

FUORI DALLA «CLAUSURA FILOLOGICA»:  
ALFONSO TRAINA E LA TRADUZIONE  
COME ESEGESI DIVULGATA

Bruna Pieri

Pubblicato: 8 gennaio 2026


*Abstracts*

This contribution examines A. Traina's translations of Seneca's tragedies (*Medea* and *Phaedra* in particular) from a perspective that differs from the usual contrastive analysis, which compares different translators of the same text. In fact, the aim of this study is to establish a comparison between Traina the translator and Traina the scholar. Drawing upon specific features that emerge from Traina's studies on Seneca and on Latin language and literature, the analysis demonstrates how the scholar employed translation as a means of disseminating the findings of his research to a broader audience (both of spectators and readers).

Il contributo prende in esame le traduzioni da Seneca tragico (*Medea* e *Fedra* in particolare) di A. Traina, secondo una prospettiva diversa dalla consueta analisi contrastiva, che mette a confronto tra loro più traduttori. L'intento è quello di confrontare il Traina traduttore col Traina filologo: basandosi su alcuni aspetti che emergono dai suoi studi su Seneca o più in generale sulla letteratura latina, l'analisi evidenzia come lo studioso abbia saputo fare della traduzione uno strumento di divulgazione dei risultati della ricerca a un pubblico più ampio (di spettatori o di lettori).

**Parole chiave:** Alfonso Traina; Seneca tragico; traduzione filologica; traduzione per la scena; 'Translation Studies'.

**Bruna Pieri:** Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

 [bruna.pieri@unibo.it](mailto:bruna.pieri@unibo.it)

Copyright © 2025 Bruna Pieri

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

### 1. *Tradurre in traduzione l'esegesi: Alfonso Traina e la traduzione filologica*

Il 24 giugno di quest'anno è occorso il centenario della nascita di Alfonso Traina, Professore Emerito di Lingua e Letteratura Latina (dopo un cinquantennio di insegnamento equamente ripartito tra le Università di Padova, prima, e Bologna, poi), ricercatore che ha lasciato un segno importante nella storia degli studi. La bibliografia pubblicata in calce ai suoi 'scritti minori'<sup>1</sup> contava, al 2022, 922 titoli; ma, dato ancora più indicativo dell'impatto dello studioso, quella relativa ai contributi su A. Traina arriva a 438.<sup>2</sup> Una bibliografia irrobustitasi, come è normale, all'indomani della scomparsa, avvenuta nel settembre del 2019, grazie a una serie di contributi che hanno fatto il punto sul suo profilo di studioso e docente.<sup>3</sup> Ma, nel complesso, se molto si è scritto sul Traina ricercatore, sul Traina docente e persino sul Traina poeta in proprio,<sup>4</sup> c'è un aspetto che è stato lasciato più in ombra, ovvero la sua attività di traduttore di testi latini.<sup>5</sup> Non certo per ragioni, diciamo così, quantitative, visto che Traina ha tradotto (spesso integralmente) opere non solo di tutti gli autori da lui più studiati (Plauto, Catullo, Virgilio, Orazio, Seneca e Pascoli) ma anche di altri (per citare due esempi da testi decisamente più periferici, i frammenti di Turpilio e lo scambio Simmaco-Ambrogio in merito all'Altare della Vittoria). Piuttosto, questo andrà attribuito alla dimensione secondaria cui la pratica del tradurre tende ad essere relegata negli studi di filologia classica: con una certa dose di approssimazione, si può dire che la traduzione filologica attesa è quella di 'servizio', come si ama dire con termine 'ombrello' che, giusta la sua ambiguità (servizio a chi? A chi legge la traduzione? Al testo di partenza?), finisce inevitabilmente per rappresentare la sola interpretazione, che ovviamente è condizione necessaria, ma non sufficiente a realizzare la traduzione vera e propria.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> A. Traina, *Parva philologa*, a cura di F. Citti, L. Pasetti, B. Pieri, con la collaborazione di V.R. Danovi, L. Galli, Bologna, Pàtron, 2022, pp. XIII-LI.

<sup>2</sup> A. Traina, *Parva philologa*, cit., pp. LIII-LXVIII.

<sup>3</sup> Ne cito solo alcuni: A. Barchiesi, *Un ricordo di Alfonso Traina*, «Lexis», XXXVII, 2019, pp. 1-8; P. Paradisi, *Ricordo di Alfonso Traina (Palermo 1925 – Bologna 2019)*, «Studi e problemi di critica testuale», IC, 2019, pp. 9-21; L. Nosarti, *In ricordo del maestro, Alfonso Traina*, «Sileno», XLVIII, 2022, pp. 235-249; B. Pieri, *Da Plauto a Pascoli: Alfonso Traina tra filologia e linguistica*, «Eikasmos», XXXIV, 2023, pp. 355-374.

<sup>4</sup> Su questo aspetto meno noto dello studioso (e che certo ha una relazione anche sulla sua attività di traduttore di testi poetici) mi limito a citare due titoli: A. La Penna, *Il nichilismo relativo di Alfonso Traina*, in A. Traina, *Versi del mattino e della sera*, Mantova, Tre Lune, 2008, pp. XV-XXI; G.G. Biondi, *Due (o tre) cose su Alfonso Traina*, in A. Traina, *Chiaroscuro. Versi e versioni*, Parma, Monte Università Parma, 2010, pp. 109-125, rist. in «Paideia», LXXIV, 2019, pp. 747-759.

<sup>5</sup> Con due luminose eccezioni: da un lato, l'amico Scevola Mariotti, che proprio sulla traduzione concentrò il suo contributo in occasione della presentazione dell'edizione Bur del *De breuitate uitae* (Traina traduttore del «*De breuitate uitae*», in I. Dionigi (a cura di), *Protinus vive, Colloquio sul «De breuitate uitae» di Seneca*, Bologna, Pàtron, 1995, pp. 9-13, rist. in Id., *Scritti di filologia classica*, Roma, Salerno, 2000, pp. 731-734); dall'altro, le dense pagine di P. Paradisi (*'Habent sua fata libelli'. Motivi di una raccolta*, in A. Traina, *Il latino. Identikit di una cultura*, a cura di P. Paradisi, Bologna, Pàtron, 2022, pp. 11-71: 49-68), che fanno il punto sulla produzione del Traina traduttore, spigolando meticolosamente, tra le recensioni ai suoi lavori, le osservazioni sulle traduzioni.

<sup>6</sup> Sul rapporto tra interpretazione e traduzione (e sulla progressiva separazione tra *Translation Studies* e filologia) rimando a F. Condello, B. Pieri, *'Adnumerare et adpendere'. Traduttori filologi, traditori fedeli?*, in F. Condello, B. Pieri (a cura di), *Note di traduttore. Sofocle, Euripide, Aristofane, Tucidide, Plauto, Catullo, Virgilio, Nonno*, Bologna, Pàtron, 2011, pp. 7-28: 9-11.

Cominciamo, dunque, col dire che, proprio al contrario, per Traina, la traduzione dal latino in italiano non ha mai svolto un simile ruolo ‘ancillare’ o di contorno. Anzitutto a lezione, quando il commento al testo oggetto del corso era sempre preceduto da una sua traduzione, che, si badi, non era estemporanea e coincidente con l’interpretazione ‘del senso’, ma meditata, messa per iscritto (nei foglietti che lo accompagnavano ad ogni lezione) e dettata all’uditorio quale esito definitivo del lavoro di scavo su contenuti e forme del testo; un lavoro che, fissato nella scrittura e ‘consegnato’ al suo destinatario, trasformava l’esegesi, appunto, in traduzione.<sup>7</sup>

In verità, come di consueto, Traina non faceva che trasportare nella didattica universitaria il metodo del ricercatore, quale lo si evince dalle numerosissime edizioni integrali, in cui traduzione e note di commento ‘dialogano’ tra loro, o da contributi più puntuali, dove l’analisi prende le mosse dalla traduzione della pericope in esame.<sup>8</sup> Similmente, nella discussione di *loci uexati*, Traina invitava a fornire una traduzione – e non una semplice interpretazione parafrastica – delle proposte di congettura o emendazione, sostenendo che solo in questo modo sarebbero emerse eventuali criticità nella soluzione trovata. È quella funzione ‘euristica’ del tradurre che era presente già a L. Castiglioni, quando scriveva: «parecchi editori di testi antichi, se si adattassero all’umile fatica di tradurre, disimpegnerebbero con più felice risultato la loro opera di critici, poiché talune difficoltà e discordanze di parole soltanto in questo modo diventano realmente sensibili».<sup>9</sup>

Forse non poteva essere altrimenti, se consideriamo che Traina aveva scritto fondamentali pagine sulla traduzione, sia sul *uertere* dal greco negli autori latini (da Andronico, Nevio, Ennio a Cicerone e fino ad autori tardi),<sup>10</sup> sia sulla traduzione dei testi latini in italiano.<sup>11</sup> Proprio dagli autori latini, che si possono a buon diritto considerare gli inventori per l’Occidente della traduzione artistica (ma anche di quella letteraria),<sup>12</sup> Traina derivava la consapevolezza che la resa di un testo letterario non potesse guardare unicamente al senso, sia nel caso della poesia,<sup>13</sup> che in quello della prosa, come risulta evidente anche nella nota di traduttore che precede la sua versione delle *Consolationes* senecane: «Tradurre Seneca significa far capire il suo pensiero senza sacrificare il suo stile».<sup>14</sup> Questa apoftegmatica affermazione – che offre in sé una perfetta

<sup>7</sup> Sul concetto di «tradurre in traduzione l’esegesi», vd. ancora F. Condello, B. Pieri, ‘Adnumerare’..., cit., pp. 18-24.

<sup>8</sup> Esemplari lavori come *Per l’esegesi di una lirica boeziana (cons. 1, m. 5)*, rist. in A. Traina *Poeti latini (e neolatini)*, vol. II, Bologna, Pàtron, 1991<sup>2</sup>, pp. 133-160, o *L’ultimo amore. Lettura dell’Ode 4,11 di Orazio*, rist. in Id., *La ‘lyra’ e la ‘libra’. Tra poeti e filologi*, Bologna, Pàtron, 2003, pp. 103-115. Vd. anche P. Paradisi, ‘Habent sua fata libelli’..., cit., pp. 49s.

<sup>9</sup> Lucio Anneo Seneca, *Della tranquillità dell’anima. Della brevità della vita*, testo e versione di L. Castiglioni, Brescia, Paideia, 1984 (= Torino 1930), p. 9.

<sup>10</sup> A. Traina, ‘Vortit barbare’. *Le traduzioni poetiche da Livio Andronico a Cicerone*, Roma, Edizioni dell’Ateneo, 1974<sup>2</sup> (1970<sup>1</sup>); Id., *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, Salerno, 1989, pp. 93-123 (rist. in A. Traina, *Il latino...*, cit., pp. 129-155).

<sup>11</sup> Sono lavori in cui versioni antiche (dal greco al latino) e moderne (dal latino all’italiano) conoscono un rapporto, per così dire, osmotico. Esempio il saggio *La traduzione e il tempo. Tre versioni del proemio dell’«Eneide» (1-7)*, rist. in A. Traina, *Poeti latini (e neolatini)*, vol. III, Bologna, Pàtron, 1989, pp. 115-131, dedicato all’analisi contrastiva di tre traduzioni italiane del proemio dell’*Eneide*, che contiene, nella sua prima parte, una illuminante prospettiva sul Virgilio ‘traduttore’ dell’Omero dei due proemi di *Iliade* e *Odissea*.

<sup>12</sup> Non sempre dovutamente distinte; mi rifaccio alle conclusioni di S. Mariotti, *Livio Andronico e la traduzione artistica: saggio critico ed edizione dei frammenti dell’«Odyssea»*, Urbino, Università degli Studi, 1986<sup>2</sup>, pp. 51s., che a ragione considera ‘traduzione letteraria’ quella dell’*Odusia* di Livio Andronico e ‘artistica’, e.g., quella da Saffo nel c. 51 di Catullo.

<sup>13</sup> Si vedano le riflessioni in A. Traina, *Chiaroscuro...*, cit., pp. 61s.

<sup>14</sup> Seneca, *Le consolazioni (A Marcia, Alla madre Elvia, A Polibio)*, intr., trad. it. e note di A. Traina, Milano, Rizzoli, 1987, p. 39.

dimostrazione dello stile senecano – ci dice come lo studioso non dimenticasse che la traduzione è in primo luogo un atto comunicativo, in cui la dovuta attenzione al testo *source* («senza sacrificare il suo stile») non può fare velo al target della traduzione stessa («far capire»); in questo assegnarle una funzione ‘didascalica’, avendo sempre ben chiara la presenza di chi leggerà il testo d’arrivo, riemerge, accanto a quello del ricercatore, il profilo del professore. Che era poi quello che osservava lo stesso Traina a proposito delle traduzioni di G. Albin da lui definite «non solo il più autorevole testimonio di una fase della traduzione virgiliana, ma anche una continua, implicita, preziosa esegesi del testo».<sup>15</sup>

Può essere dunque di qualche interesse studiare da questa angolazione l’attività traduttiva di Traina: non cioè secondo il classico metodo dell’analisi ‘contrastiva’, che paragona tra loro più traduttori dello stesso testo (anche se lo faremo occasionalmente, per rendere più evidenti alcuni aspetti), ma mettendo il Traina traduttore a confronto con il Traina filologo, verificando se e come la sua ricerca abbia trovato espressione nelle traduzioni, rendendole uno strumento di divulgazione scientifica. E infatti, chiudendo la nota di traduttore all’edizione Bur della *Medea* e della *Fedra* senecane, lo studioso richiamava le parole di un suo grande predecessore nella cattedra patavina, Concetto Marchesi:

«La fatica [del tradurre] oggi s’impone non tanto al vantaggio degli’interpreti quanto ai bisogni della cultura classica, che vuol essere sottratta alla sterilità della sua clausura filologica». Parole ancora attuali, e forse più di allora.<sup>16</sup>

Useremo come campione della nostra analisi proprio le traduzioni da Seneca tragico, e da *Medea* e *Fedra* in particolare, che ci consentiranno di confrontare su più piani produzione scientifica e attività di traduzione.<sup>17</sup>

## 2. Traina studioso di Seneca

Precisiamo anzitutto che di Seneca Traina è studioso riconosciuto tra i più eminenti. In misura prioritaria del Seneca prosatore: il titolo del suo saggio più celebre<sup>18</sup> sembra invertire la direzione con cui molti filologi cercano le tracce del filosofo nel Seneca tragico,<sup>19</sup> partendo ancora da

<sup>15</sup> A. Traina, *G. Albin latinista*, in *Poeti latini (e neolatini)*, vol. IV, Bologna, Patron, 1994, pp. 281-288: 287.

<sup>16</sup> Seneca, *Medea. Fedra*, intr. e note di G.G. Biondi, trad. it. di A. Traina, Milano, Rizzoli, 1989, p. 85.

<sup>17</sup> L’edizione da cui trarrò, quando non diversamente indicato, le traduzioni di *Medea* e di *Fedra* è quella citata nella nota sopra. Come occasionali termini di confronto utilizzerò, per *Fedra*, due traduzioni con target opposti, quella, senza testo a fronte e pensata per la scena, di V. Faggi (che traggo da Seneca, *Medea, Fedra, Tieste*, intr. e note di C. Barone, trad. it. di V. Faggi, Milano, Garzanti, 2017<sup>16</sup> (1979<sup>1</sup>)); le traduzioni di *Medea* e *Fedra*, insieme ad altre, sono state riprese in L. A. Seneca, *Le tragedie*, a cura di V. Faggi, nota di C. Segal, Torino, Einaudi, 1991) e quella filologica di A. Casamento (Seneca, *Fedra*, intr., trad. it. e commento di A. Casamento, Roma, Carocci, 2011), pensata per la lettura, con testo a fronte e un ricco commento; per *Medea* farò riferimento ancora alla citata edizione di V. Faggi per il ‘target’ teatrale e occasionalmente alla traduzione di A. Némethi (L. Anneo Seneca, *Medea*, intr., trad. it. e commento di A. Némethi, con un saggio di G. Paduano, Pisa, Ets, 2003), per quello dell’edizione con note di commento. Sul piano cronologico, si noti che le traduzioni teatrali di Faggi precedono quelle di Traina (che di tanto in tanto vi si ispira), mentre quelle filologiche di Casamento e Némethi le seguono.

<sup>18</sup> A. Traina, *Lo stile ‘drammatico’ del filosofo Seneca*, Bologna, Patron, 1987<sup>4</sup> (1974<sup>1</sup>).

<sup>19</sup> Una questione tra le più dibattute negli studi su Seneca tragico: fra i tanti lavori segnalerei G.G. Biondi, *Il filosofo e il poeta: Seneca contro Seneca?*, in P. Fedeli (a cura di), *Scienza, cultura, morale in Seneca*, Atti del Convegno di Monte Sant’Angelo (27-30

un'affermazione di C. Marchesi, secondo cui lo stile senecano «è lo stile drammatico dell'anima umana che è in guerra con se stessa».<sup>20</sup> Il saggio di Traina ha ispirato generazioni di studiosi senecani; alcune definizioni sono entrate, per così dire, nello standard scientifico, come quella di «linguaggio dell'interiorità» su cui torneremo presto. Al Seneca prosatore Traina dedicò anche tre volumetti della collana Bur, traducendo 5 dei 10 titoli di cui si compongono i *Dialogi* senecani, vale a dire le tre *Consolationes*, il *De breuitate uitae* e il *De prouidentia*.<sup>21</sup> Il *De breuitate* è, tra quelle senecane, forse l'opera su cui Traina è tornato più volte, anche nella forma di un commento pensato per scuola e università.<sup>22</sup>

E le tragedie? Anche di queste Traina è stato studioso, prima ancora che traduttore: a note esegetiche e di carattere puntuale,<sup>23</sup> si affiancano lavori che applicano alle tragedie il metodo affinato ne *Lo stile 'drammatico'*: è il caso di un contributo dedicato a una marca tipica del linguaggio dell'interiorità, l'uso dei pronomi riflessivi;<sup>24</sup> ancora, la sua sensibilità per dirla coi termini jakobsoniani a lui cari, per la funzione poetica del linguaggio<sup>25</sup> che indirizzò il suo interesse prioritario verso poeti come Catullo, Virgilio e Orazio, trova riscontro nel saggio su quello che Traina stesso definisce il «Seneca lirico», ovvero l'autore di cori e monodie delle tragedie che da soli costituiscono un *corpus* lirico di eccezionale rilevanza per la poesia latina.<sup>26</sup> In particolare nelle monodie emerge, secondo Traina, «una psicologia patologica, che sonda le contraddizioni e i conflitti della psiche a una profondità che sfiora la soglia dell'inconscio».<sup>27</sup> Lo studioso pensava certamente al celebre *canticum* di Tieste, nell'omonima tragedia senecana, cui dedicò particolare attenzione in un contributo del 2000.<sup>28</sup> La versione di questa, come di altre sezioni liriche delle

settembre 1999), Bari, Edipuglia, 2001, pp. 17-34; l'ormai classico A. Schiesaro, *The Passions in Play: Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003; H.M. Hine, 'Interpretatio stoica' of Senecan Tragedy, in M. Billerbeck, E.A. Schmidt (eds.), *Senèque le tragique: Entretiens Fondation Hardt*, Genève, Fondation Hardt, 2004, pp. 173-222; G.A. Staley, *Seneca and the Idea of Tragic*, Oxford, Oxford University Press, 2010, pp. 24-41; F.-R. Chaumartin, *Philosophical Tragedy*, in G. Damschen, A. Heil (eds.), *Brill's Companion to Seneca Philosopher and Dramatist*, Leiden-Boston, Brill, 2014, pp. 653-669; C. Star, *Roman Tragedy and Philosophy*, in G.W.M. Harrison (ed.), *Brill's Companion to Roman Tragedy*, Leiden-Boston, Brill, 2015, pp. 238-259: 24-41.

<sup>20</sup> C. Marchesi, *Seneca*, Milano-Messina, Principato, 1944<sup>3</sup> (1920<sup>1</sup>), p. 218.

<sup>21</sup> In ordine cronologico di pubblicazione: Seneca, *Le consolazioni...*, cit.; Seneca, *La breuità della vita*, intr., trad. it. e note di A. Traina, Milano, Rizzoli, 1993; L. Anneo Seneca, *La prouidenza*, a cura di A. Traina, con un saggio di I. Dionigi, Milano, Rizzoli, 1997.

<sup>22</sup> Seneca, *La breuità della vita*, a cura di A. Traina, nuova ed. aggiornata da D. Pellacani, Bologna, Bononia University Press, 2017 (il commento fu pubblicato per la prima volta nel 1970, per una collana della Loescher («Testi e cretomazie») diretta da S. Mariotti).

<sup>23</sup> A. Traina, *Le 'litanie del sonno' nello «Hercules Furens» di Seneca*, «Rivista di Filologia e di Istruzione Classica», XCV, 1967, pp. 169-179 (rist. in *Poeti latini (e neolatini)*, vol. I, Bologna, Pàtron, 1986<sup>3</sup>, pp. 285-300); *Due note a Seneca tragico*, «Maia», XXXI, 1979, pp. 273-276 (rist. in *Poeti latini (e neolatini)*, vol. II, cit., pp. 123-132); *Seneca, Thyest. 713 s.: 'mactet sibi' o 'sibi dubitat'? Un recupero esegetico*, «Maia», XXIII, 1981, pp. 151-153 (rist. in *Poeti latini (e neolatini)*, vol. III, Bologna, Pàtron, 1989, pp. 167-170).

<sup>24</sup> A. Traina, *Forme riflessive nelle tragedie di Seneca*, «Eikasmos», XI, 2000, pp. 277-295 (rist. in *La 'lyra'...*, cit., pp. 163-186).

<sup>25</sup> E ancora alla «funzione poetica (fondata sul principio della ripetizione)», ancorché «subordinata alla funzione conativa» (A. Traina, *Lo stile 'drammatico'...*, cit., p.7) Traina si dedica anche nel suo lavoro sul Seneca filosofo.

<sup>26</sup> Un «complesso notevole, di più di duemila versi, circa un quarto dell'intero *corpus* drammatico» (A. Traina, *Seneca lirico*, «Atti e Memorie dell'Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti di Modena», 8<sup>a</sup> s., V, 2002, pp. 5-24 (rist. in *La 'lyra'...*, cit., pp. 137-158 [da cui si cita: 137]; dal computo Traina sottrae, dati i dubbi sull'autenticità, l'*Hercules Oetaeus*).

<sup>27</sup> A. Traina, *Seneca lirico*, cit., p. 139.

<sup>28</sup> A. Traina, *La voce dell'inconscio (Sen. Thy. 920-969)*, «Aufidus», XI, 2000, pp. 59-76, rist. in *La 'lyra'...*, cit., pp. 191-206 (da cui si cita).

tragedie, stampata in una *plaque* del 2011,<sup>29</sup> è però solo l'ultima del computo del Traina traduttore di Seneca tragico, che vede, negli anni '80, le versioni integrali di *Fedra* e *Medea*: la prima ebbe come destinazione la rappresentazione a Segesta della tragedia, a cura dell'Inda, nel 1983,<sup>30</sup> e fu ripresa e affiancata a quella di *Medea*, in un fortunato volume (giunto nel 2024 alla ventisettesima ristampa) che aprì la serie Bur delle tragedie senecane.<sup>31</sup>

Per completare il contesto della nostra analisi, ricordiamo infine che, oltre che studioso della traduzione, studioso e traduttore di Seneca prosatore, studioso e traduttore delle tragedie, Traina è stato studioso delle traduzioni delle tragedie: dapprima in una breve recensione, scritta a ridosso dei lavori per il volumetto Bur, alla versione einaudiana di V. Faggi,<sup>32</sup> ma, soprattutto, in un corposo studio sulle traduzioni giovanili di Vittorio Alfieri, in cui l'analisi del *uertere* alfieriano diventa un modo per guardare anche alla successiva produzione tragica del poeta.<sup>33</sup>

### 3. L'antroponimo 'Medea'

Cominciamo *in medias res*, con un esempio puntuale del rapporto tra ricerca e traduzione. Tra le tragedie senecane sulle quali il giovane Alfieri esercitò la sua abilità di traduttore, figura la *Medea*.<sup>34</sup> Nella sua analisi, Traina verificava la resa di un aspetto di cui si era occupato in uno dei primi lavori su Seneca tragico, vale a dire l'antroponimo *Medea*,<sup>35</sup> che nella tragedia senecana ha un'incidenza del tutto eccezionale, anche rispetto al modello euripideo, sia in termini quantitativi, di frequenza, sia qualitativi, di attenzione formale a come viene inserito nel testo. Un aspetto, poi, è particolarmente evidente (ed è un dato comune alle altre tragedie senecane): il nome della maga compare spesso non, come si potrebbe pensare, al vocativo, pronunciato da un altro personaggio, ma al nominativo e sulle labbra della protagonista, che parla di sé in terza persona. L'idionimo *Medea*, scrive Traina, diventa «il sostituto patetico o, se si vuole, retorico, di 'io'; appunto tale insistente identificazione della donna col suo nome [...] conferma il passaggio che Seneca fa subire all'antroponimo dal tipo denotativo a quello connotativo. *Medea* è 'Medea'». <sup>36</sup>

Dunque lo studioso osserva come Alfieri finisca per superare Seneca, aggiungendo in oltre una ventina di passi nella sola *Medea* idionimi anche dove non ci sono, e facendo così presentire

<sup>29</sup> A. Traina, *Seneca lirico*, intr. e trad. it. di A.T., Chianciano Terme (SI), Le Onde, 2011 (per disambiguare il riferimento bibliografico rispetto all'articolo che porta lo stesso titolo, citeremo la *plaque* come A. Traina, *Seneca lirico*, Traduzioni). Del *canticum* di Tieste Traina aveva prodotta una versione, sempre in metri liberi, ma che si distanzia in diverse decine di casi, nel saggio *La voce dell'inconscio...*, cit., pp. 193s.

<sup>30</sup> Seneca, *Fedra*, traduzione di A. Traina, Siracusa, Istituto Nazionale del Dramma Antico, 1983.

<sup>31</sup> Seneca, *Medea*, *Fedra*, cit. Le due traduzioni saranno poi ristampate nei volumi della serie Marsilio dedicati alle variazioni letterarie sulle due eroine (Euripide, Seneca, Grillparzer, Alvaro, *Medea. Variazioni sul mito*, a cura di M.G. Ciani, Venezia, Marsilio, 2003; Euripide, Seneca, Racine, D'Annunzio, *Fedra. Variazioni sul mito*, a cura di M.G. Ciani, Venezia, Marsilio, 2003). Alcune sezioni liriche di *Medea* e *Fedra* si trovano ritradotte in A. Traina, *Seneca lirico*, Traduzioni, cit., pp. 13-21, con numerose varianti (dettate anche dall'adozione dei versi liberi) rispetto al volume Bur.

<sup>32</sup> A. Traina, *Recensione a L. Anneo Seneca, «Le tragedie»*, a cura di V. Faggi [Torino, Einaudi, 1991], «Paideia», XLVII, 1992, pp. 212-214.

<sup>33</sup> A. Traina, *Alfieri traduttore di Seneca*, in I. Dionigi (a cura di), *Seneca nella coscienza dell'Europa*, Milano, Bruno Mondadori, 1999, pp. 235-261 (rist. in A. Traina, *La 'lyra'...*, cit., pp. 207-225, da cui si cita).

<sup>34</sup> Il futuro tragediografo ne tradusse alcune parti per 313 versi complessivi (e procedette per estratti anche sul *Thyestes* e le *Phoenissae*): cfr. A. Traina, *Alfieri traduttore...*, cit., p. 208.

<sup>35</sup> A. Traina, *Due note a Seneca...*, cit., pp. 123-129.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 127; «uno come me, con le mie qualità e le mie vicende», ribadisce in A. Traina, *Alfieri traduttore...*, cit., p. 215.

lo stile del futuro poeta tragico; per Traina l'antroponimo è «una spia linguistica del titanismo alfieriano»;<sup>37</sup> in Seneca potremmo definirla spia dell'umanismo senecano,<sup>38</sup> nel cui teatro i protagonisti sono impegnati in un 'corpo a corpo' col proprio personaggio, sia che cerchino di affrancarsene (è il caso, piuttosto raro, di Fedra), sia che – come accade più spesso – si impegnino con determinazione a incarnarlo. E in effetti il percorso della Medea senecana consiste esattamente nella realizzazione del suo personaggio,<sup>39</sup> dal primo scambio con la nutrice al v. 171 (*NV: Medea! ME: Fiam*), al *Medea nunc sum* del v. 910 che accompagna l'uccisione dei figli.

Muovendo, come sempre, dall'analisi formale, Traina sottolineava come in Seneca a mettere in evidenza l'antroponimo di Medea cooperino la collocazione nel verso e l'allitterazione.<sup>40</sup> Così il filologo; ma come si comporta il traduttore? Tra i passi da lui segnalati, con l'eccezione dei vv. 516s. *est et his maior metus | Medea* («c'è un pericolo più grande, Medea»), dove l'allitterazione della /m/ non è ripresa,<sup>41</sup> direi che è più che evidente l'impegno nel rendere quella che secondo lui è caratteristica precipua dell'uso dell'idionimo. È così ad es. ai vv. 933s. *et maius scelus | Medea mater* («e delitto anche maggiore Medea per madre») o ai vv. 362s. *maiusque mari Medea malum, | merces prima digna carina*, a proposito dei quali Traina scriveva<sup>42</sup> che, per la loro natura artificiosa, costringono a fermarsi anche i più frettolosi commentatori: non meno artificiosa la sua traduzione («e Medea, male maggiore del mare, guadagno degno della prima prora»), che ovvia alla mancanza di allitterazione nella resa di *merces*<sup>43</sup> con un ancor più sonoro nesso paronomastico («guadagno degno») e l'aggiunta di una ulteriore e 'corposa' allitterazione nell'espressione «prima prora». Anche ai vv. 674s. *...maius his, maius parat | Medea monstrum*, tradotti con «ma quel che medita Medea è ancora più mostruoso», Traina lavora per addizione al testo latino, rendendo *parat* con «medita», che restituisce nella paronomasia italiana il rapporto etimologico del nome dell'eroina col greco μέδομαι.<sup>44</sup> A proposito del v. 910, *Medea nunc sum: crevit ingenium malis*, Traina parlava di funzione identificatrice dell'allitterazione a cornice *Medea... malis*.<sup>45</sup> Il traduttore rende con «ora sono Medea, il mio io è maturato nel male» e dunque, se pure non può replicare l'*ordo uerborum* del modello, compensa raddoppiando le allitterazioni, attraverso l'aggiunta del possessivo e la traduzione del verbo *cresco* con 'maturare'.<sup>46</sup>

<sup>37</sup> A. Traina, *Alfieri traduttore...*, cit., p. 215.

<sup>38</sup> Di «teatro umanistico», che fa dell'essere umano il solo responsabile della vicenda tragica, parla G.G. Biondi nella densa introduzione al volume Bur curato insieme allo stesso Traina (*Seneca, Medea, Fedra...*, cit., pp. 46s.).

<sup>39</sup> Cfr. G.G. Biondi, *Il 'nefas' argonautico. Mythos e logos nella «Medea» di Seneca*, Bologna, Patron, 1984, p. 24; G. Petrone, *Medea, le Medee*, in P. Fedeli (a cura di), *Scienza, cultura, morale in Seneca*, Atti del Convegno di Monte S. Angelo (27-30 settembre 1999), Bari, Edipuglia, 2001, pp. 115-129: 123; Seneca, *Medea*, ed. with introduction, translation and commentary by A.J. Boyle, Oxford, Oxford University Press, pp. 170s., ad 167; W.-L. Liebermann, *Medea*, in G. Damschen, A. Heil (eds.), *Brill's Companion to Seneca...*, cit., pp. 459-474: 460.

<sup>40</sup> A. Traina, *Due note a Seneca...*, cit., p. 123.

<sup>41</sup> L'allitterazione è mantenuta da Némethi: «v'è anche una minaccia più grande, Medea».

<sup>42</sup> A. Traina, *Due note a Seneca...*, cit., p. 126.

<sup>43</sup> Mantenuta da Némethi («male maggiore del male, Medea, mercede degna della prima nave»).

<sup>44</sup> Cfr. anche P. De Bonis, *I tre volti della Medea di Seneca: 'mater', 'monstrum', 'maga', «Paideia»*, LXII, 2007, pp. 271-285: 273.

<sup>45</sup> A. Traina, *Due note a Seneca...*, cit., p. 125.

<sup>46</sup> Dell'efficacia di questa soluzione è testimone la ripresa di Némethi: «Nel male è maturato il mio io».

#### 4. Target scenico e target divulgativo

Lo abbiamo detto: le traduzioni della *Medea* e della *Fedra* conobbero un identico approdo, nel volume Bur, pur nascendo con due target profondamente diversi, il palcoscenico nel caso della *Fedra*, il libro nel caso della *Medea*.<sup>47</sup> Diciamo subito che questo non influisce sulla scelta (comune a entrambe le tragedie) della forma prosastica, a fronte dei versi del teatro senecano, in luogo del metro, che Traina riserverà solo alle versioni inserite in *Seneca lirico*. La riduzione della poesia a prosa è, d'altra parte, il più evidente elemento di semplificazione formale nelle traduzioni dei testi teatrali antichi, ma anche l'aspetto che più diamo per scontato, e che non è ritenuto un vero tradimento, se consideriamo la funzione che la traduzione ha di inserirsi anche nel sistema culturale della lingua d'arrivo. Ora, la scelta della prosa per la traduzione di Seneca tragico (scelta che Traina non sente il bisogno di giustificare)<sup>48</sup> corrisponde a quanto lo studioso aveva detto a proposito del *uertere* latino dal greco (ma anche delle sue traduzioni dal latino in italiano):<sup>49</sup> «non c'è solo una retorica della *parole*, c'è anche una retorica della *langue*». <sup>50</sup> L'esempio era quello, celeberrimo, del primo verso dell'*Odusia*, dove Livio Andronico sostituisce il composto omerico *πολύτροπος* con l'allitterazione a cornice *uirum ... uorsutum*, compensando dunque uno stilema proprio della *lexis* epica greca (ma decisamente poco familiare al latino) con uno proprio della *lexis* poetica latina. La prosa era dunque scelta imposta dalla *langue* del teatro italiano contemporaneo.

Fatta eccezione per questo aspetto, le implicazioni della diversa destinazione delle due traduzioni erano ben presenti a Traina, che nella sua 'Nota del traduttore' (pp. 85s.) scriveva:

Raramente un traduttore ha la coscienza tranquilla; ancor più raramente se è un filologo che sa di dover rendere conto della sua traduzione. Ma sa anche che, nella varia gamma delle traduzioni, quella filologica e quella teatrale stanno al polo opposto. L'una è, per così dire, spaziale, si affianca al testo e aiuta a interpretarlo, magari con l'aggiunta di note. L'altra, invece, affidata all'irripetibile temporalità della dizione, "deve" sostituirsi al testo, e può quindi contare solo su se stessa, sulla forza espressiva e comunicativa della propria organizzazione linguistica.

L'autosufficienza obbligata è certamente tra i problemi<sup>51</sup> che caratterizzano in maniera più significativa la traduzione teatrale (definizione che Traina usava a proposito delle versioni dalle

<sup>47</sup> D'altra parte, resta vero quello che osservava M.P. Funaioli a proposito di una sua versione da Aristofane per un'edizione divulgativa: «tradurre l'opera di un drammaturgo comporta poi una pluralità di destinatari, che impedisce l'individuazione di un codice comunicativo univoco, se si persegue il disegno di produrre un testo che possa risuonare in un teatro e anche appagare il lettore, che certo dovrà avere l'ausilio di indicazioni sceniche, oltre che l'eventuale supporto di note esegetiche» (M.P. Funaioli, *Tradurre «Lisistrata»*, in F. Condello, B. Pieri (a cura di), *Note di traduttore...*, cit., pp. 49-62: 49).

<sup>48</sup> Si veda invece quanto osservato a proposito della sua traduzione delle *Bucoliche*: «la mia vuole essere una traduzione 'poetica', non nel senso di un'autoreferenziale 'bella infedele' [...], ma di una traduzione che tenga presente lo statuto poetico dell'originale. E l'elemento per me essenziale di tale statuto è il ritmo» (A. Traina, *Un esperimento di traduzione: i vv. 1-18 della prima egloga virgiliana*, in F. Condello, B. Pieri [a cura di], *Note di traduttore...*, cit., pp. 171-178, rist. in A. Traina, *Parva philologa*, cit., pp. 471-477: 471).

<sup>49</sup> Cfr. A. Traina, *Chiaroscuro...*, cit., p. 62 («la traduzione [...] è un confronto [...] tra due diverse strutture retoriche»).

<sup>50</sup> A. Traina, *Il latino...*, cit., p. 138.

<sup>51</sup> Un elenco in F. Condello, B. Pieri, *'Note a piede di anfiteatro': la traduzione dei drammi antichi in una esperienza di laboratorio*, «Dionysus ex machina», IV, 2013, pp. 553-603: 560-561; il titolo del contributo riprende un motto di E. Sanguineti relativo proprio alla autosufficienza della traduzione di un testo per la messinscena teatrale (*Scribilli*, Milano, Feltrinelli, 1985, p. 114).



tragedie di V. Faggi),<sup>52</sup> in opposizione a quella che si giova di un testo a fronte e/o di un apparato di note. Vediamo allora se e quanto il diverso target abbia influenzato la traduzione di Traina. Prenderemo in considerazione i cosiddetti *realia*, gli aspetti materiali o immateriali che sono tipicamente condivisi dal fruitore del testo di partenza, ma non necessariamente appartengono anche alla cultura del testo di arrivo. La traduzione della *Fedra* ci offre due esempi interessanti. Il primo viene dal prologo, una monodia in dimetri anapestici pronunciata da un Ippolito che è già in preda al *furor* che lo anima, rendendolo non troppo diverso dalla sua antagonista.<sup>53</sup> Ora, ai vv. 43-47 troviamo una serie di riferimenti alle antiche tecniche della caccia; a interessarci sono i vv. 46s. *picta rubenti linea pinna | uano cludat terrore feras*: la resa esegetica di Traina («...lo spauracchio, agitando le sue penne rosse intrappoli le bestie atterrite») non solo chiarisce che il riferimento è alla *formido*, lo spauracchio usato per spaventare le bestie selvatiche e farle correre verso le trappole, ma ne descrive anche il funzionamento («agitando»).<sup>54</sup>

Al capo opposto della tragedia (siamo alle ultime battute, che precedono il suicidio di Fedra), troviamo un'altra resa esegetica: al v. 1198 *cruorque sancto soluit inferias uiro* («il mio sangue è il sacrificio dovuto all'ombra di un innocente»), il tecnico *inferias* è tradotto con «sacrificio dovuto all'ombra»: rispetto alle versioni, in questo caso prossime tra loro e certamente più 'fluide', di Faggi e Casamento (rispettivamente «il mio sangue si versa in sacrificio» e «il mio sangue è versato in tributo»), quella di Traina ha ancora una volta la *facies* della glossa, di chi aveva bene in mente le *miserae inferias* di Catull. 101,2.

Un caso particolarmente impegnativo, ai fini della traduzione scenica, è rappresentato da quegli idionimi o toponimi il cui potere evocativo era affidato alla competenza letteraria del destinatario (in larga parte colto) e che più che mai oggi avrebbero bisogno di note, specialmente quando costituiscono variazioni o raffinate perifrasi che vanno a sostituire gli appellativi più comuni.<sup>55</sup> Indubbiamente, la via seguita da Traina varia a seconda della destinazione di arrivo: l'esegesi e la semplificazione tendono infatti a prevalere nella traduzione della *Fedra*. Particolarmente indicativo è ancora il prologo della tragedia, dove Ippolito dà frenetiche istruzioni ai compagni, perché organizzino battute di caccia per tutto il circondario di Atene; il passo è dunque costellato da toponimi elencati con perifrasi dotte, come al v. 2 *summaque montis iuga Cecropii*, dove l'aggettivo ('cecropio/di Cecrope') fa riferimento al mitico primo re di Atene; collocato a inizio tragedia, il nesso *mons Cecropius* serve anche a esplicitare agli spettatori il luogo in cui si svolge l'azione. Per questo la traduzione di Traina («e alle vette del monte di Atene») deve cancellare il dotto *Cecropius* a favore dell'esegesi.<sup>56</sup> Significativo il confronto con la traduzione di *Med.* 76 *Cecropias nurus*, «le ragazze di Cecrope», dove la resa a calco è agevolata dalla presenza della nota a piè di pagina.<sup>57</sup>

In una direzione simile si muove la traduzione di due passi della *Fedra* che possiamo considerare insieme (12 *Zephyrus uernas euocat herbas* e 20-22 *...vos qua tepidis | subditus Austris frigora*

<sup>52</sup> «Il suo banco di prova dev'essere, ed è stata, la scena»: A. Traina, *Recensione a L. Anneo Seneca...*, cit., pp. 213s.

<sup>53</sup> Cfr. B. Pieri, 'Nimio Veneris odio'. *Catullo 'tragico' in Seneca 'lirico'*, «Paideia», LXXIII, 2018, pp. 967-987.

<sup>54</sup> Più denso Faggi («spauracchio di penne rosse»); anche Casamento non esplicita l'azione di agitare le penne («una fune con penne dipinte di rosso»).

<sup>55</sup> Il caso è studiato in F. Condello, B. Pieri, 'Note a piede di anfiteatro'..., cit., p. 560.

<sup>56</sup> Si veda per contrasto la resa filologica di Casamento, «monte Cecropio». Faggi interpreta *Cecropii* come vocativo plurale e traduce esegeticamente «Atenesi».

<sup>57</sup> «Atenesi: da Cécrope, il primo re di Atene» (le note sono di G.G. Biondi). Anche in questo caso Faggi ha «di Atene».

*mollit durus Acharneus*): il nome dei due venti (*Zephyrus* e *Auster*) è reso con l'iperonimo, seguito da un complemento di specificazione che ne fornisce l'interpretazione, rispettivamente «vento di primavera» e «vento del sud». <sup>58</sup> Resta intatto il nome degli Acarnesi, pur nell'esegesi del poetico singolare collettivo (v. 22 *Acharneus*). Ai vv. 7s. i *colles semper canos* | *niue Rhiphaea* diventano «alture sempre bianche di neve come quelle della Scizia»: la semplificazione è duplice: dai mitici monti Rifei, la cui collocazione era per gli antichi incerta e addirittura associata agli Iperborei <sup>59</sup> si passa a una forse più evocativa «Scizia»; <sup>60</sup> soprattutto si spiega («come quelle della») l'uso 'esornativo' dell'epiteto riferito a *nix*, che è tratto tipico del latino poetico, ma difficilmente trasferibile in italiano. <sup>61</sup>

Ancora un paio di esempi dalla *Fedra*: al v. 22 l'espressione *rupem dulcis Hymetti* è resa con «il monte del miele, l'Imetto»: la soluzione, in questo caso, è ibrida, ovvero non cancella l'iponimo, ma lo associa, con un costrutto appositivo, alla sua esegesi; dalle alture dell'Imetto proveniva infatti un miele considerato tra i migliori dell'antichità. Va detto che tale soluzione, benché adempia al compito di divulgare un aspetto della cultura materiale, risulta problematica dal punto di vista della 'dicibilità' a teatro: ai due poli opposti, possiamo citare la resa filologica di Casamento («il dolce Imetto») e quella 'teatrale' di Faggi («l'Imetto ricco di miele») che non rinuncia alla spiegazione, ma evita, appunto, il costrutto appositivo.

All'apposizione Traina ricorre anche nella resa del difficile aggettivo *Colchis*: al v. 697, Ippolito definisce Fedra 'male peggiore della matrigna colchide' (*Colchide nouerca maius haec, maius malum est*); il riferimento, trasparente a un pubblico antico, assai meno a uno moderno, è a Medea, matrigna di Teseo, al quale Ippolito sta rivolgendo una allocuzione *in absentia*. Traina si muove nel solco di una doppia esegesi: «questa donna è un male maggiore della tua barbara matrigna, Medea». Da un lato, l'aggettivo *Colchis* è tradotto con 'barbaro', a esplicitarne il potere evocativo (derivante appunto dal fatto che la Colchide è la terra di Medea); dall'altro, la perifrasi è anche in questo caso illustrata tramite l'apposizione che esplicita il nome della maga. <sup>62</sup>

L'esempio di *Colchis* ci offre l'occasione per un confronto con la traduzione filologica di *Medea*, dove per ovvie ragioni il toponimo (e gli aggettivi da esso derivati) occorre 9 volte; sin dalla sua prima apparizione, Traina non esita a mantenerlo sistematicamente nell'italiano: 164 *abiere Colchi* («la Colchide è lontana»); 179 *Medea Colchi noxium Aeetae genus* («Medea, la criminale figlia del colco Eeta»); 197 *I, querere Colchis* («va' a protestare dai Colchi»); 225 *Colchico regno* («la Colchide») etc. <sup>63</sup> Semmai si noti, per il v. 164, la resa del perfetto *abiere* col suo valore risultativo («è lontana») dietro la quale scorgiamo l'autore della *Sintassi normativa della lingua*

<sup>58</sup> Anche in questo caso la resa della traduzione filologica di Casamento mantiene i nomi propri dei due venti, mentre Faggi nel primo caso lascia l'iponimo «Zefiro», nel secondo l'iperonimo «venti».

<sup>59</sup> Come spiegato nella nota *ad loc.* dell'edizione Bur.

<sup>60</sup> Si potrebbe dire che Traina espliciti una memoria virgiliana in Seneca: cfr. Verg. *georg.* I 240 *mundus ut ad Scythiam Rhiphaeasque arduus arces*; e soprattutto III 381 s. *talīs Hyperboreo Septem subiecta trioni | gens effrena uirum Rhiphaeo tunditur Euro* riferita alle popolazioni di una Scizia rappresentata come perennemente coperta dalla neve.

<sup>61</sup> La soluzione è sottoscritta anche da Faggi («come le vette della Scizia»), mentre Casamento opta per il calco «neve rifea».

<sup>62</sup> Anche Faggi («della tua matrigna, Medea») in questo caso non vi rinuncia, mentre in Casamento troviamo l'atteso (visto il target traduttivo) «matrigna della Colchide».

<sup>63</sup> Nella stessa direzione Némethi che mantiene l'etnico; si vd. al contrario Faggi, che al v. 164 rende *Colchi* con un esegetico «la tua gente» (in altri casi, dove il toponimo risulta meno enigmatico, lo lascia, come al v. 179 «Medea, la malefica figlia di Eeta della Colchide»). Pur traducendo per la messa in scena (sempre a cura dell'Inda, a Siracusa, nel 2015), G. Picone (Lucio Anneo Seneca, *Medea*, premessa e traduzione di G. Picone, Palermo, Palumbo, 2016) lascia quasi sempre 'Colco' e derivati.

latina.<sup>64</sup> D'altra parte, presentando la traduzione di *Medea*, Traina lo aveva detto: «si concede meno libertà ma non dimentica che la sua finalità è divulgativa prima che esegetica»;<sup>65</sup> in verità, l'impressione, che accomuna entrambe le traduzioni, anche a prescindere dal diverso target, è che il fine sia comunque quello di divulgare l'esegesi, di portare i frutti della ricerca a un pubblico più ampio. Procediamo dunque con la nostra verifica.

### 5. Esplicitazione della metafora

Spesso, infatti la traduzione, semplicemente, soccorre tanto il lettore quanto lo spettatore, prescindendo dalla destinazione, ad esempio in quei casi in cui la metafora difficilmente potrebbe essere trasferita in italiano. Si tratta di un aspetto che Traina aveva studiato per l'*Odusia* di Livio Andronico, vagliando anche le possibili soluzioni (dalla sostituzione alla cancellazione).<sup>66</sup> Prendiamo un paio di esempi da *Medea*.

Al v. 43 *et inhospitalem Caucasum mente indue* troviamo un interessante uso del verbo *induo* (che significa 'indossare'; letteralmente 'indossa il duro Caucaso')<sup>67</sup> con il valore 'metamorfico' di 'diventare come'/'assumere le caratteristiche di';<sup>68</sup> lo stesso Traina sottolineava, per l'antonimo *exuo*, come Seneca fosse il primo a interiorizzare la metafora.<sup>69</sup> Il costrutto è reso ancora più difficile dal complemento (*Caucasum*), con un oronimo a sostituire termini attesi come 'veste', o, nel caso dell'uso metaforico, come 'volto', 'aspetto'; la traduzione di Traina («fatti dentro selvaggio come il Caucaso») cancella la metafora del verbo e spiega la natura proverbialmente aspra del Caucaso (il nesso *inhospitalem Caucasum* è da Hor. *epod.* 1,12, ma il collegamento tra la regione e la crudeltà di chi vi nasce era nelle parole di Didone a Enea in Verg. *Aen.* IV 366s. *perfide, sed duris genuit te cautibus horrens | Caucasus*).

Veniamo adesso a una metafora che tutto sommato ha mantenuto una continuità con l'italiano, il 'fuoco d'amore', e che occorre (come c'è da aspettarsi) più volte nelle *Fedra*. Ai vv. 119s. il nesso *meas miserae flammis* è reso da Traina con «il mio rovente dolore»; si tratta di una soluzione certamente efficace, perché mantiene la metafora e, insieme, la rende più chiara: «dolore» traduce di fatto il *miserae* che si aggiunge al possessivo (lett. 'mie, di me infelice').<sup>70</sup> Il v. 173, invece, *nefandis uerte naturam ignibus* diventa «soverti la natura con la tua nefasta passione», con una resa decisamente esegetica, che cancella la metafora degli *ignes*.<sup>71</sup>

<sup>64</sup> Si vedano le considerazioni sul perfetto logico («è più esatto chiamarlo "perfetto presente" poiché indica le conseguenze attuali di un'azione compiuta» in A. Traina, T. Bertotti, *Sintassi normativa della lingua latina*, Bologna, Pàtron, 1985, p. 224).

<sup>65</sup> Seneca, *Medea, Fedra...*, cit., p. 85.

<sup>66</sup> A. Traina, *Vortit barbare...*, cit., pp. 18-21.

<sup>67</sup> Prova a mantenere la metafora Némets con «rivesti, nella tua mente, il Caucaso inospitale».

<sup>68</sup> Sull'uso di *induo* in contesti metamorfici, vd. L. Pasetti, *Immagini e lessico della metamorfosi in Apuleio*, in F. Citti, L. Pasetti, D. Pellacani (a cura di), *Metamorfosi tra scienza e letteratura*, Firenze, Olschki, 2014, pp. 137-173: 143-147.

<sup>69</sup> Cfr. A. Traina, *'Hominem exuere' (Postilla a Rosvita, Pafn. 12,5)*, rist. in *Poeti latini (e neolatini)*, vol. IV, Bologna, Pàtron, 1994, pp. 219-223: 220; sull'uso di *induo* e *exuo* nel contesto interiore della conversione (anche in riferimento a Seneca), vd. B. Pieri, *'Narrare memoriter, temporaliter dicere'. Racconto e metanarrazione nelle «Confessioni» di Agostino*, Bologna, Pàtron, 2018, pp. 279-282.

<sup>70</sup> A titolo di esempio, V. Faggi cancella l'immagine del fuoco e si concentra sul personaggio: «nel suo delirio, la sventurata che sono»; A. Casamento mantiene «le mie fiamme».

<sup>71</sup> Al contrario, Casamento la mantiene («con fuochi abominevoli»).

Ma qui bisogna fare una precisazione: il termine ‘passione’, agli occhi del Traina studioso di Seneca, ha un sapore tecnico (con ‘passioni’ sono soliti essere tradotti i *πάθη* greci e i latini *adfectus*, *perturbationes* e, più tardi, *passiones*), in riferimento a quel pensiero stoico che può essere assunto (ancorché problematicamente)<sup>72</sup> come chiave di lettura delle tragedie senecane. Così, Traina usa ‘passione’ anche per meglio determinare un termine generico, come ad esempio *malum* in *Phaedr.* 113 *fatale miserae matris agnosco malum* («la riconosco, la fatale passione di mia madre infelice») e 115 *infando malo* («mostruosa passione»), dove Fedra parla dell’amore malato della madre Pasifae per il torello.<sup>73</sup> Nel complesso, direi che agli occhi del filologo, ‘passione’ aveva un duplice vantaggio: da un lato, rendere la tecnicità del testo; dall’altro, indirizzare l’interpretazione di quello che Fedra diagnostica genericamente come ‘male, sofferenza’ verso l’ambito amoroso, perché l’italiano ‘passione’ ha questo, come significato prevalente. Non a caso, nella traduzione della *Fedra*, ‘passione’ (e, in un paio di casi, ‘amore’ o ‘ardore’) è la scelta più frequente anche per la resa di *furor*, specialmente se riferito all’eroina,<sup>74</sup> mentre nella *Medea*, dove il termine compare assai meno spesso, la traduzione converge sul lessico del furore o dell’ira, ovvero della passione che è al centro di questa tragedia.<sup>75</sup>

Tornando a *malum* di *Phaedr.* 113 e 115, possiamo insomma dire che ‘male’ sarebbe stato più evocativo, e calco preciso del *malum* senecano, col quale il filosofo indica tutti gli *adfectus* (non solo l’amore), che affliggono colui che non è incamminato verso la *sapientia*. Ma questa è una ‘nota a piede di anfitatro’ che il filologo decide di trasformare in traduzione.

## 6. Traduzione esegetica

In altre occasioni, la tendenza all’esegesi non nasce dalla costrizione del testo, ma si direbbe, fa parte dell’istinto del professore che influenza anche il traduttore. Prendiamo ad esempio la resa di *Med.* 25 s. *parta iam, parta ultio est: | peperi*: «Pronta, già pronta è la vendetta: ha figli». Siamo nel prologo, e Medea sta meditando la vendetta contro Giasone. Come si vede, Traina in un certo senso ‘spiega la battuta’ (il letterale ‘ho partorito’ diventa «ha figli»), spostando in questo modo subito la minaccia su Giasone; è un peccato, in questo caso, perché le sinistre parole di Medea perdono quell’elemento autolesionistico che fa da sfondo alla tragedia del suo personaggio.<sup>76</sup> Ma forse Traina sceglieva di essere, per così dire, ‘ultra-senecano’: le tragedie del filosofo stoico si aprono, infatti, con prologhi che spesso non sono veri prologhi, e quando la tensione è già al massimo, ‘comprimendo’ l’azione sino a renderla statica, sicché già nelle prime parole intravediamo il finale: è l’idea di «tragedia congestionata» di cui parlava, nell’introduzione del

<sup>72</sup> Vd. *supra* n. 19.

<sup>73</sup> Rispettivamente «male fatale» e «passione abietta» sono le scelte di Faggi; anche Casamento opta per «male esiziale» e «orribile passione».

<sup>74</sup> Se non ho contato male, delle 17 occorrenze di *furor* nella *Fedra*, 9 sono riferite direttamente o indirettamente all’amore della protagonista per Ippolito; per queste, ‘passione’ è resa preferita, con 4 occorrenze (per tradurre i vv. 184, 197, 268, 824), seguita dalle 3 di ‘folia’ (ai vv. 248, 584, 1156) e da quelle singole di ‘amore smanioso’ (al v. 178) e ‘ardore’ al v. 363; l’unica altra occorrenza di ‘passione’ per *furor* è nella resa del v. 96, dove «folle passione» è riferito a Piritoo e al disegno di rapire Proserpina.

<sup>75</sup> ‘Furore’ è usato per rendere *furor* ai vv. 53, 406, 909, 930; seguono le singole occorrenze di ‘delirio’ (v. 386), ‘furia’ (v. 392), ‘Furia’ (v. 396), ‘ira’ (v. 852).

<sup>76</sup> Faggi rende in effetti con «Ecco, la vendetta è fatta: ho partorito».

volumetto Bur, il co-curatore G.G. Biondi.<sup>77</sup> In questo caso, dunque, la traduzione è funzionale all'esegesi non solo micro- ma anche macro-contestuale.

Una decisa attenzione alla destinazione della traduzione troviamo nella resa di *Med.* 166s. *Medea superest: hic mare et terras uides | ferrumque et ignes et deos et fulmina*. Nel dialogo con la nutrice, che teme per la sorte di Medea qualora si ribellasse alle decisioni di Creonte e Giasone, la maga indica una serie di elementi che ha già avuto occasione di utilizzare per sinistri scopi. È uno di quei richiami al proprio personaggio tramite l'idionimo, di cui dicevamo. Il punto è delicato anche per la presenza di espressioni deittiche (*hic ... uides*) che determinano oggetti chiaramente non presenti sulla scena, ma che non per questo andranno obliterate (Faggi accentua: «guardami, qui c'è il mare e la terra, il ferro e il fuoco, gli dèi e i fulmini»). La scelta di Traina («Resta Medea: in lei c'è mare e cielo e ferro e fuoco, i fulmini e gli dei»), da un lato, elimina la deissi, andando incontro al target della traduzione, destinata alla lettura; tuttavia non rinuncia a spiegare, in assenza di una nota dedicata, il riferimento al 'curriculum' di Medea («in lei c'è»).

Di particolare efficacia la resa, pure esegetica, di *Phaedr.* 518s. *sollicito bibunt | auro superbi* con «c'è l'ansia in fondo alle coppe d'oro che bevono i grandi». In questo caso, Traina rinuncia alla *brevitas* che, come vedremo, lo contraddistingue, per spiegare la locuzione *auro bibere* (che risente di un celebre passo georgico virgiliano),<sup>78</sup> sicché *aurum* diventa «le coppe d'oro».<sup>79</sup> Da rilevare però la particolare finezza con cui il traduttore esplicita la *iunctura* un po' dura *sollicitum aurum* facendo depositare, per così dire, «l'ansia» in fondo alla coppa, come un'emozione che coglie a tradimento i potenti.<sup>80</sup>

Talvolta a spingere all'esegesi è (come avveniva del resto per la metafora) la necessità di adeguarsi alla lingua di arrivo. Prendiamo ancora dalla *Fedra* un esempio, che proviene dal II coro (vv. 773s.):

Res est forma fugax: quis sapiens bono  
confidat fragilis? dum licet, utere.

Cosa effimera è la bellezza: non è saggio fidarsi di un  
bene così fragile. Finché puoi, approfittane.

A interessarci è in particolare la resa della domanda retorica (*quis... confidat?*), che la traduzione pensata per la scena trasforma in una affermazione («non è saggio fidarsi»). È indubbio che l'italiano sia molto più restio alla domanda retorica rispetto al latino; forse la destinazione scenica avrà ulteriormente contribuito a scegliere di rinunciare a questo sintagma:<sup>81</sup> è quell'attenzione alla «retorica della *langue*» di cui dicevamo sopra.

<sup>77</sup> G.G. Biondi in Seneca, *Medea, Fedra*, cit., pp. 41-45; il concetto era sviluppato, a proposito della *Medea* in G.G. Biondi, *Il 'nefas' argonautico. 'Mythos' e 'logos' nella «Medea» di Seneca*, Bologna, Pàtron, 1984, pp. 16-25.

<sup>78</sup> Verg. *georg.* II 506s. *Vt gemma bibat et Sarrano dormiat ostro; | condit opes alius defossoque incubat auro*: su questa ripresa cfr. B. Pieri, 'Optimi vitae dies': il 'salutare carmen' di Virgilio e un caso di 'ironia intertestuale' nella «*Phaedra*» senecana, in M.M. Bianco, A. Casamento (a cura di), *Nouum aliquid inuentum? Scritti sul teatro antico per Gianna Petrone*, Palermo, Palermo University Press, 2018, pp. 255-277: 260.

<sup>79</sup> Scelta condivisa da Faggi e Casamento.

<sup>80</sup> Faggi traduce «che cosa bevono i potenti in quelle coppe d'oro?»; Casamento «piene d'inquietudine le coppe d'oro».

<sup>81</sup> Ma cfr. Faggi: «si fiderà un saggio di un bene così fragile?»; anche Casamento mantiene l'interrogativa retorica.

## 7. 'Breuitas'

Veniamo adesso a un altro aspetto che appartiene non solo alle traduzioni dalle tragedie, né solo a quelle da Seneca, ma, verrebbe da dire, alla fisionomia esistenziale di Traina: la *breuitas*. Lo aveva ben capito S. Mariotti che, nel commentare la traduzione del *De breuitate*, sottolineava l'affinità elettiva di Traina con Seneca nella scrittura e nello «specifico problema dell'impiego del tempo». <sup>82</sup> Riprendiamo la nota di traduttore alle *Consolationes*:

tradurre Seneca significa far capire il suo pensiero senza sacrificare il suo stile, ossia conciliare il massimo di chiarezza col massimo di concisione e di energia. <sup>83</sup>

Di alcune strategie della *breuitas* senecana Traina parla nel suo *Stile 'drammatico'*: <sup>84</sup> vediamo allora come si comporta il traduttore; gli esempi naturalmente non mancano. Ai vv. 123s. della *Medea*, l'eroina è in preda al desiderio di vendetta:

Incerta uecors mente non sana feror partes in omnes; unde me ulcisci queam?	Dubbio e follia travolge la mia mente. Come vendi- carmi?
--------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------

Qui Traina condensa in un solo lessema ('follia') le due espressioni aggettivali (*uecors*, *non sana*) riferite da Medea rispettivamente a se stessa e alla propria mente, eliminando anche la litote dell'originale; sceglie di trasformare la costruzione da passiva ad attiva, esplicitando con 'travolge' il valore psichico di *feror*, con cui il latino esprime il vagare 'in balia' di un sentimento, appunto, travolgente: non è un caso che uno dei due frammenti a noi rimasti della *Medea* di Ovidio reciti appunto *feror huc, illuc, ut plena deo*. <sup>85</sup> Accentuando l'accezione psichica, Traina cancella tuttavia dalla traduzione l'elemento della direzione del movimento (*in partes omnes*); ad essere eliminato è infine anche il *queam* nell'interrogativa, che così diventa di due parole («come vendi-carmi?»), contro le quattro di Seneca. Un'ultima nota: il traduttore sceglie di convertire gli aggettivi (*incerta*, da un lato, *uecors* e *non sana*, dall'altro) in sostantivi astratti (*incerta*: 'dubbio'; *uecors* e *non sana*: 'follia'). E qui torna in scena lo studioso, che, discutendo dell'astrazione nel teatro latino arcaico, aveva scritto: «di tutte le componenti del lessico, gli astratti sono quelli che meglio si prestano a caratterizzare il mondo affettivo e ideologico di un'opera». <sup>86</sup> Il discorso vale a maggior ragione per il teatro 'sentimentale' di Seneca tragico. E a proposito di sentimenti, interessante l'esempio seguente, dove l'estrema concisione si sposa alla patetizzazione (*Med.* 150s.):

Sile, obsecro, questusque secreto abditos manda dolori.	Taci, ti prego, soffri nel tuo cuore.
------------------------------------------------------------	---------------------------------------

<sup>82</sup> S. Mariotti, *Traina traduttore...*, cit., p. 10.

<sup>83</sup> Seneca, *Le consolazioni...*, cit., p. 39.

<sup>84</sup> A. Traina, *Lo stile 'drammatico'...*, cit., pp. 25-30; 78-82.

<sup>85</sup> Un passo probabilmente ben noto a Seneca, visto che ne è testimone il padre, che lo citava, a proposito dell'espressione *plena deo* in *Suas.* 3,7.

<sup>86</sup> A. Traina, *Sul problema dell'astratto nel teatro latino arcaico*, rist. in *Poeti latini (e neolatini)*, vol. IV, Bologna, Pàtron, 1994, pp. 21-30; 27.

La resa stringata del consiglio della Nutrice a Medea (*questusque... dolori*) frutta al traduttore anche un bell'endecasillabo; soprattutto, il 'rimpasto' fa emergere uno psiconimo ('cuore') di cui non c'è traccia nel testo originale, contribuendo però a mettere in evidenza quello che è il vero motore dell'azione senecana e insieme il luogo in cui essa si svolge: la psiche. L'esempio seguente, tratto ancora da *Medea* (945-947), solleva qualche dubbio:

huc, cara proles, unicum afflictæ domus solamen, huc uos ferte et infusos mihi coniungite artus.	Venite, figli cari, stringetevi al mio petto.
--------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------

Viene da chiedersi in effetti se l'omissione completa dell'inciso (*unicum afflictæ domus solamen*: lett. «unico conforto della casa in rovina») sia voluta o non piuttosto frutto di un lapsus; certamente la sintesi riguarda anche il resto, vale a dire l'eliminazione dell'anafora (*huc ... huc*) e l'efficace concentrazione di «stringetevi al mio petto» rispetto alla perifrasi, ancora una volta un po' contorta, di Seneca. Anche in questo caso, dunque, la *breuitas* pare funzionale alla divulgazione dei contenuti. Citiamo un altro paio di casi dalla *Fedra*. Il primo è tratto dal dialogo della Nutrice con l'eroina (vv. 271-273):

Temptemus animum tristem et intractabilem. meus iste labor est aggredi iuuenem ferum mentemque saeuam flectere immitis uiri.	Sonderò di mia iniziativa quell'anima scontrosa, tenterò di ammansire quel suo cuore di pietra.
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------

Qui l'operazione di sintesi si fa particolarmente evidente e raffinata: «scontrosa» rende i due aggettivi *tristis* e *intractabilis*; «ammansire» recupera con un solo termine l'immagine della belva che sta dietro la doppia definizione di Ippolito come *iuuenis ferus* e *inmitis uir*; ancora, *iuuenis* e *uir* sono tradotti un'unica volta, con il possessivo «suo», che determina l'efficace «cuore di pietra» con cui Traina introduce una metafora assente nell'originale, che ha *mens saeva*.

Con analogo procedimento, il traduttore si muove ai vv. 640s. *pectus insanum uapor | amorque torret*, resi con «Il mio cuore avvampa sino a impazzire»: qui non solo «avvampa» condensa in un solo lessema *uapor* (la 'vampa') e *torret* ('brucia'), ma rende pure inutile esplicitare *amor*; da rilevare anche come il passaggio dello psiconimo (*pectus*, «cuore») da oggetto a soggetto,<sup>87</sup> metta di nuovo in primo piano il ruolo della psiche nello svolgimento dell'azione.

L'ultimo esempio di *breuitas* della versione italiana lo prendiamo dal *Tieste*, di cui Traina tradusse solo alcuni versi dalle parti liriche; la celeberrima monodia del protagonista conobbe due versioni, la prima inclusa nel saggio *La voce dell'inconscio*, che si giova di un commento lemmatico del *canticum*, l'altra per la più volte citata plaquette dedicata al *Seneca lirico*,<sup>88</sup> in entrambe, per il v. 944 *nulla surgens dolor a causa* troviamo la resa «insensato dolore», che condensa in due parole le 5 (contando la preposizione) di Seneca. Non si tratta semplicemente di una soluzione comoda per il settenario della resa lirica di Traina,<sup>89</sup> ma è efficacissimo nesso che contiene il senso

<sup>87</sup> Mantengono la costruzione latina tanto Faggi («Un fuoco, un delirio brucia questo folle cuore»), quanto Casamento («calore d'amore brucia l'animo in delirio»).

<sup>88</sup> Cfr. rispettivamente A. Traina, *La voce...*, cit., pp. 193s. e Id., *Seneca lirico*, Traduzioni, cit., pp. 41-44.

<sup>89</sup> Cfr. ad esempio Faggi: «se non c'è motivo di dolore».

di tutto il *canticum* di Tieste: quella «conflittualità psichica, che [...] si configura come contrasto fra l'io conscio e l'io inconscio del protagonista».<sup>90</sup>

Tutto sommato, ci potremmo attendere una messe più cospicua di esempi; ma non dimentichiamo che l'autore del testo di partenza è lo stesso che in *epist.* 59,5 ammira la retorica di Lucilio con l'espressione *plus significas quam loqueris*;<sup>91</sup> a questi casi occorrerebbe dunque aggiungere tutti quelli, e sono innumerevoli, in cui il traduttore riesce a non crescere rispetto all'originale,<sup>92</sup> obiettivo sempre ambizioso nella traduzione in generale e, in particolare, in quella da una lingua, come il latino, in sé più sintetica rispetto all'italiano,<sup>93</sup> in quanto priva di articoli e meno ricca di forme perifrastiche.<sup>94</sup>

Da questo punto di vista, un banco di prova significativo è senz'altro la resa della sticomitia (che nel confine invalicabile del verso segna, secondo Littlewood, l'isolamento del protagonista dal mondo)<sup>95</sup> e ancora più delle *antilabai* che, nel caso di Seneca, arrivano a chiudere quattro battute entro un solo trimetro, come in *Med.* 170s.,<sup>96</sup> dove la protagonista, parlando con la Nutrice, dà inizio a quella realizzazione del proprio personaggio di cui abbiamo detto. Qui troviamo infatti il celebre scambio – NV: *Medea!* ME: *Fiam* – che anticipa il *Medea nunc sum* del v. 910, condensando in un emistichio il significato della tragedia. Ecco la soluzione di Traina:

NV: Moriere.	NU: Morirai.
ME: Cupio.	ME: Me lo auguro.
NV: Profuge.	NU: Fuggi.
ME: Paenituit fugae.	ME: Non l'avessi fatto.
NV: Medea	NU: Medea...
ME: Fiam.	ME: Lo sarò.
NV: Mater es.	NU: Sei madre.
ME: Cui sim uide.	ME: Vedi per chi.

Lo scambio faceva parte dei versi presi in esame da Traina stesso nel suo lavoro sulle traduzioni del giovane Alfieri: lo studioso osserva che nella versione alfieriana le battute «non perdono nulla della loro energia»<sup>97</sup> e fa presente che il futuro autore delle tragedie supererà il modello senecano spezzando il suo endecasillabo addirittura in 5 battute.

<sup>90</sup> A. Traina, *La voce dell'inconscio...*, cit., p. 192.

<sup>91</sup> Cfr. A. Traina, *Lo stile 'drammatico'...*, cit., p. 27.

<sup>92</sup> La tendenza all'amplificazione era invece sottolineata (ma si veda l'eccezione segnalata più avanti) da Traina per le traduzioni di Alfieri (*Alfieri traduttore...*, cit., pp. 213-219).

<sup>93</sup> Di questa concisione della lingua latina (che «si accordava con la mia tendenza alla concettosità e alla sintesi (non per nulla il mio prosatore preferito è Seneca)» Traina stesso parla in *Io e il latino*, in I. Dionigi (a cura di), *Di fronte ai classici: a colloquio con i greci e i latini*, Milano, Rizzoli, 2002, pp. 259-263 (rist. in A. Traina, *La 'Ira'...*, cit., pp. 339-341): 262.

<sup>94</sup> Sull'amplificazione come caratteristica della traduzione (frutto di due altre tendenze, cioè la «razionalizzazione» e la «chiarificazione»), vd. A. Berman, *La traduzione e la lettera, o l'albergo nella lontananza*, a cura di G. Giometti, trad. it., Macerata, Quodlibet, 2003 (ed. or. 1999<sup>3</sup>), pp. 44s.

<sup>95</sup> C.A.J. Littlewood, *Self-representation and Illusion in Senecan Tragedy*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 48: «Stichomythia [...] accommodates the isolation of a Stoic or a tyrant, the disengagement of a frivolous disputant or of a passionate suicide. In each case the brittleness of the speech is a mark of the speaker's alienation from the world».

<sup>96</sup> Un caso che si ripete solo in *Thy.* 257; sulla *antilabé* in Seneca, vd. B. Seidensticker, *Die Gesprächsverdichtung in den Tragödien Senecas*, Heidelberg, Winter, 1969, pp. 92-98.

<sup>97</sup> A. Traina, *Alfieri traduttore...*, cit., pp. 211s. Questa la resa di Alfieri: «Morrai :: Morrò :: Fuggi :: Il fuggir mi dolse».



In verità, nell'ottica di una moderna messa in scena, occorrerebbe conciliare l'istanza della concisione con la necessità di stabilire per gli attori una corretta ed efficace distribuzione delle battute,<sup>98</sup> che potrebbe non essere aiutata da un martellare di singoli lessemi:<sup>99</sup> «la battuta ha (deve avere) il suo respiro», scrive Faggi nella nota di presentazione delle *Tragedie* einaudiane;<sup>100</sup> e infatti la sua traduzione amplia a dismisura il *paenituit fugae* in «sono fuggita una volta e me ne sono pentita». Così pure Rosso nella sua elaborazione drammaturgica per l'Inda («Ti uccideranno :: è quello che voglio :: Va [sic] via figlia mia, tu devi fuggire :: L'ho fatto una volta e mi sono già pentita»).101 Ancora più problematico in ottica di messa in scena il v. 171, dove il cruciale *fiam* spezza la frase della nutrice, *Medea, materes*, a dissociare 'plasticamente' il personaggio dal poco credibile ruolo di madre. Drastica la scelta drammaturgica di Rosso, che conserva, ampliandolo, solo lo scambio di battute della prima metà del v. 171 («NU: Medea... ME: Tornerò a essere Medea») per poi far riprendere la parola alla Nutrice direttamente dal v. 174. Faggi conserva il testo per intero, dilatando il *cui sim uide* in «per l'uomo che sai tu». Traina si muove in direzione opposta, cercando il mimetismo più accurato possibile della *breuitas* senecana, anche a costo di fornire rese non 'letterali' e di fatto esegetiche («non l'avessi fatto» per *paenituit fugae*): ancora una volta, dietro il traduttore, vediamo il profilo dello studioso dello 'stile drammatico' del filosofo Seneca.

## 8. Patetizzazione

Nelle traduzioni del giovane Alfieri, Traina sottolineava come molte espansioni andassero «nel senso di una visualizzazione e patetizzazione dell'originale. È un tratto comune a tutti i traduttori».<sup>102</sup> Vediamo dunque se dietro questa affermazione c'è anche l'esperienza personale dello studioso. In effetti, a un testo di partenza che già si caratterizza per essere sintonizzato sul massimo livello del *pathos* (la tragedia congestionata di cui sopra), Traina non rinuncia ad aggiungere elementi che vanno in direzione del patetismo. Farò pochi esempi; i primi due sono accomunati da una 'dislocazione' della persona del verbo.

Nel primo caso (*Med.* 136 *saeuit infelix amor*, reso con «ora sento la furia di un amore infelice»), la diagnosi, tutto sommato distaccata, compiuta da Medea – con un verbo alla terza persona (*saeuit*) il cui soggetto è l'*amor* – è resa da Traina col passaggio alla prima persona,

<sup>98</sup> Sulla convenzionalità del *floor apportionment* teatrale, vd. K. Elam, *The Semiotic of Theatre and Drama*, Oxford, Taylor & Francis, 2002<sup>3</sup>, pp. 159-162; B. Delli Castelli, *Traduzione teatrale e codici espressivi*, «Traduttologia», n.s., I, 2006, 2, pp. 55-70.

<sup>99</sup> Osservando che anche la *durata* di un discorso è parte del suo significato, R.W. Corrigan, *Translating for Actors*, in W. Arrowsmith, R. Sattuck (eds.), *The Craft and the Context of Translation*, New York, Anchor, 1961, pp. 95-106, raccomandava al traduttore teatrale di mantenere «the same number of words in each sentence»; dal canto suo, P. Zatlin, *Theatrical Translation and Film Adaptation. A Practitioner's View*, Clevedon, Multilingual Matters, 2005, p. 75, a ragione osserva, a proposito della traduzione dallo spagnolo all'inglese, come questa istanza non tenga conto di due specificità linguistiche essenziali per il ritmo del dialogo teatrale: la diversa velocità di esposizione degli attori nelle culture di partenza e di arrivo e la maggiore o minore sinteticità delle lingue.

<sup>100</sup> L.A. Seneca, *Le tragedie*, cit., p. XXI.

<sup>101</sup> Seneca, *Medea*, tradotta dalla Scuola di Teatro Antico dell'Inda sotto la direzione di I. Lana; elaborazione drammaturgica di R. Rosso, Siracusa, Istituto Nazionale del Dramma Antico, 1989. Torna a una media brevità Picone: «Morrai! :: è quel che voglio :: Fuggi! :: Mi pento d'averlo fatto! | Medea... :: Lo diventerò. :: Sei madre. :: E tu ben vedi per chi».

<sup>102</sup> A. Traina, *Alfieri traduttore...*, cit., p. 217.

che evidenzia la sofferenza della protagonista, con quel che ne consegue per il successivo sviluppo della tragedia.

In *Med.* 289 *dum extrema natis mater infigo oscula* (reso con «Per dare ai figli miei gli ultimi baci della loro madre»), è al contrario il passaggio dalla prima persona (*mater infigo*) alla terza («della loro madre»), passaggio che Traina ottiene con l'aggiunta del possessivo 'miei', ad avere l'efficacissima funzione di esprimere il patetico tentativo di Medea di distanziarsi dai figli, in vista dell'azione che ha deciso di compiere, dopo avere immaginato di poterli baciare.

In diversi altri casi, il segnale del pathos è dato dall'anafora o dalla *geminatio*. Prendiamo un esempio dal prologo di *Medea* (vv. 1-9):

Di coniugales tuque genialis tori,  
Lucina, custos quaeque domituram freta  
Tiphyn nouam frenare docuisti ratem,  
et tu, profundi saeue dominator maris,  
clarumque Titan diuidens orbi diem,  
tacitisque praebens conscium sacris iubar  
Hecate triformis, quosque iurauit mihi  
deos Iason, quosque Medae magis  
fas est precari.

Dei delle nozze e tu, Lucina, custode del  
talamo, e tu che insegnasti a Tifi il governo della  
nuova nave, futura domatrice dei flutti, e tu,  
tremendo signore dell'abisso marino, e tu, Ti-  
tano che impartisci al mondo la luce del giorno,  
e tu che offri il complice tuo raggio ai riti se-  
greti, Ecate triforme, e voi numi sui quali mi  
giurò fede Giasone e che è più giusto sia Medea a  
invocare.

L'eroina è già al massimo del furore; la sua preghiera è connotata da termini negativi o violenti (*domituram, nouus, saeue, profundus*). Traina sceglie di strutturare l'incipit eucologico sull'anafora «e tu» che va ben oltre il testo latino, che invece varia, perché il *tu* ora è sostituito da un pronome relativo, ora dalla semplice enclitica *-que*. L'effetto è quello di trasformare una preghiera condotta secondo il modulo innologico del *Du-Stil* in una sorta di chiamata a correo di tutti quegli dei che, come dirà Giasone nell'ultimo verso della tragedia (1027 *testare nullos esse, quae ueberis, deos*), scompaiono al suo passaggio.<sup>103</sup>

Analoga la soluzione adottata nella traduzione del delirio di Fedra, nell'omonima tragedia (vv. 387s.; 391-393):

Remouete, famulae, purpura atque auro inlitas  
uestes, procul sit muricis Tyrii rubor,  
[...]  
ceruix monili uacua, nec niueus lapis  
deducat auris, Indici donum maris;  
odore crinis persus Assyrio uacet.

Via da me, ancelle, le vesti di porpora e d'oro,  
via la rossa conchiglia di Tiro  
[...]  
non collane intorno al collo, non pesanti perle  
di neve alle orecchie, dono dell'Oceano Indiano,  
non profumi orientali sui capelli.

Anche in questo caso, le anafore («via... via... non... non... non»), assenti nell'originale, sono funzionali a esprimere il pathos dell'eroina in preda alla sua smania amorosa.

Ancora più evidente l'effetto patetizzante di un'altra figura di ripetizione, la *geminatio*, nella traduzione della drammatica rivelazione di Fedra, che prega Ippolito prima, al v. 623 *miserere*

<sup>103</sup> Secondo quella che mi pare interpretazione preferibile del passo (su cui vd. da ultimo A.J. Boyle, Seneca, *Medea*, cit., p. 388, *ad loc.*), sostenuta anche dalla traduzione di Traina («ad attestare che non ci sono dei lassù dove tu passi»), e da lui ribadita nella recensione alle traduzioni di Faggi (cit., p. 213), che invece rende con «sarai la prova vivente, dovunque arriverai, che gli dei non esistono».

*uiduae* (reso da Traina con «Pietà, pietà di una vedova») per poi correggere il tiro, nelle ultime parole della dichiarazione, al v. 671 *miserere amantis* («Pietà, pietà di una donna innamorata»). La soluzione di Traina ha il vantaggio di rendere ancora più appariscente, oltre che patetica, la ripresa di *miserere* (funzionale a descrivere il progressivo aprirsi di Fedra al figliastro) rispetto ad altre, pur pienamente legittime, soluzioni traduttive.<sup>104</sup>

### 9. 'Pietas', 'dirus'

A proposito di 'pietà', lessema che nell'esempio appena citato traduce il *misereri* senecano, continuiamo a verificare come il lavoro del filologo possa distillarsi nella traduzione, attraverso un paio di casi che non sono collegati agli studi senecani di Traina. Partiamo da un lavoro che resta il contributo forse più significativo sulla semantica di *pietas*, un tema affrontato a proposito di Virgilio, già in sede di tesi di laurea, e poi confluito nella voce omonima dell'*Enciclopedia Virgiliana*.<sup>105</sup> È qui che apprendiamo, attraverso una documentazione fittissima, che va ben oltre i confini del testo virgiliano cui è riferita, che la *pietas* romana deve essere intesa come un sentimento dovuto, esercitato in regime di reciprocità, diretto tanto agli dei quanto agli uomini, tanto alla famiglia quanto alla patria e ai suoi alleati. È quindi evidente come il termine, vero *Wertbegriff* e dunque uno dei più famosi intraducibili del latino, sia passibile di rese diversificate a seconda del contesto. Elenchiamo, dunque, di seguito le traduzioni di *pietas* in *Medea* e *Fedra*:

#### *Medea*

non timor uicit fidem, Sed trepida pietas:	437	non fu il timore a vincere la fedeltà, ma l'a m o r p a t e r n o.
pietas uetat	545	me lo proibisce l'a m o r p a t e r n o.
quidquid admissum est adhuc, pietas uocetur	905	tutto quello che hai fatto sinora vada sotto il nome di b o n t à.
ira pietatem fugat iramque pietas – cede pietati, dolor.	943	L'ira mette in fuga l'a f f e t t o e l'a f f e t t o l'ira. Cedi all'a f f e t t o, odio.

#### *Phaedra*

Pietate caros debita fratres colam	631	Non mancherò ai miei d o v e r i d i f r a - t e l l o.
Pro sancta pietas	904	O santi a f f e t t i f a m i l i a r i.
Pietas nefandum [ <i>scil. celat</i> ]	921	Dietro la d e v o z i o n e il sacrilego.

*Pietas* conta tre occorrenze in *Fedra* e il doppio in *Medea*, tre delle quali nel monologo dell'eroina al culmine dell'azione omicida; se ne capisce il motivo, visto che l'uccisione dei figli rappresenta la più clamorosa violazione della *pietas* familiare. Veniamo alla traduzione: per

<sup>104</sup> Faggi ha «Abbi pietà di una vedova» e «Abbi pietà di una donna che ama»; Casamento: «Abbi pietà di me: sono vedova» e «Abbi pietà di una donna innamorata».

<sup>105</sup> La si può leggere aggiornata in A. Traina, *Parva philologa*, cit., pp. 373-390.

quanto riguarda *Medea*, in due casi su quattro *pietas* è reso con «amor paterno»,<sup>106</sup> quello di Giasone, vale a dire l'obiettivo della vendetta di Medea; nella traduzione del v. 905 *pietas* è semplicemente 'bontà' (ma va detto che forse si perde l'amara ironia di Medea, che ha al suo attivo altri delitti che rappresentano violazioni della *pietas* familiare, come l'uccisione del fratellino).

Nell'ultimo, drammatico conflitto interiore di Medea, ai vv. 943s., il termine, che torna tre volte in poliptoto, è reso con «affetto»: ci si può chiedere perché la scelta non sia caduta, analogamente a quanto fatto per Giasone, su 'amore materno'; credo che le ragioni siano sostanzialmente due: da un lato, la volontà di accentuare il *pathos* come si conviene a quello che è il momento apicale della tragedia ('amore materno' è frase fatta, che finisce per introdurre una componente più razionale); dall'altro, l'attenzione a mantenere la *brevitas* del testo originale rendeva necessario usare un solo lessema da contrapporre a *ira* e *dolor*, qui resi con «ira» e «odio». Del resto l'«affettività» è il secondo dei quattro tratti caratterizzanti della *pietas* elencati da Traina nella citata voce dell'*Enciclopedia Virgiliana*.<sup>107</sup> Similmente, per quanto riguarda le tre occorrenze nella *Fedra*, le rese di Traina propongono altrettanti valori ivi proposti per il concetto di *pietas*: il v. 631 è riformulato così da proporre l'esegetico «doveri di fratello», al v. 904 troviamo «affetti familiari» e al v. 921 «devozione» (il 'traduttismo' forse più frequentemente proposto per la resa di *pietas*), attivato probabilmente dal *nefandum* successivo.

Altro termine cui Traina dedicò uno scavo accuratissimo in quello che è forse il suo più famoso saggio lucreziano è l'aggettivo *dirus*, di cui il filologo sottolineava le sfumature di ominosità, orrore e innaturalità.<sup>108</sup> *Dirus* conta 14 attestazioni tra *Medea* (6) e *Fedra* (8), per le quali Traina propone 11 diversi traduttori: una simile varietà mi pare confermare una caratteristica che non appartiene solo al Traina traduttore (che evita qualunque *pret à porter* traduttivo),<sup>109</sup> ma anche e soprattutto allo studioso: mi riferisco a quella capacità di non perdere mai di vista il rapporto tra l'asse paradigmatico e quello sintagmatico che emerge da tanti suoi studi linguistici e non solo.<sup>110</sup> Dunque, ad eccezione di 't r e m e n d o' che è usato 4 volte (*Med.* 614 *exitu diro*: «una fine tremenda»; *Phaedr.* 223 *diras... fores*: «la soglia tremenda», 1238 *dirum Chaos*: «tremendo Chaos», 1271 *o dira fata*: «o destino tremendo»), gli altri traduttori variano: 'f a t a l e' (*Med.* 355 *dirae pestes*: «fatali maliarde»), 't e r r i b i l e' (*Med.* 461 *dira supplicia*: «terribili torture»), 'm o r t a l e' (*Med.* 576 *diris artibus*: «un veleno mortale»), 'n o c i v o' (*Med.* 718s. *dirusque tortis sucus in radicibus | causas nocendi gignit*: «cela nell'intrico delle radici un succo nocivo»<sup>111</sup>), 'c o n t r o n a t u r a' (*Med.* 931 *dirum nefas*: «infamia contro natura»), 's i n i s t r o' (*Phaedr.* 131 *dirae spei*: «una sinistra speranza»), 'm a l e d e t t o' (*Phaedr.* 564 *dirum genus*: «una razza maledetta»), 'i r r a z i o n a l e' (*Phaedr.* 567 *dirus furor*: «impulso irrazionale»).

Alle due restanti occorrenze di *dirus* nella *Fedra* dobbiamo dedicare un po' più di spazio:

<sup>106</sup> Una resa che trova conferma anche in A. Traina, *Alfieri traduttore...*, cit., p. 223: «la *pietas* latina, l'amor paterno».

<sup>107</sup> Gli altri sono rispettivamente, il senso del dovere, la bipolarità, la reciprocità: cfr. A. Traina, *Parva philologa*, cit., p. 373.

<sup>108</sup> A. Traina, *Dira libido. Sul linguaggio lucreziano dell'eros*, rist. in *Poeti latini (e neolatini)*, vol. II, Bologna, Pàtron, 1991, pp. 11-34: 13-15.

<sup>109</sup> Traggo questa definizione da S. Basso, *Sul tradurre*, Milano, Bruno Mondadori, 2010, p. 6: «un *pret à porter* della lingua non necessariamente sbagliato, ma costituzionalmente inadeguato a tradurre letteratura».

<sup>110</sup> Su questo aspetto del Traina studioso, cfr. B. Pieri, *Da Plauto a Pascoli...*, cit., p. 365.

<sup>111</sup> Un altro esempio di *brevitas* traduttiva.

Tunc illa magnae dira fortunae comes	206	allora subentra il compagno rovinoso di ogni
subit libido:		grande fortuna, il desiderio insaziabile.
uincit sanctos dira libido	981	l'innocenza è vinta dall'arbitrio.

Come si vede, in entrambi i passi entra in gioco il nesso *dira libido*, che Seneca riprendeva evidentemente dalla digressione lucreziana sull'amore, come del resto già osservato da Traina stesso.<sup>112</sup> Naturalmente, in una tragedia che tratta dell'amore 'contro natura' della matrigna per il figliastro, potrebbe non stupire la doppia occorrenza del nesso lucreziano. Ma anche in questo caso a contare è l'asse sintagmatico. Così, ai vv. 206s., l'aggettivo, che determina *comes*, insieme a *illa* (ma direi, con un *apo koinou* anche il successivo *libido*), è di fatto tradotto due volte da Traina, prima con «rovinoso» e poi con «insaziabile»; a parlare, in una requisitoria lucreziana contro la divinizzazione dell'amore, è la nutrice che, in questo caso, fa riferimento non all'amore in particolare ma alla generica, perpetua insoddisfazione dei potenti, sempre in cerca di nuove esperienze: di qui la scelta del generico 'desiderio' a rendere *libido*.

Più significativo il trattamento di *dirus* al v. 981, secondo lo studioso «variamente e spesso elusivamente tradotto».<sup>113</sup> Siamo nel III coro, che, dopo la maledizione gettata da Teseo sull'innocente Ippolito, lamenta il caos che regna sulle vicende umane a fronte dell'ordine che regola il cosmo. A mio parere, *dira libido* non può non richiamare lo spunto del coro stesso, cioè la falsa accusa di Fedra e quel movente amoroso che è alla base di tutta la tragedia: il Coro sa la verità e vede che la *dira libido* dell'eroina riesce ad avere la meglio (*uincit*) anche sul puro (*sanctos*) Ippolito.<sup>114</sup> La scelta di Traina sembra tuttavia muoversi in un'altra direzione; in questo caso abbiamo a disposizione una doppia traduzione: quella sopra riportata deriva dal volume Bur e condensa *dira libido* nel semplice «arbitrio» (da notare anche la trasformazione dell'aggettivo sostantivato *sanctos* in astratto); nella versione destinata alla *plaquette Seneca lirico* («sopraffà gli innocenti un perverso potere»), troviamo invece «perverso potere». In entrambi i casi, come si vede, siamo di fronte a una interpretazione che lascia in ombra il *côté* amoroso<sup>115</sup> e vira verso quello 'etico-politico'.<sup>116</sup> Ciò potrebbe facilmente spiegarsi col fatto che i vv. successivi si concentrano proprio sulle conseguenze del disordine umano nella gestione dei rapporti di potere. Credo però che nella scelta di Traina abbia giocato un ruolo, più che la memoria di Lucrezio,<sup>117</sup> la fortuna del testo di Seneca e particolarmente quella lirica boeziana cui lo studioso dedicò un contributo<sup>118</sup> e che riprende il coro della *Fedra*, volgendolo interamente in senso, appunto, politico.

<sup>112</sup> A. Traina, *'Dira libido'...*, cit., pp. 17s.

<sup>113</sup> Id., *Seneca lirico*, cit., p. 160.

<sup>114</sup> Meno probabile (visti i continui riferimenti alla *fraus* che colpisce gli innocenti) che il Coro si metta nella posizione di Teseo, dando credito alle parole di Fedra, e dunque rammaricandosi che anche le persone più pure siano vinte da una passione distorta, dunque con un richiamo all'*omnia uincit amor* virgiliano (*ecl.* 10,69) che è sotteso, insieme alla memoria di Verg. *georg.* III 209-283, piuttosto al I Coro della *Fedra*, dedicato alla potenza universale dell'eros.

<sup>115</sup> Che mi pare presente, più che in Faggi («vizio crudele trionfa sulla virtù»), in Casamento («funesta passione ha la meglio sui puri»).

<sup>116</sup> Di «severo giudizio etico» per l'uso di *dirus* in queste riprese senecane da Lucrezio, Traina parlava del resto in *'Dira libido'...*, cit., p. 18.

<sup>117</sup> Che semmai riaffiora nella traduzione di *furor* al v. 279 con «piaga», che rimanda senz'altro all'*ulcus* di Lucr. IV 1068 su cui si era soffermato in A. Traina, *'Dira libido'...*, cit., pp. 24s.

<sup>118</sup> Id., *Per l'esegesi di una lirica boeziana (cons. 1, m. 5)*, rist. in *Poeti latini (e neolatini)*, vol. II, cit., pp. 133-160.

L'idea della 'perversione' dell'ordine naturale, su cui Traina insiste nel suo lavoro su *dirus* (e nella sua interpretazione del III coro della *Fedra*),<sup>119</sup> torna anche nelle traduzioni dal *Tieste*: al v. 349 l'espressione *et diri mala pectoris* è condensata in «perversioni» (un termine contro 3 di Seneca: altro esempio di *brevitas*); al v. 953 *flendi miseris dira cupido est* è reso con «sentono gli infelici | una perversa voluttà di pianto».<sup>120</sup>

#### 10. La traduzione della tradizione

Approfittiamo dell'ultimo esempio, che esprime la 'voce dell'inconscio' di Tieste nel *canticum* da lui pronunciato, per affrontare rapidamente un procedimento traduttivo di cui ho contato un altro paio di attestazioni nelle versioni di Traina da *Medea* e *Fedra*: l'inserimento di citazioni letterarie. Nel passo del *Tieste* «perversa voluttà di pianto» è in effetti allusione cercata al carducciano (*La chiesa di Polenta* 123s.) «una soave volontà di pianto | l'anime invade». A svelarcelo è Traina stesso, in una nota di commento al *canticum* di Tieste, in cui osserva che Carducci si sarebbe ispirato a Seneca tragico: «imitazione contrastiva la "soave volontà di pianto carducciana"».<sup>121</sup> Dunque Traina si fa carico di trasmettere al suo destinatario non solo il senso, non solo lo stile, ma anche la fortuna del testo senecano:<sup>122</sup> la sua è una nota esegetica 'tradotta in traduzione'. Da rilevare un dato: nel citare, evidentemente a memoria, il testo di Carducci, Traina lo 'piega', per così dire, in direzione di quella che sarà la sua resa di Seneca, trasformando la carducciana «volontà» (effettiva memoria di *cupido* nel passo del *Tieste*) in «voluttà», che sarebbe stata resa adatta piuttosto a *libido*:<sup>123</sup> tra Seneca e Carducci, nella memoria del filologo traduttore si annida ancora il saggio lucreziano sul IV libro, che metteva in relazione la *iunctura* del v. 1046 (*quo se contendit dira libido*), con quella del v. 1090 (*tam magis ardescit dira cuppedine pectus*).

Leggermente diversi sono altri due esempi di traduzione 'allusiva', che si giovano di altrettanti celeberrimi passi danteschi. In *Phaedr.* 845 *me quoque supernas pariter ad sedes tulit*, Teseo, che appare sulla scena, sta raccontando di come Eracle lo abbia tratto in salvo, permettendogli di tornare dagli Inferi: Traina rende con un «Portò anche me a rivedere le stelle» che, evocando l'ultimo verso dell'*Inferno* (XXXIV 139), da un lato, potrebbe sottintendere anche il riferimento a Teseo (come esempio di vivo che riesce a tornare dagli Inferi) di *If.* IX 54 «mal non vengiammo in Tesèo l'assalto»; dall'altro, mi chiedo se con questa allusione dantesca Traina non abbia voluto rendere l'effetto della memoria virgiliana che sembra allignare dietro il racconto di Teseo, laddove l'eroe rievoca il *labor* del tornare sulla terra (847s. *heu labor quantus fuit, | Phlegetonte ab imo petere longinquum aethera*), quella «fatica» di cui la Sibilla avvertiva Enea in Verg. *Aen.* VI 128s. *sed reuocare gradum superasque euadere ad auras, | hoc opus, hic labor est*.

<sup>119</sup> Commentando, ancora a confronto con Boezio, i vv. 985s. della *Fedra* (*tristis uirtus peruersa tulit | praemia recti*), considera *peruorsa* «la parola chiave del contesto senecano» (A. Traina, *Per l'esegesi di una lirica...*, cit., p. 147).

<sup>120</sup> Traduzione identica sia nel saggio *La voce dell'inconscio* (p. 94), sia nella *plaquette* (*Seneca lirico*, Traduzioni, cit., p. 43).

<sup>121</sup> A. Traina, *La voce dell'inconscio...*, cit., p. 201.

<sup>122</sup> Sul fatto che la traduzione dai testi antichi si misuri anche con lo 'spessore' della tradizione che li accompagna, cfr. B. Pieri, *La traduzione dalle lingue antiche fra prassi e riflessione: appunti da un esperimento didattico*, in C. Neri, R. Tosi (a cura di), *'Hermeneuein'. Tradurre il greco*, con la collaborazione di V. Garulli, Bologna, Patron, 2009, pp. 211-241: 226s.

<sup>123</sup> O, al limite, a *uoluptas* nei vv. finali della monodia (969s. *an habet lacrimas | magna uoluptas?*, dove però Traina ha «gioia» in entrambe le versioni da lui prodotte.

Il procedimento mi pare certo nella resa di *Med.* 394 *irae nouimus ueteris notas*: a parlare è la nutrice, che percepisce la gravità della situazione e il montare dell'ira di Medea; Traina traduce con «conosco i segni dell'antica rabbia». Per farci percepire non solo la presenza, ma anche la funzione connotativa, della probabile allusione di Seneca alla Didone del IV libro (v. 23 *agnosco ueteris uestigia flammae*), il traduttore ricorre alla più celebre ripresa del medesimo passo virgiliano, ovvero il dantesco «conosco i segni dell'antica fiamma» (*Pg.* XXX 48); e per meglio riecheggiare (anche da un punto di vista fonico) l'ipotesto alluso, sceglie 'rabbia', in luogo di 'ira',<sup>124</sup> che nella *Medea* di Traina è traduce sostanzialmente esclusivo per *ira* e derivati.<sup>125</sup> La traduzione diventa dunque come una glossa esegetica del filologo, anzi in questo caso vi si accompagna: nell'edizione Bur, la nota al v. 394 (del co-curatore, G.G. Biondi) fa appunto riferimento alla possibile presenza della memoria virgiliana e all'importanza che la figura di Didone ha per la *Medea* di Seneca (come la *Medea* euripidea e di Apollonio l'aveva avuta per la Didone virgiliana, naturalmente).

La presenza di questi piccoli tasselli, cui, ne sono sicura, lettori più occhiuti potranno aggiungere altri, ci dice anche di un aspetto proprio del Traina filologo, sottolineato dal collega nell'ateneo bolognese e amico Ezio Raimondi, in una toccante lettera privata: «pochi come Te hanno conservato l'entusiasmo puro della giovinezza per la letteratura e per i classici».<sup>126</sup>

### 11. *Il linguaggio dell'interiorità*

Tra i lasciti più significativi degli studi di Traina c'è sicuramente lo scavo su Seneca come 'creatore' di quel linguaggio dell'interiorità «che è forse il maggior contributo [...] alla terminologia filosofica dell'occidente».<sup>127</sup> Ora, è indubbio che questo aspetto divenga fondamentale in quella tragedia senecana di cui è stato detto che è «scontro di passioni, g e n e r a t e non dai fatti e dall'azione ma al contrario g e n e r a n t i fatti e azione»<sup>128</sup> e che sostituisce con la *psyche* il ruolo che nei suoi grandi modelli greci era ricoperto dalla *dike* o dalla *tyche*.<sup>129</sup> Il materiale dunque non mancava, come dimostra, per altro, il succitato studio dello stesso Traina sui riflessi in Seneca tragico.<sup>130</sup> Ci limiteremo qui ad alcune osservazioni, concentrandoci su un aspetto particolare, ovvero la difficoltà di fare percepire nell'italiano moderno, aduso a parlare della psiche (e

<sup>124</sup> Preferito qui ad esempio da Némethi («Conosco i segni dell'ira antica»); diversamente Faggi («Li conosco io i segni del suo antico furore»).

<sup>125</sup> Se non ho contato male, su 25 attestazioni in tutta la tragedia (di cui *ira* è parola tematica) Traina sceglie 1 volta 'furia' e 1 volta 'collera' (rispettivamente ai vv. 414 *irasque nostras* e 916 *ira*); un derivato di 'rabbia' è usato per tradurre il v. 853 *citatus ira* («maschera rabbiosa»); ma subito prima c'è «cieca d'ira», dunque la scelta è motivata da esigenze di *variatio*. Le restanti 21 attestazioni hanno 'ira' come traduce: v. 51 *accingere ira*: «armati d'ira»; 136 *irata*: «in preda all'ira»; 153 *ira quae tegitur*: «l'ira che si cela»; 203 *animum ab ira flectere*: «piegare l'animo già in preda all'ira»; 381 *iras comprime*: «domina l'ira»; 444 *iratum*: «la sua ira»; 463 *regalis ira*: «l'ira del re»; 494 *ira regum*: «l'ira di un sovrano»; 506 *ira concitum pectus*: «l'ira del tuo cuore»; 556 *irae data*: «sfoghi dell'ira»; 591 *ignis stimulatus ira*: «accende l'ira»; 646 *matris iratae*: «madre irata»; 866 *frenare ... iras*: «dominare [...] l'ira»; 868 *ira*: «ira»; 902 *incumbe in iras*: «abbandonati all'ira»; 927 *ira discessit*: «l'ira è deleguata»; 938 *ira*: «ira»; 943s. *ira*: «ira» (2x); 953 *ira*: «ira»; 989 *ira*: «ira».

<sup>126</sup> La lettera, datata 7.8.1995, si legge in A. Traina, *In memoriam. Ricordi e lettere*, Bologna, Pàtron, 2015, pp. 29-30.

<sup>127</sup> Id., *Lo stile 'drammatico'...*, cit., p. 22.

<sup>128</sup> G.G. Biondi, in Seneca, *Medea, Fedra...*, cit., p. 24 (spaziato dell'Autore); cfr. anche p. 67, dove si dice che Seneca sintetizza «nella psicologia e nella coscienza il conflitto fra le componenti dell'ordine e del disordine, di *Dike* e di *Tyche*».

<sup>129</sup> Cfr. ancora Id., *Peripezie e 'cantica': la tragedia tra coscienza e delirio*, «Paideia», LII, 1997, pp. 57-69: 60.

<sup>130</sup> Vd. n. 24.

dell'inconscio), la novità talora rivoluzionaria delle costruzioni e delle immagini senecane: l'interiorità è per noi terreno assai più familiare che per il lettore o lo spettatore di Seneca e lo è, appunto, anche grazie a Seneca.<sup>131</sup> Ecco perché l'effetto della traduzione risulta spesso attenuato rispetto all'originale. Qualche esempio, cominciando dalla resa di *intus*.<sup>132</sup>

Nella traduzione di *Med. 47 mens intus agitat* («agita il mio pensiero») l'avverbio *intus* è semplicemente tralasciato o, meglio, 'assorbito' nell'esegesi: l'accostamento di *mens* a *intus* diventa «il pensiero», recuperando il valore più razionale di *mens* (vd. *infra* n. 142), che è termine legato alla radice di *monco* e dunque al concetto di memoria. Al v. 917 *ferox decreuit | animus intus*<sup>133</sup> troviamo una *iunctura* simile, nella resa della quale («ha deciso il mio cuore feroce nel suo intimo») *intus* è invece valorizzato. È da chiedersi, in ogni caso, quanto una locuzione per noi usurata come 'nel suo intimo', faccia effettivamente percepire la novità di questo rafforzativo *intus* rispetto ad *animus*.

Diverso l'esempio di *Phaedr. 101 s.: alitur et crescit malum | et ardet intus*, tradotto da Traina con «il mio male si alimenta e cresce e brucia qui dentro». Qui l'indubbia accentuazione dell'introspezione, che avviene tramite l'aggiunta del possessivo e del deittico («il mio male»; «qui dentro»), credo sia più che altro funzionale a un proposito scenico: l'uso del deittico serve talora da didascalia per l'attore.

Analogo il discorso circa la resa dei riflessivi, per i quali ho selezionato un paio di passi che sono trattati diffusamente da Traina nel saggio sull'uso di queste forme pronominali in Seneca tragico. Il primo proviene dal lungo monologo di Medea, prodromico, per così dire, all'uccisione dei figli (vv. 902-904):

Incumbe in iras teque languentem excita  
penitusque ueteres pectore ex imo impetus  
uiolentus hauri.

Abbandonati all'ira, svegliati dal torpore, ritrova  
nel profondo del tuo petto la violenza di un  
tempo.

I versi in questione sono analizzati a fondo da Traina («una costellazione lessicale dell'interiorità»,<sup>134</sup> scrive riferendosi a *incumbe, penitus, pectore ex imo, hauri*) soprattutto per l'uso del nesso *te excita*; lo studioso osserva infatti come Seneca innovi rispetto ai suoi antecedenti, perché il movimento a cui invita l'imperativo riflessivo non è più verso l'esterno ma «verso l'interno, una discesa nel profondo, a reperirvi e attuarvi tutte le potenzialità del male».<sup>135</sup> Ebbene, cosa rimane della forza innovativa senecana in traduzione? Poco, e non certo per imperizia di traduttore, ma per il mutamento del contesto culturale di arrivo. Sempre dal monologo di Medea, traiamo un secondo esempio (vv. 917-919):

... nescio quid ferox  
decreuit animus intus et nondum sibi  
audet fateri.

Non so che ha deciso il mio cuore feroce nel suo  
intimo: non osa ancora confessarlo a se stesso.

<sup>131</sup> Un paio di esempi, tratti da Sen. *epist. 1*, in B. Pieri, *La traduzione dalle lingue...*, cit., pp. 217-219.

<sup>132</sup> Su cui vd. A. Traina, *Lo stile 'drammatico'*..., cit., p. 77; nelle due tragedie considerate manca *intra*, il cui uso preposizionale è trattato alle pp. 73-76.

<sup>133</sup> Dove, secondo Id., *Forme riflessive...*, cit., p. 175 «*intus* esplicita la connessione con il linguaggio dell'interiorità».

<sup>134</sup> Id., *Forme riflessive...*, cit., p. 168.

<sup>135</sup> *Ibid.*



Traina sottolinea come l'uso di *sibi fateri* sia per la prima volta svincolato dalla locuzione idiomatologica *uerum fateri* e assegnato a un oggetto (*nescio quid*) che sfugge alla coscienza.<sup>136</sup> Anche in questo caso, «confessarlo a se stesso» è traduzione certamente adeguata e ovviamente corretta, ma che di nuovo, per le stesse ragioni menzionate sopra, non riesce a esprimere la novità di questa 'voce dell'inconscio'.

Un ultimo esempio, questa volta da *Fedra*: il v. 248 *precor, furorem siste teque ipsa adiuuua* è reso da Traina con «Basta, ti prego, con codesta follia: chiedi aiuto a te stessa». Nella sua analisi del passo,<sup>137</sup> Traina nota come questa, secondo il *ThLL*, sia l'unica occorrenza di *se adiuuare*. L'osservazione non è pedante notazione statistica, ma è funzionale a chiarire come la Nutrice, in questo suo monologo, faccia continuo appello alla *uoluntas* della donna, il che è in linea con quella accentuazione volontaristica che è considerata un aspetto tra i più moderni del pensiero di Seneca (e, potremmo aggiungere, della sua tragedia).<sup>138</sup> Dei tre casi citati, questo è forse quello in cui la resa risponde meglio al commento, impegnandosi a trasformare l'esegesi in traduzione: il «chiedi» aggiunto da Traina è in effetti un modo per rendere subito esplicito questo appello alla volontà di Fedra, rispetto, ad es., al letterale «aiuta te stessa» di Faggi;<sup>139</sup> nella stessa direzione va la scelta dell'astratto 'volontà' rispetto all'infinito nella traduzione del verso successivo che suggerisce l'appello della Nutrice (479 *pars sanitatis uelle sanari fuit*, reso con «è in via di guarigione chi ha volontà di guarire»): una vera e propria *sententia* senecana.<sup>140</sup>

## 12. Gli psiconimi

A proposito dell'accentuazione volontaristica e del ruolo della psiche nel pensiero e nella tragedia di Seneca, non stupirà il frequente ricorrere di psiconimi (abbiamo 'scrutinato' *pectus*, *cor*, *animus* e *mens*). Tale frequenza, se confrontiamo le due tragedie tradotte da Traina, è tuttavia piuttosto disomogenea: nella *Medea* ricorre ogni 33 versi almeno uno dei quattro lessemi presi in considerazione, nella *Fedra* uno ogni 22. Nel dettaglio, poi, mentre per *animus* la frequenza è sostanzialmente proporzionale alla dimensione dei due drammi (*Med.* 19x vs. *Phaedr.* 25x), le occorrenze di *pectus* nella *Fedra* sono quasi il triplo rispetto alla *Medea* (*Med.* 6x vs. *Phaedr.* 17x, anche se dovremmo propriamente contarne solo 15, perché in due casi il valore è quello fisico di 'torace' o 'seno'). Non solo, ma mentre in *Medea* abbiamo 3 attestazioni di *cor*,<sup>141</sup> nella *Fedra* lo psiconimo è assente; viceversa, mentre nella *Medea* contiamo solo 3 attestazioni di *mens*, in *Fedra* ne troviamo 16. Non è un caso, per questa «tragedia della *uoluntas*»<sup>142</sup> che «si configura come

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>137</sup> *Ibid.*, pp. 164s.

<sup>138</sup> Vd. G.G. Biondi in Seneca, *Medea, Fedra...*, cit., pp. 66-69 sul ruolo della *uoluntas* nella *Fedra* senecana.

<sup>139</sup> Casamento ha «chiama in aiuto te stessa».

<sup>140</sup> L'infinito è mantenuto invece da Faggi «voler guarire è l'inizio della guarigione» e Casamento «voler esser guariti è già parte di guarigione».

<sup>141</sup> Il termine, deputato a indicare la sede delle passioni e in particolare dell'ira (cfr. *ThLL* IV 935,19-45, s.v. *cor* e Sen. *ira* II 19,3 *uolunt itaque quidam ex nostris iram in pectore moueri effervescente circa cor sanguine; causa cur hic potissimum adsignetur irae locus non alia est, quam quod in toto corpore calidissimum pectus est*), non a caso si riferisce sempre a Medea.

<sup>142</sup> Di cui la *mens* è sede in quanto parte razionale dell'anima (cfr. *ThLL* VIII 715,64, s.v. *mens*: «pars animi potior intellegendi et cogitandi capax»); cfr. anche Sen. *epist.* 16,1 *perseuerandum est et adsiduo studio robur addendum, donec bona mens sit quod bona uoluntas est*, con A. Setaioli, *Ethics III: free will and autonomy*, in G. Damschen, A. Heil (eds.), *Brill's Companion to Seneca...*, cit., pp. 277-299: 296; *mens* può diventare anche sinonimo di *uoluntas*: *ThLL* VIII 725,44-726-34, s.v. *mens*.

la più senecana delle *fabulae* attribuite al filosofo»,<sup>143</sup> e per la sua protagonista che, contrariamente a Medea, è chiamata (e si chiama) continuamente alla lotta contro il sentimento che la domina.<sup>144</sup>

Ma veniamo alla traduzione di Traina. Se nel caso di *cor* la resa è sempre ‘c u o r e’,<sup>145</sup> termine che anche in italiano valorizza il dato irrazionale del sentimento, una notevole varietà di traduenti interessa *animus*,<sup>146</sup> il quale oltre che ‘c u o r e’ (con 10 attestazioni per la *Medea* e 9 per la *Fedra*) e ‘a n i m o’ (4 attestazioni per ciascuna delle due tragedie), può essere ‘e s a s p e r a z i o n e’ (per *Med.* 175), ‘m e m o r i a’ (per *Med.* 555), ‘a n i m a’ (per *Phaedr.* 163, 179, 271), ‘m e n t e’ (per *Phaedr.* 202), ‘s e n t i m e n t i’ (*Phaedr.* 256), ‘s e n s i’ (*Phaedr.* 448), ‘i s t i n t o’ (*Phaedr.* 460, 919), ‘v i t a’ (*Phaedr.* 866), ‘a r d i r e’ (*Phaedr.* 1060), ‘c o r a g g i o’ (*Phaedr.* 1066).

Analoga varietà di traduenti interessa *mens*: per quanto riguarda *Medea* troviamo ‘p e n s i e r o’, al v. 47 *mens intus agitat*, ‘mente’ al v. 123 *mente non sana* («follia travolge la mia mente») e ‘c u o r e’ per il v. 558 *feruidam ut mentem regas* («domina la tua eccitazione, placa il tuo cuore»), dove a curvare verso l’irrazionalità il sostantivo è l’aggettivo *feruidus*, che esprime lo sconvolgimento dovuto all’ira che travolge Medea. Circa le 16 occorrenze di *mens* nella *Fedra*, al netto di 4 casi in cui preferisce perifrasi esegetiche,<sup>147</sup> Traina ha un campione di ben 7 traduenti: oltre a ‘c u o r e’ (il più frequente, con 5 attestazioni),<sup>148</sup> troviamo ‘c o s c i e n z a’ (al v. 162 *consciis pauor mentis*); ‘a n i m a’ (vv. 169 e 735); ‘e s s e r e’ (v. 185); ‘p e t t o’ (v. 268 *si tam proteruus incubat menti furor*); ‘a n i m o’ (v. 444); ‘v o l o n t à’ (v. 416). Ma a spiccare è il fatto che Traina per *mens* nella *Fedra* non ricorra mai a ‘mente’, che usa invece per rendere *animus* del v. 202 (dove però è un *demens animus*, dunque una «mente in delirio»). E ‘mente’ nella *Fedra* di Traina è evitato anche per la resa di *pectus* (contro un esempio in *Med.* 426), per il quale oltre al calco ‘p e t t o’ (con 3 attestazioni per *Medea* e 8 per *Fedra*) trionfa ‘cuore’, con 2 attestazioni per la *Medea* e 7 per la *Fedra*.

Se consideriamo la resa dei quattro psiconimi presi in esame, nel complesso Traina sceglie ‘c u o r e’ 21 volte per la *Fedra* e 16 per *Medea*; ‘m e n t e’ 1 volta per *Fedra* e 2 per *Medea*: indubbiamente la *Fedra* di Traina è eroina in preda al sentimento amoroso molto più che in lotta razionale con se stessa.

Come si vede, in alcuni casi lo psiconimo riceve per traduttore il sentimento o l’emozione che lo abitano; la motivazione è sempre quella di veicolare l’esegesi al destinatario della traduzione. A proposito di emozioni, a titolo di esempio, ancora una volta, della capacità di Traina di evitare gli automatismi traduttivi, prendo un termine che ha numerosissime occorrenze in *Medea* e che rappresenta, per recuperare ancora le parole di Biondi, la passione che genera l’azione della tragedia, ovvero *dolor*. Ne ho contate 14 occorrenze, 11 delle quali sono riferite a se stessa dalla

<sup>143</sup> G.G. Biondi, in Seneca, *Medea, Fedra...*, cit., p. 67.

<sup>144</sup> La *mens* è d’altra parte, per Seneca, il campo di battaglia di chi aspira alla saggezza, visto che ha la capacità di cedere o di resistere agli assalti delle passioni: cfr. Sen. *ira* II 3,4 *numquam autem impetus sine adsensu mentis est*.

<sup>145</sup> *Med.* 442 *ferox est corde*: «abbia un cuore indomito»; 926 *cor pepulit horror*: «il cuore ha brividi di orrore»; 943 *cor fluctuat*: «ondeggia il mio cuore».

<sup>146</sup> Non tradotto direttamente in *Med.* 152 (*aequo animo*: «con pazienza»); 444 (*constituit animus*: «tenterò»); 466 (*reuoluat animus*: «ripensa») e in *Phaedr.* 606 (*animus cupiens*: «hai un desiderio»).

<sup>147</sup> Al v. 386 *mente non sana* è reso con «in delirio»; al v. 486 *mentis auarae* è «cupidigia»; al v. 885 *secreta mentis* diventa «il suo segreto»; al v. 1082 *pauida mente excitè* è reso col semplice «imbizzariti».

<sup>148</sup> Nella traduzione di *mens* ai vv. 255, 273, 542, 636, 859.

protagonista. Nel monologo cruciale, in cui l'eroina si incita all'uccisione dei figli, il *dolor* prende il posto dell'animo nell'auto-allocazione (almeno 4 volte è al vocativo).

Significativo il modo in cui Traina varia la traduzione del termine nel corso della tragedia, rendendo la prima occorrenza (v. 49) con 'r a n c o r e' (una resa che richiama la sua nota a *dolens* al v. 9 del proemio dell'*Eneide*),<sup>149</sup> passando poi a 'd o l o r e' (vv. 139, 155, 554, 951) nell'analisi che Medea fa del suo stato d'animo, all'idea della 's o f f e r e n z a' (v. 151 *secreto dolori*: «soffri nel tuo cuore») nelle parole empatiche della nutrice, per diventare 'f u r o r e' (v. 446) sulla bocca di Giasone e 'e s a s p e r a z i o n e' (v. 671) su quella di una ormai spaventata Nutrice; nelle ultime 7 attestazioni di *dolor*, concentrate nel monologo che accompagna l'uccisione dei figli (vv. 907, 914, 944, 951, 1011, 1016, 1019) la scelta del traduttore cade su 'o d i o', eccezione fatta, per il v. 951, dove il testo originale (951s. *increscit dolor | et feruet odium*) lo obbligava alla *variatio*: «monta il dolore e si arroventa l'odio».

### 13. *Tecnicismi e modernismi*

Un'ultima osservazione, che si aggancia al tema della difficoltà di rendere in italiano la 'rivoluzione' del linguaggio senecano dell'interiorità (e anche l'impatto di Seneca tragico sulla rappresentazione dell'inconscio e delle sue manifestazioni). Come ho detto, fare percepire a chi legge o ascolta la portata di tale novità resta impresa difficile se non impossibile. Ma io credo che Traina abbia compensato questa difficoltà attraverso una modernizzazione, che fa capolino di quando in quando, e particolarmente nella resa degli stati d'animo dei personaggi: può essere il «cuore esulcerato» che traduce *perusti pectoris | curis* del v. 547; la «maschera» per il v. 853 (*uultus citatus ira riget*: «il suo volto è una maschera rabbiosa»), con una immagine che torna per il *pulchra facies* di *Phaedr.* 918s. («maschera virtuosa»); in *Med.* 734 *scelerum artifex* diventa «genio del male»; in *Phaedr.* 1123 *quanti casus humana rotant*, l'immagine della ruota delle vicende umane si trasforma in quella dell'altalena: («l'altalena delle cose umane»); ancora in *Phaedr.* 161s. *consciis mentis pauor* diventa «la coscienza, l'agitazione di un'anima»; il *medium uulguis* del v. 212 è «la classe media»; al v. 686 il *rigor* di Ippolito è «ascetismo»; al v. 1211 lo *scelus* di Teseo è «peccato» e al v. 1250 *nocens*, ancora riferito a se stesso da Teseo, «peccare».

Gli esempi si possono moltiplicare, ma tra questi i più interessanti sono quei veri e propri tecnicismi che sembrano attinti al moderno linguaggio della psichiatria o della psicologia e che tornano là dove lo sguardo di Seneca si posa sull'interiorità dei protagonisti: ad es., in *Medea*, al v. 389 *omnis specimen affectus* diventa «la gamma degli stati d'animo»; al v. 675 *attonitus* è reso con «allucinato»; al v. 895 *impetus* diventa «impulso», scelto anche nella *Fedra* per *furor* del v. 567 («impulso irrazionale»); al v. 914 *materia*, nell'invocazione *quaere materiam dolor* diventa «oggetto» («cercati un oggetto, mio odio»); al v. 989 il semplice *ira* diventa il «parossismo dell'ira» (di «parossismo del *dolor*»)<sup>150</sup> Traina parla invece a proposito di *Med.* 671s. *semet dolor accendit | ipse*, che nella traduzione è reso con un altro termine a suo modo tecnico, 'esasperazione': «la sua esasperazione si infiamma da sé»); in *Phaedr.* 386 *furor* è reso con «delirio»,

<sup>149</sup> «*Dolor* denota spesso il dolore e la conseguente ira per un'offesa ricevuta» (A. Traina, *Virgilio. L'utopia e la storia. Il libro XII dell'«Eneide» e antologia delle opere*, Bologna, Pàtron, 2017, p. 50).

<sup>150</sup> A. Traina, *Forme riflessive...*, cit., p. 164.

termine che Traina sceglie per tre volte nella *Fedra*, a tradurre *furens* (v. 112), *demens* (v. 202) e *non sanus* (v. 386).

Ancora a un lessico psicologico moderno sembrano attingere «ti inibisci» per il *te coerces* di *Phaedr.* 454, il «misogino» riferito a Ippolito in *Phaedr.* 230 (*exosus omne feminae nomen fugit*) o l'«ansia» che sempre nella *Fedra* traduce *sollicitus* (518s. *sollicito bibunt | auro superbi*). Al v. 185 la *mens* di Fedra, lo abbiamo visto, è resa con «il mio essere».

Insomma, l'impressione è che, per esprimere l'effetto delle novità linguistiche senecane, Traina abbia optato per una traduzione che in più occasioni si concede anacronismi e attualizzazioni, sempre a partire dagli impulsi linguistici di Seneca stesso. Attingendo al campione di questo lavoro, la resa che forse colpisce maggiormente, perché contiene un'espressione che più che a Seneca fa pensare alle innovazioni di Agostino (il cui rapporto col filosofo cordovese fu da Traina stesso studiato in un'appendice allo *Stile 'drammatico'* che resta per molti aspetti ancora valida),<sup>151</sup> è la traduzione del cruciale *Med.* 910 *Medea nunc sum: crevit ingenium malis*: «ora sono Medea, il mio io è maturato nel male». Il concetto psicanalitico di 'io' è chiamato in causa per rendere un termine quanto mai comune nel latino, quello di *ingenium*: la realizzazione del 'personaggio' Medea diventa così realizzazione della persona, con un passaggio dal livello letterario a quello esistenziale (sempre molto caro agli studi di Traina). Il momento apicale della tragedia lo richiedeva, perché siamo in quel frangente (e uso ancora le parole dello studioso, quelle con cui chiude il saggio sui riflessivi nelle tragedie) in cui «il protagonista del teatro senecano è un dannato che si china [...] sull'abisso della propria anima».<sup>152</sup>

Introducendo il suo lavoro sulla 'voce dell'inconscio' nel *Tieste*, Traina correggeva Freud, il quale aveva detto che i suoi precursori nella scoperta dell'inconscio erano stati i poeti più che i filosofi, e invitava a distinguere tra le formulazioni e le manifestazioni dell'inconscio: «Le formulazioni spettano ai filosofi, le manifestazioni ai poeti. E fra questi c'è certamente [...] Seneca tragico».<sup>153</sup> Ora, credo che il Traina traduttore, di quando in quando, abbia inserito anche qualche formulazione, ma sempre allo scopo di fare percepire la novità del poeta e anche la chiave con cui lo si può leggere, di fare uscire, insomma, la sua finissima esegesi dalla clausura filologica in cui non doveva rischiare di restare confinata.

<sup>151</sup> A. Traina, *Seneca e Agostino. Un problema aperto*, in *Lo stile 'drammatico'*..., cit., pp. 171-192.

<sup>152</sup> Id., *Forme riflessive*..., cit., p. 183.

<sup>153</sup> Id., *La voce dell'inconscio*..., cit., p. 191.