of despair.*

Io non prometto nulla; anche gli amici
Si separano; quel che nasce muore;
Verità e rettitudine del cuore
Sono mortali come mortale è l'uomo.

Ma questo amore sfortunato durerà
Quando vaporeranno al sole corrisposte
Passioni; eterno il fato così profonde ha poste
Le sicure fondamenta del dolore⁹.

Nonostante la differenza nella struttura delle rime, questa è tra le traduzioni più fedeli che abbia potuto ottenere dalle strutture musi-

9 A. E. HOUSMAN, *Un ragazzo dello Shropshire e altre poesie*, cura e traduzione di B. Tarozzi con testo a fronte, Firenze, Le Lettere 2005, pp. 98-99.

cali della quartina; in ogni caso il verso breve permette di renderlo in italiano con l'endecasillabo. Altre mie traduzioni in versi riguardano in genere i poeti successivi al Modernismo la cui struttura prosodica presenta spesso delle alternanze tra verso metrico e non¹⁰.

Vorrei ora accennare alle mie esperienze di traduzione della prosa, e in particolare alla mia traduzione dei *Diari* di Virginia Woolf. La Woolf tenne un diario quasi ogni giorno per tutta la vita. Le prime annotazioni risalgono al 3 gennaio 1897 quando la scrittrice aveva quattordici anni, e l'ultima è del 24 marzo 1941, quattro giorni prima del suicidio. I diari dell'adolescenza sono stati stampati separatamente. Gli altri sono stati raccolti in cinque volumi curati da Anne Olivier Bell, moglie del nipote di Virginia Woolf, e pubblicati tra il 1977 e il 1984 dalla Hogarth Press. Bisogna però aggiungere che ancor prima, nel 1953, era stata pubblicata una scelta dei diari, curata da Leonard Woolf, col titolo *A Writer's Diary*, poi tradotta in italiano da Giuliana De Carlo e Vittoria Guerrini e stampata nel 1959 dalla Mondadori col titolo *Diario di una scrittrice*. Vittoria Guerrini è il vero nome di Cristina Campo, importante poetessa e prosatrice; i due nomi presumibilmente indicano che la traduzione è stata fatta da una traduttrice e poi revisionata e corretta da un'altra. Sarebbe interessante capire i modi di questa collaborazione: lo si potrà sapere facendo delle ricerche presso la Mondadori che in ogni caso, come molte altre case editrici, impone spesso delle revisioni ai traduttori, e spesso le revisioni sono alquanto arbitrarie. Perciò a volte una traduzione è frutto più di una revisione redazionale che non del traduttore che compare nominalmente nel volume¹¹. Quando

10 Cfr. Elizabeth BISHOP, *Dai libri di geografia*, traduzione di Bianca Tarozzi, Caltanissetta, Sciascia Editore 1995.

11 Quando ho tradotto *Alice's Adventures in Wonderland* per le edizioni di La Repubblica (Roma, 2004), il mio revisore voleva far parlare Alice con inflessioni romanesche ma si scontrò con la mia feroce opposizione. Alice appartiene alle classi alte e parla in

ho tradotto i diari di Virginia Woolf avevo a mia disposizione la traduzione francese completa, a opera di Colette-Marie Huet, e una parziale traduzione spagnola di Maribel de Juan¹², oltre al *Diario di una scrittrice* del 1959.

Cosa si può notare in quella prima traduzione italiana del 1959? Innanzi tutto una scrittura alquanto toscaneggiante, data in particolare dall'uso dei tempi verbali: il passato remoto di uso frequente in frasi del tipo "ieri andai". Si riscontra spesso poi a volte una traduzione letterale del linguaggio figurato o di frasi idiomatiche, delle quali non viene compreso il senso. La traduzione è stata ristampata e rivista più volte e queste caratteristiche sono state almeno in parte eliminate. Resta il fatto che le traduzioni vanno continuamente riviste e rifatte perché recano in modo indelebile i segni linguistici di un tempo ormai trascorso. Il tempo perfetto è normale in inglese per una azione completata ma in italiano il suo uso è variato: mentre in Italia a nord si usa quasi sempre il passato prossimo e il perfetto è un tempo verbale "letterario", mano a mano che si procede verso sud l'uso del passato remoto aumenta considerevolmente. Il tempo e la geografia influiscono sulla traduzione, ma anche l'evolversi delle forme letterarie per l'uso sempre più accentuato e diffuso delle parlate locali.

inglese in modo estremamente compito, non utilizza forme dialettali di alcun genere e soltanto una volta, per esprimere la sua meraviglia, inventa l'espressione sgrammaticata "Curiouser and curiouser!", che è stata variamente tradotta con "Strastraninissimo!" e simili. Cfr. Lewis CARROLL, *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass*, London, McMillan 1958, p. 19.

12 Virginia WOOLF, *Journal*, traduit de l'anglais par Colette-Marie Huet, Paris, Stock 1981 e Virginia WOOLF, *Diarios 1925-1930*, traducción Maribel de Juan, Madrid, Ediciones Siruela 1993.

PARTE II

Allegato 1

Il brano che ho offerto alla elaborazione degli studenti è inedito in Italia e fa parte delle primissime annotazioni diaristiche che la Woolf (1882-1941) effettuò nel 1915, quando aveva poco più di trent'anni, era sposata a Leonard Woolf e viveva con il marito a Richmond, vicino a Londra. Il Regno Unito era in guerra ma l'autrice dedica poca attenzione agli eventi internazionali e si occupa piuttosto del proprio quotidiano. Il suo primo romanzo *The Voyage Out* era stato consegnato agli editori nel marzo 1913 e fu stampato nel marzo 1915. Proprio in marzo Virginia Woolf fu vittima di uno stato di ansia e di una crisi psichica che erano cominciati nel 1913 e che causeranno una lunga interruzione del diario dopo l'annotazione del 15 febbraio 1915.

Secondo Enric Bou “il diario intimo è costituito a partire da un disequilibrio fra l'intimità individuale e ciò che succede nel mondo. È in questo vuoto centrale nel quale l'io vacilla fra ciò che è effimero e la propria incapacità di captare il reale, che il diario trova il suo senso”¹. Questa è anche l'opinione di una importante studiosa francese, Béatrice Didier. La Didier definisce il diario un genere esclusivamente borghese dotato tuttavia di dignità letteraria; secondo lei “il diario si sviluppa nel momento della trasformazione radicale dell'idea di persona, alla vigilia del romanticismo, quando si sono proclamati i diritti dell'uomo: è allora che i vari 'io' hanno il diritto di esprimersi, vengono riconosciuti come eguali”². Se col-

1 Enric BOU, “Delle giornate particolari o del particolare della giornata. Diaristica catalana”, in *Giornate particolari. Diari, memorie e cronache*, a cura di B. Tarozzi, Verona, Ombre corte 2006, p. 173.

2 Béatrice DIDIER, *Le journal intime*, Paris, Presses Universitaires de France 1976, p. 352.

leghiamo queste affermazioni generali di Bou e della Didier alla specifica situazione della Woolf nel 1915 vediamo che in Inghilterra in quell'epoca la condizione femminile stava per subire un radicale mutamento: tanto è vero che proprio alla fine della prima guerra mondiale venne riconosciuto in Gran Bretagna il diritto delle donne al voto come compenso per la loro partecipazione allo sforzo bellico in veste di infermiere e di ausiliarie.

Nel 1915 l'io delle donne stava dunque per ricevere una legittimazione anche se alle donne, pur se appartenenti alle classi alte, non era ancora concesso il tipo di educazione universitaria a cui avevano diritto gli uomini della buona società.

Se dunque, a riguardo di una “trasformazione radicale” che legittima le individualità femminili, Béatrice Didier ha perfettamente ragione, bisogna invece mettere in dubbio le affermazioni di Eric Bou riguardo alla “incapacità di afferrare il reale” del diarista. Questo non è certamente il caso dei grandi diaristi e di Virginia Woolf: del resto il suo non è semplicemente un “diario della interiorità” ma anche una cronaca sociale e mondana, una visione pittorica e sociale, una riflessione su caratteri e costumi e infine, come ci dirà lei stessa, un esercizio di scrittura. Come il pianista deve esercitarsi ogni giorno, così la scrittrice scrive il diario per “sciogliere i legamenti”: si tratta di una quotidiana ginnastica che riguarda la scrittura e la sua presa sulla realtà³.

Il brano che qui è stato scelto è sintomatico in questo senso della estemporaneità che è tipica di questa forma letteraria o semi-letteraria. Nel diario conta l'immediatezza della scrittura, la qualità dello stile. Chi, come me, ha potuto esaminare gli originali diari di Virginia Woolf raccolti alla Berg Collection della Public Library di New York, ha visto che nei quaderni diligentemente rilegati da lei stessa la scrittura minuta, leggermente piegata, fitta, non presenta,

3 Bianca TAROZZI, “Virginia Woolf: Inner Life, Outer Life, la vita nei diari” in *Giornate particolari. Diari, memorie e cronache*, cit., p. 196.

di regola, alcuna cancellatura, mentre invece le brutte copie dei romanzi e dei saggi mostrano una specie di campo di battaglia pieno di ripensamenti, eliminazione di interi brani, riscritture, correzioni: un geroglifico o un tormentato palinsesto.

L'annotazione diaristica che vogliamo commentare comincia con un episodio significativo della conflittualità sociale: il licenziamento della dipendente di Mrs Hallett mette in gioco diverse e opposte concezioni sulla "cattiva condotta" della servitù. Il giorno successivo si prosegue con il resoconto di una giornata esemplare, emblematica, "normale": "This is the kind of day which if it were possible to choose an altogether average sample of our life, I would select". Segue una descrizione sociologica dei *suburbs* in cui si sottolinea l'importanza delle tende, e poi via via la descrizione di una quieta vita a due e alcuni ritratti di amici. Importante è che la particolarità delle tende sia letta come elemento di distinzione nella monotonia dei sobborghi inglesi. Le case sono per lo più identiche, le tende differiscono: esse però tendono più a nascondere che a rivelare. Qui subentra la critica sociale della Woolf, non tenera rispetto alle chiusure della *middle class* e certo neppure indulgente nei confronti della *upper class* alla quale apparteneva, sebbene la definisse una classe piacevolmente estetica⁴. Nella annotazione del 3 gennaio invece subentra il passato (la pulitura degli argenti la domenica mattina quando la famiglia Stephen abitava a Hyde Park Gate): ma su di esso si riflette per annotare che le vecchie abitudini permangono con qualche mutamento nella nuova vita presente. Si passa poi a considerare il patriottismo: "a base emotion" per una cosmopolita, viaggiatrice e divoratrice di biblioteche, studiosa del greco classico e perfetta conoscitrice del francese.

4 Virginia WOOLF, *The Diary vol I 1915-1919*, London, The Hogarth Press 1977, p. 309, annotazione del 4 novembre 1919: "The hard scrubbed surface of the lower middle class mind, does not attract me. (...) I'm critical, intellectually, of the aristocrats but sensually they charm" ("La superficie mentale, pulita a fondo con lo strofinaccio, della piccola borghesia, non mi attira. Intellettualmente sono severa con gli aristocratici ma sensualmente sono affascinanti").

Friday 1 January 1915

To start this diary rightly, it should begin on the last day of the old year, when, at breakfast, I received a letter from Mrs Hallett. She said that she had to dismiss Lily at a moments notice, owing to her misbehaviour. We naturally supposed that a certain kind of misbehaviour was meant; a married gardener, I hazarded. Our speculations made us both uncomfortable all day. Now this morning I hear from Lily herself. She writes, very calmly, that she left because Mrs Hallett was 'insulting' to her; having been given a day & nights solida, she came back at 8.30 A.M. 'not early enough'. What is the truth? This, I guess: Mrs H. is an old angry woman, meticulous, indie as we knew tyrannical, about her servants; & Lily honestly meant no wrong. But I have written for particulars another lady wanting a character at once. Then I had to write to Mrs Waterlow about the chimney sweeping charges foste on us, such a letter as comes naturally to the strong character, but not to the weak. And then we tramped to the Co-ops, in rain & cold to protest against their bookkeeping. Manager a bored languid young man, repeating rather than defending himself. Half way home we heard "British warship... British warship" & found that the Formidable had been sunk in the canne. We were kept awake last night by New Year Bells. At first I thought they were ringing for a victory.

Saturday 2 January

This is the kind of day which if it were possible to choose an altogether average sample of our life, I should select. We breakfast; I interview Mrs Le Gry's. She complains of the huge Belgian appetites, & their preference for food fried in butter. "They never give one anything" she remarked. The Count, taking Xmas dinner with them, insisted, after Pork & Turkey, that he wanted a third meat. Therefore Mrs Le G. hopes that the war will soon be over. If they eat thus in their exile, how must they eat at home, she wonders? After this L. & I both settle down to our scribbling. He finishes his Folk Story review, & I do about 4 pages of poor Effie's

story; we lunch; & read the papers, agree that there is no news. I read *Guy Mannering* upstairs for 20 minutes; & then we take Max (a dog) for a walk. Halfway up to the bridge, we found ourselves cut off by the river, which rose visibly, with a little ebbe & flow, like the pulse of a heart. Indeed, the road we had come along was crossed, after 5 minutes, by a stream several inches deep. One of the queer things about the suburbs is that the vilest little red villas are always let, & that not one of them has an open window, or an uncurtained window.

I expect that people take a pride in their curtains, & there is great rivalry among Neighbours. One house had curtains of yellow silk, striped with lace insertion. The rooms inside must be in semi-darkness; & I suppose rank with the smell of meat & human beings. I believe that being curtained is a mark of respectability. Sophie used to insist upon it. And then I did my marketing. Saturday night is the great buying night; & some counters are besieged by three rows of women. I always choose the empty shops, where I suppose, one pays one half penny a lb. more. And then we had tea, & honey & cream; & now L. is typewriting his article; & we shall read all the evening & go to bed.

Sunday 3 January

It is strange how old traditions, so long buried as one thinks, suddenly crop up again. At Hyde Park Gate we used to set apart Sunday morning for clearing the silver table.

Here I find myself keeping Sunday morning for odd jobs - typewriting it was today & tidying the room - & doing accounts which are very complicated this week. I have 3 little bags of coppers, which each owe the other something. We went to a concert at the Queen's Hall, in the afternoon. Considering that my ears have been pure of music for some weeks, I think patriotism is a base emotion. By this I mean (I am writing in haste, expecting Flora to dinner) that they played a National Anthem & a Hymn, & all I could feel was the entire absence of emotion in myself & everyone else. If the British spoke openly about W.C.'s, & copulation, then they might be stirred

by universal emotions. As it is, an appeal to feel together is hopelessly muddled by intervening greatcoats & fur coats. I begin to loathe my kind, principally from looking at their faces in the tube.

Really, raw red beef & silver herrings give me more pleasure to look upon. But then I was kept standing 40 minutes at Charing X Station, & so got home late, & missed Duncan who came here. Moreover, London on a Sunday night now, with all electric globes half muffled in blue paint, is the most dismal of places. There are long mud coloured streets, & just enough daylight & insufficient electric light, to see the naked sky, which is inexpressibly cold & flat. The Times today has an article upon the "Stars of London" "We may gain from them a serviceable impulse to that steady concentration on enduring issues of which the stars are a true symbol, & the glare of London is not". So be it (5th Janvier).⁵

Problemi di traduzione

Questi brani non presentano particolari difficoltà linguistiche ma esigono una certa conoscenza storica dell'ambiente e della situazione di Virginia Woolf. Quando costei definisce la forma diaristica la paragona a uno scrittoio (*desk*) dai molti cassetti e ripostigli nei quali buttare alla rinfusa ogni sorta di cose. È infatti questo rapido passare da un argomento all'altro che rende difficile la comprensione del diario anche se l'edizione inglese è largamente provvista di note che spiegano le abbreviazioni e i riferimenti. Resta il fatto che Virginia Woolf scrive qui "come detta l'umore" e scrive di qualsiasi cosa. Questa idea del diario come una specie di mosaico che alla lunga mostra una figura, un *pattern*, è anche di Jünger, notevolissimo diarista tedesco. Non bisogna sottovalutare le intenzioni artistiche del diarista: se la Woolf si rimprovera a volte la propria sciatteria, rileva anche la "assoluta naturalezza della scrittura" che è il suo punto d'arrivo; perciò osser-

5 *Ibidem*, pp. 3-5.

va che “*writing, even here, needs screwing of the brain*” (anche per scrivere qui devo strizzarmi il cervello)⁶.

La traduzione francese del diario di Virginia Woolf utilizza un francese gergale, molto appoggiato alla lingua d'arrivo, inventivo e vivace; spesso spiega quanto l'autrice aveva lasciato in sospeso. Quella spagnola è molto più fedele al senso letterale, si attiene rigorosamente all'originale e non inventa ma semmai adegua quanto più possibile la lingua d'arrivo, lo spagnolo, alla struttura lessicale dell'originale. Quanto a me, io non intendevo inventare, ma semmai capire. La difficoltà maggiore era eguagliare il rapido ritmo, lo stile dell'originale. Questo potrete giudicare voi stessi. Intendo qui soltanto illustrare alcuni punti. Il fatto che si conservi Mrs al posto di “signora” indica una differenza che mi pare debba essere conservata. Inoltre l'uso dell'impersonale “one”, che nella *upper class* serviva e serve ancora ad evitare una volgare insistenza sulla prima persona singolare (per es. “*one does not like to be kept waiting*” che significa poi semplicemente “non mi piace aspettare”) qui nella frase “*They never give one anything*” è un vero e proprio impersonale e il corsivo posto su “give” serve a sottolineare l'intonazione. In italiano questa accentuazione può essere posta altrove, per esempio su “mai”.

Nella espressione “*the vilest little red villas*” risulta evidente il tono dispregiativo per le villette di mattoni rossi così frequenti a Richmond come altrove in Inghilterra. In francese la Huet traduce “infami” che mi sembra eccessivo. “Spregevoli” è già abbastanza forte. Non si tratta di bassifondi ma di abitazioni della *middle class*.

“*Misbehaviour*” è il “cattivo comportamento”. In questo caso la Woolf mostra maggiore indulgenza verso le *lower classes* che non nei confronti dell'arcigna padrona di casa.

“*A character*” qui non corrisponde alla parola “personaggio” come avviene comunemente, ma riguarda la documentazione descrittiva

6 Virginia WOOLF, *The Diary vol. II 1920-1924*, London, The Hogarth Press 1978, p.94.

delle qualità e caratteristiche di una persona che deve essere assunta; ho perciò tradotto con “referenze”.

Ogni parola potrebbe essere commentata a lungo, ma questo esula dai limiti che ci siamo imposti. Secondo Virginia Woolf “le parole sono piene di echi”⁷. Nei suoi scritti si tratta dell’eco dei grandi esempi della letteratura inglese almeno dal ’500 in poi e, per noi, anche dell’eco del parlato della sua classe sociale negli anni in cui la Woolf visse. Questi echi non possono essere facilmente riprodotti in italiano e a volte non sono nemmeno percepiti da un lettore italiano che legga il testo inglese. Perciò, ancora una volta, la traduzione diventa impossibile e possiamo soltanto offrire una vaga approssimazione.

Allegato 2

Venerdì 1 gennaio

Per cominciare bene questo diario devo risalire all’ultimo giorno dell’anno passato, quando, a colazione, ho ricevuto una lettera di Mrs Hallett. Diceva di aver dovuto licenziare Lily senza preavviso, a causa del suo pessimo comportamento. Noi naturalmente abbiamo immaginato di quale tipo di pessimo comportamento si trattasse; ho fatto l’ipotesi che ci fosse di mezzo un giardiniere sposato. Le nostre ipotesi ci hanno tenuti sulle spine tutto il giorno. Ora questa mattina ho saputo qualcosa da Lily in persona. Scrive molto tranquillamente di essersene andata perché Mrs Hallett l’ha “insultata”; avendo ottenuto un giorno e una notte di permesso, era ritornata alle 8.30 della mattina “ma non abbastanza presto”. Qual è la verità? Questa, immagino: Mrs Hallett è una vecchia arcigna, meticolosa e, come effettivamente sapevamo, tirannica con la servitù; e Lily onestamente non pensava di far male. Ma ho scritto chiedendole i

7 Virginia WOOLF, “The Recorded Voice”, registrazione della BBC, 1937, reperibile in internet: “words, English words, are full of echoes, of memories, of associations”.

particolari - un'altra signora ha immediatamente bisogno di referenze. Poi ho dovuto scrivere a Mrs Waterloo riguardo alle spese per la pulitura del camino che ci sono state addebitate - un tipo di lettera che viene naturale a un carattere forte ma non a uno debole -. E poi abbiamo marciato fino al negozio della Co-op sotto la pioggia e al freddo per protestare contro la loro amministrazione. Il direttore un giovanotto annoiato che si ripeteva invece di difendersi. A mezza strada sulla via del ritorno abbiamo sentito dire "Nave da guerra britannica... nave da guerra britannica..." e abbiamo saputo che la Formidable è stata affondata nella Manica. La notte scorsa le campane dell'anno nuovo ci avevano tenuti svegli. Dapprima ho pensato che annunciassero una vittoria.

Sabato 2 gennaio

Se dovessi selezionare un campione della nostra vita solita, questo è il tipo di giornata che sceglierei. Facciamo colazione; io interrogo Mrs Le Grys. Lei si lamenta dell'immenso appetito dei belgi, e della loro preferenza per i cibi cotti col burro. "Non danno mai niente a nessuno" ha osservato. Il conte, che ha pranzato con loro a Natale, insisteva, dopo il maiale e il tacchino, nel chiedere una terza porzione di carne. Perciò Mrs Le Grys spera che la guerra finisca presto. Se mangiano tanto quando sono in esilio, si chiede, cosa mangeranno a casa loro? Dopo di che L. ed io ci mettiamo a scribacchiare. Lui finisce la sua recensione di un libro sul folclore e io scrivo circa 4 pagine sulla storia della povera Effie; facciamo colazione; leggiamo i giornali, ci troviamo d'accordo sul fatto che non c'è niente di nuovo. Leggo Guy Mannering al piano di sopra per venti minuti; e poi portiamo Max (il cane) a fare una passeggiata. A metà strada prima del ponte ci troviamo la via bloccata dal fiume visibilmente ingrossato, che sale con un lieve moto di flusso e riflusso, come il pulsare di un cuore. E veramente nella strada da cui eravamo arrivati, cinque minuti dopo scorreva un rivolo alto alcuni centimetri. Una delle cose strane di questi quartieri di periferia è che anche le più spregevoli villette rosse sono sempre affittate, e che nessuna ha mai una finestra aperta o una finestra senza tende.

Credo che la gente sia orgogliosa delle proprie tende, e c'è una gran rivalità tra vicini. Una casa aveva tende di seta gialla, con strisce di pizzo. Le stanze dentro devono essere semi-buie; e impregnate dell'odore di carne cotta e di esseri umani. Credo che avere le tende sia un segno di rispettabilità. Sophia ci teneva molto. E poi ho fatto spese. Sabato sera è la gran sera delle spese, e alcuni banchi sono assediati da tre file di donne. Scelgo sempre i negozi vuoti dove, suppongo, si paga mezzo penny in più alla libbra. E poi abbiamo preso il tè con miele e panna; e ora L. sta battendo a macchina il suo articolo; e leggeremo tutta la sera e andremo a letto.

Domenica 3 gennaio

È strano come le vecchie tradizioni che si penserebbero sepolte da tanto tempo, improvvisamente riaffiorino. A Hyde Park Gate di solito dedicavamo la domenica mattina alla pulizia degli argenti. Qui invece la domenica mattina è dedicata a svariate faccende - oggi si trattava di scrivere a macchina e mettere in ordine la stanza - e fare i conti che questa settimana sono molto complicati. Ho tre sacchetti di monete di rame, che si trovano tutti in debito tra di loro. Nel pomeriggio siamo andati a un concerto al Queen's Hall. Se si considera che da qualche settimana le mie orecchie sono del tutto vergini di musica, trovo che il patriottismo è un'emozione volgare. Con questo voglio dire (sto scrivendo in fretta, aspetto Flora per cena) che hanno suonato l'inno nazionale e poi un altro inno e tutto quel che son riuscita a sentire è stata una totale assenza di emozione in me stessa e in tutti gli altri. Se i cittadini britannici parlassero apertamente di copula e di W.C., forse potrebbero essere partecipi delle emozioni universali. Ma poiché ciò non avviene, un appello a commuoverci insieme è inficiato senza speranza dai cappotti e dalle pellicce degli intervenuti. Incomincio a detestare la mia specie, specialmente a forza di guardare le facce in metropolitana. Davvero, la carne di manzo cruda e le aringhe argentate sono più piacevoli da guardare. Ma sono rimasta in piedi per 40 minuti ad aspettare il treno alla stazione di Charing Cross, e così sono tornata a casa tardi, e non ho visto Duncan che era venuto qui. Inoltre ora Londra, la domenica sera, è il più tetro dei luoghi. Tutte

le luci elettriche sono smorzate da una coloritura azzurra. Ci sono lunghe strade color fango: la luce del giorno appena percepibile e la luce elettrica fievole permettono di vedere il cielo nudo, che è indicibilmente freddo e piatto.

Oggi il Times ha un articolo sulle stelle di Londra: “Potrebbero ispirarci un utile slancio, che ci permetterebbe di dedicarci con ferma concentrazione alle imprese durevoli, di cui le stelle sono il vero simbolo, a differenza delle luci londinesi”. Amen. (3 gennaio)

Margherita Ciandrini - Giada Mazzoli

Esperienza laboratoriale di inglese della IVB Linguistico¹

Presentiamo oggi il lavoro che abbiamo svolto in classe durante le ore curricolari, nel corso di un laboratorio di traduzione di testi dalla lingua inglese. La classe è stata divisa in piccoli gruppi, ciascuno dei quali ha analizzato e provato a tradurre alcuni testi poetici o in prosa. In una fase successiva si è arrivati a un confronto fra le varie traduzioni; tale confronto ha portato a scelte condivise e ha permesso di giungere a una sintesi finale. Per il testo poetico, sono state prese in esame alcune opere della poetessa contemporanea americana Adrienne Rich, mentre per la prosa è stato affrontato un brano tratto dai diari di Virginia Woolf. Cercheremo ora di illustrare le varie fasi del nostro laboratorio.

La prima fase è consistita in una lezione frontale, svolta dalla nostra insegnante di inglese, in una delle ore in compresenza con l'esperto di madrelingua. Ci è stato spiegato (in lingua inglese) il concetto di traduzione poetica e di opere letterarie in generale, evidenziando in particolare le difficoltà che un traduttore italiano potrebbe incontrare. Abbiamo dunque esaminato i problemi linguistici che si presentano nel passaggio da una lingua a un'altra, concentrandoci prevalentemente sulle differenze fra la lingua inglese, lingua di partenza, e quella italiana, lingua d'arrivo.

A questo punto abbiamo letto, compreso e analizzato insieme un testo poetico di Adrienne Rich: *Aunt Jennifer's Tigers - Le Tigri di zia Jennifer*, cercando di evidenziare le parti del testo che potevano presentare qualche ostacolo al traduttore, sia dal punto di vista semantico e interpretativo, sia dal punto di vista del ritmo e della

1 Il laboratorio si è svolto con la supervisione della prof.ssa Fiorella Biocchi.

metrica. Abbiamo poi confrontato due diverse traduzioni di questa poesia, studiandone le diverse caratteristiche, confrontando le diverse scelte dei traduttori e cercando di intuirne le motivazioni. In una delle due versioni, ad esempio, si cercava di riprodurre il ritmo e le rime del testo originale, mentre nell'altra le rime erano pressoché assenti, ma la traduttrice, attraverso precise scelte lessicali, ha cercato di sostituirle con assonanze e allitterazioni. Altre differenze che abbiamo notato, oltre al diverso stile e lessico, riguardavano la lunghezza del verso: nella traduzione più recente è stato scelto un verso più breve e secco, mentre in quella precedente i versi erano più lunghi e si cercava di rispettare la metrica dell'originale. Inoltre abbiamo notato sottrazioni e aggiunte in ciascuna versione, e abbiamo pensato che i due traduttori volevano dare alla traduzione un senso poetico che riproducesse in modo efficace quello dell'originale, ma facendo scelte diverse. Nella traduzione più recente la traduttrice ha addirittura scelto di aumentare il numero dei versi di una strofa da quattro a cinque.

In generale possiamo dire che attraverso il confronto abbiamo capito che il compito del traduttore, in particolare di testi poetici, è quello di partire dal significato letterale per arrivare a una propria interpretazione e a una resa individuale del testo, scegliendo a seconda della propria sensibilità come riprodurre efficacemente in un'altra lingua le caratteristiche fonetiche, metriche, stilistiche, oltre che semantiche, dell'originale.

In una fase successiva abbiamo preso in esame un'altra poesia della stessa autrice: *Rhyme*. Nell'analizzare questo testo, abbiamo notato la forte componente ritmica, il verso breve e incisivo e le numerose ripetizioni degli stessi termini, con delle lievi variazioni. Dopo aver provato insieme ad elaborare una traduzione letterale e a capirne il senso globale, ciascun gruppo ha tentato di tradurre la poesia in stile rap. Alla conclusione del lavoro, ciascun gruppo ha letto la propria traduzione alla classe e si è deciso insieme quali soluzioni

sembravano le migliori. Anche se più che rispettare la lettera, alcune scelte cercavano di riprodurre il ritmo e le rime, abbiamo privilegiato la riproduzione dello stile, che in questa poesia ci è sembrato particolarmente significativo. Della versione definitiva poi abbiamo creato un *file* audio registrando la lettura rap con le nostre voci che vi faremo ascoltare. A titolo esemplificativo citeremo alcune delle nostre scelte: il gerundio del testo originale è stato tradotto con l'infinito in italiano, che ci sembrava più snello. Per trovare rime appropriate e il ritmo giusto, poi, abbiamo a volte sacrificato il significato letterale. Abbiamo anche aggiunto o sottratto alcuni termini perché, anziché la fedeltà al testo, abbiamo pensato di privilegiare gli aspetti fonetici e stilistici. Dei primi tre versi della seconda strofa, abbiamo proposto una versione alternativa con diverse scelte semantiche per riprodurre la rima e il ritmo dell'originale.

Abbiamo anche affrontato un testo in prosa: un brano tratto dai Diari di Virginia Woolf. Come è stato detto in precedenza, la difficoltà di tradurre un testo del genere non è tanto linguistica quanto culturale, poiché l'autrice descrive non soltanto la sua vita quotidiana, le sue emozioni, percezioni e via dicendo, ma fa continui riferimenti a personaggi o eventi del suo ambiente e della sua contemporaneità. Ci sono inoltre abbreviazioni e sigle da decifrare e interpretare, nomi di persone vicine all'autrice in un determinato periodo della sua vita; un contesto, insomma, da conoscere in maniera approfondita prima di avventurarsi nella traduzione. Per quanto riguarda altri aspetti del testo, abbiamo notato l'uso del corsivo per enfatizzare alcuni termini. Nella versione italiana abbiamo mantenuto il corsivo con funzione di enfasi, ma abbiamo dovuto spostarlo su altri termini che nell'italiano si adattavano meglio a rendere il senso. Ad esempio la frase: "They never give *one* anything" in cui in corsivo è la parola "one" in italiano è stata resa: "Non danno mai *niente* a nessuno", in cui al posto della parola "one" è la parola "niente" ad essere in corsivo, poiché a nostro parere è il termine che più si adatta ad essere

enfaticizzato nella nostra lingua. Un altro elemento a nostro avviso importante da considerare nella traduzione è il diverso uso della punteggiatura. Abbiamo ritenuto di modificare la punteggiatura dell'originale perché l'inglese ha regole diverse dall'italiano e quindi abbiamo dovuto operare dei cambiamenti, pur cercando di rispettare il ritmo della frase. Altre modifiche a livello sintattico hanno riguardato la trasformazione di verbi in sostantivi, perché abbiamo notato che questi si adattavano meglio alla frase in lingua italiana. Un'altra delle difficoltà incontrate in questo testo era il passaggio repentino da un argomento all'altro, ad esempio, l'autrice parla della colazione e subito dopo della guerra e questo ci ha posto qualche problema.

In conclusione, possiamo dire che ci siamo cimentate nella traduzione sia della poesia sia della prosa per capire quali difficoltà eravamo chiamate ad affrontare. Il lavoro ci è piaciuto molto; in particolare, la traduzione della poesia *Rhyme* in stile rap ha rappresentato per noi una vera sfida, sia per rendere bene il senso della poesia, cosa che forse non ci è riuscita pienamente, sia per riprodurre il ritmo, cosa di cui invece siamo abbastanza soddisfatte. Ci siamo inoltre rese conto di quanto il tradurre sia un lavoro non facile, complesso, impegnativo e creativo. Abbiamo inoltre imparato che a volte è necessario sacrificare la fedeltà al testo originale al fine di produrre un testo nella lingua d'arrivo che mantenga non solo il senso, ma anche altre le caratteristiche, ad esempio il ritmo, lo stile e la coesione. Siamo infine convinte che il lavoro ci abbia arricchito e ci abbia offerto la possibilità di acquisire maggiore consapevolezza del testo letterario.

ADRIENNE RICH

Aunt Jennifer's Tigers (1951)

Aunt Jennifer's tigers prance across a screen,
Bright topaz denizens of a world of green.
They do not fear the men beneath the tree;
They pace in sleek chivalric certainty.

Aunt Jennifer's fingers fluttering through her wool
Find even the ivory needle hard to pull.
The massive weight of Uncle's wedding band
Sits heavily upon Aunt Jennifer's hand.

When Aunt is dead, her terrified hands will lie
Still ringed with ordeals she was mastered by.
The tigers in the panel that she made
Will go on prancing, proud and unafraid.

Le tigri di zia Jennifer
(*Maria Luisa Vezzali, 2000*)

Le tigri di zia Jennifer incedono
con eleganti passi sul telaio,
luci topazio in un mondo di verde
e non temono gli uomini in agguato;
hanno morbide certezze cortesi.

Le dita di zia Jennifer volteggiano
attraverso la lana, si affaticano
a muovere anche l'ago più leggero.
La fede nuziale dello zio è un peso
opprimente che le schiaccia la mano.

Quelle mani alla morte della zia
giaceranno nel terrore anche allora

inanelate da ordalie perdute.
Le tigrì dell'arazzo ricamato
fiere e impavide incederanno ancora.

Le tigrì di zia Jennifer
(Roberta Mazzoni, 1982)

Le tigrì della Zia Jennifer balzano sul telaio,
chiari topazi coloni di un mondo di verde.
Non hanno paura dell'uomo in agguato;
nobilmente esse incedono, sicure del fato.

Le dita della Zia Jennifer tremano sulla lana,
per esse è ardua dell'ago anche la cruna.
Il peso massiccio della coniugale alleanza
impedisce alla mano l'eterna sua usanza.

Morta la Zia, riposeranno le sue mani timorose
segnate ancora da schiavitù oziose.
Le tigrì nell'arazzo che lei imbastì
in eterno - fiere nel balzo - rimarranno lì.

Rhyme (2005)

Walking by the fence but the house
not there
going to the river but the
river looking spare
bones of the river spread out
everywhere
O tell me this is home

Crossing the bridge but
some planks not there
looking at the shore but only
getting back the glare
dare you trust the river when there's
no water there
O tell me is this home

Getting into town seeing
nobody I know
folks standing around
nowhere to go
staring into the air like
they saw a show
O tell me was this my home

Come to the railroad no train
on the tracks
switchman in his shanty
with a great big axe
so what happened here so what
are the facts
So tell me where is my home

Rima

Cammino lungo il recinto ma la casa non ci sta
Vado verso il fiume ma l'acqua non è là
I resti del fiume sparsi in ogni dove
Oh dimmi che il posto mio è qua

Passo oltre il ponte dove manca della legna (*Passo oltre il ponte ma manca qualche asse*)

Miro alla costa che è di una luce degna (*Guardo la costa come se la luce m'abbagliasse*)

Ti fidi tu del fiume quando l'acqua non è là? (*Ti fideresti del fiume se l'acqua là mancasse?*)

Oh dimmi il posto mio è qua?

Vado in città vedo gente sconosciuta
Folla tutto intorno con destinazione ignota
Guardano per aria come ad uno show
Oh dimmi era questo il mio posto, yò

Nessun treno su binari quando arriva alla stazione
Al suo posto con una grossa ascia si trova il deviatore
Allora cosa avvenne, quali sono gli accaduti
Ditemi dov'è il mio posto, oppure state muti.

From Virginia Woolf, Diaries

This is the kind of day which if it were possible to choose an altogether average sample of our life, I should select. We breakfast, I interview Mrs Le Grys. She complains of the huge Belgian appetites, & their preference for food fried in butter. "They never give one anything," she remarked. The Count, taking Xmas dinner with them, insisted, after Pork & Turkey, that he wanted a third meat. Therefore Mrs Le G. hopes that the war will soon be over. If they eat thus in their exile, how must they eat at home, she wonders? After this, L. and I both settle down to our scribbling. He finishes his Folk Story review, & I do about four pages of poor Effie's story; we lunch; & read the papers, agree that there is no news. I read Guy Mannering upstairs for twenty minutes; & then we take Max [a dog] for a walk.

Da Virginia Woolf, Diari

È uno di quei giorni che io sceglierei come giornata tipo della nostra vita, se ciò fosse possibile. Facciamo colazione, converso con la signora Le Grys. Si lamenta dell'enorme appetito dei belgi e della loro preferenza per cibi fritti nel burro.

"Non danno mai niente a nessuno" affermò.

Il Conte, che aveva desinato con loro per la cena di Natale, aveva richiesto con insistenza un terzo tipo di carne, dopo il maiale e il tacchino. Quindi la signora Le G. spera che la guerra finirà presto. Se mangiano così in esilio, come dovranno mangiare a casa, si domanda? In seguito io e L. ci mettiamo al lavoro con le nostre scartoffie. Lui sta finendo la sua recensione di Folk Story, io scrivo quattro pagine della storia della povera Effie. Poi pranziamo, leggiamo i giornali e concordiamo sul fatto che non c'è nulla di nuovo. Vado di sopra e leggo Guy Mannering per venti minuti. Poi portiamo fuori Max, il cane.

Elsbeth Gut Bozzetti

L'altro canto. Primi passi nella traduzione

1. C'è un piccolo grande libro della scrittrice Anna Maria Ortese composto da cinque interviste - che in realtà sono in parte immaginarie, che porta il titolo *Corpo celeste*. Sono cinque riflessioni sul nostro stare al mondo - su questo corpo celeste, appunto, che tanto maltrattiamo -. Nel capitolo *La virtù del nulla* alla domanda: "Tu scrivi, e a volte pubblici, da tanti anni: ti sembra, ripensandoci, che scrivere abbia ancora una funzione?" la scrittrice risponde: "Scrivere è cercare la calma, e qualche volta trovarla. È tornare a casa. Lo stesso che leggere. Chi scrive o legge *realmente*, cioè solo per sé, rientra a casa; sta bene. Chi non scrive o non legge mai, o solo su comando - per ragioni pratiche -, è sempre fuori casa, anche se ne ha molte. È un povero, e rende la vita più povera".

Al binomio leggere - scrivere io aggiungo - per me - tradurre. Perché tradurre è una lettura estesa, prolungata, approfondita. Esagerando e forzando la grammatica, si potrebbe dire che tradurre è una sorta di comparativo di maggioranza del verbo leggere. Tradurre è l'anello che lega il leggere allo scrivere.

2. Non è detto, non si può dare per scontato che uno trovi la chiave di questa casa. Ma è una fortuna quando l'accesso alla propria interiorità avviene attraverso la porta dei libri, quindi dei pensieri e delle storie che si tramandano da secoli. Ad aprirmi queste porte possono essere le favole lettemi da bambina, le appassionate lezioni di un'insegnante, un ritratto d'autore sentito alla radio, un libro che mi dà delle risposte inattese. Quel libro-chiave è come se mi avesse aspettato, come se fosse stato scritto proprio per me, me lo ricorderò sempre. E può darsi anche che in qualche modo inciderà sulle mie

scelte future, di studio, di interessi, di vita.

Forse anche voi con la vostra ancora relativamente breve - se non altro per motivi anagrafici - storia di lettore e lettrice, concorderete con quanto dice Anna Maria Ortese: chi legge, è ricco e rende la sua vita più ricca. Sì, perché la lettura dà sostanza alla mia lingua, affina il mio sentire, mi insegna a guardare e vedere. Mi aiuta a capire e, a volte, a vivere.

La scrittrice che ha condotto una vita spesso sull'orlo della povertà non è mai scesa a compromessi: la sua ricchezza era quella della riflessione, dello sguardo curioso e amorevole, dell'attenzione alle sfumature. Scrivere e leggere erano il suo spazio di libertà, il suo respiro. A noi lettori (o futuri lettori) ha lasciato mondi interi da esplorare, un tesoro di storie, visioni e parole.

È certamente il primo e indispensabile passo verso la traduzione - quello di leggere: per il gusto di leggere, la voglia di conoscere, il desiderio di *tornare a casa*.

3. Chi traduce legge. Chi traduce scrive. Si mette, scrivendo, sulla scia dell'autore, dell'autrice che gli cammina davanti. L'autore quando scrive traccia un sentiero, un percorso della fantasia o del ricordo con l'aiuto delle parole. Si fa guidare dalla lingua, dalla voglia di andare dietro alle parole e alla sua capacità inventiva. Invece chi traduce non deve inventare la storia, la conosce, l'ha letta e analizzata in ogni dettaglio. Però la deve ri-scrivere, con le parole di un'altra lingua, che ha alle spalle un'altra storia e punti di riferimento differenti. La traduzione non coinvolge soltanto lessico, strutture grammaticali, registri stilistici, cioè tutto quanto è strettamente connesso con la lingua, ma inevitabilmente si estende anche alla cultura, della quale ogni lingua è portatrice e espressione. Quante cose può contenere e tacitamente dire una parola senza che ce ne rendiamo conto se ci manca il confronto con l'altra lingua. Per esempio: - il sole - sostantivo maschile, in tedesco die Sonne

- sostantivo femminile; perché in italiano il sole batte o picchia, mentre in tedesco punge (il bastone e l'ago?) La luna - der Mond; Che cosa succede alla luna di Leopardi: *che fai tu, luna, in ciel? dimmi, che fai, silenziosa luna?* se questa placida guardiana della volta celeste diventa un essere maschile?

Quindi tradurre è opera complessa. In ogni caso il traduttore è l'autore del testo nella lingua traducete, ma per tacito accordo è il suo autore invisibile. Invece, chi traduce lascia la propria impronta, in bene e in male, sul testo. Solo nella lingua di origine la voce di un'opera è quella del suo autore/autrice; in tutte le altre lingue il testo parla attraverso la voce della persona che l'ha tradotto. La traduzione è un compito di grande responsabilità; può, tra l'altro, decidere sulla fortuna o sfortuna di un autore all'estero.

Nel 2009 il Premio Nobel per la letteratura fu assegnato alla scrittrice tedesca Herta Müller.

Benché sia un'autrice di assoluta qualità letteraria e di grande statura morale, non esisteva a quel momento in Italia che la traduzione di un solo libro, pubblicato da una piccola casa editrice. In seguito al premio Nobel quell'unico libro a disposizione è andato a ruba. Ma dubito che Herta Müller sia stata contenta: quella traduzione non rende minimamente il valore letterario, lo stile tagliente, l'intelligenza e poesia di questa scrittrice. Basta il titolo per avere un'idea dell'abisso che separa l'originale dalla versione proposta in italiano: *Herztier* sintetico ossimoro misterioso e inquietante - è diventato *Il paese delle prugne verdi* - dove scompare ogni minima traccia della vita angosciante di animale braccato sotto il regime di Ceausescu vissuta e raccontata da Herta Müller.

La traduttrice non solo non ha capito la complessa lingua - letterale e specchiata attraverso il rumeno - che connota l'autrice, non ha trovato la chiave fondamentale per una traduzione, ma sicuramente ha disorientato e scoraggiato quanti hanno voluto conoscere questa scrittrice.

Per poter tradurre, devo aver capito davvero, sennò è più il danno che il bene.

4. Il manifesto che presenta il programma dell'odierna giornata di studio è esso stesso traduzione. L'immagine cattura il nostro sguardo: quello scorcio di paesaggio notturno, paesaggio di cittadina in riva a un fiume o lago abbracciato da un cielo stellato. È buio, un buio illuminato da lunghe colonnine d'oro che fluttuano nell'acqua e da piccole esplosioni di luce, da un rapido sbocciare di fiori luminosi in alto. Due mondi liquidi in blu, tenuti insieme e al contempo separati da una striscia di terra, mondo solido, un segno orizzontale di fermezza con qualche punto statico di luce.

Il titolo, in grassetto nero: tradurre - due punti - *l'arte* (poi in bianco, sopra il cielo del quadro) *e il suo doppio*.

Il dipinto traduce in immagine qualcosa che ha a che fare con il tradurre, suggerisce, attiva, accende pensieri e collegamenti sotterranei. E voi che in queste settimane vi siete messi alla prova con vari testi, avrete sicuramente sperimentato quel senso di galleggiamento, di sospensione, di mancanza di solidità che capita di sentire nell'interstizio, nella terra di nessuno tra una lingua e l'altra. Non a caso le metafore legate al mondo dell'acqua abbondano quando si parla di traduzione; la più abusata di tutte è quella del traduttore che traghetta parole da una sponda all'altra del grande fiume delle lingue. Nel tedesco questa immagine si è concretizzata nella duplice variante del verbo *übersetzen* - *übersetzen*, dove lo spostamento dell'accento tonico sul prefisso va di pari passo con uno spostamento di significato: dal più astratto *übersetzen*-tradurre al concreto *übersetzen*-traghetta, guardare. La lingua latina e quindi quelle romanze affidano al prefisso tra questo trovarsi *tra* due punti fermi e l'andare dall'uno verso l'altro. A conferma di quest'idea del tradurre, nel nostro quadro non mancano quindi né le barche né i due possibili barcaioli in attesa del loro carico. (Peccato che non ci venga detto

chi è l'autore di questo dipinto, come d'altra parte molto spesso non si cita il nome della traduttrice, del traduttore di un'opera).

5. C'è qualcosa in quel titolo che non mi pare in sintonia, anzi in contraddizione. Il titolo è come se fermasse la mobilità costitutiva dell'immagine, il muoversi dei riflessi nell'acqua, il brillio delle stelle nel cielo. Mentre il paesaggio notturno vive della fluidità, del moltiplicarsi e stratificarsi delle luci nello specchio mobile dell'acqua - e in questo io lo leggo come immagine di quello che accade nel processo traduttivo e nei suoi risultati su una scala diacronica - il concetto di doppio fa pensare piuttosto allo specchio che rimanda un'immagine ferma, non franta, ma un duplicato. Il doppio pretende l'identico, la replica dell'originale. Il doppio è in qualche modo un singolare.

Provo, giocando con le parole - perditempo irrinunciabile per chi traduce - ad aggiustare e leggo: *tradurre* - due punti - *l'arte del molteplice*.

Chiamo a conferma la traduttrice Susanna Basso con il suo bellissimo libro *Sul tradurre*. Nel capitolo 2 ci parla di un racconto di Michele Mari: "Il racconto si intitola *La freccia rossa* ed è la storia di un bambino salvato da una traduzione. Proprio così. Credo che dovrebbe stare tra i libri di ogni traduttore, oltre che nella sua memoria, sempre.

Al protagonista dunque capita di leggere il romanzo di Robert Louis Stevenson poco prima che, inaspettatamente, il padre gliene regali una copia... Ora il padre non sa della sua precedente lettura, e lui si vede costretto a fingere di non conoscere il romanzo, pur sentendosi disonesto e colpevole. A un tratto, la folgorazione. Data la differenza tra le copertine dei due volumi, il bambino comincia a sperare che i libri possano essere diversi.... Prende quindi a comparare l'*incipit* dei due testi e scopre, con un moto di autentica esultanza, che le parole non coincidono e, soprattutto, che quelle parole

danno inequivocabilmente inizio a due storie diverse.

‘Li aprii simultaneamente a pagina 5, dove in entrambi - coincidenza sconcertante - incominciava la narrazione. Ora si sarebbe deciso tutto. A sinistra lessi *Nel pomeriggio*, a destra *In un pomeriggio*. Ero salvo.’

La differenza tra due traduzioni salva il bambino della storia, che potrà sinceramente pensare di aver letto un altro libro, e salva ogni traduttore dal proprio infantile, ostinato terrore che in fondo esista “la traduzione”, solo che purtroppo non è quella che si sta scrivendo sotto i suoi occhi. Invece no, davvero esistono soltanto le traduzioni, davvero non esiste il singolare di una traduzione, come non c’è il plurale di un originale” (pp. 11-12).

“È il miracolo della traduzione, il suo riscatto: la trasformazione dell’uno in molteplice, oggi come cinquemila anni fa” (p.16).

6. All’inizio di dicembre si è cominciato a parlare di un seminario sulla traduzione letteraria a scuola. Ci siamo incontrate per un primo scambio di idee con le professoresse di tedesco, Franca Foronchi e Cristina Bertozzini.

Eravamo d’accordo subito: per capire qualche cosa della traduzione non basta parlarne, bisogna provare a farla. Per voi che studiate lingue classiche e moderne non è poi una cosa del tutto sconosciuta; le versioni dal latino e dal greco vi accompagnano sin dalle prime lezioni, e il confronto tra strutture grammaticali differenti vi ha reso più consapevoli della vostra stessa madre-lingua, delle potenzialità specifiche di ogni idioma.

Tenendo conto della ancora ‘relativa’ padronanza del tedesco delle classi coinvolte nel progetto, la IVAL e la IVCL, ci voleva un testo che non fosse troppo complesso dal punto di vista grammaticale pur avendo delle qualità stilistiche che lo avvicinasero ad un testo letterario. E, non meno importante, potesse piacere e dunque invogliare a perderci del tempo sopra. Perché la sfida della tradu-

zione letteraria è doppia: dover rendere il contenuto, il *che cosa* viene detto, senza trascurare o alterare la forma, il come questa cosa viene detta.

La canzone d'autore unisce questi due aspetti nello spazio di un testo breve; è forma popolare e (molto) ridimensionata della ben più impegnativa poesia. Individuato il genere, la scelta è caduta sulle canzoni di un gruppo di musica a cappella di Köln che nonostante il suo nome *Wise Guys* canta in tedesco.

Le due classi hanno lavorato su due canzoni differenti, scelte in base a delle caratteristiche e quindi problematiche e difficoltà traduttorie particolari. Ma di questo vi parleranno gli studenti stessi.

7. Chiudo con quanto ho detto alcuni anni fa, invitata a parlare delle mie traduzioni dal dialetto romagnolo. Perché rispetto ad allora non è cambiato niente. Si può parlare a lungo e di tantissimi aspetti tecnici della traduzione; quello che veramente mi sento di dire non rientra in queste categorie - ma è per me la cosa essenziale: nella mia piccola bottega domestica di traduttrice di versi ci sono pochi attrezzi: qualche libro, grossi dizionari, fogli di carta e una matita. E due beni di lusso indispensabili: tempo e silenzio.

Per ascoltare, sentire, ricordare, immaginare. Strano, ma le parole hanno bisogno di silenzio.

E si trasformano in un fruscio, lasciando una lieve traccia di matita sul foglio.

Tradurre è un silenzioso atto d'amore.

Isabella Ambrosini - Mervat Al Ramli

Esperienza laboratoriale di tedesco della IVA Linguistico¹

Nel corrente anno scolastico 2010/2011 è stato proposto a noi, come liceo linguistico, un progetto di traduzione. Noi studenti del quarto anno ci siamo cimentati nella traduzione di una canzone dal tedesco all'italiano, incontrando non poche difficoltà.

La canzone dei Wise Guys intitolata "Relativ" racconta l'amore di un ragazzo per una ragazza, anche se (come si nota bene nella prima parte del testo) egli non lo esprime in modo chiaro e diretto, ma temporeggiando e con paragoni.

Andando a leggere il testo si nota che vi è utilizzato un linguaggio semplice e giovanile:

Ich bin relativ groß - verglichen mit 'nem Kieselstein, aber neben einem Felsen bin ich relativ klein. Ich bin relativ klug - im Vergleich zu Heidi Klum, doch im Vergleich zu Steven Hawking bin ich relativ dumm. Ich bin relativ sachlich - verglichen mit der BILD, und relativ emotional verglichen mit 'nem Vorfahrtsschild. Du fragst mich relativ oft, was ich genau für dich empfinde. Ist doch relativ klar, dass ich mich da ein bisschen winde. Ich finde diese Frage echt gefährlich, denn dummerweise bin ich ziemlich ehrlich. Ich hab dich relativ gern. Ich hab dich relativ gern. Vielleicht sogar ein bisschen mehr: Ich mag dich relativ sehr. So im Vergleich an-und-für-sich, find ich dich so eigentlich (...)

Nelle ore di laboratorio abbiamo analizzato questa prima parte del brano mirando non solo alla semplice traduzione, ma soprattutto alla sua molteplicità e, per far sì che ciò potesse essere evidente, la classe è stata divisa in quattro gruppi, affinché ognuno di que-

1 Il laboratorio si è svolto con la supervisione della prof.ssa Cristina Bertozzini.

sti potesse interpretare il testo in maniera unica e originale. Ecco i risultati:

Versione A

Vicino a un sassolino sono alto un bel po'
Ma rispetto a un grande masso, proprio proprio no
Io ci arrivo un bel po', paragonato ad Heidi Klum
Ma rispetto a Stephen Hawking sono uno stupidun
Io son concreto sì, paragonato a "CHI"
Ma più passionale di un segnale autostradale
Tu mi chiedi un bel po', quanto bene io ti vo'
Ma io trovo la domanda, proprio un pericolo
Sfortunatamente io son sincero
È difficile per me si è vero...
Rit. Ti voglio bene un bel po'
Ti voglio bene un bel po'
Forse un po' di più, mi piaci proprio tu
Così in sé e per sé ti trovo strasuper!

Versione B

Sono più che alto in confronto a un sassolino
Ma vicino a una roccia sono più che piccolino
In confronto ad Heidi Klum sono più che intelligente
Ma rispetto a Stephen Hawking sono più che deficiente
In confronto ad una rivista sono più che razionale,
Più emotivo invece di un cartello stradale
Tu mi chiedi spesso se mi sono innamorato
Anche se certo è chiaro che mi sono incasinato
La trovo una domanda un po' azzardata,
Ma la risposta sai non te l'ho data...
Rit. Ti voglio più che bene
Ti voglio più che bene
Forse sai un po' di più: Mi piaci veramente tu.
Quindi sai tutto sommato molto sopra ci ho pensato
Bella sei tu.

Versione C

Rispetto ad un sassolin, sono alto più o meno
Ma vicino a una roccia non ci sono nemmeno
Accanto ad Heidi Klum sono più o meno intelligente
Ma rispetto a Stephen Hawking non capisco un bel niente
NOVELLA 2000 non so nemmeno quanto costa
Ma son più o meno profondo di un divieto di sosta
Che cosa provo per te, me lo chiedi troppo spesso
Ma più o meno evidente che io non lo confesso
Per sfortuna mia io son sincero
Mi spaventa sta domanda per davvero

Versione D

Credo di esser grande vicino ad un sassolin,
Ma affianco ad una roccia credo d'essere un po' piccin
Credo di essere brillante in confronto ad Interrante
Ma in confronto a Dante credo di essere ignorante
Credo di essere più bella rispetto ad una modella
Ma rispetto ad una parabola credo di essere una favola
Credo di aver dimostrato cosa provo per te
Credo di essere stato chiaro anche se non ero in me
Ti giuro che sono stato sincero,
Anche se per te non son vero

Ciò che è stato maggiormente mantenuto, essendo un testo musicale, è il ritmo.

Nonostante questo brano sia un brano semplice, l'implicazione del ritmo e la presenza di parole proprie della lingua tedesca ha comportato alcune difficoltà. Tra le prime lo stesso titolo "Relativ", che in ciascuna traduzione è interpretato in quattro modi differenti: nella versione A come "un bel po'", nella versione B come "più che",

nella D come “più o meno” e nell’ultima come “credo di essere”.

Un altro punto nevralgico della canzone è l’espressione “im Vergleich zu/mit”, che letteralmente significa “in paragone a” e in questo caso è stata oggetto di molteplici traduzioni, legate sempre al ritmo incalzante della melodia: “vicino a”, “paragonato a”, “rispetto a”, “in confronto”, inoltre è stata tradotta in modo più libero con dei comparativi di maggioranza e l’avversativa “ma”.

Una delle problematiche più rilevanti è stata la traslazione dal tedesco all’italiano di alcuni sostantivi propri della lingua fonte:

- uno di questi è il BILD, una rivista di grande diffusione ma di basso livello culturale, per il quale abbiamo trovato dei corrispettivi italiani (NOVELLA 2000, CHI) affinché le nostre traduzioni fossero più vicine alla cultura italiana e dunque più comprensibili;

- inoltre la lingua tedesca è colma di parole composte, come “Vorfahrtsschild”, che necessitano, in italiano, di essere tradotte con una perifrasi e infatti anche nelle nostre traduzioni questo “cartello di precedenza” è stato tradotto come “divieto di sosta”, “segnale autostradale” e “cartello stradale”.

Durante tutto questo percorso di traduzione abbiamo cercato di fare nostra la visione di Umberto Eco, secondo il quale non esiste mai una sola interpretazione di un testo, perché ogni persona attraverso le sue sensazioni davanti ad un testo reagisce in modo diverso e dalla sua personale lettura del testo, nella traduzione metterà in luce certi aspetti, tralasciandone altri. Ciò che bisogna sempre ricordare è che: “La traduzione è scendere a compromessi, rimanendo sempre *fedeli, leali, onesti e rispettosi del testo.*” (Umberto Eco)

Margherita Bozzetti - Elisa Concordia
Michele De Gregorio - Giovanna Morritti

*Esperienza laboratoriale di tedesco
della IVC Linguistico¹*

Nel “laboratorio di traduzione” abbiamo lavorato sul testo della canzone “*Früher*” del gruppo tedesco Wise Guys.

*Früher,
früher war alles besser
Früher,
früher war alles besser
Früher...*

Früher war alles besser.
Die Armen waren reicher
und die Reichen etwas ärmer.
Die Kissen waren weicher,
und die Sommer waren wärmer.
Die Tage waren heller
und die Nächte länger,
die Röcke waren kürzer
und die Tops enger.

Es gab nur drei Programme im TV,
die war'n zwar ganz genau so schlecht wie heute,
doch es waren nicht so viele.
Die Kugel Eis für nur dreißig Pfennig in der Eisdiele. Früher...

Früher...

Früher war alles besser.

¹ Il laboratorio si è svolto con la supervisione della prof.ssa Franca Foronchi.

Früher konnte man Probleme lösen:
Es gab die Guten und die Bösen.
Die Bösen saßen tief im Osten,
die Guten hier im Westen
auf ziemlich hohen Kosten,
um den Bösen klar zu machen:
“Hört auf zu lachen!”
Wir ham die größere Rakete!!
Naja, das kostete halt Knete.
Und als die Bösen pleite waren,
stellte sich heraus:
So böse seh'n die gar nicht aus. Früher...

Früher...

Früher war alles besser.
Es gab keine Handys, nicht mal Telefonkarten.
Man konnte stundenlang an der Zelle warten!
Und wenn man endlich dran war
und hatte keinen Groschen,
ist die Lust am Telefonier'n von ganz allein erloschen.
Das war viel billiger!
Früher war'n die Frauen williger -
zumindest mir gegenüber.
Da komm' ich echt nich' drüber.
Früher war alles viel besser. Früher...

Früher...

Früher war alles besser.
Früher hieß es “klotzen, nicht kleckern!”
Ich finde es zum Kotzen,
dass heute alle meckern,
dass früher alles besser war.
Für mich ist völlig klar:
Das ham die Leute früher nicht gemacht.
Die haben sich gedacht:

“Tolle Zeiten, Mann!”
Die waren froh und bescheiden.
Alle waren nett und jeder konnte jeden leiden.
Früher war alles viel besser.

Prima di cimentarci con il lavoro di traduzione abbiamo ascoltato più volte il brano, cercando di memorizzarne la melodia e il ritmo. Poi abbiamo analizzato il testo della canzone ed abbiamo notato che, come in una poesia, alcune parti seguivano uno schema che riproponeva la rima alternata schema ABAB, come ad esempio reicher/weicher-ärmer/wärmer, oppure la rima baciata schema CC DD, esempio lösen /Bösen; machen /lachen.

Die Armen waren **reicher**
und die Reichen etwas **ärmer**
Die Kissen waren weicher,
und die Sommer waren wärmer.
Die Tage waren **heller**
und die Nächte **länger**,
die Röcke waren **kürzer**
und die Tops enger.

Früher war alles besser.
Früher konnte man Probleme **lösen**:
Es gab die Guten und die **Bösen**.

Die Bösen saßen tief im **Osten**,
die Guten hier im **Westen**
auf ziemlich hohen **Kosten**,
um den Bösen klar zu **machen**:
Hört auf zu **lachen**!

Quindi nella nostra traduzione ci siamo impegnati a mantenere tali rime. Il passo successivo è stato quello di comprendere il signi-

ficato delle singole parole, di collegarle al contesto storico-sociale al quale la canzone faceva riferimento e di trovare vocaboli in italiano che potessero rendere lo stesso pensiero dell'autore. È importante sottolineare che la traduzione aveva fatto emergere il senso ironico con cui venivano trattati certi argomenti, per cui il nostro compito era quello di conservare l'ironia, il ritmo, il linguaggio moderno ed informale e le rime del testo originale.

La prima strofa per esempio esprime un parere personale ed alcuni stereotipi riferiti al passato. Nella seconda strofa viene presentata la situazione storico-politica della Germania prima della caduta del muro di Berlino, divisa sia geograficamente che ideologicamente in due blocchi, quello occidentale e quello orientale. L'autore ironizza dicendo che esistevano i "buoni" e i "cattivi", "i cattivi sedevano saldamente ad est" e i buoni stavano "qui ad ovest." Nelle ultime righe questa strofa critica anche i costi della guerra fredda. "Hört auf zu lachen! Wir ham die größere Rakete! Naja, das kostete halte knete".

La terza strofa ci riporta a temi della quotidianità passata: le cabine telefoniche, le file per telefonare, la mancanza di spiccioli...

Dopo tutte queste considerazioni, divisi in piccoli gruppi, abbiamo affrontato la traduzione. Il confronto dei nostri lavori si è svolto all'interno del gruppo classe e ci ha portato a scegliere fra le varie proposte di traduzione quelle che ci sembravano esprimere meglio il contenuto del testo originale e che rispondevano alle caratteristiche di brano musicale. Diamo ora un esempio di nostra traduzione della prima e della terza strofa

Prima, prima si stava meglio...
Più ricchi erano i poveri
e più poveri i ricchi,
giugno tanto afoso
e il cuscino morbido,
più lunga era la notte

e il giorno luminoso,
la gamba più scoperta,
le tette all'aria aperta.
Ce n'eran solo tre di programmi in TV,
penosi come i nostri,
ma oggi son di più.
Anche il prezzo del gelato

adesso è andato su.
Prima, prima si stava meglio.

Prima si stava meglio...
Davanti alla cabina per ore ad aspettare,
né scheda telefonica, neppure il cellulare,
quando il tuo turno arriva
ti accorgi di essere senza 'na lira
e la voglia di telefonare subito corre via,
quanto si risparmiava
e la donna un po' più si dava,
il loro mito non son più
e questo proprio non mi va giù,
Prima, prima si stava meglio...

Infine per verificare la nostra traduzione abbiamo cantato il testo in italiano seguendo un ritmo rap. Il risultato ottenuto è stato soddisfacente.

L'esperienza è stata interessante e positiva e ci ha fatto comprendere che la traduzione di testi scritti è un'abilità che richiede non solo una buona conoscenza grammaticale e lessicale delle due lingue interessate, ma soprattutto della loro civiltà e della loro cultura. Tutto ciò unito alla sensibilità individuale del traduttore rende le interpretazioni testuali spesso differenti fra di loro.

Ringraziamo la professoressa Elsbeth Gut che ci ha guidato in questo lavoro.

Licia Reggiani

*La traduzione alla prova della variazioni linguistiche.
L'esempio di **Entre les murs***

In Francia la questione della lingua è onnipresente e rappresenta un vero e proprio luogo di ricerca identitaria, un *lieu de mémoire*, inteso nella definizione di Pierre Nora:

un lieu de mémoire dans tous les sens du mot va de l'objet le plus matériel et concret, éventuellement géographiquement situé, à l'objet le plus abstrait et intellectuellement construit [...] Un objet devient un lieu de mémoire quand il échappe à l'oubli, par exemple avec l'apposition de plaques commémoratives, et quand une collectivité le réinvestit de son affect et de ses émotions (NORA 1984, 92).

In questo senso si parla di *exception française* sottintendendo un rapporto particolarmente significativo con la propria lingua, messo in evidenza dal concetto di *imaginaire linguistique*, definito da Anne Marie Houdebine come:

réservoir des représentations mais aussi de fantasmes qui se déploient dans tous les secteurs de la société, ce qui illustre sans doute une “exception française” constitutive de notre identité culturelle: en France, tout locuteur parle de sa langue et de la langue de l'autre, épingle les fautes, célèbre la beauté des mots, déplore la perte de sens, se passionne pour l'accent “circonchose” (R. Queneau) et joue avec la langue en forgeant des mots-valises, contrepèteries et calembours (HOUDEBINE-GRAVAUD 2002, 11).

Da un lato è diffusa la sensazione di appartenere a una comunità la cui coesione è garantita dal monolinguisimo (e d'altronde tutta la storia della lingua è costellata di eventi più o meno marcatamente - e più o meno pacificamente - “unificatori”). La riflessione su ciò che è norma e ciò che è scarto dalla norma è quindi estremamente viva

nella cultura d'oltralpe; in chiave diacronica possiamo dire che la norma è sempre stata valorizzata, mentre tutto ciò che veniva percepito come scarto (*variation*, in senso diatopico ma non solo) è spesso stato oggetto di rigetto, creando così una vera e propria “idéologie du standard” (PAVEAU 2008), sviluppatasi soprattutto allo scritto. L'uniformarsi a tale norma ha sempre rappresentato una forma di distinzione in senso bourdieusiano (BOURDIEU 1979), una strada di ascensione sociale. Viceversa le lingue non-standard hanno sempre svolto il ruolo di lingue emotive, familiari, psicologicamente e socialmente regressive. In tal senso possiamo affermare che proprio il riconoscimento di una norma (a prescindere poi dal fatto che la si voglia - o la si sappia - effettivamente rispettare) è alla base di una possibile definizione di comunità linguistica.

C'est d'ailleurs une possible définition de communauté linguistique: non une introuvable similitude dans les productions et les pratiques, mais les partage d'évaluations, positives et négatives. En ce sens, la norme, parfois dite “de référence” a pour effet de renforcer la cohésion sociale (GADET 1997).

Tuttavia, anche di fronte a una storia tutta costellata di prescrizioni monolinguistiche, è opportuno osservare che “le monolinguisme n'existe pas et que, si monolingues soyons-nous ou croyons-nous l'être, nous sommes tous plus ou moins plurilingues, possédant un ensemble de registres s'étalant entre un pôle grégaire et un pôle véhiculaire” (CALVET 1991, 42).

In ogni dinamica di variazione, il locutore (o la comunità di locutori), si trova all'interno di una tensione fra fattori di stabilità e di unità e fattori di diversificazione. La variazione coinvolge ogni elemento linguistico: dalla fonetica (soprattutto la prosodia), soprattutto in senso *soprasegmentale* (accento, ritmo, intonazione) - ma non solo (“e” muta, *liaison*, ipercorrezione), alla morfologia (negazione, preposizioni, costruzioni verbali, forme di interrogazione più o meno stigmatizzate), ma anche l'ordine delle parole (modificazione

della struttura SVO, dislocazioni), alla sintassi (ipotassi, paratassi, subordinazione), al lessico (il francese ha infatti la caratteristica di disporre di un lessico popolare che duplica quello “comune”).

Come si sa, all'interno del *continuum* variazionale, si annoverano diversi tipi di variazione linguistica, da quella diacronica (la diversità dei francesi parlati in epoche diverse), a quella diatopica (la diversità dei francesi parlati in luoghi diversi, che siano regioni dell'esagono, o paesi francofoni), la variazione diastratica (i francesi parlati dai vari gruppi sociali - in senso anagrafico, lingue generazionali, le classi sociali, professionali, e altro), la variazione diafasica (detta anche situazionale o stilistica), a seconda della situazione comunicativa (contesto di comunicazione, relazione più o meno familiare fra gli interlocutori), e infine la variazione diamesica, che varia a seconda del canale (supporto) utilizzato (scritto, orale...). Tali variazioni, come osserva Gadet (2007), interagiscono continuamente e rappresentano categorie difficilmente separabili; inoltre l'importanza dell'una sull'altra dipende da fattori eminentemente culturali.

Pour le linguiste, la variation se présente comme un continuum à double ressort: le fonctionnement des traits en jeu, et leur combinatoire (qui peut aussi les contredire). La Variation est en réalité une abstraction, puisque en vérité elle est composée par différents éléments. [...] La variation est un effet de souplesse avec laquelle les interactans négocient leurs relation, au fur et à mesure que se déroule leur échange (GADET 2007).

Dinanzi a tale realtà linguistica composita, e la cui consapevolezza è così profondamente radicata nella cultura francese da diventare parte ineludibile, il traduttore di testi letterari dal francese verso l'italiano da sempre si trova di fronte alla sfida rappresentata dall'immaginario linguistico e dal *continuum* variazionale, sfida per la quale non esistono soluzioni prestabilite, e rispetto alla quale deve continuamente ri-negoziare la propria posizione traduttiva rispetto al testo.

Com'è ovvio, nel caso della traduzione dal francese verso l'italiano, un primo problema sarà posto proprio dalla specificità, dall'“*exception française*” rappresentata dal suo singolare immaginario linguistico, cui non corrisponde un equivalente nella cultura di arrivo. Quella attenzione così centrale nella cultura francese per la propria lingua perde, varcando le Alpi, parte della sua centralità; così come la tensione norma-scarto, nel viaggio traduttivo, acquisterà nuove valenze e ne perderà inevitabilmente altre. In questo senso il caso della traduzione delle variazioni linguistiche diverrà esemplare, perché se ogni variazione si pone anzitutto in relazione col materiale da cui sceglie di distaccarsi (o meglio che deliberatamente decide di trasgredire), la diversità di tale materiale porterà a fratture difficilmente sanabili. Sarà soltanto il risalire al significato profondo di ogni variazione, alla sua funzione e a ciò che rappresenta nell'immaginario linguistico che sottende, che potrà illuminare il traduttore durante la navigazione.

Quando si parla della traduzione della variazione linguistica è fondamentale riconoscere la funzione, o le funzioni, da essa svolte nel testo originale, per stabilire, di conseguenza, a quale di essa dare la priorità in quello (BRIGUGLIA 2009, online).

In una visione geometrica della traduttologia, si potrebbe pensare che a ogni categoria di variazione dovrebbe in principio corrispondere una variazione equivalente. Per esempio, a ogni variazione diatopica (lingua regionale, francofonia) dovrebbe corrispondere una varietà diatopica della lingua d'arrivo. Ma anche qui è lampante che i due universi (francese e italiano) non sono comparabili su questo piano. Il grande sviluppo delle varietà diatopiche in Italia (dialetti, parlate locali) ha fatto sì che tradizionalmente il materiale variazionale italiano con cui si è spesso scelto di rendere le analoghe variazioni francesi (e non solo: spesso si sono tradotte variazioni diastratiche attraverso i dialetti - si pensi al romanesco di Asterix)

sia stato quello diatopico, i diversi italiani parlati lungo la penisola, e che sono apparsi a una generazione di traduttori come una sorta di “pozzo di San Patrizio” in cui trovare soluzione alle diverse sfide traduttive. Tuttavia, come afferma Mével:

Chaque parler vernaculaire est par essence même spécifique à l’environnement dans lequel il est produit, et c’est ce qui en rend la traduction aussi complexe et sans doute aussi intéressante (MÉVEL 2009, 263).

La ricerca delle varietà “equivalenti” esce oggi dal binario dei dialetti italiani, peraltro sempre meno vivi nella cultura italiana, per provare altre strade (come nel caso del film *Bienvenue chez les Ch’tis*, film di grande successo diretto da Danny Boon uscito in Francia nel 2008) in cui si è scelto di rendere il dialetto della regione del Pas de Calais, nella versione italiana, con una lingua ibrida, a tratti “inventata”), scelta che consente di non incorrere in un “déplacement culturel de l’intrigue et des personnages” (MÉVEL 2009, 275) che confonderebbe i lettori della traduzione.

La scelta di tradurre con un dialetto finirebbe infatti per avere come esito:

[...] un testo meta che perde alcuni riferimenti fondamentali e che acquisisce nuove connotazioni, evidentemente estranee al testo originale, e che creano un effetto di incoerenza e mancanza di verosimilitudine rispetto al microcosmo culturale e sociale rappresentato nell’opera (BRIGUGLIA 2009, online).

Se nessuna simmetria è possibile fra le varianti diatopiche di italiano e francese, tanto meno lo saranno le varianti diatopiche, ed infatti a linguaggio giovanile italiano non può essere “automaticamente” fatto corrispondere il linguaggio giovanile italiano, come si vedrà più avanti.

Per cercare di mostrare in maniera più esplicita le difficoltà traduttive connesse al problema delle variazioni linguistiche, abbiamo

scelto di prendere in considerazione il romanzo *Entre les murs*, scritto da François Bégaudeau e uscito in Francia per le edizioni Verticales nel 2006 e l'omonimo film, uscito in Francia nel 2008 per la regia di Laurent Cantet. Fra i due testi si pone *Le scénario du film Entre les murs*, scritto da François Bégaudeau, Laurent Cantet e Robin Campillo (Ed. Gallimard, 2008). Romanzo e film, che hanno avuto in Francia un notevole successo (Palma d'oro a Cannes e nomination all'Oscar come miglior film straniero nel 2009), sono usciti in Italia nel 2008, con il titolo *La classe* (Einaudi stile libero, traduzione di Tiziana Lo Porto e Lorenza Pieri; il film è stato distribuito da Mikado nel 2008).

Ciò che ci induce a prendere questi due testi (filmico e letterario) come caso emblematico della nostra riflessione sulle variazioni linguistiche e sulla possibilità di tradurle in una lingua altra, è il fatto che romanzo e film mettono esplicitamente al centro della narrazione la lingua francese, e lo scontro permanente fra la norma (la varietà "legittima", rappresentata dal professore e dal corpo docente) e l'instancabile azione delle variazioni (incarnata dagli studenti). La padronanza linguistica del professore, voce narrante nel romanzo e nel film, viene costantemente contrapposta e messa in crisi dalla indomabile volontà di trasgressione alle regole e alle norme della grammatica da parte degli studenti.

Seguendo le riflessioni condotte sino ad ora, nell'universo chiuso (*entre les murs*) della scuola media in cui si svolge il racconto non vi è una comunità coesa, che si riconosce nelle medesime norme e regole linguistiche, ma invece due comunità contrapposte, ignare delle regole altrui, che cercano tuttavia faticosamente (e, a tratti, maldestramente) di creare nuove regole condivise.

Tutte le lezioni del professore riguardano non a caso la lingua francese, ed in particolare gli aspetti legati alla diastratia (registri, livelli, formalità). Tutti gli scambi nascono da equivoci, malintesi linguistici, da una diversa maniera di "manipolare" la lingua, di

usarla, trasgredirla, addomesticarla, “farla propria”.

Non è un caso, infatti, che l’episodio centrale della diegesi tanto romanzesca che filmica, sia quello in cui il professore esce dal proprio autorevole ruolo, dalla padronanza della lingua che lo caratterizza e che lo definisce, e, stanco del comportamento inutilmente “ridanciano” di due studentesse, le apostrofi con l’insulto di “pétasses”, dando vita a una serie di conseguenze, anche gravi per la comunità scolastica.

Tale “uscita dai gangheri” (in francese si parla di *péter les plombs*) linguistici da parte del professore, nasconde forse il desiderio di parlare la lingua dell’altro, quella lingua dei giovani così priva di regole apparenti, che ha abbandonato l’uniforme delle prescrizioni per esprimere emozioni, affetti, sentimenti. Anche violenza verbale, anche desiderio linguistico di aggredire l’altro prima di esserne aggredito.

Pour d’aucun, la langue servirait avant tout à communiquer des informations factuelles. Mais tout d’abord, si elle est instrument de communication, elle sert aussi à communiquer les sentiments et les émotions. Quand elle doit exprimer des affects, elle n’hésite pas à jouer de l’équivoque et à se moquer de ses règles (KLINKEMBERG 2000, 15).

Intorno all’offesa (*pétasse*) ruota tutto il seguito della vicenda, il diverso grado di aggressività e di violenza verbale attribuito dalle studentesse e dal professore a quest’espressione sarà all’origine di un diverbio, le cui conseguenze saranno significative anche sugli altri studenti della classe (in particolare lo studente Souleymane finirà per reagire alla situazione con una violenza non più solo verbale ma fisica, e quindi più facilmente sanzionabile). In *Entre les murs* si contrappongono dunque due lingue francesi, una facilmente riconoscibile nelle lezioni tenute dal professore, ma anche dai suoi scambi con i colleghi nella “salle des profs”, spazio “dentro le mura” che si contrappone idealmente alla classe (e in questo senso il titolo italiano

ci sembra spostare il punto di vista, annullando la simmetria implicita nella versione francese, a favore degli studenti dimenticando che Bégadeau e Cantet ci descrivono ANCHE l'universo carcerale dal punto di vista dei professori) e una mista, ibrida, indefinita, che si caratterizza più per la sua diversità dalla prima che non per caratteristiche proprie. Potremmo chiamarla “langue des jeunes” ma anche, in parte “langue des cité”, “langue argotique”, avendo ben presente che, come affermano Cellard e Rey nel *Dictionnaire du français non conventionnel* (1991): “Nous ne croyons guère à la réalité d'une langue qui serait l'argot. Nous n'avons jamais, quant à nous, que ce soit dans la vie ou dans les textes, rencontré une telle langue.” È un francese connotato, in particolare, dall'età dei suoi parlanti, un francese autenticamente (anche se non solo) generazionale. Come afferma Pierre Merle:

Qu'est-ce parler jeune? Un français cool, bigarré, hardi, parfois approximatif, quelquefois culotté, toujours imagé, dans lequel entre une forte proportion de verlan, code décidément toujours indétrônable. C'est une langue, avec son accent, sa scansion, sa syntaxe. Elle se parle avec les mains, les yeux; des moues et des mimiques la soulignent. Elle est une manière d'être dans son corps, de le mettre en avant: c'est lui qui parle. Les mots sont souvent là comme accessoires, en option. Ils avertissent, menacent, invectivent, taillent, terrassent, précèdent ou accompagnent les coups. Cette langue n'a rien à voir avec la langue officielle et son accent pointu. [...] Leur langue est à la fois un espace de liberté, et une prison, un lieu où il jouent à l'abri du regard inquisiteur des professeurs, des parents, mais aussi un lieu où ceux-ci les renferment (MERLE 1998, 16).

In questo senso è opportuno sottolineare che ogni *parlure argotique* è caratterizzata da una pluralità di funzioni, prima fra tutte quella identitaria (la possibilità di riconoscersi in una medesima comunità linguistica di appartenenza, e insieme di differenziarsi dalle altre comunità linguistiche), strettamente connessa alla funzione criptica (storicamente l'argot nasce dalla precisa volontà di

non farsi comprendere dagli altri - esterni alla comunità di appartenenza- come nel caso dei delinquenti dalla polizia, o, per esempio, a scuola, nei rapporti con gli adulti):

Avec les profs, on parle à la soutenue, mais quand un keum (mec) de la téci (cité) se fait serrer par les kisdés (policiers, en général en civil 'qui se déguisent'), il parle ascom (comme ça), parce que les flics ne captent que 2 ou 3 mots (GOUDAILLER, 1998: 6)

A tali funzioni, va aggiunta quella “iniziatica” (chi conosce - *maîtrise* - il linguaggio ha potere), quella poetica e infine a quella ludica.

Come si è detto, nel testo, alla variazione generazionale si sovrappone una variazione socio-spaziale, quella del “français de banlieue”, linguaggio nei confronti del quale già a partire dagli anni Ottanta si è riscontrato un crescente interesse. È importante sottolineare che “quando un gruppo sociale viene escluso (socialmente), o si percepisce come marginale o rifiutato, con balzo d’orgoglio marca le frontiere separandosi dagli altri e sottolineando la propria specificità, quasi mettendosi volontariamente da parte”. Tale sentimento di esclusione sociale si manifesta anche attraverso precise scelte linguistiche, che ben rappresentano il senso di frattura sociale.

Insomma, posto davanti a *Entre les murs*, il traduttore dovrà anzitutto risalire alle molteplici funzioni dei francesi parlati dai personaggi (tanto per il romanzo quanto per il film) trovare una (o più) lingue italiane che possano avere funzioni equivalenti.

Compito non facile, date le diversità dei due universi culturali, di cui si è detto prima.

Stando ben attenti a non compiere scelte che adattino troppo il testo alla cultura d’arrivo. Come avvenne per la prima versione inglese del film francese *La Haine* (*L’odio* di Mathieu Kassovitz, uscito in Francia nel 1994). Se nel film francese i protagonisti utilizzano la varietà linguistica della periferia francese, nella prima

versione sottotitolata del film per il pubblico anglofono, la varietà linguistica utilizzata dai protagonisti fu resa con il parlato afro-americano della *street culture*, la cultura “del ghetto” a quelle delle *banlieues* francesi. Operazione giudicata illegittima, tanto dal pubblico quanto dal regista, che chiese l'immediato ritiro dalle sale della versione sottotitolata.

Il traduttore dovrà quindi fare i conti con l'eterogeneità del parlato giovanile in Italia condizionato da fattori di ordine diatopico, e non solo:

il dialetto non è il motore della creatività delle varietà giovanili, ma esso marca tale varietà fra altri procedimenti lessicologici (RADTKE 1993, 194).

Per concludere, le variazioni rappresentano una sfida inesauroibile per i traduttori, e non certo la minore. E per due ordini di ragioni: la prima è di ordine micro-strutturale: la ricerca di corrispondenze fra ogni singola espressione e la sua (presunta) equivalente nella lingua d'arrivo è sempre ardua, e spesso vana. Ma ancor più grave è la ragione di ordine macro-strutturale: la relazione che il testo (spesso attraverso i personaggi, ma non solo) ha con il linguaggio è sempre, e inevitabilmente, culturalmente determinata. Nel primo paragrafo di questo breve saggio, abbiamo accennato al particolare rapporto che i francesi hanno nei confronti della loro lingua. E possiamo affermare che *Entre les murs* si iscrive appieno in questo contesto, che, tuttavia, non è presente nella cultura italiana. Questa attenzione (ossessione?) metalinguistica rende saturo e significativo il testo, che ci parla quindi non solo della scuola ma della società francese, sempre più scossa, al suo interno, da cambiamenti radicali. Se tali cambiamenti, legati alla globalizzazione, sono certamente attuali e dibattuti anche in Italia, l'elemento linguistico non è considerato centrale (potremmo pensare a un'analogia diatriba su elementi culturali, ad esempio). Vi è quindi una globale perdita di centralità, inevitabile d'altronde, a meno di ricorrere a pratiche di adattamento

comunque non previste. In questo senso potremmo chiederci se è opportuno tradurre la lingua o la funzione simbolica della lingua, poiché è proprio questa che sembra opporsi alla traduzione, non soltanto il linguaggio del testo, ma anche il rapporto in cui il testo si pone rispetto al linguaggio.

En effet, parmi les activités conjointes qui fondent toute communauté de pratique, figure en bonne place la façon de parler, un speech style qui touche non seulement les différents niveaux d'analyse linguistique mais aussi les modes d'interaction, et les orientations discursives, et qui, ce faisant, construit et marque l'appartenance des membres à une communauté (TRIMAILLE, BILLIEZ 2007).

Bibliografia

BÉGAUDEAU François (2006), *Entre les murs*, Paris, Verticales, (2008) *La classe*, traduzione italiana di Tiziana Lo Porto e Lorenza Pieri, Torino, Einaudi stile libero.

CANTET Laurent (2008), *Entre les murs* (film).

BÉGAUDEAU François, Laurent Cantet e Robin Campillo (2008), *Le scénario du film Entre les murs*, Paris, Gallimard.

BRIGUGLIA Caterina (2009), *Riflessioni intorno alla traduzione del dialetto in letteratura. Interpretare e rendere le funzioni del linguaggio di Andrea Camilleri in spagnolo ed in catalano* «In Intra-linea on-line translation journal».

BOURDIEU Pierre (1979), *La distinction: critique sociale du jugement*, Paris, Editions de minuit.

CALVET Louis-Jean, *L'argot comme variation diastatique, diatopique et diachronique (autour de Pierre Guiraud)*, «Langue Française», 1991, numéro 90, pp. 40-52.

CELLARD Jacques et Alain Rey (1991), *Dictionnaire du français non conventionnel*, Paris, Hachette.

CERQUIGLINI Bernard (sous la dir.) (2003), *Les langues de France*, Paris, Presses universitaires de France.

GADET Françoise (2007), *La variation sociale en français*, Paris, Ophrys.

GADET Françoise, *La variation n'est pas une cerise sur le gâteau*, in "Recherches, didactiques, politiques linguistiques: perspectives pour l'enseignement du français en Italie (sous la dir. De Marie-Christine Jullion, Danielle Londei, Paola Puccini)", Milano, Francoangeli, 2011, pp. 33-56.

GADET Françoise (2003), *Les pratiques langagières des jeunes*, "Langue et cité", 2.

GOUDAILLER Jean Paul (1998), *Comment tu tchaches! Dictionnaire du français contemporain des cités*, Paris, Maisonneuve et Larose.

- HOUDEBINE-GRAVAUD Anne-Marie (sous la dir.), *L'imaginaire linguistique*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- MÉVEL Pierre (2009), *Traduire La Haine: Français des banlieues et sous-titrage* in Federico M. Federici, (sous la dir.) *Translating Regionalised Voices* in "Audiovisuals", Roma, ARACNE editrice, pp. 263-279.
- NORA Pierre (1984-92), *Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard.
- PAVEAU Marie Anne (2008), *La langue française: passions et polémiques*, Paris, Vuibert.
- RADKTE Edgar (1993), *La lingua dei giovani*, Tübingen, Narr.
- TRIMAILLE Cyril & Jacqueline Billiez, *Pratiques langagières de jeunes urbains: peut-on parler de «parler»?* in Galazzi Enrica e Molinari Chiara (2007) *Le français en émergence*, Berne, Peter Lang.

*Traduire pour ne pas trahir. Esperienza laboratoriale
di francese della IVA Linguistico¹*

Premessa

Noi ragazzi della IVA Linguistico abbiamo svolto alcuni laboratori di traduzione in cui, sempre privilegiando il lavoro collettivo o di gruppo, ci siamo cimentati nella traduzione di alcuni testi letterari. Per quanto riguarda la letteratura francese abbiamo scelto il sonetto *Les Chats* di Charles Baudelaire e un testo in prosa, gli *Exercices de Style* di Raymond Queneau; abbiamo anche cercato di svolgere un esercizio inverso, traducendo dall'italiano al francese la prima strofa di *A Silvia* di Giacomo Leopardi.

Ci siamo dapprima chiesti cosa volesse dire per noi tradurre un testo letterario e ci siamo trovati d'accordo sul fatto che esso rappresenta un'interpretazione non creativa ma fedele di quello che è lo "spirito" del testo stesso; questa si ottiene cercando di entrare in "un'appassionata complicità" con l'autore che l'ha scritto per cogliere le pulsioni che lo hanno animato in quel momento magico. Fedeli a questo compito ermeneutico, abbiamo dapprima cercato il senso profondo del testo su cui lavoravamo e successivamente di negoziare, attraverso le varie proposte che scaturivano da noi stessi, la soluzione che ci sembrava migliore per renderne il significato autentico.

Questa è anche la ragione per cui abbiamo scelto il titolo *Traduire pour ne pas trahir* che rispecchia ciò che Umberto Eco sostiene a riguardo della traduzione nel suo libro *Dire quasi la stessa cosa*, a cui ci siamo ispirati per il nostro progetto.

1 Il laboratorio si è svolto con la supervisione della prof.ssa Patrizia Adrualdi.

PARTE I

Giacomo Leopardi, *A Silvia*

Silvia, rimembri ancora
Quel tempo della tua vita mortale,
Quando beltà splendea
Negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi,
E tu, lieta e pensosa, il limitare
Di gioventù salivi?

Abbiamo preso in esame la prima strofa della poesia, composta da versi settenari alternati con degli endecasillabi. Dall'analisi svolta abbiamo riscontrato l'assonanza della lettera "i" che compare ben ventuno volte e un anagramma tra le parole *Silvia* e *salivi*. Successivamente abbiamo provato a tradurre questa strofa in francese:

Sylvie, te souvient-il
Le temps de ta vie mortelle
Quand la beauté éclatait
Dans tes yeux souriants et fugitifs
Et toi, joyeuse et pensive, dépassais
Le seuil de ta jeunesse?

In questa traduzione abbiamo privilegiato la metrica e l'espressione in quanto in poesia è questa che ci sembra essenziale mentre il contenuto deve in qualche modo "adattarsi" ad esse. Così abbiamo rispettato il principio *verba tene, res sequentur*, mentre nel testo in prosa, gli *Exercices de Style* di R. Queneau abbiamo privilegiato il criterio *rem tene, verba sequentur*. Purtroppo non siamo riusciti a riprodurre nel testo di *A Silvia* l'anagramma leopardiano e neppure l'elevato numero di assonanze che nella nostra traduzione in francese sono ridotte a dodici. Però ci sembra di essere riusciti a rispet-

tare il ritmo malinconico della poesia. Oltre alla traduzione letterale della strofa abbiamo deciso anche di svolgere un gioco di traduzione basato sui lipogrammi, che consiste nell'eliminazione di una vocale dal testo. Le nostre esercitazioni si sono svolte per quanto riguarda sia il testo francese sia quello italiano.

Italiano (eliminazione vocale A)

Silvia ti ricordi sempre
Quel tempo del tuo vivere finito
Ove splendevi di luce
Negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi
E tu, felice e greve, il limite
Di gioventù seguivi?

Francese (eliminazione vocale A):

Sylvie, te souvient-il encore
Du temps de cette vie mortelle
Où jeunesse resplendit
En tes yeux vifs et fugitifs
Et toi joyeuse et pensive
Vers ton époque fleurie courus?

Siamo riusciti a mantenere i due enjambement mentre è stato difficile trovare nella versione italiana del lipogramma un'alternativa a "pensosa", che abbiamo poi risolto con "greve" pur sapendo che questo non riproduce fedelmente il senso dell'aggettivo leopardiano. Un altro problema è stato trovare un'alternativa al verbo "salivi", in quanto in francese l'imperfetto ha nella desinenza la vocale "a". Abbiamo optato per l'uso del passato remoto che, pur nella sua diversità, rinforza la presenza dell'allitterazione in "r" del verso.

PARTE II

Il primo laboratorio di traduzione dal francese all'italiano ha riguardato
il sonetto *Les Chats* di Baudelaire.

Les amoureux fervents et les savants austères
Aiment également, dans leur mûre saison,
Les chats puissants et doux, orgueil de la maison,
Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires.

Amis de la science et de la volupté
Ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres;
L'Erèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres,
S'ils pouvaient au servage incliner leur fierté.

Ils prennent en songeant les nobles attitudes
Des grands sphinx allongés au fond des solitudes,
Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin;

Leurs reins féconds sont pleins d'étincelles magiques,
Et des parcelles d'or, ainsi qu'un sable fin,
Étoilent vaguement leurs prunelles mystiques.

Traduzione

Il focoso amante e il severo sapiente
Nella stagione matura amano ugualmente,
I gatti possenti, orgoglio dei focolari,
Che come loro son freddolosi e sedentari.

Amici della conoscenza e della voluttà,
Cercano il silenzio e l'amore dell'oscurità.
L'Ade corsieri funebri li desiderava,
Ma al servizio la lor fierezza non s'inclinava.

Prendono sognando attitudini nobiliari,
Come grandi sfingi, sdraiati e solitari.

E sembrano assopirsi in un sogno senza fine.

I loro reni colmi di magiche scintille
E di particelle auree, come sabbia fine,
Accendono vagamente mistiche pupille.

Durante il laboratorio in classe sono emerse varie ipotesi di traduzione, che riguardavano sia l'aspetto estetico-stilistico che semantico, sulle quali noi ragazzi abbiamo discusso per trovare quella che ci sembrava essere la più pertinente. Per esempio abbiamo scelto di tradurre *maison* con *focolare* per sottolineare il senso di calore e di intimità che tale luogo emana e la conseguente attrattiva che ne subiscono gli innamorati, i sapienti e i gatti, tutti connotati dall'aggettivo baudelairiano *frileux*, cioè *freddolosi*. Nelle due quartine del sonetto, Baudelaire utilizza l'alessandrino e la rima incatenata; nella nostra traduzione, siamo riusciti a rispettare il verso alessandrino usando dei settenari doppi, ma abbiamo volto la rima incrociata in rima baciata. Tuttavia non siamo riusciti a mantenere l'allitterazione dei due ultimi versi *Et des parcelles / Etoilent*, che vuole sottolineare l'unità di questi elementi sparsi.

Successivamente abbiamo voluto confrontare la nostra traduzione con quella di un traduttore professionista, Mario Bonfantini, di cui riportiamo qui la prima quartina:

I fedeli d'amore, e gli austeri sapienti
Prediligon, negli anni che li fanno indolenti,
I gatti forti e miti, onor dei focolari
Come lor freddolosi, come lor sedentari.

Dall'analisi abbiamo riscontrato alcune scelte comuni, come per esempio quella di *focolari*. Diversa invece la traduzione di *fervents* nel primo verso, che Bonfantini ha reso con *fedeli* mentre noi con *focosi*. La nostra scelta ha avuto lo scopo di creare un campo lessi-

cale con il sostantivo *volupté* quinto verso.

Infine, abbiamo provato a tradurre la stessa poesia con il traduttore automatico “Altavista” di Google e il risultato è stato il seguente:

Sia Appassionati e studiosi austero
L'amore nella loro maturità,
Potente e gentile gatti, orgoglio della casa,
Come loro che sono prudenti e come loro sedentaria.

Come si può ben vedere questa traduzione non rispetta alcuno schema ritmico; inoltre mancano le concordanze sia di genere che di numero. Il verbo *aiment* è stato trasformato nel sostantivo *amore* che crea un problema sintattico oltre che di contenuto. Questo è un chiaro esempio di come la traduzione meccanica rispetto a quella umana fallisca non solo negli aspetti estetico-stilistici ma anche in quelli semantici.

PARTE III

Abbiamo affrontato poi un testo in prosa, gli *Exercices de Style* dello scrittore francese Raymond Queneau, fondatore dell'*Oulipo*², ovvero di un laboratorio che esalta la funzione ludica della letteratura, utilizzando differenti strutture e costruzioni linguistiche. Nei suoi *Exercices* Queneau sperimenta infatti una serie di variazioni che riguardano sia i contenuti sia l'espressione partendo da un testo di base, breve e semplice. Nel testo base, l'autore utilizza uno stile ed un linguaggio colloquiali, di facile comprensione, con costruzioni semplici che rendono la lettura molto scorrevole.

2 Si tratta di un acronimo che sta per *ouvroir, littérature potentielle*.

Notations

<p>Dans l'S, à une heure d'affluence. Un type dans les vingt-six ans, chapeau mou avec cordon remplaçant le ruban, cou trop long comme si on lui avait tiré dessus. Les gens descendent. Le type en question s'irrite contre un voisin. Il lui reproche de le bousculer chaque fois qu'il passe quelqu'un. Ton pleurnichard qui se veut méchant. Comme il voit une place libre, se précipite dessus. Deux heures plus tard, je le rencontre cour de Rome, devant la gare Saint-Lazare. Il est avec un camarade qui lui dit: "tu devrais faire mettre un bouton supplémentaire à ton pardessus."; il lui montre où (à l'échancrure) et pourquoi.</p>	<p><i>Sulla CS, in un'ora di punta. Un tizio sui 26 anni, cappello floscio con un cordoncino al posto del fiocco, collo troppo lungo Come se glielo avessero tirato. La gente scende. Il tizio in questione si innervosisce con un vicino. Lo rimprovera di spintonarlo ogni volta che passa qualcuno. Ha il tono lagnoso che vuole sembrare cattivo. Appena vede un posto libero ci si butta sopra. Due ore più tardi, lo incontro di nuovo in corso Roma, davanti alla stazione San Lazzaro. È con un compagno che gli dice: "Dovresti far mettere un bottone in più al tuo soprabito". Gli mostra dove (sul buco) e perché.</i></p>
---	--

Un altro esercizio utilizza invece la forma espressiva della litote, ovvero un'espressione attenuata del testo originale, che dà un giudizio o fa un'affermazione servendosi della negazione del concetto che vuole esprimere.

Litotes

<p>Nous étions quelques-uns à nous déplacer de conserve. Un jeune homme, qui n'avait pas l'air très intelligent, parla quelques instants avec un monsieur qui se trouvait à côté de lui, puis il alla s'asseoir. Deux heures plus tard, je le rencontrai de nouveau; il était en compagnie d'un camarade et parlait chiffons.</p>	<p><i>Noi eravamo pochi e piuttosto stipati. Un giovanotto, che non sembrava tanto intelligente, parlò un attimo con un signore che si trovava lì vicino, poi si andò a sedere. Due ore dopo, lo rincontrai, era con un amico e parlava di inezie.</i></p>
---	--

A differenza del primo brano, in cui non abbiamo riscontrato particolare difficoltà di traduzione, qui ci siamo dovuti confrontare con espressioni a connotazione specifica come *déplacer de conserve* o *parlait chiffons* che non hanno una immediata corrispondenza nella lingua italiana. Abbiamo quindi cercato di mantenere il senso dell'espressione, sacrificando parzialmente la visione ampia che l'autore aveva espresso, seguendo propriamente il principio del *Rem tene, verba sequentur*, pur riuscendo a mantenere due litoti, ovvero *non eravamo pochi e non sembrava tanto intelligente*.

Ci siamo poi permessi di dilettarci anche noi in un gioco oulipiano, traducendo il brano quenauiano dapprima in un gergo giovanile poi nella forma del nostro dialetto locale.

Djeunez (Argot)

<p>Sul tram c'era un vallo di gente. Un tipo dell'84, col cappello floscio, con un ciaffo al posto del nastro, con un collo stralungo. La gente scende, il tipo sclera con uno. Gli dice di schiantarla con le spinte. Fa il grosso. Appena vede un buco ci si fionda. Due ore dopo lo ribecco in centro davanti la stazione. È con uno che gli fa: "O a te, hai un buco nella giacca, è ora che lo accomodi o no?" Glielo fa vedere.</p>	<p><i>A mezziorne', in tel tram, c'era un branc de gent, un tip ch'avrà vut vent an sa una bretta moscia e un ciaff sopra, un coll com quell d'un galnacc prema d'essa mazet. La gent smonta subte e el tip s'encaza sa un atre perché el sta ciaccand contra la porta, el fa el prepotent sa totti e va subte do se libra un post. Do' ora dop, a l'archiap en centre, e al veg ma la stassion che parla sa un tip e el tip y sta dicend: an è miga l'ora che t'va a cummdè cla giaca, o t'o da purtella a cumdè me? Vara ma le quel bug!</i></p>
---	--

Paradossalmente abbiamo constatato che, traducendo il testo in un linguaggio a noi più vicino, siamo riusciti a rendere meglio lo stile tronco e schietto proprio di Queneau, impresa apparsa invece più ardua con le costruzioni precedenti. Le locuzioni usate dall'autore risultano infatti spesso non trovare esatta corrispondenza nella lingua italiana, mentre nel dialetto - in questo caso pesarese - e nel linguaggio giovanile abbiamo trovato maggiori analogie. Per esempio l'espressione: *Ton pleurnichard qui se veut méchant* viene resa nel nostro gergo con *fa il grosso*.

Riflessioni finali

Al termine di questa esperienza didattica ci siamo resi conto che la traduzione di un testo non è mai univoca ma che si apre ad una *pluralità interpretativa*, in cui ogni soggetto “assimila il diverso secondo le proprie capacità e l’umanità che lo contraddistingue”, cogliendo emozioni che sono per forza di cose sempre diverse e molteplici. Così in classe ci siamo trovati spesso a discutere su varie e possibili opzioni lessicali o espressive, che potevano essere tutte pertinenti e non ingannevoli pur nella loro diversità. La nostra scelta ha privilegiato comunque sempre il criterio della fedeltà nei confronti del testo fonte, che riduce al minimo ogni intrusione della creatività del traduttore tendente a cambiarlo, migliorarlo o precisarlo. Questo è stato lo spirito che ha animato la nostra esperienza di traduttori in erba e che si può sintetizzare con l’esortazione di evitare, traducendo, il ricorso a “troppo genio” che Franco Fortini rivolge ai veri letterati nelle sue *Lezioni sulla traduzione* (Macerata, Quodlibet, 2011).

Maria Luisa Vezzali

About finding form. La traduzione secondo Adrienne Rich

All'inizio di "Six Meditations in Place of a Lecture"¹, un testo scritto subito dopo l'11 settembre 2001 Adrienne Rich, fa la seguente affermazione:

«What are your poems about?» a stranger will sometimes ask. I don't say, «About finding form», since that would imply that form is my only concern. But without the intuition and mutation, in each poem yet again, of what its form will be, I have no poem, no subject, no meaning.

La dichiarazione, ovviamente, non stupisce tanto per il contenuto quanto per il *chi* l'ha rilasciata (un'autrice notoriamente "politica") e per il *quando* (l'indomani di un evento globalmente destabilizzante, come la distruzione delle Twin Towers). Credo che chiunque si sarebbe aspettato che, per commentare un fatto del genere, un'intellettuale abituata a esprimere senza paura posizioni fortemente antagoniste nei confronti del governo avrebbe esordito con un messaggio decisamente e direttamente "politico" (se continuo a usare l'aggettivo "politico" tra virgolette è per mettere in guardia sul significato con cui Rich stessa usa questa parola, molto più ampio dell'intendimento comune: quello che mangi è politico, con chi fai l'amore, l'intensità delle tue letture... tutte queste sono per lei questioni politiche). Per altro, neanche in questo testo Rich si tira indietro da un pronunciamento diretto: infatti, nella quarta sezione, raccontando le impressioni ricevute a caldo, in compagnia di un vigile del fuoco in pensione, di fronte al telegiornale che mostrava il crollo

1 In A.R., *What is Found There. Notebook on Poetry and Politics*, Norton 2003 (2nd edit.).

delle Torri Gemelle, usa una similitudine che arriva come un pugno allo stomaco per qualsiasi lettore, di qualsiasi convinzione politica:

I felt like someone who has been watching a reckless stoned driver take off in his expensive car again and again, and who hears on the news that he has had a fatal crash.

Iniziando il testo in quel modo, non si trattava dunque di evitare dichiarazioni compromettenti, riparandosi dietro la superiore imparzialità dell'arte, quanto di esprimere un concetto forse anche banale, ma a volte trascurato: per un poeta qualsiasi contenuto, anche il più scottante, scandaloso, irriducibile, "politico", passa attraverso un problema di *forma* (in una poesia recente², la poetessa lamenta lo scarso ascolto che la società presta ai suoi poeti, ma subito dopo precisa: «but opinion anyway was never art»). E più avanti Rich ci spiega, con la sua tipica generosità e tutta la precisione possibile in questi casi, che cosa significhi per lei il problema della forma: non certo fare poesie «like jewel boxes that contained ideas to be inscribed in given forms» come intendeva nei suoi primi anni di scrittura, bensì «something, a brushing past of syllables, indecipherable perceptions, memories, musical phrases, plasmic sensations, not to be named but rather rendered in words, allowed to gather and configure themselves on the page, into a more deliberate act of making». Un processo attivo e tuttavia ricettivo, solitario e tuttavia dialettico, che in questa fase matura della propria ricerca artistica Rich definisce *poetica della relazione*.

Se anch'io ho iniziato questo intervento con alcune righe apparentemente "fuori tema", è per il fatto che in realtà contengono tutti gli elementi cruciali per comprendere la difficoltà, ma farei meglio a dire la "peculiarità", di un traduttore di fronte a una poesia di

2 Da A.R., "A Long Conversation", in *Midnight Salvage: Poems 1995-1998*, Norton (1999)

Adrienne Rich. Molto raramente nel lavoro settennale sfociato nell'edizione che ho curato per Crocetti³ ho incontrato problemi relativi al cosiddetto "contenuto" o significato letterale dei versi: non certo perché la poetessa eviti le potenzialità dell'espressione ambigua, non conosca o non pratichi il lato notturno e oscuro delle parole, quanto perché la sua complessità è raggiunta proprio tramite un processo (un «act of making») che ha a che fare con la questione iniziale del «findind form».

Cercherò di spiegarmi meglio. Adrienne Rich è uno degli autori che si pone in maniera più evidente il dilemma della traduzione poetica. Quando scrive, ha sempre presente che i suoi testi finiranno tra le mani di lettori non-anglofoni. Non per niente per *Cartografie del silenzio* ho scelto come introduzione una poesia che esprime la seguente preoccupazione:

I know you are reading this poem which is not in your language
guessing at some words while others keep you reading
and I want to know which words they are⁴

e come chiusura un testo intitolato appunto "L'arte della traduzione". In quest'ultimo Rich descrive il rapporto tra autrice e traduttrice prima come uno scambio di umori fisiologici⁵, poi come l'ossimoro di un ramo spezzato ma pur sempre verde⁶, in seguito come una contesa infantile di oggetti abbandonati sulla spiaggia⁷ e infine

3 A.R., *Cartografie del silenzio*, Crocetti 2000.

4 A.R., "(Dedications)", in *An Atlas of the Difficult World*, Norton (1991).

5 Cfr. "my art's pouch / crammed with your bristling juices / sweet dark drops of your spirit / that streaked the pouch, the shirt I wore", da "The Art of Translation", in A.R., *Midnight Salvage* (cit.), sezione 1.

6 Cfr. "It's only a branch... / broken by force, broken by lying / green, with the flare of life in it", *ibid.*, sezione 2.

7 Cfr. "But say we're crouching on the ground like children / ... / Say I saw the earring first but you wanted", *ibid.*, sezione 3.

come un contrabbando di “droghe” con problemi alla dogana⁸. Come si può notare, nessuna delle quattro immagini è serena, ma ognuna contiene un elemento di necessità e vitalità, per quanto magari dolorosa. E non è difficile, estendendo queste immagini, ricavare i fondamenti della “teoria della traduzione” di Adrienne Rich:

1. niente può accadere nel testo tradotto che non per me e venga trasfuso nel testo originale;

2. anche la traduzione migliore procurerà una ferita nella poesia di partenza, perché viene in qualche modo a modificare la “forma trovata” alla fine di un processo così impegnativo (in tutti i sensi) per l'autore; eppure tra gli impegni dell'autore c'è anche quello di accettare la traduzione e di riconoscerne la vibrante “vampa di vita”;

3. l'autore, pur rivendicando il proprio “essere primo”, può essere disposto a donare al traduttore “what has found there”, ma non può trasferirgli le “parole per dirlo”;

4. il traduttore è un pusher che smercia sostanze pericolose in giro per il mondo, ma la sua attività è parallela a quella dell'autore perché nessun libro è “per uso personale”.

Chi traduce i testi di Rich, dunque, sa che la sua attività è già pre-vista e tenuta sotto controllo. Sa anche che deve essere pronto a una reciproca trasfusione sanguigna: d'altronde altrove⁹ la poetessa definisce il rapporto amoroso «an old transfusion» che «happens again» e nella sua prima lettera, inviata il 26 novembre del 1993 per darmi i dettagli sui diritti e la sua opinione in merito a una edizione italiana, conclude con il saluto «Translation is always a labor of love».

Tra parentesi, la mia interpretazione attuale di questa frase, alla

8 Cfr. “That the books are for personal use / only-could I swear it? / That not a word of them / is contraband-how could I prove it?”, *ibid.*, sezione 4.

9 A.R., “Orion”, in *Leaflets*, Norton (1969).

luce di una conoscenza ovviamente più profonda delle idee e dei testi di Adrienne Rich, si è fatta più complessa rispetto alla prima volta, perché la inserisce in un contesto ancora una volta “reciproco”, “di relazione”. La traduzione, infatti, non è un «labor of love» soltanto per il traduttore che fatica su versi non suoi, ma anche per il poeta che accetta la riscrittura dei propri testi in nome di un atto d’amore nei confronti di chi non parla la sua lingua e della possibilità di “mettere in circolo” qualcosa che tenda verso l’altro per poi tornare arricchito alla fonte.

Una volta accettato il rischio, il traduttore di Adrienne Rich ha d’altra parte una sicurezza che non si presenta di fronte ad altri autori: quella di aver ricevuto, prima di essere lasciato solo nella “caccia al tesoro”, tutte le indicazioni utili per completare il percorso. Non che così il percorso diventi automaticamente senza ostacoli. Si tratta in primo luogo di abbandonare le teorie sicure («the rush to theory, the use of the work of art simply as a springboard to intellectual acrobatics and intramural academic debates, has been a fever to colonize and commoditize, not unlike the fever to convert wilderness or desert or productive farmland into profitable real estate»¹⁰) e di passare attraverso un «act of making not to be named», bensì affrontato testo per testo. Sempre rintracciando i sottili, ma fittissimi richiami che Rich dissemina tra una raccolta e l’altra, anche a molti anni di distanza.

Non è certo chi la compie che può giudicare la riuscita di una traduzione. C’è però un dato oggettivo che mi dice che qualcosa è avvenuto durante la cura di *Cartografie del silenzio*: non ho più scritto come prima. Se è vero che non si incontrano per caso gli autori che traduciamo, io ho presto compreso l’esigenza che mi ha spinto ad attraversare Adrienne Rich con l’intensità che lei stessa richiede a gran voce. Pur non rinnegando niente, io ero insoddisfatta delle

10 Sempre da “Six Meditations in Place of a Lecture” (cit.).

poesie che avevo scritto fino al 1993: sentivo che odoravano troppo di libri e che mi mancava la via giusta per farci entrare il mondo. Via che non riesco a trovare nella produzione italiana contemporanea che praticavo allora e che mi sembrava applicare un concetto di “politico” troppo chiuso, quasi “partitico”, mi verrebbe da dire troppo “maschile”. Ecco allora l’incontro con una poetessa che non si è mai sottratta alla funzione docente, che ha sempre scritto poesie in stretto dialogo con l’attività critica e d’intervento, capace come solo gli americani sanno fare di dialogare con la prosa, consapevole che la scrittura è prodotta da un corpo, che questo corpo ha un sesso e un orientamento sessuale, che nella relazione tra diversi e nella tensione tra inconciliabili risiede la poetica più proficua, che non c’è riposo in nessun risultato.

Sempre concentrata anche ora, dopo cinquant’anni di pratica poetica, nel «finding form».

Anna Giordano Rampioni

Nuove traduzioni per i classici latini e greci

Nel mio breve intervento non prenderò in considerazione la prima grande questione che riguarda la traduzione, se essa è possibile o meno. Si tratta infatti di un problema, riguardante il linguaggio, che direi di natura prevalentemente filosofica, dato che concerne quello della comunicabilità fra persone di culture diverse.

Su questo si sono tormentosamente interrogati scrittori di ogni epoca. Citiamo solo alcuni fra i più noti: Cicerone e Orazio che, modernamente, già indicavano come strada quella di rendere lo spirito e non la lettera di un testo (Cic. *opt.* 14: *non verbum pro verbo necesse habui reddere, sed genus omne verborum vimque servavi*; Hor. *ars* 133: *nec verbum verbo curabis reddere fidus / interpres*); Dante, che negava la possibilità di tradurre poesia (“Sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può della sua loquela in altra trasmutare, senza rompere tutta sua dolcezza e armonia” - *Conv.* I, VII, 14); Goethe, che sottolineava l'importanza della funzione della traduzione, nonostante la sua inadeguatezza; Croce che, in base alla considerazione che “ogni espressione è un'unica espressione” (B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari 1928 /6 ed., p. 23) e in nome dell'impossibilità di separare forma e contenuto, affermava l'intraducibilità dell'opera d'arte.

Ma nella seconda metà del '900, con la nascita dei *Translation Studies*, l'attenzione degli studiosi si è rivolta tutta all'aspetto più pratico e concreto della traduzione; ci si è posti cioè di fronte ai testi evitando prescrizioni e regole preordinate, fisse e immutabili e proponendo semplicemente varie possibilità traduttive.

Questo atteggiamento positivo nei confronti della traduzione ha

aperto nuovi sviluppi: l'attenzione si è spostata dal “se è possibile” al “come” operare, riconoscendo al processo di trasmutazione da una lingua all'altra una forte incidenza del fattore culturale. D'altronde già Goethe aveva affermato “È attraverso le traduzioni che il volto e la temperie dei popoli più diversi viene comunicata agli altri più diversi popoli; che i risultati storici, scientifici, tecnici diventano patrimonio universale; che i messaggi spirituali, politici, sociali si trasmettono rapidamente...”

In base a ciò e alla consapevolezza dell'impossibilità di recuperare il testo originale in tutte le sue componenti la traduzione è considerata meno come fenomeno linguistico e più come fenomeno culturale da inserire nel più ampio contesto comunicazionale. D'altronde con le sempre maggiori possibilità per la maggior parte delle persone di viaggiare e conoscere nuovi mondi si è giunti al pieno riconoscimento che “la formazione di una persona non può basarsi solo su quello che è inserito all'interno di una lingua e di una tradizione nazionale: la base intellettuale e conoscitiva deve essere multiculturale” (V. Branca, *Traduzione, che passione*, in «Sole 24 ore» del 21/03/1993).

Infatti la cultura di appartenenza è limitata e circoscritta dal proprio orizzonte oltre il quale non siamo capaci di andare. Ciò porta all'acquisizione di una mente definita da Anolli “monoculturale”, nella quale, egli afferma, affondano le radici l'etnocentrismo e il fondamentalismo culturale. “Il diverso adotta modelli di comportamento per noi inconcepibili” verso i quali per “una sorta di prevenzione cognitiva ed affettiva” (L. Anolli, *La sfida della mente multiculturale*, Milano 2011 p. 33) non riusciamo ad aprirci rendendo in tal modo difficile ogni forma di comprensione reciproca e di convivenza. Tuttavia in un mondo sempre più globalizzato - e ricordiamo che la globalizzazione commerciale da tempo in atto non ha colmato e non colma le differenze culturali - è necessario un modello comportamentale alternativo che consenta il superamento

delle frizioni culturali. Sono sempre esistite ed esistono culture che percepiscono e valutano la realtà in modo diverso: è il principio del cosiddetto “relativismo culturale”, non ignoto del tutto neanche agli antichi Romani, come ci fa intravedere Cornelio Nepote nella *Praefatio* alla sua opera: *Hi si didicerint non eadem omnibus esse honesta atque turpia, sed omnia maiorum institutis iudicari...* Le diverse lingue esprimono la visione del mondo di un popolo e il contatto con esse, meglio se fin da giovani, induce ad una miglior comprensione di un mondo “altro” da noi. È questo un punto di partenza indispensabile per arrivare ad acquisire una mente “multiculturale” che sa far propri comportamenti diversi a seconda delle realtà in cui si è immersi, permettendo non solo di comprendere culture diverse, ma anche di calarsi in esse.

Tale acquisizione è cosa diversa e ben ‘di più’ di una forma di multiculturalismo; quest’ultimo riconosce le differenze culturali, fa proprio il principio dell’equità culturale dando così pari dignità alle singole culture, la mente multiculturale permette l’appropriazione vera e propria di culture diverse. In tal modo porterà vantaggi in termini di “apertura, flessibilità, creatività, pluralità di registri, governo della complessità, nonché efficienza ed efficacia produttiva”.

A ciò deve oggi mirare l’educazione dei nostri giovani che si troveranno a governare “la complessità dei rapporti interculturali che oggi animano la scena mondiale”, favoriti dagli imponenti flussi migratori che impongono “nuove forme di contatto e di scambio fra molte culture entro il medesimo territorio”.

È proprio a questa acquisizione - ne siamo convinti - che avvia l’attività della traduzione in quanto richiede di calarsi in due culture diverse, quella della lingua ‘da cui’ tradurre e quella della lingua ‘in cui’ tradurre. In tal modo si rivela attività altamente formativa sul piano cognitivo, culturale e, più in generale, umano in quanto indica il giusto approccio a culture “altre”. Valenza formativa che non viene meno del tutto neanche se si esamina un testo e la sua

traduzione svolta da altri, purché tale esame sia accompagnato da riflessioni linguistiche e comunicative che facciano intendere le scelte del traduttore.

Queste dovranno essere guidate dalla consapevolezza che “la traduzione agisce per difetto”. Come afferma Steiner (*Dopo Babele*, p. 469 s.) “non riuscendo o potendo sfruttare le potenzialità dell’originale il traduttore agisce per ‘diminuzione’, sceglie cioè di incorporare o rinunciare soltanto a questo o quell’altro aspetto del testo - fonte, frammentandone, distorcendo la coerenza vitale in rapporto alle proprie esigenze”... dunque “la traduzione è ‘irresponsabile’ nei confronti dell’originale poiché restituisce meno di quanto l’originale contiene e, spesso, meno di quanto il traduttore ha effettivamente compreso”. Ma è proprio la consapevolezza di ‘restituire meno’ che riscatta il traduttore dalla ‘irresponsabilità’ nei confronti dell’originale. D’altronde, pur coi suoi limiti, è proprio il traduttore che garantisce la sopravvivenza di un testo e ne permette una più ampia circolazione. Motivo per cui “tradurre è impossibile, ma necessario; tradurre è inutile, ma non se ne può fare a meno... questa attività indispensabile, è stimolo e propulsore spesso della vita stessa di una letteratura o di una lingua, che altrimenti rimarrebbe ingabbiata in uno sterile monologo con se stessa” “La traduzione è movimento e dialogo... Dunque non monologo, ma dialogo... non traduzione assoluta ma tensione verso” (Franco Nasi, *Sisifo e le fatiche del tradurre*, in *La soglia sull’altro. I nuovi compiti del traduttore*, Bologna 2007, p. 93 s.).

E questo assunto è certamente alla base di questo convegno che vede al centro del seminario la traduzione come “doppio”, come recita il suo titolo “L’arte e il suo doppio”, e rivolge anche al destinatario della traduzione la sua attenzione, accogliendo in tal modo l’invito degli studi più recenti.

Da qui la presentazione anche di esperienze laboratoriali di traduzioni svolte da studenti.

Con questo tipo di attività si ridà anche senso alla traduzione fatta dai giovani a scuola, sottraendola all'ingrato compito di mero esercizio (spesso, per quel che riguarda soprattutto le discipline classiche, esclusivamente grammaticale) 'per la valutazione' e dandole quello, molto più gratificante e motivante, di sviluppare nei ragazzi una più estesa competenza comunicativa attraverso un'attenta analisi del testo - certo guidata dall'insegnante - e la riproduzione dell'intenzione comunicativa dello scrittore la cui opera è oggetto di traduzione.

Ne è un esempio la traduzione di un passo della commedia plautina *Curculio* di cui abbiamo sentito la lettura fatta dagli studenti, che hanno saputo proporre una traduzione vivace e accattivante, che non stravolge il testo, ma non si può certo definire "letterale" ed è comunque rispettosa dell'intento comunicativo dello scrittore e attenta ai gusti del pubblico a cui è rivolta; elementi questi ultimi, sulla scia di quanto suggerisce Eco, ben più importanti della cosiddetta "letteralità" (con cui alcuni vogliono far coincidere l'idea della correttezza) della traduzione. Come afferma Eco in *Dire quasi la stessa cosa* (Milano, 2003), anche a costo di incorrere in un'infedeltà linguistica rispetto al testo - fonte, è necessario che una traduzione mantenga una "fedeltà culturale", vale a dire che sia attuata avendo sempre in considerazione il patrimonio cognitivo e culturale tanto dei possibili fruitori di un testo in traduzione, quanto del contenuto originale del testo stesso. La traduzione è negoziazione.

"Negoziazione significa tradire il testo - fonte in una qualche maniera": perché in una civiltà con un patrimonio di conoscenze diverso i riferimenti culturali presenti nell'originale, in un'altra lingua, e quindi in una civiltà con un patrimonio di conoscenze diverse, non sarebbero comprensibili o lo sarebbero solo in parte non suscitando le stesse reazioni emotive.

Pur con i suoi limiti comunque la traduzione è, come è stato detto, operazione di mediazione culturale. Orbene, "la mediazione svolta

dalla cultura è universale e trasversale, poiché investe tutti gli ambiti dell'esistenza umana. Essa ci fornisce dispositivi basilari per capire e gestire i vari domini della realtà. Appare 'naturale' vivere nel modo in cui abbiamo imparato a vivere, come se fosse l'unico modo per condurre l'esistenza umana. La cultura appare, quindi, come una lente che distorce la percezione e la valutazione degli eventi. È una lente 'a contatto' di cui non ci rendiamo conto fino a quando non incontriamo culture di altre comunità che fanno riferimento ad artefatti diversi. Tali differenze fanno emergere la coscienza della propria appartenenza culturale, il senso della propria identità culturale, nonché la distanza da altre culture" (Anolli p. 31).

Questa può essere, se non annullata, fortemente accorciata se riusciamo a immergerci in altre culture. Tale immersione, come un viaggio in altri mondi, può farsi attraverso l'immersione nelle lingue che le esprimono richiesta dal "fare" una traduzione o dall'esaminarla criticamente.

Così condotta l'attività traduttiva si rivela particolarmente proficua in quanto la sua utilità non si ferma allo sviluppo di capacità cognitive - importantissima - di rilevante valore euristico che aiuta a capire le convergenze e le divergenze strutturali, discorsive e testuali tra due lingue, ma ha, come abbiamo detto, un valore aggiunto, oggi più che mai necessario: quello di predisporre all'acquisizione della mente multiculturale.

Esaminiamo ora alcune fra le più note definizioni, su cui ormai concordano tutti gli studiosi, di cosa sia la traduzione e quali le sue caratteristiche: sono tante proprio perché essa è, tutto sommato, indefinibile. Nessuna è sufficiente a caratterizzarla; si tratta di riflessioni, tutte valide, che prestano occhiali diversi per la lettura della traduzione. Condensiamo in brevi proposizioni:

- 1) La traduzione è ricezione del testo
- 2) La traduzione è fortuna dell'autore

- 3) La traduzione è attualizzazione
- 4) La traduzione è frutto della poetica e del gusto del tempo del traduttore
- 5) La traduzione è deperibile

In considerazione di tutti questi elementi ho ritenuto che, pur in presenza di numerose traduzioni di testi classici greci e latini (peraltro spesso non recenti, anche se ancora riproposte), avesse un senso dar vita ad una nuova collana con testo - greco o latino - traduzione a fronte e commento, formula peraltro già da tempo nella tradizione della pubblicazione di testi antichi. Infatti esaminando le traduzioni esistenti ho notato che l'aspetto della comunicazione, ovvero quello dei codici linguistici e della forza generativa del concetto di genere letterario, i traduttori per lo più l'avevano quasi dimenticato e avevano optato per un uniforme e livellante stile aulico, solenne, che evidentemente veniva sentito quasi connaturato alla classicità. Ecco quindi traduzioni stilisticamente tutte simili, che fossero di testi di Plauto o di Cicerone o di Petronio. In questo panorama mi è sembrato utile far nascere una nuova collana in cui la traduzione avesse un ruolo particolare: nel commento più volte si dà conto delle difficoltà del tradurre e delle scelte operate; in tal modo si è voluto dare al traduttore quella importanza troppo spesso negata e alla sua opera un rilievo non secondario dato che è grazie ad essa, alla personalità e alla cultura del suo autore (non dimentichiamo che fra il testo originario e la traduzione c'è tutto quello che la letteratura ha espresso e il traduttore ha letto) che l'opera rivive e attrae nuovamente un pubblico di cui sa cogliere le aspettative.

Certo non è facile, ma più che mai hanno bisogno di questa operazione i testi greci e latini dell'antichità, testi lontani nel tempo e nello spazio, che ci portano, attraverso un lungo viaggio, in culture altre per la cui comprensione non possiamo avvalerci di altro tipo di immersione che di quello nelle lingue, lingue oggi sempre meno conosciute.

Parlare di greco e latino evoca in molti l'immagine di ambienti polverosi e l'eco di una lingua desueta. L'intento della collana è quello di "scongellare" testi "ibernati", per la cui traduzione ci si avvalga di un linguaggio "moderno", attento alle caratteristiche del genere letterario, non paludato se non quando lo richiede il testo di partenza. Per questo sono indotta, preferibilmente, alla scelta di collaboratori giovani che rivelino capacità di interpretazione e di scrittura; arriverei a dire, di scrittura creativa, come in fondo è ogni nuova traduzione.

**Giada Arcidiacono - Mara Bacchiani - Tommaso Cocon
Camilla Fraternali - Dennis Fucci - Silvia Lazzari
Antonio Olivieri - Veronica Puzzo - Giovanni Storoni**

*Variazioni sul **Miles Gloriosus** di Plauto. Esperienza
laboratoriale di latino della IA Classico¹*

Premessa

Preparando la classe al convegno *Tradurre: l'arte e il suo doppio*, si è scelto di lavorare sul primo atto del *Miles Gloriosus* plautino. Agli studenti sono state sottoposte tre traduzioni: quella di Vico Faggi, quella di Giovanna Faranda, quella di Mario Scandola. Inoltre la classe ha letto alcune parti dell'adattamento di Pier Paolo Pasolini, *Il vantone*. La prima parte del laboratorio è consistita nell'analisi delle soluzioni dei tre traduttori; poi si è permesso agli studenti di muoversi con libertà e di creare una loro traduzione, purché i risultati fossero coerenti con una precisa scelta di campo, che doveva essere esplicitata. Fra i vari risultati ne presentiamo qui quattro, lasciati nel livello di elaborazione - a volte ingenua, altre calzante, comunque seriamente appassionata - degli studenti: due traduzioni sono orientate verso il testo, e cercano le soluzioni italiane più vicine alla lettera latina e alla tecnica compositiva plautina; due sono orientate verso il pubblico, e - rinunciando a una rispondenza puntuale al testo d'origine - provano a veicolare lo spirito della commedia di Plauto attraverso espedienti che intendono creare un effetto di scorrevolezza e di comicità per il pubblico italiano di oggi: la rima e i dialetti.

C. A.

Già nella lingua latina diversi sono i termini indicanti l'atto del tradurre, riferibili a un differente approccio al testo originario. Primo fra questi è *verto*, che compare anche nei prologhi di Plauto (antica forma *vorto*), che si presenta come il verbo della metamorfosi, e allude perciò non a una semplice traduzione fedelmente legata al testo, ma a una ripresa dello stile e dell'anima del testo originale,

1 Il laboratorio si è svolto con la supervisione della prof.ssa Chiara Agostinelli.

attraverso una rielaborazione anche personale. L'azione indicata da *verto* permetteva di mantenere il significato di insieme dell'opera originaria, operando però adattamenti che nel caso di Plauto consistono in una "romanizzazione" dei contenuti e dei valori. Diverso invece è il significato del verbo *exprimo* che indica la pura traduzione letterale senza intervento, né modifiche del traduttore, analogamente al verbo *interpretor*, connesso con l'azione dell'interprete, cioè colui che effettuava traduzioni legate all'esigenza di comunicare con le popolazioni con cui Roma veniva di volta in volta in contatto. Infine per indicare la traduzione tecnica, ossia la riproduzione dal greco al latino per fini pratici, si utilizzava *transfero*: traduzioni di questo tipo venivano sfruttate per lo più nei manuali (di retorica, agricoltura e medicina) e anche queste non si distanziavano eccessivamente dai testi originali; si tratta di un termine quindi collocabile tra i due descritti precedentemente. Questa abbondanza di verbi ci testimonia che anche per un autore latino, quale lo stesso Plauto - che riprendeva i testi da commedie greche -, "tradurre" era un'operazione complessa e implicava la scelta fra varie differenti opzioni.

Riportando il problema alla contrapposizione fra modello di traduzione "bella e infedele" e modello di traduzione "brutta e fedele", secondo una terminologia che si diffonde nel XVII secolo, potremmo associare il verbo *verto* alla prima tipologia, in quanto questo implica, oltre alla traslazione da una lingua all'altra, anche l'interpretazione personale, la distanza dal testo d'origine, la rielaborazione e, in più, nel caso di Plauto, il procedimento della *contaminatio*, cioè il prelievo da più testi di uno stesso autore o di autori diversi. Alla seconda tipologia è invece associabile il verbo *exprimo*, cioè 'tradurre letteralmente', poiché una traduzione letterale non attualizza il testo e può risultare meno scorrevole e meno facile per il pubblico. In realtà, anche se sembra che tali concetti siano situati ai poli opposti, non esiste una netta linea di confine tra le due soluzioni. Possiamo desumere da tutto ciò la complessità dell'operazione

del tradurre. Dal convegno sulla traduzione è infatti emerso che è importante stabilire fin dall'inizio il tipo di approccio al testo, cioè se propendere per una traduzione che sia orientata al rispetto del testo d'origine o che sia orientata alle esigenze del pubblico, ricordando però che la linea di demarcazione tra le due scelte può a volte risultare labile. Nel tradurre bisogna essere allora consapevoli che in ogni caso il testo tradotto perde qualche sfumatura di significato rispetto all'originale. Tradurre quindi significa fare delle rinunce o, citando Umberto Eco, "negoziare". La negoziazione è infatti un processo di base al quale per ottenere qualcosa si rinuncia a qualcos'altro, poiché appunto non si può escludere il principio del non avere tutto.

Un esempio a sostegno della complessità del tradurre è lo stesso titolo del libro di Umberto Eco: *Dire quasi la stessa cosa*. In una traduzione, partendo dal presupposto che la stessa cosa non potrà mai essere detta perché sono diversi il linguaggio, i contesti, e le esigenze del pubblico delle due opere, il punto focale è quel "quasi" ed è proprio questa la sfera su cui il traduttore si deve concentrare. Infatti quel "quasi" nasconde tutte le problematiche che abbiamo descritto precedentemente. Le scelte del traduttore determinano l'elasticità di quel "quasi". Questi problemi li abbiamo riscontrati studiando Plauto che, oltre ad essere un commediografo, era egli stesso un traduttore. Nei testi che ci sono pervenuti, nelle sue commedie, all'interno dei prologhi compare spesso la formula *Plautus vortit barbare* che fa riferimento al primo ambito che abbiamo illustrato: Plauto ha scelto la via del *vertere*, cioè dell'adattare l'opera greca di partenza al contesto romano. Di questa tendenza di Plauto abbiamo in realtà pochissime prove documentarie: l'unico testo greco con cui possiamo confrontare le commedie plautine è il *Dis exapatòn* di Menandro, un cui frammento è stato ritrovato in Egitto (Papiro di Ossirinco 4407), da cui Plauto ha tratto le *Bacchides*. Per questo motivo noi non abbiamo analizzato il modo di tradurre di Plauto,

ma il modo con cui gli autori moderni hanno reso la sua scrittura nella nostra lingua. Ci siamo concentrati, quindi, sulle traduzioni del primo atto del *Miles Gloriosus*, la celebre commedia che fa scontrare un ottuso soldato vanaglorioso con la figura, centrale in Plauto, del servo astuto: in questo primo atto dell'opera si rivela già pienamente la sua *vis comica*, una delle caratteristiche peculiari dell'autore che si è cimentato solo nelle commedie, con la finalità di divertire il pubblico.

In particolare ci siamo concentrati sui primi trenta versi, che qui riportiamo:

Pyrgopolinices, miles; Artotrogus, parasitus

- Pyrg.** Curate ut splendor meo sit clupearum clarior
quam solis radii esse olim quom sudumst solent,
ut, ubi usus veniat, contra conserta manu
praestringat oculorum aciem in acie hostibus.
nam ego hanc machaeram mihi consolari volo, 5
ne lamentetur neve animum despondeat,
quia se iam pridem feriatam gestitem,
quae misera gestit [et] fartem facere ex hostibus.
sed ubi Artotrogus hic est?
- Art.** Stat propter virum
fortem atque fortunatum et forma regia; 10
tum bellatorem - Mars haud ausit dicere
neque aequiperare suas virtutes ad tuas.
- Pyrg.** Quemne ego servavi in campis Curculioniis,
ubi Bumbomachides Clutomistaridysarchides
erat imperator summus, Neptuni nepos? 15
- Art.** Memini. nempe illum dicis cum armis aureis,
cuius tu legiones difflavisti spiritu,
quasi ventus folia aut paniculum tectorium.
- Pyrg.** Istuc quidem edepol nihil est.

Art.	Nihil hercle hoc quidemst praeut alia dicam - quae tu numquam feceris. periuriorem hoc hominem si quis viderit aut gloriarum pleniorum quam illic est, me sibi habeto, ego me mancupio dabo; nisi unum, epityrum estur insanum bene.	20
Pyrg.	Ubi tu es?	
Art.	Eccum. edepol vel elephanto in India, quo pacto ei pugno praefregisti bracchium!	25
Pyrg.	Quid, bracchium?	
Art.	Illud dicere volui: femur.	
Pyrg.	At indiligenter iceram.	
Art.	Pol si quidem conisus esses, per corium, per viscera perque os elephanti transmineret bracchium.	30

La classe si è divisa in gruppi di lavoro: abbiamo innanzitutto analizzato tre diverse traduzioni dell'intero primo atto, quelle di Vico Faggi, di Giovanna Faranda e di Mario Scandola. Poi ogni gruppo ha elaborato una propria traduzione tenendo presenti solo i primi 30 versi, e concentrandosi o sulla prima metà (vv. 1-12) o sulla seconda metà del testo (vv. 13-30).

Circa le traduzioni esaminate, queste sono state le osservazioni emerse.

Abbiamo notato che Faggi tende a rimanere abbastanza fedele al testo originale. Inserisce però spesso aggettivi come intercalari tra cui “poverino”, “poveraccio”, per enfatizzare l'ironia plautina; utilizza anche onomatopee che non sono presenti nell'opera originale (“le sue legioni, vvvummm! Tu le hai spazzate via con un soffio”, v. 17); si nota anche che i nomi che Artotrogo inventa vengono tradotti, sempre per enfatizzare il piano ironico (“Bumbummachide Fessacchioide”, v. 14). Nella parte in cui Artotrogo, attraverso l'espedito del metateatro, si rivolge al pubblico, Faggi decide di adottare un'e-

spressione molto vivace per tradurre l'ultima parte del verso 24 *estur insanum bene* che è riferito al termine *epityra*, piatto greco formato da formaggio, olive ed erbe aromatiche; per l'espressione, che letteralmente significa "si mangia straordinariamente bene", Faggi ricorre a un termine di colorito dialettale meridionale: "si mangia un pasticcio d'olive che ti fa perdere la capa". La stessa scelta linguistica di attualizzare frasi che altrimenti sarebbero poco efficaci, si vede al verso 28 con la traduzione del verso latino *at indiligenter iceram*, che viene reso letteralmente con "l'avevo colpito con noncuranza" e si riferisce alla scena in cui Pìrgopolinice parla dello scontro con l'elefante. La scelta di Faggi ricade sull'espressione "gli ho dato un colpetto", che ancora una volta sottolinea con ironia la vanagloria di Pìrgopolinice, e che appartiene a un registro medio. Egli inoltre mantiene le figure etimologiche originali del testo latino, e ne aggiunge di nuove nel caso dei vv. 33-34: *auribus perhaurienda sunt, ne dentes dentiant* tradotto con "se le orecchie non orecchiano i denti mi si sdentano".

Giovanna Faranda, a differenza di Faggi, tende a non mantenere le allitterazioni, come nel verso 10 dove *fortem atque fortunatum et forma regia* viene tradotto con "baciato dalla fortuna, regale nell'aspetto e soprattutto grande guerriero". Per quanto riguarda i nomi latini, l'autrice si limita solamente a traslitterarli dal latino direttamente all'italiano, come al verso 14 "Bumbomachide Clitumistari-disarchide". Al verso 34, diversamente da Faggi, non mantiene la figura etimologica ma lascia solamente l'allitterazione della /d/, traducendo *dentes dentiant* con "perché i denti non mi diventino lunghi". Il linguaggio diventa quotidiano quando traduce l'espressione del v. 24 con "un'insalata greca buona da matti".

Scandola rimane abbastanza fedele al testo latino come Faggi. Solo a volte usa una traduzione più libera, come quando traduce il verso 39 (*quicquid est*), in cui Atrotrogo e Pìrgopolinice dialogano sulle prodezze di quest'ultimo, con l'espressione "tutto quel

che vuoi” al posto di un più semplice “qualunque cosa”. Per mantenere la figure etimologiche del verso 34 utilizza il verbo “allungare” che ripete nella sua traduzione “devo allungare le orecchie se non voglio che mi si allunghino i denti”. Spesso sfrutta la figura di suono dell’allitterazione.

Siamo poi passati a elaborare nostre traduzioni del passo: presentiamo qui quella di Dennis Fucci (laboratorio 1), quella di Mara Bacchiani, Camilla Fraternali, Veronica Puzzo (laboratorio 2); quelle di Giada Arcidiacono, Tommaso Cocon, Silvia Lazzari, Antonio Olivieri, Giovanni Storoni (laboratorio 3)

Laboratorio 1

Nel tempo dedicato in classe al progetto *Tradurre. L'arte e il suo doppio* ho trattato i venti versi che aprono l'atto primo del *Miles Gloriosus*, decidendo di approntare una traduzione differente rispetto alle altre, cioè in rima. Questa scelta era già stata adottata da un grande scrittore e poeta, Pier Paolo Pasolini. La motivazione che mi ha spinto ad operare in questo modo è proprio il fulcro del progetto: la traduzione non è un procedimento meccanico, che consiste nel volgere da una lingua a un'altra un testo, bensì è un'attività completamente originale e piacevole: un'arte. Infatti un traduttore crea un proprio testo, che è per certo differente da qualsiasi altra traduzione: cambia a seconda dell'interpretazione che dà del testo e della posizione che adotta rispetto a esso. Nel mio caso la scelta è stata di realizzare una traduzione orientata maggiormente verso il pubblico, piuttosto che verso il componimento di Plauto. Perché le rime rendono più piacevole la lettura, magari conferendole anche quella comicità che i destinatari in epoca antica percepivano e che noi faticiamo ad avvertire. Per di più la lettura diventa assai scorre-

vole. Ma così facendo, la traduzione si concentra fondamentalmente sulla rima, e quindi ricerca dei vocaboli che rimino fra loro e siano il più possibile vicini semanticamente a quelli latini. Il procedimento utilizzato è consistito innanzitutto nel tradurre alcuni versi dell'opera di Plauto, mantenendosi il più possibile vicino al testo latino, cercando cioè di non modificare, ove possibile, le costruzioni latine, anzi tentando di riportarle in italiano "intatte". A questo punto, dalla traduzione "neutra", se così è corretto definirla, è necessario concedere libero sfogo alla fantasia: far rimare alcuni vocaboli fra loro. Lo schema rimico adottato è il più semplice: AABB, si tratta cioè di rime bacciate. Ma per ottenere delle parole in rima, capita che sia necessario stravolgere completamente un periodo dal punto di vista sintattico, mantenendone ove possibile il significato originale. Per cui si ha una certa libertà nella traduzione. È presente anche una notevole varietà di versi per quanto riguarda il numero di sillabe. Inizialmente compaiono una serie di novenari, poi endecasillabi, entrambe forme molto diffuse nella letteratura italiana. Ma la poesia si sviluppa anche attraverso versi più lunghi, cioè con 12, 13, 15 e 16 sillabe. Per mantenere un'omogeneità nelle diverse tipologie metriche sono quindi presenti frasi nominali, come i versi 4, 20, 22. Inoltre nel verso 21, per riportare il significato del verbo latino *memini* (il cui significato è 'ricordare') e ottenere la rima, ho adottato la perifrasi "la mente del ricordo decoro". Da notare è una rima finale, precisamente fra il verso 19 e 20, che è in realtà un'assonanza. Nei medesimi versi sono anche tradotti i nomi parlanti inventati da Plauto: *Bumbomachides*, *Clutomistaridysarchides*. Questi sono nomi che non esistevano nella lingua latina, ma che il commediografo ha composto unendo vocaboli con un significato ben preciso. Mi è parso migliore ristabilire il loro significato originale in lingua italiana. Se questa traduzione può arricchire il testo in termini di scorrevolezza, d'altronde comporta un impoverimento della ricchezza fonica. Nel verso 12 viene comunque mantenuta l'al-

litterazione.

- PIR.: Fate in modo che il mio scudo
Splenda più d'un corpo nudo
Se dai raggi è illuminato
Senza il ciel annuvolato
E quando si presti l'occasione 5
Accechi ogni centurione
E voglio consolare la mia spada
Chè l'animo non perda per la strada
Giacchè da tempo è a riposo
E vuol far de' nemici un pasticcio odoroso. 10
Ma Artotrogo dov'è andato?
- ART.: È vicino all'eroe forte, favoloso e fortunato
Marte non oserebbe paragonare con certezza
Alle tue ogni sua prodezza
- PIR.: Forse intendi dire 15
Colui che non lasciavi perire
Nei verdi campi infestati
Dai vermi di grano affamati
Dov'era uno schizzato e scadente capo
Con Nettuno imparentato 20
- ART.: Ora la mente del ricordo decoro
Il tale coll'armi d'oro
Le cui legioni hai spazzato
Come con tetti e foglie fa il vento agitato
- PIR.: Suvvia, una sciocchezza stai narrando 25
- ART.: È niente contro ciò ch'a dir sto andando...

Laboratorio 2

Lavorando sui versi 1-12 della scena prima del *Miles Gloriosus*, abbiamo deciso di realizzare una traduzione principalmente orientata verso il testo, cioè con la finalità di rispettare le figure retoriche e attenersi quanto più possibile alle costruzioni plautine. Il rischio era di realizzare un testo non del tutto apprezzabile, quella che si definisce una traduzione “brutta e fedele”. Abbiamo tentato di ovviare a questo rischio, impegnandoci a far corrispondere alle espressioni plautine espressioni italiane il più possibile vicine alle prime, ma che fossero chiare e godibili anche nella nostra lingua. Ecco il risultato:

PIR.: Fate in modo che il fulgore del mio scudo sia più splendente di quello solito dei raggi del sole, quando il cielo è sereno; cosicché, in caso di necessità, incrociate le armi, offuschi la linea dello sguardo nelle linee dei nemici. Io infatti voglio dare conforto a questa mia spada perché non si lamenti e non si scoraggi se già da un pezzo la porto con me inoperosa, mentre desidera ardentemente ridurre i nemici a polpette. Ma allora dov'è Artotrogo?

ART.: Sta accanto a un uomo prode, protetto dalla sorte e prestante come un re; tanto battagliero che Marte non osa dirsi tale e paragonare le sue imprese alle tue.

I termini “fulgore” e “splendente” nel primo periodo ripropongono il significato di *splendor* e *clarus*, proprio come riproducono anche il suono consonantico, dolce nelle prime sillabe (ful-, *splen-*, *cla-*) e più duro e marcato nelle ultime sillabe (-gore, -dente, -dore, -rior). È necessario notare anche che la comparativa latina *quam solis radii esse... solent* è stata resa con un elemento nominale, secondo termine di paragone (“di quello solito”), per rendere il testo più scorrevole. Per cui, in questo caso, la traduzione ha curato mag-

giormente la forma del periodo italiano piuttosto che la rispondenza al periodo latino. Al contrario, è stato mantenuto il significato dell'ablativo assoluto *contra conserta manu*, riportando l'idea di incrociare, intrecciare, espressa dal verbo *consero*; invece per meglio rendere l'idea del campo di battaglia *manu* è stato tradotto con il vocabolo "armi", suggerendo così un'idea di combattimento più immediata. Nel verso seguente Plauto crea un effetto straordinario con un gioco di parole per il vocabolo *acies*, usato a breve distanza per due significati differenti; in italiano si è cercato di raggiungere il medesimo effetto utilizzando la ripetizione di uno stesso vocabolo con due significati variati: linea. Infatti è stato sfruttato il significato di 'acutezza' che la parola *acies* contiene: da ciò derivano sia l'acutezza della vista sia il raggio, appunto la linea, su cui la vista agisce. La frase latina *nam ego hanc machaeram mihi consolari volo* è passiva, ma la traduzione è all'attivo. Inoltre la subordinata *quae misera gestit fartem facere ex hostibus* è una relativa; in italiano l'abbiamo resa con una coordinata avversativa: questo per non appesantire il periodo e al tempo stesso rendere il contrasto fra la condizione di inoperosità della spada e quello che invece vorrebbe fare. Nella battuta di Artotrogo Plauto inserisce tre termini con allitterazione: *fortem, fortunam, forma*. Sono state scelte altrettante parole che permettano di percepire la stessa figura di suono anche in italiano. La soluzione "prode, protetto dalla sorte" era già stata ideata da un traduttore, pertanto ci siamo dedicati alla ricerca di un'espressione che consentisse di rendere *forma regia* in modo tale da rispettare l'allitterazione: abbiamo trovato "prestante come un re". Infine si è mantenuta la posizione che *tum bellatorem* ha nel testo latino, e perciò è stato inserito "tale" per mettere in evidenza l'aggettivo "battagliero" che integra i tre aggettivi del verso precedente.

Laboratorio 3

La *vis comica* di Plauto nei versi 11-30 gioca sull'abilità lessicale, poiché vengono generati nuovi termini, creati dall'unione di più parole greche traslitterate in latino, ma egli resta ovviamente aderente al suo tempo e alla sua società, facendo riferimento a divinità quali Marte, richiamando l'ambito militare e valori come la gloria in guerra e la fama e mettendo in gioco personaggi come il soldato spaccone e vanaglorioso che si vanta di grandi azioni mai compiute. E ovviamente sono presenti espressioni esclamative tipiche delle commedia: *edepol* "per polluce" e *mecastor* "per castore", che poteva essere usato solamente dalle donne.

Inizialmente abbiamo optato per una traduzione più semplice e letterale anche se abbastanza scorrevole; poi invece abbiamo composto una traduzione più originale. Per la seconda traduzione ci siamo ispirati a quella di Pier Paolo Pasolini intitolata *Il vantone*, caratterizzata dall'uso del romanesco. Questo testo era stato pensato per una rappresentazione teatrale, e per un pubblico formato da "borgatari" o sottoproletari, e questo giustifica la scelta del dialetto per la sua schiettezza e immediatezza. Sulla scorta dell'esempio pasoliniano abbiamo deciso di stendere una adattamento basato sull'utilizzo dei vari dialetti d'Italia. Ecco le due traduzioni.

I traduzione

- A: Marte non oserebbe dire né paragonare le sue virtù alle tue.
- P: Quale, quello che ho salvato nei campi Curculioni, dove Bumbo-machide Clitumistaridisarchide era sommo imperatore, nipote di Nettuno?
- A: Ricordo, tu dici quello con le armi d'oro, di cui tu hai disperso le legioni con un soffio, come il vento fa con le foglie e i tetti di paglia.

- P: Per Polluce questo non è niente!
- A: Non è niente per Ercole rispetto a ciò che potrei dire - e che tu non hai mai fatto. Se qualcuno vedrà mai un uomo più bugiardo e più pieno di vanagloria di questo qui, mi abbia per sé, io stesso mi concederò a lui come schiavo, eccetto per una cosa: l'insalata greca si fa mangiare maledettamente bene!
- P: Dove sei?
- A: Eccomi per Polluce! Per esempio a quell'elefante in India in che modo gli hai spezzato un braccio con un pugno!
- P: Che cosa, un braccio?
- A: Volevo dire una zampa.
- P: Ma l'avevo colpito senza cura.
- A: Per Polluce, se ti fossi sforzato il braccio avrebbe perforato la pelle, le viscere e le ossa dell'elefante.

II traduzione

- A: (napoletano): uè, dottò, ma che vi mettete sullo stesso piano co bred pitt? Ma non esiste proprio, dottò, chist è cumm' à di ca Pulcinella era marocchino, voi siete o migliore uaglione rind' a tutta 'sta città.
- P: (romano): de chi stai a parlà? De quer burino magna bucatini alla matriciana? Quello sì che so o ricorda mò chi è er mejo da a città da quando l'ho fregato ar concorso de Mister Fiumicino... me faceva un baffo!!
- A: (toscano) eh mo l'è proprio qui bischero ch' i faceva lo spot di quella fragranza, quella che l'usava il mi babbo quand' ancora si stava a Pistoia! Sì sì, qui bischero te tu lo se bevuto com'un grappino all'e-noteha.
- P: (siciliano) minchia, ma chist pe mia niente fu! Un fetuso è! Ca morria!
- A: (sardo) ma questo niente è in confronto a tutto quello che dirti potrei... (italiano) cose che tu non ti sei mai neanche sognato di fare! Se qualcuno di voi gentili signori conoscesse un uomo più bugiardo, fanfarone e narcisista di questo me lo dica subito per favore perché vi giuro che se esiste io lascio tutto e me ne vado in Burundi! Però c'è un fatto... qui si mangiano piatti di *nouvelle cuisine* da far perdere la testa...

- P: (barese) ma per san Nicola di Beri dov'è finito quel raghezzo, Artotrogo... oh non lo trovo mai quand mi serve... ma cosa si è messo a fare quello screanzato? Che quand lo ribecc gli fecc una chepa tenta ma talmente tenta che la parola tenta gli resterà ben impressa in tutti i chesi: nominativ, genitiv, vocativ, e poi se ce ne sta qualcun altro pure quell'... Artotrogo... vieni qua!
- A: (milanese) eccomi testina... ma dimmi un pochetto come hai fatto quella volta a spaccare il braccio a quel pirlotto alla gara di braccio di ferro?
- P: (anconetano) per san Ciriago nun me sono neanghe imbegnato!
- A: (pesarese) ambè mo s'ardavi un cuncen più fort t l'ammazzevi del tutt!

La nostra scelta nel tradurre il testo di Plauto è stata quella di rendere l'intenzione dell'autore, dedotta dopo un attento lavoro sul *Miles* e sull'opera plautina nel suo complesso, sacrificando a questo fine una traduzione più letterale e precisamente legata al testo. Abbiamo infatti appurato che l'unica vera intenzione di Plauto era quella di far ridere il pubblico, vuoi con espressioni buffe vuoi con intrighi interni alla storia; quando abbiamo pensato a quale fosse un modo per avere lo stesso risultato al giorno d'oggi la scelta ci è sembrata ovvia: l'uso del dialetto.

Il dialetto era già stato usato da Pier Paolo Pasolini nel suo rifacimento del *Miles Gloriosus* (*Il vantone*). Mentre però il dialetto usato da Pasolini è esclusivamente il dialetto romano, noi abbiamo deciso, anche in concomitanza dei festeggiamenti per i 150 anni dell'unità di Italia, di usare diversi dialetti - da quelli del sud Italia a quelli del nord -, per rappresentare in qualche modo l'Italia linguistica nella sua complessità. È infatti proprio partendo da tutte le sue differenze, anche quelle linguistiche, che l'Italia dovrebbe ritrovare la sua unità.

Dopo aver deciso di utilizzare il dialetto per la resa comica del testo bisognava rendere attuali concetti e personaggi che all'epoca della composizione del testo risultavano al pubblico chiari e immediatamente efficaci ma che oggi non sortirebbero lo stesso effetto.

A cominciare dai motivi di vanto del soldato, che nella versione originale decanta soprattutto la sua forza e che nella nostra versione si vanta invece principalmente della sua bellezza, per arrivare ai personaggi usati da Artotrogo come termine di paragone delle virtù del soldato, che sono dèi nel testo plautino, attori di fama mondiale nel nostro riadattamento. Abbiamo ritenuto infatti che al giorno d'oggi, contrariamente a quanto avveniva ai tempi dei romani, la virtù più ammirata e più degna di attenzione non sia la forza fisica ma la bellezza e l'aspetto esteriore. Ecco quindi che Marte, dio della guerra, diventa Brad Pitt, attore e modello pubblicitario.

A caratterizzare Plauto è anche la presenza di inserti metateatrali; nel riadattamento l'elemento metateatrale costituito dalla battuta rivolta al pubblico da Artotrogo viene sottolineato, anche per differenziarlo dal resto del testo, con l'uso dell'italiano standard; il che ci dà lo spunto per riprendere un'altra caratteristica dell'autore latino e cioè l'uso di diversi linguaggi da parte dello stesso personaggio (cosa ritenuta divertente dal pubblico dell'epoca), come quando metteva in bocca a personaggi altolocati parole di livello basso o viceversa. Tutto questo è stato proposto nella traduzione non solo per distanziare la parte recitata da quella metateatrale, ma anche per rendere il personaggio di Artotrogo un tipico personaggio plautino anche nel nostro riadattamento: Artotrogo con il suo doppio registro linguistico acquista infatti in astuzia, cosa del tutto coerente con la poetica plautina, poiché nelle sue opere i più scaltri, i più astuti e i più intelligenti non sono mai i signori ma i servi, che spesso sono infatti i veri protagonisti; attraverso questo stratagemma abbiamo potuto dunque ridare ad Artotrogo quella sfumatura che Plauto stesso attribuisce al personaggio rendendolo una figura dalla doppia personalità, costretto ad adulare il soldato e a porsi quindi anche al suo basso livello linguistico solo per poter mangiare, ma comunque dotato di astuzia, scaltrezza e padronanza linguistica molto di più di quanto non lo sia il suo padrone.

Quando poi è divenuto necessario immettere nella storia un’“impresa impossibile”, quell’impresa che l’autore rappresenta con la distruzione dell’arto di un elefante da parte di Pirgopolinice, prendendo spunto dal *brachium* (il braccio riferito alla zampa dell’elefante) di cui si parla nell’originale, abbiamo inserito la classica competizione che mette a confronto delle “braccia” e cioè il gioco del “braccio di ferro”. Così la distruzione di una zampa a un elefante diventa la rottura del braccio dell’avversario nella competizione del braccio di ferro.

Ci ha creato un po’ di difficoltà anche la resa di *epityra*, un cibo sconosciuto agli storici di cui si dice solamente che era un piatto a base di olive. I traduttori stessi lo traducono in modi diversi a partire da Faggi che lo rende con “pasticcio d’olive”, per arrivare alla traduzione più attualizzante di Faranda che lo rende con “insalata greca”. Anche qui per una migliore resa dell’intenzione nel riadattamento siamo stati costretti a sacrificare la traduzione letterale, non adottando quindi nessuna delle traduzioni ufficiali, ma traducendolo con “piatti di *nouvelle cuisine*”, dando quindi una traduzione più familiare al pubblico di oggi che oltretutto risulta più comica, sottolineando il contrasto tra la raffinatezza e la levità del piatto e la grossolanità della situazione e dei personaggi.

Riferimenti bibliografici

L. CANALI, *Camena*, vol. I, Milano, Einaudi Scuola 2005.

U. ECO, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani 2003.

P. P. PASOLINI, *Il vantone di Plauto*, Milano, Garzanti 2008.

PLAUTO, *Commedie*, vol. II, a cura di M. Bettini - G. Faranda, Milano, Mondadori 2007.

PLAUTO, *Aulularia, Miles gloriosus, Mostellaria*, Milano, Garzanti 2009¹² (trad. di Vico Faggi).

PLAUTO, *Tutte le commedie*, vol. III, a cura di Mario Scandola, Milano, Rizzoli 2001 (I ediz. 1953).

Monica Longobardi

Belle, brutte, fedeli, infedeli: traduzioni di autori classici e medievali

Ma adesso le più delle traduzioni non si potrebbero, se non per ironia, nominare volgarizzamenti, dacché recano da lingua foresta, che di per sé è chiarissima e popolare, in linguaggio mezzo morto, che non è di popolo alcuno; e la loro traduzione avrebbe bisogno d'un nuovo volgarizzamento (BIANCIARDI 1987)

1. Il fantasma della fedeltà

Vecchia questione quella della fedeltà / infedeltà della traduzione e relativo contrappasso bruttezza / bellezza¹. Nell'introduzione al *Satyricon*, che ho avuto la fortuna di tradurre², definii questa impostazione radicale e moralistica, una visione "talebana" proiettata sulla traduzione. Infatti, questa fedeltà non pertiene quasi mai usualmente a scrupoli "etici" riguardo all'annessione dell'altro (fedeltà alla diversità, alla Berman, per intenderci), nobile sponda traduttologica espressa da ultimo in *Vertere* di Maurizio Bettini³. Nell'opinione comune resta bensì radicata una supposta "neutralità" della traduzione cosiddetta fedele (ma a quale delle tante componenti dell'originale?)⁴, rassicurante, normabile e quindi liquidatoria da responsabilità personali. E questo, nonostante interventi critici

1 Sul carattere innaturale, ibrido e interferito dell'italiano usato in forma ancillare rispetto all'originale, cfr. CARDINALETTI GARZONE 2005.

2 LONGOBARDI 2008

3 BETTINI 2012, BERMAN 2003.

4 Per le molteplici componenti (semantica, stilistica, metrica ecc.) che si considerano in un testo da tradurre, di volta in volta fedeli a una di esse, cfr. GARZONE 2005, in part. *Sull'intrinseca vaghezza della definizione di traduzione: prospettive traduttologiche e linguistiche*, pp. 53-79 e D'AGOSTINO 2001.

ormai consolidati, come questo drastico della Bertazzoli⁵ e quello di altre autorità in materia di teoria della traduzione⁶.

Pur rimanendo nel perimetro della traduzione per equivalenza, ancorché soggetta a revisione critica⁷, risale almeno ad Eugene Nida la sostituzione del concetto ambiguo di fedeltà con quello di «equivalenza dinamica, grazie alla quale il testo tradotto dovrebbe produrre nel lettore odierno una risposta “simile” alla risposta del ricevente originario, essendo a tal fine il traduttore autorizzato a effettuare cambiamenti»⁸. È insomma quel patto naturale di rifacimento contratto con l'originale «sempre e solo al servizio di quel bello della poesia», che G. E. Sansone, in ambito romanzo, rivendica nel tempo alla versione poetica⁹.

Si senta in proposito anche Franco Buffoni, la massima autorità in merito alla teoria della traduzione letteraria:

A questo punto sono destinate a cadere le classiche antinomie “fedele/infe-

5 BERTAZZOLI 2006, 26-28: «Traduzione letterale: il testo tradotto è la riproduzione, parola per parola, del testo originale. Con questo metodo spesso si distorcono il senso e la sintassi... con l'unico scopo di offrire al lettore il significato attribuito alle singole parole».

Un concetto di traduzione emulativa si continua ad evincere, in ambito moderno, da <http://editoria.let.uniroma1.it/content/files/Il.Sole.24.Ore.Domenicale.13-02-2011.Tim.Parks.pdf>

T. Parks, *Autore addolcito, lettore contento*. Dopo aver fatto giustizia delle trite metafore di traduzioni bruttarelle, ma fedeli e viceversa, si dice «Primo: bisogna capire a fondo l'originale che si vuol tradurre... Secondo: bisogna saper scrivere bene, anzi benissimo nella propria lingua. Se si traduce Thomas Pynchon, bisogna saper scrivere come Thomas Pynchon, ma in italiano...».

6 ARDUINI CARMIGNANI 2010.

7 ERVAS 2008.

8 ARDUINI STECCONI 2007, 83. MORINI 2007, 68.

9 SANSONE 1991, 99-131, Cap. quinto *Ausias March da Romaní all'Anonimo*, : «il tema della fedele osservanza all'invenzione e alla sostanza lessicale assumeva dei contorni assai sfumati e del tutto lontani da quelli oggi vigenti: nel senso che il testo di partenza veniva assunto piuttosto come una occasione e una spinta iniziale per procedere ad ogni sorta di rifacimenti...Anzi è da dire che... l'operazione sostanzialmente fedele, pur se non priva di sussulti, di Romaní appare una prova di appartata esemplarità», 129. BUFFONI 2004.

dele”, “letterale/libera”, “fedele alla lettera/fedele allo spirito”, “contenutistica/stilistica” ecc. perché sono costruite sull’equivoco che da un lato consegna la poesia al dominio dell’ineffabile (e quindi dell’intraducibile: questa - in sintesi - era la posizione crociana) e dall’altro considera veicolabile soltanto un contenuto: che è pura astrazione¹⁰.

Umberto Eco, teorico della traduzione¹¹ i cui romanzi sono stati tradotti in moltissime lingue, chiamato a sorvegliarne la fedeltà, coglie proprio la sfida di una traduzione infedele, per ragioni di incompleta riversabilità di codici linguistici, non come un delitto di lesa maestà, ma come una risorsa, un’opportunità: “Nel corso delle mie esperienze di autore tradotto ero continuamente combattuto tra il bisogno che la versione fosse fedele a quanto avevo scritto e la scoperta eccitante di quanto il mio testo potesse (anzi talora dovesse) trasformarsi nel momento in cui veniva ridetto in altra lingua”¹².

Ma c’è di più. La riflessione che un autore tradotto o un traduttore fanno su di un dato testo è un aspetto di consapevolezza che responsabilmente deve essere messo a disposizione di chi legge l’opera in traduzione. Tale condivisione, infatti, può diventare un momento molto proficuo di didattica della traduzione letteraria¹³. Eppure, questa esplicitazione problematica relativa ad un testo dato è ancora atteggiamento fortemente innovativo, e infatti minoritario rispetto a quanto praticato finora. Sia nell’ambito delle lingue classiche che in quello romanzo, per esempio, - è mia esperienza - raramente si

10 http://www.francobuffoni.it/intervista_simonelli.aspx Testo a fronte - Intervista Marco Simonelli e anche BUFFONI 2001, 17-31.

11 ECO 2010.

12 ECO 1995, 121-146. BUFFONI 2007.

13 D’AGOSTINO 2002, 23-66, in part. 29: «Ogni versione dovrebbe essere accompagnata da “istruzioni per l’uso”, che spieghino l’orientamento e l’intendimento del traduttore... La soluzione più radicale è quella di insistere sul momento formativo scolastico, che potrebbe prevedere una didattica specifica dei problemi inerenti alla traduzione letteraria».

trovano riflessioni cospicue e teoriche dedicate alla traduzione¹⁴; al massimo si hanno professioni generiche di fedeltà e taciti ammiccamenti ad una comunità che s'immagina sapere quello di cui (non) si parla.

2. *L'«ospitalità della lingua»*

Noi ci affiliamo, invece, ad un atteggiamento, verso il processo della traduzione, quale gamma di operazioni diverse¹⁵, fondato, argomentato e consapevole, ma che conduce al suo prodotto come “nuovo” originale.

Una di queste posizioni esemplari è, per esempio, quella di uno studioso della sensibilità (e poeta in proprio) di Alessandro Fo, che traduce Apuleio rivendicando alla traduzione il diritto di duettare con l'autore: «Cimentarsi con lui è sovente un paragrafo di squisita gioia della letteratura, e speriamo che leggere questa traduzione possa qua e là trasmettere anche solamente qualche scheggia della sua festa dell'intelligenza»¹⁶. Insomma, per lasciarsi alle spalle qual-

14 LONGOBARDI 2008 *Introduzione*. Lamentela ancor più valida quando, nel 2006, ho cominciato a cercare tali note di traduzione per parametrarmi. Oggi lavorano costantemente per creare consapevolezza e competenza nella traduzione istituti come, a Bologna, il Laboratorio per la Traduzione Specialistica dalle Lingue Antiche, che però offre i risultati delle proprie esperienze didattiche successive alla nostra edizione, Cfr. *Note di traduttore*, 2011.

15 Riprende questo concetto di mobilità del testo D'AGOSTINO 2001, offrendo un quadro articolato e rigoroso del modo (istanza, retorica, testuale, linguistico-formale, interpretativa, ideologica, compilativa, antologica) tramite il quale un originale può essere manipolato.

16 FO 2010, XLIII-LII (cit. da p. LI). Ha una bellissima scheda su «Lo stile (e il cemento di una traduzione)». Generosamente, Fo vi segnala anche la traduzione di Apuleio di NICOLINI 2005 la quale dedica una nota alla sua traduzione (73-76) in odore di Restaurazione. Nella sua Nota, la Nicolini (forse mossa da spinte editoriali sempre presenti) si fa spazio nella compagine delle traduzioni con un «da tempo si sentiva la necessità di una traduzione meno “libera”, più scientifica e aderente al testo», p. 73 e soffonde un *fumus* anche sulla «bella» traduzione di Fo, informata (colpevolmente?)

siasi propensione fideistica verso non si sa quale credo¹⁷, mi allineo educatamente a quella battuta di Buffoni contro il fanatismo cieco della lingua-*source*, in quanto monumento ai caduti, battuta che captava nell'alone fonico di *sourciers* il côté “stregonesco” di *sorcier*.¹⁸ Da filologa romanza, facezie a parte, non posso che sentire intimamente questo concetto di originale “in movimento”, piattaforma galleggiante che flotta verso di noi dal suo avantesto Lo intuitivo già nella mia introduzione alla traduzione del *Satyricon*¹⁹, della

all’“intento artistico”. Rivendicando alla sua preparazione fondamento scientifico e amore per il latino di Apuleio, la Nicolini rivendica anche «una traduzione ancillare, servile, che... chiarisca i virtuosismi del testo latino, senza però pretendere di riprodurli... e che si mostri il più fedele possibile» p. 74. Vi si avverte insomma una “spallata” un po’ spiacevole verso le traduzioni concorrenti e questa strategia editoriale più che assertiva non giova alla polifonia del mondo delle traduzioni. Quella della Nicolini sarà una delle forme di “fedeltà” possibili, apprezzabile per quanto il suo prodotto, coerente con la sua idea di traduzione consapevole, dimostrerà di offrire. Ogni contributo, inoltre, non è “il” contributo al concerto delle versioni dell’opera di Apuleio. Lo stesso lettore troverà idonea ora l’una, ora l’altra operazione ad una fruizione ora “scolastica”, ora “artistica” di Apuleio, usando anzi proficuamente le due (o le altre) nella didattica contrastiva. Sto preparando un saggio sulle traduzioni e versioni dell’opera di Apuleio nelle lingue romanze sino alle sue ricodifiche teatrali e figurative.

- 17 Disposizione peculiare motivabile storicamente con la tradizione dei testi sacri, operazione che BETTINI 2012 chiama “tradurre Dio” (Cap. nono *Alla ricerca della traduzione perfetta*, pp. 197 ss.): «In un’epistola indirizzata a Pammachio, che va sotto il titolo assa eloquente di *De optimo genere interpretandi*, Gerolamo affermava infatti quanto segue: se come semplice traduttore di opere greche egli aveva proceduto “non parola per parola, ma secondo il senso”... questo principio però non poteva valere nel caso delle *Scripturae sanctae* nelle quali è *mysterium* perfino l’*ordo verborum*. Provate a tradurre Omero mantenendo in latino lo stesso ordine delle parole, afferma ancora Gerolamo nell’*Epistula ad Pannachium*: otterrete un risultato “ridicolo”; ma provate a *non farlo* traducendo le scritture divine: commetterete “sacrilegio”» pp. 200-201.
- 18 BUFFONI 2001, 17-31 F. Buffoni, *Le nuove frontiere della traduttologia*, in *Testo medievale e traduzione*: Bergamo 27-28 ottobre 2000 / a cura di Maria Grazia Cammarota e Maria Vittoria Molinari. - Bergamo: Bergamo University Press; Sestante, 2001, pp. 17-31. A proposito di vecchie dicotomie fra «“traductions des poètes” / “traductions des professeurs”» o più recentemente tra «*sourciers* (da “langue-source”, ma con una inquietante assonanza con l’ambito stregonesco) e *ciblistes* (da “langue-cible” o d’arrivo)», 22
- 19 BUFFONI 2001, 23-24. «“Come riprodurre, allora, lo stile?”» Eccone la risposta: «Il concetto di “movimento” del linguaggio nasce proprio dalla necessità di guardare

sua lingua magmatica, metamorfica, insomma “protoromanza” che urge sotto la pelle del latino e, specie nel parlato poco sorvegliato dei liberti, sovente la lacera²⁰.

Esponendoci all’altro, per poi scortarlo nella nostra terra, ci sentiamo, insomma, in quella delicata e peritosa ambasceria, antica e rituale, che Antonio Prete, nel suo bellissimo libro, chiama “ospitalità dello straniero”:²¹ “Tradurre è come accogliere un ospite nella casa della propria lingua... Quando ad essere ospitato è un poeta,

nelle profondità della lingua cosiddetta di partenza prima di accingersi a tradurre un testo letterario... il testo di partenza, invece, viene solitamente considerato come un monumento immobile nel tempo, marmoreo, inossidabile. Eppure anch’esso è in movimento nel tempo, perché in movimento nel tempo sono - semanticamente - le parole di cui è composto; in costante mutamento sono le strutture sintattiche e grammaticali, e così via. In sostanza si propone di considerare il testo letterario classico o moderno da tradurre non come un rigido scoglio immobile nel mare, bensì come una piattaforma galleggiante». BUFFONI 2004. (http://www.francobuffoni.it/traduzione_testo_poetico.aspx)

LONGOBARDI 2008, XII. «Altra peculiarità di questa traduzione è l’essere diffusa sull’intera gamma dei dialetti e delle lingue neolatine, sensibilità non incomprensibile in una filologa romanza. Tale aspetto, però, ci sembra anche congeniale all’esperienza artistica che Petronio opera sul meticcio linguistico-culturale d’età neroniana, nella Cena in specie, ma che, su altre corde ed altre gamme, si armonizza con l’ibridazione di generi e di stili coagulata nell’opera. Tale condizione, unica, accende in particolare la propensione di chi scrive (senza scambiare il *Satyricon* per un ‘documento’ realistico) a seguire le evoluzioni romanze di quei lemmi e quelle costruzioni riconducibili al latino tardo, ma spesso, proprio grazie all’audacia della mimesi letteraria, predittive delle forme neolatine rispettive».

- 20 LONGOBARDI 2005-06, 35-73. M. Longobardi, *Alterità linguistiche nel medioevo romanzo* “Annali della Facoltà di Siena” XXVI-XXVII (2005-2006): «Quando si considera il Medioevo Occidentale e le lingue che vi si parlavano, prima di arrivare alle attestazioni perspicue dei volgari romanzi (dal IX in avanti), abbiamo un lungo periodo di gestazione incubato dall’unica lingua abilitata all’uso scritto: il latino. Dopo tale periodo, che conosce varie fasi di maturazione, le lingue “altre” sverteranno come atolli nel gran mare della lingua latina. Sgusceranno dalle sue maglie le glosse (latino-latino delle Glosse di Reichenau, VIII-IX; latino-tedesco delle Glosse di Kassel; latino-spagnolo delle Silenses e Emilianenses, X, XI). Avanzarono dai margini delle carte e da spazi residui l’indovinello veronese e gli scongiuri provenzali di Clermont Ferrand; campeggerà nel tessuto latino della cronaca di Nitaro la macchia linguistica simil-francese dei Giuramenti di Strasburgo (842)», 35.

- 21 PRETE 1996, 5-6.

presto ci si accorge che per costui la lingua, la sua lingua, è tutto... Ma l'ospitalità - questa forma mediterranea, e nomade, della conoscenza - si arrischia proprio dinanzi a ciò che è estraneo ed è lontano... È proprio in questo *inimitabile* che s'avventura la traduzione. Come poter imitare l'inimitabile è il paradosso, e la sfida, di ogni traduttore di poesia. Questa sfida, che potrebbe paralizzare ogni impresa, per fortuna resta sullo sfondo. E il traduttore finisce col muoversi soltanto sulla terra - sabbiosa, accidentata - dell'esercizio. La prova, la riscrittura, il ventaglio faticoso delle varianti e delle esitazioni, replicano in un'altra lingua, il cammino stesso del poeta".

Timore, ma non paralisi nel simulare questo transito. Insomma, sempre per usare parole di poeti per significare questa eccitante vicinanza di quello che resta (anche dopo una doverosa ospitalità) estraneo e lontano:

Come si è stretto il mondo. I paesi lontani / sono in fondo al giardino /
dove la sera sulla neve / la sera chiusa fra rami con neve / allude ad altro
secolo / e alla lunga natura che fu. [...] Oltre il nero dell'orto l'Asia / e i
suoi deserti [...] ²².

3. *Illusioni perdute*

A proposito di pratiche di avvicinamento, ogni volta diverso, ai classici, Edoardo Sanguineti, traduttore specie per il teatro, rivendicava proprio la sua precisa consapevolezza contro chi gliela rimproverava quasi come atto di tracotanza. Egli argomenta che per uno scrittore ben più grave sarebbe accettare la supposta neutralità di un ipotetico automatismo o di una completa, e perciò tacita normatività

22 Cito la poesia di F. Fortini (da *Paesaggio con serpente*) che dà il titolo al bel volume: SUSI 1999.

del processo di traduzione²³. Federico Condello, nel saggio che si accompagna a *Teatro antico*, commenta l'altra pia illusione della trasparenza «perché ogni traduttore, assicura Sanguineti, è sempre autore *malgré lui*: perché totale assimilazione del testo di partenza si dà tanto in una traduzione fedele quanto in una “riscrittura”²⁴. La fedeltà strenua alla fedeltà nel tradurre porta spesso, nella migliore delle ipotesi ad accettare lo scotto della traduzione “cadaverica” anche per la letteratura, il cui linguaggio vive e pulsa di una carica metaforica tutta propria, di cui la traduzione pusillanime e anodina decreta programmaticamente il sacrificio²⁵.

23 SANGUINETI 2006. «Negli interventi riguardanti ciò che ho scritto, se qualcosa mi viene spesso rimproverato... è di saperne troppo di ciò che faccio: di saperla più lunga dei critici. E credo che tutto sommato sia vero: credo di sapere ciò che faccio... È del resto difficile tollerare l'inconsapevolezza di uno scrittore», p. 19. Sul suo valore di traduttore, si legga ora di F. BUFFONI, *Ricordo di Edoardo Sanguineti traduttore*: http://www.francobuffoni.it/upload/document/ricordo_sanguineti.pdf

24 F. Condello, *Il «fantasma della traduzione»: Sanguineti e il teatro antico*, pp. 301-310. TRAINA 1970, 7-8: «"Divenire un vetro così trasparente da credere che non ci sia vetro"»: se fosse veramente questo, come pareva a Gogol, l'ideale del traduttore, i Romani sarebbero stati traduttori pessimi. Il loro “vetro” è tutt'altro che trasparente: è un vetro colorato, che tinge di colori accesi le pure linee del disegno greco... Retorica, se si vuole; ma nel senso che le dava il Beare: “rhetoric is more that (sic) a trick of style: it is an attitude to life”. Essere stati i creatori, nel mondo occidentale, della “traduzione artistica” significa proprio questo: avere “voluto” essere non un vetro, ma una lente. I Romani poterono farlo perché trovavano già teorizzato e praticato, nella letteratura greca, il principio dello ζῆλος, che tradussero con *aemulatio*. Gareggiare con il modello: è una poetica che s'imporrà fino al Romanticismo. Ma quello che i Romani non trovarono nei Greci era il bilinguismo, l'interesse per una lingua straniera, portatrice di grandi valori culturali. Che è poi un aspetto dell'*humanitas*. Applicate l'*aemulatio* al bilinguismo e avrete la traduzione artistica».

25 Molto utile per questa attenzione (p. 195) a «non oscurare il coefficiente metaforico del testo» (e critico nei confronti delle cosiddette traduzioni scolastiche anodine), STELLA 2002, 179-199. Si veda pure per il problema della traduzione metaforica e idiomatica LONGOBARDI 2010c, 182-213.

E l'operazione di Sanguineti traduttore dei classici è personale e consapevole anche quando approda a quella accettazione della distanza e dell'estraneità delle lingue antiche definita quale una «Imitazione (perversa) dell'imitazione letterale».²⁶ Con questo paradosso, egli cioè propugna *in extremis* per i classici «che tradurre significa importare nella propria lingua una lingua straniera, e non adattare alla nostra lingua il greco. Bisogna grecizzare l'italiano, non italianizzare il greco» sino alla traduzione a calco²⁷.

Tornando “sulla terra”, se forse «il vero centro e l'autentico senso della trasposizione in versi rimane pur sempre il passaggio “da lingua poetica a lingua poetica”»,²⁸ e questa condizione è raramente attingibile (cfr. l'aforisma finale), sia almeno professabile (come prova Fo), per la traduzione poetica o letteraria in specie. La traduzione che si vota all’“invisibilità” di fatto è invalsa per lo più nelle edizioni critiche, col nome presentabile di “traduzione di servizio”,

26 Si veda ancora il saggio di Condello in SANGUINETI 2006, 306. «Ecco perché laddove la mimesi dell'originale si fa più letterale, lo scarto dall'originale... si fa più profondo... ecco perché lo strenuo rispetto dell'*ordo verborum* dà luogo al massimo del colloquialismo (pleonismo e catafora dei pronomi, moltiplicazione delle congiunzioni, solecismi sintattici di ogni sorta)... Imitazione (perversa) dell'imitazione letterale».

27 «La traduzione a calco è l'ultimo approdo a cui sono arrivato, per questa “Fedra” destinata a Siracusa. La cosa consiste di due elementi “diabolici”. Il primo è che se al verso 300 del testo c'è un modo di rendere una parola di Euripide e questa ritorna al verso 1200, ci deve essere la stessa parola, per quello che è umanamente possibile, nella traduzione italiana. Questa è una acrobazia abbastanza forte perché la compatibilità, in contesti diversi di vocaboli diversi, implica una speculazione semantica e comporta l'idea che tradurre significa importare nella propria lingua una lingua straniera, e non adattare alla nostra lingua il greco. Bisogna grecizzare l'italiano, non italianizzare il greco. [...] Io invece lo chiamo a calco perché le parole hanno la stessa posizione nel testo italiano e nel testo greco. Come un lavoro a stampo. Quando traduco, cosa significhi il testo non mi interessa. Vi confesso che quando traduco non leggo mai il testo da cima a fondo.. <http://www.indafondazione.org/prometeus-rivista-online/tradurre-il-teatro-antico/> *Trascrizione dell'intervento del Prof. Sanguineti al convegno organizzato dalla Fondazione INDA Le Ragioni della Follia. La vergogna e la colpa. Venezia, 18-19 marzo 2010.*

28 SANSONE 1991, 13.

che oggi vedo cadere sotto revisione critica²⁹. Nella migliore delle ipotesi, in questa versione *récreant*, si demanda alle note il ruolo di valorizzare la componente retorica della lingua-fonte; spesso però tale “valorizzazione” è un semplice riconoscimento e definizione scolastica delle singole *figurae elocutionis*. Comunque, resta un uso gravemente depotenziato dello strumento della traduzione, che si arrende, demandando ad altre sedi del paratesto quanto essa rinuncia (a parer mio troppo presto) a ricodificare.

4. *La nostra esperienza: esempi romanzi*

Chi si è addentrato nello spinosissimo dominio della teoria della traduzione, prima di cimentarsi con la propria esperienza, non può che sviluppare una sensibilità e una reattività a questo modo di lavorare. In proposito, in una recensione a un’ottima edizione critica del più bel romanzo d’amore del medioevo, *Flamenca*, ho volutamente puntato il dito sull’inadeguatezza della traduzione, una vera Cenerentola in un’opera tanto accurata³⁰. I criteri sbrigativi e approssimativi sulla traduzione che lì si dichiarano³¹ danno proprio l’idea di un’inconsapevolezza colpevole dei problemi complessi di questo strumento di cui per altro ci si serve con disinvoltura maldestra³². E le perdite fatalmente si contano. Anche in questo caso, la professione

29 «... il dilagare della cosiddetta “traduzione di servizio” - accademica e divulgativa a un tempo - che proprio a partire dagli anni Settanta contribuisce a costituire un tendenziale “grado zero” della versione tragica in Italia», SANGUINETI 2006, 310.

30 LONGOBARDI 2011b, recensione a MANETTI 2008.

31 «La traduzione, in prosa, cerca di essere il più possibile fedele all’originale, rispettando anche in buona parte le alternanze fra passato e presente ben note ai lettori di narrativa medievale, ma solo finché farlo non significhi cadere in eccessiva goffaggine», MANETTI 2008, 74.

32 A favore di una consapevolezza ormai maturata negli studi di pertinenza, cfr. ARDUINI 2007, specie cap. 2 *Un decalogo per il traduttore critico e consapevole*; 2.3 *Ancora su fedeltà ed equivalenza*.

di una traduzione “fedele” (che si pretende “neutra”) di un’opera letteraria espone di fatto a molteplici tradimenti dello stile, degli equivoci linguistici anche di carattere erotico (non poca cosa per un romanzo d’amore), dei giochi onomastici, delle forme del discorso (proverbi). Insomma, della qualità retorica della sua scrittura. In altri termini, di tutto quello che fa di un’opera un’opera letteraria.

Per fare solo un esempio da Flamenca, a proposito di toponimi fantasiosi e di scherno, affibbiati al marito-*gilos* che si illude di ‘domare’ la moglie innamorata di un altro, si usa la perifrasi ironica 4519 *De Mon Musart es dons e sener*, (*gilos qui vol domna destreiner...*). L’editrice rinuncia alla sfida di tradurre i toponimi, posizione condivisibile in teoria. Qui però si tratta di un “nome parlante” su cui s’impenna tutta la carica beffarda del passo. In nota, infatti, si deve ricorrere ad altre traduzioni come il ‘Monte Sciocco’ di Mancini 2006, che con intraprendenza superiore non ha sacrificato in traduzione l’allusività di quel *Musart*. Inoltre, deve rimanere in traduzione anche il coronimo o oronimo (*Mont*) carnevalesco, regno dei cornuti ostinati. Sì perché il *musart* qui non ha il senso generico di folle, ma è un geloso raggirato dalla moglie: insomma, c’è aria di corna. Una traduzione ludica sarebbe stata, così come esisteva un *episcopus Corninus*.: «Di Val di Cornia può corona cingere (il geloso che vuol donna costringere...). Oppure si candidano di volta in volta realistici, ma obliqui reami: il maremmano Monte Bamboli, l’appenninico Corno alle Scale, il leggendario Corno d’Africa, il ritoccato ‘Monterotonto’, etc.

Un gioco paretimologico onomastico (tipico e fecondo nel medioevo) si intavola lì anche tra San Pietro e Pietro (*Peire Gui*), l’oste-mezzano del romanzo. Com’è noto, sul nome del santo, pietra miliare della Chiesa, si edifica la ben nota paretimologia biblica: *Petrus / petra*. Il periodo che segue esordisce con la pia raccomandazione di incensare San Pietro, come patrono dei propri voti ancorché del tutto amorosi (5696-8 e *fassatz candellas a sanz*, / E non si

perda neis li partz /*de san Peire*, ques er dimartz), dato che ricorrerà il martedì successivo la festa liturgica, di fatto un *rendez-vous* in cui i due amanti clandestini si potranno incontrare. Ma, ironia della sorte, sarà proprio l'oste astuto, omonimo del santo, anch'egli connotato con il suo bravo "pietrone" (5709 *s'en va a n Peiron Guison 5710 sezen lo trob'a ssom peiron*) a performare (paraninfo come sempre nel romanzo) il 'miracolo' di propiziare l'incontro tra i due futuri amanti.

Ecco, quest'espedito gustoso va tutto perso, e in traduzione e nelle note.

Un'altra perdita troppo spesso e troppo presto dichiarata è quella che riguarda la traduzione dei giochi di parole. Perdita che deve essere almeno compensata con un altro "effetto" nella lingua d'ar-rivo. Proprio i trovatori sono maestri di questa oltranza stilistica o *Hyperthophie du trobar*. Come la mettiamo allora con Cerverí de Girona, autore di questo *vers estrayn*?

Taflamart faflama hoflomom maflamal puflumus siflimi aflama eflemen-
trefleme boflomonaflamas geflemens, efleme faflamal leflelemeumeflemens
quiflimi viflimiaflama preflemen aflamab deflemesleflemeyaflamal,
caflamar tuflumuyt loflomo teflemenoflomon peflemer aflamaytaflamal

Dal brusio di questo vers di parole "farcite", selezionando il segmento iniziale e finale dei blocchi, si estrae il perspicuo *vers breu* (breve) «*Tart fa hom mal [...]*» (DE RIQUER 1947, 279-81):

Tart fa hom mal pus sia entre bonas gens,
e fal leumens qui via pren ab desleyal,
car tuyt lo tenon per aytal

E quale sarà la traduzione "fedele" del *vers estrayn* nel suo *argot aditivo*? Sarà quella che non manca alla 'dominante' di questo tipo di *trobar*, ovvero quella che ricrea una forma di lingua farcita che

restituisca un po' del suo potenziale unico. Eccone un esempio:

Ravaravameventeve sivi fava mavaleve, puvurché sivi stiviava trava bravavava geventeve,
eve favallava leveggevermeventeve chivi viviava prevendava covon uvunovo sleveavaleve, povoiviché tuvuttivi lovo covonsivideveravanovo tavaleve³³.

Un altro problema interessante è quello dei testi plurilingui, non rari fra i trovatori. Come tradurli? Nella lirica trovadorica è il 'discordo' a usare il plurilinguismo, tra altre discrasie d'impianto, quale lato a vista del disamore che tal genere è deputato ad esprimere³⁴. Dunque, esso costituisce una sfida alla traduzione di non

33 LONGOBARDI 2011a, 42-43.

34 Sul genere discordo, si veda CANETTIERI 1995. Sul plurilinguismo dei trovatori e Dante, cfr. BRUGNOLO 1983: «particolare procedimento consistente nell'impiego simultaneo di due o più idiomi differenti, in successione o alternanza prestabilita, all'interno di un medesimo testo poetico in quanto unità formale» 5. Vi si analizzano le due pièces plurilingui di Raimbaut de Vaqueiras (Contrasto bilingue *Domna, tant vos ai preiada*, 1190, composto per Obizzo Malaspina, il discordo plurilingue *Eras quan vey verdeyar*) e la canzone trilingue attribuita a Dante.

Il primo, com'è noto, è il débat amoroso tra il trovatore e una popolana genovese, campione linguistico che costituisce una delle prime attestazioni dell'italiano. Altri esempi di plurilinguismo si riscontrano nel Nord Europa, come la canzone alla Vergine, trecentesca in francese e inglese alternati (ivi, p. 123); coevi sono i *Proverbia trifaria* in commistione francese-latino-inglese, (ivi, pp. 123-124). E vi si aggiunga la canzone trilingue attribuita a Dante *Aï faux ris, pour quoi traï avés* (ivi, p. 107 ss.) in francese, latino e italiano anch'essa dunque un discordo, composto *in lingua trina*: *Aï faux ris, pour quoi traï avés /oculos meos? Et quid tibi feci /che fatta m'hai così spietata fraude? Nel congedo, l'autore afferma di aver scelto di parlare in lingua trina: « ut gravis [sua] spina / si saccia per lo mondo», quindi, per amplificare la sua pena al più vasto mondo dei letterati poliglotti. Gli esperimenti poetici plurilingui di Raimbaut de Vaqueiras acquisiscono, secondo Tavani, un'ulteriore valenza politica, quasi un bando di arruolamento alla IV crociata rivolto al mondo cristiano occidentale, cfr. TAVANI 2002, 35: «Nella prospettiva della crociata, il discordo plurilingue troverebbe una motivazione meno superficiale e forse più convincente di quella esclusivamente letteraria... un appello, attraverso l'unità culturale, a un'unità ideologica indispensabile per far fronte alla sfida... lanciata al mondo latino dai mondi concorrenti greco-ortodosso e arabo-islamico».*

Per la traduzione plurilingue dei forestierismi del *Satyricon*, si veda LONGOBARDI 2009a.

poca potenza. Eppure, io riscontro che i discordi, benché dichiaratamente plurilingui, sono regolarmente tradotti in un'unica lingua d'arrivo, vanificando ancora una volta la consegna della "dominante" principe del genere. Riprendiamo ancora il filo del discorso con la *Cobla en VI lengatges* di Cerverí.

Nuncha querria eu achar
ric home con mal coraçon,
mas volria seynor trobar
que m dones ses deman son don
e voldroye touz les jors de ma vie
dames trover o pris de tota jan;
e si femna trobava ab enjan,
pou mim cap!, io, micer, la pyllaria.
Un esparver daria a l'enfan
de setembre, s'aytal cobla·m fazia

La traduzione della cobla esalingue di Cerverí, che i traduttori mai affrontano, in quanto puntualmente ridotta ad una sola lingua d'arrivo, è proposta con successo in sei lingue moderne da una mia allieva senese, Camilla Pelizzari, che ne ha con semplicità dimostrato la fattibilità.

<p>Nuncha querria eu achar ric home con mal coraçon, mas volria seynor trobar que m dones ses deman son don e voldroye touz les jors de ma vie dames trover o pris de tota jan; e si femna trobava ab enjan, pou mim cap!, io, micer, la pyllaria. Un esparver daria a l'enfan de setembre, s'aytal cobra-m fazia</p>	<p>Jamais je voudrais trouver Rich man with evil heart ma vorrei trovare un signore che mi donasse senza domandarli i suoi doni Quisieras todo los días de mi vida encontrar damas del aprecio de todo el mundo en als ik toevallig een vrouw ontmoet glaube, meinen Herr, dann nehme ich sie. Uno sparviero settembrino Darei all'Infante se componesse una cobra come questa.</p>
---	---

Legenda

- 1: dal galego-portoghese al francese;
- 2: dallo spagnolo all'inglese;
- 3: dal provenzale all'italiano;
- 4: idem;
- 5: dal francese allo spagnolo;
- 6: idem;
- 7: dal guascone all'olandese;
- 8: dall'italiano al tedesco;
- 9: dal provenzale all'italiano;

Su analoghi tipi di esercizi al limite, si pronuncia ancora Magrelli³⁵, che perora l'unica traduzione lecita del romanzo lipogrammatico di G. Perec, *La disparition* (la vera scomparsa in tutto il romanzo è quella della vocale 'e')³⁶, ovvero solo ed esclusivamente quella lipogrammatica.

«Qui, d'abord, a l'air d'un roman jadis fait où il s'agissait d'un individu qui dormait tout son saoul. Anton Voyl n'arrivait pas à dormir. Il alluma. Son Jaz marquait minuit vingt. Il poussa un profond soupir, s'assist dans son lit, s'appuyant sur son polochon. Il prit un roman, il l'ouvrit, il lut; mais il n'y saisissait qu'un imbroglio confus, il butait à tout instant sur un mot dont il ignorait la signification. Il abandona son roman sur son lit. Il alla à son lavabo, il mouilla un gant qu'il passa sur son front, sur son cou», p. 17

Quindi questo brano esordiale, in italiano, dove il protagonista, in francese Voyl (vowel senza la 'e') sarà “tradotto” in Vokal, si realizzerà di necessità con una traduzione fedele al principio dominante del lipogramma:

«Dapprincipio ha l'aria di un noto romanzo, in cui si parla di un uomo sprofondato in un gran sonno. Il sonno non arrivava. Anton Vokal riattaccò la lampada. Il suo Jaz indicava quasi l'una. Sospirò, si rialzò, appoggiandosi al cuscino. Aprì un romanzo, lo sfogliò, sforzandosi di applicarsi; ma si smarriva in un confuso imbroglio, inciampando di continuo in vocaboli di cui ignorava il significato. Posò il libro. Andò al lavandino; bagnò un guanto di spugna, lo strofinò sulla faccia, sul collo»³⁷.

In inglese, il romanzo di Perec esibisce il titolo *A void*, con cui il traduttore-ricreatore ha costruito il gioco allusivo tra il sostantivo *void* 'vuoto' e il verbo *avoid* “evitare” alludendo al medesimo tabù

35 MAGRELLI 2001, 46-54, in part.: «Siamo di fronte ad una traduzione quando almeno un elemento del modello originario va perduto», p. 49.

36 PEREC 1969.

37 FALCHETTA 1995, 17. Nel 1996 ha vinto il Premio Monselice (*Premio Leone Traverso per l'opera prima*) per la traduzione.

della scrittura³⁸, mentre il nome proprio del protagonista, allusivo alla vocale scomparsa, sarà adattato in Vowl (Vowel tabuizzato):

«Which at first calls to mind a probably familiar story of a drunk man walking up with his brain in a whirl. Incurably insomniac, Anton Vowl turns on a light. According to his watch it's only 12.20. With a loud and languorous sigh Vowl sits up, stuffs a pillow at his back, draws his quilt up around his chin, picks up his whodunit and idly scans a paragraph or two; but, judging its plot impossibly difficult to follow in his condition, its vocabulary too whimsically multisyllabic for comfort, throws it away in disgust. Padding into his bathroom, Vowl dabs at his brow and throat with a damp cloth»³⁹

In spagnolo, intitolandosi *El secuestro*, si “lipogramma” la vocale “a”, forse per cimentarsi con una sfida dello stesso potenziale in spagnolo riguardo al peso frequenziale e funzionale che la ‘e’ gioca in francese.

Ecco dal prologo:

«Donde se inició el Tormento, como podremos ver después. Tres obispos, un religioso judío, un coronel del Opus y un trío de mediocres politicuchos, siguiendo los deseos de un trust inglés, difundieron por televisión, y luego en letreros, el inminente riesgo de morir por desnutrición...»⁴⁰.

Un altro problema intrigante è costituito dalla traduzione metrica (mimetica, semimimetica), comunque, quella traduzione della poesia che lodevolmente si smarca dalla traduzione di servizio in prosa

38 «La scrittura che, nella sua alchimia alfabetica, è scrigno dei segreti dell'essere o dell'assenza: la dedica di *Wo il ricordo d'infanzia (pour E, pour eux)*; la stessa lettera omessa (con la sua morte, la madre ha lasciato un *vide*)», cfr. LONGOBARDI 2004, 128-142, cit. da 142. BEHAR 1995. KASPER 2003.

39 ADAIR 1995, 3 Georges Perec, *A void*, translated by G. ADAIR, London, The Harvill Press, 1995.

40 ARBUÉS et al. 1997. M. ARBUÉS, M. BURREL, M. PARAYRE, H. SALCEDA, R. VEGA, *El secuestro*, Barcelona, Anagrama, 1997.

e si emancipa anche da quella consueta alineare. Un bell'esempio, ancora perfezionabile, a mio avviso⁴¹, è in *Poesie d'amore dei trovatori*, a cura di D. O. Cepraga e Z. Verlato⁴². Questa antologia, inoltre, ha proprio quello che lamentavo mancare nelle edizioni critiche, ovvero, una corposa introduzione problematica sulla traduzione. Quando parlo di perfezionabile, mi ostino verso un uso più spiccato, quasi trainante delle rime - che nei due autori si vogliono sporadiche - dato che la rima (si pensi al gioco dei *bouts-rimés*) è il seme che genera a ritroso l'intero verso⁴³.

In quella disamina affrontavo anche, naturalmente schierandomi, il problema della traduzione "a citazione", ovvero quella che accoglie spezzoni di altra poesia per tradurre parti della nuova. Se Cepraga e Verlato ricusavano - è loro diritto - questa risorsa, io invece prendevo posizione con Franco Buffoni: « la traduzione non è che una lunga citazione. E questo nasce da un convincimento: che letteratura nasca da letteratura »⁴⁴.

Nei termini analoghi espressi da Alfonso d'Agostino, scegliendo la traduzione 'a citazione' si decide di valorizzare la «filigrana linguistica» e la «memoria poetica» dei testi ⁴⁵.

41 LONGOBARDI 2009b.

42 CEPRAGA VERLATO 2007.

43 «Conosciamo anche noi la definizione della traduzione che dà Valerio Magrelli, ovvero la rassegnata «regola del meno uno» ed apprezziamo anche l'arguta motivazione dei due traduttori di scongiurare così l'effetto accademico da concorso per dilettanti. Tuttavia, un po' d'audacia in più, un corpo a corpo appena più serrato con la sonorità della lingua sarebbe stato più appagante. Ricreare l'*udibilità* della rima o di altri artifici fonici, almeno in quota marcata, infatti, non la sento esercitazione scolastica da concorso del *Consistori*, né somma di *contraintes* tiranniche, bensì una sfida ludica formidabile, purché sia trattata come una risorsa e se non costi stravolgimenti e forzature disagevoli», LONGOBARDI 2009, 164-165.

44 Intervista a Franco Buffoni, a cura di M. CANGIANO, L. NUZZO ed E. SANTANGELO, Tabard, «Il secondo grado», n. 7, anno III (dal sito dell'autore). Su questa scelta, cfr. ancora BUFFONI 2001, dove si afferma il concetto di traduzione come assorbimento e trasformazione di un altro testo (27) «... sub specie di calchi, prestiti, rifacimenti, citazioni» 29.

45 D'AGOSTINO, 2002, 42-43: «Uno dei problemi che mi sembrano alquanto trascurati è

Tra l'altro, osservavo pure in quell'antologia numerose autofagie rispetto alla presa di posizione contraria alla traduzione a citazione, eccezioni palesi che giudicare inconsapevoli (a proposito di inconsapevolezza!), sarebbe equivalso ad una taccia di ignoranza inammissibile. Il che dimostra che la «memoria poetica» si prende comunque le sue rivincite e che questo non fa che giovare alla «filigrana linguistica» della traduzione letteraria.

Ecco gli esempi che portavo.

Intendo, in tal senso, il richiamo petrarchesco «*Solo e pensoso e senza alcun compagno*» con cui Cepraga traduce l'incipit di Gavaudan, *Dezamparatz, ses companho* (p. 316 ss.). Analogamente apprezzo, in Bernart de Ventadorn, *Can vei la lauzeta...* (p. 203) v. 4 *per la doussor c'al cor li vai*, la nota ripresa di Dante, *Paradiso*, XX, 73-75: «dell'ultima dolcezza che la sazia» che migra con grazia naturale nella traduzione di Cepraga: «per la dolcezza che le sazia il cuore». Non so se intenzionale, infine, quel «Godo del vento che spira ad aprile», incipit di Arnaut de Maruelh, *Belh m'es quan lo vens m'alena* (pp. 396 ss.), che almeno a me ricorda (se sono ammessi i miraggi) «Godi se il vento ch'entra nel pomario / vi rimena l'ondata della vita» di montaliana memoria⁴⁶.

A proposito di rime che generano l'intero verso, non si può non considerare la sestina, dove interi rimanti condizionano per ben sei

la resa di quella che chiamerei la “filigrana linguistica” o, in altri termini la “memoria poetica” del testo. Qualsiasi testo, e in particolare uno medievale, e in modo ancor più speciale uno poetico e in forma intrinseca una lirica provenzale o che appartenga alla sua discendenza o alla sua area di rifrazione (come la lirica italiana o francese delle origini) è intessuto di echi, memorie, richiami, di un'intertestualità assai marcata... che chiede udienza anche ai traduttori moderni... È mia opinione che questo dato non sia facilmente trascurabile e che quindi sarebbe opportuno fare qualcosa, nella versione, per ricostituire almeno in parte questo tessuto connettivo-memoriale...». Per una scelta convinta di traduzione a citazione, si veda LONGOBARDI 2009a.

46 LONGOBARDI 2009b, 163.

volte x sei il verso-contesto che li accoglie. La sestina infatti ripete le stesse sei parole-rima presenti nella prima strofa, secondo una permutazione denominata *retrogradatio cruciata* e che si esaurisce dopo sei “giri di orologeria”. Ecco il noto testo di Arnaut Daniel⁴⁷, suo “inventore”:

Lo ferm voler qu'el cor m'intra
no-m pot ges becx escoissendre ni on gla
de lauzengier qui pert per mal dir s'arma;
e pus no l'aus batr'ab ram ni ab verja,
savals a frau, lai on non aurai oncle,
jauzirai joi en vergier o dins cambra.

Non recluto qui tutta la foltissima schiera degli “amanti della sestina”, ma valga a rappresentarli, ai fini della traduzione contrastiva, Alfonso D'Agostino, il filologo e fine traduttore, che sta raccogliendo il numero più alto di versioni d'autore della sestina di Arnaut Daniel.

In appendice all'articolo sopra citato, sono raffrontate sei traduzioni di filologi (Roncaglia, 1961), filologi-poeti (Sansone, 1984; Beltrami, 1996), poeti (Raboni, 1990; Tripodo, 1997); linguisti e poeti (Bandini, 2000), più quella di D'Agostino, settimo; ognuna vagliata a seconda dei criteri metrico-retorici che l'hanno dettata. Dopo quell'articolo, è a tutt'oggi disponibile un volume in cui si amplia il campione e D'Agostino apporta varianti alla sua versione d'allora.⁴⁸ Nel suo prossimo “Canto d'unghia e di zio”, ce ne saranno un gran numero, da quella di Bartolomeo Casassagia, nel primo cinquecento ad oggi, passando per la mia, trigesimaterza «tra cotanto senno».

47 PERUGI 1978.

48 D'AGOSTINO 2009; per la sestina di AD, pp. 93-138. Una variante recenziere, per es. al v. 2 è «sbarbicar» invece che «sradicar», cfr. motivazione a p. 111.

Offriamo una sinossi necessariamente limitata delle scelte dei sette traduttori già citati, relative ai primi tre versi della prima strofa.

Sinossi cobla. 1

Il fermo desío che nel cuore mi penetra (Ro)
Il fermo volere che nel cuore m'entra (S)
Voglia che in cuore m'entra (Ra)
La fermezza che in cuor m'entra (Be)
Fermo voler che in cuor m'entra (T)
Questo fermo volere che nel cuore mi penetra (Ba)
La ferma volontà che in cuore mi entra (D'A.)

Sinossi cobla 2

Non mi può rostro scerpere né unghia (Ro)
Non può scalfire né becco né unghia (S)
Ferma non si potrà da becco o unghia / scalfire (Ra)
Non può becco spezzare a me né unghia (Be)
Non mi può becco scalfire né unghia (T)
Strapparmelo non può becco né unghia (Ba)
Sradicar non la può becco né unghia (D'A.)

Sinossi cobla 3

Di maldicente, che si dannà, parlando, l'anima (Ro)
Di maldicente che l'anima perde parlando (S)
Scalfire d'uomo che si cuoce l'alma / per male dire (Ra)
D'invido che parlando perde l'anima (Be)
Di falso che in maldire perde l'alma (T)
Di chi per la maligna sua lingua perde l'anima (Ba)
Di chi per mala bocca perde l'anima (D'A)

Rimandiamo all'articolo di D'Agostino le delizie di questo vaglio, che si avvia dalla considerazione che tutti i rimanti provenzali sono bisillabici (con un'unica eccezione: *enongla*), il che implica la *contrainte* di cercare quanto più possibile il corrispondente rimante piano nella lingua italiana, lingua che rispetto all'altra ha in generale un assetto sillabico più vicino a quello latino e conta quindi spesso unità in più. Emblematico, a proposito, nella terza sinossi, il rimante *arma, anima* in italiano, che tradisce due volte la consegna sillabica e ritmica. La ricerca strenua della *contrainte*, d'altronde, porterebbe al bisillabico-piano *alma*, petrarchesco, ma che è marcato da una stigma troppo letteraria rispetto alla quota stilistica media perseguita da Arnaut. (D'AGOSTINO, 2002, 44). Problema del tutto analogo riguarda *cambra*, che in italiano conserva una sillaba in più e un accento proparossitono, càmera, contro l'idoneo 'stanza' che a sua volta, però, perde il connotato di intimità di cui il contesto di desiderio richiede la resa in traduzione (D'AGOSTINO, 2002, 45). Desiderio, in provenzale *voler* (anzi *ferm voler*, come "pensiero dominante o "chiodo fisso"), che nella rosa delle scelte vede avvicinarsi: desío, volere, voglia, volontà (D'AGOSTINO, 2002, 46), sinonimi ora troppo poetici e desueti, ora banalmente trisillabici e ossitoni.

Il problema della sonorità dei rimanti o delle parole in genere, parole che con un anacronismo potremmo definire "petrose", investe sia i rimanti precedenti (le assonanze e i nessi stridenti con la vibrante rotata di *cambra, intra*) che quelli della seconda sinossi come *bec escoissendre*, che vede la scelta di traduzione posarsi su becco, rostro, da una parte, e scerpere, scalfire, strappare o addirittura l'apocopato sradicar (oggi sentito come un "poetichese" da evitare) (D'AGOSTINO, 2002, 47).

Con queste problematiche relative alla sestina, siamo entrati definitivamente in una sfera più alta, quella della versione d'autore. Proprio uno dei traduttori della sestina, Pietro Beltrami, che coniuga in

sé la triplice figura del filologo, del traduttore e del poeta, e che si era misurato con la sestina di Arnaut, ci farà da pietra di paragone per una traduzione di un poeta bellissima e forse non abbastanza conosciuta. Si metterà dunque a confronto la traduzione che Beltrami, da una parte, e Franco Scataglini, dall'altra⁴⁹, hanno dato del *Roman de la Rose*⁵⁰.

Nella prefazione a *La rosa*, Cesare Segre osserva: «Fra gli incontri predestinati, va certo posto quello di Scataglini col *Roman de la Rose*». Forse predestinati anche per il nome-presagio della musa del poeta, la moglie Rosellina, e per la sua frequentazione della poesia delle origini (es. la raccolta poetica dalla memoria Lentiniana “E per un frutto piace tutto un orto”, 1973). Fatto sta che Scataglini, traducendo «C'est li romanz de la rose Ou l'art d'amours est toute enclose»⁵¹ nel suo peculiare e “anticato” dialetto anconetano, così esordisce:

S'intitola: “La Rosa”
L'arte d'amà c'è implosa” (37-38)

E prosegue, con il classico esordio primaverile, il suo «Era de maggio»:

Nel sogno l'odoroso
Magio vigeva estroso
Che fa i viventi gai
Quanto altri mesi mai. (45-48)⁵²

49 SCATAGLINI 1992, ma si veda anche il testo integrale di questa, come di altre raccolte poetiche sul sito www.scataglini.it

50 *Le roman de la rose / Guillaume de Lorris et Jean de Meun*; édition d'après les manuscrits BN 12786 et BN 378, traduction, présentation et notes par Armand Strubel, Paris, Librairie generale francaise, ©1992. Per la traduzione fornita da Beltrami, però, si attinga al sito www.pietrobeltrami.it/ che si basa sull'edizione *Le Roman de la Rose par Guillaume de Lorris et Jean de Meun, publié par Ernest Langlois*, Paris, Firmin-Didot, 1914-1924 (disponibile in <http://gallica.bnf.fr>)

51 Vv. 37-38: «questo è il *Romanzo della Rosa*, / in cui l'Arte d'Amore è inclusa» (Beltrami).

52 «Mi pareva di maggio allora, / cinque anni fa, o di più ancora: / ch'ero in maggio, nell'amoroso / tempo sognavo, nel gioioso, / nel tempo in cui ogni cosa è gaia» (Beltrami).

Per la nostra sinossi, spiccheremo invece un altro brano della *Rose*, «un abbozzo di *Ballade des dames du temps jadis*, col suo bravo *ubi sunt*»: (Segre). Ecco dunque organizzato in tabella a tre colonne il motivo «tempus fugit» nel testo del *Roman de la rose* (da Wikisource, per comodità) nella traduzione di Beltrami e in quella di Scataglini:

Si tost que ne scauriez penser	che non si può nemmeno pensare	
Queus tens ce est qui est presenz,	che tempo è questo che è presente,	
Sel demandez as clers lisanz ;	se chiedete a qualche docente,	Se domandi a un sapiente
Car avant que le pensement	che prima d'averci pensato	l'hic et nunc presente
Fut finy, si bien y pensez		del tempo cosa sia,
Troys temps seroient desja passez	tre tempi son già nel passato,	el nunc s'e' fatto scia.

Il modo di argomentare sul tema (in questa *tranche* si considera la velocità del fluire del tempo che brucia anche i ritmi del pensiero umano) del *Roman de la Rose* è più diffuso e piano. La versione metrica di Beltrami lo segue sostanzialmente all'ambio, rispettandone il metro (*octosyllabe* francese che equivale al novenario italiano) e il *couplé* cosiddetto a *rimes plates* (AABB). Anche il lessico segue dappresso quello della *Rose* (clers < *clericus*, docente), sino nelle *tournares* che, per il gusto moderno, risultano un po' pedanti (ce est qui est presenz, «questo che è presente»). Il piano della traduzione di Beltrami, in buona sostanza, si prefigge l'aderenza filologica alla *Rose*, senza perseguire scopi estetici o adeguamenti allo stile della lingua d'arrivo.

La versione in settenari di Scataglini (verso più naturale nella lirica italiana), benché anch'esso in *rimes plates*, è un colpo di vento che scuote il testo, con la stessa velocità temporale di cui si predica⁵³. È inutile non ammettere che rapisce con un *appeal* irresistibile.

Tempus fugit 2

Le temps contre qui rien ne dure	il Tempo a fronte a cui non dura	El ferro, cosa dura,
Ne fer ne chose tant soit dure	ferro né cosa la più dura,	al tempo va in rasura.
Car le temps tout gaste et tout mange	che il Tempo tutto ingoia e sforma,	Niente al tempo resiste:
Le temps qui toutes choses change	il Tempo che tutto trasforma,	invero, niente esiste.
Qui tout fait croistre et tout mourir	che tutto cresce e fa nutrire	Quel che acrebe e nutri',
Et tout user et tout pourrir.	e consumare e imputridire,	se consumo', marci'.
Le temps qui envieillist noz peres	che invecchiò i nostri genitori	Attempo' nostro padre,
Qui vieillist rois e empereres	e invecchiò i re e gli imperatori,	re e regine legiadre e papi e imperatori:
Et par lequel tous vieillirons	e che tutti ci invecchierà se Morte prima non verrà,	tuti, al tempo, aleatori.

53 «Il passaggio dagli ottosillabi ai settenari è decisivo per la nuova configurazione del testo. Gli ottosillabi del poema francese si susseguono armoniosamente in un discorso che se ha rilievo per le immagini, ne ha molto meno per la sintassi. Abbiamo a che fare con uno stile elegante e scorrevole, che rifugge dagli scarti bruschi e dalle sorprese; uno stile che ci porta ad un mondo di sogno, anche in senso proprio, in cui nemmeno la lieve ironia ha ripercussioni nella musica. *La rosa* è proprio agli antipodi di questo stile. Già il settenario è più aspro e costringe a una forte concentrazione semantica...» (SEGRE, *Introduzione* a Scataglini 1992).

Anche in questa *tranche* successiva in cui si sviluppa l'idea accessoria della ruota del tempo che tutti ci nutre e tutti ci consuma, si conferma questa condotta, filologicamente ineccepibile di Beltrami, oltremodo innovativa di Scataglini, cosa che rende impervia anche l'esatta segmentazione del testo.

Eppure, una forma di fedeltà "sintetica" si intravede anche in Scataglini: quel *va in rasura* che evoca la limatura di ferro e quel gioco paronomastico antico *erodere vs eradere, roso vs raso*; quello schietto *marcì*, contro il colto *imputridire*; quell'impagabile figura etimologica del verbo *attempare*, che recupera la radice di cui si argomenta; quella *rima peres vs nostro padre* (che filologicamente Beltrami traduce al plurale «genitori») che si trascina dietro il cliché del *C'era una volta...* un re e una regina (e ora non ci sono più)⁵⁴.

5. *La nostra esperienza: esempi latini*

Da dove cominciare? Anche se arcinoto, tributo il mio personale omaggio ad uno studio che a me, insegnante alle prime armi, aprì sicuramente la strada della traduzione "continua" che ancora oggi percorro. Cominceremo dunque da *L'avventurosa storia dei baci di Lesbia* di Giovanni Segà⁵⁵.

Che la materia erotica abbia sempre suscitato scandalo, *pruderie* e provvedimenti di censura è cosa nota, ma gustoso e paradossale è il caso del carne 5 di Catullo (*Vivamus, mea Lesbia, atque amemus*).⁵⁶

54 L'interessante commistione di antico e nuovo viene sintetizzata così da Cesare Segre, *Introduzione* a SCATAGLINI 1992: «Che l'incontro di Scataglini col *Roman de la Rose* fosse predestinato, lo dice anche la bellezza del nuovo testo, romanico e moderno, intenso e malizioso, che ha saputo trarne».

55 SEGÀ 1987. Ora leggibile anche sul sito di G. Cipriani, <http://catalepton.altervista.org/tag/giovanni-sega/Home>.

56 CANALI 1993, 192.

Il carme - lo sanno anche legioni di scolari - è un invito esplicito a vivere pienamente e a godere dell'amore. Ma è proprio quel profluvio contabile di baci, *Da mi basia mille* e millanta - che un mio allievo (*talis mater...*) addizionò in *Ventiquattromila baci*⁵⁷ - a urtare la sensibilità dell'abate Pastore (Venezia, 1797) che così censurò (p. 125):

Viviam, mia Lesbia, e 'n pace amiamci, / E tutti i strepiti tegniam per nulla
/ De' vecchi rigidi: tramontar puote / E poi rinascere a mane il sole: / A
noi perpetua da dormir resta / Notte nerissima, poiché una fiata / Questa
ne spensesi fral luce breve.

Breve, quanto questa traduzione dimidiata («così risecati questi poeti, che son ridotti quasi quasi a metà»). Insomma: dove sono finiti i baci?

Nella citata premessa al Lettore (p. 126), il cauto editore così motivava vibratamente le sue scelte di traduzione pudibonda (lèggi censura): «troncarne quando di netto i poemi, quando in parte», per epurare là «ovunque vi leggesse oscenità, per non farne uscir così libera, e sfrenata la versione sotto gli occhi del pubblico». Pubblico e lettori in condizione di minorità, da tutelare quindi. Nessun dubbio di legittimità sul suo operato: «Quei di buon senso, i ragionevoli, i moderati ne saranno soddisfatti».

E d'altronde, tale necessaria resezione assurgeva, a partire dalla quarta edizione (Bassano, 1805), allo statuto lirico di *Frammento* e con l'impostura del titolo *A sua Moglie* (p. 127), l'abate finiva per regolarizzare la "coppia di fatto", Catullo e Lesbia, in uno specchiato *ménage* familiare.

Ma ulteriori sedute di *maquillage* era destinato a subire il carme 5 di Catullo.

Quest'altra censura, di padre Luigi Maria Rigord [1739-1823]⁵⁸,

57 LONGOBARDI 1998.

58 Da C. Valerio Catullo tradotto dal padre Luigi M. Rigord della Compagnia di Gesù, Malta, F. Naudi, 1839, p. 119. App.: «di quelle Catulliane composizioni, onde detratte

trasformava infatti il pruriginoso *Viviam* in un conviviale *Beviam*, impulso ad una metamorfosi ben più *prude*: i mille ardenti baci scomparivano diluendosi in lieti calici:

Beviam mia Lesbia, scherziam davvero [...] /Dammi di ciotole per mio contento
Mill'e poi cento, quindi prontissima /Mille altre versami con altre cento

Questa di L. Portelli (Roma, 1836), infine, arrivava a ritoccare addirittura il testo latino di Catullo, occultando la fascinosa e fatale Lesbia (ancorché promossa a “moglie” dall’abate Pastore) e sostituita da un innocente cenacolo di amici («socii»), spronati ad un giocoso *carpe diem*, perché lambiti tutti dall’ala della morte («Admonitu mortis ad hilariter vivendum socios cohortatur»): «Vivamus, socii, iocosque amemus» (p. 128).

Insomma, un articolo che rivelò a me allora e continua a rivelare ora l’inesausta potenzialità della traduzione, studiata attraverso la mentalità e la sensibilità dei secoli. Un metodo didattico esemplare di traduzione contrastiva.

L’Apokolokyntosis di Seneca

Per chi ha tradotto come me il *Satyricon*, dicevamo, un passaggio naturale sarebbe verso l’*Apokolokyntosis* di Seneca.

L’aspetto obliquo di quest’opera “composita”, come doveva essere la satira Menippea, forma una prima concrezione nel titolo e lancia una sfida di non poco conto alla sua conseguente traduzione.

Come si sa, infatti, il titolo mostra una precisa intenzione di riferirsi con irriverenza all’apoteosi del divo Claudio, distorcendola in

si sono a più acconcio espurgamento alquante voci, ed altre surrogate».

un “come se” imbarazzante, a partire dalla somiglianza del significante, fra trasformazione in dio (apoteosi) e trasformazione in zucca. Molti, infatti, e non tutti ridicibili ad un accordo, sono i referenti di questa distorsione umiliante⁵⁹, ma la più comunemente riconosciuta è proprio l’abbassamento a *cucurbita* in cui pare metamorfizzarsi lo *stultus*, attributo costante di Claudio, ma vi concorrono anche gli effetti purganti della *colocynthide*, sino alla zucca *lagoenaria* che ricorda un *phallus*, per la forma, o un *culus* per il suono (RONCALI 1989, 16-19). Varie sono le strategie degli editori per affrontare questa complessa allusività.

Vannini (2008) opta per lasciare questo nodo non tradotto nel frontespizio, ma raccoglie il gioco con la traduzione: «Zucchizzazione del divo Claudio». Inoltre, nell’introduzione (XX), suggerisce un rapporto stretto con il genere delle *Metamorfosi*, spunto che mi sfida ad una traduzione ludica (cfr. *infra*). Gli altri, invece, demandano al sottotitolo questa componente distorta: PAOLICCHI 2007, per esempio, sceglieva *Apocolocintosi. Satira di un’apoteosi*; RONCALI 1989 con *L’apoteosi negata (Apocolocyntosis)* faceva a sua volta seguire il titolo originario a quello da lei scelto per spiegare la carica antifrastica insita nell’anfibologia del titolo latino. Insufficiente la traduzione del titolo di Cecilia Benedetti⁶⁰ che si limita ad un anodino *Apoteosi di Claudio*, (già più maliziosa *Apoteosi del divo Claudio* di DE BIASI 2009, nella cautela verso l’etimo controverso)⁶¹, tralasciando quanto anche il titolo medievale suggerisce di conservare: *Ludus de morte Claudii*. Manca quindi il *ludus*.

Insomma, rimanendo aderenti al gioco sul significante, e sull’inversione della decenza verso il «basso corporeo» (*lagoena*, *phal-*

59 RONCALI 1989, 13 coglie anche l’allusione all’ἄποκολοκέντοσιν ovvero la pena tramite “straziamento con uncini” e trascinamento nel Tevere, destinata ai delinquenti (*unco trahatur*, p. 16).

60 BENEDETTI 2000.

61 In part. 301-477; 313-323 si vaglia con dovizia di particolari la questione del titolo e la discussa attinenza con la zucca, in tutte le sue “divinazioni”.

lus, culus), proporrei di seguire la caduta dal sublime “apoteosi” alla *sublime d'en bas* “apoculosi”. Seguendo il suggerimento di Vanini, invece, si potrebbe avanzare per *Apokolokyntosis* un calco a parola-valigia come *Metazuccamorfofi*. Sì, perché bisogna ogni tanto “sporcarsi le mani” e stare al gioco (e io me le imbratto spesso)

Nell'introduzione all'edizione di RONCALI 1989, 14 colgo del resto uno spunto prezioso che, a mio parere, può essere il diapason su cui intonare tutta la traduzione. Il passo (e la sensibilità) è dell'umanista Hadrianus Iunius:

Ludum de morte Claudii Caesaris a Seneca iocose, sed non absque felleo sale, eruditis leporibus condito, conscriptum...

Il *Ludus de morte Claudii Caesaris*, scritto per celia da Seneca, ma non senza spirito di fiele, abbellito da un umorismo fine e pieno di dottrina...⁶² Insomma, direi un umorismo corrosivo («iocose, sed non absque felleo sale»), ma non sempre greve, anche perché raffinato dalla cultura («eruditis leporibus condito»).

Lo stile della Menippea, poi, è riconoscibile in tratti molto coloriti: «linguaggio colloquiale, volgarismi, costruzioni sintattiche popolari, proverbi, citazioni, titoli di fantasia»⁶³. Insomma, questa deve essere la consegna per una traduzione “non deperita”.

Proprio nel proemio si può cogliere una prima sfida in un'allusione all'andatura di Claudio che, appena defunto, calca in ascesa i celesti pascoli.

Il passo (diseguale) è il seguente:

I, 2 Claudium vidisse se dicet iter facientem «non passibus aequis»

62 RONCALI 1989, 24. «Gli interventi dei celesti attingono alla lingua volgare e dei proverbi, ma anche danno fondo alle più raffinate citazioni letterarie... quando discutono il linguaggio è tecnico, la sentenza viene formulata seguendo lo schema delle sentenze di condanna del senato...» STELLA MARANCA 1966.

63 PAOLICCHI 2007, 11-12; De Biasi, sulla satira menippea, pp.329-337 «lo sfruttamento dei proverbi e di citazioni tratte anche dalla letteratura greca (il che... comporta il frequente mutamento di livello stilistico)», p. 331.

La parodia letteraria presta a Seneca la citazione virgiliana «non passibus aequis». Infatti, Roncali glossa nella nota: «Così Virgilio nel secondo libro dell’*Eneide* (v. 724) descrive il piccolo Iulo che tiene dietro al padre nella fuga da Troia. Qui però le parole alludono al difetto fisico di Claudio (cfr. 5.2 *pedem dextrum trahere*)»⁶⁴. Insomma, si evoca il trotterello dell’infante per mettere in ridicolo la zoppia affatto regale di un imperatore trapassato. E del resto, Claudio millantava la sua origine troiana: satira ulteriore ad un’“orma”riconoscibile della sua schiatta?

I traduttori, in genere, circoscrivono la citazione con le classiche virgolette («a passi non uguali», «... diseguali» *et similia*), affidando alla nota lo “splanamento” del gioco intertestuale che Seneca intendeva istituire con il suo lettore citando Virgilio. Un modo ulteriore per strizzare l’occhio ai lettori odierni, confidando di più nello strumento della traduzione, sarebbe quello di giocare sull’etimo: «dirà di aver visto Claudio fare lo stesso cammino “claudicando”». Giochi paretimologici del genere, tra l’altro, sono il sale della Menippea e del nostro *Ludus*, com’è per quell’origine gallica di Claudio (Lione) che offre il destro a varie freddure. La Febbre, per esempio (VI.1), testimonia essere lui un vero *Gallus germanus*, un Gallo genuino e, come volevasi dimostrare, *Romam cepit*. La storia dell’Arce insegna. E il gioco rincara la dose con il proverbio che segue, poco dopo (VII.3): «gallum in suo sterquilino plurimum posse» «il gallo è re nel suo letamaio», in altri termini, Ercole, con il suo stile “muscolare”, ammonisce l’imperatore ad “abbassare la cresta”(il gioco si perpetua...) ⁶⁵. Allusione al letame, del resto, che è il *leit motif* dell’o-

64 RONCALI 1989, 74 nota.

65 VANNINI 2008, XXVI cita proprio questo passo, mettendo in evidenza le forme allocutive spicce e il tono plebeo di Ercole, che segue il suo stile “muscolare”. Il dato curioso è che in questo passo dell’*Introduzione* egli proponga una traduzione più godibile di quella messa a testo (p. 13). Ad un «Non fare lo scemo», infatti, corrisponde un «smettila di fare il pazzo» e *ne tibi alogias excutiam* «se non vuoi che ti scrolli di dosso stravaganze», già abbastanza composto, è sostituito con il più manierato «...i

pera tutta (cfr. *infra*), quando a breve (VII.5) lo stesso Claudio evoca ad Ercole la fatica delle stalle di Augias («maluisses cloacas Augeae purgare»), stalle che si degradano a “fogne” nel suo relato, anche se con iattanza egli si vanta comunque «multo plus ego stercoris exausi» ovvero «molto più sterco ho evacuato io». E ricordiamoci questo verbo che ho scelto al posto delle traduzioni più neutre (ho asportato R, 53; ho portato fuori D B 421; ho portato via, V, p. 15, cui io affiancherei un robusto: ho spalato), proprio per questa ossessione del “basso corporeo” che impera nell’opera.

Proverbi e frasi idiomatiche pedestri dunque sono chiamate ad abbassare (o ad alzare in senso antifrastico, nel caso dell’appartenenza sapienziale del proverbio) il tono semiserio della relazione sul trapasso. Evento storicamente propiziato da una congiura di palazzo, ideata da Agrippina; avvelenamento di cui l’autore cura di mettere in risalto gli effetti scatologici, più che quelli escatologici. La lunga agonia, infatti, fu contrappuntata da impoetici fiotti di vomito e diarrea. Ecco in proposito una frase idiomatica irriverente (*animam agere*), che, riferendosi alla sofferta agonia, allude di fatto all’atto di spingere (o piuttosto “pintare” a forza) il bestiame:

II, 3 Claudius animam agere coepit nec invenire exitum poterat.

«Claudio cominciò a mettere in moto l’anima, ma non poteva trovare la via d’uscita» RONCALI 1989, 43.

Questa traduzione è ancora troppo educata⁶⁶ (se non s’intenda lo scoppiettare di una marmitta, come immagina MAROUZEAU 1946); direi quindi di ricordarci del “motto” «non absque felleo sale», e rendere appunto, con «Claudio cominciò a evacuare l’anima, ma quel rantolo proprio non trovava lo sfiato».

ghiribizzi». Efficace PAOLICCHI 2007, 87: «levarti le ruzze». Per omaggiare una vera fraseologia, io sarei tentata per «levarti i grilli per la testa».

66 PAOLICCHI 2007, 77: «spingere fuori l’anima».

Quindi, un tecnicismo impoetico come “evacuare” in binomio con il petrarchesco alma («eruditis leporibus»), *alter ego* sublime del fisiologico “respiro”, che cade subito nel suo doppio bestiale “rantolo”⁶⁷. Di fatto, le “vie d’uscita” per vomito e diarrea erano state all’unisono *bucca* (così questo volgarismo nel proemio)⁶⁸ e ano. La via d’uscita dell’alma in questo caso è sì la bocca, ma il rovesciamento sistematico della decenza praticato nell’*Apocolocyntosis* potrebbe far pensare all’orifizio opposto (come si dice in Toscana ai bambini nelle oscenità un po’ birbanti, definendo la flatulenza come “vento futuro” che entra dalla bocca e esce dal...). Del resto, nel *fabliau* intitolato *Le pet au vilain*, un diavolo-esattore abbocca al deretano dell’agonizzante villano un sacco, convinto *sanx faille* «que l’ame par le cul s’en aille»⁶⁹, salvo incassarne un peto asfissiante. Da qui discende che l’anima dei villani non è accettata né all’Inferno né in Paradiso. Allusione scatologica non certo fuori luogo neppure nell’A., che di lì a breve (IV.2) si materializza con l’emissione in atmosfera della sua voce notoriamente blesa, o meglio l’ultimo “rumore” udito fra i mortali (*Ultima vox non flatus vocis*, ma vera flatulenza su cui Claudio, secondo Svetonio, pensò del resto di deliberare)⁷⁰ che da lui promana («illa parte qua facilius loquebatur»). Nella mia traduzione: «...da quella parte da cui più fluentemente⁷¹ parlava, fu «“Poro me⁷², mi sono smerdato, penso”. Se lo fece, non so, certo tutto smerdò».

67 Del resto, VANNINI 2008, XXVI-XXVII elabora una bella scheda stilistica che evidenzia proprio questo contrasto: «Di straordinario interesse è l’impiego vistoso della lingua d’uso... che... si giustappone sistematicamente agli slanci più sublimi».

68 «Dicam quod mihi in buccam venerit», I, 2.

69 BRUSEGAN 1980, 154-159.

70 Svetonio (Claudio 32), PAOLICCHI 2007, 116, nota 31 e passo del *Satyricon*. VANNINI 2008, 37, nota 31.

71 A un grado d’audacia più intenso potremmo creare un qui pro quo anche su questo avverbio (*facilius*): flatulentemente per fluentemente.

72 PAOLICCHI 2007, 116, nota 29 «*Vae me*, invece di *vae mihi*: forma del linguaggio popolare».

La fraseologia bassa *animam agere*, difatti, si rafforza in quel corposo **IV, 2 «et ille quidem animam ebullit»**⁷³ (R p. 47: Esalò l'anima gorgogliando; P. eruttò l'anima; C cacciò l'ultimo respiro; emise l'anima in un bollore, D B, 399) che, riconosciuta la metafora di bolle d'aria che sfiatano a fatica da una pignatta («ebullire... proprie expirare metaphora sumpta a bulla, quae aliquo venti tenore sustentatur»)⁷⁴ evoca piuttosto che un dotto “eruttare”, un plebeo “rutto”. In tal senso, la traduzione più espressiva mi pare quella della RONCALI 1989 corroborabile con «gargarizzò lo spirito», attrito fra verbo impoetico e sostantivo elevato, se non si voglia accedere decisamente ad un fisiologico «ruttò lo spirito». Del resto, la stessa frase idiomatica ricorrente nel *Satyricon*, nella pedestre “retorica del cordoglio” di Seleuco, la tradussi col «sottoparlato oniroide» (Sanguineti): «Quella perla, quel brav'uomo di Crisanto: *l'è s-ciupà!*»⁷⁵.

73 «Homo bellus, tam bonus Chrysanthus animam ebullit», LONGOBARDI, 2008, 58. Nella fraseologia si sente la consonanza con il passo di Apuleio che descrive la morte di Socrate, sgozzato da Meroe: «praesecata gula uocem immo stridorem incertum per uulnus effunderet et spiritum rebulliret», nella trad. di FO 2010 (cfr. sopra: «...e vomitava l'anima», 21). MAROUZEAU 1946, 137 (a proposito della metafora): «l'agitation de la vie comparée à une marmite qui bout et se trouve bientôt à sec»; cfr. anche cap. 62. Cfr. *Apocolocyntosis*: «animam ebullit» (4, 2) («gorgogliò fuori l'anima... forte volgarismo»), MUGELLESII 1996, 65. «Claudius animam agere coepit» (2, 2) (MUGELLESII 1996, 57)

74 PAOLICCHI 2007, 116, nota 25.

75 LONGOBARDI 2008, 59: «cap. 42. Seleuco prese parte alla conversazione: “Me, lavare, mica mi lavo ogni giorno. Il bagno è un macero, «l'acqua ha i denti» e questo nòttolo qui, dà oggi, dà domani, va in pappa. Piuttosto, una bella cuccuma di vino e... *«tol int' e cul»* al freddo. Oggi poi non potevo. Ero a un funerale. Quella perla, quel brav'uomo di Crisanto: *l'è s-ciupà!* Mi sembra ora, ora che mi chiamava. Mi sembra ora di vedermi che ci parlo. Ohiohi! Vaghiamo come palloni gonfiati. Meno che mosche siamo. Macché, le mosche almeno ce l'hanno il suo perché; ma noi non siamo più che *vanità che par persona*». Si affianca qui per contrasto la traduzione del passo di CIBOTTO 1992, 69-71 che così commenta la sua traduzione: “Ho cercato il più possibile di rimanere fedele al testo, seguendone l'inesauribile varietà dei registri, concedendomi appena qualche libertà, dove il non cedere alla tentazione di un'espressione italianamente più felice, avrebbe per me rappresentato una sicura sofferenza. Ma si tratta di cose di poco conto, non certo di arbitrii, che con un testo così straordinario, sarebbero del resto incomprensibili”). Traduzione “scolastica” che

Siamo all'assemblea divina, tribunale che giudicherà se Claudio sia realmente degno della divinizzazione storicamente accordata. La parola è a Giano bifronte che eleva una vibrata protesta contro la svalutazione di questa onorificenza, argomentando:

9. 3 olim - inquit - magna res erat deum fieri: iam Fabam mimum fecisti

«Una volta - disse - grande cosa era diventar dio: ora hai allestito il mimo della Fava».

In quest'ultimo esempio, il passo *Fabam mimum*⁷⁶, benché frutto di emendamento, è suffragato dalla testimonianza di Cicerone, grazie al quale quel nostro «magna res erat deum fieri» si può anche glossare con la parola chiave ἀποθέωσις.

Le traduzioni sono tutte equivalenti (il mimo della Fava). Come al solito, potremmo investire della funzione esplicativa non solo la nota,

resta molto ancorata alla sintassi dello scritto (sicché), fraseologie accomodate (ho l'impressione, finisce per, possono vantare e addirittura l'encomio "corretti"): «Anche Seleuco volle prendere la parola. "Per quello che mi riguarda", disse, "sto bene attento a non fare il bagno tutti i giorni. A stare in acqua ho l'impressione d'essere un lavandaio. E poi l'acqua finisce per avere dei denti che un poco alla volta rodono il cuore. Invece quando ho tracannato un bigoncio di vino dolce, me ne frego persino del freddo. Stamane poi non ho avuto nemmeno il tempo di lavarmi, perché sono andato a un funerale. È morto Crisanto, uno degli uomini più corretti e buoni che abbia mai conosciuto. E pensare che pochi istanti prima mi aveva mandato a chiamare, sicché avevo l'impressione di averlo ancora davanti. Ahimé! Siamo delle vesciche piene d'aria, e viviamo meno di una mosca. Anzi le mosche possono vantare almeno una notevole resistenza, mentre noi somigliamo ad una bolla di sapone».

76 MAZZILLI 2006, 29-53: «degrada il mito in mimo»nr. 59, 33), a proposito del passo del Sat. [LXXX][...]

*«Grex agit in scaena mimum: pater ille uocatur,
filius hic, nomen diuitis ille tenet.*

*Mox ubi ridendas inclusit pagina partes,
uera redit facies, assimilata perit.*

Ecco la troupe: è un mimo, si recita a soggetto:
chi fa il padre, chi il figlio, chi quella del furbetto.
Ma quando dal copione, la commedia va in quinta,
torna la faccia vera, scolorisce la finta» LONGOBARDI 2008, 129. LONGOBARDI 2010, 201.

ma, lavorando di più sullo strumento della traduzione, osare: «Nel bel tempo antico - disse - l'apoteosi era un evento solenne, ma ormai siamo alla saga del baccello» (gioco sagra /saga, mimo), caduta di tono che potrebbe evocare anche un mito fittizio (ricordate il gusto per i titoli inventati?), per quanto ridicolo, di un parente della zucca. I referenti ortaggi, d'altro canto, accusano congiuntamente quell'inversione carnevalesca delle gerarchie per cui la buffonata punta a un *Saturnalicus princeps* (VIII.2), quell'umile suddito che anche nel Carnevale medievale si eleggeva pro tempore con l'epiteto «*Le roi pour rire*».

Insomma, credo che con la Menippea latina, ma anche con le menippee perpetue che giungono, ben scortate dagli studi di Paolo Lago, sino ai *Satyricon* letterari moderni (Pasolini, Arbasino e oltre)⁷⁷, occorra non esitare a ricreare in traduzione uno stile magmatico e composito (lingue straniere e dialetti inclusi) che rispecchi i *mera mapalia* («quel gran casino»)⁷⁸ di un travaglio sociale riflesso in letteratura. Recentemente, anzi, un pezzo giornalistico sospingeva efficacemente questo travaglio sociale da Menippea sino al presente berlusconiano che comincia così: «Il Berlusconi-Satyricon è più Fellini che Petronio e le orge di Arcore non segnano la decadenza di una classicità berlusconiana che mai è esistita nonostante Berlusconi abbia cominciato con Colletti e Vertone e sia finito con Fede e Mora, ricottari alla Boldi e De Sica» e finisce così: «E tutti cantano Madeia perimadeia che ad Arcore, *coercendae libidinis*, diventa *La mer* di Apicella-Berlusconi -Trénet».⁷⁹

77 LAGO 2007.

78 L'espressione che ricorre nel *Satyricon* va tradotta in maniera forte. MUGELLESÌ 1996, 82, nota: «Festo 132, 8-13 L spiega che mapalia era il nome delle capanne puniche, in cui niente rimaneva segreto, onde la parola passò ad indicare coloro che vivono disordinatamente... questo valore traslato, che Russo spiega bene con l'italiano "fare casino", si trova in Petronio, *Sat.*, 58, 14».

79 MERLO 2011, 50: «Il Berlusconi-Satyricon è più Fellini che Petronio e le orge di Arcore non segnano la decadenza di una classicità berlusconiana che mai è esistita nonostante Berlusconi abbia cominciato con Colletti e Vertone e sia finito con Fede e Mora, ricottari alla Boldi e De Sica, che non consumano ma vendono ricotta sottobanco, fanno la cresta al padrone e si truffano l'un l'altro. Anche nell'Asterix-Satyricon

Molte e già passate in giudicato sono dunque le analogie di stile

si aggirano due legionari che sgraffignano sesterzi e anfore e uno fa il molliccio come Mora e l'altro il duro come Fede mentre attorno, nel triclinio, «ce n'è di ogni!», dal miles che va in giro con un gatto a nove code chiedendo «me voi frustà?» alla puella che poggia le natiche nude sulla farina, proprio come Andréa Ferréol nella Grande Abbuffata che del Satyricon è variante. E Berlusconi come Trimalcione è disperatamente solo, esibisce una lascivia arcaica fatta apposta per essere truffata da Miriam-Criside, da Raissa-Trifena, da BarbaraFortunata, da tutte le puledre della scuderia di Nicole Minetti nel ruolo di Quartilla, instancabile regista di voluttà, con Fede e con Mora, come risulta dalle intercettazioni (occulta colloquia subauscultata): «vai con il francese», «non tirarti indietro anche se ci sono zoccole eperate», «le russe no, sono troppo alte». La Quartilla di Petronio dice: «Che? Vi mettete a dormire? Lo sapete che Priapi genio pervigilum deberi, bisogna dedicare una veglia a Priapo». E come Trimalcione, Berlusconi non capisce che FiniAgamennone (lo strepitoso Randone nel Satyricon di Fellini) è l'uomo che, affrontandolo invece di truffarlo, lo ha tradito di meno. E ancora, come il gran cafone di Petronio, non riesce a trovare l'erede da porre a custodia del proprio monumento funebre che ha eretto ad Arcore. Trimalcione, almeno, era consapevole che la tomba imperiale sarebbe un giorno diventata bersaglio dell'oltraggio popolare: ne in monumentum meum populus cacatum currat. E però sinora nessun poeta arbitro è riuscito a narrare il Berlusconi-Satyricon con quel *candor*, quella *simplicitas* e quella non *tristis gratia* che stanno a fondamento del famoso realismo di Petronio. Eppure anche la nostra lingua è sporcata e dunque arricchita come accadde a quel latino. Lì c'è il greco parodiato e qui c'è l'inglese maccheronico, il lessico del comprare e del vendere applicato al sesso, e non solo per quell'ormai famoso "briffare" che usa la Minetti-Quartilla e che deforma il to brief inglese: istruire per dominare le ragazze. Ci vorrebbero le competenze di Luca Canali nel latino e di Mario Praz nell'inglese e nell'italiano per un confronto tra le invenzioni di Petronio e quelle di Mediaset e Publitalia. Limitandoci all'ironia comparata, notiamo che Petronio inventa mixcix (fare le cose a metà) e alla corte di Berlusconi dicono random, non fare il randomico, non fare le cose a caso. Petronio crea burdubasta, caldicerebrius, percolopoe questi lanciano flagare (far di qualcosa una bandiera), sono in charge (tocca a me)... E Papi che è, al tempo stesso, Gozzano e Freud, la tenerezza e la pedofilia, è paragonabile al *manducare* che Petronio introdusse e che è arrivato sino a noi con il suo senso originario di mangiare con vistosa avidità ma senza sazietà. Papi è il Burt Lancaster di Bertolucci che in Novecento si fa toccare da una bambina, nel fango di una stalla, e si suicida accanto a una mucca perché neppure così riesce ormai ad eccitarsi: «il vero dramma di un uomo» dice quel Papi. Dunque il Berlusconi-Satyricon è anche questo, un *pastiche* arcitaliano, un *carnevale* esagerato nervoso e paratattico, dal quale è fuggita disgustata, ci informano i pm, anche una danzatrice del ventre (in Petronio non c'è) perché non c'è partita tra un ombelico e un sedere o un seno o un pube. Non ci sono ombelichi profondi come le gole. E difatti la Carrà ne fece in Rai il rimando ipnotico di un travestimento casalingo. Dunque l'ombelico, con la sua posizione mediana e bipartisan tra le mammelle e l'inguine, se ne è andato via da Arcore, proprio come Follini prima e

tra l'*Apocolocyntosis* e il *Satyricon* di Petronio⁸⁰. Già dal raffronto portato in queste note lo si evince ampiamente.

Ma non è questo aspetto che mi preme qui valorizzare attraverso lo strumento della traduzione, quanto (cosa che faccio a partire dall'anno dell'edizione, il 2008) sfatare la trivialità banale della materia erotica di Petronio e propugnare di conseguenza la sua traduzione eufemistica e felpata. Uno di questi interventi, infatti, evocava *La "sprezzatura"* di Petronio⁸¹, ovvero un atteggiamento di distaccata eleganza verso le turpitudini della società, che si traduce in quello che Canali osa definire una castità stilistica⁸². Insomma

Casini dopo, perché scoprire l'ombelico e rimirarselo o rimuginarselo, prima ancora che danza femminile è tenacissima ossessione politica, l'allucinazione centrista del Terzo Polo che infatti propone ed espone la cicatrice natale di Casini come distacco dal berlusconismo, il punto mediano dove tutto l'ingorgo va a defluire, gestore del traffico dei desideri sessuali come un semaforo, garante e arbitro della politica come un capo di Stato. Certo, non sapeva la danzatrice che la rabbia del suo ombelico sarebbe diventata metafora del centro che scappa via dalla decadenza, dalle orge del Berlusconi-Satyiricon, dall'estremismo delle parti basse, dal sesso con la minorenni che in Petronio si chiama Pannuchis ed ha appena sette anni. Ruby ne aveva nove quando «fui violentata da due zii» ha confessato a quel Signorini che a Mediaset chiamano «il brain trainer del pres», l'allenatore del cervello di Berlusconi. Ma nel *Satyricon* non conta l'età perché tutte sono ex minorenni, tutte sono state Pannuchis e Ruby prima di diventare come Quartilla che irride la memoria: «mi fulmini Giunone, si unquam me meminerim virginem fuisse». E tutti cantano Madeia perimadeia che ad Arcore, coercendae libidinis, diventa *La mer* di Apicella-Berlusconi-Trénet».

80 P. POCETTI, D. POLI, C. SANTINI 1999, *La lingua del romanzo*, 338-348.

81 LONGOBARDI 2010c, *La 'sprezzatura' di Petronio*, 29-53. «Non v'è scena in esso, per quanto torbida e greve, che non sia levitata dall'acutezza dell'osservazione, dello spirito, della beffa [...] Petronio non è un lussurioso, di quelli "che la ragion sommettono al talento" [...] l'atteggiamento di Petronio è stato definito con la bella parola rinascimentale di "sprezzatura"», 29. Ne parlo in questi termini in un contributo ancora in c.s. in occasione del Convegno di Verona dedicato a Dario Fo, per cui cfr. LONGOBARDI 2012.

82 «Riprendendo un particolare del famoso ritratto tacitano, l'atteggiamento di Petronio è stato definito con la bella parola rinascimentale di "sprezzatura": che è il contrario di indignazione, e in generale di ogni tensione fisica e morale», FELLINI 1969. *Dal pianeta Roma*, 49-51, in part., 50-51. Queste pagine sono riversate nel volume di Fellini da CANALI 1965 e andranno a formare un capitolo del volume successivo, CANALI 1984, 177-187 («Petronio, o della castità e della morte»).

Quanto a tali transcodifiche del libro nel cinema, cfr. LAGO 2006 P. Lago, *Trimal-*

una certa qual «corruzione raffinata»⁸³.

Anche Fellini del resto - ce lo narra ancora Canali suo consulente per la pellicola - lungi dall'essere tacciabile di perbenismo, raccomandava all'occorrenza, con una colorita nota di recitazione, una quota stilistica non triviale come la seguente «Egli sa con fulminea trovata ingiungere a due attrici che si baciano in ciak: “come due lucertole, come due colombe, non come due lesbicone!”». ⁸⁴

Lucertole e colombe... - prosegue ancora Canali: «Né vi è senso del peccato, in questa sorta di Eden alla rovescia in cui gli uomini, nel totale abbandono all'amoralità, sembrano aver ritrovato una loro smemorata innocenza». ⁸⁵

Quanto alla retorica di tale raffinata corruzione, ⁸⁶ in un noto saggio dedicato all'«erotico e il grottesco»,⁸⁷ il latinista aggiunge: «non

chione al cinema, «Aufidus» 2006 (LIX), pp. 57-63. Vi si cita la commedia all'italiana di Polidoro (1968), evidenziando la differenza tra l'interpretazione di Ugo Tognazzi, un Trimalcione più comico del felliniano “Il Moro”, oste nella vita, imperturbabile e statico Trimalcione. Interessante il collegamento, attraverso il medesimo interprete, a *La grande bouffe* di Ferreri (1973), e, a distanza di tempo, al film di P. Greenaway, *Il cuoco, il ladro, sua moglie e l'amante* (1989). STRATI 2000 R. Strati, *Tra 'Petronio Satyricon' e Fellini Satyricon. Riflessioni intersemiotiche sull'attualizzazione dell'antico*, «Annali dell'Università di Ferrara». Sezione Lettere 2000 (I), pp. 87-97.

83 «Perché Petronio, a dispetto della sua fama, anche quando gli capita (spesso, spessissimo) di raccontare il sesso, è un signore né ama il turpiloquio volgare. La sua, diceva Renan, è una “corruzione raffinata”»; è il giudizio di Carena che si legge nella recensione alla mia traduzione, cfr. CARENA 2008. C. Carena, *Lo scudetto di Petronio*, «Domenica il Sole24ore» 2 novembre 2008 (n. 303), p. 34.

84 FELLINI 1969: il contributo di L. Canali, “*Friderico profante*” e *i dialoghi latini*, 277-297, citato da 278. Una foto, la 41, è dedicata a tale scena, la cui didascalia chiarisce trattarsi di Fortunata e Scintilla. Il passo corrispondente dovrebbe essere, cap. 67: *Interim mulieres sauciae inter se riserunt ebriaque iunxerunt oscula* trad. « Le sunnominated, già un po' fatte, ridacchiavano e si sbaciucchiavano», cfr. LONGOBARDI 2008, 103.

85 FELLINI 1969, 50.

86 «Mai forse scrittore, al pari di Petronio, è stato così totalmente immerso nella turpitudine, e al tempo stesso così sovranamente estraneo a ogni sospetto d'oscenità [...] in Petronio [...] la trivialità è bruciata dal lampo dell'intuizione [...] l'impudicizia regna sovrana, beata e senza turbamenti», FELLINI 1969, 49-50.

87 CANALI 1986. E prosegue esemplificando: mai nominato il sesso della donna; si

esiste quasi turpiloquio. Petronio preferisce inventare metafore, o usare quelle più comuni». E si comincia col citare qualche esempio, tra cui paradigmatico l'uso di *inguen* per membro virile, contro il più marcato *sopio*, attinto una sola volta.⁸⁸ Ecco la nostra traduzione di quest'unica concessione ad un termine "volgare":

Cap. 22 «Cum Ascyltos grauatus tot malis in somnum laberetur, illa quae iniuria depulsa fuerat ancilla totam faciem eius fuligine larga perfricuit et non sentientis latera umerosque sopi[ti]onibus» trad. «Mentre Ascilto, stremato da tutte quelle disgrazie, cedeva al sonno, l'ancella da lui prima ricacciata di brutto in ritirata, gli sfrega tutta la faccia con mustacchi di fuliggine e al bell'addormentato affresca sui fianchi e sulle spalle tanti vezzosi cazzetti», LONGOBARDI 2008, 29.

Questa mia traduzione, che s'intona ad una scena informata ad un dispettuccio piccante, omaggia e rinforza CANALI 1992, 45 («tanti bei cazzetti») e tralascia i referenziali «dei falli» di ARAGOSTI 1995, 179.

Ed ecco anche l'esempio di quest'altro uso concorrente, ma decisamente predominante di *inguen*:

Cap. 92. La decadenza delle arti e dei costumi trova nuovo motivo di sconcerto in Eumolpo, osservando la persuasività delle maestose doti di Natura di Ascilto (cfr. passo commentato avanti), rispetto ad altre virtù, svalutati arsenali culturali. Tale desolata constatazione si condensa in una classica *conclusio a proverbio* dove la paronomasia

registra l'uso fisiologico di *anus* e non quello scurrile di *podex*; *meretrix* si alterna più raramente a *scortum*; per le figure omosessuali, si usa *frater* e *cinaedus*, 70.

88 MONTERO CARTELLE 1991, 92 (*sopio* o *ropio* - *minium aut piscis robeus* -, popolare per *penis*). ADAMS 1996, 52: «Non condivido l'opinione che il grammatico Sacerdote [...] interpretasse l'oscuro [...] *sopio* come un nome di pesce applicato metaforicamente alla *mentula*» e 83-84: «in Cat 37, 10 ('frontem tabernae sopionibus scribam') può ben significare 'pene' [...]. *Sopio* è anche attestato a Pompei [...] 'ut merdas edatis, qui scripseras sopionis'».

inguinal/ingenia va ricreata per corroborare per via retorica il suo statuto di adagio:

«Tanto magis expedit inguina quam ingenia fricare: Dice bene il vecchio adagio: “è meglio lavorare di fardello⁸⁹ che di cervello”» (LONGOBARDI 2008, 149)

In questo caso, invece, non trovo apprezzabile la traduzione di CANALI 1992, 157: «Tanto più giova far funzionare il batocco inguinale che le meningi», perché non ricrea le caratteristiche formali di un detto.

Priapo, il nume adirato di queste peripezie, trova nell'ultima parte di quanto conservato del romanzo (Cap.134) nuove sacerdotesse, Proseleno (dea dei crescenti lunari ed altre ricrescite?) e Enotea (dea piena di spirito). In conformità ai *Carmina Priapea*, Priapo si fregia nella nostra traduzione dell'epiteto tradizionale di *nume degli orti*⁹⁰.

È il “santo” cui Encolpio si voterà, tramite le “Marie ausiliatrici” di cui sopra per la sua transitoria impotenza. Nella desolata descrizione diagnostica di tale *défaillance*, le metafore del testo latino evocano un referente (la pelle della correggia macerata *lorum in aqua*) che allude a qualcosa di rammollito (*mentula languida*). Rispetto alla traduzione realistica di Aragosti («al posto dell'uccello ha un batacchio ammarcito»)⁹¹, al «sottoparlato oniroide» di Sanguineti («che ci ha lì un coso che non è il coso, che gli è la pasta frolla»)⁹² e a quella metaforica di Ciaffi («ha un'anguilla marinata, non un bischero»)⁹³, noi abbiamo ricreato tutta l'espressione figurata, tra-

89 *Pondus inguinum* (passo cit.), MONTERO CARTELLE 1991, 116. BOGGIONE CASALEGNO 1996, la vita castrense. «Fagotto. Ricordano la canzone caporalesca e soldatesca della *lingera*: «Tra le gambe ciò un fagotto / che mi va di qua e di là». (Gadda, *Racconti incompiuti*, 1315)», 207.

90 BOGGIONE CASALEGNO 1996, 324: ‘guardiano, nume degli orti’ per Priapo.

91 ARAGOSTI 1995.

92 SANGUINETI 1970.

93 È la versione che passa nella riscrittura del film (FELLINI, 1969, 143), dove CANALI,

sportandola proprio nell'ambito vegetale, regno del summenzionato Nume degli orti:

«[Proselenos ad Oenotheam sacerdotem Priapi de Encolpio] 'O', inquit, 'Oenothea, hunc adulescentem quem uides, malo astro natus est; nam neque puero neque puellae bona sua uendere potest. Nunquam tu hominem tam infelicem uidisti: lorum in aqua, non inguina habet.

PROSELENO AD ENOTEIA, SACERDOTESSA DI PRIAPO, circa Encolpio "O Enotea - disse - il giovanotto qui presente nacque sotto una cattiva stella: figurati che non riesce a piazzare il suo nume degli orti né agli uomini né alle donne. È un caso disperato: al posto del tronchetto della felicità⁹⁴, là sotto, ci ha un salice piangente"» (LONGOBARDI 2008, 251).

La *memoria poetica e la nostalgia del sublime*. E finiamo per toccare appena l'altro modo di tradurre che abbiamo visto ripudiato da Cepraga e Verlatò nella loro antologia di trovatori: la traduzione a citazione. Perché sceglierla nel nostro romanzo?

È stato più volte messo in evidenza il ruolo che nella tessitura (narrativa e stilistica) del *Satyricon* giocano i rimandi alla letteratura greca e latina. Encolpio è proprio, secondo Conte, il narratore mitomane che governa i rapporti con la letteratura epico-eroica e la grande oratoria comunque appresa solo a scuola, in quanto «consumatore scolastico di testi letterari sublimi»⁹⁵. Per questo Conte parla di 'nostalgia del sublime', perché esso resta, nella società degradata del romanzo, riferimento indiscusso per quanto inattinto. È a questo proposito che si è parlato del *Satyricon* come di un'«Odissea dei

1992, 247 aveva l'analogo «un'anguilla in salamoia». CIAFFI 2003.

94 ADAMS 1996, 46 individuava un *cacemphaton* in «*Ramus*, 'pene', che può essere classificato come una metafora botanica. Il simbolismo sessuale in *ramus* è implicito nel fatto che il grammatico Diomede (GL I 451, 7) trovava un *cacemphaton* nell'espressione virgiliana 'ramum qui veste latebat' (*Aen.* 6, 406). Ausonio, avendo senza dubbio in mente l'interpretazione scolastica del verso, gli diede un senso sessuale in *Cent. Nupt.* 105, p. 216».

95 CONTE 1997, 41.

diseredati», la riscrittura ennesima dell'Ulissismo in chiave di basso.

Inoltre, se il *Satyricon* appartiene al genere romanzo, una sua costola è riconoscibile anche nella Menippea, dove la citazione letteraria è uno degli ingredienti del magma linguistico che la esprime.

Ecco un unico esempio, ma complesso.

Siamo sulla nave di Lica (cap. 105). I tre avventurieri si sono resi irriconoscibili, camuffandosi da schiavi etiopi: tatuaggi e pelle nera. Smascherati dagli ex-amanti, si vengono a risvegliare tensioni erotiche sopite. Trifena sospinta verso l'amato Gitone, in proposito, ci ha evocato la citazione dantesca dei lussuriosi (*Inf.* V, 82). Quanto al riconoscimento di Encolpio, scatta già nel *Satyricon* la citazione dell'epica⁹⁶, in particolare l'episodio del riconoscimento di Ulisse a vent'anni di distanza da parte della nutrice Euriclea. L'increscioso è che a palesare l'identità sono questa volta quegli *inguina* preclari, attributo a ben vedere, dell'inclito *nume degli orti*.

«Adrigit aures Tryphaena iam sua sponte credentes raptimque ad puerum deuolat. Lichas, qui me optime nouerat, tamquam et ipse uocem audisset, accurrit et nec manus nec faciem meam considerauit, sed continuo ad inguina mea luminibus deflexis mouit officiosam manum, et 'Salue', inquit 'Encolpi'. Miretur nunc aliquis Vlixis nutricem post uicesimum annum cicatricem inuenisse originis indicem, cum homo prudentissimus confusis omnibus corporis indiciorumque lineamentis ad unicum fugitiui argumentum tam docte peruenerit.

Trifena orienta il radar delle sue orecchie e, quale colomba dal disio chiamata, vola ratta dal fanciullo. Quanto a Lica, che mi conosceva benissimo, come se avesse anche lui sentito una voce, accorse in coperta e, senza bisogno di esaminarmi la faccia e le mani, ma rimirando il venerabil dono / de la verga fatal, stese la deferente mano e: «Salve, Encolpio». Provi a meravigliarsi qualcuno, quindi, che la balia di Ulisse a vent'anni di distanza

96 Cap. 105. «sed continuo ad inguina mea luminibus deflexis movit officiosam manum: ma «rimirando il venerabil dono / de la verga fatal» (*Aen.* VI, 597-98 il ramo d'oro), stese la deferente mano e: «Salve, Encolpio «», LONGOBARDI, 2008, 177.

avesse colto ancora un segno di riconoscimento in una semplice cicatrice, se quell'uomo navigatissimo, nonostante tutti quanti i connotati fossero resi irriconoscibili, con tanta sagacia, grazie a quell'unico indizio, conobbe i segni dell'antica fiamma» (LONGOBARDI 2008, 177).

6. I nomi parlanti: prove di traduzione

Ma riprendiamo il discorso legato all'onomastica, con cui abbiamo cominciato questo nostro *excursus* sulla traduzione e con cui finiremo. Va da sé che le indagini etimologiche esercitate sui nomi detti parlanti *pour cause*, soddisfano già il compito del filologo o del traduttore che lasci l'opacità del nome non tradotto per preservarne "l'alterità". Il cimento ludico di ricreare in traduzione questi nomi parlanti adeguati alle maschere, che può scegliere come spazio di manovra anche il solo paratesto (introduzione o note), è un esercizio oltre che esegetico, anche ludico per perpetuare il contagio della carica allusiva di partenza sino alla lingua d'arrivo. Il fatto è che spesso il gioco onomastico si addensa nel titolo, reclutando tutto il peso di rappresentanza dell'opera. È il celebre caso di *The Importance of Being Earnest*, che gioca in inglese tra Ernesto ed onesto, e innesca il cimento non ozioso e risolto ora con *L'importanza di essere Franco* ora con *L'importanza di essere Severo*⁹⁷.

Il fenomeno del nome parlante, spesso concreto con un soprannome, è comunque noto e perpetuo, vuoi in antropologia che in letteratura. Sono quei marchi sferzanti, che non a caso un autore siciliano come L. Sciascia, ne *Il giorno della civetta*, ci attesta chiamandoli l'*ingiuria*: lanterna, peracotta, vircuoco, ostiadvina. Soprannomi che finiscono col fissarsi nel catasto diventando ereditari:

«Soprannome - disse il maresciallo - qui quasi tutti hanno soprannomi: e alcuni così offensivi che sono propriamente ingiurie (...) Ci sono ingiurie che colgono i caratteri o i difetti fisici di un individuo - diceva il capitano

97 Ci si sofferma su questo caso in ARDUINI STECCONI 2007, 70-71.

e altre invece che colgono i caratteri morali (...) E ci sono poi le ingiurie ereditate, estese a tutta una famiglia; e si trovano anche sulle mappe del catasto»⁹⁸.

Anche se non con la pervasività di un Plauto, il gusto di Petronio per i nomi parlanti si fa strada nella vivacissima tessitura di *calembour* e *qui proquo* d'altra natura.

In un repertorio mitologico, per esempio, trova il suo vivaio il soprannome 'Daedalus' (cap. 70, 2) per il cuoco "cesellatore" e illusionista (Ur- Arcimboldo), alzata d'ingegno di cui Trimalcione si compiace pubblicamente («Et ideo ingenio meo impositum est illi nomen bellissimum»). Allo stesso genere di facezie onomastiche mitologiche si ascrive l'equivoco 'carpiato' tra gli epiteti di Dioniso, da cui uno schiavetto è mascherato e che, liberato dal magnanimo padrone («Dionyse', inquit, 'liber esto'»), innesca un secondo *calembour* onomastico con Libero-Bacco (cap. 41, 7-8: « non negabitis me[...] habere Liberum patrem»), che a sua volta ricorda la comune condizione di ex-schiavi dei convitati». *Calembour* onomastico si accampa al cap. 50 tra 'Corinthea', vasi di Corinto, rinomato luogo di artigianato e lega metallica, nei confronti del nome proprio dell'oscuro artigiano, fornitore di Trimalcione»⁹⁹.

In altri casi, il gusto dell'"ingiuria" o nome "da battaglia" trae

98 CARDONA 1980, 140. Il passo del racconto (Adelphi, 1993, 45-46): (42-44). OLIVERI 1999. F. S. Oliveri, *Soprannomi siciliani dell'area centro-occidentale: contributo all'Atlante etno-linguistico italiano*, Roccapalumba, Società di storia patria, 1999. ROHLFS 1979. G. Rohlf, *Dizionario dei cognomi e dei soprannomi in Calabria. Repertorio storico e filologico*, Ravenna, Longo, 1979. DAUZAT 1973, 31: *Les noms individuels au moyen âge. Leur évolution (IXe-XIIe siècles)*; 34 sviluppo del *surnom*. In età carolingia, si aggiunge un epiteto al nome di battesimo: Louis le Pieux o le Débonnaire, Charles le Chauve, Louis le Gros e dal X i soprannomi vengono trascritti sugli atti («Comment les surnoms sont devenus héréditaires») (XIIIe-XVIe siècles), 36 - 38. Suggestiva e indagata, sempre per la letteratura italiana del secolo scorso, è l'onomastica pirandelliana. SEDITA 1988.

99 LONGOBARDI 2008, CXV-CXVI e LONGOBARDI 2010a.

propellente dai mestieri. Questo sotto, in proposito, è un grecismo cervellotico con cui l'ospite intende sorprendere i convitati:

[cap. 36] Non minus et Trimalchio eiusmodi methodio¹⁰⁰ laetus: 'Carpe!'¹⁰¹, inquit. Processit statim scissor et ad symphoniam gesticulatus ita laceravit obsonium, ut putares essedarium hydraule cantante pugnare. Ingerebat nihilo minus Trimalchio lentissima uoce: 'Carpe, Carpe'. Ego suspicatus ad aliquam urbanitatem totiens iteratam uocem pertinere, non erubui eum qui supra me accumbebat, hoc ipsum interrogare. At ille, qui saepius eiusmodi ludos spectauerat, 'Vides illum', inquit, 'qui obsonium carpit: Carpus uocatur. Ita quotiescumque dicit "Carpe", eodem uerbo et uocat et imperat'. Trimalcione, in brodo di giuggiole per la trovata, tuona: "Trincia!". Viene avanti all'istante «*Mani-di-forbice*» e a tempo di musica fa l'anatomia del companatico: sembrava un gladiatore carrista, sì, ma sulle note dell'organetto.

E Trimalcione giù a fargli il basso continuo: "TRIN-CIA, TRIN-CIA". Io mi ammosco di qualche *boutade* in arrivo e chiedo suggerimenti - perché, è vergogna? - ad un *habitué* alla mia sinistra. E quello, pratico di quel genere di avanspettacolo: "Lo vedi quello che taglia il companatico? 'Trincia' si chiama. Così, come lo chiama, lo comanda pure". LONGO-BARDI 2008, 49).

Il nickname che ho riplasmato in traduzione, «*Mani-di-forbice*», ispirato a un noto personaggio della decima Musa che come questo fondeva la sua fisicità (le sue dita-rasoi) con la sua funzione, non è solo un'estrosa trovata, ma sviluppa nel suo predicato (*laceravit* «fare l'anatomia») gli impliciti filologici proprio del *sermo gladiatorius* da cui proviene: *scissor*, infatti, è il «personaggio addetto a inferire sui cadaveri per accertarsi della realtà della loro morte»¹⁰².

100 CAVALCA 2001, 112-113: «"improvvisata, trovata, espediente"... grecismo raffinato».

101 PETRONE 2009, 13-41. Un altro caso (tra i tanti) in cui un dato anatomico genera l'organico nome è Blefarone, grecismo esplicito per indicare un "occhio di falco", nell'*Anfitrione*, PASETTI 2007, 2.

102 MOSCI SASSI 1992, 170, che prosegue: «Lact. inst. 6, 20, 12-13: quin etiam percussos iacentesque repeti iubent, et cadavera ictibus dissipari, ne quis illos simulata morte deludat». Il linguaggio gladiatorio è molto presente in Petronio, cf. questi ess. tratti dal detto volume: 45.12 *ahibete* (ferrum) come incitamento della folla (72); 26.7

Ed è proprio alla luce di questo *sermo* tecnico che rivelano la loro deludente genericità di semplice *nomen agentis* le traduzioni di ARA-GOSTI 1995 «il tagliatore» o di CANALI 1992, «il trinciatore».

Il *Satyricon*, e la *Cena* in specie, è un mondo in miniatura dove non poteva mancare l'arena, vista nella sua dimensione traslata di una romana pugna. Di *militēs* più o meno gladiatori (più o meno circensi) è pieno il *Satyricon*; una doppietta è proprio nei racconti di paura della *Cena*. In entrambi i casi noi abbiamo usato figure (figuranti) che evocassero, seguendo l'enfasi di Nicerote, il narratore di turno, una Roma pugnace di cartapesta, genere *peplum*; eccone i nomi emblematici: Marcantonio e Maciste. E del resto, il narratore del racconto di licanropia ha appena usato un'espressione, *per scutum per ocream egi aginaui*, che, per quanto *figée*, rimanda all'arena: «(langue militaire ou langue des gladiateurs) pour désigner des efforts capables de surmonter tous les obstacles»¹⁰³:

[cap. 62] Forte dominus Capuae exierat ad scruta scita expedienda. Nactus ego occasionem persuadeo hospitem nostrum, ut mecum ad quintum miliarium ueniat. Erat autem miles, fortis tamquam Orcus. [...] traiecit. «Approfitto dell'occasione e ti invito un tizio che era con noi ad accompagnarmi per un cinque miglia. Era un "Marcantonio", un pezzo di diavolo che non finiva mai», LONGOBARDI 2008, 93.

Alla *corrida* (moderna arena) ci ha portati, invece, il *poterat bouem iratum tollere* che designa, nel racconto successivo sulle streghe, l'unico eroe che le affronta impavido. E quindi il *matador* della

cena libera come cena dei gladiatori la sera prima dell'esibizione nell'arena e quindi, metaforicamente, 'ultima', (84-85); 45.11 *de lucerna equites*, (99); 36.6 *essedarius*, 'combattente dal carro', (101-102); 80.2 *gradus* posto assegnato, posizione da cui combattere, (108); 45. 4 *lanisticus*, (128); 45.4 *munus*, (142); 45. 4-6 *sine fuga*, combattimento sino al crollo di uno dei due contendenti, (172); 45. 12 *thraex*, (178); 52. 3 e 71. 6 *Petraites*, (192). MAZZINI 2010, 43.

103 PERROCHAT 1939, 93

traduzione è proprio la figura che in quell'agone ammazza il toro con la spada, affondo destinato nel racconto alle streghe (*traiecit*). Il nome proprio, e l'antonomasia relativa che naturalmente si sprigionano dalla perifrasi iperbolica è proprio Maciste:

[cap. 63] Habebamus tunc hominem Cappadocem, longum, ualde audaculum et qui ualebat: poterat bouem iratum tollere. Hic audacter stricto gladio extra ostium procucurrit. «C'era tra noi uno della Cappadocia, un armadio, un Maciste, un *matador*. Quel cuor di leone lì afferra la spada e si precipita fuori», LONGOBARDI 2008, 65.

I veri gladiatori, inoltre, si fregiavano, come osserva MAZZINI 2010, di nomi di battaglia: *Mucro*, *Capreolus*, *Leo*, *Pardus*¹⁰⁴ che nella nostra traduzione¹⁰⁵ sono stati riplasmati in soprannomi. Oltre ai precedenti, si enumerano:

[cap. 45] Occidit de lucerna equites; putares eos gallos gallinaceos; alter burdubasta, alter loripes, tertiarus mortuus pro mortuo, qui habe<ba>t neruia praecisa. Vnus alicuius flaturae fuit Thraex, qui et ipse ad dictata pugnavit.

«Mandò a morire dei cavalieri che sembravano le belle statuine, *pulaster* d'allevamento. Uno, un 'bandolerostanco'; l'altro, 'gambe di semolino'; la riserva del gladiatore, la controfigura di un morto che cammina. Quello che si difendeva meglio, un Trace, sembrava la sapesse a memoria», LONGOBARDI 2008, 65).

Nel Medioevo, l'*argumentum a nomine*, annoverato nelle *artes*

104 «*Mucro*, *Capreolus*, *Leo*, *Pardus*, nomi propri di gladiatore, come metonimia dell'arma (il 'pugnale') il primo, e metonimie di animali ('capretto', 'leone', 'leopardo') i secondi, a evidenziare, rispettivamente, le caratteristiche di agilità, di ferocia, di forza. Alludono al sangue *Purpurius* e *Filematius*», MAZZINI 2010, 43-4.

105 ARAGOSTI 1995, 235: «Ha mandato a morire dei cavalieri da lampada, che sembravano dei galletti; uno che andava bene per cavalcare un mulo, un altro coi piedi flosci, il rimpiazzo per il gladiatore morto già bell'e morto, con i tendini tagliati». Più colorita, invece, la traduzione di SANGUINETI 1970, 57: «Ne ha fatti morire a cavallo, che ci andavano bene per decorarci un candelabro, che ti sembravano dei polli pollini, ecco. Uno era da buttarlo sopra il mulo, e via. L'altro ci aveva il piede matto».

poeticae tra i luoghi dell'*inventio*, è uno degli undici dettami poetici consacrati alla descrizione del personaggio: *nomen, natura, convictus, fortuna, habitus, studium, affectio, consilium, casus, facta, orationes*.¹⁰⁶ Esso eredita dall'oratoria epidittica o dimostrativa (*argumentum*) tutta la carica persuasiva volta a un ritratto edificante o denigratorio.

Del resto, Bruno Porcelli, inesausto indagatore dei nomi della letteratura italiana medievale¹⁰⁷, evoca proprio il perpetuarsi di quest'uso di nomi spiritosi (*jocosa nomina*), *noms de plume* di cui un'altra categoria professionale, gli istrioni, andavano fieri e di cui sfruttavano l'alone evocativo per acquistare nomea. Il passaggio da un nome di scherno adatto ad un "artista di strada", Panperdut, al suo nome proprio, Marcabru, può essere la pista principale di un'apassionante storia di un trovatore, non baciato dalla fortuna e dall'amore, a partire dall'asimmetrica condizione di figlio senza padre¹⁰⁸.

106 FUKSAS 2002, 77-80. (Matthieu de Vendôme, *Ars versificatoria*, I, 77 in Faral, *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*, cit., p. 136: «Sunt igitur attributa personae undecim: nomen, natura, convictus, fortuna, habitus, studium, affectio, consilium, casus, facta, orationes». «Cioè di un vero e proprio argumentum a nomine, secondo la definizione ciceroniana del *De inventione* (I, 24), poi sviluppata da Quintiliano nelle *Institutiones* (V, 10, 30)». CURTIUS 1992, cap. XIV, L'etimologia come forma di pensiero.

107 PORCELLI 1997, 18-31: «Hujusmodi siquidem ystriones sibi nomina jocosa imponunt, vel quod per diversitatem nominum sint magis famosi, aut quod de suo nomine trahant materiam conjocandi, aut audientes provocentur ad risum». Tal Guido Guerra obbligò quello che si chiamava Pica a salire su di un albero per volare; Malanotte, a stare sul tetto, nudo alle intemperie e Maldecorpo a fare frizioni di sugna porcina (23). PORCELLI BREMER 1999.

108 LONGOBARDI 2005, 484-485: «Proprio in merito alla pluralità onomastica, nel corso di una stessa vita e vita artistica, un soprannome ingiurioso, oggi si direbbe da 'artista di strada', può cedere il posto ad un *nom de plume*, segno distintivo di una raggiunta dignità. Il caso di *Panperdut-Marcabru*, in proposito, è stato indagato in maniera esemplare da B. Spaggiari. Le due *vidas* di Marcabru, infatti, attestano la sua nascita irregolare e il soprannome 'parlante' *Panperdut*, cui seguirà il nom de plume *Marcabru*. L'altra invece parla solo del nome della madre, Marcabruna. Entrambe dunque concorrono a disegnare una nascita imperfetta, dove il giovane illegittimo vive presso il signore la difficile condizione di nutritus ovvero di chi *in domo domini (alitur)*, frutto di una nascita asimmetrica (*de patre nobili et matre ignobili / de patre*

In enigmi onomastici affidati alle sillabe, agli anagrammi (*Silbenrätsel, acrostici e palindromi - reversals, mots Janus -, coblas de devinalha*) sono incapsulate le vite e le conversioni dei trovatori, come quella di Cerverí de Girona, peccatore, che si converte in un moralista, autore di pillole di saggezza proverbiali (Guillem de Cervera). E tutto ciò è “narrato” da un’etimologia all’altra: da un cervo avvelenato dal peccato (Cerv - verí) ad un servo vero di Dio (Serv ver).¹⁰⁹

I nomi parlanti in Plauto: la traduzione. La stessa poetica del nome, lo vedevamo già con Petronio, è attiva nella letteratura latina. La commedia, in particolare, fa del nome un complice della maschera che ad esso si abbina, ereditandone attributi e valenze. Anzi, certi nomi non possono che combinarsi a certe maschere, evocandone i predicati; equivalente letterario di quel fenomeno noto in antropologia come “nome clanico”. Nel caso del nome clanico, infatti, l’area semantica del nome proprio non è frutto di libera invenzione; essa deve essere confinata alle variabili costellate attorno all’animale-totem di riferimento. Presso gli Osage, i membri del clan dell’Orso nero avranno nomi che si riferiscono alle proprietà, vere o presunte, da Grasso-della-schiena-dell’orso a Tracce [dell’orso]-nella-prateria». Presso i Fox, «clan di terra, caratterizzato dal colore rosso, dall’attitudine alla guerra, la sua stagione è l’autunno. Il clan dell’orso, invece, appartiene anche al cielo, il suo colore è il verde, la stagione la primavera, è amante della pace¹¹⁰

non nobili et de matre nobili)».

109 LONGOBARDI 2006. *Cerverí e l’enigma del nome*, in *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, a cura di P.G. Beltrami, et al., Pisa, Pacini, 2006, vol. II, pp. 899- 919.

110 LONGOBARDI 2006. M. Longobardi, *Una sola moltitudine: pluralità onomastica nel romanzo arturiano, Los caminos del personaje en la narrativa medieval*, Actas del Coloquio Internacional, Santiago de Compostela, 1-4 diciembre 2004, al cuidado de Pilar Lorenzo Gradín, Firenze, SISMEL, Edizioni del Galluzzo, 2006b, pp. 185-209, citato da 187.

In modo analogo sembra andare con i nomi dei personaggi stereotipati del teatro. Il fenomeno del nome nella commedia, e segnatamente in Plauto, è ampiamente indagato, ma quello che ci interessa in questa sede sono proprio i tentativi che gli studiosi fanno, cercando di tradurre i nomi parlanti plautini¹¹¹ nella lingua d'arrivo.

Se ne occupa da ultimo Lucia Pasetti, in un bel contributo di un bel volume, utilissimo al nostro scopo, *Note di traduttore*¹¹².

Dopo essersi interrogata sui limiti della traducibilità di Plauto, in quanto testo poetico che confida molta della sua efficacia ai giochi di parole, e aver riflettuto sui cambiamenti “culturali” che devono fraporsi nei limiti della traducibilità, la Pasetti veste «i panni assai scomodi del traduttore “consapevole”», (89) e scende in agone. Il suo campo d'osservazione sono i *Menaecmi* e in particolare gli attanti della scena ‘del terzo incomodo’, figura prosaica del parassita *Peniculus*. La glossa del nome è proprio fornita dal personaggio: «iuventus nomen fecit Peniculo mihi / ideo quia mensam quando edo, detergeo», quindi una prima allusione alla fame atavica del parassita. La radice *penis*, da pennello a scopa, include d'altronde nello «spectre sémique» del personaggio anche un'aura erotica che la Pasetti arriva ad includere in questa bella resa: «I giovani mi chiamano Scopino perché io scopo: la tavola, quando mangio», p. 93. Interessante anche la resa del nome dell'oggetto del desiderio femminile, *Erotium*, nome da Meretrice (*Amorette, Désirée*, p. 91) che forse in italiano potrebbe esprimersi con Amanda, antagonista perpetua di una moglie nella rivalità amorosa di cui qui si mantengono le metafore. Moglie che fa rima con spoglie, in un gioco fonico

111 BOOTH MALTBY 2006b.

112 CONDELLOPIERI 2011, *Note di traduttore: Sofocle, Euripide, Aristofane, Tucidide, Plauto, Catullo, Virgilio, Nonno* / a cura di Federico Condello, Bruna Pieri, Bologna, Patron, 2011. Si veda anche PASETTI 2007. Esemplare lo studio sul *wordplay* etimologico in Apuleio (autore che presenta relazioni strette con Plauto), che investe anche i nomi propri, di NICOLINI 2011.

che i traduttori si sforzano a gara di non perdere in traduzione, per rendere i presenti che Menecmo, lo Sciupafemmine di turno, fa alla meretrice, depredando la dote della moglie¹¹³.

E mi compiaccio che anche la Pasetti sia arrivata al forestierismo gastronomico *Delikatessen* (p. 102), come già feci io con le squisitezze della *Cena Trimalchionis*¹¹⁴, e si sia spinta anche oltre battezzando la specialità *glandionidam suillam, laridum pernonidam* con «Madame Suinette des Animelles, Monsieur Lard de Porcelet». Come non aggiungere, da filologa romanza, il *Testamentum porcelli*, parodia di un testamento giuridicamente canonico, ma fatto stilare dal porcello M Grunnius Corocotta¹¹⁵, nel periodo invernale quando il povero *nimèl* (l'animale per eccellenza)¹¹⁶ si macella (sub die XVI Kal. Lucerninas Clibanato et Piperato consulibus), a favore dei superstiti genitori, (patri meo Verrino Lardino matri meae Veturinae scrofae) e sottoscritto dai testimoni

Lardio	signavit.
Ofellicus	signavit.
Cyminatus	signavit.
Lucanicus	signavit.

113 Paratore: «Son le spoglie di mia moglie, per rivestire te, rosellina mia; Ernout: «Une mante pour toi, dont l'ai démantelé ma femme...», p. 97.

114 [XXXII] In his eramus lautitiis, cum ipse Trimalchio ad symphoniam allatus est :«E il naufragar ci era dolce in questo mare di *delikatessen*, quando il Trimalcione nostro ce lo trasportano a tempo di musica»

115 Traduzione e commento in ILIESCU SLUSANSKI 1991. *Dulatinaux langues romanes. Choix de textes traduits et commentés (Ile siècle avant J.C. jusqu'au X siècle après J.C.)* par M. Iliescu et D. Slusanski, Wilhelmsfeld, Gottfried Egert Verlag, 1991, pp. 117-122. Traduzione italiana orientativa: http://www.intratext.com/IXT/LAT0286/_P1.HTM

116 <http://eml.wikipedia.org/wiki/Nim%C3%A4A1>. Noto la scheda in dialetto che inizia così: « Al nimèl (“maiale” in italiân) (nòm sientéfic h l'é *Sus scrofa*, e âncä *Sus domesticus*), o pôrch, l'é un suide dumê ed la faméja ed quí che gh'ân al maméli ed l'òrdin di *Artidattili Suiniformi*. Al mäs'c al s' ciâma vèr e la fèmma scrôfa, mèinter i céch în ciamê latòun. L'é òna dal bèsti da masèl pió sparpagnè e pió druvè da l' òm, âncä per la tânta rôba ch' al pôl dêr, che vân dal lònghi lavurasiòun dal só chèrni, al sfrutamèint dal sèdli (secònd un antígh dét : dal nimèl an s' bóta via gnít!).

Tergillus signavit.
Celsinus signavit.
Nuptialicus signavit.

Insomma, una parodia dove ogni nome richiama il microcosmo di salsamenteria presente al porco perituro e all'universo della porci-laia ereditaria e che ingaggerebbe un agone di traduzione divertente che un giorno farò per gioco, magari attingendo a vari termini tecnici della macelleria e della salumeria dialettali (buristo, mallegato, capicollo...). Dunque, per tornare alla Pasetti, quell'audacia nel tradurre "gli incurabili" che vado predicando da tempo ha un seguito! Insomma, un agone stimolante dei traduttori, che non si rassegnano troppo presto all'intraducibilità né si peritano ad entrare in agone.

Ho per caso per le mani Plauto, *Il soldato ripieno di sé*, curiosa traduzione del *Miles gloriosus*¹¹⁷. La traduzione più comune del titolo è il soldato fanfarone (Scandola, Questa e Bertini). Essa cerca di centrare il carattere della maschera («Il termine greco significa "uomo pieno di iattanza"... il bluffatore che sa tutto», XLVI-VII) e che si riassume in un difetto morale, l'*alozeneia*, analizzata da Teofrasto, *I Caratteri*, XXIII:

«La spacconeria (*alozeneia*) sembrerà evidentemente consistere in una presunzione di beni che uno non ha, e lo spaccone (*alazon*) essere superbi-giù un tale che, ritto sul molo, narra ai forestieri che egli ha in mare grossi capitali... e tutti questi discorsi li fa senza aver messo mai il capo fuori di Atene»(XLVII).

117 CIPRIANI 2009. Di questo titolo eccentrico non trovo da nessuna parte una motivazione. Trovo invece curiose note di traduzione che non arrivo a comprendere e che perciò riporto: «In alcuni punti, peraltro, la traduzione presenta una consapevole 'ridicolarizzazione' della lingua latina, al fine di favorire auspicabilmente opportuni effetti comici: di questi voluti travisamenti sarà un particolare aspetto tipografico a dare l'indispensabile segnalazione», 3.

Il soggetto teatrale del tipo umano-maschera *miles gloriosus* in Plauto si chiama appunto Pirgopolinice “il vincitore di città turrite”, carattere che s’incrocia con il «*venerius nepotulus*, un nipotino di Venere» alquanto vanesio (LIX). Il “fascino della divisa”, insomma. Infatti, la maschera teatrale avanza nei secoli vestendo i panni di Capitan Fracassa e Capitan Spavento (LXII).

Pasolini, è noto, risolveva tutto ciò con il colpo d’ala d’autore¹¹⁸:

«Il titolo in greco sarebbe Alozanone,
ma noi in nostra lingua, diciamo “Er Vantone”» (86-87).

Er Vantone, ovvero: il *Miles gloriosus* di Plauto, ‘tradotto’ da Pier Paolo Pasolini¹¹⁹.

Rimando agli studi specifici il giudizio sofferto su questa versione d’autore in dialetto “da palcoscenico”, - questa la linea di difesa di Pasolini - contestato dai centro-italiani (Flaiano)¹²⁰ e da molti accademici, per ragioni diverse, ora politiche¹²¹, ora “filologiche”¹²².

118 Nicola Pice, prefatore dell’edizione di riferimento, dedica un’ampia articolazione a *La “traduzione” pasoliniana*, definita «un monumento idiomático invidiabile» (CIPRIANI 2009, CXLII), con distinguo: «Ma diciamolo subito che il suo Vantone non è una traduzione filologicamente corretta della commedia plautina, semmai è una rielaborazione poetica», CXLIII-IV. Per l’«officina compositiva», egli mutua gran parte della disamina dallo studio di GAMBERALE 2006.

119 PASOLINI 1994.

120 CIPRIANI 2009, CXLIX, difesa del suo romanesco scenico, da mimo, non realistico. E giudizio di Flaiano sulla traduzione del v. «“Questo qui viene dalle Frattocchie”: il che è un bel confondere il teatro con l’avanspettacolo».

121 CIPRIANI 2009, CXLVI. Dal programma di sala della prima fiorentina nel novembre 1963: «era Plauto un sobrio aristocratico? O uno sbrigativo plebeo?... per che spettatori traducevo io? Del teatro corrente, ad alto livello, in lingua, mi faceva (e mi fa) orrore il birignao» e poi giustifica la sua scelta del teatro d’avanspettacolo.

CIPRIANI 2009, CXLVII. Si seguano le critiche di Aggeo Savioli sull’Unità, da una posizione più a sinistra e la replica di P. contro la transcodifica politico-culturale di un Plauto marxista: «Errore filologico e storico insieme».

122 CIPRIANI 2009, CXLV. Nota, continua: tra i latinisti, Traina è favorevole alla sua resa dialettale, mentre Albinì parla di «smorta scurrilità»; CLII «inseguendo una scurrilità lontanissima dal poeta latino, la cui comicità è più fondata su allusivi giochi

Nonostante questa fiammata di critiche, col tempo, la versione di Pasolini è risultata la più recitabile in teatro e il suo mix linguistico (quelle «contaminazioni furfantescche» definite da Flaiano), un pastiche godibile e vivo¹²³. Quanto ai nomi, anche *er Vantone* è un romanesco «che sa più di palcoscenico che di trivio» (Pasolini), esprimendo in filigrana l'antimitarismo di Pasolini, quando traduce *miles* con “generale” (si potrebbe accentuare l'iperbole con l'altrettanto invisibile “Generalissimo”) e cita motti scellerati «vincere, sempre vincere» (GAMBERALE 2006, 105).

Come traduce questo nome parlante Cipriani? Curiosamente, in un duplice modo: con un apprezzabile «il Marmittòn» (p. 15), glossato subito dopo con un - per me inqualificabile, come dicevamo - il ‘Ripieno di sé’.

Ora è chiaro che il nome di una maschera deve essere ipercaratterizzante ed evocare la stigma dei suoi plurimi indici comportamentali e figurali. Quale sfida filologica e pedagogica, potremmo coinvolgere gli allievi a sfilare tutta la matassa delle implicazioni semantiche e fonosimboliche del nome e quindi tentarne in un seminario le repliche. Insuperabile Pasolini, ma, per stare al gioco, potremmo anche noi pensare ad un “nome di battaglia” che mantenga un elemento marziale al *nomen omen*: *Il Vanagloria*¹²⁴.

di parola e su vocaboli rumorosamente esplosivi». (Ma nella nota, Gianna Petrone rivendica al teatro in specie il diritto di sottrarsi «alla polvere delle biblioteche e alle cure a volte oppressive della filologia» per donarsi al pubblico di turno).

123 GAMBERALE 2006, 38. Intervista ad Adolfo Chiesa: «Nel *Vantone* c'è innanzitutto quello che a me sembra un interessante pastiche linguistico italo-romanesco [...] i servi parlano un romanesco strettissimo; i grossi personaggi, i signori altolocati parlano italiano con qualche fondo di romanesco: le donne invece, le meretrici si esprimono in un linguaggio comune, molto plebeo e un po' da avanspettacolo».

Gamberale, p. 69, v. 648 post Ephesi sum natus, non enim in Apulis; non sum Animulas P. Io so' nato in città, mica alle Frattocchie: (polemica di Flaiano: pp. 71-2 «quel particolare romanesco delle borgate che i romani del vecchio centro non si sognano di parlare, un misto di gergo, di italianetto e di contaminazioni furfantescche»).

124 *Pirgopolynices* «Limurimelimagno» (GAMBERALE 2006, 61) con gioco del composto - magno non è male, ma Pasolini vi rinuncia perchè si avrebbe uno spostamento

Artotrogo, parassita che, al pari del *Peniculus* analizzato dalla Pasetti (cfr. supra), porta marchiato nel nome il “pane” e il suo predicato “rodere”¹²⁵, ha in sé anche la stigma del verme delle leguminacee, il rodere del topo, il rosicare granaglie v. *curculio*, quindi la maschera-carapace dell’insetto dannoso (CIPRIANI 2009, LXIII)¹²⁶. Insomma, a proposito dei soprannomi coloriti di Sciascia, (“ingiuria”), che ne dite di chiamarlo il *Tonchio*?

Palestrione, il ginnasta, è il servo astuto che fa acrobazie e macchinazioni (*quantas moveo machinas*) per assecondare il padrone, LXVI-VII. Una specie di Figaro-factotum. Come lo chiamiamo? “Terremoto”, in quanto personaggio emblematico della commedia “motoria”? “Arruffapopoli”, “Polverone” in quanto trickster sveglio e malizioso? “Tiramolla” (ricordate il fumetto?) in quanto palestrato e dalla mente elastica?

Periplectòmeno, che con la sua radice *amplector* tutti accoglie in un caldo abbraccio, in quanto accomodante e diplomatico; emancipato e uomo di mondo, *adulescens moribus*, spirito giovanile (“sempreverde” a tutti i costi) e carattere gioviale (CIPRIANI 2009, LXVIII-LXXI). Come lo chiamiamo? *Amicone*? O *Bellaccoglienza*, al modo del *Roman de la Rose*?

E Sceledro il cui nome indica la gamba storta? (CIPRIANI 2009, LXXII) perché non appellarlo *Il cianca*? Inoltre, le paronomasie incentrate sul significante lo associano a *scelus*: *sceleste* (riferito a Sceledro): «A sei tu, Scelle...rato!» (Pasolini) e allora si seguirà quest'altra suggestione.

Tra i personaggi femminili, alquanto frivoli e mondani, Filocomasia reca nel nome la sua propensione verso le feste e i bagordi

verso la farsa, più che verso la commedia.

125 Dal dattiloscritto: Artotrogus «Rodiciroiole», GAMBERALE 2006, 61.

126 PETRONE 2009, 43-66 mette in relazione questo parassita con i campi *Curculionii*, dov'è il τρωξ, il pidocchio del grano e quindi individua in un nome di battaglia “animale” il soprannome che più lo colloca in un sistema di vizi/virtù stereotipate.

(CIPRIANI 2009, LXXIII). Proporrei *Casinara* o, più “alla latina”, *Casinaria* (incrocio tra *Casina* e *Aulularia*).

Più difficile trovare un nome ad Acroteleuzia *meretrix adulescentula* («una zoccoletta giovane giovane», CIPRIANI 2009, LXXV), e Milfidippa, due *cocottes* decorative.

Il nome della prima allude al tuppo cotonato e all’acume dei suoi inganni. Lì si propone «Altacima», ma forse basta “Cofana” o “Cima”. Il nome della seconda “zoccoletta” (basterebbe questo nickname per evocare il cavallo e la non specchiata virtù?), Milfidippa, evoca il cavallo e la caduta dei peli delle sopracciglia; capisco l’imbarazzo nel coniugare i due etimi, ma “cavalla pazza dagli occhi bene aperti” CIPRIANI 2009, LXXV o peggio «cavalla spelacchiata», LXXVI non mi sembrano offrire un’idea riuscita. Forse basta «cavallina» o «puledrina» che includono, insieme a una nota equivoca e frizzante (cfr. “correre la cavallina”), anche quella di maschera giovane: “imberbe” o “di primo pelo”.

Quest’ultima è anche la protagonista di una battuta “onomastica” che, secondo FONTAINE 2010, gioca su di un «double entendre» tipico della farsa e di Plauto¹²⁷. Ai vv. 1025-26, *Quo pacto hoc Ilium*

127 FONTAINE 2010, 225: «On the roman side of things, we find a separate piece of circumstantial evidence to suggest that parasites occasionally played pederasts or made pederastic jokes in popular farces. In a fragment of the obscure mime-writer Marullus... an unidentified speaker tells a hungry parasite...:

tu Hectorem imitare: ab **Ilio**
numquam recedis.
You’re mimicking Hector: You
Never leave *Ilium*

... Servius explicitly tells us that the speaker’s point is to pun on *Ilium* ‘Ilion, Troy’ and *ilium* ‘groin, penis’; Servius says the latter is a rustic singular form of the normally plural-only noun *ilia*.

...

226 Milphidippa offers a risqué replay to a question of Palaestrio’s that involves the very same pun as we find in the fragment of Marullus (*Mil*, 1025-1026, in Leo’s text):

PAL. redeo ad te. quid voluisti?

appelli, infatti, ella si chiede, con metafora epica, come assaltare Troia ovvero come abbordare il virile Pirgopolinice («Scavezzalarocca», Ripamonti). Siccome, però, l'aura del personaggio femminile è “bacchica” e *Ilium* è pericolosamente omografo di *ilium*, *ilia* “basso ventre”, anzi «‘groin, penis’», il *sermo castrensis* qui (ed è comune) s’incrocerebbe con quello *amatorius* e ne sprigionerebbe un bel *pun* da commedia. In buona sostanza, l’assalto sferrato da questa “cavallina” (che per l’occasione - mi viene da sospettare - vestirebbe i panni del cavallo di Troia!) riguarderebbe il personale “sprone munito” di questo «Don Juan par excellence in Roman comedy». Quanto alla traduzione, non si può sapere se la scelta di Pasolini «come l’assalgo ‘sta Rocca Priora?’»¹²⁸, acclimatante Ilio nei castelli romani, fosse consapevole di questa risacca di equivoci; certo è che è più felice del pletorico «come arrivo in contatto con questa sorta di città di Troia» del latinista Cipriani. Potremmo reclutare una metafora adattabile sia all’ambito marziale che a quello erotico ovvero: «lavorare ai fianchi» (i fianchi dell’altura e fianco come “adiacenza” di *inguen*). Se fosse stato al femminile, avremmo avuto disponibile il Monte di Venere (come lo monto ‘sto Monte

MILPH. quo pacto *hoc Ilium* accedi
Velis, ut ferrem abs te consilium.

...

MILPH. To get some advice from you as to how
You want **this Ilium** to be approached.

... hoc Ilium... is more than just a bold and vivid metaphor for the soldier himself, as, say, hoc oppidum ‘this town’ i for Ballionem in Ps. 384. It is also a pun on *ilium* ‘groin, pubes, penis’, referring to the amorous soldier against whom Milphidippa and Palaestrio are conspiring... the Don Juan par excellence in Roman comedy... as Milphidippa dabbles in the Bacchic mysteries (cf. *Mil.* 1016), the double entendre seems appropriate to her character in particular». ADAM 1996, 69-70.

- 128 GAMBERALE 2006, 69, v. 648 post Ephesi sum natus, non enim in Apulis; non sum Animulas P. Io so’ nato in città, mica alle Frattocchie:
GAMBERALE 2006, 73-74 spiegazione: il riferimento a Apulis dovrebbe essere un intervento già di Plauto e P. ha fatto il resto, facendo credere che la città sia Roma, l’Urbs, adeguandovi il suburbio. Stesso transfer è tra l’*Ilium* del v. 1025 e la Rocca-priora che strizza l’occhio agli spettatori.

di Venere?), al maschile abbiamo il Corno alle Scale di cui sopra (come lo scalo ‘sto Corno alle Scale?) o Corno Grande e Gran Sasso; ma se in latino c’è già il *pun* tra *Ilion/Ilium* e *ilium*, sfruttare il calco: “come l’assedio questo Pizzo ‘iliaco’ ”.

Al di là della riuscita delle singole soluzioni, fermo resta, in conclusione, che il vero valore di questo modo di affrontare la traduzione riposa in gran parte sull’atto onesto di scoprire le carte e partecipare alla comunità scientifica o meglio ancora ai nostri allievi i propri scrupoli, i vicoli ciechi e le “croci” di cui ci si carica. In altri termini, la traduzione come strumento didattico¹²⁹. Buttarsi nella mischia, poi, con proprie soluzioni è un atto generoso di mettersi in gioco offrendo (castamente) il fianco a critiche anch’esso molto proficuo nella didattica. Scommettendo in un colpo d’ala che si libri sopra le sudate elucubrazioni critiche (e che spesso viene dai nostri studenti) o in un colpo basso (dato l’argomento) che le sorprenda.

Per finire, nonostante i miei giochi d’audacia, mutuo e sposo da Bruna Pieri, maestra di rigore e di equilibrio, una massima di G.B. Shaw che chiude uno dei suoi sempre ponderati contributi sulla traduzione: «chi è capace scrive, chi non è capace traduce, chi non è capace di tradurre si occupa di traduzione»¹³⁰.

129 FLOCCHINI 1998. M. AGORNI, *Didattica della traduzione: un approccio comparato all’analisi della traduzione*, in GARZONE 2005, pp. 205-214.

130 PIERI 2009, 241.

Bibliografia

- http://www.francobuffoni.it/intervista_simonelli.aspx Testo a fronte - Intervista Marco Simonelli
- ADAIR 1995, Georges Perec, *A void*, translated by G. Adair, London, The Harvill Press, 1995.
- ADAMS 1996, J. N. Adams, *Il vocabolario del sesso a Roma*, traduzione di M. L. Riccio Coletti e E. Riccio, Lecce: Argo 1996 (ma stampa 1997).
- ARAGOSTI 1995, Petronio Arbitro, *Satyricon*, introduzione, traduzione e note di A. Aragosti, Milano, BUR, 1995.
- ARBUÉS et al. 1997., M. Arbués, M. Burrel, M. Parayre, H. Salceda, R. Vega, *El secuestro*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- ARDUINI CARMIGNANI 2010, *Le giornate della traduzione letteraria: nuovi contributi*, a cura di S. Arduini e I. Carmignani; Centro per il libro e la lettura, Roma, Iacobelli, 2010.
- ARDUINI STECCONI 2007, S. Arduini, U. Stecconi, *Manuale di traduzione: teorie e figure professionali*, Roma, Carocci, 2007.
- BEHAR 1995, S. Béhar, Georges Perec, *Ecrire pour ne pas dire*, New York, P. Lang, 1995.
- BENEDETTI 2000, *Apoteosi di Claudio, Lucio Anneo Seneca*; a cura di C. Benedetti, Milano, La vita felice, 2000.
- BERMAN 2003, A. Berman, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, a cura di G. Giometti, Macerata, Quodlibet, 2003.
- BERTAZZOLI 2006, R. Bertazzoli, *La traduzione: teorie e metodi*, Roma, Carocci, 2006.
- BETTINI 2012, M. Bettini, *Vertere. Un'antropologia della traduzione nella cultura antica*, Torino, Einaudi, 2012.
- BIANCIARDI 1987, L. Bianciardi, *La vita agra*, Novara, Mondadori, 1987.
- BOGGIONE CASALEGNO 1996, V. Boggione, G. Casalegno, *Dizionario storico del lessico erotico italiano*, Milano, Longanesi 1996.

- BOOTH HALTBY 2006, *What's in a name?: the significance of proper names in classical latin literature*, editors J. Booth and R. Maltby, Swansea, Wales, 2006.
- BRUGNOLO 1983, F. Brugnolo, *Plurilinguismo e lirica medievale da Raimbaut de Vaqueiras a Dante*, Roma, Bulzoni, 1983.
- BRUSEGAN 1980, *Fabliaux: racconti francesi medievali*, a cura di R. Brusegan, Torino: G. Einaudi, 1980.
- BUFFONI 2001, F. Buffoni, *Le nuove frontiere della traduttologia*, in «Testo medievale e traduzione»: Bergamo 27-28 ottobre 2000, a cura di M. G. Cammarota e M. V. Molinari, Bergamo: Bergamo University Press; Sestante, 2001, pp. 17-31.
- BUFFONI 2004, F. Buffoni, *La traduzione del testo poetico*, (a cura di), Milano, ed. Marcos y Marcos, 2004.
- BUFFONI 2007, F. Buffoni, *Con il testo a fronte. Indagine sul tradurre e l'essere tradotti*, Novara, Interlinea, 2007.
- CANALI 1965, L. Canali, *La resistenza impura*, Milano, Mondadori, 1965.
- CANALI 1984, L. Canali, *I volti di Eros*, Roma, Editori Riuniti, 1984
- CANALI 1986, L. Canali, *L'erotic e il grottesco nel Satyricon*, Roma-Bari, Laterza 1986.
- CANALI 1993, *Antologia della poesia latina*, a cura di L. Canali; con la collaborazione di A. Fo e M. Pizzica, Milano, A. Mondadori, 1993.
- CANALI, 1992, *Satyricon, Petronio*; a cura di L. Canali, Milano, Bompiani, 1992.
- CANETTIERI 1995, P. Canettieri, *Descortz es dictatz mot divers: ricerche su un genere lirico romanzo del XIII secolo*, Roma, Bagatto libri, 1995.
- CARDINALETTI GARZONE 2005, *L'italiano delle traduzioni*, a cura di A. Cardinaletti e G. Garzone, Milano, Franco Angeli, 2005.
- CARDONA 1980, G. R. Cardona, *Introduzione all'etnolinguistica*, Bologna, Il Mulino, 1980.
- CARENA 2008, C. Carena, *Lo scudetto di Petronio*, «Domenica il

- Sole24ore» 2 novembre 2008 (n. 303), p. 34.
- CAVALCA 2001, M. G. Cavalca, *I grecismi nel Satyricon di Petronio*, Bologna, Pàtron, 2001.
- CEPRAGA VERLATO 2007, *Poesie d'amore dei trovatori*, a cura di D. O. Cefraga e Z. Verlatto, Roma, Salerno, 2007.
- CIAFFI 2003, *Petronio Satyricon*, a cura di V. Ciaffi. Con un saggio di E. Sanguineti, Torino, Einaudi, 2003.
- CIBOTTO 1992, G. A. Cibotto, *Petronio Arbitro, Satyricon*, a cura di G. A. Cibotto, Newton Compton, Roma, 1992.
- CIPRIANI 2009, *Il soldato ripieno di sé, Plauto*; introduzione e note di N. Pice; traduzione di G. Cipriani, Siena, Barbera, 2009.
- CONDELLO PIERI 2011, *Note di traduttore: Sofocle, Euripide, Aristofane, Tucidide, Plauto, Catullo, Virgilio, Nonno*, a cura di F. Condello, B. Pieri, Bologna, Patron, 2011.
- CONTE 1997, G. B. Conte, *L'autore nascosto: un'interpretazione del Satyricon*, Bologna, Il Mulino, 1997.
- CURTIUS 1992, E. R. Curtius, *Letteratura europea e Medioevo Latino*, a cura di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992.
- D'AGOSTINO 2001, A. D'Agostino, *Traduzione e rifacimento nelle letterature medievali*, in «Testo medievale e traduzione»: Bergamo 27-28 ottobre 2000, a cura di M. G. Cammarota e M.V. Molinari, Bergamo, Bergamo University Press; Sestante, 2001, pp. 151-169.
- D'AGOSTINO 2002, A. D'Agostino, «*Legame musaico*» e traduzione: *esempî medievali romanzi*, in «Tradurre testi medievali: obiettivi, pubblico, strategie», Bergamo, 12-13 ottobre 2001, a cura di M. G. Cammarota e M. V. Molinari, Bergamo, Bergamo University press, Sestante, 2002, pp. 23-66.
- D'AGOSTINO 2009, A. D'Agostino, *Il pensiero dominante. La sestina lirica da Arnaut Daniel a Dante Alighieri*, Milano, CUEM, 2009.
- DAUZAT 1973, A. Dauzat, *Traité d'anthroponymie française: les noms de famille de France*, Paris, Librairie Guénégaud, 1973.

- DE BIASI 2009, *La clemenza; Apocolocyntosis; Epigrammi; Frammenti / di Lucio Anneo Seneca*; a cura di L. De Biasi [et al.]. - Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 2009.
- DE RIQUER 1947, Martín de Riquer, *Obras completas del trovador Cerverí de Girona, texto, traducción y comentarios*, Barcelona, Instituto español de estudios mediterraneos, 1947.
- ECO 1995, U. Eco, in «Teorie contemporanee della traduzione», a cura di S. Nergaard; testi di Jakobson... [et al.], Milano, Bompiani, 1995.
- ECO 2010, U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2010.
- ERVAS 2008, F. Ervas, *Uguale ma diverso: il mito dell'equivalenza nella traduzione*. Macerata, Quodlibet, 2008.
- FALCHETTA 1995, *La scomparsa*, a cura di P. Falchetta, Napoli, Guida, 1995.
- FELLINI 1969, Fellini *Satyricon di F. Fellini*; D. Zanelli (a cura di), Bologna, Cappelli 1969.
- FLOCCHINI 1998, N. Flocchini, *Possibilità di un uso didattico della traduzione*, "Aufidus", 33 (1998), pp. 75-105.
- FO 2010, Apuleio, *Le metamorfosi o L'asino d'oro*; a cura di Alessandro Fo, Torino, Einaudi, 2010.
- FONTAINE 2010, M. Fontaine, *Funny words in Plautine comedy*, Oxford, Oxford university press, 2010.
- FUKSAS 2002, A. P. Fuksas, *Etimologia e geografia nella lirica dei trovatori*, Roma, Bagatto libri, 2002.
- G. E. SANSONE 1991, G. E. Sansone, *I luoghi del tradurre: capitoli sulla versione poetica*, Milano, Guerini, 1991.
- GAMBERALE 2006, L. Gamberale, *Plauto secondo Pasolini: un progetto di teatro fra antico e moderno: con un capitolo su Salvatore Cognetti de Martiis*, Urbino, QuattroVenti, 2006.
- GARZONE 2005, *Esperienze del tradurre: aspetti teorici applicativi*, a cura di G. Garzone, Milano, Franco Angeli, 2005.

ILIESCU SLUSANSKI 1991, *Du latin aux langues romanes*. Choix de textes traduits et commentés (IIe siècle avant J.C. jusqu'au X siècle après J.C.) par M. Iliescu et D. Slusanski, Wilhelmsfeld, Gottfried Egert Verlag, 1991.

KASPER 2003, J. Kasper, *Sprachen des Vergessens: Proust, Perec und Barthes zwischen Verlust und Eingedenken*, Munchen, Fink, 2003.

LAGO 2007, P. Lago, *L'ombra corsara di Menippo: la linea culturale menippea, fra letteratura e cinema, da Pasolini a Arbasino e Fellini*, Firenze, Le Monnier, 2007.

LAGO 2011, P. Lago, *Un logos antiaccademico: Pasolini traduttore dell'Eneide*, *Aufidus* 73 (2011), pp. 75-90.

LONGOBARDI 1998, M. Longobardi, *Ventiquattromila baci* in «Percorsi di cultura antica», a cura di F. Piazzi, Bologna, IRSSAE Emilia-Romagna, 1998, pp. 176-185.

LONGOBARDI 2004, M. Longobardi, recensione a *Memoria. Poetica, retorica e filologia della memoria*. Atti del XXX Convegno Interuniversitario di Bressanone (18-21 luglio 2002), a cura di G. Peron, Z. Verlatto, F. Zambon, Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004 in «Revue Critique de Philologie Romane», VII (2006), pp. 128-142.

LONGOBARDI 2005, *Jonglerie onomastica: trasformismi ed enigmi nella tradizione romanza e arturiana*, ICOS (Congresso internazionale di Scienze Onomastiche) XXII, Pisa, 28 agosto 2005-3 settembre 2005, in «Il nome nel testo», *Rivista internazionale di onomastica letteraria*, VIII, Pisa, ETS, 2006, pp. 479-492.

LONGOBARDI 2005-06, M. Longobardi, *Alterità linguistiche nel medioevo romanzo*, «Annali della Facoltà di Siena», XXVI-XXVII (2005-2006), 35-73.

LONGOBARDI 2006a, M. Longobardi, *Cerverí e l'enigma del nome*, in «Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso», a cura di P. G. Beltrami, et al., Pisa, Pacini, 2006, vol. II, pp. 899-919.

- LONGOBARDI 2006b M. Longobardi, *Una sola moltitudine: pluralità onomastica nel romanzo arturiano*, in *Los caminos del personaje en la narrativa medieval*, Actas del Coloquio Internacional, Santiago de Compostela, 1-4 dicembre 2004, al cuidado de Pilar Lorenzo Gradín, Firenze, SISMEL, Edizioni del Galluzzo, 2006, 185-209.
- LONGOBARDI 2008, Petronio, *Satyricon*, Introduzione, traduzione e note a cura di M. Longobardi. Presentazione di C. Segre, Siena, Barbera, 2008.
- LONGOBARDI 2009a, M. Longobardi, *Sat.*, 81: “*Ergo me non ruina terra potuit haurire?: Ahi dura terra, perché non t’apristi?*” (*Inf. XXXIII*, 66). *Tradurre il Satyricon*, in «Testo a fronte» 40 (2009-I semestre), pp. 87-130.
- LONGOBARDI 2009b, M. Longobardi, *Tradurre i trovatori oggi*, «Studi Mediolatini e Volgari» LV (2009), pp. 159-184.
- LONGOBARDI 2010a, M. Longobardi *Solve*. «*Solve me*»: *indovinelli e rebus nella Cena di Trimalcione*, in «L’Immagine Riflessa» N.S. XIX (2010), n. 1-2 (Gennaio-Dicembre) *L’enigma nella letteratura europea dall’antichità e dal medioevo all’età moderna*, a cura di M. Lecco, 2010, pp. 1-36.
- LONGOBARDI 2010b, *La ‘sprezzatura’ di Petronio*, in «Verba tremula. Letteratura, erotismo, pornografia», a cura di Nicola Catelli, G. Iacoli e P. Rinoldi, Bologna, Bononia Univ. Press, 2010, pp. 29-53.
- LONGOBARDI 2010c, M. Longobardi, “*Alla traduzione animata vuoi un poeta*”. *Metafore del Satyricon*, *Annali Online di Lettere - Ferrara* Vol. V, 2 (2010), pp. 182/213.
- LONGOBARDI 2011a, M. Longobardi, *Vanvere: parodie, giochi letterari, invenzioni di parole*, Roma, Carocci, 2011.
- LONGOBARDI 2011b, M. Longobardi, «*Manca sempre una cosa*» (F. Pessoa). *Alcune osservazioni sulla traduzione di Flamenca*. (Medioevo Romanzo), *Medioevo Romanzo*, XXXV (V della IV serie), fasc. I, MMXI, pp. 141-149.

- LONGOBARDI, 2012. M. Longobardi «A sì gran fallo» *Alcuni esempi dello "scurrile poetico"*, *La scienza del teatro*. Atti della giornata di Studi in onore di Dario Fo e Franca Rame, Verona, 16 maggio 2011, a cura di R. Brusegan, Roma, Bulzoni, 2012. c.s.
- MAGRELLI 2001, V. Magrelli, *L'abate Galiani, o la regola del «meno uno»*, in «Sulla traduzione letteraria», a cura di F. Nasi, Ravenna, Longo, 2001.
- MANETTI 2008, *Flamenca: romanzo occitano del XIII secolo*, [a cura di] R. Manetti, Modena, Mucchi, 2008.
- MAROUZEAU 1946, J. Marouzeau, *Traité de stylistique latine*, 2. ed., Paris, Les Belles Lettres, 1946.
- MAZZILLI CI. (2006), *Vera redit facies, assimilata perit (Sat. 80, 9 v. 8): intertestualità e critica del testo*. In *Aufidus*. 59. 29-53
- MAZZINI I. 2010, *Storia della lingua latina e del suo contesto*. II. *Lingue socialmente marcate*, Roma, Salerno, 2010.
- MERLO 2011, F. Merlo, SATYRICON *Festini, potere e corruzione la decadenza ai tempi del Cavaliere*, «LaRepubblica», 20 gennaio 2011, p. 50.
- MONTERO CARTELLE 1991, E. Montero Cartelle, *El latin erótico: aspectos léxicos y literarios (hasta el s. I d. C.)*, Sevilla, Universidad de Sevilla 1991.
- MORINI 2007, M. Morini, *La traduzione: teorie, strumenti, pratiche, con due contributi di Renata Londero e Giulio Mozzi*, Milano, Sironi, 2007.
- MOSCI SASSI 1992, M. G. Mosci Sassi, *Il linguaggio gladiatorio*, Bologna, Pàtron, 1992.
- MUGELLESÌ 1996, *Lucio Anneo Seneca, Apocolocyntosis*, a cura di R. Mugellesi, Milano, BUR, 1996.
- NICOLINI 2005, *Le Metamorfosi, o L'asino d'oro, Apuleio*; introduzione, traduzione e note di L. Nicolini, Milano, BUR, 2005.
- NICOLINI 2011, L. Nicolini, *Ad (l)usum lectoris: etimologia e giochi di parole in Apuleio*, Bologna, Pàtron, 2011

- OLIVERI 1999, F. S. Oliveri, *Soprannomi siciliani dell'area centro-occidentale: contributo all'Atlante etno-linguistico italiano*, Roccapalumba, Società di storia patria, 1999.
- P. POCCHETTI, D. POLI, C. SANTINI 1999, P. Poccetti, D. Poli, C. Santini, *Una storia della lingua latina: formazione, usi, comunicazione*, Roma, Carocci, 1999.
- PAOLICCHI 2007, *Apocolocintosi: satira di un'apoteosi / Lucio Anneo Seneca*; a cura di L. Paolicchi, Roma, Salerno, 2007.
- PASETTI 2007a, *Anfitrione: variazioni sul mito, Plauto...* [et al.], a cura di L. Pasetti. - Venezia, Marsilio, 2007.
- PASETTI 2007b, *Plauto in Apuleio*, Bologna, Pàtron, 2007.
- PASOLINI 1994, P. P. Pasolini, *Il Vantone di Plauto*, Milano, Garzanti, 1994.
- PEREC 1969, G. Perec, *La Disparition*, Paris, Denoel, 1969.
- PERROCHAT 1939, P. Perrochat, Pétrone, *Le festin de Trimalcion*, Paris, Les Belles Lettres, 1939.
- PERUGI 1978, *Le canzoni di Arnaut Daniel*: edizione critica, cura di M. Perugi, Milano; Napoli, R. Ricciardi, 1978.
- PETRONE 2009, G. Petrone, *Nomen/omen. Poetica e funzione dei nomi nelle commedie di Plauto*, in «Quando le muse parlavano latino: studi su Plauto», Bologna, Pàtron, 2009.
- PIERI 2009, B. Pieri, *La traduzione dalle lingue antiche fra prassi e riflessione: appunti da un esperimento didattico in Hermeneuein: tradurre il greco*, a cura di C. Neri e R. Tosi; con la collaborazione di V. Garulli, Bologna, Pàtron, 2009, 211-241.
- PORCELLI 1997, B. Porcelli, *Il nome nel racconto. Dal Novellino alla Commedia ai novellieri del Trecento*, Milano, Francoangeli, 1997.
- PORCELLI BREMER 1999, *I nomi da Dante ai contemporanei*: atti del IV Convegno internazionale di Onomastica & Letteratura: Università degli studi di Pisa, 27-28 febbraio 1998, a cura di B. Porcelli e D. Bremer, Viareggio, M. Baroni, 1999.
- PRETE 1996, A. Prete, *L'ospitalità della lingua: Baudelaire e altri poeti*, Lecce, P. Manni, 1996.

- ROHLFS 1979, G. Rohlfs, *Dizionario dei cognomi e dei soprannomi in Calabria. Repertorio storico e filologico*, Ravenna, Longo, 1979.
- RONCALI 1989, *L'apoteosi negata / Seneca*; a cura di R. Roncali, Venezia, Marsilio, 1992
- SANGUINETI 1970, E. Sanguineti, *Il giuoco del Satyricon, Un'imitazione da Petronio*, Torino, Einaudi, 1970.
- SCATAGLINI 1992, F. Scataglini, *La rosa*, prefazione di C. Segre, Torino, Einaudi, 1992.
- SEDLITA 1988, L. Sedlita, *La maschera del nome. Tre saggi di onomastica pirandelliana*, Roma, Istituto Enciclopedia Italiana, 1988.
- SEGA 1987, G. Segal, *L'avventurosa storia dei baci di Lesbia* in «Aufidus» (1987), pp. 119-133.
- STELLA 2002, F. Stella, *Poesia mediolatina: la tradizione assente di una lingua padre*, in «Tradurre testi medievali: obiettivi, pubblico, strategie»: Bergamo, 12-13 ottobre 2001 / a cura di M. Grazia Cammarota e M. V. Molinari. - Bergamo, Bergamo university press: Edizioni Sestante, 2002. 179-199.
- STELLA MARANCA 1966, F. Stella Maranca, *Seneca giureconsulto*, Ed. anast. - Roma, L'erma di Bretschneider, 1966.
- STRATI 2000, R. Strati, *Tra 'Petronio Satyricon' e Fellini Satyricon. Riflessioni intersemiotiche sull'attualizzazione dell'antico*, «Annali dell'Università di Ferrara». Sezione Lettere 2000 (I), pp. 87-97.
- SUSI 1999, *Come si è stretto il mondo: l'educazione interculturale in Italia e in Europa: teorie, esperienze e strumenti*, a cura di F. Susi, Roma, Armando, 1999.
- TAVANI 2002, G. Tavani, *Tra Galizia e Provenza*, Roma, Carocci, 2002.
- TRAINA 1970, A. Traina, *Vortit barbarae: le traduzioni poetiche da Livio Andronico a Cicerone*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1970.
- VANNINI 2008, *Apokolokyntosis / Seneca*; a cura di G. Vannini, Milano, Oscar Mondadori, 2008.

Esperienza laboratoriale di latino della IIC Classico¹
Scire nefas. Laboratorio di traduzione contrastiva

“*Scire nefas* è bellissimo. Ma è difficile, molto difficile. Soprattutto quel *nefas*. Vuol dire dieci cose e qui bisogna scegliere, quando ti metti a tradurre devi sempre scegliere la cosa migliore.”

P. Mastrocola, *Una barca nel bosco*.

Il titolo del nostro laboratorio di traduzione contrastiva prende spunto da un passo del romanzo di Paola Mastrocola che tratta la storia di un giovane studente alle prese con la traduzione della celebre ode oraziana del “*carpe diem*”, che si ritrova ad affrontare le stesse difficoltà con le quali anche noi abbiamo dovuto e tuttora dobbiamo confrontarci al momento della traduzione.

La traduzione contrastiva non è solo una tecnica di traduzione, ma un percorso di ermeneutica filologica. Infatti consiste nella comparazione e nell’interpretazione di diverse traduzioni di uno stesso testo degli “addetti ai lavori”, dalla quale viene poi generata una nuova traduzione personale.

Il percorso di traduzione prevede vari momenti:

- lettura generale del testo latino e delle traduzioni d’autore;
- confronto delle varie traduzioni con il testo originale ed individuazione delle differenze e analogie presenti;
- uso del dizionario come strumento per il controllo e la traduzione in prosa;

1 Il laboratorio si è svolto con la supervisione della prof.ssa Claudia Mazzoli. Le traduzioni di riferimento sono state quelle di Puglisi, Ceronetti, Parini, Mandruzzato, D’Annunzio e Pascoli.

- segmentazione del testo latino e confronto di ciascun segmento con le diverse proposte di traduzione.

Al termine di quest'ultimo lavoro di traduzione si perviene ad una prima traduzione, grazie alla quale è possibile giungere ad una *traduzione autonoma*.

Gli obiettivi che la traduzione contrastiva si prefigge sono:

- comprendere il corretto senso del testo latino e il suo messaggio;
- creare una traduzione congruente e chiara;
- mantenere un certo codice linguistico e una certa musicalità, per non tradire il testo latino
- affinare il senso critico.

La traduzione per gli antichi

La traduzione contrastiva è una tecnica traduttiva, nata con la moderna filologia, dalla quale possono derivare diversi vantaggi, se applicata a testi antichi e, nel particolare, a testi latini tradotti e rielaborati a partire da modelli greci preesistenti. Per poterla sfruttare al meglio, dunque, è necessario comprendere il concetto di traduzione presso gli antichi: essa constava di due momenti distinti, ma necessariamente implicativi, *imitatio* ed *aemulatio*.

La necessità di imitare un modello si deve al fatto che i Romani vivevano un evidente “complesso di inferiorità” nei riguardi della cultura greca, maturata entro i limiti politici delle fiorenti *poleis*; i Romani, pertanto, non elaborarono una loro cultura realmente autoctona ma, sfruttando il loro imperialismo politico ed economico, cercarono di innestare consistenti apporti da culture esterne in un substrato culturale preesistente: i Romani riconoscevano nella letteratura greca un modello indiscusso di perfezione stilistico-contenutistica.

L'imitatio, dunque, è la trasposizione di un testo dal codice linguistico naturale, congenito, nel quale è stato concepito, ad uno alternativo, nuovo, proprio del traduttore. *L'aemulatio*, invece, si configura come un processo metamorfico, di attualizzazione e rinnovamento operato sul modello stesso, vuoi per renderlo più aderente alle istanze del nuovo pubblico che ne fruirà, vuoi per una intima necessità espressiva del poeta.

L'epica, per esempio (così come il teatro, specialmente quelli plautino e terenziano, fortemente vincolati a un particolare contesto storico), inserendosi all'interno di una cornice di valori sociali, doveva risultare vicina alla sensibilità del pubblico, affinché i valori stessi potessero essere resi accessibili a tutti: questa è la ragione per cui Livio Andronico nel tradurre l'*Odissea* di Omero decide di attualizzarla fino a farne un nuovo prodotto, l'*Odusia*. Catullo, invece, fa del principio di *aemulatio* ciò che gli consente di dar voce al proprio Io poetico e alle sue personali emozioni, in una dimensione di puro lirismo.

È evidente, pertanto, che, riducendosi la traduzione dei moderni alla mera applicazione del principio di *imitatio*, dietro l'influenza della moderna filologia, i vantaggi della traduzione contrastiva sono quelli di mettere in luce quali scelte di resa siano state stabilite da un poeta come Catullo - nel suo caso rispetto a Saffo - ora in aderenza al principio di *imitatio*, ora a quello di *aemulatio*.

Alla luce di queste considerazioni, possiamo ora procedere nell'analisi di due carmi, dimostrativamente selezionati: carne LI e carne CI di Catullo.

Catullo, *Carme LI*

Questo carme nasce dalla rielaborazione catulliana di un'ode di Saffo (fr. 31V.), che noi oggi, a differenza del poeta latino, possiamo leggere solo in forma frammentaria; essa ospita una accuratissima descrizione della sintomatologia amorosa. Per quanto Catullo abbia ricercato in più luoghi una certa aderenza al testo della poetessa lesbica, tuttavia l'applicazione del principio di *aemulatio*, che è l'origine stessa della profonda differenza tra i due componimenti, si cela dietro il nuovo contesto storico-politico, in cui l'autore latino si trovò ad operare: se Saffo compose la sua ode per le giovani fanciulle del tiaso, una sorta di educando femminile volto a formare le ragazze - spesso di nobili origini - nella danza, nella musica, nel canto, nell'amore e nell'arte della seduzione, al contrario Catullo, poeta che vive la vigilia del crollo della Repubblica e l'avvento del Principato, privo - perché privato - di una salda cornice sociale nella quale la voce della poesia didascalica potesse echeggiare, compì un ripiegamento su di sé che lo condusse ad una forma proto-moderna di interpretazione lirica, dunque personale, della poetessa greca.

Ille mi par esse deo videtur,
ille, si fas est, superare divos,
qui sedens adversus identidem te
spectat et audit

dulce ridentem, misero quod omnis
eripit sensus mihi; nam simul te,
Lesbia, aspexi, nihil est super mi
<vocis in ore>

lingua sed torpet, tenuis sub artus
flamma demanat, sonitu suopte
tintinant aures, gemina teguntur
lumina nocte.

Otium, Catulle, tibi molestum est;
otio exultas nimiumque gestis:
otium et reges prius et beatas
perdidit urbes.

Φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν
ἔμμεν' ὦνηρ, ὅστις ἐνάντιός τοι
ἰσθάνει καὶ πλάσιον ἄδου φωνεί-
σας ὑπακούει
καὶ γελαίσκας ἰμέροεν. τό μ' ἦ μάν
καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν.
ὡς γὰρ ἔς σ' ἴδω βρόχε', ὡς με φώνη-
σ' οὐδεν ἔτ' εἴκει,
ἀλλὰ κάμ μὲν γλώσσα ἔαχε, λέπτον
δ' αὐτίκα χρωῖ πῦρ ὑπαδεδρόμακεν,
ὀππάτεσσι δ' οὐδεν ὄρημμ', ἐπιρρόμ-
εῖσι δ' ἄκουαι,
ἀ δέ μ' ἴδρωσ κακχέεται, τρόμος δέ
παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας
ἔμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω ἴπιδεύης
φαίνω, ἔμ' αὐταί·
ἀλλὰ πᾶν τόλματον, ἔπει καὶ πένητα

Saffo, fr. 31,V

Proposta di traduzione

Quello a me pare eguale al dio,
quello, se è lecito, par superar gli dei,
lui che quieto avanti te incessantemente te
fissa ed ascolta

rider dolcemente. Questo rapisce me,
perdutamente innamorato, di tutti i sensi:
infatti, sol che scorgo te, Lesbia,
più per me non c'è
neppur la voce.

La lingua tosto si spezza, tenue sotto le membra
Si insinua una fiamma, di proprio tintinnio

Risuonan gli orecchi, una notte gemella
nasconde la luce.

La spensieratezza, Catullo, per te è perdizione,
nella spensieratezza ti esalti e gioisci all'eccesso.
La spensieratezza già in passato distrusse re e
fiorenti città.

Il primo verso del carme rivela una quasi assoluta fedeltà a Saffo, che, però, viene subito tradita dal verso successivo in cui figura una nuova considerazione, un inciso che accenna al superamento del *mos maiorum* (un uomo può superare gli dei in felicità), il quale, tuttavia, persiste ancora quale ombra nell'animo del poeta, che non è assolutamente certo di quanto sta dicendo, visto che il concetto del superamento umano degli dei è introdotto da un *si fas est*, da noi reso con *se è lecito*. *Fas* propriamente indica la giustizia divina ed è contraltare di *ius*, concetto di giustizia interamente umana, proiettata in una dimensione laica.

Inoltre, l'iterazione del pronome *ille* per ben tre volte all'incipit di verso, con lieve *variatio* al terzo dove il deittico è sostituito dal relativo, e il vocativo *Lesbia* (v. 7) introducono tanto un nuovo soggetto rispetto a Saffo, l'amata del poeta, che si contrappone all'assenza di identificazioni personali del testo greco, quanto la comparsa di un nuovo sentimento, la gelosia, impropriamente attribuita, alle volte, a Saffo stessa: ella scrive con l'intento di educare e non può, quindi, evocare un tale sentimento attraverso il suo canto; Catullo, invece, personalizzando la scena dipinta da Saffo e configurandosi come l'innamorato della giovane che siede di fronte ad un anonimo uomo, avverte un senso di profonda gelosia, mista a disprezzo per il rivale, qui assolutamente giustificata dal contesto autobiografico. Non a caso nuovo rispetto alla poetessa lesbica è il *miser* del v. 5, da cui traspare lo stato d'animo del poeta *perdutamente innamorato* e la necessità di commiserazione e pietà alle quali Catullo si appella (si

noti che *miser* rimanda anche a *miserere*).

L'ultima strofe, poi, pura addizione catulliana, si pone quale tentativo del poeta di razionalizzare il suo agire, stabilendo dei limiti al suo *otium*, che, oltre ad essere semplice disimpegno politico - quasi inevitabile in questo periodo storico di declino - è spensieratezza del vivere e perdizione nell'amore per Lesbia.

Catullo, *Carme CI*

Multas per gentes et multa per aequora **vectus**
advenio has miseras, frater, ad inferias,
ut te postremo donarem munere mortis
et mutam nequiquam alloquerer cinerem.
Quandoquidem fortuna mihi tete abstulit ipsum.
Heu miser indigne frater adempte mihi,
nunc tamen interea haec, prisco quae more parentum
tradita sunt tristi munere ad inferias,
accipe fraterno multum manantia fletu,
atque in perpetuum, **frater, ave atque VALE.**

Il carme 101 di Catullo è stato scritto durante un viaggio del poeta in Bitinia per la morte del fratello. Dal nostro laboratorio abbiamo selezionato tre diverse proposte di traduzione del carme, ognuna con peculiari caratteristiche, più o meno letterali e fedeli al testo originale e più o meno poetiche e sentimentali.

Prima di analizzare le principali differenze è interessante notare un'analogia: in tutte le tre versioni l'espressione *manantia fletu* è stata resa in tutti e tre i casi secondo la lezione di Gabriele d'Annunzio con l'aggettivo "stillanti". Analizzando le voci che presentano le principali differenze nella traduzione e indicando con i numeri progressivi dall'1 al 3 le diverse proposte di tre gruppi di lavoro

selezionati, osserviamo:

Vectus < *veho* = *trasportare, portare*

1. *Per innumere genti e per il mare **portato***
2. **Trascinato** *attraverso molti popoli e molti mari*
3. *Tra molti mari e molte genti **travolto***

Vectus, participio del verbo *veho*, è stato reso in tutte le proposte al passivo; nella prima si è mantenuta la posizione, come nella terza, mentre nella seconda è stato posto all’inizio del verso; inoltre le prime due traduzioni sono pressoché letterali, mentre nella terza c’è una nota drammatica più evidente: infatti viene tradotto con “travolto” che implica la confusione e l’impossibilità a una qualsiasi opposizione.

ut te postremo donarem munere mortis:

1. *Al fin* di donarti la **final funesta offerta**
2. **Per** concederti **l’ultimo dono di morte**
3. a renderti [...] **come estremo dono di morte**

Il terzo verso è reso nella prima traduzione in modo perfettamente identico all’originale: viene mantenuta l’allitterazione *munere mortis* con “final funesta offerta”; anche la seconda traduzione è fedele al latino per quanto tralasci la figura retorica; la terza proposta si mantiene coerente con l’iniziale impronta, concedendo con l’aggettivo “estremo” per il latino *postremo* un valore di maggior tragedia e disperazione di fronte alla morte.

et *mutam* nequiquam **alloquerer cinerem:**

1. E per *conversare* invano col *cenere muto*
2. e per *rivolgere la parola* alla tua *cenere che non risponde*
3. E *mormoro* qualche vano motto su la *tacita polvere*

Il quarto verso pone una questione in particolare: la traduzione di *mutam cinerem*. Nella prima traduzione viene scelta la *lectio* dannunziana del maschile “il cenere muto”. Nella seconda proposta viene usata una perifrasi: “la tua cenere che non risponde”, che sottolinea la differenza di stato fra i due: la vita e la morte. Nella terza traduzione è usato il verbo “mormorare”, che implica il sussurro e il volersi avvicinare al silenzio del fratello, reso con l’espressione “tacita polvere” che richiama la tradizione cristiana avvicinando così la traduzione a un moderno sentire.

tradita sunt tristi munere ad inferias:

1. *furono trasportate* in guisa di triste omaggio alle esequie
2. *Sono state portate* alla tua tomba, come dono amaro
3. *Reco* le stesse offerte alle tue esequie

L’espressione dell’ottavo verso *tradita sunt* in tutte e tre le traduzioni rimane in posizione iniziale. Le prime due letterali proposte mantengono il passivo, mentre la terza passa alla diatesi attiva “reco”, come se improvvisamente Catullo passasse da una totale passività all’azione; è questa la versione che più si distacca dalla traduzione e vive di propria vita.

atque in *perpetuum*, frater, *ave atque vale*:

1. Ed *in eterno*, fratello, *ave atque vale*.
2. *Ti saluto*, fratello... *addio per sempre*...
3. Fratello, *ti dico addio, eternamente addio*.

L'ultimo verso è stato reso in modo estremamente diverso. La prima versione è un calco perfetto della versione latina e usa pure un prestito, *ave atque vale*, come conclusione per richiamare alla mente l'epigrafe e per citare il saluto del poeta non intaccandolo. Nella seconda versione *ave* e *vale* vengono divise in "ti saluto" e "addio"; l'idea di eterno è rafforzata dall'espressione temporale "per sempre" e dallo stesso congedo "addio", che significa "ci rivediamo presso dio" implicando così un'apertura all'eterno. L'ultima versione rimane la più emotiva, con la geminazione di "addio", che rende al meglio la mancanza di parole e varietà lessicale davanti al dolore. L'avverbio "eternamente", allungandosi visivamente e musicalmente nel verso, rende concretamente al meglio l'espressione di eternità che il poeta prova a trasmettere.

Traduzione 1

Per innumere genti e per il mare portato,
giungo, o fratello, alle misere esequie,
al fin di donarti la final funesta offerta,
e per conversare invano col cenere muto.
Poiché il fato mi strappò via proprio te,
oh, misero fratello, a me rapito.
Intanto ora queste, che per vetusto costume degli avi,
furono trasportate in guisa di triste omaggio alle esequie,
accoglile, stillanti di fraterno pianto,
ed in eterno, fratello, *ave atque vale*.

Traduzione 2

Trascinato attraverso molti popoli e molti mari
giungo innanzi a questa tomba fredda, fratello,
per concederti l'ultimo dono di morte,
e per rivolgere la parola alla tua cenere che non risponde,
poiché la sorte mi portò via proprio te,
o povero fratello ingiustamente sottrattomi!
Tuttavia ora, accetta queste offerte stillanti lacrime di fratello,

che, secondo le consuetudini dei padri,
sono state portate alla tua tomba, come dono amaro.
Ti saluto, fratello... addio per sempre...

Traduzione 3

Tra molti mari e molte genti travolto
o fratello vengo a renderti queste povere
esequie come estremo dono di morte
e mormoro qualche vano motto su la tacita polvere,
poiché t'ha estirpato da me la sorte
crucele, oh, misero fratello mio.
E anch'io così, come sempre usarono i padri,
reco le stesse offerte alle tue esequie;
tu accettale, perché stillanti di lacrime fratello
son di fratello: ti dico addio, eternamente addio.

“Però adesso va meglio, mi sembra tutta un'altra cosa fare latino sotto un
pioppo. [...] La traduzione di *Tu ne quaesieris* [...] l'ho poi finita, anche
se non è perfetta.”

P. Mastrocola, *Una barca nel bosco*.

Giovanni Bogliolo

Tradurre (e ritradurre) i classici

In realtà sono io che vi ringrazio, perché ho passato una giornata gradevolissima; ho imparato tante cose, la più importante delle quali è che la scuola pubblica funziona egregiamente, molto meglio di quanto si dica, e di certo infinitamente di più rispetto alle sempre minori risorse che le vengono destinate. Non me ne vogliono i colleghi, ma gli interventi che più mi hanno affascinato particolarmente sono quelli degli studenti. Che mi hanno dimostrato due cose: intanto la loro bravura e poi la bravura dei loro insegnanti. Non sto cercando di fare dei complimenti, sto esprimendo un'impressione assolutamente genuina. Se poi penso a com'era trattata la traduzione quando il liceo l'ho fatto io, sento che in questi anni è avvenuta una vera e propria rivoluzione. Allora la traduzione - esclusivamente dalle lingue classiche, quelle moderne erano poco più di un *optional* - consisteva nel "compito in classe", nel quale qualunque intuizione, qualunque scostamento lessicale o sintattico dalla letteralità veniva segnato con la matita blu. Questo mi fa pensare che in futuro avremo degli ottimi traduttori. Perché ho notato sensibilità, senso lessicale, freschezza di idee e soprattutto una base filologica notevole. Che sia merito del progresso che ha fatto la nozione di traduzione e del fatto che abbia preso autonomia e vigore una branca della linguistica che della traduzione esplicitamente si occupa? Non credo proprio. Traduttologia e teorie varie della traduzione sono discipline degnissime di cui non posso che raccomandare lo studio. Guai però a farvi riferimento quando si traduce. Non pensate assolutamente che la conoscenza e soprattutto l'aiuto della teoria della traduzione possa in qualche modo risolvere anche il più piccolo problema del

traduttore. Anzi, secondo me, ne costituisce un impaccio. Mi spiegherò con un aneddoto.

Non so quanti di voi abbiano letto *I tre moschettieri*; non credo rientri più nel canone delle letture dell'adolescenza; meno ancora credo ne facciano parte i seguiti di quel romanzo, il primo intitolato *Vent'anni dopo* e il terzo e ultimo, *Il visconte di Bragelonne*. Alla fine di questo viene raccontata la morte di Porthos, uno dei tre moschettieri. Il quale deve accendere la miccia per far saltare una cava dove sono nascosti i nemici, a Locmaria, in Bretagna. Accesa la miccia, deve ovviamente fuggire. Porthos è un bestione, grande, grosso, possente, capace di risolvere qualsiasi problema fisico, ma in grandissima difficoltà ogni volta che si mette a pensare. E purtroppo quella volta la lentezza del pensiero gli riesce fatale. Lì nel romanzo la cosa è molto sfumata, ma se avete visto *Vivre sa vie*, un film di Jean-Luc Godard del 1962 che in italiano s'intitolava *Questa è la mia vita*, ricorderete certamente che uno degli episodi - Godard li chiama *tableaux*, quadri - si svolge in un caffè, luogo deputato alla vita sociale nella civiltà francese molto più che in quella italiana, dove ci si incontra per discutere, scambiarsi opinioni, confidenze, anche tenerezze. In questo "quadro" del film due persone si trovano occasionalmente a conversare al tavolino di un caffè: una è Nanà, la protagonista, un'aspirante attrice che si è adattata a fare la prostituta, l'altro un filosofo. Nel film il personaggio è interpretato da Brice Parain, che era un filosofo per davvero. Alla domanda che cos'è il pensiero, il filosofo racconta, modificandolo un pochino, questo episodio del *Visconte di Bragelonne*. Secondo lui, Porthos non fugge perché in quel momento si mette a pensare alla teoria della deambulazione. Provatevi un po' voi a correre pensando a come si fa: prima devo mettere un piede avanti, poi devo portare avanti l'altro senza dimenticarmi di alzare preventivamente da terra il primo e così via, stando attento a flettere il ginocchio e la caviglia ciascuno per un numero ben preciso di gradi che andranno dunque preven-

tivamente calcolati... O non ci si muove o s'inciampa al secondo passo. Secondo Parain, Porthos, incapace di reggere alla grandezza di questo pensiero, si dimentica di fuggire e muore nell'esplosione della mina. Ebbene io penso - l'esempio è certamente un po' forte, ma ha il merito di essere esplicito - che per la traduzione la teoria della traduzione sia un po' la stessa cosa: guai a pensare alla teoria della traduzione quando ci si mette a tradurre. Quando ci si mette a tradurre si hanno già mille altre cose da fare, tutte necessarie e tutte pratiche e concrete. Non c'è principio teorico che ci aiuti a risolvere una sola delle sue mille difficoltà.

La collega che mi ha preceduto ha evocato con molta efficacia i problemi connessi all'annosa questione delle belle infedeli e delle brutte fedeli. Storia antichissima, già sollevata nella letteratura classica, ma portata in auge nel Seicento da uno studioso, poeta e lessicografo francese che si chiamava Gilles Ménage. Non esistono le belle infedeli come non esistono le brutte fedeli, anche perché non è detto che le belle debbano essere infedeli e le brutte debbano essere fedeli. Spesso, anzi, è vero il contrario. E poi, fedeli a che cosa? Se l'è chiesto anche la collega. In che cosa bisogna essere fedeli? Quando traduciamo non operiamo il passaggio da una lingua a un'altra lingua ma da un testo a un altro testo. Un testo - lo dice l'etimologia della parola - è una tessitura in cui c'è tutto un mondo. Ed è tutto quel mondo, o gran parte di esso, che dobbiamo trasferire. Quindi il problema non è se essere fedeli alla lettera o fedeli allo spirito. All'una e all'altro, nella misura massima del possibile. Ben sapendo che l'adesione totale è irraggiungibile e che il lavoro di traduzione è un'operazione di bricolage intellettuale nella quale servono più l'esperienza, l'orecchio (e la perfetta padronanza della lingua d'arrivo) che qualunque rigido presupposto di fedeltà. Qui non mi riferisco ovviamente alle traduzioni cosiddette di servizio, dove la letteralità, addirittura l'interlinearità, come ha ben sottolineato la collega Longobardi, è di rigore. Per le altre, quelle che ambiscono a restituire la

totalità e la complessità di un testo, guai a lasciarsi condizionare da una particolare tipologia di “fedeltà”. Come diceva l’abate Galiani, quando si fa l’inchino a qualcuno, si scopre il sedere di fronte a tutti gli altri. Ecco, se si fa una riverenza a uno degli aspetti di un testo, si finisce per trascurare o mortificare tutti gli altri e fare una pessima traduzione.

Purtroppo la traduzione è un’operazione impossibile, tutti lo sappiamo; basta cimentarsi con la traduzione per rendersene conto in maniera inequivocabile e disperante. Ma sappiamo anche che è assolutamente indispensabile: e fra questa impossibilità e questa indispensabilità si gioca una battaglia quotidiana, estremamente affascinante. Ve lo dice uno che l’ha praticata per tutta la vita, seppure a margine di altre attività e nella misura in cui queste altre attività gliel’hanno consentito. Ma di tutti i mestieri che mi è accaduto di praticare nel corso della vita, quello che ho fatto con più passione e con maggiore continuità - tanto che non ho ancora smesso di farlo, mentre tutti gli altri li ho progressivamente abbandonati - è la traduzione. Il suo fascino sta in questa sfida quotidiana, parola dopo parola, frase dopo frase, periodo dopo periodo, che si affronta ogni volta con la sensazione di essere inermi ma con la ferma determinazione di venirne a capo. Come e in che misura ci si riesca non vi so dire. Posso dirvi che l’esperienza aiuta e che col tempo, anche se ogni testo pone problemi nuovi e diversi e bisogna diffidare degli automatismi che progressivamente si acquisiscono, si affronta questo corpo a corpo con maggior sicurezza. Ma non è la situazione ideale: tant’è vero che ogni volta si cercano sfide più impegnative, quelle che non banalizzino un’impresa affascinante in una comoda routine. Non esistono ricette per ben tradurre e diffido di chi dichiara di possederle e, peggio, si offre di trasmetterle. Credo che l’unico modo valido di insegnare a tradurre sia quello di fare l’analisi di una traduzione esistente; meglio ancora, l’analisi comparativa di più traduzioni di uno stesso testo. E non tanto per valutare

di ciascuna di esse il grado di adesione al testo di partenza, quanto per capire come questa adesione sia fatta di una somma di dettagli infinitesimi, di sfumature e riguardi non solo, come si diceva prima, la lettera e lo spirito, ma tutta una serie di connotati mal definibili eppure chiaramente percepibili come il tono, il ritmo, l'inimitabile misura di uno stile. Ancora una volta, partiamo dall'esperienza: non la propria in questo caso, ma l'altrui. Ben sapendo però che nella traduzione il corpo a corpo con il testo è individuale. Gli aiuti si possono trovare prima e, soprattutto, dopo, quando ci sembra di avere trovato la migliore soluzione globale possibile: a quel punto, bisogna farsi leggere da altri e ascoltare con molta umiltà le loro critiche e le loro controproposte. Una buona casa editrice è quella che non pubblica la traduzione, anche se è opera di un professionista sperimentato, senza sottoporla a un editing molto attento. Ci sono dei revisori molto preparati e sensibili che non soltanto fanno quel lavoro di normalizzazione che ormai si fa anche nei testi creativi, ma fanno anche un lavoro di riscontro con l'originale, e lo fanno mettendosi nei confronti della traduzione fuori dal condizionamento e dal coinvolgimento che invece il traduttore ha avuto e per lungo tempo continua ad avere. Di fronte a una propria traduzione non si può essere dei giudici affidabili; lo si può essere forse dopo quindici, vent'anni, ma non all'indomani o un mese o tre mesi dopo che si è concluso il proprio lavoro, perché si è e si resta per lungo tempo immersi nello stesso contesto che ci ha convinto della bontà delle soluzioni traduttorie che abbiamo adottato.

Chi ha un'esperienza di traduzione saprà che ogni volta si penetra all'interno di un mondo particolare, unico, di cui, quando se ne sono prese pienamente le misure, si entra più o meno legittimamente a far parte. Il condizionamento che da quel momento in poi si prova, il bagno in cui ci si immerge, crea o almeno favorisce una sorta di empatia, per cui non dico che ci si sostituisca all'autore, perché questa resta un'utopia, ma si va il più vicino possibile a quelle che

erano le ragioni costitutive del testo e a quello che l'autore è riuscito a creare in quell'economia complessa che è appunto un testo in sé concluso. Nella prosa qualche volta ci si riesce o ci si riesce con una buona approssimazione. Nella poesia il grado di approssimazione è molto più modesto. Quello che si salva nel passaggio del testo poetico da una lingua a un'altra è una percentuale infima. Mi è accaduto in passato di studiare le traduzioni italiane di Baudelaire, senza trascurarne nessuna di quelle uscite fino a quel momento (si era alla fine degli anni ottanta del secolo scorso). Molti traduttori si erano cimentati con le *Fleurs du mal* e alcuni, come Giovanni Raboni, ripetutamente, almeno tre volte. E non è detto che la terza mi sembrasse migliore della prima. Erano tre modi diversi di approccio e questo anticipa un po' il discorso che farò alla fine sulla necessità di ritradurre e non solo di tradurre. Ebbene, facendo quel lavoro notavo come immancabilmente nelle traduzioni italiane fosse passato così poco dell'originale, a volte solo un'eco, un'eco remotissima, e mi domandavo: che cosa hanno potuto capire di Baudelaire, che cosa hanno potuto apprezzare di Baudelaire i lettori italiani che non hanno avuto accesso all'originale? Nulla o quasi, mi rispondevo. E non per demerito o colpa dei traduttori, ma per la limitatezza di cui soffre la traduzione nei confronti di una forma così alta e complessa di espressione qual è quella poetica. Al tempo stesso però mi sono reso conto di una cosa. Che Baudelaire ha inciso fortemente nella poesia italiana, già al tempo della Scapigliatura, ma poi più profondamente in tutto il Novecento. E se questo è avvenuto non può essere stato perché tutti i poeti italiani padroneggiavano la lingua francese e hanno avuto accesso diretto all'originale. Gli italiani non sono plurilingui e meno che meno lo erano nella prima metà del secolo scorso.

Siamo dunque di fronte a una sorta di miracolo. Questo che sembra pochissimo rispetto all'originale è comunque qualcosa che vale la pena di far passare, qualcosa che comunque funziona, che

comunque agisce. È un *pis-aller*, un minimo necessario ma forse un minimo sufficiente. Tanto è forte e inconfondibile l'accento di un poeta da essere percepibile anche nella modesta percentuale che se ne riesce a far passare in una traduzione, quando sono andati inevitabilmente perduti connotati essenziali di sonorità, di ritmo, di riferimenti intertestuali. Chi conosce e ama la poesia francese sa quanto essa si realizzi nel verso alessandrino. Provate a rifarlo in italiano, dove invece quel ruolo egemone è tenuto dall'endecasillabo: la cesura che in francese ne costituisce il perno e direi il respiro, in italiano spezza il verso in due settenari, e addio musica. Peggio ancora con lingue di diverso ceppo: una delle ragioni, se non addirittura l'unica che ci impedisce di comprendere fino in fondo la grandezza di un poeta come Puskin, e in particolare del suo *Onegin* per il quale i russi professano un vero culto, è l'estraneità alla nostra tradizione poetica e l'osticità per il nostro orecchio di un verso come il tetrametro giambico che per un russo ne costituisce l'impareggiabile e sostanziale musica. Eppure anche un Racine, un Baudelaire, un Puskin mutili, quali necessariamente risultano se trasposti nella nostra lingua, trovano il modo di parlarci.

Ma torniamo alla prosa e, per affrontare il tema della traduzione dei classici nei confronti del quale finora ho solo tergiversato, limitiamoci ad essa. Ogni volta che mi è accaduto di tradurre dei classici, mi sono posto il problema: a che livello fermare la traduzione? Che registro cercare? Come colmare, oltre al divario spaziale che separa due lingue, anche quello temporale che rende remote e spesso non più immediatamente percepibili tante peculiarità di un testo? Ci sono dei casi in cui la semplice traduzione non è sufficiente. Ci vorrebbero delle note. E ci sono delle collane - i Meridiani per esempio - che hanno un apparato di note molto ampio. Ma, a mio giudizio, la funzione delle note non è quella di offrire delle chiavi di lettura: per questo ci sono, semmai, i saggi introduttivi. Chi vuole li legge, gli altri li saltano e si confrontano direttamente con il testo. Credo che

la funzione delle note sia quella di mettere il lettore italiano di oggi nelle stesse condizioni di lettura in cui era il lettore dell'epoca nella lingua originale. Devono cioè fornire tutti gli elementi utili a ricreare quella piena capacità di comprensione del contesto che rende un testo pienamente fruibile: riferimenti storici che per i contemporanei erano pienamente comprensibili e ora non lo sono più, allusioni a personaggi o ad opere che nessuno ricorda più, ecc. Ma senza cadere nel rischio opposto, di realizzare un'attualizzazione così spinta da risultare comprensibile solo in uno stretto ambito sociale e temporale... Stamattina, per esempio, qualcuno di voi, alle prese con un testo antico, per meglio tradurre ha usato, scherzosamente ma molto brillantemente, le parole "escort", "Lele Mora", ecc. Credo che se tra dieci anni a qualcuno capiterà di leggere quel testo si domanderà: ma che roba è questa? Non riuscirà a capire, gli ci vorranno, non più per l'originale ma per la traduzione, delle note. A parte questo supporto puramente funzionale, la traduzione non deve avere bisogno d'altro. Il confronto va fatto con il testo. E la funzione del traduttore è quella di portare nella lingua d'arrivo, di veicolare nella lingua seconda tutto quanto è possibile di quello - ed è un tutto organico - che c'è nell'originale. Come si fa? Non chiedetmelo, non lo so. So soltanto che ogni volta che ho ripreso in mano una mia traduzione, mi sono reso conto che avrei dovuto ricominciare daccapo. E non per fare meglio in assoluto, ma per fare meglio in relazione alla sensibilità, al gusto, alle esigenze, al livello di conoscenza e di competenza di quel tempo.

Porterò due esempi. Anni fa tradussi le *Maximes* di La Rochefoucauld. È un testo classico del Seicento. Io uso la nozione di "classico" in un modo molto corrente, cioè riferito ad opere che sono sopravvissute senza danni alla loro età. Capisco che, per degli studenti di un liceo classico, classico evochi immediatamente un'altra cosa; però consentitemi di usarlo in questa accezione più estensiva. Uno dei concetti chiave delle *Massime* è espresso dal termine *amour-*

propre, ed è un concetto che ha una connotazione prevalentemente negativa, non totalmente ma prevalentemente negativa, di “amore di sé spinto fino alla preferenza di se stesso agli altri”. Traducendolo come avevano fatto tutti quelli che mi avevano preceduto con “amor proprio”, avrei fatto virare il significato al positivo perché l’amor proprio, oggi, in italiano, sta ad indicare un senso del proprio onore, della propria dignità, un super ego forte, si direbbe in psicanalisi. Cercando un equivalente più adeguato, sono arrivato a convincermi che la parola moderna più vicina alla nozione secentesca di *amour-propre*, così come la utilizzava La Rochefoucauld, era “egoismo”. Mi domanderete perché La Rochefoucauld non l’abbia usata. Semplicemente perché non l’aveva a disposizione, *égoïsme* non esisteva: è una parola nata nel Settecento, prima non esisteva né in francese né in italiano. Così ho tradotto *amour-propre* con “egoismo”, spiegando in nota che, in un sistema diacronico di equivalenze, “egoismo” mi pareva più aderente, anche se un poco approssimato per eccesso, dell’ormai vetusto “amor proprio”, che, ormai connotato positivamente com’era, sarebbe risultato sempre approssimato per difetto. La cosa ha funzionato, tant’è vero che quella traduzione uscita nel 1978 continua ad essere ristampata, anche se ricordo che sull’argomento dovetti sostenere una discussione con Corrado Rosso che era allora il maggiore studioso italiano di La Rochefoucauld.

L’altro esempio si riferisce a uno scarto temporale molto più stretto. Nel 1975 o 76, mi è capitato di tradurre un romanzo che quell’anno aveva vinto il premio Goncourt: era intitolato *La vie devant soi* e portava la firma di un autore, Émile Ajar, di cui nessuno sapeva nulla. Diversi anni dopo si è scoperto che dietro a questo pseudonimo si era nascosto un celebre e grande scrittore, Romain Gary. È un libro coinvolgente, molto toccante, che ha avuto un grande successo, in Francia come in tutto il mondo. Tre o quattro anni fa, l’editore Neri Pozza - nel frattempo il libro era uscito dal catalogo Rizzoli - ha deciso di ripubblicarlo e mi ha chiesto

di utilizzare la mia traduzione. Ho accettato con piacere, riservandomi, come faccio sempre in questi casi, di sottoporla a un'attenta revisione. Non l'ho rifatta, ma ho fatto tutta una serie di piccoli, ma per me opportuni interventi. Una sorta di restyling. Ve ne citerò uno, che illustra bene come la lingua cambi e come cambi soprattutto il suo uso sociale, come si sposti il confine tra le cose che si possono dire e quelle che diventano tabù. Quelle che diciamo per tranquilla consuetudine, e quelle che sono diventate obsolete, o addirittura socialmente o politicamente scorrette. Il romanzo ha per protagonista Momò, un ragazzino maghrebino figlio di una prostituta che viene allevato da una vecchia prostituta ebrea in disarmo, la quale accudisce in una sorta di sgangherata pensione i figli di cui le sue colleghe più giovani e ancora in attività non si possono occupare. È ambientato a Belleville, il quartiere multietnico di Parigi. Negli anni '70 avevo tradotto, assolutamente senza alcuna remora, *noir* con "negro". Adesso non è più possibile. "Negro", alla luce delle battaglie per l'emancipazione e della formazione di una forte e diffusa sensibilità antirazzistica, ha assunto una decisiva connotazione spregiativa, suona come un'offesa per la persona che designa e squalifica socialmente chi la pronuncia. In realtà "negro", "nero" o "di colore" sarebbero dei sinonimi; in altri momenti storici e in altri contesti sociali possono essere stati considerati equivalenti, ma oggi nel mondo occidentale non è più così. In questo caso è stato facilissimo rimediare: è bastato digitare la parola "negro" nella funzione "Trova" e in quella "Sostituisci" la parola "nero" e il computer ha fatto tutto da solo. Ma questa operazione, tanto semplice quanto indispensabile, mi ha fatto toccare con mano quanto rapidamente, e spesso radicalmente, cambi la lingua. E come questo cambiamento risalti clamorosamente quando si mettono, come si fa nella traduzione, due lingue a contatto.

La lingua cambia e cambia il nostro rapporto con la lingua. Ma i classici - e questo è uno dei connotati della loro classicità - hanno

una lingua che non invecchia, una lingua così originale e forte da poter superare indenne i guasti dell'invecchiamento, una lingua che continua ad essere accettata anche fuori del suo tempo. La grandezza dei classici sta spesso nel farsi accettare e comprendere anche al di là, se non addirittura contro le loro intenzioni. Pensate, che so, al teatro greco: noi non abbiamo bisogno di sentire il canto cadenzato del coro, non abbiamo bisogno di far riferimento a tutto il contesto religioso in cui esso s'inseriva, non abbiamo bisogno di provare quell'intrico di passioni che, sfumando dal terrore alla pietà, portava gli spettatori greci a vivere intensamente la catarsi. E non abbiamo bisogno di connettere una tragedia alla trilogia di cui faceva parte, così come non sentiamo il bisogno di farla seguire dal dramma satiresco che scatenava la beffa o il riso liberatorio. Per comprendere una tragedia greca, apprezzarne la profondità e la bellezza non abbiamo bisogno di recuperare gli assi portanti della civiltà di cui era una delle più alte espressioni. Pensate ai drammi shakespeariani: tutte quelle ecatombi, quelle vicende estreme non hanno riscontro con la nostra quotidianità, eppure le accettiamo senza batter ciglio, ne percepiamo, senza bisogno di adattamenti o trasposizioni, la grandezza. Malgrado il linguaggio aulico, malgrado le situazioni ormai fuori contesto, riusciamo a penetrarle completamente. E non è solo la magia del teatro. Non mostrano segni di vetustà né Dante, né Petrarca, né l'Ariosto, né Leopardi. Né Cervantes, né Racine, né Flaubert. Chi si provasse a modernizzare la loro lingua commetterebbe un inutile sacrilegio. Ma la stessa cosa non vale per le loro traduzioni. Che invecchiano rapidamente e irrimediabilmente, diventando dopo pochi decenni improponibili. E, questo, indipendentemente dalla loro qualità.

È un fenomeno molto noto, ma ugualmente sconcertante: non solo le traduzioni invecchiano precocemente rispetto ai testi originali da cui sono tratte, ma anche rispetto alle opere creative coeve. Non solo non reggono all'usura del tempo le traduzioni sette-ottocente-

sche (a meno che non siano diventate esse stesse dei classici, come, ad esempio, l'*Illiade* di Omero e *La pulzella d'Orléans* di Voltaire nella traduzione di Vincenzo Monti), anche quelle di cinquanta, a volte perfino di venti anni fa. Quando ancora la lingua non solo di un Calvino o di un Volponi, ma anche di tanti minori e minimi loro contemporanei non mostra nemmeno una ruga. Non conosco studi approfonditi su questo fenomeno, di cui è difficile individuare la ragione. L'opinione che mi sono fatta è questa: i traduttori sono anch'essi dei creatori, ma dei creatori di seconda istanza, non liberi, come tutti gli altri, da vincoli che non siano quelli intrinseci alla realizzazione dell'atto creativo, ma circoscritti alla sola sfera del significante e condizionati da una creazione preesistente, da cui non possono e in certa misura non debbono emanciparsi. Possono agire solo sulla lingua del testo e, in quest'unico spazio creativo loro concesso, devono realizzare un sistema di equivalenze che lascia pochi margini di autonomia. Devono restituire nella loro lingua e per i parlanti loro contemporanei quanto più possibile di ciò che è stato concepito e realizzato in un'altra lingua e per un pubblico che in quella pensava e si esprimeva. Devono ricreare, ma con due forti condizionamenti: quello del testo e quello delle attese dei lettori del proprio tempo, di cui condividono sistema di pensiero, cultura, sensibilità, gusti. Credo che la loro lingua risenta pesantemente di questi condizionamenti, forse più del secondo che del primo, e con gli anni risulti tanto più inadeguata e stantia quanto più era parsa brillante ed efficace al momento della pubblicazione. Anche qui mi spiegherò con due esempi.

Il primo è anche un suggerimento di lettura. Tutti hanno conosciuto *La montagna incantata* di Thomas Mann nella splendida traduzione di Ervino Pocar. Ora possiamo accedere a una ancora più aderente e più bella che un'altra grande traduttrice, Renata Colorni, ha da poco pubblicato nella collana I Meridiani di Mondadori con uno straordinario apparato di note (di Luca Crescenzi) e con un

nuovo più puntuale titolo: *La montagna magica*. Che cosa è cambiato nei cinquant'anni che separano le due traduzioni? La conoscenza del pensiero e dell'opera di Mann anzitutto; l'esigenza di rigore filologico nelle traduzioni forse, e poi tutta una serie di dettagli della sensibilità, del gusto, della lingua che rendono oggi questa seconda - anche se non so per quanti anni - la migliore traduzione del capolavoro di Mann.

Il secondo è un esempio più banale. Qualche anno fa mi venne chiesto di scrivere l'introduzione ad una ristampa, in una collana economica, non ricordo se gli Oscar Mondadori o la BUR, de *La Dame aux camélias* di Alexandre Dumas fils. Chiesi di vedere la traduzione in modo che, se nel mio saggio avessi fatto delle citazioni, avrei potuto utilizzare le stesse espressioni adottate dal traduttore. Ho cominciato a leggere questa traduzione e già a pagina 2 o 3 sono inorridito di fronte alla parola "casimirri". Non era un errore: era solo la parola che aveva corso nella nostra lingua fino all'inizio del XX secolo per indicare quella lana di pregio che ormai tutti designano con l'equivalente francese *cachemire*, perlopiù pronunciato sdrucchiolo. Oggi "casimirri" nessuno sa più cosa sia e un termine del genere in una traduzione, oltre a creare dei problemi di comprensione per il lettore, ne certifica irrevocabilmente l'invecchiamento. Perciò, senza procedere oltre nella lettura, ho suggerito di commissionare una nuova traduzione o di procedere a una severa revisione di quella. L'editore mi informò di avere optato per la seconda, più economica, soluzione e io ho scritto il mio saggio introduttivo senza farvi citazioni, dunque senza più accedere al testo tradotto. Quando è uscito il libro, nel controllare che "casimirri" fosse stato sostituito con *cachemire*, mi sono imbattuto poche pagine più avanti in un'altra perla: "nero come la giada". Non è necessario essere un esperto di gemme e pietre preziose, per sapere che la giada è verde, non nera. Che cosa poteva mai voler dire? È una deformazione professionale dei traduttori quella di vedere in trasparenza nel testo d'arrivo

il testo di partenza, o almeno di cercare di indovinarlo. Soprattutto quando trovano degli echi troppo vistosi della sintassi o del lessico dell'originale o, come in questo caso, dei grossolani errori. Qui era facile vedere dietro alla parola "giada" il termine francese *jais*, che non significa affatto "giada", ma "giaietto", che è quell'insieme di pietruzze nere e lucenti che vengono utilizzate come decorazione degli abiti femminili. Anche perché in francese l'espressione *noir comme du jais* è corrente quanto in italiano "nero come il carbone", che infatti la traduce perfettamente. Qui non si trattava più di svecchiare una traduzione, ma di emendarne gli errori. Ma quello degli errori, spesso per fortuna molto meno grossolani di questo, che si annidano nelle traduzioni anche le più accurate è un altro problema, che esula dal nostro assunto e del quale, se lo vorrete, potremo parlare in un'altra occasione. Anche perché non sono gli errori che rendono necessarie le periodiche ritraduzioni dei classici. Per quelli basta un attento, e se possibile collegiale, lavoro di *editing*. L'esigenza su cui volevo richiamare la vostra attenzione è quella di ricreare e rendere costantemente percorribile il ponte che collega l'autore classico, l'autore che sopravvive al suo tempo e che per parlare ai lettori della propria lingua non ha bisogno di mediazioni e noi che invece di questa mediazione abbiamo bisogno. Questo non significa che bisogna aggiornarne il linguaggio; non significa nemmeno che bisogna tradurlo in un linguaggio moderno. Stamattina alcuni di voi hanno fatto un'esercitazione molto interessante¹: tre traduzioni dello stesso testo realizzate secondo tre diversi criteri di traduzione. La terza, in particolare, era molto divertente - l'ho citata anche prima - ma è proprio quello che non bisogna assolutamente fare. Quello che bisogna fare è qualcosa che sta a metà strada tra la prima e la seconda. Di volta in volta basandosi sulla propria sensibilità e graduando l'effetto anche sulla base del livello di testo con il quale ci si misura.

1 Il riferimento è all'intervento di Stella Chissotti e Maria Mochi sull'attività di laboratorio di latino svolto dalla IIA Classico.

Ovviamente ci sono degli autori che esigono anche un rispetto della lettera molto spinto, ce ne sono altri che invece lasciano una maggiore libertà. Ma questo grado di libertà e tutte le compensazioni che essa comporta - quando ci si deve svincolare da qualcosa, si resta più fedeli a qualcos'altro, per non squilibrare troppo, per non distaccarsi troppo dagli equilibri del testo - è un gioco che si impara col tempo, ammesso che lo si impari; perché come ripeto, il bello del lavoro del traduttore letterario è che ogni volta è nuovo; quello che si è fatto prima forse aiuta, ma non garantisce affatto la qualità del risultato. Così come a garantire che io, adesso, alzandomi di qua, cammini normalmente senza inciampare non basta il fatto che io conosca tutto sulla teoria della deambulazione né il fatto che, prima di sedermi qua, abbia camminato per anni su ogni sorta di strade.

APPENDICE

Paola Orlandi

*Enea, Didone e il destino. Esperienza laboratoriale
della IIB Classico*

1. Descrizione

ENEA, DIDONE E IL DESTINO è un'esperienza didattica che nasce in classe - precisamente nella seconda B Classico del liceo "Mamiani" - quando, leggendo in latino e commentando alcuni passi esemplificativi, soprattutto del quarto e del sesto libro dell'*Eneide*, ci siamo accorti della potenza di un testo capace di attraversare il tempo, suscitando in noi innanzitutto una domanda di fronte alla figura di Enea: l'eroe troiano obbedisce al compito affidatogli dal *fatum*, cioè fondare Roma, mettendo in gioco solo la ragione o anche l'affezione?

Per rispondere a tale interrogativo si è utilizzato anche uno strumento, quello della lettura espressiva, che permettesse ai ragazzi di conquistare una conoscenza del testo il più possibile concreta ed esperienziale a partire dal lavoro contrastivo su due traduzioni esemplari (di Rosa Calzecchi Onesti e di Luca Canali) e poi tentando una soluzione personale aderente alla realtà del testo latino.

Così, dopo avere lavorato sui testi con tutta la classe, ho proposto a chi volesse di partecipare al laboratorio di lettura espressiva, chiarendo che l'adesione dovesse essere libera perché dettata dall'interesse personale per la specificità della modalità espressiva,

che avrebbe avuto anche la possibilità della visibilità in un momento pubblico a conclusione della giornata di studi sulla traduzione, *Tradurre: l'arte e il suo doppio*, organizzata dall'istituto. Hanno risposto all'invito dodici ragazzi, con cui mi sono incontrata per quattro pomeriggi nel mese di febbraio.

Quindi il lavoro, iniziato sui banchi di scuola, ha visto la sua tappa decisiva in teatro, Teatro Sperimentale Pesaro, 25 febbraio 2011 alle 21.15, attraverso una performance aperta alla città, ingresso gratuito, secondo un percorso in tre tappe:

1. **lettura espressiva** eseguita dai dodici ragazzi;
2. **esecuzione**, da parte della cantante lirica lituana Rūta Vosyliūtė, accompagnata dalla pianista Donatella Dorsi, di arie dell'opera barocca *Dido and Aeneas* di Henry Purcell (in particolare *When i am laid in earth*, l'aria finale che vede come protagonista l'eroina): l'intervento musicale ha permesso di far cogliere maggiormente il significato della vicenda antica attraverso il confronto con la sensibilità di un autore inglese del XVII secolo, mostrando anche la vitalità di un episodio della tradizione classica latina fino ai nostri giorni;
3. il **commento** degli episodi virgiliani da parte di Mauro Grimoldi, docente di italiano e latino presso il liceo classico Don Carlo Gnocchi di Carate-Brianza: di questo approfondimento si è sentita la necessità per trovare in un maestro autorevole l'interlocutore dei propri interrogativi ed ipotesi interpretative.

L'esperienza didattica si è conclusa - la mattina successiva all'evento del Teatro Sperimentale - nell'assemblea guidata dal prof. Mauro Grimoldi che, rispondendo alle domande degli alunni, ha approfondito la lezione della serata precedente. Questo momento, rivolto alle classi interessate, si è svolto il 26 febbraio 2011, dalle ore 8 alle 10, nell'aula Mariotti del liceo classico Mamiani.

Dietro il generoso invito di Marcello Di Bella, direttore dell'Ente Olivieri Biblioteca e Musei, di partecipare ad una serata del prestigioso festival di filologia, il *Salone della parola*, con uno spettacolo che sintetizzasse l'esperienza vissuta dai ragazzi nella giornata sulla traduzione del 25 febbraio 2011, *Enea, Didone e il destino* è diventato un momento del più ampio saggio dal titolo *Quel che resta del testo*, che ha fotografato solo alcuni dei numerosi laboratori svolti dagli alunni dei tre indirizzi del liceo classico "T. Mamiani"¹.

Propongo, quindi, di seguito tale versione, in cui le mie introduzioni alle letture dei ragazzi nascono dalla condivisione con il professore Mauro Grimoldi di ipotesi e contenuti, mentre gli interventi della cantante, qui riportati, sono stati realizzati solo nella serata del Teatro sperimentale.

2. Sequenza dei testi della performance

Cantante:

Dido and Aeneas, atto I, scena I

Professoressa:

Virgilio, scrive Haecker, ci ha fatto dono di tre parole, su cui abbiamo costruito una storia, la nostra: *labor* è la prima, la fatica, il dolore; *pietas* è la seconda, la parola di Enea, come l'altra parola, quella che indica il frutto, storico, di Roma: *fatum*. E avere un destino significa avere un senso (Eliot).

"*Tantae molis erat Romanam condere gentem*" ("Tanto costava fondare la gente romana"): *Eneide*, I, 33

"*Tantae molis erat se ipsam cognoscere mentem*" ("Tanto costava alla mente conoscere se stessa"), come sostiene Hegel nelle

1 Della partecipazione al *Salone della Parola* dà conto, in appendice all'*Introduzione* del presente volume, Gianluca Cecchini.

Lezioni sulla storia della filosofia.

Dopo la meraviglia, la sorpresa dell'essere, primo movimento della conoscenza, viene il dolore.

Ecco Enea, il pio, davanti alla città in fiamme, Enea sconfitto, il perdente, a cui viene negata persino la gloria della morte, difendendo fino all'ultimo respiro la città, il padre, la moglie, il figlio. Questo è essere pio.

Enea viene preso, scelto, destinato. Strappato via dalla città e mandato nel mondo, senza sapere dove, senza sapere per che cosa, senza sapere quando. Senza sapere: principio, missione, servizio nell'edificazione di un'opera più grande di lui, nelle cui fondamenta egli entra con il sacrificio di sé; opera che da questo sacrificio si innalza.

Così Enea piange: il pianto di Enea è il primo lascito, il primo dono che Virgilio ci fa, come se il pianto fosse necessario per rendere l'uomo grande, fecondo e sapiente: "Chi non piange non vede", scrive Victor Hugo nei *Miserabili*; "Occorre soffrire perché la verità non si cristallizzi in dottrina, ma nasca dalla carne", scrive Emmanuel Mounier in una lettera.

Alunni:

***Eneide*, I, 1-11; 33: "La storia come dramma"**

Professoressa:

Viene il momento del compito: prendere sulle spalle il padre - ciò che il passato consegna a ciascun uomo come frutto dell'appassionata e appassionante fatica della vita - per donare quello che si è ricevuto, un giorno, al figlio.

Senza questo non ci sono storia, civiltà, popolo, sviluppo: niente.

Alunni:

***Eneide*, II, 707-711; 721-729: "La fuga da Troia"**

Professoressa:

Virgilio ci ha consegnato tre parole, *labor*, *pietas* e *fatum*, ma c'è una parola che non si trova, nel cosmo del poema: *amor*, come dice T. S. Eliot: "Innegabilmente, l'amore di Enea e Didone ha una grande forza tragica. Tenerezza e pathos non mancano nell'*Eneide*. Ma l'amore non vi assume mai quel significato di principio ordinatore dello spirito umano, della società e dell'intero universo che è proprio della *pietas*: non è l'Amore a causare il destino, a muovere il sole e le stelle".

Enea non conosce l'amore: risponde, ma senza amore, obbedisce, ma senza libertà.

D'altronde il destino, il *fatum*, così come lo conosce Enea, rimprovera, comanda, prescrive, ma non ama, "piega" l'uomo, ma non "si piega", come la Sibilla, la profetessa di Apollo che accompagna Enea nell'Ade, dichiara a Palinuro nel sesto libro dell'*Eneide*: "Cessa di sperare che i destini degli dèi si pieghino pregando" ("*Desine fata deum flecti sperare precando*": v. 376).

Nel sesto canto del *Purgatorio* Dante, continuamente importunato dalle anime che gli chiedono di affrettare, con la sua preghiera, il tempo della penitenza, chiede a Virgilio ragione di quei versi.

Virgilio gli risponde che il giudizio divino non può essere modificato dall'amore ardente di chi prega in un momento solo; poi chiarisce che egli aveva scritto che non era possibile che le preghiere accorciassero la pena perché queste, prima di Cristo, erano "disgiunte" da Dio, non lo potevano raggiungere.

Prima di Cristo, Dio è giudice e non si fa piegare dalle preghiere umane, queste non possono modificare il suo giudizio; solo con Cristo Dio diventa amore, la misura non è più quella del giudizio, ma quella infinita dell'amore gratuito, che si commuove.

Occorrerà attendere Dante perché il rapporto con la divinità diventi affettivo, come quello con la donna amata, che non deve essere più sacrificata.

Nel frattempo l'ordine della storia non potrà che riflettere questa antinomia cosmica: nell'opposizione tra Enea e Didone vediamo rappresentata l'opposizione tra Roma e Cartagine; quella tra Cleopatra e Antonio e Cesare stesso; quella tra Oriente ellenistico e la missione occidentale di Roma.

Alunni:

***Eneide*, IV, 1-14; 20-23: “La scoperta dell’amore”; 265-286: “Mercurio”**

Professoressa:

Un giorno in classe, traducendo il v. 360 del IV libro dell'*Eneide*, mi sono commossa: Didone, innamorata di Enea, lo trattiene invano perché l'eroe deve lasciare Cartagine per fondare Roma. Virgilio, per rendere il distacco tra Enea e Didone nel v. 360, allontana il più possibile i due pronomi “me” e “te”, ma l'abisso che si apre tra i due non resta vuoto, viene riempito dalla presenza del destino, esplicitato dal verso successivo: “l'Italia non spontaneamente seguò”, “*Italiam non sponte sequor*” (v. 361).

Questa presenza del destino si acuisce nell'Ade in cui Enea sembra parlare da solo perché Didone fugge ostile: in fondo, il dialogo di Enea non è con Didone, ma con il destino, che è il vero protagonista, continuamente invocato.

Nell'Ade siamo al centro del poema e, nel centro, Enea incontra Didone.

Mentre per Virgilio il centro è l'Ade, per Dante l'abisso sta al principio.

Il centro della Commedia sarà l'Eden e, nell'Eden, il momento dell'incontro con Beatrice: “Men che dramma / di sangue m'è rimasto che non tremi: / conosco i segni dell'antica fiamma” (*Purgatorio* XXX, 46-48).

Alunni:

***Eneide*, IV, 314-319; 327-330; 340-347; 360-361: “Didone ed Enea”**

Cantante:

***Dido and Aeneas*, atto III, scena II (recitativo)**

Alunni:

***Eneide*, VI, 456-476: “L’incontro nell’Ade”**

Pofessoressa:

Siamo giunti alla fine. Resta l’ultimo tributo da pagare al destino, l’ultimo dolore, l’ultima condanna: uccidere Turno, l’uomo senza destino.

Enea esita, per un istante. Potrebbe salvare la vita al nemico, accogliere la sua supplica e non ucciderlo, quando il lugubre bagliore delle note borchie della cintura del giovine Pallante si accende negli occhi di Enea.

Così tutto è compiuto, il racconto finisce e la storia può cominciare.

Tutto è compiuto ma, arrivati alla fine, siamo ancora al principio: quanto sangue esige la storia, quanto sangue impregna la cruenta polvere della vicenda umana! La storia si interrompe, irrisolta.

Roma sarà grande, ma Virgilio è triste.

Nulla di cesareo in lui, nulla di splendente per se stesso; Virgilio si posa sulla sua timida, goffa persona, sempre malaticcia, forse tubercolotica.

Ma proprio così Virgilio è padre dell’Occidente.

Proprio così egli è, anche per noi, il dolcissimo padre.

Chi prenderà nel suo mantello la povertà di Virgilio, la sua povertà dolorosa e feconda?

Si è fatto avanti Dante, figlio e padre della cristianità: possiamo

fare a meno di Dante?

Possiamo fare a meno di Virgilio?

Alunni:

***Eneide*, XII, vv. 930, 933, 936; 938-941; 945; 950-952**

Cantante:

***Dido and Aeneas*, atto III, scena II (aria)**

3. Conclusioni

Tale progetto è stato un vero e proprio percorso, in cui il dialogo - con i ragazzi, con il ricco contributo dell'esperto esterno, con il canto, così come con i versi virgiliani - è stato fondamentale nel sostenere la personale verifica dell'ipotesi di partenza.

Ma il lavoro sull'*Eneide*, sollecitato da questa esperienza, è andato avanti, giungendo ad un traguardo inaspettato e mai concluso: se si parla di assenza di *amor*, si deve pensare agli dèi - che, solo raramente, si commuovono e si muovono a favore degli uomini -, non ad Enea, che nel poema sembra compiere un cammino "umano" verso una sempre maggiore implicazione affettiva, che esploderà nel decimo libro, dopo la morte di Pallante (*Eneide*, X, 515-517), ma si accenderà già nell'ottavo, in cui l'eroe si definisce, per la prima volta, *volens fatis*, "in sintonia coi fati" (*Eneide*, VIII,133) riguardo al compito assegnatogli.

L'ultima nota è di carattere prettamente didattico ed educativo.

Dalle verifiche sia orali che scritte su questo argomento mi sono resa conto che l'obiettivo della conoscenza matura e personalizzata del testo è stato raggiunto in modo molto soddisfacente da quasi tutta la classe, in particolare dai ragazzi protagonisti della lettura espressiva, che ha favorito un possesso profondo della materia fino all'immedesimazione.

Sono sinceramente persuasa che la potenza suggestiva, sprigionata dalla seduzione del canto e della poesia, di per sé, educa: ciò che (con)vince non è certo un arido tecnicismo, ma lo stupore per una bellezza non programmabile, che sempre ci supera. Una bellezza che è conquista, ma soprattutto dono.

QUADERNI DEL CONSIGLIO REGIONALE DELLE MARCHE

ANNO XIX - N. 141 - febbraio 2014
Periodico mensile
Reg. Trib. Ancona n. 18/96 del 28/5/1996
Spedizione in abb. post. 70%
Div. Corr. D.C.I. Ancona

ISSN 1721-5269

Direttore *Vittoriano Solazzi*

Comitato di direzione *Giacomo Bugaro, Rosalba Ortenzi,
Moreno Pieroni, Franca Romagnoli*

Direttore responsabile *Carlo Emanuele Bugatti*

Redazione *Via Oberdan, 1 Ancona Tel. 071/2298295*

Stampa *Centro Stampa digitale dell'Assemblea legislativa
delle Marche, Ancona*

141

