

**Alice Bonandini**

*Ma perché questa battuta fa ridere?  
Tradurre Plauto per strategie del comico,  
tra traduttologia, semiotica teatrale e didattica.  
Un'esperienza laboratoriale*

**Abstract**

Starting from a theoretical reflection on translation and the semiotic of theatre and humor, this paper aims to describe a didactic approach intending to use translation as a hermeneutic resource, in order to promote a deeper comprehension of classics. The presented experience concerns the translation of *Miles gloriosus*' first scene carried out by the TFA class (i.e. the postgraduates in teacher training) of the University of Trento, which was staged by director Michele Comite in the form of puppet theatre (see <https://vimeo.com/143231079>). The idea behind the translation was to reconstruct the main features of Plautus' comedy by systematically asking the question: "why did the Roman public laugh when hearing these words? How can we get the same effect in translation?". In such an approach, what matters is not the final product, but the process of individuation of the functions of the text. The rewriting of just one scene stimulated a critical reflection on many features of Plautus' linguistic and dramaturgical technique. Special attention was paid to the relationship between translators and stage director. The dialectic between the philological and the theatrical point of view is a very important element, since it allows us to understand the creative context of ancient comedy, which was originally a script rather than a written text.

Partendo dalla riflessione teorica sul senso del tradurre e sulle peculiarità semiotiche del testo scenico e in modo particolare comico, questo contributo intende proporre un approccio didattico in grado di rendere la traduzione una risorsa ermeneutica, orientata ad una comprensione più piena e problematizzata dell'antico. L'esperienza presentata riguarda la traduzione della prima scena del *Miles gloriosus*, che è stata approntata dagli specializzandi del TFA dell'Università di Trento e successivamente messa in scena, nella forma del teatro dei burattini, dal regista Michele Comite (vd. <https://vimeo.com/143231079>). Il criterio che ha ispirato la traduzione è stata la ricostruzione delle principali peculiarità del comico plautino: non una traduzione *verbum pro verbo*, ma una riformulazione basata sulla domanda: "qual è il motivo per cui questa battuta doveva far ridere? Come possiamo riprodurla in italiano?". Una modalità traduttiva che si inserisce in una didattica laboratoriale dove ciò che conta, più che il prodotto, è il processo di individuazione delle funzionalità del testo. La riscrittura di una sola scena, infatti, ha consentito di appropriarsi in modo critico di molte peculiarità della lingua e della drammaturgia plautine. Fondamentale è stata la stretta sinergia tra traduttori e attore-regista. Proprio la tensione dialettica tra l'istanza filologica e quella registica si è infatti rivelata un elemento di grande significato, perché ha consentito di toccare con mano l'originaria dimensione creativa del teatro plautino, che fu copione di una *performance* prima di divenire testo scritto.

## 1. Tradurre, tra fedeltà e libertà

*Nec converti ut interpres, sed ut orator, sententiis isdem et earum formis tamquam figuris, verbis ad nostram consuetudinem aptis. In quibus non verbum pro verbo necesse habui reddere, sed genus omne verborum vimque servavi. Non enim ea me adnumerare lectori putavi oportere, sed tamquam adpendere.*

Non ho tradotto come un interprete, ma come un oratore, mantenendo i medesimi concetti, lo stile e le figure originali, ma usando parole adatte al nostro uso della lingua. Non ho ritenuto necessario rendere parola per parola, ma ho rispettato la natura e il senso di ogni espressione. Infatti, nei confronti del lettore, non mi è sembrato giusto contare il numero delle parole, ma, piuttosto, soppesarne il valore.

A partire dalla celebre dichiarazione di Cicerone<sup>1</sup>, la riflessione teorica sulla traduzione è stata costantemente imperniata sulla (apparente) dicotomia tra traduzione fedele e interpretativa, tra resa letterale e libera, sul «semplicistico dilemma "belle infedeli o brutte fedeli"»<sup>2</sup>.

Il feticcio della traduzione fedele<sup>3</sup>, e l'errata convinzione che nel tradurre 'fedeltà' sia un sinonimo di 'letteralità', sono tutt'ora particolarmente vitali nel contesto scolastico, nonostante ormai da tempo si siano levate numerose voci di denuncia<sup>4</sup> nei confronti dell'inefficacia di una pratica traduttiva scolastica che rischia di ridursi ad un processo, meccanico e acritico, di trasposizione da un codice linguistico ad un altro di costrutti sintattici e traduenti convenzionalmente dati *a priori*: quel processo che ha come esito la creazione di testi piattamente uniformati rispetto ad un metalinguaggio altamente formalizzato (il cosiddetto "traduttese"<sup>5</sup>), del tutto estraneo alla reale esperienza comunicativa degli studenti e, al tempo stesso, incapace di rendere la variabilità di registri, stili e livelli comunicativi propria del testo originale. Un metalinguaggio che, nel voler essere neutro<sup>6</sup>, diventa espressione di «una sorta di

<sup>1</sup> Cic. *opt. gen.* 1, 14s. (traduzione mia). Per un'analisi delle valenze semantiche e metaforiche richiamate da questo passo cf. BETTINI (2012, 98-104); *ultra* SERRA ZANETTI (1961).

<sup>2</sup> RONCONI (1971<sup>2</sup>, 105). La continua sopravvivenza, dalla riflessione teorica antica in avanti, dei medesimi temi (ed in particolare di quello relativo alla fedeltà traduttiva) all'interno del dibattito sulla natura della traduzione è sottolineata anche da STEINER (1975, 232).

<sup>3</sup> «Nelle nostre scuole rimangono forse due le occasioni da cui è lecito attendersi un elogio della "fedeltà": la settimanale ora di religione e la bimestrale versione dal greco o dal latino»: CONDELLO (2012, 423).

<sup>4</sup> Almeno dall'ormai classico articolo di RONCONI (1971<sup>2</sup>).

<sup>5</sup> Sul "traduttese" si vedano le riflessioni di CONDELLO (2012); *ultra* CONDELLO – PIERI (2013, 588). In generale, l'esperienza del laboratorio di traduzione di testi teatrali antichi TraSLA, a cui Federico Condello e Bruna Pieri hanno dato vita presso l'Università di Bologna, e le riflessioni teoriche in fatto di didattica e di traduttologia che ne sono scaturite, e che sono confluite negli articoli pubblicati dai due autori di cui si dà conto in bibliografia, rappresentano un importante punto di riferimento metodologico per chiunque intenda affrontare oggi la problematica della traduzione (e della traduzione di testi teatrali in particolar modo) sotto il profilo della sua valenza didattica.

<sup>6</sup> La pretesa neutralità del linguaggio è espressione della volontà di annullare il margine di discrezionalità del traduttore, rendendolo invisibile ed assicurando così l'affidabilità del lavoro di traduzione. Sull'invisibilità del traduttore, il riferimento fondamentale è rappresentato da VENUTI (1995).

singolare *jet lag* traduttorio»<sup>7</sup> – viene, cioè, a collocarsi in un passato indefinito e irreale, infarcito com'è di quelle espressioni «secche e scricchiolanti come papiri» che, già nel 1950, Salvatore Quasimodo lamentava in molte traduzioni classiche<sup>8</sup>.

Se dunque a livello teorico il dibattito sul senso del tradurre appare essersi ormai ampiamente travasato dall'ambito propriamente traduttologico a quello della didattica, e della didattica delle lingue classiche in particolar modo, nella pratica la situazione appare meno omogenea, sia per la difficoltà di elaborare metodologie didattiche realmente collaborative ed efficaci, sia anche in virtù di una certa resistenza da parte degli stessi studenti. Questi ultimi, infatti, spesso stentano a rinunciare alla soluzione rassicurante rappresentata da una traduzione data *a priori* ed univoca, e faticano ad accettare il fatto che ogni traduzione sia frutto di un'approssimazione mai completamente soddisfacente, per cui la traduzione «non è mai completamente impossibile o possibile, ma è il prodotto di un'inesauribile dialettica»<sup>9</sup>, che porta inevitabilmente alla selezione di alcuni livelli del messaggio a scapito di altri<sup>10</sup>. Peraltro, è proprio nella consapevolezza che ogni testo (*in primis* letterario) rappresenta un fenomeno comunicativo complesso, dato dall'intersezione di molteplici canali comunicativi differenti, che si realizza quella educazione alla complessità nella quale risiede il senso più alto e profondo della didattica delle lingue classiche.

Questo contributo, dunque, si pone l'obiettivo da un lato di individuare, attraverso un'esperienza didattica concretamente realizzata e facilmente riproducibile, una modalità di lavoro che consenta di superare le difficoltà quotidianamente esperite dai docenti, dall'altro di ricollocare l'esperienza traduttiva in un contesto più ampio – interpretandola quindi non solo e non tanto come il fine primario della didattica della lingua, ma piuttosto come un *medium*, una strategia fondamentale per giungere ad una riflessione più ampia e approfondita sul contesto letterario e storico-culturale della civiltà romana.

## 2. Tradurre per comprendere (o comprendere per tradurre?)

*Tradurre è il vero modo di leggere un testo*, recita il titolo di un saggio del 1982 di Italo Calvino; la traduzione di un testo letterario, infatti, è processo attivo di appropriazione delle informazioni che esso veicola su vari livelli, e richiede di attivare strategie di

<sup>7</sup> Così MAGRELLI (2009, 41): cf. CONDELLO – PIERI (2011, 12) e CONDELLO (2012, 434).

<sup>8</sup> Sulla rivista *Tempo* (27 maggio 1950).

<sup>9</sup> MOUNIN (1963, 125).

<sup>10</sup> Cf. BERTAZZOLI (2006, 21s.) «Dato che non esiste mai un'equivalenza assoluta nella trasposizione di un "significato" contenuto in un gruppo di segni linguistici, né sul piano linguistico né sul piano culturale, il traduttore sarà chiamato a privilegiare certi aspetti del prototesto e a porne altri, considerati secondari, sullo sfondo. La scelta delle priorità tra le diverse opzioni in lingua d'arrivo, cioè il materiale testuale ritenuto più adatto a stabilire una possibile "equivalenza" (la relazione tra segmenti testuali corrispondenti dal punto di vista sintattico, grammaticale e semantico), viene motivata dalle implicazioni con il testo originale, dalla tipologia testuale e dall'orizzonte d'attesa dei lettori del testo d'arrivo». Sulle implicazioni didattiche, cf. ancora CONDELLO – PIERI (2011, 21 e 2013, 556).

comprensione non solo delle sue strutture linguistiche, ma anche del contesto culturale in cui esso è stato prodotto, dal momento che «non esistono due lingue che siano sufficientemente simili da essere considerate come rappresentanti della stessa realtà sociale. I mondi in cui vivono differenti società sono mondi distinti, non sono semplicemente lo stesso mondo con etichette differenti»<sup>11</sup>. Non a caso, sin dagli anni Settanta i *Translation Studies* si sono orientati verso una visione della traduzione non come mero fatto linguistico, ma, secondo una prospettiva più ampia, come un processo di mediazione tra culture<sup>12</sup>.

Ciò è tanto più vero se si guarda all'atto del tradurre come pratica didattica: in questo senso, infatti, la traduzione – se condotta con consapevolezza – può divenire una straordinaria risorsa ermeneutica e uno strumento di comprensione. Nella tradizione dell'ermeneutica, peraltro, il legame tra traduzione e interpretazione ha radici profonde<sup>13</sup>, tanto che Gadamer definisce la traduzione come una «chiarificazione enfaticamente», nella quale il traduttore deve necessariamente chiarire a se stesso il senso del testo che traduce, senza poter lasciare in sospeso nulla che non gli sia chiaro<sup>14</sup>. A livello didattico, dunque, la traduzione – ben lungi dall'essere mero strumento valutativo volto all'accertamento di determinate conoscenze linguistiche – può e deve divenire mezzo per acquisire una comprensione più piena e problematizzata dei fenomeni letterari e culturali nella loro globalità; strumento e, al tempo stesso, obiettivo di un'attiva ricerca di senso.

Molta strada è stata compiuta – anche grazie al grande impulso che negli ultimi decenni hanno ricevuto la riflessione sulla didattica delle lingue classiche e il tema trasversale della competenza – nella direzione di un approccio alla traduzione più complesso e consapevole, sia da parte dei docenti che dei discenti<sup>15</sup>; e tuttavia, nella prassi concreta il tradurre dal greco o dal latino (la cosiddetta 'versione') viene ancor oggi spesso fatto corrispondere, in modo più o meno cosciente, esclusivamente con un'operazione di individuazione e di corretta decodificazione delle strutture morfologiche e sintattiche, con eventuali e spesso occasionali incursioni nella riflessione sul lessico. Se tuttavia tale operazione rappresenta certamente una *conditio sine qua non*<sup>16</sup>, essa non è l'unica necessaria per assicurare quella comprensione piena e

<sup>11</sup> E. Sapir in SAPIR – MENDELBAUM (1949, 58).

<sup>12</sup> BERTAZZOLI (2006, 80 e 92). Per una provocatoria dimostrazione dell'influenza esercitata dal contesto sul fatto traduttivo cf. ECO (2003, 25-35).

<sup>13</sup> Cf. GADAMER (1972<sup>3</sup>, 442); ECO (2003, 225-53, in particolare p. 229).

<sup>14</sup> GADAMER (1972<sup>3</sup>, 444).

<sup>15</sup> Su questo concordo con quanto rilevato da ROCCA (2014, 9) nella sua presentazione agli Atti del XXIX convegno *Latina Didaxis*, dedicato proprio al tema della traduzione.

<sup>16</sup> Con ciò, peraltro, non si intende in alcun modo negare l'utilità dell'esercizio di versione, ovvero di traduzione incentrata essenzialmente sull'aspetto linguistico e, in modo particolare, morfosintattico: essa rappresenta infatti uno strumento fondamentale e ineludibile per il consolidamento e l'accertamento delle specifiche conoscenze e abilità proprie dell'apprendimento linguistico, soprattutto nei primi anni del curriculum di latino e di greco. Mi pare, tuttavia, che essa non esaurisca tutte le potenzialità formative

completa di un testo nella quale risiede l'obiettivo principale connesso al processo traduttivo, inteso come pratica didattica e formativa; come sintetizza con efficace formula Silvana Rocca (2014, 9), si tratta di «comprendere per tradurre»<sup>17</sup>.

### 3. Tradurre per mettere in scena

Se la comprensione di un testo letterario è un'operazione complessa che richiede di tener conto di diversi livelli comunicativi, e se questo vale in modo particolare per i testi poetici, che sono per loro natura allusivi e polisemici (tanto che una ben radicata tradizione di matrice idealistica aveva decretato, come ben noto, l'intraducibilità della poesia), un caso particolare è rappresentato dalla traduzione per la scena.

A livello semiologico, infatti, il passaggio dal testo scritto al testo agito sulla scena da personaggi rappresenta un discrimine nettissimo. Ad un primo livello, ciò attiene alla dimensione pragmatica e comunicativa: se infatti il racconto scritto descrive e rappresenta indirettamente, il racconto scenico presenta in modo diretto, e per questo viene a condividere convenzioni e codici propri dell'oralità<sup>18</sup>. Ad un secondo livello, poi, la differenza investe l'istanza narrativa medesima<sup>19</sup>: nella rappresentazione scenica, infatti, l'autore (o il traduttore) non ha il controllo totale dell'atto comunicativo, ma condivide la propria autorialità con altre figure (il regista, gli attori, etc.). La prestazione scenica è un «racconto-già-sempre-in-fieri»<sup>20</sup>, che rigenera ad ogni messa in scena un testo nuovo, che si esprime attraverso una molteplicità di «linguaggi di manifestazione»<sup>21</sup> che vanno ben oltre la parola, creando – per dirla con Roland Barthes – «une véritable polyphonie informationnelle», nella quale risiede l'essenza stessa della «théâtralité»<sup>22</sup>.

Le peculiarità del testo teatrale hanno fatto sì che si sia venuta sviluppando, fin dagli anni Settanta, una specifica semiotica del teatro<sup>23</sup>, volta a ricollocare l'elemento più strettamente verbale (la *pièce* teatrale come testo scritto) in una cornice più ampia, che comprende tutte le dimensioni segniche attivate dalla messa in scena.

---

connesse al processo traduttivo, che può pertanto essere sfruttato anche all'interno di modalità didattiche differenti.

<sup>17</sup> Ormai da un decennio, il tema della comprensione è divenuto centrale nella scuola italiana, dal momento che proprio la comprensione è stata individuata come una delle competenze fondamentali, sia in una prospettiva trasversale ("competenze chiave di cittadinanza"), sia per quanto attiene in modo specifico all'asse dei linguaggi: cf. la *Raccomandazione del Parlamento Europeo e del Consiglio* del 18 dicembre 2006; il D.M. 139 (22 agosto 2007) relativo all'obbligo di istruzione; il *Quadro europeo delle qualifiche e dei titoli* del 7 settembre 2006.

<sup>18</sup> SEGRE (1984, 103-18).

<sup>19</sup> Sulla specificità della *diegesis* mimetica, vd. GAUDREAU (1999<sup>2</sup>, 71-101), segnalatomi da Roberto M. Danese, che ringrazio per i molti spunti di riflessione che mi ha fornito; cf. anche DANESE (2014, 149s.).

<sup>20</sup> GAUDREAU (1999<sup>2</sup>, 88).

<sup>21</sup> GAUDREAU (1999<sup>2</sup>, 93).

<sup>22</sup> BARTHES (1964, 258).

<sup>23</sup> A partire da KOWZAN (1968); cf. anche MOUNIN (1970).

Si tratta di una prospettiva che ha radicalmente ridefinito il compito del traduttore: se infatti negli altri testi letterari è proprio il traduttore l'unico che, in una certa misura, condivide con l'autore l'istanza narrativa<sup>24</sup>, nel testo drammatico egli dovrà fare i conti con un'istanza di produzione disseminata<sup>25</sup>, e sarà chiamato a tenere conto anche dei silenzi del testo, ovvero di tutte le risorse comunicative che l'autore di teatro presuppone nella *performance*, ma che non lasciano traccia nel testo scritto<sup>26</sup>.

Per ritornare all'ambito didattico, pertanto, la traduzione – vista come strumento per una più approfondita comprensione dell'antico – non può prescindere dalla presa in carico di tutti questi aspetti, tanto più che nella commedia plautina la connessione tra produzione letteraria e occasione performativa è estremamente stretta; né appare sufficiente distinguere tra traduzione per la stampa e traduzione per la scena. Tale dicotomia, infatti, rischia di rovesciare i termini della questione, facendo percepire la messa in scena come un'operazione di rielaborazione *a posteriori* di un testo originariamente concepito come scritto, mentre è se mai vero il contrario, e cioè che la redazione scritta rappresenta la formalizzazione di un testo originariamente nato sulla (e per la) scena<sup>27</sup>.

Anche senza sconfinare in un ambito – quello della semiotica e della traduttologia – che è appannaggio della traduzione professionale piuttosto che di quella scolastica, le 'traduzioni per il teatro' rispondono infatti ad un'importante esigenza pratica: devono nascere sulla scena e sulla scena esaurirsi, senza l'ausilio (e la mediazione) di alcun paratesto. Se esistono le note a piè di pagina, infatti, non esistono – come sottolineava Edoardo Sanguineti – le note «a piè di anfiteatro»<sup>28</sup>, e il testo tradotto dev'essere, per così dire, 'autoportante', se non addirittura «self-explanatory»<sup>29</sup>.

<sup>24</sup> Questo prescindendo, per motivi di perspicuità, dalla nota tripartizione tra *intentio auctoris*, *intentio lectoris* ed *intentio operis* per cui cf. ECO (1990).

<sup>25</sup> Cf. GAUDREAU (1999<sup>2</sup>, 88).

<sup>26</sup> Cf. in proposito le riflessioni di R.M. Danese in BANDINI – DANESE (2014, 414-16).

<sup>27</sup> Cf. Danese in BANDINI – DANESE (2014, 417): «Il vaglio filologico della tradizione manoscritta ci mostra piuttosto bene quanto i suoi testi [*scil.* di Plauto], così come ci sono pervenuti, pur traendo origine lontanissima da versioni scritte d'autore, siano in definitiva il risultato di una forzatura operata da filologi del II-I secolo a.C. per trasformarli da 'sceneggiature' funzionali alla mise en scène in testi scritturali finalizzati alla lettura e/o allo studio». Cf. *ultra* DANESE (2014, 151s.).

<sup>28</sup> SANGUINETI (1985, 114). Cf. CONDELLO – PIERI (2011, 15s. e 2013, 558).

<sup>29</sup> Così SOMMERSTEIN (1973a, 143) facendo riferimento alle traduzioni di Aristofane di D. Parker. La questione dell'immediata comprensibilità della traduzione messa in scena si inserisce, peraltro, all'interno di una delle polarizzazioni fondamentali individuate dalla traduttologia: quella tra traduzioni *source oriented* e traduzioni *target oriented*. La questione era già stata posta da SCHLEIERMACHER (1812-1813, 47), che aveva distinto, nell'atto traduttivo, tra il prevalere della tendenza alla *Verfremdung* (straniamento) o alla *Entfremdung* (adattamento): «Entweder der Übersetzer läßt den Schriftsteller möglichst in Ruhe, und bewegt den Leser ihm entgegen; oder er läßt den Leser möglichst in Ruhe und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen». Da altri autori, tale dicotomia è stata espressa – con sfumature diverse – con le coppie antinomiche adeguatezza/accettabilità (Toury), *foreignizing/ domesticating* (Venuti), traduzioni etiche/traduzioni etnocentriche (Berman). Se la traduzione *source-oriented* produce un effetto di straniamento che spinge verso una più approfondita comprensione della cultura del prototesto – di «educazione alla stranezza» parla BERMAN (1999, 60) – una traduzione più immediatamente

Da un punto di vista didattico, quindi, tradurre testi teatrali senza perdere di vista la loro natura (e la loro destinazione) eminentemente performativa significa condurre i discenti verso una comprensione più articolata e problematizzata, che non ne annulli le specificità sul piano del genere, dell'occasione, della poetica<sup>30</sup>.

#### 4. Tradurre la commedia (riuscendo a far ridere il pubblico)

Se la traduzione di testi teatrali si presenta come un'operazione estremamente complessa che pone un'ampia serie di questioni specifiche, ciò vale a maggior ragione per i testi comici.

I meccanismi che suscitano il riso, infatti, sono culturalmente orientati e marcatamente allusivi: in molti casi, la comprensione dell'umorismo richiede la condivisione (o quanto meno la comprensione) di un determinato contesto socioculturale. Ne consegue che, in molti casi, l'elemento comico va perduto al variare del contesto. Ciò vale, a maggior ragione, nel caso in cui la distanza tra il contesto di produzione e quello di ricezione non sia solo culturale, ma anche linguistica, e richieda quindi una transcodifica. In questo caso, infatti, al venir meno dei riferimenti di contesto necessari alla comprensione della comicità cosiddetta 'referenziale' (o situazionale), si viene ad assommare la difficoltà (che diviene spesso vera e propria impossibilità) di trasferire da una lingua all'altra la comicità di tipo verbale<sup>31</sup>: quella che, secondo la celebre definizione di Cicerone, *in verbis habet leporem omnem*, e che pertanto *mutatis verbis salem amittit*<sup>32</sup>.

Dal punto di vista del traduttore, la commedia antica si pone dunque come il punto di intersezione tra le più ardue sfide con le quali ci si possa misurare: quella posta

---

comprensibile, e quindi più attenta all'orizzonte conoscitivo del pubblico, è tuttavia di norma richiesta nel caso di traduzione per la messa in scena: cf. MASTROMARCO (1991, 109).

<sup>30</sup> La traduzione per la messa in scena è stata al centro del progetto di didattica sperimentale *Schola Cothurnata*, di cui sono stata ideatrice e consulente scientifica e che è stato sviluppato negli anni scolastici 2012-2013 e 2013-2014 presso il Liceo "A. Rosmini" di Rovereto grazie ad un finanziamento concesso dalla Fondazione Caritro nell'ambito di un bando per l'innovazione didattica. La descrizione del progetto, che è stato presentato al convegno "*Fabula agitur. Pratiques théâtrales et artistiques, oralité et apprentissage des langues et cultures de l'Antiquité. Histoire, esthétique, didactique*", tenutosi a Grenoble nel gennaio 2015, e in occasione dell'edizione 2015 della Summer School promossa dall'Università di Siena e dal Centro A.M.A., dedicata a "Nuove prospettive sull'insegnamento delle materie classiche nella scuola", sarà presto consultabile nella collana *Didaskein* delle "Editions littéraires et linguistiques" dell'Università di Grenoble.

<sup>31</sup> La distinzione tra "comico di situazione" e "comico di parola" è tracciata nel secondo capitolo de *Le rire*; ed è estremamente significativo che già Bergson, nell'operare tale distinzione, faccia riferimento proprio ai due diversi gradi di traducibilità che caratterizzano le due tipologie: «La prima [*scil.* la comicità di situazione], a rigore, potrebbe esser tradotta da una lingua a un'altra, salvo perdere gran parte della sua peculiarità trovandosi così trasposta in una nuova società, diversa per i suoi costumi, la sua letteratura, e soprattutto per le sue associazioni di idee. Ma la seconda [la comicità verbale] è generalmente intraducibile»: BERGSON (1899, 72). Sulla distinzione tra umorismo referenziale e verbale cf. *ultra* ATTARDO (1994, 27) e, con specifico riferimento ad Aristofane, ROBSON (2008).

<sup>32</sup> Cic. *de orat.* 2, 62 (cf. *ibid.* 2, 64). Cf. Quint. *inst.* 6, 3, 25, *ridicula aut facimus aut dicimus*; stessa distinzione nel *Tractatus Coislinianus* (CGF pp. 50ss. Kaibel).

dai testi poetici, per i quali è necessario guardarsi dal rischio per cui, come stigmatizzava Robert Frost con un celebre aforisma<sup>33</sup>, «poetry is that which is lost out [...] in translation»; quella legata alla dimensione teatrale e performativa, nella quale la parola rappresenta solo uno dei canali comunicativi attivati; infine, quella che è propria dei testi umoristici, che richiedono di continuare a far ridere anche nel venir meno di quegli elementi (culturali o verbali) che ne avevano originariamente determinato la comicità<sup>34</sup>.

Peraltro, il caso della *palliata* presenta un'ulteriore specificità. Come sottolinea Lucia Pasetti (2011, 113s.), alle tre caratteristiche sopra elencate essa ne associa infatti una quarta: il fatto di rappresentare essa stessa un'operazione di traduzione, frutto di quel *vortit barbare* che Plauto rivendica orgogliosamente<sup>35</sup> ed emblema di quella modalità di transcodifica, fortemente etnocentrica e *target-oriented*, che caratterizza il processo di traduzione latino, tutto volto verso una vera e propria riscrittura che, nell'ambito dell'*aemulatio*, modifica il prototesto per adattarlo ed integrarlo nel mutato contesto culturale di ricezione<sup>36</sup>.

##### 5. Tradurre, dal banco al palco

La traduzione della commedia antica ed in modo particolare di Plauto, dunque, rappresenta una sfida notevole anche per un traduttore professionista, tanto che stupisce la scarsità di bibliografia specifica in proposito<sup>37</sup>; ma può rappresentare un'ottima palestra anche nell'ambito di una didattica orientata all'educazione alla complessità.

Ciò che differenzia in modo netto la traduzione professionale da quella formativa è però il fatto che, in quest'ultima, il *focus* non viene posto sul prodotto (ovvero sulla traduzione concretamente realizzata), bensì sul processo<sup>38</sup>: sulle metodologie e le

<sup>33</sup> Durante una conversazione del 1959 con Cleanth Brooks e Robert Penn Warren, nota con il titolo di *Conversations on the Craft of Poetry*.

<sup>34</sup> La difficoltà di mantenere l'umorismo (ed in modo particolare l'umorismo verbale) nella traduzione è vividamente espressa nel capitolo 18 del *Candide* di Voltaire: dove Candide medesimo si meraviglia per il fatto che i *bon mots* del re di Eldorado, per quanto tradotti (e la scelta del concessivo *quoique* appare particolarmente eloquente), continuano ad apparire tali: «Cacambo expliquait les bons mots du roi à Candide, et quoique traduits, ils paraissaient toujours des bons mots. De tout ce qui étonnait Candide, ce n'était pas ce qui l'étonna le moins». Cf. ROBSON (2008, 168).

<sup>35</sup> Plaut. As. 11; Trin. 19.

<sup>36</sup> Cf. BETTINI (2012, 48): «Nella metamorfosi (il *vertere*) dei commediografi romani, l'identità del testo si altera in misura variabile, la *mens* dell'originale, se pure viene sostanzialmente mantenuta, subisce però più di una perdita di presenza. Non è solo la *forma* – la lingua – che cambia; a *mutare* è spesso anche la cultura, la *mens* del testo, la sua identità». Sul *vertere* latino come processo di traduzione artistica e di «*aemulatio* interlinguistica» cf. TRAINA (1989, 93-99), che a p. 103 sottolinea la tendenza alla romanizzazione come il punto di convergenza di tutte le costanti che caratterizzano il *vertere*.

<sup>37</sup> Utili riflessioni, scaturite però da concrete esperienze traduttive e non da un approccio teorico, sono contenute e.g. in SOMMERSTEIN (1973a); ROBSON (2008); PASETTI (2011); BANDINI – DANESE (2014). Un'esperienza scolastica di traduzione di Plauto per la messa in scena è descritta in TUGNOLI – BORGHESI (2014).

<sup>38</sup> Questo l'approccio seguito anche da CONDELLO – PIERI (2013, 555).

strategie traduttive messe in atto, sulle problematicità messe in luce, sugli obiettivi conseguiti in termini di consapevolezza critica.

La traduzione è vista come un processo dialettico nel quale è necessario confrontarsi anche con i problemi più difficili<sup>39</sup>, maturando la consapevolezza che qualunque soluzione è sempre frutto di un compromesso, basato sul prevalere di alcune delle molteplici funzioni del testo sulle altre<sup>40</sup>. Per avere valore, tuttavia, essa deve comunque mantenersi entro i confini chiaramente tracciati dell'ammissibilità, elaborando quindi soluzioni originali e creative all'interno di un contesto ben normato: detto in termini cari alla riflessione sulla didattica, la traduzione rappresenta l'applicazione di una specifica competenza nell'ambito di un'operazione di *problem solving*.

Tale educazione alla problematizzazione del processo traduttivo viene potenziata dal misurarsi con la traduzione per la scena, poiché essa porta gli studenti a misurarsi con i problemi concreti (efficacia comunicativa, realizzabilità, gestione della *performance*, etc.) legati alla dimensione scenica, e trasforma un'operazione solitamente compiuta in un contesto asettico e, per così dire, *in vitro* come quello dello spazio-scuola in un vero e proprio compito di realtà, con importanti ricadute dal punto di vista motivazionale<sup>41</sup>.

Perché dunque la traduzione di un testo drammatico (e nella fattispecie comico) rappresenti, sotto il profilo didattico, un valore aggiunto rispetto a quanto è possibile esperire con testi letterari di altro tipo, è fondamentale che essa sia agganciata ad un'occasione performativa ben determinata. Solo attraverso un confronto costante tra le esigenze del testo e le esigenze della scena, infatti, è possibile toccare con mano la reale dimensione creativa del teatro antico, che non è – almeno nel caso di Plauto – letteratura teatrale, ma copione vero e proprio.

## 6. Tradurre il *Miles gloriosus* al TFA

La traduzione della prima scena del *Miles gloriosus* qui presentata è stata messa in scena in occasione della serata dei *Classici contro* che si è tenuta a Rovereto l'8 maggio 2015, durante la quale – all'interno della cornice generale offerta dal tema della satira della guerra – Gianni Guastella ha tenuto un intervento dedicato alla maschera del *Miles gloriosus* e alla fortuna del modulo retorico dell'iperbolico catalogo delle conquiste.

Artefici della traduzione sono stati, in prima battuta, gli specializzandi che frequentavano il mio laboratorio di Didattica del Latino presso il TFA dell'Università di Trento: sono infatti convinta che, nel percorso formativo dei futuri insegnanti, sia necessario non tanto presentare teorie didattiche, quanto piuttosto far sperimentare

<sup>39</sup> Cf. MOUNIN (1963, 125); BERTAZZOLI (2006, 21-23), cit. *supra* n. 10.

<sup>40</sup> Cf. RONCONI (1971<sup>2</sup>, 131); CONDELLO (2012, 440).

<sup>41</sup> Sulla teoria dell'apprendimento significativo, cf. AUSUBEL (1963).

concretamente buone prassi di insegnamento, attraverso un'impostazione il più possibile attiva e laboratoriale. Mettendosi direttamente in gioco nel proporre individualmente soluzioni traduttive, gli specializzandi hanno potuto verificare direttamente la quantità di problemi e interrogativi sollevati dal testo plautino, e al tempo stesso esperire il grado di approfondimento delle sue strategie comunicative, poetiche e comiche stimolato da questo tipo di approccio.

In una seconda fase, la traduzione approntata è stata discussa con l'attore-regista che l'avrebbe messa in scena, Michele Comite; essa ha quindi subito una radicale revisione in direzione di una maggiore efficacia scenica, subendo numerose modifiche, ma anche tagli e lo spostamento di diverse battute: ciò che appare efficace sulla carta, infatti, spesso non risulta tale alla prova della scena, o manca di ritmo<sup>42</sup>. Nelle mie esperienze di didattica della traduzione teatrale, peraltro, proprio la tensione dialettica tra l'istanza filologica dell'aderenza al testo originale e quella registica dell'efficacia della messa in scena si è rivelata come uno degli elementi di maggiore significato, perché ha consentito di sperimentare l'originaria dimensione creativa del teatro plautino, opera non di uno scrittore, ma di un uomo di teatro, che con la scena continuamente si misurava<sup>43</sup>.

La destinazione reale ha fatto sì che la traduzione venisse effettuata dopo aver fatto precise inferenze sul *target* di destinazione<sup>44</sup> – un pubblico eterogeneo, generalmente piuttosto colto, che avesse probabilmente qualche conoscenza e interesse riguardo al teatro plautino ma che non necessariamente conoscesse l'opera e la scena rappresentata – e dopo aver determinato il livello del testo che si sarebbe privilegiato, individuato in modo prioritario nella restituzione dei più tipici meccanismi del comico plautino. Per risultare efficace, infatti, la traduzione proposta doveva, innanzitutto, fare ridere; essa avrebbe dovuto quindi – per fare riferimento alla terminologia impiegata dalla *Skopstheorie*<sup>45</sup> – avere prevalentemente una funzione operativa, in grado di suscitare nel pubblico una reazione di divertimento<sup>46</sup>.

Si è già sottolineato, però, come conservare gli elementi di umorismo sia uno dei problemi di più complessa risoluzione per un traduttore, e come esso non possa risolversi una volta per tutte, ma richieda di volta in volta un attento vaglio del contesto.

<sup>42</sup> La licenza nei confronti di omissioni, sostituzioni, integrazioni è del resto individuata come una delle peculiarità distintive della traduzione per la scena da CONDELLO – PIERI (2013, 561).

<sup>43</sup> Sull'importanza del rapporto con la dimensione performativa per una più piena comprensione della commedia plautina, cf. DANESE (2014), che alle pp. 156-67 presenta un'esperienza di messa in scena del *Miles* che – pur nell'ambito di un contesto radicalmente diverso – appare molto affine, per impostazione generale e per singole soluzioni sceniche, a quella illustrata qui.

<sup>44</sup> L'individuazione del *target* è un concetto essenziale per impostare correttamente il problema della traduzione anche in ambito didattico, come è opportunamente sottolineato da CONDELLO – PIERI (2011, 11-18).

<sup>45</sup> Cf. REISS (1989).

<sup>46</sup> Cf. ROBSON (2008, 175): «The translator's position as to the extent to which he or she will aim to make the target audience laugh will have an important impact to the translation».

La stretta connessione esistente tra la traduzione come problema aperto, che richiede di individuare di volta in volta nuove soluzioni, e il caso limite rappresentato dalla traduzione dell'umorismo è stata chiaramente espressa da Ludwig Wittgenstein in un suo *Zettel*: «übersetzen von einer Sprache in die andere, ist eine mathematische Aufgabe, und das Übersetzen eines lyrischen Gedichts z.B. in eine fremde Sprache ist ganz analog einem mathematischen Problem. Denn man kann wohl das Problem stellen 'wie ist dieser Witz (z.B.) durch einen Witz in der andern Sprache zu übersetzen?', d.h. zu ersetzen; und das Problem kann auch gelöst sein; aber eine Methode, ein System zu seiner Lösung gab es nicht»<sup>47</sup>.

Già la sintetica riflessione di Wittgenstein mostra quale sia, in molti casi, la strada da percorrere per conservare inalterato, nella traduzione, il portato umoristico proprio dell'originale: quella della sostituzione, per cui un *Witz* che risulta intraducibile – o perché scatenato da elementi culturali non condivisi dal pubblico moderno, o perché imperniato su un gioco verbale o su un elemento fonico non riproducibile nella lingua d'arrivo – viene rimpiazzato (*ersetzen*) con un altro, diverso ma equivalente dal punto di vista funzionale.

Si tratta del principio dell'effetto equivalente, che percorre trasversalmente molte riflessioni sulla traduzione: a partire da Tytler (1791), per giungere a teorie moderne come quella dell'equivalenza dinamica di Nida o dell'equivalenza nella differenza di Jakobson<sup>48</sup>. Nella traduzione dei testi comici, questo significa, a livello concreto, la necessità di compensare gli elementi umoristici dell'originale che vanno perduti con altri, che assolvono pertanto la funzione di surrogati<sup>49</sup>.

Si viene così a creare un testo tradotto nel quale il principio della fedeltà non è declinato nel senso della letteralità, ma in quello di un più efficace recupero dell'effetto comico sul pubblico<sup>50</sup>. Un testo nel quale il confine tra traduzione vera e propria e riscrittura diviene labile e viene messo radicalmente in discussione, con la conseguente rinuncia alla traduzione *verbum pro verbo* e un netto sbilanciamento della traduzione in una direzione nettamente *target-oriented*. Un testo che trova la propria giustificazione

<sup>47</sup> WITTGENSTEIN (1967, nr. 698).

<sup>48</sup> Cf. BERTAZZOLI (2006, 64 e 73s.).

<sup>49</sup> Cf. SOMMERSTEIN (1973b, 36); ROBSON (2008, 178); BANDINI – DANESE (2014, 419): «fatto salvo l'obbligo di conoscerne le caratteristiche originali [*scil.* del teatro plautino] nel modo più preciso e scientificamente attendibile, se vogliamo trasformarlo in un'azione scenica che veramente lo 'comunichi' al pubblico contemporaneo dobbiamo fare qualcosa di simile a quello che Plauto stesso faceva coi modelli greci. Dobbiamo cioè portarlo verso dinamiche drammaturgiche, estetiche attoriali e strategie di impatto col pubblico tipiche della nostra epoca, così come ne traduciamo la struttura verbale dal latino nelle nostre lingue. In altre parole dobbiamo utilizzarne tutti i meccanismi comici che siamo in grado di sfruttare, per operarne una riscrittura scenica e non letteraria, in grado di farne apprezzare le enormi qualità anche ad un pubblico di non specialisti, un pubblico che, quando va a teatro, non deve assistere ad una lezione sulla commedia latina arcaica, bensì divertirsi, ridere, come Plauto voleva che facessero i suoi spettatori. In questo modo operiamo una traduzione non solo scenica, ma anche interculturale, orientata verso un ritorno effettivo del teatro plautino dal libro alla rappresentazione».

<sup>50</sup> Cf. SOMMERSTEIN (1973a, 143).

all'interno di una didattica laboratoriale che intende cancellare ogni automatismo traduttivo e spingere i discenti a riflettere, in un processo attivo di costruzione di senso, sulle funzionalità – drammatiche e comiche – del testo stesso, anche a costo di allontanarsi, spesso in modo evidente, dal prototesto; una didattica laboratoriale dove ciò che conta è l'acquisizione di competenza da parte dei discenti, e non la validità scientifica delle soluzioni traduttive adottate. È evidente, infatti, che molte delle soluzioni proposte rappresentano dei fortissimi anacronismi, e vengono ad intervenire in modo massiccio sul testo, anche con tagli, integrazioni e ricollocazioni. Parallelamente al lavoro di traduzione, pertanto, è stato necessario riflettere con gli specializzandi sul valore, ma anche sui limiti, di una simile operazione, che rappresenta solo uno dei numerosi approcci possibili nel tradurre un testo.

Nel presentarsi come compito di realtà, la traduzione per il teatro porta a confrontarsi con problemi pratici, connessi non solo con la specifica semiotica della diegesi mimetica, ma anche – molto più banalmente – con questioni estremamente concrete, legate allo specifico contesto della rappresentazione. Nel caso della traduzione del *Miles*, ad esempio, è stato necessario enfatizzare gli elementi che risultavano propedeutici al successivo intervento di Gianni Guastella, quale soprattutto il modulo retorico del 'catalogo delle conquiste', visto anche nella sua relazione intertestuale con il *Don Giovanni* di Mozart: non solo, dunque, tutte le enumerazioni presenti nell'originale sono state mantenute e, in alcuni casi, persino amplificate, ma si è deliberatamente aggiunto, come battuta cantata da Pirgopolinice, il celebre *incipit* dell'aria di Leporello: «Madamina, il catalogo è questo».

La traduzione è stata poi fortemente condizionata da un problema pratico di natura strettamente registica. La prima scena del *Miles* è tutta costruita, a livello drammaturgico, sulla dialettica tra Pirgopolinice ed il parassita Artotrogo; ma, sulla scena del Teatro Zandonai di Rovereto, essa è stata affidata ad un unico attore. Una simile inferiorità numerica è stata brillantemente risolta decidendo di rappresentare la scena attraverso due burattini: una soluzione efficace dal punto di vista pratico, ma valida anche sotto il profilo simbolico, visto che indirettamente richiamava, in una serata dedicata alla satira della guerra da Aristofane a Kraus, la diffusa rappresentazione satirica del soldato come fantoccio eterodiretto. Tale soluzione, tuttavia, ha reso necessario limitare, ove possibile, gli scambi tra le *personae loquentes*, trasferendo su Artotrogo alcune delle battute di Pirgopolinice e garantendo, in questo modo, una maggiore fluidità.

#### 7. Plauto, *Miles gloriosus*: *scena prima*<sup>51</sup>

Artotrogo [*entrando in scena*]: Pirgo..... Pirgo...! Pirgopoli..... Pirgopoliniceee!  
Pirgopolinice: Artotrogo!! Io son qui! Tu dove sei?

<sup>51</sup> <https://vimeo.com/143231079>.

Artotrogo: Eccomi, sono qui, al fianco di un eroe, di un uomo celeste, di un uomo di successo e di bellezza regale, di un guerriero così coraggioso che nemmeno Marte oserebbe paragonarsi a te!

Pirgopolinice: Marte? Marte chi?

Artotrogo: Ma quello a cui hai salvato la vita sui campi di battaglia dello Sbafistan, sotto il comando supremo dello stratega Strepiton de' Strafalcioni... il nipote di Nettuno, il figlio di Apollo – che fece una palla di pelle di pollo tutti i pesci vennero a galla per vedere la palla di pelle di pollo fatta da Apelle figlio di Apollo... non ti è venuta fame?

Pirgopolinice: No! Va' avanti, che mi piace!

Artotrogo: E questo non è nulla, rispetto a tutte le tue altre imprese... [a parte] sì, le imprese che non si è mai neanche sognato di fare!

Me lo ricordo bene: li hai fatti fuori tutti in un giorno solo: in Papuasiason centocinquanta, in Fessezia son già centouno, trenta a Lavis, in Iraq sessantuno....

Pirgopolinice: Madamina, il catalogo è questo...

Artotrogo: In totale fa... settemila!

Pirgopolinice: Sicuro: i conti tornano!

Artotrogo: E quell'elefante in India? Che gli hai spezzato una zampa con un pugno? Ma che dico una zampa... il femore gli hai sfondato col braccio, e la pellaccia, le viscere e la proboscide... Se ti fossi impegnato gli avresti sfondato anche il...

Pirgopolinice: che memoria!

Artotrogo: Me la rinfrescano le tue focaccine: se ti darò corda potrò mangiare sempre a sbafo... non ti è venuta fame?

Pirgopolinice: No!

Artotrogo [a parte]: Cosa non si fa per la gola... uno più sparaballe e più vanitoso di questo non esiste... però a casa sua si mangia un paté di olive che è la fine del mondo!!!

Per non parlar delle donne che cascano ai tuoi piedi – e non a torto, *macho* come sei. Dicono: "che *charme*! Guarda come gli dona quella chioma! Fortunate quelle che si infilano nel suo letto!". Mi pregano, mi stringono, mi implorano... ti cercano, ti vogliono, ti bramano...

Pirgopolinice: È proprio una disgrazia esser troppo belli! [esce]

Artotrogo: .....Poli...Poliiiiii... Pirgopolinice... aspetta, dove vai?

Come anticipato, il criterio che ha ispirato la traduzione è stato quello dell'individuazione e della sottolineatura delle principali peculiarità del comico plautino<sup>52</sup> – non, quindi, una traduzione *verbum pro verbo*, ma una rielaborazione basata sulla domanda: "qual è il motivo per cui questa battuta doveva far ridere? Come possiamo riprodurla in italiano?". Tale approccio – dettato dall'esigenza didattica di una più approfondita appropriazione della natura della commedia plautina e, più in generale, di una riflessione sui meccanismi che regolano un potentissimo mezzo di comunicazione e persuasione, l'umorismo – è stato inteso anche in senso lato: in alcuni casi, cioè, si sono utilizzati strumenti espressivi propri dello stile di Plauto anche in punti del testo dove essi non erano originariamente presenti.

---

<sup>52</sup> Classico, a questo proposito, il rimando a FRAENKEL (1960).

Un primo, fondamentale problema sollevato da ogni traduzione letteraria, e particolarmente sentito nel caso di traduzioni per la scena (prive, quindi, di apparati esegetici) è quello della traduzione di *Realien* quali antroponimi, teonimi, toponimi, che il mutamento dei paradigmi storico-sociali e culturali di riferimento rende in massima parte inintelligibili per il pubblico. Anche in questo caso, la scelta è stata quella di portare il più possibile allo scoperto i meccanismi del comico plautino.

Ciò è particolarmente evidente nel punto del testo in cui Artotrogo si cimenta nell'iperbolico conteggio delle vittime del *Miles* (vv. 42-45):

... centum in Cilicia  
et quinquaginta, centum in Scytholatronia,  
triginta Sardos, sexaginta Macedones –  
sunt homines quos tu occidisti uno die

Come scrive Questa (2004, 81), «solo Aristofane, prima di Plauto, poté mescolare in un folle girotondo Cilicia e... Scitolatronia, Sardi<sup>53</sup> e Macedoni, centocinquanta e cento, sessanta e trenta sino a farne... settemila». Un folle girotondo, in cui la comicità – oltre che dall'iperbole – scaturisce dal mescolare insieme luoghi reali ed inventati, nomi esotici ed altri più familiari. Dalla riflessione su questo elemento è nata la proposta di traduzione, che mescola toponimi che potessero evocare nel pubblico di oggi le medesime impressioni, facendo riferimento a luoghi vicini (Lavis è una località del Trentino, e gioca quindi sull'inaspettato inserimento di un riferimento noto al pubblico ma completamente decontestualizzato) e lontani (l'esotica Papuasias), noti teatri di guerra (l'Iraq) e luoghi inventati, ma dal nome evocativo (la Fessezia):

in Papuasias son centocinquanta, in Fessezia son già centouno, trenta a Lavis, in  
Iraq sessantuno....

Si tratta di una proposta traduttiva improntata ad un anacronismo radicale, senz'altro eccessivo e poco soddisfacente per una traduzione professionale<sup>54</sup>. Tuttavia, in ambito didattico essa ha veicolato un'appropriazione attiva ed estremamente analitica dei meccanismi del comico messi in campo da Plauto.

<sup>53</sup> Ininfluenza, a questo proposito, è il fatto che le interpretazioni oscillino, in questo punto del testo, tra il riferimento ai Sardi e quello alla città lidia di Sardi.

<sup>54</sup> Come suggerisce MASTROMARCO (1991, 117-19), l'attualizzazione dei *Realien* andrà limitata ai casi in cui il mantenimento del termine originale crei reali problemi di comprensione al pubblico, mentre SOMMERSTEIN (1973a, 152) mette in guardia contro il rischio che anacronismi eccessivi diano la sensazione di un testo inautentico. La questione s'inserisce ancora una volta nell'equilibrio tra i due poli del *source* e del *target*, per cui vd. *supra* n. 29; Peraltro, proprio nell'attualizzazione dei *Realien* risiede uno degli spazi in cui, più che altrove, il traduttore può dismettere la propria invisibilità e dare voce alle proprie istanze ideologiche o poetiche: penso a scelte fortemente caratterizzate come l'attualizzazione dei termini indicanti cariche politiche, o al "Dio" con cui Pier Paolo Pasolini tradusse il θεός del prologo dell'*Agamennone*.

Nella stessa direzione va un'altra licenza che ci siamo presi in questa medesima battuta. Al giorno d'oggi, su questo passo plautino si è inevitabilmente sedimentata l'influenza che esso ebbe sul *Don Giovanni*; un'influenza che abbiamo ritenuto valesse la pena di sottolineare, non solo – come già detto – facendo commentare a Pirgopolinice l'improbabile catalogo delle proprie presunte imprese con l'*incipit* dell'aria di Leporello, ma anche facendo cantare ad Artotrogo questa battuta sulla melodia del mozartiano «In Italia seicento e quaranta, / in Lamagna duecento e trentuna, / cento in Francia, in Turchia novantuna»<sup>55</sup>. Ciò ha comportato la necessità, dettata da esigenze ritmiche (e rimiche), di modificare lievemente i numerali originali (rispettivamente, centouno e sessantuno per *centum* e *sexaginta*); ma, al tempo stesso, ha permesso di introdurre nella riflessione due funzioni centrali della comicità plautina: la sua natura intrinsecamente allusiva e metateatrale e la centralità che vi riveste l'aspetto lirico e musicale<sup>56</sup>.

Un processo affine di rielaborazione di antroponimi e teonimi è stato applicato anche ai vv. 13-15:

[Martem]<sup>57</sup> *Quemne ego servavi in campis Curculionieis,  
ubi Bumbomachides Clutomestoridysarchides  
erat imperator summus, Neptuni nepos?*

Nell'ambito della straordinaria inventività dei nomi parlanti plautini<sup>58</sup>, nel nome dell'*imperator summus* Bumbomachides Clutomestoridysarchides a prevalere sono –

<sup>55</sup> L'operazione compiuta è simile a quella effettuata da Sommerstein, che, nel tradurre la *Lisistrata*, adattò il testo di alcune parti liriche alla melodia di canti popolari o arie che potessero essere noti al pubblico inglese: cf. SOMMERSTEIN (1973a, 148s.). Ma ancora più significativo è stato scoprire – durante la scrittura di quest'articolo, e quindi dopo che la nostra versione era andata in scena – che già nel 2006, nell'allestire il *Miles* per il Teatro Stabile delle Marche, Marinella Anaclerio era giunta ad una soluzione simile: come racconta DANESE (2014, 162-65), che di quella messa in scena fu traduttore, anche in quel caso la memoria culturale degli spettatori rispetto alla ricezione successiva della commedia plautina venne attivata attraverso un richiamo ritmico e melodico al catalogo mozartiano, innestato – come nel nostro caso – sull'analogo catalogo pronunciato da Artotrogo.

<sup>56</sup> Il valore didattico di una simile operazione non mi pare inficiato dal fatto che la prima scena del *Miles* non sia, in verità, in metri lirici, ma in senari giambici.

<sup>57</sup> Per le necessità sceniche riferite *supra*, la battuta, originariamente pronunciata da Pirgopolinice, è stata da noi attribuita ad Artotrogo. Il *Miles* pronuncia, invece, solamente la domanda "Marte? Marte chi?", che, nella nostra traduzione, viene a chiarire, esplicitandolo, un elemento di ambiguità del testo plautino, ovvero l'attribuzione del *quem* incipitario. L'interpretazione più diffusa riconnette infatti il pronome al richiamo a Marte contenuto nella battuta precedente; ciò, però, crea qualche difficoltà di tipo logico, tanto che PETRONE (2009, 45s.) ha proposto di riferirlo invece allo stesso Artotrogo. Tuttavia, se è senz'altro vero che pare impossibile pensare che Pirgopolinice non conosca il dio della guerra, ci è parso che la sua millantata ignoranza possa essere letta come una volontaria espressione di superiorità e di indifferenza. Nel corso del laboratorio, si è quindi scelta una soluzione che – coerentemente con l'idea gadameriana della traduzione come «chiarificazione enfaticizzante» – rendesse più evidente una simile interpretazione. La scelta di inserire la battuta "Marte chi?", inoltre, ha permesso di attivare nel pubblico un richiamo di tipo satirico all'attualità politica: l'anno prima della nostra traduzione, infatti, aveva fatto scalpore il comportamento di un importante esponente politico che, durante una conferenza stampa, aveva espresso la propria indifferenza nei confronti delle esternazioni di un viceministro con un noncurante "[Fassina] chi?".

oltre la pletorica estensione – elementi connotativi onomatopeici, l'affastellarsi di radici etimologiche variamente allusive alla sfera della guerra<sup>59</sup> e il suffisso epicizzante *-ides*:

quello a cui hai salvato la vita sui campi di battaglia dello Sbafistan, sotto il comando supremo dello stratega Strepiton de' Strafalcioni... il nipote di Nettuno, il figlio di Apollo<sup>60</sup>...

Le possibilità di traduzione sono infinite<sup>61</sup>, e forse impossibile è riuscire a mantenere tutti gli spunti dell'originale; a prescindere dalla validità del risultato, proporre e discutere un equivalente italiano rappresenta quindi, a livello didattico, un ottimo esercizio di *problem solving*.

Ciò vale anche per i *campi Curculioniei* del verso precedente: anche in questo caso, infatti, lo sforzo di individuare un equivalente efficace per la neoformazione plautina comporta un approfondimento delle valenze che essa sottende. Se infatti alcuni traduttori si limitano a scegliere un traducevole affine dal punto di vista fonico<sup>62</sup>, e se Hammond, Mack, Moskalew (1997<sup>2</sup>, *ad loc.*) osservano che «the adj. seems to have little relevance here», nel sistema della comicità plautina mi pare invece certo che esso alluda al *curculio*, il pidocchio del grano<sup>63</sup>, emblema tanto noto di voracità da aver dato nome al parassita protagonista dell'omonima commedia (perfetto equivalente, peraltro, dell'Artotrogo di questa scena del *Miles*, il cui nome significa 'divoratore di pane'). La traduzione Sbafistan, pur rinunciando al riferimento animale, cerca quindi di mantenere questo significato primario, e vi aggiunge un suffisso che vuole sostituirsi ai *campi* del latino nell'evocare scenari di guerra.

Altrove si è scelto di enfatizzare deliberatamente alcuni elementi tipici della comicità plautina, anche a costo di ottenere una traduzione maggiormente caratterizzata rispetto all'originale. Tale traduzione, per così dire iperespressiva, serviva a compensare la limitata espressività – sia sul piano della prossemica e della gestualità, che su quello della mimica facciale – dei burattini impiegati nella rappresentazione scenica.

<sup>58</sup> Cf. PETRONE (2009, 13-41).

<sup>59</sup> Come ad esempio *mach-* e *clut-* (= *klyt-*); la trasmissione manoscritta dei due nomi (ed in particolare del secondo) è gravemente corrotta, ed è stata variamente ricostruita per emendazione (il Clutomestoridysarchides dell'edizione di Lindsay, ad esempio, si deve a Ritschl).

<sup>60</sup> Il raddoppiamento della genealogia mitica ha permesso di introdurre, attraverso il richiamo ad Apollo, la nota filastrocca di "Apelle figlio di Apollo": si tratta di un'aggiunta del tutto libera, che mira a muovere al riso richiamando il pubblico ad un elemento certamente noto della contemporanea rielaborazione – su un piano giocoso e popolare – del patrimonio mitologico antico, introducendo quel tema del cibo e dell'ingordigia che rappresenta l'elemento più caratterizzante della figura del parassita e, al tempo stesso, sfruttando un meccanismo tipico del teatro plautino, il gioco di parole.

<sup>61</sup> Tra i traduttori italiani, Augello propone 'Bombardon degli Arciminchiofànfani', Paratore un quasi futurista 'Pugnastrombazzide Redelleschiappestrategiche'. Sorprendentemente, Pasolini nel suo *Vantone* non coglie lo spunto e – probabilmente per motivi ritmici – si limita ad un letterale 'Bumbomachide'.

<sup>62</sup> Augello, ad esempio, rende 'campi Gorgoglionidi', Scandola 'campi gorgoglionei'.

<sup>63</sup> Una simile interpretazione è difesa in modo convincente e documentato da PETRONE (2009, 43-66).

Così l'iperbolica descrizione dello scontro tra Pirgopolinice e l'elefante (vv. 25-31):

- AR. ... *Edepol vel elephanto in India,  
quo pacto ei pugno praefregisti bracchium.*  
 PY. *Quid, bracchium?*  
 AR. *Illud dicere volui: femur.*  
 PY. *At indiligenter iceram.*  
 AR. *Pol si quidem  
conixus esse, per corium, per viscera  
perque os elephantis transmineret bracchium.*  
 PY. *Nolo istaec hic nunc.*

A sottolineare l'affannoso tentativo di Artotrogo di riparare all'iniziale freddezza di Pirgopolinice con una *climax* di assurdità, lo scambio di battute è stato chiuso con un'allusione volgare in linea con lo spirito plautino:

E quell'elefante in India? Che gli hai spezzato una zampa con un pugno? Ma che dico una zampa... il femore gli hai sfondato col braccio la pellaccia, le viscere e la proboscide... Se ti fossi impegnato gli avresti sfondato anche il...

Allo stesso modo, stilemi generalmente presenti nella lingua plautina vengono smontati e "rimontati" nell'italiano: come i diminutivi (*offae* 'focaccine', v. 49), il *code-switching* (*pulcher* 'macho', v. 59; 'che charme', v. 63) o le espressioni appartenenti ad un registro volgare (*periurorem* 'sparaballe', v. 21). Anche se tali categorie linguistiche non sono immediatamente riscontrabili nel termine latino corrispondente, infatti, nell'insieme esse vengono a restituire l'idea dell'originario impasto della lingua plautina.

Anche a livello più macroscopico, alcune aggiunte, trasposizioni e ripetizioni hanno permesso di definire meglio la funzione della scena. Come generalmente osservato<sup>64</sup>, infatti, il dialogo tra Artotrogo e Pirgopolinice appare svincolato dallo sviluppo narrativo della commedia – tanto più che il primo, che funge da personaggio protatico, non comparirà più, mentre il secondo lo farà solo nel quarto atto – ed ha piuttosto la funzione di caratterizzare le due maschere comiche del parassita e del soldato, anticipando in modo particolare le peculiarità di quest'ultimo.

Per dare maggiore compiutezza al brano ed introdurre meglio i personaggi, quindi, Artotrogo entra in scena urlando a gran voce il nome di Pirgopolinice - che nel testo originale non viene pronunciato fino al v. 56 – e allo stesso modo esce di scena alla fine; inoltre, alcuni motivi ricorrenti – l'ingordigia di Artotrogo, la soddisfazione di Pirgopolinice per la sua presunta "buona memoria"<sup>65</sup>, il frequente ricorso all'accumulo, all'iperbole e alla ridondanza espressiva come funzioni della vanagloria del soldato (che

<sup>64</sup> Cf. e.g. SANTINI (2005, 6); PETRONE (2009, 43).

<sup>65</sup> Cf. PETRONE (2009, 64): «*Memini* è parola d'ordine e vocabolo tematico di tutta la scena».

coinvolge la dimensione militare e quella erotica) – vengono ulteriormente enfatizzati rispetto a quanto presente nell'originale.

#### 8. *Per concludere*

Rappresentazione per tipi dei personaggi; caratterizzazione "bassa" dell'impasto linguistico, basata su elementi come volgarismi, *code-switching*, diminutivi; tendenza all'enumerazione e al gioco di parole, all'enfasi e all'iperbole; presenza di neologismi e nomi parlanti; pregnanza dell'elemento fonico e musicale: attraverso un approccio didattico volto a porre al centro del processo traduttivo la ricostruzione (ovvero la ricreazione) delle strategie del comico, la riscrittura di una sola scena ha consentito di appropriarsi in modo critico di molte peculiarità della lingua e del teatro plautini, riflettendo al tempo stesso sulla specificità del testo teatrale grazie alla stretta sinergia tra traduzione e messa in scena, tra traduttori e attore-regista. Parallelamente, si sono perseguiti obiettivi di consolidamento linguistico e di ragionamento sul lessico – il tutto, per mezzo di una metodologia didattica improntata all'economicità (sia di risorse umane e tecniche che di tempo), e quindi facilmente riproducibile in un qualsiasi contesto educativo<sup>66</sup>.

Questo, per quanto riguarda il processo, che è quanto più ci preme; per quanto riguarda, invece, il prodotto, ovvero la traduzione della prima scena del *Miles gloriosus* approntata dagli specializzandi TFA del laboratorio di Didattica del Latino, essa non soddisfa certo il requisito che Sommerstein (1973a, 152) pone come obiettivo ideale di una traduzione teatrale, ovvero «to present what the author would have written had he and his audience been speakers of modern English but otherwise people of their own time and country»; e tuttavia, possiamo avere la speranza di aver scritto un copione che a Plauto, se fosse stato invece un uomo del nostro mondo e del nostro tempo, avrebbe forse fatto ridere.

---

<sup>66</sup> Il tempo-scuola, o quello di un corso universitario, non consente, di norma, la traduzione e la messa in scena di un'intera opera teatrale, se non in presenza di uno specifico seminario extracurricolare; la traduzione di un'unica scena, purché sufficientemente autonoma dal punto di vista drammatico e diegetico, può invece essere facilmente integrata nella didattica curricolare, e può quindi rappresentare una soluzione più semplicemente replicabile, eventualmente anche senza il coinvolgimento di un attore professionista.

riferimenti bibliografici

ATTARDO 1994

S. Attardo, *Linguistic Theories of Humour*, Berlin.

AUSUBEL 1963

D. Ausubel, *The Psychology of Meaningful Verbal Learning*, New York.

BANDINI – DANESE 2014

G. Bandini – R.M. Danese, Adporto vobis Plautum. *I Menaechmi fra apparato critico e apparato scenico*, «DeM» V 414-49.

BARENGHI 1995

M. Barenghi (a cura di), *Italo Calvino. Saggi 1945-1985*, vol. II, Milano.

BARTHES 1964

R. Barthes, *Essais critiques*, Paris (rist. 1991).

BERGSON 1899

H. Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris (trad. it. Milano 1990).

BERMAN 1999

A. Berman, *La Traduction et la Lettre ou l'Auberge du lointain*, Paris (trad. it. Macerata 2003).

BERTAZZOLI 2006

R. Bertazzoli, *La traduzione: teorie e metodi*, Roma.

BETTINI 2012

M. Bettini, Vertere. *Un'antropologia della traduzione nella cultura antica*, Torino.

CONDELLO 2012

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 – PIERI 2011

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 (= «Edizioni e saggi universitari di filologia classica» LXV).

CONDELLO – PIERI 2013

F. Condello – B. Pieri, *"Note a piede di anfiteatro": la traduzione dei drammi antichi in una esperienza di laboratorio*, «DeM» IV 553-603.

DANESE 2014

R.M. Danese, *Plauto sul palcoscenico della contemporaneità. Appunti per una palliata italiana: Asinaria e Miles gloriosus*, «Pan» III 149-68.

ECO 1990

U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Milano.

ECO 2003

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

FRAENKEL 1960

E. Fraenkel, *Elementi plautini in Plauto* (1922), trad. it. di F. Munari, Firenze.

GADAMER 1972<sup>3</sup>

H.G. Gadamer, *Warheit und Methode*, Tübingen (trad. it. Milano 1983).

GAUDREULT 1999<sup>2</sup>

A. Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris-Québec (trad. it. Torino 2000).

HAMMOND – MACK – MOSKALEW 1997<sup>2</sup>

M. Hammond – A.M. Mack – W. Moskalew (eds.), *T. Macci Plauti Miles gloriosus*, rev. by M. Hammond, Cambridge, Mass.-London.

KOWZAN 1968

T. Kowzan, *Le signe au théâtre*, «Diogène» LXI 59-90

MAGRELLI 2009

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

MASTROMARCO 1991

G. Mastromarco, *Aristofane e il problema del tradurre*, in S. Nicosia (a cura di), *La traduzione dei testi classici. Teoria, prassi, storia*, Atti del convegno di Palermo (6-9 aprile 1988), Napoli, 103-26.

MOUNIN 1963

G. Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris (trad. it. *Teoria e storia della traduzione*, Torino 1965).

MOUNIN 1970

G. Mounin, *Introduction à la sémiologie*, Paris (trad. it. Roma 1973).

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 («Edizioni e saggi universitari di filologia classica» LXV).

PETRONE 2009

G. Petrone, *Quando le muse parlavano latino. Studi su Plauto*, Bologna («Testi e manuali per l'insegnamento universitario del latino» CV).

PIERI 2009

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

QUESTA 2004

C. Questa, *Sei letture plautine*, Urbino.

REISS 1989

K. Reiss, *Text Types, Translation Types and Translation Assessment*, in A. Chesterman (ed.), *Readings in Translation Theory*, Helsinki, 105-15.

ROBSON 2008

J. Robson, *Lost in Translation? The Problem of (Aristophanic) Humour*, in L. Hardwick – C. Stray (eds.), *A Companion to Classical Receptions*, Oxford, 168-82.

ROCCA 2014

S. Rocca (a cura di), *Latina Didaxis XXIX – La traduzione come competenza disciplinare. Il ruolo del latino*, Atti del convegno (Genova, 10-11 aprile 2014), Genova (Pubblicazioni del DAR.FI.CL.ET).

RONCONI 1971<sup>2</sup>

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

SANGUINETI 1985

E. Sanguineti, *Scribilli*, Milano.

SANTINI 2005

P. Santini, *La prima scena del Miles gloriosus di Plauto*, «BStudLat» XXXV 3-12.

SAPIR – MENDELBAUM 1949

E. Sapir – D. Mandelbaum (eds.), *Selected Writings in Language, Culture and Personality*, Berkeley (trad. it. *Cultura, linguaggio e personalità*, Torino 1972).

SCHLEIERMACHER 1812-1813

F. Schleiermacher, *Über die verschiedene Methoden des Übersetzens*, «Abhandlungen der Königlich-Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Philos. Kl.», 143-72 (= H.J. Störig (Hrsg.), *Das Problem des Übersetzens*, Stuttgart 1963).

SEGRE 1984

C. Segre, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino.

SERRA ZANETTI 1961

P. Serra Zanetti, *Sul criterio e il valore della traduzione per Cicerone e S. Gerolamo*, in *Atti del I Congresso internazionale di Studi Ciceroniani*, vol. II, Roma, 355-405.

SOMMERSTEIN 1973a

A.H. Sommerstein, *On Translating Aristophanes. Ends and Means*, «G&R» XX 140-54.

SOMMERSTEIN 1973b

A.H. Sommerstein, *Aristophanes. Lysistrata, The Acharnians, The Clouds*, Harmondsworth.

STEINER 1975

G. Steiner, *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford (trad. it. Firenze 1984).

TRAINA 1989

A. Traina, *Le traduzioni*, in *Lo spazio letterario di Roma antica*, II. *La circolazione del testo*, Roma, 93-123.

TUGNOLI – BORGHESI 2014

A. Tugnoli – N. Borghesi, *Tradurre e mettere in scena Plauto. Resoconto a due voci di un'esperienza partecipata di scuola e teatro*, «DeM» V 450-75.

TYTLER 1791

A.F. Tytler, *Essay on the Principles of Translation*, London.

VENUTI 1995

L. Venuti, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London (trad. it. Roma 1999).

WITTGENSTEIN 1967

L. Wittgenstein, *Zettel*, Oxford.