

Federico Condello, Bruna Pieri

*«Note a piede di anfiteatro»:
la traduzione dei drammi antichi
in una esperienza di laboratorio*
(Università di Bologna)*

Abstract

The experience of the workshop “TraSLA” (“Traduzione Specialistica dalle Lingue Antiche”), held by the authors at the University of Bologna, allows to disclose the main issues of theatrical translation. In addition to the difficulties well known in Translation Studies, translating ancient plays for the stage poses more challenges, some of which are analyzed through the examination of two exemplary passages translated by the students during the workshop: Aesch. Ag. 1-25 and Sen. Med. 150-78.

L’esperienza del laboratorio “TraSLA” (“Traduzione Specialistica dalle Lingue Antiche”), che gli autori coordinano presso l’Università di Bologna, consente di mettere in luce i principali problemi che caratterizzano la traduzione per la scena; insieme alle aporie ben note ai Translation Studies, la traduzione scenica dei drammi greci e latini presenta ulteriori peculiarità, alcune delle quali sono qui censite e studiate attraverso l’analisi di due passi tradotti dagli studenti nell’ambito del laboratorio: Aesch. Ag. 1-25 e Sen. Med. 150-78.

1. Tradurre per imparare o imparare a tradurre? Il laboratorio “TraSLA”

Sono trascorsi ormai sei anni da quando il Laboratorio di “Traduzione Specialistica dalle Lingue Antiche” (“TraSLA”) è andato ad arricchire l’offerta formativa dei corsi di Laurea Magistrale di “Filologia, Letteratura e Tradizione Classica” e di “Italianistica, Culture Letterarie Europee e Scienze Linguistiche” dell’ateneo bolognese. Un periodo di tempo sufficientemente lungo, se non per tirare le somme (nulla è definitivo quando si parla di traduzione), almeno per isolare le più frequenti problematiche, non solo del tradurre ma anche della didattica del tradurre, che il laboratorio è venuto via via evidenziando. Servirà anzitutto cominciare con una veloce presentazione delle modalità didattiche generali di “TraSLA” alle quali si adegua – con i suoi peculiari problemi, di cui diremo – anche la traduzione dei testi drammatici.

In una cornice di tipo seminariale, che prevede la compresenza di due docenti che

* Benché questo contributo sia stato discusso e condiviso nei suoi contenuti dagli autori, si deve a F. Condello la stesura dei §§ 2 e 3, a B. Pieri quella dei §§ 1 e 4; a entrambi il § 5. Un grazie particolare a tutti gli studenti del Laboratorio “TraSLA” dell’a.a. 2012/2013, alla cui esperienza qui ci si riferisce per le parti che interessano l’*Agamennone* eschileo e la *Medea* senecana.

si dividono scelta e presentazione dei testi greci e latini¹ (ma partecipano alla discussione delle traduzioni da entrambe le lingue), si propone agli studenti di tradurre una serie di passi “campione”, differenziati il più possibile per genere ed epoca, le cui principali problematiche traduttive vengono di volta in volta illustrate dai docenti. Sarà bene chiarire che con “problematica traduttiva” intendiamo non solo, e non tanto, le questioni riguardanti l’interpretazione del testo: della *Frage* millenaria – risalente almeno ai *loci classici* di Cicerone e Orazio – circa il rapporto fra interpretazione e traduzione non mette conto qui di parlare²; basti richiamare le parole di Gadamer (1995, 342s.): «ogni traduzione è [...] il compimento dell’interpretazione che il traduttore ha dato della parola che si è trovato di fronte». Problemi interpretativi e problemi traduttivi non sono dunque coincidenti né – va detto – sempre interdipendenti³: talvolta l’interpretazione può essere dubbia ma la traduzione semplice (si vd. *infra* il caso di Aesch. Ag. 2s.), talaltra i problemi cominciano non dal testo *source*, ma nel momento in cui si vuole trasferire una interpretazione di per sé certa nel testo – e nel contesto – di arrivo (si vd. *infra* l’esempio di Sen. Med. 153).

Ora, pur se incentrata prevalentemente sulla seconda fase, quella del tradurre *stricto sensu*, la didattica del laboratorio “TraSLA” tiene comunque presente la dialettica fra interpretazione e traduzione e affida anzitutto l’ermeneutica a una serie di strumenti – edizioni, commenti, lessici, altre traduzioni edite etc. – che vengono puntualmente suggeriti agli studenti prima che questi si accingano al loro compito. Concreto intento del laboratorio è infatti educare, ancor prima che alla traduzione, a una *lettura*⁴ meticolosa dell’originale, che contempli, insieme all’interpretazione del testo *source*, anche il riconoscimento delle sue peculiarità (*in primis* di quelle stilistiche). Ma nell’interpretazione – fatte salve, s’intende, le leggi della lingua – lo studente è libero di orientarsi: sta a lui, come poi, nella pratica, sta al traduttore, decidere, sulla scorta degli strumenti che gli sono stati indicati, quale testo o quale interpretazione scegliere. Ai docenti, invece, il compito di insegnare a trasfondere nel testo d’arrivo il risultato di questo irrinunciabile, preliminare lavoro⁵.

Il primo obiettivo del laboratorio è dunque quello di favorire una pratica di traduzione che, per quanto possibile, non nasconda ma cerchi di rivelare le peculiarità (formali e non) dei testi di partenza. Una volta valutati arcaismi o xenismi, diminutivi o

¹ Una caratteristica di “TraSLA” è proprio la prospettiva programmaticamente unitaria, che coinvolge a pari titolo e in pari misura il greco e il latino, perché le due lingue classiche offrono problemi in larga parte comuni sia rispetto ai testi *source*, sia rispetto al *target* della traduzione: cf. PIERI (2009, 213).

² Lo abbiamo fatto in CONDELLO – PIERI (2011b, 10s.)

³ Si vedano gli esempi citati da ECO (2003, 225-53) nel capitolo significativamente intitolato *Interpretare non è tradurre*.

⁴ Troviamo molto giusta da questo punto di vista l’impostazione di CAVAGNOLI (2012).

⁵ Quello che in CONDELLO – PIERI (2011b, 18) abbiamo definito «tradurre in traduzione l’esegesi».

composti, allitterazioni o anafore, giochi di parole o metafore, allusioni o citazioni esplicite, queste e altre peculiarità del testo fonte⁶ diventano problemi traduttivi nella misura in cui, spostandoci dall'asse ermeneutico a quello della comunicazione, ci chiediamo come renderle e trasmetterle a un destinatario.

È evidente che le tante caratteristiche che questo tipo di lettura porta allo scoperto non potranno mai trovare – almeno non sistematicamente – equivalenti traduttivi adeguati; anzi vedremo più avanti (§ 5) come questa ricerca – specialmente se condotta per singole unità traduttive – rischi talora di condurre il traduttore allo “stallo”, con risultati che potremmo definire di “iper-esegesi”; e tuttavia è essenziale isolare tali peculiarità, comprenderle, valutarle, anche con l'ausilio prezioso di una rassegna di “equivalenti” possibili, la cui varietà (quando non addirittura il vistoso attrito) è spesso la via maestra al riconoscimento dei problemi. Di qui l'interesse di “TraSLA” per ogni forma di “variantistica” traduttiva, per le tracce di un progressivo processo di “focalizzazione” dei valori semantici e stilistici che qualsiasi decisione finale, con il suo inevitabile *ne varietur*, per forza di cose occulta.

Per questo l'esito del lavoro di traduzione – che, lo ricordiamo, è svolto dal singolo studente in proprio e nell'arco di una settimana – viene poi discusso in classe non solo dai docenti, che richiamano i punti critici da loro evidenziati nella presentazione del passo, ma anche dall'insieme dei partecipanti al laboratorio, che sono tenuti a illustrare il percorso che li ha orientati verso una determinata scelta traduttiva: una strategia che consente di focalizzare l'attenzione sul *processo* più che sul *prodotto* del lavoro di traduzione; è ben raro infatti – e sarebbe contrario agli scopi che “TraSLA” si prefigge – che si arrivi a stabilire la versione *corretta* di un lessema o, men che meno, di un passo. Il *focus* del laboratorio è di natura traduttologica, ma la traduttologia, ha scritto Berman (2003, 16), è «riflessione della traduzione su se stessa a partire dalla sua natura di esperienza»: se il processo traduttivo è insegnabile, tale insegnamento non può però risolversi in una serie normativa di prescrizioni; occorre semmai partire da un approccio descrittivo ai singoli problemi che nascono dalla pratica della traduzione⁷, per poi tentare di ricondurli a una sorta di categorizzazione che renda il traduttore consapevole dell'esistenza e della portata dei problemi stessi.

Solo una volta isolati i problemi traduttivi di cui sopra cerchiamo di sensibilizzare gli studenti alle diverse strategie comunicative che un diverso destinatario della

⁶ Una rassegna dei principali problemi che interessano la traduzione *source-oriented* dalle lingue antiche si trova in PIERI (2009, 215-31); un'ampia casistica è presa in considerazione anche nei vari contributi raccolti in CONDELLO – PIERI (2011a); naturalmente essa è in larga parte comune anche alle versioni da lingue moderne: se ne vedano – *passim* – esemplificazioni assortite in NEWMARK (1988) e in REGA (2001).

⁷ È la prospettiva suggerita ai *Translation Studies* per la prima volta negli anni '80 da TOURY (1995).

traduzione prevede. Alle versioni da produrre viene infatti sempre preliminarmente assegnato un *target*, cioè una destinazione e dunque un destinatario, benché, va detto, questi ultimi non siano in stretta e scontata relazione: un aspetto particolarmente evidente nella traduzione per il teatro, dove la destinazione scenica non implica un chiaro destinatario del traduttore: sarà il pubblico, il regista o non piuttosto l'attore, come voleva R.W. Corrigan (1961), o ancora una delle sette diverse categorie con cui il traduttore di testi scenici deve contemporaneamente fare i conti, secondo S. Bassnett (1998, 101)?

E qui veniamo a un altro aspetto importante di “TraSLA” che, offrendosi come “officina” della traduzione specialistica, si allontana tanto dalla pratica delle versioni scolastiche, quanto, ovviamente, dalle pretese di un'audace *aemulatio* dell'originale. In effetti il laboratorio mira a fornire a chi lo frequenta alcune coordinate fondamentali per affrontare la traduzione dal greco e dal latino nelle sue varie destinazioni “professionali”: scopo primario è che gli studenti sperimentino in prima persona come il tradurre non rappresenti solo una occasione di accertamento linguistico e grammaticale; è, questa, la pratica traduttiva pressoché esclusiva negli studi liceali e universitari; una pratica certo irrinunciabile⁸ e senza dubbio utile al primo livello di studio delle lingue greca e latina, «l'operazione più esaltante dal punto vista della mobilitazione delle forze intellettuali», secondo Canfora (2002, 52). Anche se restano legittime le obiezioni – sempre più frequenti – di chi pone in discussione il monopolio che la traduzione scritta ha nell'insegnamento delle lingue classiche⁹: soprattutto *certa* traduzione, quella che privilegia la «letteralità primitiva» di cui parlava A. Ronconi¹⁰, un linguaggio artificiale la cui autoreferenzialità rispetto alle lingue di partenza non produce la capacità di comunicazione che si richiede al futuro professionista delle discipline classiche, né complessivamente aiuta l'interpretazione del testo¹¹.

La traduzione dalle lingue antiche è infatti – e fortunatamente – strumento per finalità molteplici, connesse, a vario titolo, alla professione o alle professioni del classicista; per questo nell'alternare i *target* traduttivi prestiamo una cura non minore che nel variare le tipologie di testo-*source*. Il laboratorio mira infatti a sensibilizzare i suoi partecipanti alle diverse possibilità e necessità relative a differenti *target*, contro l'idea che “traduzione” – o, peggio, “traduzione fedele” – costituisca un concetto univoco e indiscutibile.

Al di là dell'ambito della mera glottodidattica (macro-*target* che può andare dalle

⁸ Un elogio della traduzione scolastica, a fini di comprensione immediata ma solida del testo e delle sue strutture morfo-sintattiche, si può trovare addirittura in CROCE (1993, 217).

⁹ Si veda da ultimo ZANETTI (2012, 409-18).

¹⁰ RONCONI (1971², 109s.).

¹¹ Cf. CONDELLO (2012a, 438s.).

traduzioni inserite nelle grammatiche normative o negli eserciziari a quelle prodotte nel corso di prove scolastiche o di esami universitari, dove pure la versione scritta dal greco e dal latino – spesso mantenuta come prova intermedia – tende a scomparire dall’ufficialità dei piani didattici), la traduzione da un testo antico può dunque servire come chiarificazione testuale all’interno di un’edizione critica¹² o integrare (separata dalle note del commentario, o ad esse integrata per pericopi) l’esegesi di un commento scientifico; può trovarsi in edizioni a carattere divulgativo con o senza apparati introduttivi e esegetici, con o senza originale a fronte¹³; può costituire la documentazione testuale annessa ad antologie e storie letterarie a destinazione scolastica o universitaria (ambiti in cui, lo ricordiamo, la traduzione sta diventando il mezzo privilegiato di accesso alle letterature classiche¹⁴). E può, infine, divenire un *medium* di divulgazione teatrale, affidato all’ulteriore rielaborazione di registi e attori. Naturalmente la *performance* di un classico può anche interessare testi non di origine drammatica e magari risolversi in una “semplice” lettura a leggio, un *target* frequentemente proposto a “TraSLA”, non fosse altro perché annualmente esperito dai docenti nell’ambito dei cicli di lezioni pubbliche curate del Centro studi «La permanenza del Classico» che da oltre un decennio animano il maggio bolognese¹⁵. Ma è ormai tempo di restringere la discussione alla traduzione del testo teatrale in vista della messinscena.

2. Tragedia, “traduttese” e messinscena

Tale tipologia traduttiva¹⁶ gode di una posizione privilegiata nell’ambito del nostro laboratorio: ed è naturale, ci sembra, che sia così. Per una ragione innanzitutto: parte grande dei più canonici problemi traduttivi, di fronte alla destinazione teatrale, pare come spontaneamente ingigantita. Ciò è vero fin dall’elementare livello del lessico e

¹² Ne raccomandava la pratica agli «editori di testi antichi» CASTIGLIONI (1984, 9).

¹³ Sui condizionamenti posti dalla presenza o meno dell’originale cf. PIERI (2009, 235-38), con bibliografia.

¹⁴ Ecco perché criteri solitamente ben presenti ai traduttori di testi contemporanei, quali quello della *fluency* (o *readability*) del testo tradotto, funzionali alla cosiddetta invisibilità del traduttore, secondo il fortunato titolo di VENUTI (1999), diventano importanti anche per il filologo classico che si trova a tradurre quei testi che andranno a formare le competenze di storia letteraria degli studenti di liceo o dei corsi di laurea triennali. Sul ruolo che le traduzioni giocano nel formare i canoni letterari e sul compito che spetta a chi forma i futuri traduttori cf. VENUTI (2008).

¹⁵ In vista di tali lezioni, i membri del Centro studi (che opera nel Dipartimento di “Filologia Classica e Italianistica” dell’Università di Bologna: <http://www.permanenza.unibo.it>) producono traduzioni di testi classici non necessariamente teatrali (si va da Omero, Platone, Tucidide a Lucrezio, Virgilio, Seneca, Agostino) che sono poi affidate alla lettura di attori professionisti coordinati dalla regia di C. Longhi (<http://www.permanenza.unibo.it/attivita-ed-eventi/index.html>).

¹⁶ Non ci occuperemo, in questa sede, di traduzione del teatro comico, che pure è stata oggetto di seminari e incontri di studio *ad hoc* (uno per tutti, il 3 febbraio 2011, *Sui problemi della traduzione comica: Aristofane e Plauto*, con A. Capra, R. Danese, V. Tammaro).

della strutturazione sintattica: in una versione di testi teatrali per la messinscena ancor più costante è (o dovrebbe essere) l'impegno del traduttore a evitare pigri traduttismi, soluzioni di maniera e versioni a calco difficili a dirsi (come ad ascoltarsi)¹⁷: in breve, tutte le insidie dell'eterno "traduttese"¹⁸, ancora così prospero; di quella lingua artificiale, cioè, dove più vertiginoso è l'effetto di ciò che Magrelli ha chiamato, con trovata felice, «*jet lag* traduttorio»¹⁹, e dove sistematica è l'ibridazione o confusione dei registri; con esiti, sul piano scenico, noti e biasimati almeno dai tempi di Eliot e del Prof. Murray²⁰. Ma non si sbaglierà nell'affermare che molti altri problemi traduttivi risultano, dinanzi al teatro, enfatizzati: se non altro per la banale, concreta ragione cui ci richiama l'espressione di Sanguineti da cui abbiamo tratto il nostro titolo²¹: le «note a piede d'anfiteatro» non esistono. Sicché – dalle figure foniche alle metafore, dai *realia* agli scarti di stile – tutto, nella traduzione teatrale, è affidato alla sola e nuda traduzione, che più che mai «"deve" sostituirsi al testo, e può quindi contare solo su se stessa»²². Poco consola sapere che il teatro solleverà il traduttore da onerose esplicazioni di tratti testuali affidati, per lo più, a una limpida illustrazione extra-verbale, nel vivo della messinscena: anche perché, in molti casi, rischia di essere proprio il traduttore colui che implicitamente suggerisce, o decisamente detta, specifiche soluzioni al regista o ai suoi attori (di un chiaro esempio ci occuperemo *infra*).

Ma più di una ragione supplementare si può addurre, per la privilegiata posizione della traduzione teatrale nel contesto di un laboratorio qual è "TraSLA". Per esempio – il dettaglio non andrebbe mai dimenticato – che il teatro rimane uno tra i più forti mezzi di divulgazione disponibili ai classicisti: ciò che incrementa a dismisura la responsabilità, scientifica e insieme deontologica, del traduttore. Perché, se è vero – come amava dire Lacan – che «Edipo non terrà per sempre il cartellone», è altrettanto vero che un rapido sguardo a repertori ovvi (a partire dal *Patalogo*) mostra che non meno di 18 *Edipo re* sono stati messi in scena in Italia fra il 2001 e oggi, e da compagnie tutte illustri; e con essi altrettante *Medea* (di Euripide), un consistente

¹⁷ Che un instancabile traduttore teatrale come Edoardo Sanguineti abbia compiuto una scelta drasticamente opposta – e con una coerenza che solo lui poteva permettersi – conferma appunto l'ovvia regola. E che di Sanguineti qualcuno ora provi a orecchiare i modi – sintomatica, a larghi tratti, l'*Antigone* di GRECO (2013) – serve solo a dimostrare l'irripetibilità del caso.

¹⁸ Sul termine (più vecchio di quanto si creda, benché registrato dallo Zingarelli solo a partire dal 2010) cf. CONDELLO (2012a, 426s. n. 12). Del tutto intuitivamente impiegheremo qui il termine "traduttismo" (non ci sentiamo pronti al neologismo «repertoreme» [di G. Toury], su cui TOROP 2010, 62).

¹⁹ «Quando si traduce si retrocede: ci si accorda spontaneamente su una lingua letteraria di molti, molti anni fa»: cf. MAGRELLI (2009, 41).

²⁰ Ci si riferisce ovviamente a ELIOT (1967, 93-100).

²¹ Cf. SANGUINETI (1985, 114), nel contesto di uno fra i pezzi migliori della lunga, intensa e ironica polemica con Benedetto Marzullo (risalente a «Paese Sera» del 22 giugno 1978).

²² TRAINA (1989, 85). Da questo punto di vista, problemi analoghi pongono solo le traduzioni destinate a edizioni divulgative povere, o affatto spoglie, d'apparati: cf. PIERI (2009, 239).

numero di *Troiane* (sempre di Euripide: 16 almeno), senza dimenticare ragguardevoli sequenze di *Antigone* (15), *Baccanti* (14) e *Prometeo* (10). Sono dati sommarî, ma istruttivi. Come istruttivo è verificare ciò che è assai facile, del resto, immaginare: e cioè che, di tante traduzioni teatrali classiche, un numero davvero esiguo (inferiore al 10%, se i nostri calcoli sono giusti) è davvero imputabile a commissioni *ad hoc*: nella stragrande maggioranza dei casi si tratta di traduzioni che, destinate originariamente ad altro fine, sono state secondariamente scelte e adattate – in genere dai registi, senza ulteriore coinvolgimento del traduttore – a scopi teatrali²³. Dettaglio a suo modo inquietante, che fa della resa teatrale, per ragioni né scientifiche né artistiche, un «caso peculiare di ‘doppio target’»²⁴, e che produce inevitabili cortocircuiti fra le «due diverse ‘enciclopedie’»²⁵ della destinazione libresca e della destinazione scenica.

Se non può dirsi ancora colmata la lacuna di cui ebbe a lamentarsi Dodds (1995, 20), secondo il quale mancano testi che diano consigli *pratici* a chi si accinge alla traduzione teatrale, è vero però che il suo speciale statuto è oggetto di contributi generali e specialistici numerosi, e spesso ottimi, che non sarà il caso di sunteggiare qui²⁶. Alcuni problemi-tipo del “sottogenere” traduttivo sono senz’altro vevoli per pressoché ogni epoca e cultura; altri appaiono specifici della traduzione dal teatro antico, o almeno risultano – nel caso del teatro antico – particolarmente acuti. Menzioniamone solo alcuni sui quali il consenso sembra ampio (e si vorrà scusare la

²³ In tale novero andranno ovviamente rubricate le versioni – e il caso è frequentissimo – in cui il nome del traduttore semplicemente manca, e che si vorrebbero tacitamente attribuite ai registi; «registi», ha chiosato CAVALLI (1988, 95), «che conoscono tutti almeno cinque lingue, russo e scandinavo [*sic*] compresi». Sappiamo quali concrete ragioni, legali e monetarie, istighino a questa particolare “invisibilità del traduttore” compagnie sempre più povere e istituzioni sempre più dissanguate. Ma anche laddove il sistema è più ricco, la figura del *Dramaturg* (o simili) tende a relegare il traduttore a ruolo ancillare: cf. BASSNETT (1991, 101s.). Sull’ormai prospera sociologia della traduzione teatrale, cf. in breve REGATTIN (2004, 166s.).

²⁴ CONDELLO – PIERI (2011b, 15). Anche se va sempre tenuto presente il caso inverso e simmetrico: la traduzione a precisa finalità teatrale che non conosce alcuna concomitante destinazione editoriale; di una sistematica e problematica «dual tradition» ha parlato al proposito BOSELLI (1996, 65).

²⁵ NICOSIA (2009, 85); cf. BASSNETT (1993, 149).

²⁶ Sul fronte dei generali *Translation Studies* (dove trionfa, in verità, la riflessione su teatro di lingua inglese), piace citare almeno: CORRIGAN (1961); HAMBERG (1969); MOUNIN (1965, 153-58); ZUBER-SKERRITT (1980; 1984 e 1988); LUZI (1990); BASSNETT (1991; 1993, 148-63; 1998); LAFARGA – DENGLER (1995); DODDS – AVIROVIC (1995); BOSELLI (1996); ANDERMAN (1998); SERPIERI (2002); ZATLIN (2005); DELLI CASTELLI (2006); SNELL-HORNBY (2007); FERNANDES (2010). Una sintesi del dibattito teorico in REGATTIN (2004). Sul fronte degli studi classici, andranno ricordate almeno, in tempi recenti, le riflessioni di ALBINI (1998); DEGANI (2004); D’IPPOLITO (1991); NICOSIA (2002 e 2009); WALTON (2006; 2008a e 2008b); LIANERI – ZAJKO (2008); AVEZZÙ (2009); NAPOLITANO (2011); FUNAIOLI (2011); PASETTI (2011). Si veda da ultimo la testimonianza di BELTRAMETTI (2013). Ai problemi generali della traduzione teatrale è stata dedicata, nel contesto del laboratorio, la tavola rotonda *Sulla traduzione dei testi antichi. Teoria traduttiva e pratica teatrale*, con F. Buffoni, G. Ieranò, S. Nergaard (12 aprile 2012).

disorganicità, e l'inevitabile parzialità, dell'elenco):

1) obbligata tendenza all'eliminazione o assimilazione dei *realia* (culturali o fattuali); un esempio fra i mille: «figli, ultimi discendenti dell'antico Cadmo, perché siete qui, seduti in atto di supplica, coi ramoscelli coronati di bende, e la città è piena di incensi, di preghiere e di lamenti?»; così, per la stagione siracusana del 1992, Giusto Monaco rese l'esordio dell'*Edipo re* (vv. 1-5 ὦ τέκνα, Κάδμου τοῦ πάλαι νέα τροφή, / τίνας ποθ' ἔδρας τάσδε μοι θοάζετε / ἰκτηρίοις κλάδοισιν ἐξεστεμμένοι; / Πόλις δ' ὁμοῦ μὲν θυμιαμάτων γέμει, / ὁμοῦ δὲ παιόνων τε καὶ στεναγμάτων)²⁷; e non si mancherà di apprezzare, oltre alle diffuse semplificazioni di ordine retorico (*in primis* lo scioglimento dell'enallage ἰκτηρίοις κλάδοισιν), la riduzione iperonimica dei «peani» a «preghiere»²⁸;

2) resa tendenzialmente esegetica, e tendenzialmente uniforme, degli idionimi, ancor più raccomandabile – si sottolinea da più parti – nel caso dei teonimi, con conseguente «*reductio ad unum* della straordinaria ma fuorviante polionimasia propria della mitologia greca, e scelta della denominazione più comune. Non, quindi, ora Afrodite, ora Citerea, ora Cipride (Ciprigna mai, neanche per scherzo [...]), ma solo e sempre Afrodite»²⁹; il problema non è meno consistente, del resto, nel caso dei toponimi³⁰; e non andrebbero trascurati nemmeno i più ovvi, scolastici idionimi eroici³¹;

3) generale obbligo all'«esplicitazione di dati impliciti o presupposti»³²; per stare all'esempio sopra citato, è caso alquanto tipico «seduti in atto di supplica» per ἔδρας ... θοάζετε dell'originale (notevole e non meno tipico, tuttavia, l'esito di compromesso fra

²⁷ Cf. MONACO (1992, 9).

²⁸ Si sa quanto oltre ci si possa spingere, su questa via: gli smaccati “cristianismi” pasoliniani, nell'*Orestide* e non solo, insegnano; ma anche gli «incensi» di Monaco (e di tanti altri traduttori) affacciano un almeno parziale esempio di consapevole resa “etnocentrica”, anche a prescindere dall'effettiva consistenza dei θυμιάματα sofoclei (che «incensi», come si sa, possono ben essere). Una tipologia dei possibili trattamenti riservati ai *realia* si trova in TOROP (2010, 71).

²⁹ Così NICOSIA (2009, 86s.). Il danteggiante «Ciprigna» è spauracchio diffuso: cf. anche BASSNETT (1991, 162). E «Ciprigna» infatti, come volevasi dimostrare, infilò derisoriamente Sanguineti fin nell'esordio del suo *Ippolito* (ovvero *Fedra*) per la stagione siracusana del 2010.

³⁰ Non solo o non tanto dei toponimi in sé (difficilmente si sarà tentati di convertire «Argo» nell'odierna «Planitza», come ironicamente fece Jean-Jacques Varoujean ne *La ville en haut de la colline*, 1969), quanto dei toponimi impiegati a scopo esemplare o con funzione metonimica; un esempio spinoso, tutt'altro che raro, in Soph. *OT* 1227-29, con i suoi «Istro» e «Fasi» impiegati a evocare “fiumi immensi”: si scomoderà, per la bisogna, il Danubio, così da dover attualizzare anche il «Fasi» in «Rion»? O si generalizzerà? O si postillerà? (Cf. ancora e.g. MONACO 1992, 77: «credo che neanche i fiumi, né l'Istro né il Fasi, potrebbero purificare etc.»).

³¹ «Arriva sul cocchio, sorella dei Dioscuri, Castore e Polluce, e sorella di Elena Argiva, parlo sempre di Clitennestra, figlia di Tindaro e Leda, madre a sua volta di Oreste e di Elettra: quante parentele!» (così PAGLIARANI 1972, 56, recensendo l'*Elettra* euripidea per Siracusa '68, regia di Davide Montemurri, su traduzione di Carlo Diano; «non mancano i registi estivi, specializzati in classici», commentava *ibid.* il sulfureo recensore).

³² NICOSIA (2009, 87).

lettera del testo ed esplicitazione dei dati, giacché evidentemente non il “sedersi”, ma l’“inginocchiarsi” è la postura di supplica per noi intuitiva);

4) diffusa rassegna a omissioni (o a sostituzioni, o a integrazioni) altrimenti intollerabili: che si tratti di postillare un idionimo (integrando «dio», «eroe» o analoghi titoli), di eliminarne un altro (chi piange oggi con Procne, o chi resta di sasso al nome di Niobe?), di sostituirne un altro ancora («Ulisse» per «Odisseo», magari³³), se non di eliminare *radicitus* – su indicazione del regista – brani o scene intere, o ancora di dosare micro-integrazioni a scopo esegetico o micro-omissioni a scopo semplificatorio³⁴, non c’è dubbio che il traduttore teatrale si senta legittimato (o costretto) a una libertà che forse nessun altro *target* consentirebbe con tanta larghezza³⁵;

5) sul piano della sintassi, tendenziale risoluzione paratattica degli enunciati, in omaggio alla necessaria “dicibilità” del testo; allo stesso modo, sul piano delle retoriche metatassi, tendenziale rinuncia alle figure più spiccate, non senza eventuali “compensi” traduttivi a parziale risarcimento di quanto obbligatoriamente si semplifica; non va dimenticato, peraltro, che un drastico elemento di semplificazione formale (più spesso spontaneamente attuato che discusso³⁶) è la riduzione della poesia a prosa, che è il più vistoso quanto abituale “tradimento” perpetrato, senza colpe né imputazioni, da chi traduce testi antichi per le scene odierne;

6) sul piano, per così dire, “registico”, necessaria eliminazione o attenuazione di specifiche convenzioni teatrali antiche: *e.g.*, alcune delle numerose didascalie interne (che possono peraltro creare conflitti con la concreta messinscena), per non menzionare specificità più minute quali *announced entrances* e simili, inassimilabili e inadattabili in gran parte degli spazi teatrali odierni: è in effetti ben raro che un teatro “all’italiana” richieda la recitazione di ben nove versi prima che Creonte – per restare al prologo dell’*Edipo re* – lasci le quinte e giunga al cospetto del protagonista (Soph. *OT* 78-86; un bell’esempio *infra*, Sen. *Med.* 177s.);

7) infine, e ovviamente, un indispensabile trattamento specifico per le parti liriche, puntualmente destinate a divenire, salvo casi particolarissimi, «partiture parlate», per rubare un’espressione Squarzina³⁷, o più banalmente tirate di imperscrutabile, a volte comica pomposità³⁸.

³³ Come nel più recente *Aiace* siracusano (PADUANO 2010, *passim*).

³⁴ Esempi generosi in NICOSIA (2009, 90-94). Sull’omissione degli epiteti fossilizzati «quando diano nell’involontariamente comico» cf. anche ALBINI (1998, 199).

³⁵ È la convinta tesi di MOUNIN (1965, 155).

³⁶ Un’eccezione recente nella *Nota del traduttore* premessa a PADUANO (2010), che difende con decisione l’opzione della prosa, «conseguenza a mio avviso necessaria del rispetto che si deve alla specificità del teatro».

³⁷ Cf. SQUARZINA (2005, 360).

³⁸ «Dicono che sono molto importanti i cori», ebbe a commentare ironicamente un già citato spettatore d’eccezione (PAGLIARANI 1972, 84).

Come è ovvio, nessuno di questi generalissimi avvisi è esente da eccezioni o *a priori* indiscutibile. Anzi. Si potrebbe facilmente osservare che esegesi smodatamente profuse, o adattamenti troppo disinvolti dei *realia* antichi – secondo i tipici procedimenti della “traduzione totalitaria”³⁹ – produrranno una deleteria «rinuncia a creare l’incontro fra due culture»⁴⁰: un rischio al quale si può opporre, anche per partito preso, quello che Berman (2003, 60) chiamò «educazione alla stranezza». E si potrebbe registrare con disagio l’eccesso di semplificazione subito dalla *lexis* tragica per opera di traduttori che ne stimano legittimo equivalente la lingua “iper-media” di molti romanzi odierni: ciò che significa reagire a un “traduttese” invalso con un altro, forse ancor più insidioso “traduttese”, di fonte anglo-americana⁴¹. Quanto alla cosiddetta “dicibilità” (la *Sprechbarkeit* di Levy, lo *speakable* di Corrigan, etc.), si tratta con ogni evidenza di un *idolum* fuorviante, se grossolanamente trattato: cosa sia o meno “dicibile” non dipende da astratte norme di semplificazione lessicale o sintattica o retorica, bensì da scelte di stile interpretativo che competono, in ultima analisi, al regista⁴²; né è scontato che una «strategia della scorrevolezza»⁴³ giovi agli effetti teatrali: un traduttore come Serpieri ha richiamato la necessità di essere «densi ed ellittici come l’originale, anche a costo di risultare talvolta ostici alla lettura», perché le «opacità della scrittura drammatica» possono diventare «punti di forza sulla scena»⁴⁴; e un traduttore atipico (cioè testardamente “decalcomane” e scolasticamente “interlineare”) qual è stato Edoardo Sanguineti⁴⁵ non ha mai smesso di rimarcare la “dicibilità”, straniante e antinaturalistica, delle proprie versioni classiche. Infine, per ciò che concerne omissioni e tagli – che il regista può legittimamente suggerire, e che il traduttore può talora essere tentato di anticipare – andrà ricordato il provocatorio «bisogna tradurre tutto» di Guido

³⁹ Cf. TOROP (1999).

⁴⁰ RONCONI (1971², 110).

⁴¹ Il secondo, nell’accezione indagata e illustrata da ANTONELLI (2006). Su questa linea, due casi esemplari sono rappresentati in tempi recenti da STELLA (2010) e SUSANETTI (2012), le cui scelte appaiono del tutto consapevoli e sistematiche (del primo dei due volumi si è discusso, anche sotto il profilo traduttivo, in questa stessa rivista: cf. CONDELLO 2011). Sui traduttori «morsicati dal demone del troppo domestico» si veda, con esempi paragonabili, ALBINI (1998, 197). È naturalmente inaccettabile in generale, e tanto più per il teatro antico, il *Diktat* di OSIMO (2004², 139s.), che per la traduzione dei dialoghi teatrali prescrive l’obbligatorio ricorso alla «lingua parlata» (nozione già in sé vaga).

⁴² Si vedano le osservazioni di BOSELLI (1996, 67-69) sull’ambigua e troppo onerosa nozione di “dicibilità”, che spesso ben poco concede alla libertà (e alla perizia) di registi e relative compagnie. Contro l’*idolum* della «performability», nozione «nonsenical», è nettissima BASSNETT (1991, 102-11); sul tema torna, da ultimo, CHE (2011).

⁴³ Come la chiama VENUTI (1999, 47).

⁴⁴ SERPIERI (2002, 65). Si può per es. ricordare la controversa scelta di Luca Ronconi, che per la sua *Oresteia*, decisamente *noir*, del 1972, scartò risolutamente Pasolini e ricorse scientemente all’“indicibile” versione di Untersteiner. Ma è un esempio tra tanti.

⁴⁵ Sullo stile traduttivo sanguinetiano, e sulla sua testarda decalcomania, cf. da ultimo CONDELLO (2012b), con bibliografia.

Avezzù, da intendersi quale messa in guardia contro la perdita di elementi caratterizzanti a volte essenziali (anche sotto il profilo etopoietico, e dunque sotto il profilo più specificamente e indiscutibilmente teatrale)⁴⁶.

Del resto, l'elenco sommario sopra fornito – pur così contestabile nei dettagli, come si è visto – non esaurisce certo le difficoltà che sarà chiamato ad affrontare, o le esigenze che sarà chiamato a soddisfare, il traduttore del teatro antico per la scena contemporanea. Accanto a tutto ciò potremmo citare per es. quei problemi «minori» che danno il titolo a un brillante scritto di Albini (1998), e che minori peraltro non sono: problemi concernenti la materialità fonica del testo, magari innocua sulla pagina, ma esposta, sulla scena, a stridori cacofonici o comiche ambiguità⁴⁷; o problemi concernenti certi delicatissimi campi semantici come quello della “cattiveria” («come si definiscono oggi i cattivi?», Albini 1998, 199) o, per converso, quello dell’“amicizia”⁴⁸, per non citare la *crux* annosa delle esclamazioni stereotipate del tipo οἴμοι, αἰῶν e via gemendo⁴⁹.

Ma ci sono altri problemi-tipo che a nostro avviso – anche in prospettiva didattica – andranno tenuti nel massimo conto, e che spesso gli astratti registi (o le testimonianze concrete) lasciano in ombra. Vorremmo menzionarne almeno due: l'attenzione indispensabile per quel che a teatro si chiama, pur con qualche genericità, “intenzione” di una battuta (motivazione “interiore”, relazione dialogica e prossemica con l'interlocutore, nonché intonazione, movimento e postura conseguenti); e ciò che direttamente ne discende: cioè un'attenzione altrettanto scrupolosa ai nessi – emotivi e logici insieme – che garantiscono la compatta consequenzialità delle battute, nulla lasciando al vago o all'indciso; nulla, almeno, a quella forma di vaghezza o indecisione che genera inevitabili «vuoti scenici»⁵⁰, e che può condannare all'insipienza passaggi cruciali del dramma, o ridurre a chiacchiera snodi discorsivi e dialogici pregnanti. Incidendo in maniera sostanziale, peraltro, sulla caratterizzazione dei personaggi.

In effetti, se si ritiene che il traduttore, prestando attenzione eccessiva a tali aspetti, sconfini troppo audacemente nel territorio del regista, si rischia di minimizzare il peso che le sue scelte eserciteranno sull'*ethos* (anche scenico) di protagonisti e comprimari. Tutto, in una traduzione teatrale, è contributo determinante alla

⁴⁶ Cf. AVEZZÙ (2009, 68-72), con una più che convincente esemplificazione desunta dal primo, celebre monologo di Medea (Eur. *Med.* 214-27).

⁴⁷ «Ti ritiri?», «più pio», «telai ideai», «flutti di mare» («arselle, garusoli, vongole e simili ghiottonerie?»), etc., secondo la spassosa esemplificazione di ALBINI (1998, 195-97).

⁴⁸ Si veda su ciò BELTRAMETTI (2013), alle prese con i difficoltosi φίλοι e la plurivoca φίλία dell'*Antigone*.

⁴⁹ Cf. ancora ALBINI (1998, 198).

⁵⁰ LUZI (1990, 97).

caratterizzazione⁵¹. E questa caratterizzazione – che è sempre “differenziale”, sempre “relazionale”, molto dipendendo dai rapporti che segnano confronti e scontri fra i personaggi – dovrà il più possibile tener conto anche di quei sovrasensi extra-verbali che, pur sporadicamente, possiamo desumere dai muti *verba* del testo: sovrasensi che, almeno in via orientativa, andranno considerati oggetto di traduzione a pieno titolo. Pensiamo, per es., all’eccezionale analisi che compie Rossi (1989, 73-76), sulla scorta di Fraenkel, circa l’inapparente ma violentissimo *ναίχι* del Coro in *OT* 684 («una vera bomba nell’ambito della letteratura drammatica»⁵²), giustamente osservando che la spazientita, triviale replica produce un implicito effetto prossemico: l’accorciamento repentino della distanza Coro/personaggio (Giocasta, nel caso). In un caso come questo – conclude lo studioso – «non si tratterebbe di tradurre solo delle parole del testo [...], ma anche di tradurre, e chiaramente, il codice scenico-drammatico».

«Un compito non facile che noi filologi professionalmente non abbiamo», aggiungeva Rossi (1989, 76). Anche se – e su questo, crediamo, si converrà – nostro è almeno il compito di facilitare tale operazione: ovvero di non impedire, già a livello traduttivo, che simili effetti siano colti e autonomamente sviluppati da coloro cui tale compito, professionalmente, spetta.

A tutto ciò si aggiungano le difficoltà portentose derivanti dalla traduzione di un genere letterario senza equivalenti (attuali) nel sistema d’arrivo: in assenza di un preciso, canonizzato “sublime” contemporaneo, il traduttore – specie alle prime armi – si troverà inevitabilmente costretto a ibridi compromessi fra l’altisonante (che suonerà posticcio) e il colloquiale (che suonerà comico), fra l’“anticatura” melodrammatica e la spregiudicata attualizzazione: fra il *peplum* e il *pulp*, insomma, secondo un’alternativa che oggi pare farsi sempre più rigida.

Ma veniamo ora a due concreti esempi, desunti dalla pratica più recente del laboratorio “TraSLA”: essi chiariranno meglio ciò che intendiamo.

3. *L’indimenticabile “Scolta” (Aesch. Ag. 1-24)*

“Scolta”, naturalmente, secondo la resa celebre di Valgimigli (1948), viva ancora nella memoria di molti, almeno quanto il «grosso bove sopra la lingua» dei vv. 36s., che ha

⁵¹ «The translators are also the keepers of the keys, the caretakers of the culture, the spirit voice of the long-dead dramatist. The seance may be stage-managed but the medium holds the message», conclude non a torto WALTON (2006, 196).

⁵² Per il quale, in traduzione, «potremmo arrivare al romanesco “sîne!”», osserva – naturalmente per iperbole – ROSSI (1989, 74).

impensierito generazioni di liceali⁵³. Proprio il monologo del Φύλαξ è stato proposto, nel corso dell'a.a. 2012-2013, ai nostri studenti. Pressoché contemporaneamente, lo stesso testo è stato discusso in un seminario svolto in collaborazione con il Progetto «Theatron» dell'Università «La Sapienza», diretto da Anna Maria Belardinelli⁵⁴. A ciò si aggiungano le concomitanti discussioni – in vista di un'imminente messinscena dell'*Agamennone* – con la Compagnia teatrale «Archivio Zeta»⁵⁵, e si comprenderanno le motivazioni di una scelta che ci ha consentito di valutare attentamente punti di vista numerosi e differenziati, ivi compresi quelli di due esperti registi (Enrica Sangiovanni e Gianluca Guidotti) impegnati nella “scrittura scenica” del brano.

Ecco il ben noto testo, limitato – le difficoltà bastano e avanzano – alla sua primissima sezione (Ag.1-24)⁵⁶:

θεοὺς μὲν αἰτῶ τῶνδ' ἀπαλλαγὴν πόνων,
φρουρᾶς ἐτείας μῆκος, ἦν κοιώμενος
στέγαις Ἀτρειδῶν ἄγκαθεν κυνὸς δίκην
ἄστρων κάτοιδα νυκτέρων ὀμήγυριν,
5 καὶ τοὺς φέροντας χεῖμα καὶ θέρος βροτοῖς
λαμπροὺς δυνάστας, ἐμπρέποντας αἰθέρι,
†ἀστέρων† ὅταν φθίνωσιν, ἀντολάς τε τῶν.
καὶ νῦν φυλάσσω λαμπάδος τὸ ξύμβολον,
ἀυγὴν πυρὸς φέρουσαν ἐκ Τροίας φάτιν
10 ἀλώσιμόν τε βάξιν· ὧδε γὰρ κρατεῖ
γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ.
εὔτ' ἂν δὲ νυκτίπλαγκτον ἔνδροσόν τ' ἔχω
εὐνήν ὀνειροῖς οὐκ ἐπισκοπούμενην
ἐμήν – φόβος γὰρ ἄνθ' ὕπνου παραστατεῖ,
15 τὸ μὴ βεβαίως βλέφαρα συμβαλεῖν ὕπνῳ –
ὅταν δ' αἰδεῖν ἢ μινύρεσθαι δοκῶ,
ὕπνου τὸδ' ἀντίμολπον ἐντέμνων ἄκος,
κλαίω τότε οἴκου τοῦδε συμφορὰν στένων
οὐχ ὡς τὰ πρόσθ' ἄριστα διαπονουμένου.
20 νῦν δ' εὐτυχῆς γένοιτ' ἀπαλλαγὴ πόνων

⁵³ Caso canonico di resa “subunitaria” di un proverbio (che la corposa espressione fosse usuale e diffusa i paralleli non permettono di dubitare). Se poi il nostro «acqua in bocca», o simili, sia la soluzione giusta, è un'altra questione.

⁵⁴ Cf. <http://www.uniroma1.it/sapienza/teatro/progetto-theatron>. Un'illustrazione dell'iniziativa – che presenta numerose caratteristiche in comune con il laboratorio bolognese – è offerta, in questa stessa rivista, da BELARDINELLI (2012).

⁵⁵ La messinscena ha avuto luogo nel luglio e nell'agosto del 2013 presso il Cimitero monumentale Germanico al Passo della Futa, nel contesto di una complessiva rappresentazione dell'*Oresteia*. Cf. <http://www.archiviozeta.eu/teatro/orestea-di-eschilo> per i dati di cartellone, la documentazione fotografica e la rassegna stampa.

⁵⁶ Si segue l'edizione WEST (1991), di cui abbiamo condiviso tutte le scelte testuali, eccettuata però la circoscrizione ad ἀστέρων del più che probabile guasto che affligge il v. 7. Per semplicità, non registriamo nel testo qui fornito gli apporti di *P. Oxy.* 2178 ai vv. 7-17 e 20-24.

εὐαγγέλου φανέντος ὄρφναίου πυρός.
ὦ χαῖρε λαμπτήρ, νυκτὸς ἡμερήσιον
φῶος πιφάυσκων καὶ χορῶν κατὰστασιν
πολλῶν ἐν Ἄργει τῆσδε συμφορᾶς χάριν.

Non importa descrivere qui nel dettaglio le soluzioni (del resto molteplici e sempre aperte) cui i partecipanti al laboratorio sono via via pervenuti, né censire gli strumenti esegetici (del resto ovvi) messi a loro disposizione⁵⁷. Importa di più, ci pare, descrivere la “griglia” preventiva di dubbi e difficoltà, insieme esegetiche e traduttive, offerta agli studenti per invitarli a superare una certa facile, svogliata letteralità (che è letteralità semplicemente incompleta, come suggerisce Berman 2003). E ciò secondo quel principio cardinale del laboratorio che consiste, come si è detto, nel tentativo di “tradurre in traduzione” l’esegesi⁵⁸: per quanto la lingua d’arrivo lo permette, naturalmente (cf. *infra*, § 6), e senza alcuna velleità letteristica (cf. *supra*, § 1). Ecco dunque alcuni dei punti che ci sono parsi, sotto questo profilo, meritevoli di maggior riflessione.

Fin dal v. 1, un problema che non va trascurato: dato l’attacco θεοῦς μὲν αἰτῶ, quanto può essere considerato usuale questo modulo eucologico, e quale formula italiana meglio vi si adatta? Le traduzioni oscillano fra rese letterali («chiedo a» *vel* «prego gli dèi») a marcate conversioni in apostrofe («dèi, vi chiedo»)⁵⁹; il caso è interessante proprio perché non vistosamente marcato né in apparenza problematico⁶⁰: ma si tratta, appunto, delle parole d’esordio. Consistenti, invece, le difficoltà poste dai vv. 2s. Della perifrasi appositiva φρουρᾶς ἐτείας μῆκος il traduttore dovrà tener presente, se non altro, il carattere per così dire “iconico”: il meno che si possa dire è che è un modo assai lungo, questo, per esprimere la lunghezza della φρουρά⁶¹. Soluzioni

⁵⁷ Dai lessici ai commenti canonici, entro i quali ha svolto un ruolo di rilievo, naturalmente, FRAENKEL (1950). Per semplicità, nelle pagine a seguire si citerà con il solo nome del traduttore – dove utile – un numero altamente selezionato, e puramente esemplificativo, di versioni italiane correnti o illustri: VALGIMIGLI (1948); TRAVERSO (1971); MORANI – MORANI (1987); SAVINO (1989); MEDDA (1995); CARENA (2007); CENTANNI (2007), oltre naturalmente all’*Orestia*de pasoliniana, secondo l’edizione Siti (SITI – DE LAUDE 2001). Estremamente ridotto sarà anche il rinvio a commenti e contributi critici, onde evitare un inutile sovraccarico bibliografico per problemi in gran parte notori.

⁵⁸ Per questo aspetto – e per il sempre più frequente divorzio fra testo della traduzione “a fronte” e apparati paratestuali di commento – cf. CONDELLO – PIERI (2011b, 18-24); cf. anche *supra*, § 1.

⁵⁹ Secondo uno stile inaugurato da Pasolini, con il suo enfatico «Dio» (ingigantito dalla posizione incipitaria e della collocazione quasi in anacrusi, entro un verso metricamente così regolare): «Dio, fa’ che finisca presto questa pena!» (SITI – DE LAUDE 2001, 869). Similmente poi Savino e Centanni, ma cf. già VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF (1885, 3).

⁶⁰ Va osservato che l’espressione, in sé, non ha alcun parallelo letterale nella produzione tragica, benché essa si fondi su terminologia del tutto ovvia (cf. e.g. Plat. *Euthph.* 14c 8s. οὐχοῦν ... τὸ δ’ εὔχεσθαι αἰτεῖν τοὺς θεούς;). Forse il «j’implore» di MAZON (1925, 10) ben rende la semplicità solenne di questo esordio?

⁶¹ Cf. BOLLACK (1981, 6).

iposemantiche non convincono (e.g. «da lunghi anni» [Carena]): è in gioco qui l'immediata autopresentazione del personaggio. Quanto a ἦν κοιμώμενος, la decisione esegetica è preliminare a ogni scelta traduttiva: il problema non va trascurato, benché non immediatamente rilevante a fini scenici⁶². Rilevante, piuttosto, diviene l'espressione alla luce del problematico v. 3 στέγαις Ἀτρείδων ἄγκαθεν κυνὸς δίκην. La *crux* è notoria, dall'insidioso στέγαις al disputatissimo ἄγκαθεν, per non dire delle plurime valenze (metaforiche, concrete, più o meno di dettaglio⁶³) attribuibili a κυνὸς δίκην: che razza di postura, e di concreta posizione in scena, sta qui descrivendo la nostra Sentinella? Tali difficoltà – va osservato – sono in parte enfatizzate, ma in parte drasticamente risolte dalla concreta destinazione teatrale: nella misura in cui la resa del verso (specie per quanto concerne στέγαις e ἄγκαθεν) ipoteca l'effettiva messinscena, non c'è dubbio che qualsiasi soluzione andrà o pattuita con il regista, o al regista rassegnatamente demandata⁶⁴.

Non ha in apparenza rilievo scenico, ma determina pesantemente il tipo stesso di “teatro tragico” che si vuole riproporre oggi (cf. *supra*, § 2), il trattamento di fenomeni stilistici peculiari della *lexis* originale, o l'attenzione a fatti semantici non immediatamente visibili (e spesso occultati dai traduttismi usuali) che concorrono a specificare l'*ethos*, l'atteggiamento, la “temperatura emotiva” della *persona loquens*. Al v. 4, per es., Fraenkel mette giustamente in guardia dal considerare κάτοιδα qualcosa più che un poetismo, ma il senso aspettuale rimane, e non si dovrà rinunciare all'estenuata, patita esperienza di cui il personaggio dà qui testimonianza: le conosce fin troppo bene, lui, le sue stelle («contemplo», troppo serenamente, Carena; il caso non è

⁶² Se si ritiene, con Fraenkel e con altri, che κοιμᾶσθαι valga qui *excubare* («keep watch at night», LSJ⁹, s.v. II 5) e debba essere ricondotto al valore base del suo etimo (κεῖσθαι), servirà una resa discreta e denotativa, alla maniera dello stesso Fraenkel («my year-long watch, in which, lying etc.»). Se si ritiene invece che l'espressione sia intenzionalmente ricercata (al limite dell'ossimoro), l'amaro contrasto veicolato dall'associazione verbale andrà reso con decisione. Le uniche soluzioni sconsigliabili parrebbero le troppo frequenti vie di mezzo (i vari «adagiarsi», «sdraiarsi» *et simm.*, che evocano peraltro troppo confortevoli posture); cf. n. seguente.

⁶³ Come sta il nostro uomo? «Sdraiato»? «Accovacciato»? «Piegato»? E «sui gomiti»? O «fra i gomiti»? O come altro? La varietà delle interpretazioni, e delle traduzioni, è impressionante. C'è da chiedersi quale potrebbe essere l'esito concreto, in scena, di «accovacciato per terra e con la testa sollevata fra i gomiti [?] a guisa di cane» (Valgimigli). Per le molte speculazioni sulla postura della Sentinella cf. e.g. BOLLACK (1981, 8-12).

⁶⁴ «Στέγαις: can this really mean 'upon the roof', as it is rendered by most modern editors and translators?» (FRAENKEL 1950, vol. II, 3). Ma molto dipende da ἄγκαθεν, su cui si vedano DENNISTON – PAGE (1957, 66), in totale disaccordo da Fraenkel. Nel caso della rappresentazione sopra ricordata (n. 55), la formulazione originaria, che occupava ben tre versi e seguiva dappresso Fraenkel, è stata semplicemente omessa in virtù delle concrete esigenze di messinscena (itinerante e *en plein air*, con la sentinella collocata a sedere sull'architrave di una porta, fungente anche da ingresso per il pubblico); essa è stata sostituita da un secco, denotativo: «qui, seduto sulla porta degli Atridi». Inevitabile e pratico esito. Nessun tetto, e nessuna (misteriosa) postura canina.

raro). E al v. 8 lo stesso riguardo meriterà (anche in virtù del καὶ νῦν incipitario, conclusivo e riassuntivo⁶⁵) l'intenso e intensivo φυλάσσω: anche il diffuso «aspetto» parrebbe troppo poco.

Per quanto concerne lo stesso v. 4, è da trattare con accortezza l'espressione ἄστρον ... νυκτέρων ὁμήγουρι. Che si tratti di metafora è ovvio, ma è meno ovvio stabilire la valenza più opportuna per ὁμήγουρις. In non poche rese italiane, recenti e meno recenti, le stelle si radunano in “concilio”: scelta lessicale senz'altro nobile, ma discutibile per più ragioni. Innanzitutto, perché ὁμήγουρις non si riduce per forza a un “concilio” nemmeno quando si tratta – in una formula omerica seriore, ma non rara: θεῶν μεθ' ὁμήγουριν ἄλλων – di quella *camarilla* senz'altro ristretta che sono gli dèi olimpici: in *H.Ap.* 187, per esempio, si tratta più banalmente di una festa. In secondo luogo, anche al di là dell'indebita restrizione al campo semantico della politica, è ovvio che “concilio” finisca per suggerire la scarsa consistenza numerica di tale ὁμήγουρις: che è esattamente l'opposto di quanto il contesto richiede (assai meglio dunque, se si vuole stare al politico, la soluzione che si impone, forse prevedibilmente, ai traduttori francesi: «assemblée»⁶⁶). Un “concilio” non si adatta a quella massa d'astri, per così dire, “volgari”, che si oppongono qui ai δυνασταί dei versi successivi (vv. 5s. καὶ τοὺς φέροντας κτλ.)⁶⁷: un'antitesi marcatissima⁶⁸ che tuttavia, in non poche traduzioni, sorprendentemente si perde (da «scruto i convegni taciti degli astri, / principi luminosi in mezzo al cielo» [Traverso] a «ormai so riconoscere le costellazioni degli astri notturni, quali portano l'inverno, quali l'estate etc.» [Centanni]). Eppure – a tacere della semplice aderenza al testo – il problema non è qui meramente stilistico: certo non parrà secondario che questo servitore esausto e lungamente vessato interpreti anche il cielo sotto specie gerarchica.

Un problema sì squisitamente stilistico, ma così tipico da non poter essere trascurato, ai vv. 9s. φάτιν / ἄλώσιμόν τε βάξιιν. Il caso ben dimostra quanto i lessici – obbligati, per statuto, alla resa chiarificante – possano facilitare l'epidemica diffusione di quel fenomeno che abbiamo altrove definito “traduzione epesegetica”: la traduzione, cioè, che rende non la lettera, ma il senso della lettera, abdicando di fatto alla traduzione

⁶⁵ «And so now» FRAENKEL (1950, vol. II, 9): un nesso che equivale a un sospiro. «Καὶ νῦν [...] wie ἄει μέν» WECKLEIN (1888, 30): e cf. anche GROENEBOOM (1944, 120).

⁶⁶ Così unanimemente MAZON (1925, 10), BOLLACK (1981, 3) e JUDET DE LA COMBE (2004, 31). Ma «assembly» anche FRAENKEL (1950, vol. I, 91).

⁶⁷ Quanto al v. 6, λαμπροὺς δυναστας, un'osservazione di passaggio. Evidentemente sospeso fra il letterale e il metaforico, λαμπροὺς richiederebbe un'adeguata equivalenza. Ma la più ovvia in italiano («illustri») è certo la prima da scartare, perché nessuno vi sentirà più il “lustro”, e perché il traduttismo è smaccato.

⁶⁸ Sulla quale cf. e.g. FRAENKEL (1950, vol. II, 5s.): «moltitude» vs «leaders and great lords»; HEADLAM – THOMSON (1966², 9).

vera e propria⁶⁹. E infatti *GI*² suggerisce, per ἀλώσιμον, «concernente la presa o la conquista» (più sfumato LSJ⁹, s.v. II); che è ovviamente – trattandosi qui di robusta ipallage: cf. Aesch. *Sept.* 635 – come desumere dal canonico «di foglie un cader fragile» un lemma siffatto: «fragile: concernente la caduta di cose fragili». L'essenziale è che questa falsa deduzione, forse utile in sede dizionariale, non si travasi in sede traduttiva: dove purtroppo, per il passo in questione, la sostituzione epesegetica è comune (e.g. «l'annuncio che la città è stata presa» [Centanni]), e dove la semplificazione è forse, in qualche modo, inevitabile; ma è una semplificazione per la quale il traduttore ha a disposizione ampi mezzi di “compenso”, dalla banale allitterazione (e.g. «voce di vittoria» [Carena]) alla giustapposizione d'effetto («la parola vittoria» [Pasolini in Siti – De Laude 2001]⁷⁰): mezzi facili e discreti, essendo ormai arduo monteggiare alla Traverso («d'Ilio l'annuncio ormai della caduta»).

Delicata, al v. 10, l'espressione ὄδε γὰρ κρατεῖ. Difficile prendere alla leggera l'osservazione di Fraenkel (e cf. già Paley 1870³, 332): questo κρατεῖ non può ridursi a un banale *iubet*, come era e resta usuale rendere. Il κράτος di Clitemestra è qui ben più pervasivamente e sinistramente evocato («sic dominatur, potentia sua sic utitur», secondo la parafrasi di C.G. Haupt cui Fraenkel fa riferimento⁷¹). Nella perenne evocazione *in absentia* della ventura regina – che è uno dei macroscopici artifici drammaturgici impiegati, a scopo di *suspense*, da Eschilo⁷² – troppo si perde, ci pare, se si riduce questo κρατεῖ a mero dispaccio per un sottoposto. Qui la traduzione incide più che mai sulla *Stimmung* complessiva del dramma. Lo stesso vale per il v. 11 γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ. Tra i versi più memorabili dell'*Agamennone* – e memorabile esso è nato, con le sue quattro, scolpite parole in un trimetro: fra cui uno dei βόεια ῥήματα più tipicamente eschilei, il probabile neologismo ἀνδρόβουλον – il v. 11, cioè la prima, indiretta evocazione di Clitemestra, pone al traduttore problemi formidabili: come rendere, senza indulgere al peggior “linguaggio aromatico”, tanta pregnanza? Di “maschie volontà”, “maschi pensieri” e simili naturalmente non si sente il bisogno. E come salvare qualcosa della studiata antitesi γυναικὸς ἀνδρ-, cui risponde il non meno spiazzante accostamento -βουλον ἐλπίζον? E, assodato magari in

⁶⁹ Cf. CONDELLO – PIERI (2011b, 23s.), dove si scriveva: «caso comunissimo, che vede il traduttore rassegnato o spontaneamente indotto a esprimere non ciò che il testo propriamente dice – con quanto esso ha di peculiare sul piano fonico, metaforico, intertestuale – ma semplicemente ciò che il testo intende, in una definitiva rinuncia al valore e alla pregnanza della ‘lettera’». In altri termini e in un più ampio quadro teorico il fenomeno è isolato da BERMAN (2003, 44-46). Due esempi notevolissimi di “traduzione epesegetica” sono discussi da DEGANI (2004, 389s.), a partire dai μεριμνοφροντισταί e dall'ἀπεριμερίμνως delle *Nuvole*.

⁷⁰ Che viene, *more solito*, da MAZON (1925, 10), in sé più aderente all'originale: «le mot victorieux».

⁷¹ Non convince l'idea di una mera brachilogia (DENNISTON – PAGE 1957, 65).

⁷² Per questa presentazione graduale del personaggio (perifrasi via via più definite, sino alla finale menzione dell'idionimo) cf. HEADLAM – THOMSON (1966², 10s.).

quest'ultimo participio⁷³ un esempio pressoché manualistico di *vox media*, come cavarsela in traduzione? Tanto più che l'aspetto saliente non è qui l'astratta ambiguità semantica ("sperare", "temere"), ma l'allusiva omissione di un complemento oggetto: Clitemestra attende, ma cosa? La caduta di Ilio, o ben altro? Questo aspetto cruciale della formulazione eschilea⁷⁴, se opportunamente conservato in traduzione, servirà a caratterizzare non solo Clitemestra, ma anche la Sentinella, che si produce qui nella prima delle sue eloquenti ellissi (il "bove sulla lingua", come sappiamo, pesa). Anche in questi minuti dettagli si giocano effetti etopoietici non trascurabili: specie perché si tratta della prima evocazione di colei che dominerà l'intero dramma. Come entrerà in scena la regina? Che atteggiamento, tono, volto avrà? Non è affare del traduttore, che non si occupa – per fortuna – né di regia né di *casting*: ma è ingenuo credere che il traduttore non orienti o predetermini, con le sue scelte pur minime, effetti scenici rilevanti.

Ai vv. 12-19 ci imbattiamo in uno dei cimenti traduttivi più notevoli: perché dopo 11 versi chiaramente e partitamente scanditi, pressoché senza contrasti fra sintassi frastica e sintassi metrica, e progredienti in blocchi ben riconoscibili (vv. 1-3, 4-7, 8-10, con la solenne cerniera dei vv. 11s.), qui il discorrere del Φύλαξ accelera e inciampa: l'accavallarsi delle subordinate – dove la struttura εὔτ' ἄν δὲ ... ὅταν δ' non è una banale correlazione "quando ... (o) quando", ma una divagazione con sincopato rilancio (Denniston, *GP*² 182s.) – fra incisi diffusi, fortissimi iperbati (vv. 13s. εὐνήν ... / ἐμήν) e balbettii assortiti⁷⁵, mira a preparare e potenziare la grama e sciatta constatazione dei vv. 18s., dove tutto, a partire dal lessico, si appiana e si semplifica vertiginosamente. Rilevante, da questo punto di vista, il v. 19 (οὐχ ὡς τὰ πρόσθ' ἄριστα διαπονουμένου), che andrà messo in conto alla diffusa evasività del personaggio (spicca in particolare, qui, διαπονουμένου, che è parola tutt'altro che poetica⁷⁶: anzi, una sorta di prosaismo, diremmo, di circostanza, da intendere dunque nel modo più generico⁷⁷). La Sentinella, anche in questo caso, nulla dice di chiaro o impegnativo.

⁷³ Importante quanto osserva FRAENKEL (1950, vol. II, 11): «the word [...] seems to retain its full participial force». Esso, cioè, si riallaccia direttamente al verbo sovraordinato (κρατεῖ) e dice la modalità peculiare, e il coinvolgimento vivo, del soggetto. Un soggetto né nominato espressamente (γυναικός) né direttamente: perché giganteggia, in luogo della persona, il suo κέαρ.

⁷⁴ Rimarcato in particolare da HERMANN (1859, 364). Sotto questo profilo, è notevole il sincopato e sospeso «et qui attend» di JUDET DE LA COMBE (2004, 31).

⁷⁵ Basti sottolineare le ricorsività foniche dei vv. 13 e 15.

⁷⁶ Cf. FRAENKEL (1950, 14s.). A meno di non volervi cogliere addirittura una metafora atletica, come suggeriscono HEADLAM – THOMSON (1966², 11). Ma il suggerimento non ha trovato séguiti, e ciò si capisce.

⁷⁷ I traduttori ricorrono spesso al "governare": ma l'allusione ad Agamennone, in questo modo, diviene troppo esplicita, né il campo semantico del termine giustifica appieno la resa. Bene, su questo punto, VERRALL (1904, 5), che contestava l'*interpretamentum* di Liddel-Scott («governed») tuttora permanente

Al v. 13 è difficile, più del previsto, la parola εὐνήν. Un traduttismo di straordinaria fortuna, fino a tempi recentissimi, è «giaciglio»: una scelta che vorrebbe evitare troppo confortevoli “letti”, ma che finisce per evocare chissà che sontuosi talami. Si conta troppo sulla mera etimologia, mentre la connotazione – l’effetto “anticante” e insieme esotico del termine – ha inevitabilmente la meglio. Eppure, con εὐνή, siamo di fronte al più generico dei termini, nobilitato sì dagli usi omerici, ma predicato fin da Omero anche di animali (cf. *ThGL* IV 2356s.): si può dunque variare dal “letto” alla “tana”. L’ἐμήν del v. 14, con così brusca *traiectio*, rincara la dose, e sembra equivalere a una sorta di amareggiata deissi (“questo mio, proprio mio, letto”). Non sarà un caso che la menzione della misera εὐνή sia preparata dai due corposi composti νυκτίπλαγκτον ἔνδρῶσόν τ’ (v. 12)⁷⁸. L’insieme suona come una sorta di studiata *anticlimax*, di cui il potenzialmente deittico ἐμήν è l’apice⁷⁹. La *iunctura* νυκτίπλαγκτον ... / εὐνήν (vv. 12s.), è stato spesso osservato, rasenta l’ossimoro, ed Eschilo sembra coniare per l’occasione un composto che diverrà poi uno dei suoi *Lieblingswörter*, almeno per quanto concerne l’*Oresteia* (cf. Ag. 330, Ch. 524, 751; Fraenkel 1950, vol. II, 12). Sulla diatesi dell’aggettivo si è discusso (è un letto che “rende inquieti” o, in ipallage, un letto “inquieto”, anzi francamente “nottambulo”?), ma ciò importa senz’altro meno della potente e corposa immagine, che peraltro inaugura in maniera assai peculiare questa seconda sezione del monologo, quando la Sentinella prende a parlare di sé, imprimendo alla sintassi robuste torsioni, e al lessico robuste impennate (seguite, come si è accennato, da altrettanto robusti crolli nel prosastico). Un brano tutto picchi, insomma, in alto e in basso: in qualsiasi modo se ne analizzino i registri – i pochi accenni qui proposti sono certo grossolani – pare un peccato rinunciare, in traduzione, a marcare almeno in parte l’eccezionalità del passaggio, sotto il profilo retorico: perché la retorica può divenire qui – e si può almeno prevederlo e favorirlo – materia per effetti recitativi non trascurabili. Non si vede quindi perché azzerare l’immagine, come non di rado accade, o perché attenuarne l’effetto con rese assai libere

in LSJ⁹. Traduzioni condivisibilmente generiche, e.g., in VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF (1885, 3), MAZON (1925, 10), LLOYD-JONES (1970, 16).

⁷⁸ Quanto a ἔνδρῶσον, è rischioso il ricorso (assai frequente) alla troppo poetica «rugiada». Eschilo forse sì, ma la Sentinella non pare in vena di poesia. Lo dirà assai crudamente il reduce da Troia, ai vv. 559-62: εὐναὶ γὰρ ἦσαν δαίμων πρὸς τεύχεσιν, / ἐξ οὐρανοῦ δὲ κάπῳ γῆς λειμωνίαι / δρόσοι κατεψάκαζον, ἔμπεδον σίνος, / κτλ.

⁷⁹ È a suo modo un problema di *realia* culturali quello posto invece, allo stesso verso, da εὐνήν ὀνειρώτοις οὐκ ἐπισκοπούμενην. Senza nulla togliere alla vivacità della personificazione (cf. *infra*), il traduttore avvertito dovrà tener conto di una ben diversa concezione onirica (quella, per parafrasare Dodds, secondo cui i Greci non “hanno” o non “fanno” un sogno: i Greci “vedono” un sogno): ciò invita a non esagerare; E a non prendere vie curiose («giaciglio [...] che non protegge i miei sogni» [Centanni]). A meno che – e ciò restituirebbe alla metafora la sua pienezza – non vi si scorga anche un anticipo dell’*imagery* medica sviluppata ai versi successivi (HEADLAM – THOMSON 1966², 11).

(«agitata» è «la notte», non il letto, in Carena, come «inquieta» è ancora «la notte» in Centanni). È questo uno dei casi in cui la rinuncia alla letteralità rischia di causare, per eccesso di delicatezza, perdite non piccole.

Un rischio non dissimile, del resto, si corre al v. 14. Questo φόβος che παραστατεῖ è più personificato che mai, e certo è conseguente la scelta di Fraenkel (1950, vol. I, 90s., cf. vol. II, 13) che maiuscolizza sia «Fear» che «Sleep», quasi demoni della paura e del sonno. Anche ἐπισκοπομένην del verso precedente, come si è visto, va nella stessa direzione: benché forse qui l'immagine sia meno marcata di quanto paia sulle prime (cf. n. 79), e si limiti a preparare la prosopopea – questa sì smaccata – del presente verso. Questo φόβος non può essere solo un “timore” che “assale” (Carena), e a dire che la «paura [...] è vicina» (Centanni) si rischia di rinviarla, mentre essa è qui più che mai presente e palpabile. Un altro caso in cui la resa letterale giova più che mai: l'allucinazione permanente della Sentinella non può patire attenuazioni.

Al v. 17 una difficoltà tra le più canoniche (la resa dei traslati), enfatizzata dalla destinazione scenica. Del termine ἐντέμων è acclarata la valenza metaforica, derivante dal lessico medico-farmacologico (cf. e.g. Fraenkel 1950, vol. II, 14; Headlam – Thomson 1966², 11). Poco importa riconoscerli un *verbum proprium* riferentesi all'attività dei ῥιζοτόμοι (dunque “tagliare, cogliere radici medicamentose”) o operazioni successive (dunque “incidere, estrarre sostanze medicamentose”): di ciò si è ampiamente discusso⁸⁰, ma in entrambi casi il problema traduttivo permane identico, poiché i *realia* corrispondenti mancano in assoluto o mancano comunque di lessico specifico⁸¹. Assodata la sua provenienza dal lessico medico-farmacologico, al traduttore che vorrà rispettare e salvare il traslato non resterà che “traslarlo” attingendo a uno spettro terminologico omologo, anche se non identico. Aperte le soluzioni, ma certe le cose da evitare: oltre all'eliminazione pura e semplice della metafora, appare rischiosa, sul versante opposto, la sua pura e semplice riproduzione («intagliando un rimedio» [Morani – Morani]), che – proprio in assenza di *realia* immediatamente riconoscibili – produce in realtà un'altra, diversa, non pertinente metafora (chi mai dà di sgorbia a un «rimedio»?). Ma i consueti dubbi circa l'effettiva “traslabilità” delle metafore interessano tutto il verso (ὑπνου τόδ' ἀντίμολπον ἐντέμων ἄκος). Delle difficoltà traduttive poste da ἀντίμολπον ... ἄκος non è nemmeno il caso di dire: poiché la resa

⁸⁰ Una sintesi in BOLLACK (1981, 22-24); ma rimane più convincente, quanto agli esiti finali, la trattazione di FRAENKEL (1950, vol. II, 14).

⁸¹ Un problema in parte simile al v. 23. Qualche pensiero dà senza dubbio la χοροστασία (χορῶν κατάστασιν), che spontaneamente si ridurrà – in traduzione – a generiche danze: ciò che inevitabilmente sbiadisce le risonanze comunitarie e tradizionalistiche del termine (cf. FRAENKEL 1950, vol. II, 17). Un traduttore “totalitario” può essere tentato dalla resa iperonimica (“festeggiamenti” *vel simm.*).

non potrà nascere che da una scomposizione e ricomposizione dei sememi veicolati dalla concettosa espressione (dove il componente ἀντι- determina *ad sensum* ὕπνου, come il componente -μολπον determina *ad sensum* ἄκος; cf. Fraenkel 1950, vol. II, 13s.), l'esito perifrastico sembrerebbe inevitabile: ma la perifrasi dovrebbe almeno in parte rispettare la mirabolante complessità dell'originale, evitando sia la mera resa "epesegetica" («cercare, col canto, di vincere il sonno» [Pasolini in Siti – De Laude 2001], donde «con la musica cerco di combattere il sonno» [Centanni]), sia il calco puro della grammatica soggiacente («contro il sonno [...] rimedio di melodie» [Morani – Morani]). Il caso rimane fra i più ardui: al traduttore il compito di far sentire, specialmente sulla scena, o di minimizzare e quasi cancellare, la potenza straniante di questa e altre formulazioni eschilee.

Ai vv. 20s. la *Ringstruktur* è smaccata: e, almeno per ἀπαλλαγὴ πόνων (v. 20, cf. v. 1), il traduttore dovrebbe imporsi di sottolinearla con precise riprese verbali. Specie perché qui la "chiusura" circolare della tirata prepara, retoricamente, l'esplosione di gioia del v. 22 (ὦ χαῖρε λαμπτήρ κτλ.): la ripetitiva, ossessionante esperienza della Sentinella ha, nella strutturazione anulare del brano, il suo più spontaneo ed efficace correlativo formale; strutturazione che, a sua volta, prepara l'ingenuamente entusiastica esclamazione che segue: apparente uscita dal "circolo" di una vita ricorsiva quanto l'andirivieni, sopra menzionato, delle stelle. Poiché tutto il resto smentirà questa facile liberazione, l'enfasi sui fatti formali diventa qui, con ogni evidenza, qualcosa di più che una mera fedeltà alla veste retorica dell'originale.

Esplode, al v. 22, l'ὦ χαῖρε della Sentinella. «The ὦ in this phrase [...] seems to belong to the language of ordinary life» (Fraenkel 1950, vol. II, 15, con ampia e determinante documentazione, specie di ambito comico). Dunque, la Sentinella non si limita a personificare, prepotentemente, il λαμπτήρ finalmente apparso: al sospirato λαμπτήρ la Sentinella dà, per così dire, del "tu", nel più affabile e spontaneo dei modi, come chi con tale fuoco abbia acquisito, se non altro fantasticando, un'annosa confidenza. Se vorrà rendere tutto ciò – che è effetto caratterizzante prezioso – il traduttore non potrà che calcare o ampliare; va parzialmente in questa direzione «eccoti, fiaccola!» (Centanni), è fuori strada il banale «evviva» (Pasolini, in Siti – De Laude 2001, e altri dopo di lui), mentre il diffuso «salve» – forse la soluzione prediletta, da Traverso ai nostri giorni: e fra i traduttismi più tipici delle versioni tragiche odierne – pone un tipico, interessante problema di registro: probabile che esso, per chi lo adotta, sia poco più che uno scolastico latinismo, e cioè un neutrale automatismo traduttivo; inevitabile però che sulla scena, oggi come oggi, il termine suoni come un'algida, svogliata via di mezzo tra il formale e l'informale, tipica sì del «language of ordinary

life», ma di registro intollerabilmente vago⁸². È un buon esempio del variabilissimo “peso” (connotativo e insieme etopoietico) che una parola può registrare sulla carta o sulla scena.

Questi, come si è detto, alcuni dei problemi e dei dubbi preventivamente sottoposti agli studenti: senza troppe certezze quanto alle soluzioni consigliabili, con qualche certezza in più circa le soluzioni da scartare. Molto altro, è ovvio, si potrebbe sottolineare e discutere in prospettiva di traduzione: per esempio, il registro idoneo al sostenuto *πιφάουσκων* (v. 23); o l’ambiguità di una *vox media* ben più insidiosa di *ἐλπίζω*, qual è *συμφορά* ai vv. 18 e 24; o, ancora, l’ossimorico *ὄρφναίου πυρός* del v. 21: qui, a esagerare si cadrà nell’*agudeza* ermetica, a minimizzare si perderà la risonanza certo non solo retorica dell’accostamento (questo fuoco che esibisce l’epiteto omerico della notte non è solo un «fuoco notturno», né è solo pittoricamente un «fuoco buio»). Per non dire della ricca e complessa terminologia “luministica”, che costringerà il traduttore a una scaltrita arte della variazione sinonimica (con quanti montaliani “barbagli”?); o dei campi semantici, sempre così difficili da gestire in traduzione (e a teatro!), del dolore (il cielo ci scampi da “affanni” e “travagli”), della disgrazia (in traduttese, “sciagura” o “sventura”), della fortuna (in traduttese, “lieta sorte” o simili): problemi-tipo che andrebbero aggiunti a quelli, sopra evocati, della “cattiveria” e dell’“amicizia”.

Una difficoltà ulteriore, nel passo, è poi costituita dalla presenza di un verso quasi certamente corrotto (il v. 7): che cosa farà, in casi come questo, il traduttore-filologo? Ragionerà da filologo, eventualmente, per appurare l’effettiva realtà (e l’estensione) del guasto, senza dimenticare che al verso non sono mancati né illustri accusatori (Wilamowitz, Fraenkel, West) né illustri difensori (Housman, Pasquali); e quindi, se si sarà convinto della corruzione, dovrà decidere se omettere (la soluzione forse più onesta, e forse meno praticata), tradurre *ad sensum* (salvare, cioè, il salvabile, con tutti i rischi del caso), adottare e tradurre una delle possibili soluzioni congetturali (nessuna, tuttavia, qui risolutiva). Quel che è certo è che il *target* teatrale gli imporrà una scelta netta: ben più netta di quella che consentirebbero apparati di commento o di minimale annotazione.

Se poi ci inoltrassimo nel séguito del brano, ci imbatteremmo in un passo che ben esemplifica la responsabilità del traduttore in quanto primo, pur rudimentale “regista” della messinscena a venire (cf. *supra*, § 2). Si tratta dei vv. 25ss.:

⁸² Sul contemporaneo “salve” come forma in precario equilibrio fra il saluto simmetrico e il saluto asimmetrico, cf. CANNobbio (2003). Una definizione a suo modo geniale, sotto il profilo sociolinguistico, ci è stata fornita – a margine di una traduzione petroniana – da uno studente del laboratorio “TraSLA”: «“ciao” si dice agli altri studenti, “buongiorno” ai professori, “salve”... si dice ai dottorandi».

25

ιοῦ ἰοῦ·
Ἀγαμέμνωνος γυναικὶ σημαίνω τορῶς
εὐνῆς ἐπαντείλασαν κτλ.

Il fraintendimento del passo – sul piano scenico, innanzitutto – comincia con l'introduzione della *v.l.* σημαίνω (nel Marciano e nella tradizione triciniana), che può parere *difficilior* in astratto, e che tale pareva a Wilamowitz e a Pasquali, ma che si rivela nettamente *facilior* alla luce della spiegazione argomentata, dopo le intuizioni di Blomfield, Paley e altri, da Fraenkel (1950, vol. II, 18): il presente σημαίνω è commento, quasi “meta-drammatico”, all'esultante ἰοῦ ἰοῦ che precede. Spontaneamente grida, la Sentinella: e spiega, subito dopo, perché e a che fine egli gridi, e cioè per avvertire la moglie di Agamennone. Per questa via, fra l'altro, si giustifica perfettamente l'asindeto: un asindeto nel quale andrà còlta, se non ci si sbaglia, la consueta, frastornata alternanza tra momenti emotivi e momenti riflessivi (o tali in apparenza). Data questa spiegazione del passo – così rilevante sul piano drammatico – è chiaro che il traduttore ipotecherà assai onerosamente la sua messinscena a venire se renderà «a chiamare, corro, a chiamare Clitennestra» (Pasolini in Siti – De Laude 2001)⁸³, ovvero «alla sposa di Agamennone ora vado a dare l'annuncio» (Centanni). Ma l'annuncio è già tutto lì: in quel grido bambinescamente gioioso.

Di fronte a tante difficoltà, ovvio che ogni soluzione proposta sia poco più che un tentativo, un'approssimazione, un azzardo, in un bilancio mestamente ragionato di perdite e profitti. Qualche resa meritevole, attingendo alle impegnate versioni dei nostri studenti, si può certo ricordare: per es., per il difficile φάτιν / ἀλώσιμόν τε βάζιν (vv. 9s.), «una notizia, un grido di conquista», con apprezzabile “compenso” metrico, o la più semplice conversione in discorso diretto, «l'annuncio: “la città è stata presa!”»; oppure, per il sinistro ὧδε γὰρ κρατεῖ / γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ (vv. 10s.), e in particolare per κρατεῖ ed ἐλπίζον, «così detta legge la Signora, la Signora che aspetta»; o, per il solo ὧδε γὰρ κρατεῖ, un discreto e azzeccato «questo è il regno»; o, ancora, per l'attacco, «liberatemi [assoluto e senza dèi!] da questa tortura: questa guardia dura ormai da un anno!», oppure – per il primo emistichio del v. 2 – il lento e gravoso endecasillabo «dura da un anno il mio turno di guardia», dove amplifica la durata, oltre al ritmo, la riduzione di φρουρά al più concreto e circoscritto dei suoi valori (il singolo “turno di guardia”); infine, il letto ἔνδροσος (v. 12) è diventato, gelidamente, un «letto di brina»; l'assenza di sogni (v. 13) è stata espressa con un disadorno ed efficace «dove i sogni non vengono mai». Sono spigolature sparse,

⁸³ Dove va notata, oltre all'invenzione di un'azione del tutto inesistente («corro»), la troppo precoce menzione nominale della regina, ancora sinistramente anonima nell'originale. È questo un caso alquanto tipico del problema che si toccava sopra: la coazione a chiarire tutto, nelle rese teatrali, non è necessariamente salutare.

puramente esemplari: e sono piccoli contributi, su piccoli segmenti di testo, a una progressiva focalizzazione dei valori faticosamente desumibili dall'originale. Ma normalmente, e crediamo ragionevolmente, la consapevolezza dei problemi ci è parsa ben più importante di ogni pur condivisibile o suggestiva soluzione.

4. Come diventare Medea: Sen. Med. 150-78

Quasi una mossa falsa, si potrebbe pensare. Perché il dubbio circa l'effettiva messinscena pesa da lungo tempo sulle tragedie senecane (cioè, gioverà ricordarlo, sull'unico teatro tragico latino a noi giunto per intero), insieme – e sovente in rapporto di proporzione diretta – a quello sul loro “valore artistico”⁸⁴. Benché le varie posizioni in merito descrivano un arco che va dalla *recitatio* a *performances* su larga scala paragonabili a quelle del teatro greco di età classica, risulta maggioritaria l'opinione di chi, come J.G. Fitch (2000), non ritiene possibile stabilire un criterio di giudizio netto, e pensa piuttosto a testi scritti immaginando un pubblico e una *performance* di dimensioni limitate, ma aperti anche a uno *staging* di maggiore respiro, pur se realizzato secondo caratteristiche ovviamente diverse da quelle dell'Atene del V secolo e influenzate caso-mai dalla tragedia di età ellenistica o augustea⁸⁵. Fermo restando il dubbio sul se e come questi testi siano stati effettivamente rappresentati, oggi si tende generalmente ad accettare l'idea che essi furono scritti e pensati come testi drammaturgici⁸⁶. «Che importa, oggi, se Seneca non puntava sullo spettacolo? Le sue tragedie hanno superato, da secoli, la fase della lettura, reclamano la voce degli attori, e la scena, e il pubblico» ha scritto un traduttore integrale di Seneca tragico che è stato anche drammaturgo⁸⁷. Se ciò rende non facilmente praticabile un criterio traduttivo come quello della resa dell'effetto equivalente⁸⁸, tuttavia autorizza a immaginare come traduzione *stricto sensu* – e non adattamento⁸⁹ – la versione scenica di una tragedia senecana.

«La scelta di Seneca è considerata un'esperienza impegnativa per il regista»,

⁸⁴ Già dalle *Vorlesungen über dramatische Kunst* di Schlegel; fra i nomi più significativi di chi si è schierato contro la rappresentabilità delle tragedie, citiamo quelli di BEARE (2002, 268s.); ZWIERLEIN (1966); FANTHAM (1982, 34-49); le sue posizioni non cambiano molto in FANTHAM (2000); fra i sostenitori della teatralità delle tragedie citiamo almeno HERRMANN (1924); CALDER (1975 e 1976); TARRANT (1978); SUTTON (1986); BOYLE (1987 e 1997); il punto più aggiornato sulla *vexata quaestio* in KOHN (2013, 7-13).

⁸⁵ Cf. TARRANT (1978).

⁸⁶ Cf. SCHIESARO (2003, 6): «I have little doubt that the tragedies, whether or not they were actually staged, were written as performable theatre plays».

⁸⁷ FAGGI (1991, XX).

⁸⁸ Secondo cui «lo scopo principale del traduttore consiste nel produrre sui suoi lettori, per quanto possibile, lo stesso effetto prodotto sui lettori dall'originale» (NEWMARK 1988, 30; cf. anche 229ss.).

⁸⁹ Una distinzione non così semplice: cf. WALTON (2006, 179-96).

scrive F. Amoroso (1995, 224). Lo è specialmente quando – è il caso delle rappresentazioni a cura dell'I.N.D.A., a Segesta – si sceglie di rispettare il testo senecano giovandosi della collaborazione fra registi e filologi⁹⁰; per *Medea* è esemplare il caso della messinscena del 1989, con le divergenze fra traduttore (Italo Lana) e regista (Alvaro Piccardi) che portarono alla scelta di una versione adattata per la scena ad opera del drammaturgo Renzo Rosso: col risultato, scrive ancora Amoroso (1995, 222), che «fra i quattro spettacoli di Seneca rappresentati a Segesta, la *Medea* ha ottenuto il maggiore successo, sia di critica che di pubblico»⁹¹. Una prova della scarsa rappresentabilità dei testi tragici senecani? Forse, ma si è dato anche il caso opposto di filologi che, collaborando alla messinscena delle tragedie, si sono viepiù convinti della loro forza (e natura) drammaturgica⁹².

Il brano proposto agli studenti è Sen. *Med.* 150-78. Si tratta del primo dialogo fra Medea e la Nutrice, che segue le minacce formulate dalla protagonista in reazione al festoso canto nuziale del coro. Agli inviti alla moderazione della Nutrice fanno riscontro le risposte serrate di una Medea già risolta alla vendetta, secondo quella «tragedia congestionata»⁹³ così peculiarmente senecana che vuole la situazione sin dall'inizio al massimo della tensione. In questa serratissima sticomitia, che “degenera” in *antilabai* che arrivano a chiudere quattro battute entro i confini di un solo senario⁹⁴, Medea dà inizio a quella realizzazione del proprio personaggio⁹⁵ in cui consiste il suo percorso tragico. Qui troviamo infatti il celebre scambio – NV: *Medea!* ME: *Fiam* – che anticipa il *Medea nunc sum* del v. 910, condensando in un emistichio il significato della tragedia (Seidensticker 1969, 97). Come spesso accade nel teatro senecano, i protagonisti sono impegnati in un “corpo a corpo” col proprio personaggio, sia che cerchino di affrancarsene (è il caso, piuttosto raro, di Fedra) sia che si impegnino con determinazione a realizzarne il ruolo (Medea, appunto, ma anche, ad es., Edipo, o l'Ulisse delle *Troades*). Insomma, il passo è fra i più famosi del teatro senecano – Eliot (1974, 264s.) lo citava a esempio dell'influenza di Seneca sugli elisabettiani – e non dovrebbe mancare in una antologia dedicata alla *tragoedia rhetorica* (secondo la celebre definizione del Leo) del Cordovese.

⁹⁰ Cf. AMOROSO (1995, 221-23).

⁹¹ Si vedano le recensioni di N. Garrone su «La Repubblica» del 3 Settembre 1989 e di C. Barone in «Dioniso» LIX (1989) 413-15; segnaliamo che nell'elenco di D. GOWEN (2000, 263) questa *Medea* compare come «translated from Euripides by Italo Lana»: due errori che varrebbe la pena di correggere. Sulle fortune delle tragedie di Seneca in teatro vd. anche CITTI – NERI (2001, 81-93).

⁹² Una gustosa esemplificazione in FITCH (2000, 2); interessante, benché ovviamente esuli dai nostri interessi, anche l'esperienza di messinscena in lingua originale raccontata da STROH (2008).

⁹³ Cf. BIONDI (1984, 16-25 e 1989, 41-45).

⁹⁴ Un caso che si ripete solo in *Thy.* 257; un'analisi della *antilabé* in Seneca (a confronto coi modelli tragici), in SEIDENSTICKER (1969, 92-98).

⁹⁵ Ancora BIONDI (1984, 24).

Il testo che abbiamo fornito agli studenti era quello stabilito da Zwierlein (1986), anche se fra i materiali di supporto non mancavano le edizioni di Giardina (1966 e 2007), Chaumartin (1996), Fitch (2002). Va detto che il passo non presenta grossi problemi di natura critico-testuale e l'unico vero dubbio è se leggere *vides* o *vide* al v. 166 (vd. *infra*). Come sempre, abbiamo segnalato i principali commenti al dramma senecano⁹⁶, così come le più recenti traduzioni italiane⁹⁷; considerato il *target* proposto, è stato chiesto di tenere in particolare considerazione la citata versione di Rosso (1989), adattamento della traduzione di I. Lana, per la rappresentazione di Segesta, nel 1989⁹⁸. Ecco dunque il testo in questione:

- 150 NVTRIX: *Sile, obsecro, questusque secreto abditos
manda dolori. gravia quisquis vulnera
patiente et aequo mutus animo pertulit,
referre potuit: ira quae tegitur nocet;
professa perdunt odia vindictae locum.*
- 155 MEDEA: *Levis est dolor, qui capere consilium potest
et clepere sese: magna non latitant mala.
libet ire contra. NV: Siste furialem impetum,
alumna: vix te tacita defendit quies.
ME: Fortuna fortes metuit, ignavos premit.*
- 160 NV: *Tunc est probanda, si locum virtus habet.
ME: Numquam potest non esse virtuti locus.
NV: Spes nulla rebus monstrat adflictis viam.
ME: Qui nil potest sperare, desperet nihil.
NV: Abiere Colchi, coniugis nulla est fides
nihilque superest opibus e tantis tibi.*
- 165 ME: *Medea superest: hic mare et terras vides
ferrumque et ignes et deos et fulmina.
NV: Rex est timendus. ME: Rex meus fuerat pater
NV: Non metuis arma? ME: Sint licet terra edita.*
- 170 NV: *Moriere. ME: Cupio. NV: Profuge. ME: Paenituit fugae.
NV: Medea – ME: Fiam. NV: Mater es. ME: Cui sim vide.
NV: Profugere dubitas? ME: Fugiam, at ulciscar prius.
NV: Vindex sequetur. ME: Forsan inveniam moras.
NV: Compesce verba, parce iam, demens, minis*
- 175 *animosque minue: tempori aptari decet.
ME: Fortuna opes auferre, non animum potest.
Sed cuius ictu regius cardo strepit?
ipse est Pelasgo tumidus imperio Creo.*

⁹⁶ In particolare quelli di COSTA (1973); HINE (2000); NÉMETI (2003).

⁹⁷ PARATORE (1956); VIANINO (1975 e 1993); FAGGI (1991); GIARDINA – CUCCIOLI MELLONI (1987); TRAINA (1989); NÉMETI (2003) (d'ora in poi saranno citati col solo cognome del traduttore).

⁹⁸ Non siamo invece riusciti a reperire la traduzione di F. Amoroso per la *Medea* allestita ancora a Segesta nel 2000, sotto la regia di W. Pagliaro.

Il principale *focus* traduttivo del passo – quello, per intenderci, che ne ha determinata la selezione nell’ambito del laboratorio – è stata la resa della sticomitia; per questo motivo abbiamo invitato gli studenti non solo a lavorare in coppia, ma a sottoporre la traduzione a una prova di lettura orale che verificasse l’effettiva “legatura” fra le battute dei due personaggi. L’effetto di molte traduzioni, infatti, e non solo a livello di laboratori analoghi a “TraSLA”, è spesso una sorta di dialogo fra sordi che – si badi – è altra cosa rispetto a quell’isolamento del protagonista dal mondo che secondo Littlewood (2004, 48) sarebbe obiettivo drammaturgico delle sticomitie senecane⁹⁹. Perché tale isolamento scaturisce proprio – e paradossalmente – dalla strettissima interazione dialogica fra i personaggi, fondata su un meccanismo tipico della sticomitia (non solo senecana): il richiamo lessicale alla battuta precedente. A dividere il protagonista dal mondo, cioè, nel nostro caso, Medea dalla Nutrice, è appunto il significato delle parole: *dolor*, *virtus*, *spes*, *rex*, e soprattutto *Medea*, *mater*, *animus*, nel comune pensiero e nella mente della protagonista hanno valori diversi e spesso opposti. Dunque la mancata “legatura” fra le battute – un difetto facilmente smascherato da qualsiasi, anche minima, drammatizzazione – non solo produce un pessimo effetto scenico ma finisce per vanificare una cruciale strategia drammaturgica dello «spettacolo della parola»¹⁰⁰ senecano. Ma vediamo di analizzare in maggiore dettaglio i principali problemi traduttologici (riferiti naturalmente al *target* della messinscena) di questo scorcio della *Medea* senecana.

I vv. 150ss., con i quali il personaggio della Nutrice prende per la prima volta la parola, non presentano grandi difficoltà dal punto di vista della resa scenica, se non per lo stile sentenzioso (ne sono segnale i perfetti gnomici *pertulit*, *potuit* dei vv. 153s.) che del resto percorre tutta la prima parte di questo dialogo¹⁰¹. Qualche difficoltà, ad esempio, può derivare dalla presenza di astratti verbali e nominali ai vv. 150s. (*questusque secreto abditos / manda dolori*) che, insieme all’uso del participio congiunto, esigono in vista della scena una ristrutturazione della frase e una concretizzazione (e.g. «nascondi le tue lacrime, occulta il tuo risentimento»). Imponente la sintesi di Traina: «soffri nel tuo cuore»¹⁰².

Il v. 153 (*ira quae tegitur nocet*) presenta – lo accennavamo – un esempio di come i problemi di traduzione si nascondano anche là dove l’interpretazione è certa: qui la resa sembra semplice («l’ira nascosta fa male»), eppure, perché la *sententia* – di origine

⁹⁹ «Stichomythia [...] accommodates the isolation of a Stoic or a tyrant, the disengagement of a frivolous disputant or of a passionate suicide. In each case the brittleness of the speech is a mark of the speaker’s alienation from the world».

¹⁰⁰ Il riferimento è naturalmente a LANZA (1981).

¹⁰¹ Cf. SEIDENSTICKER (1969, 180-99; 189s. sul nostro passo).

¹⁰² Cf. Faggi: «soffri nel segreto del tuo cuore».

declamatoria¹⁰³ – suoni avvertimento della Nutrice non a Medea, ma ai suoi nemici, perché insomma regista e attore, prima ancora che il pubblico, colgano l'intenzione della battuta, si rende necessaria una amplificazione (come quella che troviamo ad es. in Faggi: «solo l'ira che si nasconde riesce a colpire»¹⁰⁴), se non una versione scoperatamente esegetica (e.g. «se vuoi far male, nascondi la tua ira»). In quest'ultima direzione si muove l'adattamento di Rosso («perciò chiudila nel petto, la collera»), a dimostrazione di come il palcoscenico renda manifeste anche le insidie meno appariscenti¹⁰⁵.

Ai vv. 157s. l'agg. *furialis* pone un problema: è opportuno mantenere il riferimento alle *Furiae*? Credo di sì, visto che, come nota *ad l.* Hine (2000), mentre *furiosus* ha valore generico di “pazzo”, “furente”, *furialis* mantiene il valore letterale di «‘Fury-like’ [...] Hence the capital letter in the translation». Il fatto è che, non meno che alle note a pie' di pagina, anche alle maiuscole è precluso il palcoscenico; una possibilità è quella di sfruttare il sostantivo «furia» («calma la tua furia irruente», Traina), che però in italiano ha perso traccia della sua origine deonomastica. Il riferimento alle Furie andrebbe mantenuto anche per valorizzare il contrasto con il dolce *alumna* che richiama il rapporto para-filiale di Medea nei confronti della nutrice; e a questo proposito, se per il commentatore è facile osservare che *alumna* è «the regular form of address by nurse to mistress in the tragedies» (Costa 1973, *ad l.*), meno semplice è tradurre un termine che non ha vera corrispondenza in un'epoca in cui nessuno va più a balia. Inevitabile in questo caso il «figlia» o «figlia mia», che mantiene la connotazione affettiva, pur senza rappresentare la realtà cui si riferisce. Dopotutto a qualcosa si deve rinunciare, ed è legittimo supporre che ben pochi spettatori penseranno che Medea stia parlando con sua madre. Per quello che riguarda la resa complessiva della frase, si impone di nuovo il ricorso all'esegesi e alla ristrutturazione della frase (e.g. «frena la tua aggressività, sembri una Furia, figlia mia»).

Ma il primo serio problema lo si incontra al v. 159, dove ci troviamo di fronte a uno strumento tipico dello svolgimento drammatico senecano: l'adattamento (che in certi casi arriva al rovesciamento), da parte del protagonista, di massime che hanno origine nella filosofia, o semplicemente nel senso comune¹⁰⁶. *Fortuna fortes metuit*,

¹⁰³ I commenti citano Sen. *Contr.* 1, *praef.* 21 *magis nocent insidiae quae latent* (dovremo ricordare che questa *praefatio* era dedicata allo stesso Seneca e ai suoi fratelli?).

¹⁰⁴ Su questa scia la resa di un nostro studente: «va a segno l'ira che è tenuta nascosta».

¹⁰⁵ Un vantaggio per il traduttore, che possiede un riscontro che altri *target* non offrono, secondo LUZI (1990, 98).

¹⁰⁶ «Quando nel conflitto *pathos/logos* [...] è il *pathos* ad avere la meglio, Seneca mette bene in rilievo come questo avvenga con uno svuotamento, anzi un capovolgimento del *logos*: *sententiae* che racchiudono contenuti e metodi della morale stoica, e che il filosofo spesso utilizza in funzione morale-pedagogica, vengono ri-usate dai protagonisti [...] a difesa dei propri crimini» (BIONDI 1989, 46).

ignavos premit, dice Medea, ri-adattando il proverbiale *fortes Fortuna adiuvat* (Ter. *Phorm.* 203¹⁰⁷). Al problema – ben noto alla traduttologia – della resa del proverbio, si aggiunge dunque quello di tradurlo lo stravolgimento, replicando a uso e consumo degli spettatori l'effetto di *aprosdoketon* che è in Seneca. Da un lato, tradurre *fortes* con «forti» o «coraggiosi» non aiuta a evocare il tono proverbiale¹⁰⁸; dall'altro un adattamento come quello di Rosso («solo i forti sono rispettati dalla fortuna, dovresti saperlo») rende il valore gnomico della frase ma non la sua rielaborazione. Dal momento che in questo caso l'italiano ha un corrispondente («la fortuna aiuta gli audaci»), si può fare ricorso allo stesso strumento usato da Seneca, ovvero enfatizzare la variazione del verbo (*metuit* invece di *adiuvat*), invertendo l'ordine solito delle parole nel proverbio (e.g. «gli audaci, la Fortuna li teme»).

Ai vv. 160s. comincia la sticomitia vera e propria; a ogni battuta della Nutrice, Medea risponde riprendendone il termine chiave. Qui, chi segue la via indicata dal testo *source* non incontra particolari difficoltà¹⁰⁹, ma al v. 162 *spes nulla rebus monstrat adflicitis viam*, troviamo un esempio delle insidie che la mancanza di originale a fronte potrebbe presentare non solo al pubblico ma anche a un attore o a un regista: davanti a una resa più che legittima come «non c'è speranza che indichi la strada etc.»¹¹⁰, infatti, in assenza di un riscontro immediato col testo *source*, egli sarà facilmente indotto a riconoscerci la locuzione «non c'è speranza che» e a considerare – fraintendendo – soggetto della frase la *virtus* del verso precedente invece che la *spes*. Anche nel piccolo di queste insidie dovute agli idiomatismi della lingua d'arrivo, dunque, il palcoscenico funge – come vuole Albini (1998) – da impietoso amplificatore.

Al v. 163 (*qui nil potest sperare, desperet nihil*) troviamo un'altra espressione della retorica a servizio del *pathos*; la *sententia* deve molto – come notano i commentatori – al virgiliano *una salus victis nullam sperare salutem* (*Aen.* II 354; Seneca stesso la riprende in *Nat.* VI 2, 2). La prova della recitazione mette certamente in chiaro come sia facile fiaccare l'efficace struttura retorica dell'originale. Cosa che può capitare tanto a chi traduce a calco, ad es. con un congiuntivo italiano («non disperi») per l'esortativo latino (segnale di stile gnomico per Seidensticker 1969, 189), quanto a

¹⁰⁷ Lo ritroviamo in Verg. *Aen.* X 284 nella versione *audentes fortuna iuvat*; ma l'allitterazione paronomastica di Terenzio (mantenuta in Seneca) garantisce una maggiore vicinanza alla forma originaria del proverbio (TRAINA 1994, 55).

¹⁰⁸ Chi opta per queste soluzioni («coraggiosi», Traina, VIANSINO 1993; «intrepidi», Németsi; «forti», VIANSINO 1975, Faggi, Giardina – Cuccioli Melloni) ha generalmente a disposizione le note per spiegare il fenomeno.

¹⁰⁹ Giacché tale non può considerarsi la resa di *virtus*: anche se un traduttismo ormai in via di estinzione quale «virtù» faceva capolino nella prima versione di Viansino, sono ormai maggioritari «coraggio» (Traina) e «valore» (Giardina – Cuccioli Melloni, Németsi).

¹¹⁰ Non capisco invece la scelta di VIANSINO (1993): «[solo] la disperazione mostra strade [per agire] a chi si trova in rovina».

chi cerca di avvicinare il dettato a una lingua più vicina a quella comune, come nella resa esegetica di uno studente: «chi ha perso la speranza non ha più nulla da perdere». Un peccato, se è vero quanto pensava Sanguineti (2010, 44), che il traduttore scenico di Seneca tragico deve cercare non di nascondere, ma di esaltare la presenza della retorica: per questo, al piano e forse più “dicibile” «chi ha perso ogni speranza può non disperare più di nulla», che si legge nell’adattamento di Rosso, è preferibile una soluzione come quella di Faggi: «chi non ha nulla da sperare, di nulla deve disperare».

Al v. 164 la citata assenza di “note a piede di anfiteatro” rende problematica la traduzione di *Colchi*. Difficile pretendere da uno spettatore moderno l’associazione – scontata per quello antico – fra Medea e la sua terra d’origine: qui le vie della traduzione scenica sono varie: aggiungere una zeppa che conservi però l’esotismo del nome («la tua Colchide» – ma capirà poi lo spettatore cos’è la Colchide? Persona o luogo?); tradurre interpretando con «i tuoi», «la patria tua»¹¹¹; o, ancora, sdoppiare con una struttura appositiva: «i Colchi, i tuoi», «la Colchide, tua patria»¹¹². A livello meramente di interpretazione (non di traduzione) si colloca poi la resa di *abiere*: non perfetto storico («la Colchide se ne è andata», Viansino 1975; «la Colchide s’en est allée» Chaumartin) ma resultativo («la Colchide è lontana», Traina).

Allo stesso verso, un termine che crea problemi non solo al traduttore teatrale: *fides*. Qui molte versioni del laboratorio – pur evitando generalmente il traduttismo «lealtà», o forse proprio per questo: vd. *infra* – hanno involontariamente caricato la resa di valenze “scandalistiche” («tuo marito ti ha tradita», «ti è infedele ormai tuo marito»¹¹³) che nulla hanno a vedere col significato chiave di questo termine, riferito a un rapporto di fiducia/fedeltà che non si esplica certo solo a livello privato. Qui la nutrice non sta dicendo a Medea quanto ella sa già, cioè che Giasone è promesso a un’altra, ma che l’eroe, a differenza dei tempi dell’avventurosa fuga dalla Colchide (appunto!), non è più dalla sua parte. Questo forse è uno dei casi in cui la traduzione per la messinscena – che ha e deve avere mani più libere rispetto alle costrizioni poste da altre destinazioni – avrà l’opportunità di valorizzare il significato di *fides* con una resa – ancora una volta – esegetica (e.g. «in tuo marito non puoi trovare appoggio»).

Al v. 166 Medea comincia quell’“avvitamento” sul proprio personaggio, di cui in Seneca tragico è segnale tipico l’uso della terza persona¹¹⁴: *Medea superest*. Segue l’indicazione di una serie di strumenti che la maga ha già avuto occasione di utilizzare per sinistri scopi. Anche in questo caso, però, come per la Colchide, non è detto che lo spettatore di oggi conosca a puntino il *curriculum* di Medea. Ora, non so se ci

¹¹¹ «La tua gente», traduce Faggi.

¹¹² È la scelta di Rosso («la Colchide, la nostra terra»).

¹¹³ Ma non convince nemmeno l’«hai perso il marito» di Rosso.

¹¹⁴ SEIDENSTICKER (1969, 95).

spingeremmo sino a suggerire per la scena un'aggiunta come «e qui c'è tutto quello che le occorre» (è la scelta di un nostro studente). La resa di Rosso («c'è Medea ancora!! Il mare, le terre, le fiamme, le spade... Io!!!... e gli dèi»), indubbiamente efficace nell'esprimere l'isolamento del personaggio, non coglie l'allusività sinistra delle parole di Medea. Il punto è delicato anche per la presenza di espressioni deittiche (*hic ... vides*) che determinano oggetti chiaramente non presenti sulla scena, ma che non per questo andranno obliterate, come in alcune rese emerse dal laboratorio; ad es. «in lei [*scil. Medea*] tu vedi...», che però deriva da traduzioni non destinate alla scena (Traina, imitato poi da Chaumartin e Néméti); anzi: il loro ripristino (sino all'accentuazione, come nel «guardami, qui c'è il mare e la terra etc.» di Faggi) servirà anche come “didascalia” per l'attore.

Al v. 168, l'ostacolo da evitare è essenzialmente il traduttismo per il gerundivo *timendus*, che viene naturale rendere con «devi temere» o, peggio, in assenza del dativo d'agente, «si deve temere/ è da temere»¹¹⁵; queste espressioni di «dovere», oltre a suonare – sulla scena – più deboli dell'originale latino (e infatti Rosso ha «fa paura»), rischiano di spostare il fulcro della frase su *timendus*, mentre esso è *rex*, con cui si indica quel Creonte che di lì a poco comparirà sulla scena¹¹⁶. Lo dimostra la ribattuta di Medea, *rex meus fuerat pater*, dove tornano quelle allusioni ai trascorsi della maga che non tutti gli spettatori sono in grado di ricostruire e che sono però parte essenziale del farsi di Medea come personaggio. Fuori strada Rosso con il suo «Io sono figlia, di un re!».

Il problema si fa più evidente nello scambio di battute del verso successivo: NV: *Non metuis arma?* ME: *Sint licet terra edita*; qui solo un pubblico di media cultura coglierà l'allusione che le note esplicative delle edizioni da lettura puntualmente segnalano: Medea fa infatti riferimento all'aiuto prestato a Giasone in una delle prove più difficili, la lotta contro l'esercito di guerrieri nato dai denti di serpente da lui stesso seminati. In una versione scenica si può considerare l'opportunità di integrare un inciso in funzione esplicativa (ad es. «lo sai, neppure di quelle nate dalla terra»). Di nuovo, si tratta di un intervento non economico, che certamente va oltre il dovere del traduttore, ma che trova giustificazione nella misura in cui chiarifica una caratteristica essenziale della tragedia senecana: il rapporto del personaggio con il proprio mitologema¹¹⁷.

Ai vv. 170s. l'uso dell'*antilabé* raggiunge la sua acme: quattro battute a senario. Qui occorre conciliare l'istanza della concisione, funzionale a replicare quella *brevitas*

¹¹⁵ Al massimo dell'indeterminazione giungono Giardina – Cuccioli Melloni con «un re è da temersi».

¹¹⁶ Per questo forse è meglio non accompagnare il primo «re» (Creonte) con l'articolo indeterminativo (così Giardina – Cuccioli Melloni, Traina, Néméti). All'estremo opposto Rosso: «questo re, Creonte».

¹¹⁷ NÉMÉTI (2003, 178).

che è ingrediente chiave dello stile “drammatico” senecano¹¹⁸ (una volta presa confidenza con la ristrutturazione sintattica si può ad es. – come ha fatto un nostro studente – rendere *cupio* con un semplice «sì!»), con la necessità di stabilire per gli attori un corretto ed efficace *floor appportionment*, che – anche tenendo conto della convenzionalità del dialogo teatrale¹¹⁹ – potrebbe non essere aiutato – nella resa italiana – da un martellare di battute spesso composte da un solo lessema¹²⁰. Esempio il caso del v. 171 NV: *Medea*. ME: *Fiam*. NV: *Mater es*. ME: *cui sim vide*, dove il celebre – e fondamentale – *fiam* spezza la frase della nutrice, *Medea, mater es*, a dissociare anche “fisicamente” il personaggio dal poco credibile ruolo di madre. È dunque non piccola cura del traduttore far capire a regista e attori (prima ancora che al pubblico) la corretta “scansione” del dialogo¹²¹, non solo con l’uso dell’interpunzione¹²², ma con altre strategie funzionali a far percepire l’interruzione, anche a costo di essere un po’ più lunghi dell’originale (e.g. «NU: ... Medea, tu sei madre»). Ma della difficoltà dell’insieme è forse prova la scelta drammaturgica di Rosso che conserva solo lo scambio di battute della prima metà del v. 171 («Nu.: Medea... Me.: Tornerò a essere Medea») per poi far riprendere la parola alla Nutrice direttamente dal v. 174.

Quanto alla potenza del lapidario *fiam*, c’è poco da fare: in una resa letterale l’italiano sarà comunque più lungo, perché deve ricorrere all’uso di forme pronominali («la/lo diventerò/sarò»), e fondamentalmente un po’ più debole rispetto all’originale; tanto vale – in una versione da portare in scena – cercare soluzioni che diano il dovuto risalto a questo momento chiave della tragedia: in tale direzione andavano alcune proposte degli studenti, forse guidati dalla scelta di Rosso («tornerò a essere Medea»), che ripetono il nome dell’eroina («Sì, diventerò Medea»; «Sì, farò Medea»). Nella resa del *cui sim vide* (questo il testo di Zwierlein 1986 che accoglie una emendazione di Heinsius; i codd. hanno *vides*, che è preferito in molte edizioni e traduzioni) del v. 171,

¹¹⁸ Il riferimento è ovviamente al fondamentale studio di TRAINA (1987⁴), che in veste di traduttore è molto attento a rispettare la *brevitas* senecana: «NU: Morirai. ME: Me lo auguro. NU: fuggi. ME: non l’avessi fatto. NU: Medea... ME: Lo sarò. NU: Sei madre. ME: Vedi per chi».

¹¹⁹ Sulla natura convenzionale del *floor appportionment* teatrale, cf. ELAM (2002², 159-62); DELLI CASTELLI (2006, 64).

¹²⁰ Osservando che anche la *durata* di un discorso è parte del suo significato, CORRIGAN (1961, 106) raccomandava al traduttore teatrale di mantenere «the same number of words in each sentence»; ZATLIN (2005, 75) a ragione osserva, sulla scorta propria esperienza di traduzione dallo spagnolo all’inglese, come questa istanza non tenga conto di due specificità linguistiche essenziali per il ritmo del dialogo teatrale: la diversa velocità di esposizione degli attori nelle culture di partenza e di arrivo e la maggiore o minore sinteticità delle lingue.

¹²¹ Si veda la soluzione di un partecipante al laboratorio: «NU: Medea... ME: Medea, Medea... ora voglio davvero diventare Medea!».

¹²² I puntini di sospensione dovrebbero comunque precedere non solo la risposta di Medea (lo “schema” delle traduzioni da lettura è «NU: Medea... ME.: ...la diventerò. NU.: Sei madre»), ma anche la ripresa della Nutrice.

poi, è fondamentale far capire che il *cui* è riferito ovviamente a Giasone; se una traduzione per la lettura e col testo a fronte potrà accontentarsi di «per chi», forse si possono studiare soluzioni esegetiche più efficaci all'ascolto, come il «NU: Sei madre. ME: Per l'uomo che sai tu» di Faggi (qualche soluzione felice anche fra i nostri studenti: «NU: Sei madre! ME: Sì, ma guarda chi è il padre!»; «NU: E i tuoi figli? ME: miei e suoi!»).

Al v. 173 NV: *Vindex sequetur*. ME: *Forsan inveniam moras*, troviamo l'ultima allusione di Medea alle proprie imprese: lo spargimento delle membra del fratello Absirto ai fini di ritardare (*moras*) gli inseguitori durante la fuga dalla Colchide. Ancora una volta, la mancanza di un supporto esegetico¹²³ costringe il traduttore per la scena alla rinuncia (come abbiamo detto, lo scambio di battute è assente nella versione adattata da R. Rosso) o alla rielaborazione. A spingere verso la seconda opzione, oltre all'importanza che nello sviluppo del personaggio ha il continuo richiamo al suo passato, potrebbe essere anche l'esigenza di legare la frase di Medea alla risposta della Nutrice, il cui triplice invito al silenzio e alla calma (*compesce verba, parce... minis, animos minue*) sembra altrimenti mal giustificato dall'apparentemente neutro *moras inveniam* precedente¹²⁴. A un «forse troverò il modo di ostacolarlo» andrebbe quindi aggiunto un inciso (e.g. «lo sai», che è stata anche soluzione di alcuni studenti) che suggerisse almeno l'idea del riferimento al passato¹²⁵.

Al v. 176 troviamo un altro esempio di retorica a servizio dell'anti-*sapientia*. Il dialogo con la nutrice, apertosi con l'invito di questa a uno stoicissimo *animus aequus*, si chiude dunque con una sentenza di Medea che non stonerebbe nella prosa di Seneca filosofo: *fortuna opes auferre, non animum potest*. E infatti i commenti citano riscontri come v. *beat.* 26, 4 *sapientis quisquis abstulerit divitias omnia illi sua relinquet*; *ben.* IV 10, 5 *cum omnia illi deerunt, supererit animus*; *epist.* 36, 6. Ora, il tono sentenzioso ed epigrammatico della frase rischia di farci dimenticare che anche questa è legata – con la consueta tecnica della ripresa lessicale – alla battuta precedente: *minue animos*. Ma qui le versioni da lettura tendono a usare traduzioni diversi: generalmente uno di segno negativo per *animos* del v. 175¹²⁶ («impeto superbo», Viansino 1975; «baldanza» Viansino 1993; «audacia», Faggi; «esasperazione», Traina; «superbia», Giardina – Cuccioli Melloni) e uno di segno positivo per *animum* del verso successivo («carattere»,

¹²³ Puntuale la nota *ad l.* di FITCH (2002) «as she delayed her father's pursuit».

¹²⁴ Cf. SEIDENSTICKER (1969, 157).

¹²⁵ Dal laboratorio è emersa anche la soluzione della didascalia («con espressione fredda e spavalda»): basterà?

¹²⁶ L'uso del plurale a indicare la nostra «animosità» (*OLD* s.v. p. 135, §11) è attestato da luoghi come Pl. *Truc.* 603 *meos animos violentos meamque iram*, Acc. trag. 15 R.³ *iram infrenes, obstes animis*, Hor. *Epist.* I 19, 24s. *animos ... Archilochi*; ma più in generale il plurale indicherà le concrete manifestazioni del carattere.

Viansino 1975; «forza del carattere» Viansino 1993; «coraggio», Faggi, Giardina – Cuccioli Melloni). Col risultato non solo di creare il citato effetto del “dialogo fra sordi”, ma anche di limitare la potenza drammatica (e drammaturgica) di una *sententia* giocata tutta sull’ambiguità di *animus*: perché quello che vale per l’*animus* del *sapiens* stoico vale anche per quello dell’*anti-sapiens* Medea, che sulla sinistra coerenza del proprio *animus* costruisce in Seneca tutta la sua vicenda tragica. Non solo lui, certo, ma a maggior ragione, il traduttore per la scena dovrà allora fare avvertire il rapporto fra i due versi (cf. ad es. «tes ardeurs/mon ardeur» di Chaumartin; «your proud spirit/my spirit», di Fitch; «l’animo tuo/ l’animo» di Németsi).

Col v. 177 ci troviamo di fronte a un problema non infrequente per chi traduce testi teatrali in vista della scena: la resa di quelle indicazioni (spesso sonore) con cui si segnala l’ingresso di un personaggio¹²⁷; qui è Medea a introdurre l’arrivo di Creonte, segnalando un rumore alle porte della reggia (*sed cuius ictu regius cardo strepit?*): «perché il protagonista, e dunque il poeta, dice al pubblico che sente un rumore? Perché il pubblico non lo sente: si tratta di una parola scenica, fantasmatica». Così scriveva Marzullo (1995, 54), a proposito del v. 115 del *Prometeo* (τίς ἄχώ, τίς ὀδμὰ προσέπτα μ’ἄφραγγής;). Il che ci richiama naturalmente alla questione di partenza, della destinazione originale delle tragedie senecane: dobbiamo pensare che anche l’indicazione del rumore della porta rientri fra quelle «utili soltanto per un pubblico che non vede niente», come scriveva Eliot?¹²⁸ La messe di riscontri nella commedia latina arcaica forniti dai commenti (si vedano almeno le note *ad l.* di Costa 1973 e Németsi 2003) ci porterebbe ad escludere questa idea. Ma fin qui restiamo confinati in questioni che riguardano il testo di partenza e l’intenzione dell’autore; come comportarsi traducendo per la scena? «Chiunque tenti di tradurre trasponendo, facendo un “trasloco verbale”, imbocca una strada errata», scriveva ancora Marzullo (1995, 54); nel nostro caso, in effetti, molte rese *ad verbum* rischiano di trasformare il segnale scenico di Medea in un rimprovero alla malacrezza di Creonte¹²⁹, senza contare che il frequente e pesante accumulo dei complementi di specificazione è assai poco consono alla *speakability* del testo scenico: si vd. ad es. Viansino (1993), «ma spinto da chi cigola il cardine delle porte della reggia?», che pure migliora il fin troppo sonoro e, temo, ricercato «ma sotto la spinta di chi, il cardine della reggia rumoreggia?» della versione precedente. Fra le controindicazioni di queste traduzioni, è anche il fatto che l’attenzione finisca per essere

¹²⁷ Che si tratti di un uso più frequente nel teatro di età ellenistica è opinione di TARRANT (1978, 246s.); numerosi esempi sono citati *ad l.* da NÉMETSİ (2003, 179); per l’uso di queste formule nelle tragedie di Seneca vd. SUTTON (1986, *passim*; 49 su *Medea*).

¹²⁸ Così ELIOT (1974, 245).

¹²⁹ «Ma chi fa cigolare il cardine della porta della reggia?» (Giardina – Cuccioli Melloni); «ma chi fa scricchiolare la porta della reggia?» (Németsi).

deviata sul particolare minuto del cardine¹³⁰ (che fra l'altro non ha una esatta corrispondenza col cardine moderno¹³¹: il solito problema dei *realia* va ad aggiungersi a quello della coerenza con l'allestimento scenico), invece che sul vero oggetto della domanda di Medea, ovvero chi sia quel qualcuno che sta uscendo dal palazzo reale (di qui l'*ipse* del verso successivo, nella cui traduzione occorrerebbe far sentire il sarcasmo di Medea: e.g. «Creonte, addirittura!»). Forse la soluzione per la scena sta nel semplificare e ristrutturare sintatticamente la frase («un rumore alle porte del palazzo... chi è?»). In questa direzione – ma molto oltre – la scelta di Rosso, che però assegna la battuta alla Nutrice: «c'è qualcuno che sta per entrare. È Creonte, lui in persona!». Una scelta che ha ispirato alcuni nostri studenti («ascolta: qualcuno sta uscendo dal palazzo») e che si colloca a un passo dalla didascalia¹³², sperimentata – con esiti discutibili (ma su questo fenomeno vd. *infra* § 5) – da altri partecipanti al laboratorio («*si sente il tonfo di una porta pesante*») ME: Chi è che sta uscendo dalla reggia?».

Un ultimo particolare. Nell'adattamento di Rosso è omessa la resa di *Pelasgo tumidus imperio* del v. 178, con cui da un lato il personaggio che sta entrando in scena è subito ricondotto alla categoria senecana dei re malati di potere, dall'altro Medea assume il ruolo di barbara in terra straniera. Dunque *Pelasgo* è, alla pari dei *Colchi* del v. 164, un altro etnico importante per la definizione della protagonista (osserva finemente *ad l.* Hine (2000) che «on the lips of M[edea] the non-Greek, the word may be scornful»): il fatto è che «*Pelaghi*», traduzione a calco presente nella maggioranza delle edizioni da lettura, rischia di suonare, paradossalmente, esotico agli spettatori, che non hanno note a disposizione che spieghino come con questo poetismo di marca virgiliana si indichino i Greci. Ancora una volta, dunque, al traduttore scenico si impone la resa esegetica; chiudiamo con quella, a nostro parere ben riuscita, di uno studente del laboratorio: «è Creonte, il grande Creonte, re di questi Greci».

5. Vizi traduttivi: naturali e “iatrogeni”

Si osserva spesso, in sede manualistica, che la traduzione “professionale” non può che seguire la traduzione “scolastica”¹³³. Banale ma giustissima osservazione: qualsiasi tentativo di instradare a uno stile traduttivo diverso dallo *standard* scolastico, con tale *standard* – innanzitutto – dovrà perennemente fare i conti. Dovrà fare i conti, cioè, con

¹³⁰ Almeno Faggi («ma chi fa stridere, spingendola, la porta della reggia?»): il gerundio però appesantisce) e Traina («ma chi fa cigolare la porta della reggia?») lo tralasciano.

¹³¹ Vd. la dotta nota *ad l.* di COSTA (1973).

¹³² Cf. ancora MARZULLO (1995, 54): «queste parole sono intonate non per formulare un messaggio diretto al pubblico ma esclusivamente per creare la struttura della scena; la parola non significa niente di per sé: significa invece gli elementi che costituiscono la scena».

¹³³ Cf. e.g. OSIMO (2004², 143-54).

quella «grammatica di equivalenze»¹³⁴ che, precocemente introiettata, continua a orientare le scelte lessicali e sintattiche di ogni studente, anche dello studente giunto agli ultimi gradi del suo corso formativo. Durante il quale, lo abbiamo detto, egli si misura con la traduzione sempre a meri fini di accertamento grammaticale: pecca vistosa e deleteria del nostro sistema educativo, che finisce per assolutizzare uno e un solo modello di traduzione, congelando di fatto le competenze del traduttore a una fase alquanto rudimentale.

La traduzione “scolastica”, dunque, come punto di partenza obbligato: e – occorre ammetterlo – come retaggio durevole e forse mai del tutto eliminabile, visto che il *training* necessario per evitare automatismi, vaghezze e durezza può essere lunghissimo anche per il più consumato dei professionisti¹³⁵. Niente di strano, quindi, che una singola esperienza laboratoriale riesca appena a incrinare le false certezze dei partecipanti, e che molti dei vizi traduttivi appresi permangano, o a sorpresa riemergano. Così non è raro – lo constatiamo spesso – che le versioni teatrali dei nostri studenti continuino a esibire traduttismi assortiti, sia di ordine grammaticale (gli «o» dei vocativi, i «fra» dei partitivi, i gerundi delle subordinate implicite, etc.), sia di ordine lessicale (le varie “tracotanze” e “virtù”, le “sciagure” e le “trepidazioni”, etc.); e non c’è da stupirsi troppo se, per il nudo e potente esordio eschileo (θεοὺς μὲν αἰτῶ κτλ.), compare addirittura un «vogliamo gli dèi etc.», cioè l’abituale, abitudinario equivalente scolastico della desiderativa; o se la *fides* di Creonte, di cui abbiamo detto sopra, rimane sporadicamente la ginnasiale «lealtà», e le *opes* di Medea non sono il «potere» ma i canonici «mezzi»; e, ancora, se la presenza del gerundivo nell’avvertimento della Nutrice a Medea (*rex est timendus*) scatena rese, per così dire, pavloviane come «temere il re è nostro dovere» o «c’è un re da temere» (perché – fra l’altro – in “traduttese” si “teme”, non si “ha paura”).

Particolarmente ostinato, nell’ambito delle traduzioni classiche, il rifiuto di procedere alle più elementari forme di “ricategorizzazione” grammaticale¹³⁶; e particolarmente diffusa la ritrosia ad accettare che «the unity of translation should be as short as possible», ma anche «as long as is necessary»¹³⁷. E tuttavia, piuttosto che di vizi traduttivi “naturali” e alquanto prevedibili, ci pare utile – specie in prospettiva

¹³⁴ TERRACINI (1996, 52), in una serrata analisi del “traduttese” medio.

¹³⁵ Ne dà ora un’esemplificazione chiara e onesta, muovendo dalla propria lunga esperienza di lavoro, CAVAGNOLI (2012, 169-83 e *passim*).

¹³⁶ Procedura che, per altri ambiti linguistici e culturali, è quietamente consigliata in sede manualistica: cf. e.g. FAINI (2008², 39-52).

¹³⁷ NEWMARK (1991, 68). «Il culto della parola isolata è il trabocchetto più volgare, ma ad un tempo più sottile che si apre dinanzi al traduttore: perché mai, se tutti lo conoscono e stanno sull’avviso, è così facile cascarci?» (TERRACINI 1996, 56). Con speciale riguardo alle traduzioni teatrali – e come molti degli esempi su discussi suggeriscono – l’unità di traduzione è forse ancora più problematica a determinarsi: si veda D’IPPOLITO (1991, 84-86), su quelle che lo studioso denomina «unità semiologiche».

didattica – discorrere qui di un diverso, più sorprendente fenomeno: quello dei vizi traduttivi che potremmo chiamare “iatrogeni”, cioè generati dalle stesse “terapie” che vorrebbero portare rimedio alle cattive abitudini del tradurre scolastico. È un fenomeno che abbiamo spesso osservato, e sul quale vale la pena soffermarsi, dal momento che i laboratori di traduzione “avanzata” – anche o soprattutto per il teatro – vanno diventando una realtà didattica sempre meno rara nei *curricula* classici italiani¹³⁸.

Esistono, dunque, vizi traduttivi “indotti” suscitati dalla stessa educazione alla «traduzione microstilistica»¹³⁹, ossia dal richiamo a comprendere (e, dove possibile, a tradurre) le più minute peculiarità espressive e retoriche dell’originale. Dove possibile, appunto. Impulso immediato dello studente sarà invece travasare in traduzione *tutti i rilievi esegetici* operati sul passo-fonte, con scarso riguardo degli effetti concreti. Ed è un impulso che va debitamente frenato, con un continuo richiamo ai limiti dei mezzi espressivi (e del gusto!), perché l’esito rischia d’essere una versione “iper-esegetica”, né controllata stilisticamente, né – spesso – realmente comprensibile, perché ottenuta tramite cervelotiche procedure di sintesi verbale. Tipica, in questo senso, la resa delle metafore: avvertito di un traslato, magari discreto e ben coerente con il suo contesto, il traduttore inesperto sarà portato a esagerare, a calcare la mano, a trasformare la metafora in concettismo. O, in altro caso, sarà portato a esplicitare smaccatamente il *tertium comparationis*, con esiti gravosi e spesso grotteschi. O, semplicemente, sarà portato a “localizzare” eccessivamente la metafora, in genere in una sola parola, senza curarsi della complessiva “isotopia” della frase o della *iunctura*. Qualcuno degli esempi in cui siamo imbattuti, alle prese con l’*Agamennone*, renderà fin troppo bene l’idea. Davanti al difficile ὕπνου τόδ’ ἀντίμολπον ἐντέμνων ἄκος (v. 17), ecco una resa con frigido “concettismo”: «antidoto sonoro al sonno»; ed ecco, ancor più forte, l’esplicitazione indebita del sottinteso (in questo caso, evidentemente, il riferimento ai ῥιζοτόμοι): «applicando questa erba sminuzzata come rimedio musicale al sonno»; ed ecco la circoscrizione eccessiva della metafora, che ha come conseguenza il brusco passaggio a un diverso campo d’immagini: «intaglio nel canto questo antidoto al sonno» (la soluzione è esperita anche da traduttori professionisti: cf. *supra*, § 3). Caratteristica comune di tali rese, come si vede, è sia la coazione a un travaso verbale puro e semplice dell’esegesi, sia una totale noncuranza per pur sensibili stridori di registro: lo *zoom* smodato su un dettaglio del testo (di partenza e d’arrivo) fa perdere di vista l’insieme.

Ma simili rischi sono in agguato anche quando il traduttore sia messo in guardia contro la tendenza a ignorare un rilevante aspetto di stile. Se per esempio gli si fa notare la forza straniante di ἀλώσιμον ... βᾶξιν (v. 10), non è escluso che ne esca un

¹³⁸ La sezione di «DeM» in cui questo articolo compare fornisce, in merito, un quadro istruttivo.

¹³⁹ Secondo la definizione di TOROP (2010, 102).

letteralissimo «voce espugnabile». E se gli si fa riconoscere in διαπονουμένου (v. 19) un termine tanto generico quanto prosaico, è possibile che a tale riconoscimento segua il traduttismo più consueto, e, in semplice giustapposizione, un tratto colloquiale: «questa casa, che non è mica ben governata come prima». Del resto, se si invita a considerare qualche alternativa a “maschio” (aggettivale) per la resa di ἀνδρόβουλον (v. 11), può darsi che la via di fuga sia la resa radicalmente iposemantica: «una donna dall’animo saldo». E se si rimarca che una ὁμήγουρις (v. 4) non è necessariamente un “concilio” o un’“assemblea”, e che il termine conosce usi tutt’altro che politico-istituzionali, si rischierà l’esito opposto, cioè l’eccessiva, ipersemantica specializzazione: «tutte le stelle in festa». E, infine, se si sottolinea la ricercatezza di νυκτίπλαγκτον ἔνδοσόν τ’ (v. 12), è facile il ricorso al lirismo fuori luogo: «questo mio giaciglio rugiadoso».

E se vogliamo attingere qualche esempio anche dalle rese della *Medea*, scopriremo come dalla focalizzazione sul valore iterativo di *latitant* al v. 156 (*magna non latitant mala*) è risultato un «le sciagure non latitano» che oscilla pericolosamente dal tipico traduttese da tragedia al lessico giornalistico; dall’invito a disambiguare il *cui* nella traduzione del v. 171 (*cui sim vide*), abbiamo ottenuto una resa come «NU: Ma sei madre. ME: Per colpa di chi, lo vedi», che finisce per trasformare la battuta in cui la tragedia trova la sua «condensazione»¹⁴⁰ nello sfogo per una gravidanza indesiderata. Così pure, far recitare – in una tragedia, e in una *Medea!* – una frase come «la vendetta è un piatto che si serve freddo» per tradurre *ira quae tegitur nocet* (v. 153), sortirà l’effetto, più che di chiarire – come vorrebbe – l’intenzione della battuta, di suonare parodico (o goffo, come di chi spieghi, raccontandola, il senso della barzelletta); talvolta per chiarire un’allusione segnalata a lezione (nella fattispecie quella allo smembramento di Absirto durante la fuga dalla Colchide: ne abbiamo parlato sopra) si finisce per precipitare nella più profonda oscurità di significazione, come è occorso a chi ha reso il *forsan inveniam moras* del v. 173 con «le [*scil.* alla vendetta] getterò qualche motivo per rallentare». E infine l’*announced entrance* di Creonte (vv. 177s.): alle informazioni sul suo valore stereotipico c’è chi ha reagito con la resa «ma aspetta! Chi c’è alla porta? / Ah sì, è proprio lui, Creonte», dunque preoccupandosi assai poco di abbassare traumaticamente il registro dopo la solenne *sententia* sulla *Fortuna* e ancora meno di riabilitarlo subito dopo con l’immane riferimento ai Pelasgi («arrogante del potere sui Pelasgi»).

A fronte di una casistica che può apparire impietosa, è facile ricorrere al non meno impietoso aforisma di Leopardi, secondo cui «del modo di ben tradurre parla più a lungo chi traduce men bene». Ma quelli citati sono vizi ‘iatrogeni’ – lo abbiamo detto –

¹⁴⁰ È lessico che LANZA (1981, 474) usa in generale a proposito di Seneca tragico, di quelle «brevissime espressioni che riassumono in sé il senso di un’intera scena e del personaggio che le pronuncia».

indotti da una educazione al riconoscimento delle singole particolarità del processo traduttivo che rischia di portare a una forma, per così dire, evoluta di traduzione “subunitaria”. E allora varrà la pena di ricordare un celebre passo de *La coscienza di Zeno*, quello in cui il protagonista apprende da un vecchio conoscente, Tullio, claudicante per una malattia che è diventata suo unico oggetto di interesse e studio, che nella camminata veloce si muovono 54 muscoli ogni mezzo secondo:

Trasecolai e subito corsi col pensiero alle mie gambe, a cercarvi la macchina mostruosa. Io credo di averla trovata. Naturalmente non riscontrai i cinquantaquattro ordigni, ma una complicazione enorme che perdette il suo ordine dacché io vi ficcai la mia attenzione. Uscii da quel caffè zoppicando e per alcuni giorni zoppicai sempre. Il camminare era divenuto un lavoro pesante e anche lievemente doloroso. A quel groviglio di congegni pareva che mancasse ormai l’olio e che, movendosi, si ledessero a vicenda [...] ancora oggidì, che ne scrivo, se qualcuno mi guarda quando mi muovo, i cinquantaquattro movimenti si imbarazzano ed io sono in procinto di cadere.

Ci pare un apologo azzeccato. Perché conoscere le istanze del testo *source* o della lingua di partenza, della lingua di arrivo o del *target*, insomma gli «ordigni» che regolano il processo traduttivo, lungi dal semplificarlo, lo rende «pesante e anche lievemente doloroso»; e chi vi si applica, sia egli docente o studente, si troverà spesso, inevitabilmente, in bilico fra la paranoica precisione di Tullio e il goffo incespicare di Zeno.

riferimenti bibliografici

ALBINI 1998

U. Albinì, *Problemi minori del tradurre teatrale*, in Id., *Testo e palcoscenico. Divagazioni sul teatro antico*, Bari 1998, 195-99 (già in «Dioniso» LX 1990 9-14).

AMOROSO 1995

F. Amoroso, *Spettacoli senecani nel ventesimo secolo: l'attività dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico*, in *Atti dei convegni Il mondo scenico di Plauto e Seneca e i volti del potere*, Genova, 219-24.

ANDERMAN 1998

G. Anderman, *Drama Translation*, in M. Baker – K. Malmkjaer (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London, 71-74.

ANTONELLI 2006

G. Antonelli, *Lingua ipermedia. La parola di scrittore oggi in Italia*, Lecce.

AVEZZÙ 2009

G. Avezzi, *Tradurre il teatro*, in C. Neri – R. Tosi (a cura di), *Hermeneuein. Tradurre il greco*, con la coll. di V. Garulli, Bologna, 67-82.

BASSNETT 1991

S. Bassnett, *Translating for the Theatre. The Case Against Performability*, «TTR» IV/1 99-111.

BASSNETT 1993

S. Bassnett, *La traduzione: teorie e pratica* (1991²), trad. it. Milano.

BASSNETT 1998

S. Bassnett, *Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre*, in S. Bassnett – A. Lefevere, *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, Clevedon, 90-109.

BEARE 2002

W. Beare, *I Romani a teatro* (1964), trad. it. Bari.

BELARDINELLI 2012

A.M. Belardinelli, *Theatron. Progetto Teatro Antico alla Sapienza*, «DeM» III 437-58.

BELTRAMETTI 2013

A. Beltrametti, *Perché e come tradurre ancora Antigone*, «Engramma» CVII http://www.gramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1385 (ultima verifica del link: 15 settembre 2013).

BERMAN 2003

A. Berman, *La traduzione e la lettera, o L'albergo nella lontananza* (1999), trad. it. Macerata.

BIONDI 1984

G.G. Biondi, *Il nefas argonautico. Mythos e logos nella Medea di Seneca*, Bologna.

BIONDI 1989

G.G. Biondi, *La tragedia congestionata. Morfologia del teatro senecano*, in A. Traina, *Lucio Anneo Seneca. Medea, Fedra*, introd. e note di G.G. Biondi, trad. di A. Traina, Milano, 23-62.

BOLLACK 1981

J. Bollack, *Agamemnon*, 1. *Prologue, Parodos anapéstique, Parodos lyrique 1*, Lille.

BOSELLI 1996

S. Boselli, *La traduzione teatrale*, «Testo a fronte» XV 63-80.

BOYLE 1987

A.J. Boyle, *Senecan tragedy: twelve propositions*, «Ramus» XVI 78-101.

BOYLE 1997

A.J. Boyle, *Tragic Seneca: An Essay in the Theatrical Tradition*, London.

CALDER 1975

W.M. Calder, *The size of the chorus in Seneca's Agamemnon*, «CP» LXX 32-35.

CALDER 1976

W.M. Calder, *Seneca: tragedian of imperial Rome*, «CJ» LXXI 1-11.

CANFORA 2002

L. Canfora, *Il fiume si scava il suo letto*, in I. Dionigi (a cura di), *Di fronte ai Classici. A colloquio con i Greci e i Latini*, Milano, 45-62.

CANNOBBIO 2003

S. Canobbio, «*Salve prof!*». *A proposito degli attuali riassetamenti nel sistema dei saluti*, in C. Marcato (a cura di), *Italiano strana lingua?*, Atti del Convegno (Sappada-Plodn, Belluno, 3-7 luglio 2002), Padova, 147-53.

CARENA 2007

C. Carena (trad. di), *Eschilo. Agamennone*, in S. Beta (a cura di), *Tragici greci. Eschilo, Sofocle, Euripide*, Torino, 3-72.

CASTIGLIONI 1984

L. Castiglioni, *Lucio Anneo Seneca. Della tranquillità dell'anima. Della brevità della vita* (1930), testo e versione, Brescia.

CAVAGNOLI 2012

F. Cavagnoli, *La voce del testo. L'arte e il mestiere di tradurre*, Milano.

CAVALLI 1988

M. Cavalli, *L'inutile nostalgia del grande traduttore*, «Hystrio» III 95-96.

CENTANNI 2007

M. Centanni, *Eschilo. Le tragedie*, Milano.

CHAUMARTIN 1996

F.R. Chaumartin, *Sénèque. Tragédies 1. Hercule furieux, Les troyennes, Les phéniciennes, Médée, Phèdre*, Paris.

CHE 2011

S.J. Che, *The Performability and Speakability Dimensions of Translated Drama Texts*, «inTRAlinea» XIII
(http://www.intralinea.org/archive/article/The_Performability_and_Speakability_Dimensions_of_Translated_Drama_Texts).

CITTI – NERI 2001

F. Citti – C. Neri, *Seneca nel Novecento. Sondaggi sulla fortuna di un classico*, Roma.

CONDELLO 2011

F. Condello, *Edipo tra potere e paranoia. A proposito di una recente edizione dell'Edipo re*, «DeM» II 48-75.

CONDELLO 2012a

F. Condello, *Su qualche caratteristica e qualche effetto del "traduttese" classico*, in L. Canfora – U. Cardinale (a cura di), *Disegnare il futuro con intelligenza antica. L'insegnamento del latino e del greco antico in Italia e nel mondo*, Bologna, 423-41.

CONDELLO 2012b

F. Condello, *Le norme (abnormi) dell'Ifigenia: Euripide, Sanguineti, e il tragicomico del tradurre*, in Id. (a cura di), *Edoardo Sanguineti. Ifigenia in Aulide di Euripide*, con una postfazione di N. Lorenzini, Bologna, 9-60.

CONDELLO – PIERI 2011a

F. Condello – B. Pieri (a cura di), *Note di traduttore. Sofocle, Euripide, Aristofane, Tucidide, Plauto, Catullo, Virgilio, Nonno*, Bologna.

CONDELLO – PIERI 2011b

F. Condello – B. Pieri, *Adnumerare et adpendere: traduttori filologi, traditori fedeli?*, in Idd. (a cura di), *Note di traduttore. Sofocle, Euripide, Aristofane, Tucidide, Plauto, Catullo, Virgilio, Nonno*, Bologna, 7-28.

CORRIGAN 1961

R.W. Corrigan, *Translating for Actors*, in W. Arrowsmith – R. Sattuck (eds.), *The Craft and the Context of Translation*, Austin, 95-106.

COSTA 1973

C.D.N. Costa, *Seneca. Medea*, Oxford.

CROCE 1993

B. Croce, *L'intraducibilità della rievocazione* (1936), in S. Nergaard (a cura di), *La teoria della traduzione nella storia*, Milano, 215-20.

D'IPPOLITO 1991

G. D'Ippolito, *Civiltà teatrale greca e traduzione semiologica*, in S. Nicosia (a cura di), *La traduzione dei testi classici. Teoria, prassi, storia*, Atti del convegno di Palermo, 6-9 aprile 1988, Napoli, 71-90.

DEGANI 2004

E. Degani, *Appunti per una traduzione delle Nuvoles aristofanee*, in *Filologia e storia. Scritti di Enzo Degani*, Hildesheim-Zürich-New York, 387-413 (già in «Eikasmós» I 1990 119-45).

DELLI CASTELLI 2006

B. Delli Castelli, *Traduzione teatrale e codici espressivi*, «Traduttologia» n.s. I/2 55-70.

DENNISTON – PAGE 1957

J.D. Denniston – D. Page, *Aeschylus. Agamemnon*, Oxford.

DODDS 1995

J. Dodds, *Teaching Translation for the Theatre*, in J. Dodds – L. Avirovic (a cura di), *La traduzione in scena. Teatro e traduttori a confronto*, Roma, 19-21.

DODDS – AVIROVIC 1995

J. Dodds – L. Avirovic (a cura di), *La traduzione in scena. Teatro e traduttori a confronto*, Roma.

ECO 2003

U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano.

ELAM 2002²

K. Elam, *The Semiotic of Theatre and Drama*, London-New York.

ELIOT 1967

T.S. Eliot, *Il bosco sacro* (1920), trad. it. Milano.

ELIOT 1974

T.S. Eliot, *Seneca nelle traduzioni elisabettiane* (1927), in Id., *L'uso della poesia e l'uso della critica e altri saggi*, Milano, 240-82.

FAGGI 1991

V. Faggi, *Lucio Anneo Seneca. Le tragedie*, con una Nota di Ch. Segal, Torino.

FAINI 2008²

P. Faini, *Tradurre. Manuale teorico e pratico*, Roma.

FANTHAM 1982

E. Fantham, *Seneca's Troades*, Princeton.

FANTHAM 2000

E. Fantham, *Production of Seneca's Trojan Women, ancient? And modern*, in G. Harrison (ed.), *Seneca in Performance*, London, 13-26.

FERNANDES 2010

A.B.P. Fernandes, *Between Words and Silences: Translating for the Stage and the Enlargement of Paradigms*, «Scientia Traductionis» VII 119-33.

FITCH 2000

J.G. Fitch, *Playing Seneca?*, in G. Harrison (ed.), *Seneca in Performance*, London, 1-10.

FITCH 2002

J.G. Fitch, *Seneca. Hercules. Trojan Women. Phoenician Women. Medea. Phaedra*, Cambridge, Ma.-London.

FRAENKEL 1950

E. Fraenkel, *Aeschylus. Agamemnon*, Oxford.

FUNAIOLI 2011

M.P. Funaioli, *Tradurre Lisistrata*, in F. Condello – B. Pieri (a cura di), *Note di traduttore. Sofocle, Euripide, Aristofane, Tucidide, Plauto, Catullo, Virgilio, Nonno*, Bologna, 49-62.

GADAMER 1995

G. Gadamer, *Dall'ermeneutica all'ontologia. Il filo conduttore del linguaggio* (1960), in S. Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, trad. it. Milano, 341-65.

GIARDINA 1966

I.C. Giardina, *L. Annaei Senecae Tragoediae*, Bologna, 2 voll.

GIARDINA 2007

G.C. Giardina, *Lucio Anneo Seneca. Tragedie I. Ercole, Le Troiane, Le Fenicie, Medea, Fedra*, Pisa.

GIARDINA – CUCCIOLI MELLONI 1987

G.C. Giardina – R. Cuccioli Melloni, *Tragedie di Lucio Anneo Seneca*, Torino.

GOWEN 2000

D. Gowen, *Medeas on the Archive Database*, in E. Hall – F. Macintosh – O. Taplin (eds.), *Medea in performance 1500-2000*, Oxford, 231-74.

GRECO 2013

G. Greco, *Sofocle. Antigone*, Milano.

GROENEBOOM 1944

P.G. Groeneboom, *Aeschylus. Agamemnon*, Groningen.

HAMBERG 1969

L. Hamberg, *Some Practical Considerations Concerning Dramatic Translation*, «Babel» XV/2 91-94.

HARRISON 2000

G. Harrison (ed.), *Seneca in Performance*, London.

HEADLAM – THOMSON 1966²

W. Headlam – G. Thomson, *The Oresteia of Aeschylus*, Amsterdam.

HERMANN 1859²

G. Hermannus (ed.), *Aeschyli tragoediae*, vol. I, Berolini.

HERRMANN 1924

L. Herrmann, *Le Théâtre de Sénèque*, Paris.

HINE 2000

H.M. Hine, *Seneca. Medea*, Warminster.

JUDET DE LA COMBE 2004

P. Judet de la Combe, *Eschyle. Agamemnon*, Paris.

KOHN 2013

T.D. Kohn, *The Dramaturgy of Senecan Tragedy*, Ann Arbor.

LAFARGA – DENGLER 1995

F. Lafarga – R. Dengler, *Teatro y traducción*, Barcelona.

LANZA 1981

D. Lanza, *Lo spettacolo della parola. Riflessioni sulla testualità drammatica di Seneca*, in «Dioniso» LII 463-76.

LIANERI – ZAJKO 2008

A. Lianeri – V. Zajko (eds.), *Translation and the Classic. Identity as Change in the History of Culture*, Oxford.

LITTLEWOOD 2004

C.A.J. Littlewood, *Self-representation and Illusion in Senecan Tragedy*, Oxford.

LLOYD-JONES 1970

H. Lloyd-Jones, *Aeschylus. Agamemnon*, Englewood Cliffs.

LUZI 1990

M. Luzi, *Sulla traduzione teatrale*, «Testo a fronte» III 97-99.

MAGRELLI 2009

V. Magrelli, *Finalmente liberi dai Greci e dai Romani*, in R. Andreotti (a cura di), *Resistenza del Classico. Almanacco BUR*, Milano, 38-46.

MARZULLO 1995

B. Marzullo, *Testi e contesti nell'esperienza teatrale*, in J. Dodds – L. Avirovic (a cura di), *La traduzione in scena. Teatro e traduttori a confronto*, Roma, 51-56.

MAZON 1925

P. Mazon (éd.), *Eschyle, II. Agamemnon – Les Choéphores – Les Euménides*, Paris.

MEDDA 1995

E. Medda, *Agamennone*, in *Eschilo. Oresteia*, introd. di V. Di Benedetto, trad. e note di E. Medda et al., Milano.

MONACO 1992

Sofocle. Edipo re, tradotto dalla Scuola di Teatro dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico, sotto la direzione di G. Monaco, Siracusa.

MORANI – MORANI 1987

G. Morani – M. Morani, *Tragedie e frammenti di Eschilo*, Torino.

MOUNIN 1965

G. Mounin, *Teoria e storia della traduzione* (1963), trad. it. Torino.

MUNDAY 2012

J. Munday, *Manuale di studi sulla traduzione* (2008²), trad. it. Bologna.

NAPOLITANO 2011

M. Napolitano, *Il Ciclope di Euripide: riflessioni di un traduttore occasionale*, in F. Condello – B. Pieri (a cura di), *Note di traduttore. Sofocle, Euripide, Aristofane, Tucidide, Plauto, Catullo, Virgilio, Nonno*, Bologna, 91-112.

NÉMETI 2003

A. Némethi, *L. Anneo Seneca. Medea*, con un saggio di G. Paduano, Pisa.

NERGAARD 1993

S. Nergaard (a cura di), *La teoria della traduzione nella storia*, Milano.

NERGAARD 1995

S. Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano.

NERI – TOSI 2009

C. Neri – R. Tosi (a cura di), *Hermeneuein. Tradurre il greco*, con la coll. di V. Garulli, Bologna.

NEWMARK 1988

P. Newmark, *La traduzione. Problemi e metodi* (1981), trad. it. Milano.

NEWMARK 1991

P. Newmark, *About Translation*, Clevedon.

NICOSIA 1991

S. Nicosia (a cura di), *La traduzione dei testi classici. Teoria, prassi, storia*, Atti del convegno di Palermo, 6-9 aprile 1988, Napoli.

NICOSIA 2002

S. Nicosia, *Tradurre l'Ecuba per Siracusa*, «Dioniso» n.s. I 146-155.

NICOSIA 2009

S. Nicosia, *Tradurre per il teatro: le Trachinie per Siracusa (2007)*, in C. Neri – R. Tosi (a cura di), *Hermeneuein. Tradurre il greco*, con la coll. di V. Garulli, Bologna, 83-106.

OSIMO 2004²

B. Osimo, *Manuale del traduttore*, Milano.

PADUANO 2010

G. Paduano (a cura di), *Aiace di Sofocle*, Siracusa.

PAGLIARANI 1972

E. Pagliarani, *Il fiato dello spettatore*, Venezia.

PALEY 1870³

F.A. Paley, *The Tragedies of Aeschylus*, London.

PARATORE 1956

E. Paratore, *Seneca. Tutte le tragedie*, Roma.

PASETTI 2011

L. Pasetti, *Tradurre Plauto (Menaechmi 182-226)*, in F. Condello – B. Pieri (a cura di), *Note di traduttore. Sofocle, Euripide, Aristofane, Tucidide, Plauto, Catullo, Virgilio, Nonno*, Bologna, 113-34.

PIERI 2009

B. Pieri, *La traduzione dalle lingue antiche fra prassi e riflessione: appunti da un esperimento didattico*, in C. Neri – R. Tosi (a cura di), *Hermeneuein. Tradurre il greco*, con la coll. di V. Garulli, Bologna, 211-41.

REGA 2001

L. Rega, *La traduzione letteraria*, Torino.

REGATTIN 2004

F. Regattin, *Théâtre et traduction: un aperçu du débat théorique*, «L'Annuaire Théâtral» XXXVI 156-71.

RONCONI 1971²

A. Ronconi, *Traduzione e interpretazione*, in Id., *Interpretazioni grammaticali*, Roma, 107-35.

ROSSI 1989

L.E. Rossi, *Livelli di lingua, gestualità, rapporti di spazio e situazione drammatica sulla scena attica*, in L. De Finis (a cura di), *Scena e spettacolo nell'antichità*, Atti del Convegno internazionale di studio, Trento, 28-30 marzo 1988, Firenze, 63-78.

ROSSO 1989

Seneca. Medea, tradotta dalla Scuola di Teatro Antico dell'I.N.D.A. sotto la direzione di I. Lana; elaborazione drammaturgica di R. Rosso, Siracusa.

SANGUINETI 1985

E. Sanguineti, *Scribilli*, Milano.

SANGUINETI 2010

E. Sanguineti, *Tradurre Seneca tragico*, in Id., *Cultura e realtà*, Milano, 39-45 (già in *Atti dei convegni Il mondo scenico di Plauto e Seneca e i volti del potere*, Genova 1995, 99-106).

SAVINO 1989

E. Savino, *Eschilo. Oresteia*, Milano.

SCHIESARO 2003

A. Schiesaro, *The Passions in Play. Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*, Cambridge.

SEIDENSTICKER 1969

B. Seidensticker, *Die Gesprächverdichtung in den Tragödien Senecas*, Heidelberg.

SERPIERI 2002

A. Serpieri, *Tradurre per il teatro*, in R. Zacchi – M. Morini (a cura di), *Manuale di traduzioni dall'inglese*, Milano, 64-75.

SITI – DE LAUDE 2001

W. Siti – S. De Laude (a cura di), *P.P. Pasolini. Teatro*, Milano.

SNELL-HORNBY 2007

M. Snell-Hornby, *Theatre and Opera Translation*, in P. Kuhiwczak – K. Littau, *A Companion to Translation Studies*, Clevedon, 106-19.

SQUARZINA 2005

L. Squarzina, *Il romanzo della regia. Duecento anni di trionfi e sconfitte*, Pisa.

STELLA 2010

M. Stella, *Sofocle. Edipo re*, Roma.

STROH 2008

W. Stroh, *Staging Seneca: The Production of Troas as a Philological Experiment*, in J.G. Fitch (ed.), *Seneca. Oxford Readings in Classical Studies*, Oxford, 195-220.

SUSANETTI 2012

D. Susanetti, *Sofocle. Antigone*, Roma.

SUTTON 1986

D.F. Sutton, *Seneca on the Stage*, Leiden.

TARRANT 1978

R.J. Tarrant, *Senecan Drama and his Antecedents*, «HSCP» LXXXII 216-63.

TERRACINI 1996

B. Terracini, *Conflitti di lingue e di cultura* (1957), Torino.

TOROP 1999

P. Torop, *La traduzione totale*, a cura di B. Osimo, «Testo a Fronte» XX 6-47.

TOROP 2010

P. Torop, *La traduzione totale* (1995), trad. it. Milano.

TOURY 1995

G. Toury, *Principi per un'analisi descrittiva della traduzione*, in S. Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, 181-223.

TRAINA 1987⁴

A. Traina, *Lo stile "drammatico" del filosofo Seneca*, Bologna.

TRAINA 1989

A. Traina, *Lucio Anneo Seneca. Medea, Fedra*, introd. e note di G.G. Biondi, trad. di A. Traina, Milano.

TRAINA 1994

A. Traina, *Audentes fortuna iuvat (Verg. Aen. 10,284). Per la storia di un proverbio*, in *Poeti latini (e neolatini)*, vol. IV, Bologna, 53-58.

TRAVERSO 1971

L. Traverso, *Orestiade di Eschilo*, Milano.

VALGIMIGLI 1948

M. Valgimigli, *Eschilo. Agamennone*, in C. Diano (a cura di), *Il teatro greco. Tutte le tragedie*, Firenze, 111-36.

VENUTI 1999

L. Venuti, *L'invisibilità del traduttore: una storia della traduzione* (1995), trad. it. Roma.

VENUTI 2008

L. Venuti, *Translation, interpretation, canon formation*, in A. Lianeri – V. Zajko (eds.), *Translation and the Classic. Identity as Change in the History of Culture*, Oxford, 28-51.

VERRALL 1904

A.W. Verrall, *The Agamemnon of Aeschylus*, London.

VIANSINO 1975

G. Viansino, *L. Anneo Seneca. Medea*, Salerno.

VIANSINO 1993

G. Viansino, *Seneca. Teatro*, Milano.

WALTON 2006

J.M. Walton, *Found in Translation. Greek Drama in English*, Cambridge.

WALTON 2008a

J.M. Walton, 'Enough give in it'. *Translating the classical play*, in L. Hardwick – C. Stray (eds.), *A Companion to Classical Reception*, Malden-Oxford, 152-57.

WALTON 2008b

J.M. Walton, 'An Agreeable Innovation': *Play and Translation*, in A. Lianeri – V. Zajko (eds.), *Translation and the Classic. Identity as Change in the History of Culture*, Oxford, 261-77.

WECKLEIN 1888

N. Wecklein (ed.), *Aschylos. Orestie, I. Agamemnon*, Leipzig- Berlin.

WEST 1991

M.L. West, *Aeschylus. Agamemnon*, Stuttgart.

VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF 1885

U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Aischylos, Agamemnon. Griechischer Text und deutsche Übersetzung*, Berlin.

ZANETTI 2012

F. Zanetti, *Aporie nella didattica delle lingue classiche nella scuola italiana*, L. Canfora – U. Cardinale (a cura di), *Disegnare il futuro con intelligenza antica. L'insegnamento del latino e del greco antico in Italia e nel mondo*, Bologna, 403-22.

ZATLIN 2005

P. Zatlín, *Theatrical Translation and Film Adaptation. A Practitioner's View*, Clevedon.

ZUBER-SKERRIT 1980

O. Zuber-Skerritt (ed.), *The Language of Theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama*, Oxford.

ZUBER-SKERRIT 1984

O. Zuber-Skerritt (ed.), *Page to Stage*, Amsterdam.

ZUBER-SKERRIT 1988

O. Zuber-Skerritt, *Towards a Typology of Literary Translation: Drama Translation Science*, «Meta» XXXIII/4 485-90.

ZWIERLEIN 1966

O. Zwierlein, *Die Rezitationsdramen Senecas mit einem kritisch-exegetischen Anhang*, Meisenheim am Glan.

ZWIERLEIN 1986

O. Zwierlein (ed.), *L. Annaei Senecae tragoediae. Incertorum auctorum Hercules (Oetaeus), Octavia*, rec. brevique adnot. crit. instr., Oxonii.