

Virginia Balestrini

Alcmena dal “galeone sommerso”.
Michèle Fabien traduttrice di Plauto

Abstract

Michèle Fabien, a Belgian dramatist who worked between seventies and nineties, wrote in 1991 an adaptation from Kleist's *Amphitryon* and two years later published the script, together with her own translation of Plautus' original text. This work is an *unicum* in Fabien's production and is related to other Fabien's dramas because of the attention payed to the feminine figure. The present contribution analyzes the translation choices concerning the Alcmena's scenes. Attention will be payed also to Fabien's reflections about translation.

Michèle Fabien, drammaturga belga attiva tra gli anni '70 e gli anni '90, realizza nel 1991 un adattamento dall'*Amphitryon* di Kleist e ne pubblica l'anno dopo la sceneggiatura (ed. *Didascalies*), insieme ad una traduzione di propria mano del testo originale di Plauto. *Unicum* nella sua produzione, il testo si lega alle altre *pièces* dell'autrice per l'attenzione portata al personaggio femminile. Il presente contributo si propone dunque di analizzare le scelte traduttive che ruotano attorno al nucleo tematico-linguistico di Alcmena, partendo dall'assunto dell'artista secondo cui «traduire c'est aussi écrire».

C'è chi dice che l'*Anfitrione* sia una commedia senza fine. Da Plauto a Molière, da Kleist a Giraudoux, la storia dei coniugi tebani Anfitrione e Alcmena, protagonisti inconsapevoli dell'ennesima avventura extra-coniugale del padre degli dei, ha attraversato i secoli e le culture per giungere, sotto molte forme, fino ai giorni nostri.

È l'ottobre del 1991 quando al Théâtre National de la Communauté Française de Belgique va in scena l'*Amphitryon* di Heinrich von Kleist dal testo francese di J.-L. Besson e J. Jourdeuil, *mise-en-scène* di Marc Liebens e drammaturgia di Michèle Fabien. Due anni dopo, la casa editrice di cui la drammaturga è cofondatrice, *Didascalies*, pubblica il testo della *pièce*, facendolo precedere da una traduzione del testo originale dell'*Amphitruo* di Plauto realizzata dalla stessa Fabien. Di questa traduzione si occupa il presente contributo: esso si propone, a partire dall'assunto dell'artista secondo cui «traduire c'est aussi écrire», un'analisi del testo condotta su un piano lessicale, sintattico e fonosimbolico, e finalizzata a collocare la traduzione nel contesto della produzione e della poetica dell'autrice. Tale analisi, che per motivi di spazio non può estendersi all'intera traduzione, si concentrerà sulla rappresentazione del personaggio di Alcmena, che risulta particolarmente interessante data l'attenzione che la scrittrice rivolge, nella sua opera, alla tematica femminile.

L'*Amphitryon* tradotto dalla Fabien non è stato finora oggetto di studi critici specifici. La bibliografia strettamente concernente l'opera si limita al testo stesso,

all'introduzione della Fabien (dal titolo: *D'un Amphitryon, l'autre...*; essa contiene le uniche considerazioni dell'autrice circa tale soggetto) e ad alcuni articoli di carattere più generale sulla drammaturga¹.

L'autrice

Vale la pena di spendere qualche parola sulla figura di Michèle Fabien. Nata a Genk nel 1945 da Albert Gérard, comparatista dell'Università di Liegi ed Elisabethville, la Fabien si laurea in Philologie Romaine presso l'Università di Liegi. La sua esperienza teatrale, quasi contemporanea alla carriera accademica, si lega alle vicende dell'ETM (Ensemble Théâtre Mobile, con sede a Bruxelles), gruppo riunito dal 1974 attorno ad alcune figure importanti per la scena belga alternativa di allora: Marc Liebens, Jeannine Patrick, Jean Lefébure e Jean-Marie Piemme (all'epoca marito della Fabien). È proprio Marc Liebens, divenuto in seguito compagno della drammaturga, a commissionarle il suo primo lavoro andato in scena, la *Jocaste* (1981), monologo originale nel quale l'amante e madre di Edipo esprime il suo dramma di donna lacerata. Alla Fabien si devono poi una ventina di *pièces* tra traduzioni, adattamenti di testi narrativi ed opere originali, il cui insieme riflette «une des plus belles écritures féminines»² del teatro francofono contemporaneo. Il suo merito è stato riconosciuto, nel 1987, dal “Prix Triennal de Littérature Dramatique”, che le viene conferito per *Notre Sade*, rielaborazione drammatica della corrispondenza che il Marchese de Sade intrattene dal carcere con la moglie, e che conosce diverse edizioni.

Il lavoro in seno all'ETM, così come la creazione, con M. Liebens, della collezione *Didascalies* (1981), fanno della drammaturga e della sua indipendenza artistica ed economica rispetto agli intermediari del settore un caso raro, se non unico, della letteratura belga contemporanea³. L'ETM incontrerà a partire dal 1984 delle difficoltà economiche dovute al ritiro dei finanziamenti proposti dall'amministrazione di Bruxelles, e lascerà la sua sede di rue de la Caserne nel 1984. A partire da questo momento Michèle Fabien e Marc Liebens lavoreranno a Parigi e in Normandia, a Saint-Pierre-La-Vieille. La drammaturga morirà per emorragia cerebrale a Caen, nel 1999.

¹ Il materiale è stato reperito in gran parte presso gli Archives et Musée de la Littérature de Bruxelles (AML) – nonché per tramite del suo direttore, il Sig. Marc Quaghebeur – e alla Maison du Spectacle “La Bellone” (Bruxelles) che si ringraziano vivamente per la gentile collaborazione. Un ringraziamento particolare va inoltre alla Prof.ssa Lucia Pasetti e alla Prof.ssa Bruna Pieri, che hanno creduto sin dall'inizio in questo lavoro.

² MANCEL (1999, 17).

³ Cf. FABIEN (1999c, 22).

Un teatro di parola

In controtendenza rispetto ai suoi contemporanei, il teatro di Michèle Fabien si presenta essenzialmente come un “teatro di parola”: «elle fait partie des rares auteurs qui, dans l’immédiat après 68, ont eu le courage d’opposer au théâtre de performance, de happening, au théâtre de la cruauté, au théâtre artaudien ou grotowskien du cru et du cri, la résistance d’un théâtre des textes»⁴. Pasolini rappresentò un faro in questa direzione. Se infatti l’autrice deve alla lettura di Heiner Müller la scelta della scrittura teatrale («Je me suis dit: “Si on est plus obligé de faire de situations, des personnages, des entrées et des sorties, si on n’est plus obligé de raconter une intrigue, alors, cela peut être intéressant d’écrire pour le théâtre”»⁵), altrettanto fondativa è l’esperienza pasoliniana del *Manifesto per un nuovo teatro* (1968): un’esperienza teatrale in cui la “Parola” sostituisce la “Chiacchiera” e la “presenza fisica pura”, e che è caratterizzata dalla «mancanza quasi totale dell’azione scenica»⁶. Tutti questi aspetti permeano il teatro della Fabien, che in effetti non è denso di “fatti”, ma sviluppa un pensiero: «le comédien refait simplement un trajet mental»⁷. La riflessione – e i monologhi che la accompagnano – oppongono le “parole” al “corpo” e affrontano sovente il tema identitario. L’io lacerato, dissociato, proiettato fuori di sé, farà intrinsecamente parte della drammaturgia di Michèle Fabien⁸. Così, il marchese di *Notre Sade* è schizofrenico, diviso⁹. *Jocaste* è, al tempo stesso, *reine, veuve, épouse e mère*¹⁰, mentre Sara Z. (protagonista dell’omonima *pièce* andata in scena nel 1982, sulla base di una riscrittura della novella di Balzac, *Sarrazine*) si trova al centro di una profonda interrogazione sulla propria identità sessuale. Il culmine è tuttavia rappresentato dall’ultima opera della Fabien, *Charlotte* (2000), dialogo dell’imperatrice del Messico con se stessa. Una commedia incentrata sulla problematica identitaria come l’*Anfitrione* di Plauto (e la sua versione kleistiana), dunque, si inserisce bene in tale contesto, come pure nel filone “mitologico” dell’autrice, che, oltre a *Jocaste*, comprende anche *Déjànire* (1995, riscrittura delle *Trachinie* di Sofocle) e *Cassandre* (1995, adattamento dall’omonimo romanzo di C. Wolf).

⁴ MANCEL (1999, 20).

⁵ FABIEN (1999c, 22).

⁶ PASOLINI (1968, 49).

⁷ CORNET (1999, 15).

⁸ QUAGHEBEUR (2000, 159).

⁹ «Il apparaît comme le double féminin du marquis – voire une forme d’amante –, comme sa belle-mère, ou comme l’écrivain-dramaturge en train de produire le texte dont on assiste à la représentation» (QUAGHEBEUR [2000, 172]).

¹⁰ O piuttosto, «ni reine, ni veuve, ni épouse, ni mère», come nel celebre *incipit* di *Jocaste* (FABIEN [1995, 7]).

Il mito

Trattare il mito a teatro significa per la Fabien ritornare alle “origini” del teatro stesso, al teatro greco. «Le théâtre», afferma Michèle Fabien, «ne travaille pas directement sur la réalité», ma, appunto, «sur un imaginaire préformé»¹¹. Non si tratta, per la drammaturga, di modernizzare il mito e di riportarlo ai giorni nostri, ma piuttosto d'interrogare il passato su ciò che di presente c'è in esso¹². Come il punto di vista femminile (ma non femminista¹³) domina le *pièces* della Fabien (quasi tutte hanno come protagonista una donna), così lo sguardo della *femme* è caratteristico anche della rilettura dei miti classici: Yannic Mancel parla a questo proposito di «décentrement au féminin», ovvero di spostamento del “baricentro” del dramma sul personaggio femminile¹⁴.

La traduttrice

Il “teatro della Parola”, con le sue scelte terminologiche oculate¹⁵, si lega anche alla pratica della traduzione. L'*Amphitryon* è la sua unica traduzione dal latino, ma a partire dal 1986 la drammaturga si era dedicata, con l'ausilio di Titina Maselli, alla traduzione di alcune opere teatrali di Pasolini (*Affabulazione*, *Pylade*, *Porcherie*, *Calderon*) e di *Stabat Mater* di Antonio Tarantino. In questa pratica tuttavia la Fabien si considera non professionista, ammettendo di non conoscere bene le lingue che traduce¹⁶. È cosa nota che il traduttore-artista faccia del “non filologicamente corretto” quasi un valore

¹¹ EDMOND – LAVAUD (1982).

¹² «Ni remake, ni lecture (critique), encore moins ravalement d'un texte ancien pour-le-remettre-au-goût-du-jour, c'était autre chose, qui renouait avec une autre tradition, celle qui consiste, pour le théâtre, à tirer à lui l'ancien, l'Histoire et/ou le mythe aux fins de les interroger sur son propre présent» (FABIEN [1986, 26]).

¹³ MANCEL (1999, 17).

¹⁴ MANCEL (1999, 17).

¹⁵ Diversi esempi tratti da suoi testi mostrano la questione dell'importanza delle parole e la difficoltà della loro scelta: «Voilà! Et déjà le mot n'est pas le bon. Comment pourrait-il l'être, d'ailleurs?» (Fabien 2000b, 69); «Alors j'ai senti un chant, non, ce n'est pas un bon mot...» (*Ivi*, 71); «On devient soi avec le corps de l'autre. Il n'y a pas de mots pour dire cela» (*Ivi*, 86); «Non. Pas ce mot. Cacher, ce n'est pas le mot» (*Ivi*, 100); «Ton bâton fait de moi le maître de mes mots» (Sosie, Fabien 1993, 116); «Ils sont bizarres les mots des hommes. Ils me font entrer dans le temps» (Zeus, *Ivi*, 122); «Le mots sont trop petits» (Alcmène, *Ivi*, 136); «Il n'y a pas des mots pour expliquer l'inexplicable» (Alcmène, *Ivi*, 143); «Les mots ne conviennent pas, Charis, il faut raconter autrement» (Alcmène, *Ivi*, 145); «Les corps des mortels ouvrent l'accès au périssable, et à certains de ses délices. Mais leurs mots sont impénétrables» (Zeus, *Ivi*, 152); «Un mot, un verbe, peut me sauver» (*Amphitryon*, *Ivi*, 156); «La violence est l'arme de ceux à qui manquent les mots» (Zeus, *Ivi*, 159); «Ce corps mortel qui est le tien m'a procuré...comment dire... bonheur, douleur, connaissance, joie... Tous ces mots sont inadéquats» (Zeus, *Ivi*, 162), etc.

¹⁶ «Je n'ai pratiquement jamais lu des textes réflexifs sur la traduction» e «je connais mal les langues à partir desquelles je traduis» (FABIEN [1999b, 74]).

aggiunto¹⁷ del suo lavoro, senza che ciò sia del tutto legittimo. Il rischio è infatti che l'ignoranza della lingua e della cultura del popolo cui l'autore del testo appartiene provochi incomprensioni e rese inadeguate. Gli artisti, dal canto loro, vantano la capacità di far rivivere lo “spirito” del testo, nei confronti del quale i filologi sarebbero dei “traditori”. Siamo dunque di fronte all'eterna *querelle* tra traduttori-filologi e traduttori-artisti che fin dal Cicerone del *De o. g. o.* ha visto opporsi l'*interpretes* (“traduttore”) all'*orator* (“scrittore”). Oggi tuttavia tale distinzione è piuttosto discussa¹⁸. Sarebbe forse più utile e pertinente, in questa sede, interrogarsi su coloro ai quali l'opera di traduzione è destinata, se è vero che «il mutamento del destinatario [...] produce macro- e microcondizionamenti»¹⁹ sulla traduzione stessa. In effetti il pubblico dell'artista non è sempre un pubblico di specialisti, e si può pertanto presumere che esso non faccia del rispetto filologico del testo originale un «valore di primaria importanza»²⁰.

Quanto al caso specifico della Fabien, non è esatto parlare di ignoranza del latino. La conoscenza delle lingue antiche le deriva infatti dagli studi universitari in filologia, ed è tale, evidentemente, da consentirle di affrontare direttamente il testo di uno dei «maghi» (l'espressione è di C. Questa) della lingua latina. La sua traduzione giunge a non trascurare nemmeno la vivacità linguistica propria dello stile plautino, tanto che figure di suono e giochi di parole vi trovano ampiamente spazio, secondo una pratica traduttiva «che, per quanto possibile, non celi ma riveli le peculiarità formali dei testi di partenza»²¹. Pur non essendo mai stata rappresentata (sorte cui fu destinato, come sappiamo, l'adattamento da Kleist), la *pièce* che risulta dalla traduzione rivela, a nostro avviso, le peculiarità formali proprie di un testo drammatico²²: sembra cioè essere stata scritta per la scena²³. Si ritiene infatti che l'“economicità” di alcune battute (più brevi ed incisive rispetto al testo originale²⁴) sia decisamente funzionale alla

¹⁷ Diceva Sanguineti, che pure si era consacrato alla traduzione non specialistica dei classici: «La conoscenza della lingua originale può essere secondaria, e ignorarla non produce necessariamente disastri [...], basti pensare a Quasimodo, appunto, o a Montale. Sono convinto che, se Quasimodo avesse conosciuto il greco, avrebbe tradotto molto peggio i lirici greci» (SANGUINETI [2006, 14]).

¹⁸ «Poiché ci si attende da un filologo, più che da altri, la conoscenza delle 'funzioni' – e dei diversi 'livelli' – in cui un testo può e deve essere analizzato, non è illegittimo attendersi proprio da un filologo uno sforzo peculiare di adeguamento [...] fra ricchezza dell'esegesi e carattere comunicativamente autonomo della versione» (CONDELLO – PIERI [2011, 21]).

¹⁹ CONDELLO – PIERI (2011, 13).

²⁰ Ne parla, tra gli altri, FEDELI (1991, 269).

²¹ CONDELLO – PIERI (2011, 12).

²² Secondo la distinzione proposta da ELAM (1980, 10) tra “testo spettacolare” (o teatrale) e “testo drammatico” (o scritto).

²³ Questo assunto generale di Michèle Fabien dovrebbe fornircene una prova: «L'important pour moi, c'est que mes pièces soient montées. C'est pour cela que j'écris» (FABIEN [1999c, 23]).

²⁴ Si potrebbero citare, a titolo di esempio, alcuni versi: v. 293 Me. *Nullust hoc metuculosus aequae*, «Quel trouillard!»; v. 322 Me. *Atque haud longe abesse oportet, uerum longe hinc afuit*, «Il n'est pas loin, mais il fut loin»; v. 845 So. *Amphitruo es profecto; caue sis ne tu te usu perdis*, «Tu es Amphitryon; prends

“drammatizzazione” del testo. Ciò conferma, una volta di più, la natura di drammaturga – piuttosto che di filologa – di Michèle Fabien.

Non viene invece chiarito, né dalla scrittrice né da nessun'altra fonte, quale sia stata l'edizione di riferimento del testo latino e se la Fabien si sia servita, quantomeno come appoggio, di una traduzione in francese della commedia in questione. L'analisi di alcune note a piè di pagina, tuttavia, rivela evidenti punti di contatto con la traduzione di Ernout²⁵, che del resto era ed è un importante punto di riferimento per il lettori francofoni di Plauto.

Da Kleist a Plauto

Quando andò in scena l'*Amphitryon d'après Kleist* di Michèle Fabien al Théâtre National (1991), il teatro belga non aveva grande dimestichezza con l'autore romantico tedesco. In francese, il dramma era stato rappresentato una volta soltanto, alla Comédie de Caen, nel 1986, da Michel Dubois. Marc Liebens e Michèle Fabien ritornano ai classici dopo un periodo di esclusiva attenzione per i contemporanei (Louvet, Müller, Pasolini, Bernhard). Se lo fanno, tuttavia, è per montare una *pièce* che di classico, afferma Michèle Fabien, ha ben poco. Il fascino che Kleist esercita sulla Fabien si inserisce nel più generale interesse per il teatro di parola, un teatro “irrappresentabile”, dove anziché agire, si parla²⁶. Vi trova così spazio anche uno dei temi più importanti nell'opera della drammaturga, quello del contrasto tra “parola” e “corpo” (sottolineato dalle frequentissime occorrenze dei termini francesi *mot* e *corps*), il quale emerge, ad esempio, nella tensione tra ciò che la protagonista dichiara e la realtà fisica dei suoi desideri («avec ses mots, Alcèmène veut son mari, c'est évident; mais dans son corps, c'est Jupiter qu'elle regrettera»)²⁷.

Ciò detto, il passaggio da Kleist al testo di Plauto avviene probabilmente come ritorno “alle origini”: «le thème m'intéressait et je suis retournée aux sources de la vraie légende [...]», dichiara la Fabien al giornalista de «Le Soir» che l'aveva intervistata a

garde, reste toi».

²⁵ Ernout: «C'était la coutume, aux funérailles d'un grand personnage, de porter des figures de cire qui le représentaient, ainsi que ses ancêtres (*tituli, imagines; ius imaginum*). Ainsi un vivant se trouvait représenter le mort. Mercure tient du vivant de Sosie ce rôle que personne ne tiendra à la mort de l'esclave» (ERNOUT [1957³, 34 n. 1]). Così Michèle Fabien: «C'était la coutume, aux funérailles des grands personnages, de porter des figures de cire qui représentaient le défunt... Ici, un vivant, donc, représenterait le mort» (FABIEN [1993, 47 n. 4]).

²⁶ «Au contraire, [Kleist] c'est quelqu'un qui joue avec le théâtre, avec les “règles” du théâtre [...] on parle à son propos irreprésentable, tout se passe hors scène, ça parle au lieu d'agir» (FABIEN [1991]). Alla Fabien viene attribuito anzi il merito di aver reso “rappresentabile” la *pièce* di Kleist (PISELLI [2009, 57 n. 109]).

²⁷ FABIEN (1993, XIV).

proposito della *pièce*²⁸. Le si riconosce in effetti la tendenza a compiere un accurato lavoro sulle fonti sia di natura letteraria che documentaria (alle riscritture teatrali di testi narrativi si affiancano le drammaturgie basate sui carteggi, e sulla ricostruzione di personaggi storici)²⁹.

È inoltre importante ricordare, ci pare, la centralità assunta dal personaggio di Alcmena in Kleist³⁰: più di Anfitrione e Sosia è proprio Alcmena la vera protagonista, vittima di una fatale «confusione dei sentimenti» (Goethe) causata dallo sdoppiamento dello sposo. Questo dato³¹ si lega inevitabilmente al «décentrement au féminin» di cui parlava Mancel a proposito delle opere della Fabien legate al mito: nel caso specifico dell'*Amphitryon*, infatti, esso consiste nel localizzare in Alcmena il punto di vista privilegiato dal quale osservare la vicenda.

Piano di analisi

L'analisi che sarà di seguito proposta tenterà di valutare la portata di tale decentramento nell'ambito dell' *Amphitryon* di Plauto tradotto dalla Fabien. Esso risponde, come già detto, alla poetica “femminile” dell'autrice ed è possibile esercitarlo, nello spazio concesso dalla traduzione, attraverso precise scelte lessicali e sintattiche. Anzitutto, cercheremo di tracciare le coordinate del rapporto tra Alcmena e il suo amante divino, che emergeranno dalle parole del dio e del suo assistente Mercurio. La considerazione di cui la donna gode presso questi ultimi è indice di una certa visione maschilista, attribuita dalla Fabien ai personaggi maschili. Si insisterà infatti sulla passività a cui si relega la donna, la quale tuttavia, quando prende la parola, dimostra più carattere di quello che la tradizione le aveva attribuito, senza che questo muti niente nella sua condizione né nell'intrigo della commedia.

Nota ai testi

Si è scelto di riportare in tabella alcuni passi dell'*Amphitruo* plautino, accompagnati da due traduzioni: nella colonna di sinistra comparirà, come costante riferimento, il testo

²⁸ M. Fabien in WYNANTS (1991).

²⁹ MANCEL (1999, 17).

³⁰ La centralità di Alcmena era già evidente nelle versioni del mito elaborate dal teatro greco: tra le tragedie attestate, cinque prendono il titolo dal personaggio femminile, solamente due da Anfitrione (PASETTI [2007, 10]). La *pièce* di Michèle Fabien conserva invece il nome del personaggio maschile; Y. Mancel motiva questa scelta con una sorta di «respect du public, par souci de son élargissement et de son “éducation” critique» (MANCEL [1999, 17s.]).

³¹ Cf. almeno PASETTI (2011).

francese di A. Ernout (1970, ristampa anastatica della terza edizione del 1957); nella parte inferiore della tabella invece, la traduzione di Michèle Fabien. Occasionalmente si farà riferimento – senza tuttavia includerli in tabella – anche alla traduzione di due italiani, R. Oniga e M. Scàndola.

Oggetto... del desiderio e usura corporis

Alla sua prima entrata in scena, Alcmena è, anzitutto, l'amante – inconsapevole – di Giove. Come uomo, Giove è un essere «parfaitement répugnant»³² che «se permet toutes les facéties, toutes les brutalités»³³: il «suo comportamento è quello piuttosto irresponsabile del potente, che si diverte a togliersi un capriccio, senza curarsi troppo delle conseguenze che ne derivano»³⁴ ed agisce solo in virtù del suo «bon plaisir»³⁵. Non c'è dunque da stupirsi se la Fabien sottolinea quasi immediatamente il fatto che Giove “desideri”, e non “ami”, Alcmena. Si prendano per esempio questi versi tratti dal prologo:

Aussi cette nuit a-t-elle été prolongée,
tandis qu'il prend son plaisir avec
celle qu'il aime.

vv. 113s.

*Et haec ob eam rem nox est facta longior,
Dum cum illa quacum uult uoluptatem capit.*

(A. Ernout) C'est pour cela qu'il a allongé cette nuit-ci,
pendant qu'il prend avec celle qu'il désire, tout son plaisir.
(M. Fabien)

Mercurio sta illustrando il motivo della “lunga notte”. L'attenzione si focalizza sul «piacere» («plaisir»), in posizione finale al v. 114. Mentre filologi come Ernout, Oniga e Scàndola (rispettivamente «tandis qu'il prend son plaisir avec celle qu'il aime», «mentre lui si concede i suoi piaceri con quella che ama», «mentre lui se la spassa con la donna che ama»), traducono *uult* con «amare» («aimer»), Michèle Fabien sceglie “desiderare”, insistendo sul verbo anche grazie alla rima interna con «plaisir» (lat. *uoluptas*).

In tale contesto, anche l'amplesso con Alcmena non è che una delle libertà che il dio fatto uomo si permette:

³² «... car dans le mythe, le “vrai”, si Jupiter trompe ainsi et Amphitryon et Alcène, c'est dans le noble but de donner naissance à Heraklès [...] Ici, le dieu [...] en s'incarnant, il perd absolument toute la bonté divine dont nous parlait Mercure dans le prologue et devient méchant comme un homme» (FABIEN [1993, IX]); cf. anche PADUANO (in SCÀNDOLA [1953, 65]) che parla di «gioia crudele della prevaricazione» di Giove nei confronti di Anfitrione.

³³ FABIEN (1993, IX).

³⁴ BERTINI (1997, 69).

³⁵ FABIEN (1993, IX).

Et là dedans, mon père, à l'heure qu'il est, contente son envie; il est au lit, tenant dans ses bras l'unique objet de ses désirs.

vv. 131s.

*Pater nunc intus suo animo morem gerit.
Cubat complexus, cuius cupiens maxime est.*

Pour le moment, à l'intérieur, mon père fait tout ce qu'il veut.

Il est couché dans les bras de celle qu'il désire le plus.

Per la Fabien è più importante sottolineare che Giove agisce *animo suo* (a modo suo) e dunque «fait tout ce qu'il veut»: sono piuttosto l'egotismo del dio e l'assenza di scrupoli ad essere messi in evidenza rispetto al soddisfacimento del desiderio, cosa che emerge da traduzioni nelle quali l'allusione all'atto sessuale è più esplicita: Oniga, «se la sta spassando»; Ernout, «[il] contente son envie». La figura femminile prende poca parte all'azione: per il momento è ignorata; successivamente si “eleva” a strumento del piacere divino, come risulta da una *iunctura* più volte presente nella commedia e che già E. Segal (1975, 251) aveva segnalato quale «chiara espressione di sciovinismo maschile»: *usura corporis*.

Il est donc devenu amoureux d'Alcmène à l'insu de son mari, il l'a eue tout entière à lui, et l'a rendue grosse de ses œuvres.

vv. 107-109

*Is amare occepit Alcumena clam uirum,
Usuramque eius corporis cepit sibi
Et grauidam fecit is eam compressu suo.*

Il a commencé à aimer Alcmène à l'insu du mari, il a possédé son corps et l'a mise enceinte de ses œuvres³⁶.

Mercurio, messaggero di verità celate, afferma chiaramente che Alcmena è stata posseduta da Giove: privata di ogni volontà, il suo corpo diviene un oggetto. *Usura* è propriamente un termine tecnico del lessico commerciale³⁷, ma Nadjo osserva che in questo verso di Plauto (come al v. 1135³⁸) «ce mot désigne d'abord, comme *usus* auquel il est apparenté [...], l'“usage”, la “jouissance”, le “profit (retiré) de quelque chose”»³⁹.

³⁶ Cf. Oniga: «Così, ha cominciato ad amare Alcmena all'insaputa del marito, ha posseduto il suo corpo e con il suo amplesso l'ha messa incinta».

³⁷ Nel linguaggio giuridico esprime il “produit retiré de l'argent (prêté)”, d'où le sens général d'“intérêt” valeur conservée dans l'aboutissant français “usure”» (NADJO [1989, 296]). «Not surprisingly, the language of finance permeates Plautus' plays» (CHRISTENSON [2000, 39]).

³⁸ Cf. anche *Pseud.* 135 e *Trin.* 181.

³⁹ Inoltre, il termine «a généralement chez Plaute le sens de “dont on a la jouissance (temporaire)”, c'est à dire “emprunté”» (NADJO [1989, 296s.]). Di qui, *Amph.* 498 *Alcumena uxore usuraria*, tradotto da Ernout e da Michèle Fabien rispettivamente con «épouse d'emprunt», «femme d'emprunt». Detto questo, si veda come nel caso qui analizzato si sottolinei non tanto il carattere temporaneo del possesso, quanto il possesso in sé: ciò è evidente sia nel testo della Fabien che in quello di Ernout.

Qui la Fabien è in linea con il testo latino e non ne forza la traduzione, essendo probabilmente l'*usura corporis* perfettamente rispondente alla sua visione del rapporto Giove-Alcmena. Lo stesso avviene ai vv. 1135s.:

Tout d'abord, j'ai surpris les faveurs d'Alcmène, et de mes caresses elle a conçu un fils.

*Primum omnium Alcumenae usuram corporis
Cepi et concubitu grauidam feci filio.*

Et d'abord, j'ai joui du corps d'Alcmène
et par notre commerce au lit, je l'ai rendu enceinte d'un
fils.

La differenza consiste nella maggiore finezza espressiva («jouir du corps» piuttosto che possederlo) utilizzata dal parlante, questa volta Giove “in persona” e non il suo messaggero. In realtà si tratta di una finezza che non riguarda che il dio stesso e la maniera che ha costui di definire le proprie azioni. La considerazione per Alcmena non pare minimamente aumentata: ella non si merita più neanche le «caresses» di Ernout.

Altrettanto eloquenti per la comprensione del ruolo della donna nella commedia risultano queste parole di Mercurio:

v. 526

Me. Que disais-je? La belle est farouche, mais comme il sait l'amadouer!

Me. Facitne ut dixi? Timidam palpo percutit.

Me. Qu'est-ce que je vous disais? Comme il l'embobine, la pauvre!

Giove sta cercando di convincere Alcmena della legittimità della sua partenza (a distanza di una sola lunga notte dal presunto ritorno) con parole abilmente ornate. «Embobiner» («tromper par des paroles captieuses»⁴⁰) è un termine del registro familiare che sostituisce il sintagma allitterante *palpo percutit*. Ci si allontana dal testo latino che voleva la donna *timida*, ritrosa, difficile da convincere, da «amadouer» (Ernout). Alcmena è diventata, pietosamente, «la pauvre», termine che le conferisce definitivamente lo statuto di vittima alquanto ingenua: «à aucun moment elle ne se doutera de quoi que ce soit»⁴¹.

Passività

Qualificando l'amante come “oggetto da possedere”, Giove e Mercurio avevano già

⁴⁰ Le Nouveau Petit Robert 2010, s.v., 844.

⁴¹ FABIEN (1993, IX).

relegato Alcmena ad un ruolo meramente passivo. Michèle Fabien insiste tuttavia su tale passività, che rimane percepibile tanto a livello lessicale quanto sintattico nelle battute dei personaggi celesti. Così per esempio:

vv. 891s.

Ju. - Il me faudra en passer par où elle veut, si je tiens à ce qu'elle se montre encore accueillante à mon amour.

Iu. Faciundum est mihi illud fieri quod illaec postulat, Si me illam amantem ad sese studeam recipere.

Ju. Il va falloir que je fasse ce qu'elle veut, si je veux la retrouver comme maîtresse.

Nel testo latino Giove deve fare in modo che Alcmena (*illam*, soggetto dell'infinitiva) sia disponibile nei suoi confronti. Lo riconoscono Ernout («si je tiens à ce qu'elle se montre encore accueillante à mon amour») e Oniga («se voglio che mi riceva ancora con amore»)⁴². Nella traduzione della Fabien, invece, non vi è traccia di *illam* come soggetto: Alcmena è ridotta a un complemento oggetto («la») e a un predicativo dell'oggetto («comme maîtresse»)⁴³ e non “possiede” più l'amante (come per Christenson, «if I want her to take me back as *her* lover») ma ne è posseduta, a piacimento: è possibile «ritrovarla» («la retrouver»), come si ritrova un oggetto, nell'immobilità dell'inazione. Quanto poi al termine «maîtresse», pur volendo prescindere dall'accezione negativa che storicamente gli appartiene (corrispondente al lat. *amica*), non si può non osservare come di fatto esso bandisca dalla frase il campo semantico dell'amore, che si manifesta con la scomparsa della radice di *amor* (non più *amans*, «amour», «amore», «lover»).

Detronizzare Alcmena dal ruolo di soggetto è funzionale anche ad un altro tipo di passività. Vi è infatti, pare, da parte dell'autrice, l'intento di “escludere” la donna dalla colpa dell'adulterio: il che equivale comunque a privarla dell'azione. Di tale passività come “non colpevolezza” si rende portavoce il vero Anfitrione, quello umano, il quale in effetti così si esprime:

vv. 810s.

Am. Malheur à moi! Je suis perdu!
On a séduit ma femme en mon absence.

*Am. Perii miser,
Quia pudicitiae huius uitium me hic absente est additum.*

Am. Je meurs,
parce qu'on a abusé de ma femme en mon absence.

⁴² *Amantem* si riferisce a *me* nella traduzione di Ernout (così come in quella di Christenson), mentre Oniga lo affianca ad *illam*.

⁴³ Come Oniga, la Fabien sembra dunque riferire *amantem ad illam*. Tuttavia, la scelta del termine “maîtresse” non rispecchia esattamente la passione dinamica dell'innamorato, indicata dal latino *amans*.

Nel testo della Fabien il marito tradito è lungi dal preoccuparsi, come in Scàndola e Oniga, dell'onore violato della moglie⁴⁴ ed esclude altresì la possibilità che la donna sia stata sedotta (Ernout), poiché ciò equivarrebbe a riconoscere ad Alcmena almeno la “facoltà” di cedere a tale seduzione. Egli parla piuttosto di «abuso»: «abuser» (riprendiamo la definizione francese del Nouveau Petit Robert 2010) significa infatti «posséder une personne quand elle n'est pas en condition de refuser». La donna subisce a tutti gli effetti la situazione.

Am. [...] Maintenant rentrons.
Je veux continuer mon enquête
auprès d'Alcmène, et savoir
enfin pour qui elle s'est
deshonorée.

vv. 1015s.

Am. ...
*Nunc domum ibo atque ex uxore hanc rem pergam exquirere,
Quis fuerit quem propter corpus suum stupri compleuerit.*

Am. [...] Maintenant, je rentre chez moi et je continuerai à interroger ma
femme,
pour qu'elle avoue qui a souillé son corps.

Anche in questi versi è evidente l'intento di “esclusione”: lo dimostra la modifica apportata alla struttura sintattica dell'originale. Stando al testo latino infatti (*quis fuerit propter quem [Alcumena] compleuerit stupri corpus suum*) Alcmena ha “macchiato” il proprio corpo “a causa di qualcuno” (Oniga: «[...] per scoprire chi sia stato l'uomo per il quale ha macchiato il proprio corpo di vergogna»). È comunque lei ad aver agito. Proprio quel complemento di causa viene tuttavia omissso dalla Fabien, cosicché il soggetto del «souiller»⁴⁵ non è più Alcmena, ma una terza persona, rappresentata dal pronome interrogativo «qui»: il corpo della donna diventa nuovamente oggetto⁴⁶.

Alcmena, voce di donna

Eppure, quando prende la parola, e a dispetto del ruolo passivo che gli uomini della commedia le vogliono attribuire, l'Alcmena di Michèle Fabien sembra assumere una forza e un'aggressività nuove. In ciò è riscontrabile la volontà della drammaturga di dare voce e sfogo a personaggi che la storia, il mito, la tradizione hanno ignorato; volontà

⁴⁴ Scàndola «Misero me, sono finito! Durante la mia assenza, è stata violata la sua onestà!»; Oniga «Qui in mia assenza, è stato macchiato il suo onore!».

⁴⁵ 'Souiller' ('sporcare') connota un'altra figura femminile importante del teatro della Fabien, Jocaste: «Elle s'appelle suicidée, cette femme immonde et qui est morte seule et souillée sans que les regards de la cour et des devins, des bergers et des messagers n'aient cherché la trace de son corps» (*Jocaste*, FABIEN [1995, 7]).

⁴⁶ Anche in Scàndola Alcmena non è soggetto grammaticale («voglio sapere chi l'ha spinta all'adulterio»); tuttavia, a livello logico, è lei che ha agito, pur “spinta da qualcuno”.

rappresentata in maniera emblematica dalla già citata *Jocaste*.

Prendiamo dunque il celebre *canticum* di Alcmena (*Amph.* II 2), che per la sua natura di monologo si accasa bene nel teatro della Fabien, in cui spesso i personaggi dialogano con se stessi o con il proprio doppio. Al v. 633, Alcmena così comincia:

vv. 633-36

Al. (*sans voir Amp. ni Sosie*)
Las! Dans la vie, dans le temps
qu'on passe sur terre, les plaisirs
sont-ils assez peu de chose en
comparaison des chagrins! Tel est
le lot de chacun dans l'existence,
telle est la volonté des dieux: tout
plaisir s'accompagne de peine, et
si quelque bonheur vous échoit,
aussitôt survient un lot plus grand
de douleur et de malheur.

Al. *Satin parua res est uoluptatum in uita atque in aetate*
agunda,
Praequam quod molestum est? Ita cuique comparatum est in
aetate hominum;
Ita diuis est placitum, uoluptatem ut maeror comes
consequatur:
Quin incommodi plus malique ilico adsit, boni si optigit quid.

Al. Comme les plaisirs sont peu de choses dans la vie,
par rapport aux chagrins!
C'est le lot de chacun;
la volonté de dieux est que la tristesse accompagne le plaisir,
et on ressent d'autant plus le chagrin et la douleur
qu'on a eu un peu de bonheur.

I versi plautini qui citati sono stati individuati dalla critica come quelli dove «le lyrisme de Plaute se déploie dans sa prestigieuse virtuosité»⁴⁷. Vi si ritrova la "professione di fede" della sposa perfetta, portavoce dei valori della *matrona* romana. Il loro tono sostenuto è oggetto di interpretazioni differenti: si tratterebbe, da un lato, della prova della componente tragica di questa commedia anomala; dall'altro, di una esagerazione paratragica – connessa al personaggio di Alcmena – che scatenerrebbe il riso⁴⁸. A fronte di tutto ciò, il testo di Michèle Fabien non adotta un registro stilistico particolarmente elevato: i termini carichi di significato, benché afferenti ad un contesto lirico, appartengono semplicemente a un registro corrente. Così la sorte di ciascuno («lot»), che per Ernout è «de *douleur* et de *malheur*» (lat. *incommodum* e *malum*), diventa un più comune destino di «chagrins» et «douleurs». A ciò si aggiunga l'omissione dei due sintagmi che nel testo di Ernout venivano tradotti con "esistenza" (*aetate agunda* del v. 633 ed *aetate hominum* del verso successivo): il tono dell'*incipit* della tirata si è decisamente abbassato.

Del resto, l'Alcmena virtuosa dovrebbe felicitarsi (*se beare*) della gloria del marito che ne causa la lontananza; eppure, ciò che traspare dalla traduzione dei versi seguenti ha più il suono della rassegnazione che della pura gioia:

⁴⁷ ERNOUT (1957³, 7).

⁴⁸ Per l'interpretazione tragica della figura di Alcmena cf. Duckworth, Sedgwick, Costa, Cutt and Nyenhuis, Gratwick; per l'interpretazione parodica, cf. almeno Chiarini e Perelli.

vv. 642-47

Je suis heureuse pourtant
à la pensée qu'il a vaincu
nos ennemis et qu'il
revient dans ses foyers
chargé de gloire. C'est
pour moi une
consolation. Qu'il soit
loin de moi, pourvu qu'il
rentre chez lui avec un
nom glorieux:
j'accepterai, j'endurerai
jusqu'au bout son
absence d'un cœur ferme,
d'une âme courageuse, si
seulement j'ai pour
compensation que mon
mari soit célébré comme
le vainqueur de la guerre:
je m'estimerai satisfaite.

... *Sed hoc me beat*
Saltem, quom perduellis uicit et domum laudis compos
reuenit. Id solacio est.
Absit dum modo laude parta domum recipiat se; feram
et perferam usque
Abitum eius animo forti atque offirmato, id modo si
mercedis
Datur mihi, ut meus uictor uir belli clueat: satis
Mihi esse ducam.

Pourtant, j'aime qu'il ait vaincu les ennemis,
et qu'il revienne chez lui couvert de gloire.
C'est une consolation.
Qu'il s'absente, soit, mais qu'il revienne chez lui glorieux;
je supporterai jusqu'au bout son absence avec courage et fermeté,
si en compensation, mon mari est célébré en vainqueur de cette guerre.
Cela me suffira.

L'assenza dell'amato verrà sopportata («je supporterai»), non più accettata («j'accepterai», Ernout) e con minor convinzione che in latino: *perferam* sparisce dal testo della Fabien, assieme alla tenacia del suo rafforzativo. Alcmena, infatti, non è più «heureuse» (Ernout) ma semplicemente «aime» i successi militari dell'uomo che ama; non è più «soddisfatta» (Ernout) ma si accontenterà di tale compensazione. Sembra che qui la Fabien debba trattenersi dal far esprimere ad Alcmena il suo reale stato d'animo. È nell'adattamento da Kleist che il personaggio esplicita il suo pensiero (Fabien [1993, 121]):

Mais non, je sais. Chaque fois, c'est pareil: et c'est vrai, quand le peuple t'acclame et que son enthousiasme se dépense à chaque grande nomination, j'aime penser que c'est à moi qu'il appartient, le général, mais cette petite satisfaction ne compense pas ma peur quand je t'imagine à la guerre, ni la solitude des nuits toujours trop longues que je passe avec pour seule trace de toi l'odeur de ton corps qui reste dans le draps.

La drammaturga sa bene che a parlare, nell'Alcmena di Plauto, è la morale tradizionale: ma la morale, col passare dei secoli, ha perso la sua forza. Nemmeno il personaggio plautino (nella lettura della Fabien) ci crede più.

La compostezza pseudo-tragica s'interrompe bruscamente alla vista del marito inaspettatamente di ritorno: «Mais c'est mon mari!» (v. 660). Subito, i dubbi attanagliano Alcmena:

vv. 660-63

Al. Mais pourquoi revient-il? Lui qui se disait si pressé tout à l'heure? A-t-il l'intention de m'éprouver, et veut-il voir comment je regrette son départ? Mais ma foi, son retour n'a rien pour me déplaire.

Al. *Nam quid ille reuertitur; Qui dudum properare se aibat? An ille me temptat sciens Atque id se uult experiri, suum abitum ut desiderem? Ecator med haud inuita se domum recipit suam.*

Al. Mais pourquoi revient-il, lui qui disait tout à l'heure qu'il était pressé?

Est-ce un piège qu'il me tend?

Veut-il vérifier à quel point je regrette son départ?

Par Castor, je suis contente qu'il rentre à la maison.

Il sospetto di essere ingannata («piégée») sovviene quasi immediatamente. «Piéger» è più forte di «éprouver» (con cui Ernout rende il lat. *tempto*): l'agire di Anfitrione (Giove) è già connotato molto negativamente. Adesso la gioia di Alcmena è priva di litote (*haud invita*): la donna è decisamente contenta. Resta comunque incerta sul comportamento da adottare, finché l'atteggiamento insolito del marito, che sostiene di non vederla da tempo, la spinge a rompere la pretesa finzione:

vv. 694s.

Al. Qu'as-tu donc en tête? Veux-tu que je réponde à tes plaisanteries par des plaisanteries du même genre, toi qui prétends que tu reviens ici pour la première fois, quand tu m'as quittée tout à l'heure?

Al. *Quid enim censes? Te ut deludam contra, lusorem meum, Qui nunc primum te aduenisse dicas, modo qui hinc abieris?*

Al. Qu'est-ce que tu cherches? Tu veux que je plaisante moi aussi?

Tu es drôle, de prétendre arriver ici pour la première fois, alors que tu viens de me quitter.

Si ha ora l'impressione che la donna dalla proverbiale compostezza⁴⁹ cominci, umanamente, a innervosirsi. Oltre all'introduzione, tipica del parlato, dell'espressione «tu es drôle», ciò che più salta agli occhi è l'*incipit* della battuta. Alcmena non domanda più cosa il marito pensi (lat. *censeo*), ma piuttosto che cosa "cerchi di ottenere" («Qu'est-ce que tu *cherches*?»): è il tono tipico di chi ha perso la pazienza e invita ad una disputa aperta. Sembra di rintracciare un tono simile nell'Alcmena dell'adattamento da Kleist. Questa volta è il vero Anfitrione che, affermando di non essere mai tornato prima di allora, irrita la sua sposa: «Quel prétexte cherches-tu et pourquoi? Pourquoi ne veux-tu pas de cette / nuit?» (Fabien 1993, 138).

Venendo di nuovo alla traduzione, proprio il contrasto tra i coniugi appena citato offre un altro verso significativo per la determinazione del carattere di Alcmena:

⁴⁹ «Alcmena [...] doveva suscitare nel pubblico popolare un'istintiva antipatia per la sua superbia e la sua freddezza nel contegno» (PERELLI [1983, 384]).

Am. (à Sosie) Tais toi. (Se tournant vers Alcène). Alcène, une seule question.
Al. Toutes celles que tu voudras.

vv. 707s.
Am. *Tace.*
Alcumena, unum rogare te uolo.
Al. *Quiduis rogare roga.*

Am. Tais-toi.
Alcène, je n'ai qu'une seule question à te poser.
Al. Pose-la⁵⁰.

La secchezza della risposta della donna suggerisce un tono quasi di sfida, che si lega al già menzionato «Qu'est-ce que tu cherches?»; più amabile l'Alcmena di Plauto (come indica il *quidvis*, ripreso da Ernout «Toutes celles que tu voudras»).

Una Alcmena altrettanto aggressiva si ritrova a distanza di qualche verso, quando si tratta di mostrare la prova dell'incontro della sera precedente, la coppa del re Ptérelas:

Al. (prenant la coupe que Thessala lui apporte) Sans plus discourir, tiens, voici la coupe.
Am. Donne.

vv. 777s.
Al. *Quid uerbis opust?*
Em tibi pateram: eccam.
Am. *Cedo mi.*

Al. Plus besoin de mots.
Voici ta coupe.
Am. Donne la moi.

Christenson ritiene (secondo la distribuzione delle battute suggerita da Sedwick) che il v. 777 *quid uerbis opust?* sia da attribuire ad Anfitrione poiché, se attribuito ad Alcmena, risulta in contrasto con il verso immediatamente successivo, il 778. Nel testo stabilito da Ernout e nella traduzione di Michèle Fabien, invece, la formula è pronunciata da Alcmena e pare assolutamente coerente col suo atteggiamento brusco: gli toglie la parola, gli mostra la sua prova. Non c'è più niente da rimproverare, il fatto è dimostrato:

Al. - Allons regarde au présent, s'il te plaît, toi qui nies les faits les plus certains: je veux ici même te convaincre publiquement. Est-ce bien

vv. 778-80
Al. *Age, aspice huc sis nunciam,*
Tu qui quae facta infitiare, quem ego iam hic conuincam
palam.
Estne haec patera qua donatu's illi?

⁵⁰ Cf. *Jocaste*, dove la protagonista, rivolgendosi ad Edipo e parlando della sua morte diceva: «Vas-y, maintenant, pose-là ta question. / Demande-moi l'écharpe, le lacet, la poutre du plafond, le cri de la femme pendue [...]», FABIEN (1995, 8).

la coupe qu'on t'a donné là-bas?

Al. Regarde, voici la preuve, toi qui nies les faits,
je vais te confondre publiquement.
N'est-ce pas la coupe que l'on t'a donnée?

La versione di Michèle Fabien è tagliente, rapida, brutale: manca l'attenuazione del *sis* plautino («s'il te plaît» in Ernout). La domanda finale è retorica, ci si attende solo una risposta affermativa.

Da notare anche l'impiego del verbo «confondre» in luogo di «convaincre» (Ernout). Nell'uso letterario, il termine significa «reduire (qqn) au silence, en lui prouvant publiquement son erreur», quindi «démasquer»⁵¹ (smascherare). Questa accezione avvicina il nostro testo alla traduzione di Oniga («adesso ti potrò sbugiardare apertamente») e calca in effetti il latino *convincere* nel senso di *evincere*, *coarguere aliquem erroris*⁵². Lo scopo non è dunque quello di «convaincre», di persuadere (di un fatto che del resto dovrebbe essere noto), ma di ridurre al silenzio. «Confondre» potrebbe avere inoltre un legame⁵³ con la confusione di cui parlava Molière (*Amphitryon* II 2, 66-68):

Allez, Amphitryon,
Vous vous moquez d'en user de la sorte,
Et vous en devriez avoir confusion.

Tornando al testo:

vv. 820s.

Al. - L'action dont tu m'accuses est
indigne de ma race. Tu peux
m'accuser d'avoir manqué à l'honneur,
tu ne saurais m'en convaincre.

Al. *Istuc facinus, quod tu insimulas, nostro generi non decet.*
Tu si me inpuccitaii captas, capere non potes.

Al. Cette faute dont tu m'accuses est indigne de mon sang.
Si tu me prends pour une putain, tu ne m'aurais pas.

Con molta franchezza, Alcmena denuncia apertamente ciò che Anfitrione stava insinuando. Si raggiunge il tono volgare con il termine con il quale designa se stessa, «putain», mentre il testo latino rimaneva piuttosto tecnico. La traduzione di Oniga ne coglie bene il senso: «Se cerchi di cogliermi in fallo come adultera, non ci riuscirai». Tuttavia, «tu ne m'auras pas» può essere interpretato sia come “tu ne me duperas pas” (“non mi abbindolerai”) sia come “je ne me donnerai pas à toi” (“tu non mi avrai”). Per dirla altrimenti, o meglio, per dirla nuovamente con la penna autorevole di Molière

⁵¹ Le nouveau Petit Robert 2010, s.v., 504.

⁵² ThLL IV 876, 46s.

⁵³ Non si può parlare tuttavia di voluta citazione, visto che la lingua della Fabien voleva essere «loin de celle de Molière autant qu'il est possible» FABIEN (1999, VI).

(*Amphitryon* II 2, 1042-1047):

Si vous cherchez, dans ces transports confus,
Un prétexte à briser les nœuds d'un hyménée
Qui me tient à vous enchaînée,
Tous ces détours sont superflus;
Et me voilà déterminée
A souffrir qu'en ce jour nos liens soient rompus.

L'Alcmena che “nasce” da questa traduzione è dunque una donna nuova. In quest'ottica avremmo dovuto cogliere, forse, l'affermazione che faceva Giove al suo ingresso in scena:

vv. 499-501

Ju. Adieu, Alcèmène; continue à veiller au bien de notre maison. Mais ménage-toi, je t'en prie. Tu vois toi-même que ton terme est proche. Pour moi il faut absolument que je m'en aille: mais, garçon ou fille, relève à ma place l'enfant qui naîtra.

Iu. Bene uale, Alcumena, cura rem communem, quod facis, Atque inperce quaeso: menses iam tibi esse actos uides. Mihi necesse est ire hinc; uerum quod erit natum tollito.

Ju. Adieu, Alcèmène, prends soin de la maison, comme d'habitude, et veille sur toi, s'il te plaît: tu vois que tu arrives à terme. Il faut que je m'en aille d'ici; mais accepte ce qui naîtra.

Connesso alla particolare concezione del parto propria della drammaturga, l'ultimo emistichio («accepte ce qui naîtra») potrebbe assumere a questo proposito un tono quasi profetico. Anzitutto, rileviamo la sinteticità di “accepter” in relazione al latino *tollere*: omettendo l'atto del “sollevare” da terra il bambino, ci si concentra sulla conseguenza di questo atto, ovvero il riconoscimento del nuovo nato come figlio legittimo (cf. Oniga «Riconoscilo come legittimo»). Ciò che attira maggiormente la nostra attenzione è tuttavia il soggetto del verbo “nascere” (“naître”). In latino, il neutro *quod* si giustifica per il fatto che il parlante ignora (nella misura in cui un dio può ignorare) il sesso del nascituro. L'uso della forma neutra è possibile anche in inglese (“it”⁵⁴), mentre ciò non avviene in francese, come neppure in italiano. L'ambiguità viene allora resa da Ernout con «garçon ou fille, relève à ma place l'enfant qui naîtra», laddove Scàndola e Oniga adoperavano termini generici quali, rispettivamente, «la creatura» e «il bambino». Allontanandosi ancora una volta dai traduttori-filologi, la Fabien sceglie di non nominare il bambino e di perseverare nell'uso del neutro, rendendo «ce qui». Che tale scelta sia funzionale al mantenimento dell'ambiguità circa il sesso della creatura in arrivo, non sembra sufficiente a giustificare l'uso insolito del pronome. Piuttosto, l'ambiguità pare estendersi oltre i confini del sesso, e forse oltre quelli della natura – umana o divina – del figlio che Alcmena porta in grembo. Ciò apre

⁵⁴ Cf. CHRISTENSON (2000, 230).

ulteriori prospettive su questa gravidanza particolare. Del resto, l'insistenza (si vedano le allitterazioni in *t* e *v* nella traduzione del v. 500) sul ventre enorme⁵⁵ della donna non poteva essere senza significato per un'autrice così attenta alla tematica del corpo e del parto. Collegandosi ad una affermazione di D. Ninanne secondo cui le donne di Michèle Fabien «accouchent d'elles-même par l'expression de leur ignorance, par l'expression d'un savoir de connaissance et d'expérience, d'un savoir féminin absolu»⁵⁶, si potrebbe arrivare a supporre che «ce qui naîtra» sarà proprio Alcmena: che Alcmena «partorirà» una nuova se stessa. Nuova, certo, forte dell'esperienza di secoli di assenza drammaturgica e di maschilismo divino, che vuole ora far sentire la propria voce: è il cambiamento che deve accettare l'“ormai anziana” matrona virtuosa.

Conclusioni

«È stato giustamente rilevato che gli autori che hanno trattato il tema di Anfitrione hanno progressivamente secolarizzato il mito, dimostrando una costante tendenza [...] a rendere il ruolo di Alcmena, inizialmente passivo, sempre più determinante per lo sviluppo dell'azione»⁵⁷. Già a partire da Vitale da Blois (XII sec.) «il carattere di Alcmena si arricchisce [...] di nuove, preziose sfumature»⁵⁸. Molière, poi, trasforma la docile matrona romana in «aristocratica “preziosa”, capace di tenere testa al marito»⁵⁹; per non parlare di Kleist e Giraudoux, in cui, in maniera diversa, il personaggio diviene la vera protagonista della vicenda. In Michèle Fabien, la volontà di distaccarsi dalla presenza “ingombrante” di Molière (almeno sul piano linguistico⁶⁰) è tale da differenziare ulteriormente la figura femminile. Il lavoro sull'*Amphitryon* di Kleist, come già detto, è probabilmente determinante per la visione di Alcmena anche nella sua traduzione dell'originale plautino. Trattandosi di una traduzione, e non di un adattamento, il testo della Fabien modifica sì la figura della matrona romana, ma lascia inalterato lo sviluppo della vicenda: Alcmena non guadagna spazio scenico; infine, né il

⁵⁵ Sul ventre enorme di Alcmena – il primo in scena nel teatro occidentale – si era già soffermato Chiarini (FARANDA [2000, XIV]), secondo cui la condizione eccezionale del personaggio, una donna “sfacciatamente” incinta, conferiva nuova, ridicola luce al sesso (maschile, com'è noto) dell'attore che lo interpretava.

⁵⁶ NINANNE (2003, 154).

⁵⁷ BERTINI (1997, 87).

⁵⁸ BERTINI (1997, 72).

⁵⁹ PASETTI (2007, 28).

⁶⁰ «[...] le pilleur a fini par masquer le pillé, au point que lire des traductions de Plaute donne l'impression qu'il imite Molière, tant celui-ci a imprimé sa marque, comme si toute comédie en langue français se devait d'être transcrite dans ce moule-là: on recourt à une langue imitée de Molière pour traduire celle de Plaute qui cependant n'a rien à voir», FABIEN (1993, Vs.). E ancora: «Il faut laisser à Molière son grand art et ne pas lui voler ses tics qui, sous d'autres plumes que la sienne, ne deviennent, au mieux, que des pastiches édulcorés», FABIEN (1993, VI).

numero delle battute, né il loro contenuto viene profondamente alterato. Piuttosto, particolari scelte traduttive ne influenzano la sostanza. Il personaggio perde così quell'aspetto parodico che parte della critica plautina le ha attribuito⁶¹, senza tuttavia approfondire, nella direzione opposta, il suo lato tragico⁶². Non esce da questa commedia in qualità di "vincitrice", tuttavia "parla", si esprime, e lo fa, ci è parso, con una forza maggiore rispetto al testo di Plauto: la stessa drammaturga parlava di «absence dramaturgique assez exceptionnelle»⁶³, che la sua scrittura "femminile", in un certo qual modo, compensa: il personaggio ne guadagna in carattere e caratterizzazione. In effetti, anche se la rabbia era già inscritta nel suo nome⁶⁴, è soprattutto nella dimensione spazio-temporale della traduzione che ella sembra aver inasprito il suo carattere.

In definitiva, l'*Amphitruo* tradotto dalla Fabien si trova ad assumere sfumature differenti rispetto al testo *source*, sfumature perfettamente coerenti con lo stile e le tematiche dell'opera della Fabien. La scrittrice si manifesta dietro la traduttrice, e Alcmena diventa un personaggio più simile alle eroine mitiche di costei. Non si può ignorare, infatti, che le traduzioni artistiche, ancor più che le traduzioni eseguite dai filologi, dipendono in gran parte dal traduttore e dal suo universo – all'occorrenza – drammaturgico. «Il fatto è che una lingua non è un vetro, ma una lente, attraverso cui si trasmette un'immagine del mondo»⁶⁵. L'"immagine del mondo" trasmessa dal traduttore è l'immagine del *suo* mondo, della sua peculiare visione di esso.

Emblematica ci pare, a questo punto, la citazione che la Fabien pone in apertura e in chiusura della sua introduzione (*D'un Amphitryon, l'autre...*) all'opera:

[...] les œuvres du passé sont des architectures brisées, des galions engloutis, et nous les ramenons à la lumière par morceaux, sans jamais les reconstituer, car de toute façon l'usage en est perdu, mais en fabriquant, avec les morceaux, d'autres choses.

(A. Vitez, *Le Théâtre des idées*, Paris 1991, 188)⁶⁶

Per questo, ammette l'autrice, «nous n'avons monté ni Plaute ni Kleist!»⁶⁷. Dalla

⁶¹ La Fabien non ha interesse per gli aspetti parodico-farseschi della commedia, tanto che, afferma, «Je n'ai pas traduit les fragments. Ils sont vraiment très... fragmentaires, ce ne sont que bribes d'insultes et de bastonnades. Sans eux, la pièce est plus compacte, plus moderne, moins farcesque, me semble-t-il» (FABIEN [1993, 93 n. 6]).

⁶² «The chaste, noble, and patriotic sentiments of Alcumena [...]» (Duckworth), «noble, dignified, and very simpatetic woman» (Costa), «she has frequently been applauded for her dignity, honesty and lack of sanctimony» (Cutt and Nyenhuis), «aimante et vertueuse» (Ernout), si trasformano in Fabien nel secco commento: «elle n'est pas spécialement pleine de grâces» (FABIEN [1993, VI]).

⁶³ FABIEN (1993, IX).

⁶⁴ Alcmena significa «forte nell'ira», da ἄλκη e μήνις (ONIGA [1991, 179]).

⁶⁵ TRAINA (1974, 7).

⁶⁶ Citato emblematicamente da FABIEN (1993, XV).

⁶⁷ FABIEN (1993, XIV).

traduzione dell'*Amphitruo* di Plauto è emerso qualcosa di diverso. Qualcosa di profondamente ancorato alla penna di colei che ha riportato alla luce il “galeone”. In altre parole: «traduire, c'est choisir aussi... le traducteur»⁶⁸.

⁶⁸ FABIEN (1999b, 75).

riferimenti bibliografici

ADAMS 1982

J.N. Adams, *Il vocabolario del sesso a Roma. Analisi del linguaggio sessuale nella latinità*, trad. it. di M.L. Riccio Coletti ed E. Riccio, Lecce.

ARDUINI – STECCONI 2008

S. Arduini – U. Steconi, *Manuale di traduzione*, Roma.

BACIGALUPO 1997

M. Bacigalupo (a cura di), *Ezra Pound. Omaggio a Sesto Propertio*, Milano.

BENJAMIN 2006

W. Benjamin, *Il compito del traduttore*, in Id., *Angelus Novus*, Torino, 39-52.

BERTINI 1997

F. Bertini, *Anfitrione e il suo doppio: da Plauto a Guilherme Figueiredo*, in Id., *Plauto e dintorni*, Bari, 67-94.

CAPRA 2010

A. Capra (a cura di), *Aristofane. Donne al Parlamento*, Roma.

CHIARINI 1983

G. Chiarini, *Il teatro della parola. Tre capitoli su Plauto 'drammaturgo'*, in G. Chiarini – R. Tessari, *Teatro del corpo, teatro della parola. Due saggi sul «comico»*, Pisa, 77-165.

CHRISTENSON 2000

D. Christenson (ed.), *Plautus. Amphitruo*, Cambridge.

CONDELLO – PIERI 2011

F. Condello – B. Pieri (a cura di), *Note di traduttore*, Bologna.

CONTINI 1974

G. Contini, *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice sui testi non contemporanei*, Torino.

CORNET 1999

N. Cornet, *Elle m'a donné le goût de prendre un texte, de le triturer in tous les sens pour le comprendre*, Témoignage recueilli par F. Verstraeten, «Alternatives théâtrales» LXIII 15-16.

COUTON 1971

G. Couton, *Molière, Amphitryon. George Dandin. L'avare*, Parigi.

DANESE 2007

R.M. Danese, *Il personaggio Plauto e l'officina della commedia nella Francia di primo ottocento*, «Dioniso» VI 240-55.

DEBROUX 1999

B. Debroux, *Pour Michèle*, «Alternatives théâtrales» LXIII 3-4.

DÉPRATS 2003

J.-M. Déprats, *Table ronde ATLF: Carte Blanche à la Maison Antoine Vitez*, in M.-C. Pasquier (éd.), *Dix-neuvièmes Assises de la Traduction Littéraire (Arles 2002)*, Arles, 133-66.

DIEZ 1991

C. Diez, *Une pureté étincelante, une profondeur vertigineuse*, «La Libre Belgique» 12 octobre.

D'IPPOLITO 1991

G. D'Ippolito, *Civiltà teatrale greca e traduzione semiologica (formulare nell'epica, scenica nel dramma)*, 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.

DUPONT 1985

F. Dupont, *L'acteur-roi ou le théâtre in la Rome antique*, Paris.

ECO 2003

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

EDMOND – LAVAUD 1982

P. Edmond – J.P. Lavaud, *Interview à Michèle Fabien*, registrazione audio.

ELAM 1980

K. Elam, *The semiotics of theatre and drama*, Methuen (trad. it. di F. Cioni, Bologna 1988).

ERNOUT 1957³

A. Ernout (éd.), *Plaute. Comédies, vol. II. Amphitryon, Asinaria, Aulularia* (1933), Paris.

FABIEN 1986

M. Fabien, *Les textes de la parole*, «Alternatives théâtrales» XXXI-XXXII 25-29.

FABIEN 1991

M. Fabien, in *Entretien avec Michèle Fabien*, propos recueillis par Jeannine Dath, in *Amphitryon au Théâtre National* (Brochure con il programma dettagliato proposto dal Théâtre National de Belgique ai suoi spettatori, stagione di creazione 1991-1992).

FABIEN 1993

M. Fabien, *Amphitryon. Plaute, traduction de Michèle Fabien; Amphitryon. Fabien (d'après Kleist)*, Bruxelles.

FABIEN 1994

M. Fabien, *Une lettre aux acteurs? Impossible!*, «Alternatives Théâtrales» XLVII 10-13.

FABIEN 1995

M. Fabien, *Jocaste*, in *Jocaste, Déjanire, Cassandre*, Bruxelles.

FABIEN 1999a

M. Fabien, *Il n'y a pas que les vampire qui ne se reflètent pas in les glaces*, «Alternatives théâtrales» LXI 22-23.

FABIEN 1999b

M. Fabien, *La traduction: deux ou trois choses que je sais d'elle*, «Alternatives théâtrales» LXI 74-75.

FABIEN 1999c

M. Fabien, *Fragments d'un discours sur le théâtre, propos de Michèle Fabien rassemblés par Nancy Delhalle*, «Alternatives théâtrales» LXIII 22-24.

FABIEN 1999d

M. Fabien, *Le corps christique et le scandale*, «Alternatives théâtrales» LXIII 26-27.

FABIEN 2000a

M. Fabien, *Charlotte*, in Ead., *Charlotte, Sara Z., Notre Sade, lecture de M. Quaghebeur*, Bruxelles, 7-63.

FABIEN 2000b

M. Fabien, *Sara Z.*, in Ead., *Charlotte, Sara Z., Notre Sade, lecture de M. Quaghebeur*, Bruxelles, 65-110.

FABIEN 2010

M. Fabien, *Banc d'essais*, in *Michèle Fabien, une parole, neuf voix, lectures croisées*, Bruxelles, 91-102.

FARANDA 2000

G. Faranda (a cura di), *Plauto. Amphitruo, Mercator*, introduzione di G. Chiarini, Milano.

FEDELI 1991

P. Fedeli, *Tradurre poesia, tradurre Properzio*, in S. Nicosia (a cura di), *La traduzione dei testi classici: teoria prassi storia*, Atti del convegno di Palermo, 6-9 aprile 1988, Napoli, 245-73.

PINÇON 1983

M. Pinçon (propos recueilli par), *Laurence Février: «Je m'appelle Jocaste». Une femme qui s'accepte après 17 années d'inceste*, «Coups d'œil» XXIII (1983).

FORTSON 2008

B.W. Fortson IV, *Language and Rhythm in Plautus*, Berlin.

FRAENKEL 1960

E. Fraenkel, *Elementi plautini in Plauto* (1922), trad. it. con *Addenda* dell'autore, Firenze.

GENTILI 1991

B. Gentili, *Tradurre poesia*, in S. Nicosia (a cura di), *La traduzione dei testi classici: teoria prassi storia*, Atti del convegno di Palermo, 6-9 aprile 1988, Napoli, 31-40.

HANNAH 1993

R. Hannah, *Alcumena's Long Night, Plautus, Amphitruo 273-276*, «Latomus» LII 65-74.

HOLMES 1988

J.S. Holmes, *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam.

JAKOBSON 1963

R. Jakobson, *Aspects linguistiques de la traduction*, in Id., *Essais de linguistique générale*, traduit de l'anglais et préface par N. Ruwet, Paris, 78-86.

LONGHI 2006

C. Longhi, *Sanguineti traduttore: dramaturg o drammaturgo?*, in E. Sanguineti, *Teatro Antico. Traduzioni e ricordi*, a cura di F. Condello e C. Longhi, Milano, 311-15.

LOUVET 1999

J. Louvet, *Elle n'a joué qu'une seule été*, «Alternatives théâtrales» LXIII 5-9.

MANCEL 1999

Y. Mancel, *Un décentrement au féminin. Entretien avec Yannic Mancel*, propos recueilli par J. Birmant, «Alternatives théâtrales» LXIII 17-21.

MASELLI 1999

T. Maselli, *Traduire le Théâtre de Pier Paolo Pasolini avec Michèle Fabien. Entretien avec Titina Maselli*, «Alternatives théâtrales» LXIII 28.

MOUNIN 1965

G. Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, Torino.

NADJO 1989

L. Nadjo, *L'argent et les affaires à Rome des origines au II siècle avant J.-C. Étude d'un vocabulaire technique*, Louvain-Paris.

NIDA 1982

E.A. Nida, *The Theory and Practice of Translation*, Leiden.

NINANNE 2003

D. Ninanne, *Voix féminines: une lecture du théâtre de Michèle Fabien. Trabajo de investigación*, Universidad de Oviedo, thèse sous la direction de C.F. Sanchez, Oviedo.

ONIGA 1991

R. Oniga (a cura di), *Tito Maccio Plauto, Anfitrione*, introduzione di M. Bettini, Venezia.

PARATORE 1962

E. Paratore, *Plauto*, Firenze.

PASETTI 2007

L. Pasetti (a cura di di), *Plauto, Molière, Kleist, Giraudoux. Anfitrione, variazioni sul mito*, Venezia.

PASETTI 2011

L. Pasetti, *Tradurre Plauto (Menaechmi 182-226)*, in F. Condello – B. Pieri (a cura di), *Note di traduttore*, Bologna, 113-36.

PASOLINI 1968

P.P. Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, «I quaderni del teatro stabile della città di Torino» XIII 45-62.

PERELLI 1983

L. Perelli, *L'Alcmena plautina: personaggio serio o parodico?*, «CCC» III 383-94.

PESLIER 2010

J. Peslier, *Penser la retraduction*, in *Acta Fabula*, Dossier critique *Confins, fiction et infinitude* in la traduction, <http://www.fabula.org/revue/document6026.php><http://www.fabula.org/revue/document6026.php><http://www.fabula.org/revue/document6026.php>, 2010.

PHILLIPS 1985

J.E. Phillips, *Alcumena in the Amphitruo of Plautus. A Pregnant Lady Joke*, «CJ» LXXX 121-26.

PIANEZZOLA 1991

E. Pianezzola, *Qua potes, ambiguus callidus abde notis: ambiguità e astuzie del tradurre poesia (l'Ars amatoria di Ovidio)*, in S. Nicosia (a cura di), *La traduzione dei testi classici: teoria prassi storia*, Atti del convegno di Palermo, 6-9 aprile 1988, Napoli, 275-87.

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*, Bologna, 211-41.

PISELLI 2009

B. Piselli, *Metamorfosi dell'Amphitruo attraverso i secoli*, «FuturAntico» VII.

PRIVITERA 1991

G.A. Privitera, *La traduzione di Omero*, in S. Nicosia (a cura di), *La traduzione dei testi classici: teoria prassi storia*, Atti del convegno di Palermo, 6-9 aprile 1988, Napoli, 41-53.

QUAGHEBEUR 1982

M. Quaghebeur, *Balises pour l'histoire des lettres belges. Postface de Paul Aron*, Bruxelles.

QUAGHEBEUR 2000

M. Quaghebeur, *Des vides avec des mots, le théâtre de Michèle Fabien*, in M. Fabien, Charlotte, Sara Z., *Notre Sade, lecture de M. Quaghebeur*, Bruxelles, 151-77.

SANGUINETI 2006

E. Sanguineti, *Teatro Antico. Traduzioni e ricordi*, a cura di F. Condello e C. Longhi, Milano.

SCÀNDOLA 1953

M. Scàndola (a cura di), *Plauto. Anfitrione*, prefazione di C. Questa, introduzione di G. Paduano, Milano.

SHÄFFNER 2003

C. Shäffner, *Third Ways and New Centres: Ideological Unity or Difference?*, in Calzada-Pérez (ed.), *Apropos of Ideology*, Manchester, 23-41.

SEGAL 1975

E. Segal, *Perché Amphitruo?*, «Dioniso» XLVI 251-63.

TRAINA 1974²

A. Traina, *Vortiti barbare: le traduzioni poetiche da Livio Andronico a Cicerone*, Roma.

TRAINA 1989a

A. Traina, *La traduzione e il tempo. Tre versioni del proemio dell'Eneide*, in Id. (a cura di), *Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filologici*, III s., Bologna, 115-27.

TRAINA 1989b

A. Traina, *Le traduzioni*, in G. Cavallo – P. Fedeli – A. Giardina (a cura di), *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. II, *La circolazione del testo*, Roma, 93-119.

TRAINA 1999

A. Traina, *Forma e suono. Da Plauto a Pascoli. Nuova edizione rielaborata, accresciuta e aggiornata*, Bologna.

TRAINA 2000⁵

A. Traina, *Comoedia. Antologia della Palliata* (1960), Padova.

VALÉRY 1956¹⁰

P. Valéry, *Traduction en vers des Bucoliques de Virgile, précédé de Variations sur les Bucoliques*, Paris.

WALTON 2008

J.M. Walton, 'Enough Give in It': *Translating the Classical Play*, in L. Hardwick – C. Stray (eds.), *A Companion to Classical Reception*, Malden, 155-67.

WINCKLER 2003

M. Winckler, *Soigner, écrire, traduire. Conférence inaugurale de M. Winckler*, in M.-C. Pasquier (éd.), *Dix-neuvièmes Assises de la Traduction Littéraire (Arles 2002)*, Arles, 15-18.

WYNANTS 1991

J.-M. Wynants, *Amphitryon et son double: des dieux et des hommes*, «Le soir» 5 octobre.