

MONICA LONGOBARDI

LO 'SPIRITO PUN-ICO' ALLA PROVA DELLA TRADUZIONE.
ANFIBOLOGIE LATINE E ROMANZE

Questo è il labirinto di Creta. Questo è il labirinto di Creta il cui centro fu il Minotauro. Questo è il labirinto di Creta il cui centro fu il Minotauro e che Dante immaginò come un toro con testa di uomo e nella cui rete di pietra si persero tante generazioni. Questo è il labirinto di Creta il cui centro fu il Minotauro e che Dante immaginò come un toro con testa di uomo e nella cui rete di pietra si persero tante generazioni come Maria Kodama e io ci perdemmo. Questo è il labirinto di Creta il cui centro fu il Minotauro e che Dante immaginò come un toro con testa di uomo e nella cui rete di pietra si persero tante generazioni come Maria Kodama e io ci perdemmo quel mattino e seguiamo a perderci nel tempo, quest'altro labirinto.

(J.L. Borges, *Atlante*)

1. Pun/*pan-romanzi*

L'occasione di questo seminario mi ha fornito il filo d'Arianna necessario a radunare e costellare consapevolmente molto di quanto ho scritto nel tempo intorno al tema 'oscurità del messaggio'. Ricordo addirittura aurorali esercizi didattici di *traducson* dal latino (*mot-valise* con cui si designa la traduzione dell'alone fonico di un testo oscuro quanto al significato),¹ che trovano conferma recente con la prova di traduzione tauto-

¹ Longobardi 1989.

grammatica di un *vers* allitterante del trovatore Guiraut Riquier.²

E ricordo il mio *penchant* per glossari paradossali a poesie metasemantiche (il delizioso *Gnòsi delle Fànfole* di Fosco Maraini)³ che trovavano un corrispondente in studi accademici su xenolalie e glossolalie del genere scongiuro, lingue segrete recitate come mantra, confidando nella ‘parola efficace’.⁴

Persino il mio libro più stravagante, *Vanvere* (parola di per sé elusiva), manuale eterodosso di ludolinguistica,⁵ ci si rispecchia appieno. E infatti esordiva con la *silhouette* di parole borgesiana, qui messa in esergo, filo del discorso che, nel suo *ductus*, tratteggia i meandri di un labirinto di pietra. Quasi un calligramma concettuale. Ed è proprio questa la chiave di lettura più inabissata nel testo, più latente e insieme più pertinente per sguisciare fuori dal disorientamento di un labirinto verbale. Insomma, è un esempio figurato di come si costruisce un enigma nella tradizione antica e in quella più moderna dell’enigmistica classica, con il ‘tranello dell’esposto’ che depista il solutore dallo scioglimento non apparente di un testo a lettura stratificata.

Ma nelle maglie del seminario di Trento resta impigliato e implicato anche il grande tema del non detto e/o del silenzio, in tutte le sue intenzioni.⁶ Ed anche di questo mi sono occupata, vuoi come riduzione al silenzio di un avversario in una disputa

² Longobardi 2014(a), 985: «La nostra *traducson* di *Per proar si pro provatz* è insieme più dimessa e più ambiziosa, in quanto rinuncia all’anarchico esonero dal senso della traduzione omofonica, impegnandosi a coinvolgere, oltre all’evidenza acustica, anche il significato originale. Certo, con qualche spasmo in più. Avevo già predicato in passato, per *La canso de les letres* del solito Cerverí, canzone abbecedaria (*A vos me suy, Bona domna, donatz*), l’esigenza (e la prova provata) di una traduzione alfabetica. Così pure necessitava per il fratello ‘farcito’ dei duali *Vers estrayn vers breu* (nn. 97-98), *argot aditivo* o *javanais* che dir si voglia, un italiano con zeppe sillabiche adeguate».

³ Longobardi 1995, antesignano di didattica sperimentale perfezionata in Longobardi 2004.

⁴ Longobardi 1999; Giordano 1999; Beta 2004.

⁵ Longobardi 2011(a), 11.

⁶ Si veda il recente Barbieri, Gregori (eds.) 2016, e Mortara Garavelli 2015.

poetica medievale (la parola negata),⁷ vuoi come strategia argomentativa di certe figure retoriche che al non detto affidano la loro efficacia. Prima fra tutte l'allusione, figura che cementa in un senso di comunione il campione di un partito preso con un uditorio da persuadere, poiché induce alla complicità (e alla vittoria della propria tesi). E tra le forme più estreme dell'allusione, nelle dispute si pratica in taluni casi la preterizione, il non detto di una parte materiale del relato. In quale forma del discorso? Ma naturalmente in detti e proverbi,⁸ chiamati in causa in quanto vantano una grande presunzione d'accordo in un testo argomentativo. Così, l'oratore ne può intonare la prima parte («Chi è causa del suo mal...»), e poi tacere (stiamo parlando di una forma di reticenza, *va da sé*),⁹ passando il testimone all'altro perché lo completi. Sarà grazie al repertorio delle conoscenze condivise e ai valori comuni condensati in queste forme di sa-

⁷ Con l'ebreo Bofilh, Guiraut Riquier esperisce tutto l'arsenale dei sofismi della malafede, compreso il ricorso all'argomento razziale (in *Auzit ay dir, Bofil, que saps trobar* [BdT 248.16, Betti IV]), tanto che Bofilh, dopo l'ennesimo esonero dall'impegno alla risposta e l'applicazione di una tecnica diver-siva del partner, annuncia l'abbandono della disputa (vv. 41-42), compromessa dalla *vilania*. Guiraut Riquier si appropria dell'argomento del silenzio («ta resposta no vuelh», v. 45, come dire: 'sono io che non voglio la tua risposta, e ti ricuso'), agitando lo spauracchio di un'ennesima fallacia, la 'brutta china': meglio negare la parola ad un ebreo, perché da essa nasce la *paria* e le cattive compagnie sono causa di denigrazione generale. «Con la ricasazione finale del partner, si viola definitivamente qualsiasi forma di interazione, anche *cum lite*, rompendo il contratto stipulato con la risposta iniziale, dato che: "Anche una lite, in cui le parti sono in disaccordo, è purtuttavia co-costruita"», Longobardi 2003, 97-98 dove si cita Orletti 2000, 116; per tutta la vicenda, si veda Longobardi 2003, 95-98.

⁸ Longobardi 2009(a).

⁹ Beccaria 1994, 572 e 612-613 citato in Longobardi 2009(a), 114-115: «l'efficacia argomentativa di questa manovra retorica consiste nel dare una conoscenza come condivisa» [...] «mezzi prosodici, quali l'intonazione sospensiva dei testi orali e i puntini di sospensione dei testi scritti. In una più estesa prospettiva semiotica, rilevanti per la r[eticenza] sono i mezzi non verbali, in particolare i segnali cinesici, ad es. sguardo e distoglimento dello sguardo [...] la r[eticenza] prende l'avvio da una presupposizione di conoscenze condivise, sul mondo e sui suoi valori [...] fino a sfiorare la complicità».

pienza collettiva che si saturerà il sospeso della frase idiomatica.¹⁰

Con un autore come Georges Perec, uno dei miei prediletti, il tema della parola elusa (o elusione della memoria, sostenuta dalla reticenza verbale) si configura come una vera e propria rimozione ad opera del paziente verso l'analista (o verso il tribunale dei propri ricordi). Nonostante l'ampiezza del ventaglio dei contributi del Convegno di Bressanone dedicato alla memoria,¹¹ infatti, recensendolo,¹² mi trovavo nella necessità di integrare proprio il caso emblematico di questo grande autore del Novecento (un pianettino porta il suo nome). In Perec, la tabuizzazione si scarica sulla compagine dell'alfabeto, su una lettera nevralgica per la lingua francese, la *e*, distintivo morfologico del genere femminile. Come in un vero enigma, con il suo classico 'tranello dell'esposto', la superficie dell'alfabeto del suo romanzo, *La Disparition*, si richiude perfettamente sulla lacuna,¹³ suturando questo espianto (molte cose spariscono nel romanzo, ma è una tecnica diversiva rispetto al *vide* della *e*). Ma la vera soluzione del lipogramma, la mancanza, s'inabissa nel profondo dell'indicibile: la perdita della madre in un *Lager*. Il segreto delle proprie rimozioni, dunque, viene blindato in una scrittura a criptogrammi; da qui il tema della scrittura-corazza, a difesa del non detto perché *vulnus* ineffabile.¹⁴

Una vera sfida linguistica è tradurre questa scrittura lipogrammatica della *Disparition*, senza vanificarne l'artificio portante, la dominante di senso profondo e di 'vedovanza' vocalica.

¹⁰ Longobardi 2009(a), 115 dove si cita Cardona 1980, 194-195: «Un uso esemplare del ricorso a queste due leve psicologiche conniventi è costituito dallo *hsieh-hou-you* cinese: “[...] nello *hsieh-hou-you* cinese chi enuncia il proverbio si limita a darne la prima parte; sarà l'ascoltatore a completare la formula con le variazioni che si impongono caso per caso”».

¹¹ Peron, Verlato, Zambon (eds.) 2004.

¹² Longobardi 2006(a).

¹³ Gardini 2014.

¹⁴ Perec 1990, 73 citato in Longobardi 2006(a), 141: «“Il fallait d'abord que s'effrite cette écriture carapace derrière laquelle je masquais mon désir d'écriture, que s'érode la muraille des souvenirs tout faits [...]” “L'écriture me protège. J'avance sous le rempart (baluardi) de mes mots, de mes phrases, de mes paragraphes habilement enchaînés, de mes chapitres astucieusement programmés. Je ne manque pas d'ingéniosité”».

La Scomparsa, A Void, El secuestro, le ‘traduzioni’ in italiano, inglese, spagnolo, ne mutuavano il tabù alfabetico, unica traduzione legittima. E com’era possibile che non me ne occupassi?¹⁵

Il medioevo, terra privilegiata del filologo romanzo, non è certo alieno da questo gusto per l’enigma alfabetico come genere dell’oscurità per eccellenza: la produzione trobadorica si apre con il *devinalh* di Guglielmo IX, ma forme come l’anagramma (*ars magna*) o i *Silbenrätsel* si intensificano nell’ultima stagione. A questo proposito, se gli espedienti alfabetici orditi da Guiraut Riquier (parole sepolte), e scoperti da chi scrive nel *nom caché* di Alfonso X di Castiglia, sono di natura encomiastica,¹⁶ ben più complessi, intrigati e intriganti sono gli enigmi di Cerverí de Girona. Nei due che ho esaminato (e risolto?) è spiegato tutto l’arsenale di quello che, tra nomenclatura antica e moderna, attiene alla *cobla rescosta*,¹⁷ come logogrifo, sciarada, *Sil-*

¹⁵ Longobardi 2014b, 166-167: «Quindi questo brano esordiale, in italiano, dove il protagonista, in francese *Voyl* (*voyel* senza la *e*) sarà ‘tradotto’ in *Vokal*, si realizzerà di necessità con una traduzione fedele al principio dominante del lipogramma: “Dapprincipio ha l’aria di un noto romanzo, in cui si parla di un uomo sprofondato in un gran sonno. Il sonno non arrivava. Anton Vokal riattaccò la lampada. Il suo Jaz indicava quasi l’una. Sospirò, si rialzò, appoggiandosi al cuscino. Aprì un romanzo, lo sfogliò, sforzandosi di applicarsi; ma si smarriva in un confuso imbroglio, inciampando di continuo in vocaboli di cui ignorava il significato. Posò il libro. Andò al lavandino; bagnò un guanto di spugna, lo strofinò sulla faccia, sul collo”. In inglese, il romanzo di Perec esibisce il titolo *A void*, con cui il traduttore-ricreatore ha costruito il gioco allusivo tra il sostantivo *void* ‘vuoto’ e il verbo *avoid* ‘evitare’ alludendo al medesimo tabù della scrittura, mentre il nome proprio del protagonista, allusivo alla vocale scomparsa, sarà adattato in *Vowl* (*Vowel* tabuizzato). [...] In spagnolo, intitolandosi *El secuestro*, si ‘lipogramma’ la vocale *a*, forse per cimentarsi con una sfida dello stesso potenziale in spagnolo riguardo al peso frequenziale e funzionale che la *e* gioca in francese».

¹⁶ Per questo sprone ad essere alfiere, essere il primo, basato su un’onomazia suggestiva del nome del sovrano: «Agra ops, qu’eNANs FOS / Per que a nom N’ ANFOS», Longobardi 2002, 239.

¹⁷ Longobardi 2006(b), 912-914, e in particolare p. 905: «Ecco un esempio di *cobla rescosta* dove la parola sepolta è uno dei temi preferiti dall’indovinello popolare di tutti i tempi, la campana: “Cela que fo livrada per uzatge. / A pendezo. ses tort que non havia. / Dire nos fay mantas vetz ses folatge. / Aiudatz nos. Dieus e santa Maria. / E sos noms es qui la vol certamen. (ESQUILA) / Per dreg nomnar ses tot encombramen. / So nom hay dig tot clar e qui lanten. / Per savil tenc de sen e dazautia.” [Quella che, secondo il costume, fu condannata all’impiccagione, senza avere colpa alcuna, ci fa dire molte volte, a ragione: “Aiutateci, Dio e santa Maria”. Ed il suo nome è,

benrätsel, palindromi, altrimenti detti oggi, nelle varie lingue, *reversals* o *mots Janus*.¹⁸

Per esempio, anche ne *La canso del comte* di Cerveri l'esposto elude la *clau*, la chiave di risoluzione giusta. I conti aritmetici, infatti, apparentemente paradossali («Cinque sono meno di quattro! Quarantacinque più di cento!»), tornano esattamente a patto che si sviluppi l'implicito sotteso in tutto il *vers*: ad essere meno, più o uguali sono di fatto, non le cifre, bensì le lettere che compongono le parole che esprimono i numeri.¹⁹

Ad un enigma sillabico è pure affidata – a nostro avviso – l'identificazione controversa tra Cerveri de Girona, trovatore prolifico e brillante, e Guillem de Cervera, un più oscuro moralista che stila i *Proverbis*. La *conversio nominis* – è questa la nostra convinzione – è celata in un suo componimento: *Lo vers del serv*, sigillato da un classico caso di onomanzia affidato all'anfibologia: la palingenesi di un cervo intossicato dal veleno del serpente (*Cerv* 'cervo' e *verí* 'veleno'), in un nuovo, vero servo di Dio (*Ser-vers*). Dopo un vero purgatorio grazie all'acqua benedetta, antidoto del veleno-peccato, ecco dunque il rinnovamento dei *nomina* e il metagramma del nome di un peccatore (*Serverí*) in quello di un morigeratore (*Servera*). E tutto secondo la grammatica ortodossa della costruzione delle *coblas*

per chi la vuol indicare correttamente, privo di oscurità. Il suo nome ho detto assai chiaramente, e chi l'intende reputo dotato d'ingegno e d'intendimento]».

¹⁸ Rossi 2002 citato in Longobardi 2006(b), 905: «“Si manifestano congiungendo elementi consecutivi di parole diverse. Possono essere spontanee come nel nome e cognome di *Alessandro Manzoni*, in cui è sorprendentemente espressa la vocazione del personaggio per il *romanzo*; o costruite, come negli esempi proposti sulle riviste popolari (...*Monastero ideale*...). Hanno un precedente nelle *COBLAS RESCOSTAS*... sul piano esclusivamente ludico corrispondono alle *hidden* o *buried words* inglesi... di cui si hanno eccellenti esempi nel poema *Buried cities* (1871) di John Edward Field. In *Guess me* (1872) F. Plance propone di estrarre a rovescio da un suo scritto i nomi di una dozzina di uccelli...”».

¹⁹ «Que cinc son mens que catre, veramen, / e, car non me'n faran manz pecs contendre, / cinc son catre, catre cinc. Doncs paria / que fos egals? No ·n es, ans se desvia. [...]» («Cinco son menos que cuatro, ciertamente, y, como no me discutirá ningún necio, cinco son quatro, cuatro cinco. ¿Parecía que era lo mismo? No lo es, sino muy diferente»), Longobardi 2006(b), 912 (l'edizione e la traduzione sono tratti da Riquer 1947, 132).

de devinalha, con la sua classica soluzione ortograde e palindroma.²⁰

Ma il gusto per i *Silbenrätsel*, dal tardo Quattrocento in avanti cede una parte del proprio favore ai *Bilderrätsel*, o indovinelli il cui senso riposto è affidato al montaggio di immagini stereotipate. Insomma, di quei *rebus* che l'erudito Estienne Tabourot battezzerà «Equiuoques de la peinture à la parole».

Personalmente, dunque, e seguendo questo mio gusto e passione per la parola elusa o latente nel significante delle immagini, ho esaminato il folto *corpus* dei *Rebus* di Piccardia,²¹ 148 *rebus* del Quattrocento *exeunte*, proprio a partire dai vari e complessi meccanismi di costruzione di una soluzione basata sul significante delle 'cose' (*rebus* o 'detto con le cose'), e grazie al montaggio delle icone. Anzi, in certi *rebus* le immagini, sotto mentite spoglie, con il solo codice iconico, arrivano a parlare contemporaneamente persino due lingue: latino e francese.²²

Ma passiamo ad altri casi dove la traduzione letteraria capta tratti retorici e prosodici e ne fa un indice di qualità della transazione. Nel *Roman de Flamenca*, romanzo erotico provenzale del XIII secolo, da cui ho tratto un saggio di traduzione letteraria,²³ i punti nevralgici della traduzione si concentrano nella compo-

²⁰ A proposito del distico «e poiran me Ser-ver a dreg nomnar / o ·m apel·lar eras Ser qui ·s volra» vv. 58-59, «y con justicia me podrán llamar Ciervo verdadero, o, el que quiera, darne ahora el nombre de Siervo», secondo la traduzione di Riquer (1947, 261), osservavo: «È proprio il v. 59 (quello meno compreso dagli editori) a costituire la prova del nove dell'enigma. Tutto il verso, infatti, è *revers* rispetto al precedente: l'infinito del v. 58 *nomnar* è posto in clausola, dove il corrispettivo *apellar* apre il v. 59. Le due possibili letture sono espresse con un *poiran* iniziale (v. 58) e un *qui ·s volra* finale (v. 59). Dunque, come nelle migliori tradizioni enigmistiche, la soluzione ortodossa e retrograda. In mezzo ai due, la chiave e la controchiave: SER-V-ERA (v. 58) e ERA-SER-<V> (v. 59)» (Longobardi 2006[b], 916-917).

²¹ Longobardi 2009(b).

²² Nel codice iconico di certi *rebus* bilingui, per esempio, una religiosa fustiga un abate sulle terga + un osso. Soluzione: «Nonne abbé bat au cul os / non habebat oculos» (ivi, 200). Oppure, in un altro *rebus* francese-latino, si vede un religioso, riconoscibile dai paramenti e dal pastorale, che giace morto in un prato e dalle di lui terga fioriscono dei fiordalisi: «Abbé, mort en pré, au cul lis / habe mortem prae oculis» (ivi, 180).

²³ Longobardi 2011(b), in particolare 145-146.

nente paremiologica, nell'onomastica e nel *sermo amatorius*.²⁴ La problematica della resa dei blocchi frastici è generale e cruciale in tutte le letterature (per esempio, occupa gran parte del saggio introduttivo del mio *Satyricon*),²⁵ dato che tali forme del discorso sono spesso tradotte in modo letterale e quindi pessimamente o almeno manchevolmente. Ad esempio, è raro che di un proverbio vengano mantenuti in traduzione carica metaforica, ornamenti retorici (parallelismo, omoteleuto o rima che dir si voglia, ecc.) e componente ritmica, aspetti non sacrificabili, se se ne voglia conservare l'evidenza gnomica.²⁶

Ad esempio, due sono i proverbi con cui Alis, l'ancella, sprona Flamenca, la padroncina relegata da due anni in una torre per l'insana gelosia del marito, a non disperare ed anzi a resistere ancora un poco. Ella convoca per la sua topica della *consolatio* noti proverbi, di cui uno vanta un'altrettanto nota ascendenza ovidiana: «Perfer et obdura, dolor hic tibi proderit olim»; ecco il passo: «“Em petit d'ora Deus laora”, / so dis Alis, “e bos esfortz / malastre venz”» (vv. 5138-5140). ‘Dio opera in tempi brevi, disse Alis, e uno sforzo energico vince la malasorte’: questa la traduzione che traghetta il senso, ma non tiene conto della forma del discorso.

La prima citazione, intanto, potrebbe essere migliorata dal punto di vista paremiologico, mantenendo l'omoteleuto: «In poco d'ora Dio lavora». Per il secondo componente, gli opportuni repertori offrono con dovizia di esempi latini e vernacolari i proverbi, ornati tutti dei congeniali indici retorici, dall'italiano «Chi la dura la vince» al castigliano «La perseverancia toda cosa alcanza».

²⁴ Per quest'ultima rassegna di luoghi allusivi al *sermo amatorius* si veda Longobardi 2011(b), 148-149.

²⁵ Longobardi 2015(a) [2008], XCIV-XCIX per la traduzione delle forme paremiologiche.

²⁶ «Ma cosa significa tradurre per equivalenza un proverbio? La risultante metaforica del blocco frastico va di necessità mantenuta, unitamente ai suoi indici retorici e ritmici. Il proverbio, per esempio, nel parallelismo frequente dei suoi *cola*, spesso è rimato. Così le rime, come le dame di San Vincenzo di montaliana memoria, cacciate dalla prosa, si riconquistano il loro naturale alloggiamento retorico nel *couplet* e reclamano udienza», Longobardi 2011(b), 145.

Altro banco di prova è la carica allusiva legata ai nomi che, se non tradotti, come sovente capita, si perde in parte o del tutto. Si prendano ad esempio gli oronimi: in un passo del *Roman de Flamenca* si parla di un monte di cui il geloso (il marito di Flamenca) meriterebbe la signoria. È chiaro che si sta coprendo di scherno ogni marito che si illuda di 'domare' la moglie innamorata di un altro, secondo i dettami del *castia-gilos*: «*De Mon Musart es dons e sener (gilos qui vol domna destreiner)*» (v. 4519). Cosa non deve perire in traduzione per non far deperire tutta la quota sarcastica del passo? Ma naturalmente il toponimo o l'oronimo carnevalesco. Del resto, in questa sentenza, il *musart* non ha il senso generico di 'folle'/'sciocco', ma è un geloso raggirato dalla moglie, un povero illuso: insomma, c'è aria di corna. Una traduzione ludica sarebbe, così come esisteva un *episcopus Corninus*, e stando al monito di fra' Giovanni «circa il timore d'ire a Corneto» (Rabelais): «Di Val di Cornia può corona cingere (il geloso che vuol donna costringere)». Oppure si candidano di volta in volta il maremmano Monte Bamboli, l'appenninico Corno alle Scale, il leggendario Corno d'Africa, il ritoccato 'Monte Rotonto' (Rocca di Corno, Corna Mara, Corna Piana, Monte Cucco, a piacimento).

Tra i tanti, talentuosi modi di tradurre i nomi, in questa occasione vorrei citarne uno fra i più originali e infatti è restato finora inavvertito. Consiste nell'evocare un nome latente, niente meno che quello di Artù, senza realmente tradurlo in chiaro, ma facendolo tintinnare in una rima, per di più ossitona.

È il caso di un poeta, Franco Scataglini, che 'traduce' il *Roman de la Rose*. In un articolo recente vagliavo proprio i modi originali e geniali del suo tradurre-rimodellare i versi del romanzo allegorico medievale. Ne riporto il brano:

Un altro modo di 'tradurre' abilmente e magnificamente di Scataglini l'ho decrittato come in un enigma alfabetico. Il compagno di Largeice nella *Rose* è chiaramente della schiatta di Artù di Bretagna: «Largeice la vaillant, la sage, / Tint un chevalier dou lignage / Le bon roi Artu de Bretaigne», vv. 1173-1175. Nella versione di Scataglini, di Artù, leggendario *sleeping hero* nelle brume di Avalon (da dove ne attendono vanamente il ritorno i Bretoni – *esperanza bretona*) o nelle viscere dell'Etna, pare risuonare solo l'eco del nome (*buried words*) nelle rime in -ù: «El cavaliere allato / con lia in danzante stato, / pudea

vantà vestigia / de discendenza ligia / da un omo de virtù, / gran rege opure più» (vv. 1289-1294).²⁷

2. Pun *latini*

Ma veniamo ad onorare di precisione il titolo del mio intervento che recita: *Anfibologie latine e romanze*. Delle romanze abbiamo parlato: e le latine? Anche in questo caso, la mia passione verso la parola elusa, questa volta in forma di crittografie mnemoniche, mi ha spinto a studiare e classificare meglio gli indovinelli proposti nella *Cena di Trimalcione*.²⁸ In questa parte simposiale del *Satyricon* di Petronio, infatti, si ricorre a enigmi di varia natura. Un caso particolare si presenta con bigliettini costruiti a *calembour* che anticipano, con un gioco di parole oscuro ed ammiccante, l'assegnazione di un premio della lotteria che costituisce la soluzione dell'indovinello. E qui casca l'asino (e non solo l'*Asino d'oro* di Apuleio che sto traducendo per i tipi della Quodlibet!), in quanto i giochi di parole o *calembour*, come li si voglia chiamare, escono solitamente malconci *alla prova della traduzione* (come recita ancora una volta il titolo della mia relazione). E così si entra appieno nel problema cruciale della traducibilità dei giochi di parole.

Ma guardiamo intanto la soluzione alla crittografia petroniana del primo dei premi in palio, «Argentum sceleratum»: «“Argento scellerato”! e ti portano degli scellini».

La mia traduzione qui riportata innesca tra i due termini del *calembour* un meccanismo di iper-ipponimia, così ad *argentum*, già da Plauto 'denaro', si aggancia il nome specifico di una valuta. Le traduzioni degli altri? Ancora più stiracchiate o lambiccate.²⁹

²⁷ Longobardi 2015(b), 236-237.

²⁸ Longobardi 2010(a).

²⁹ Ivi, p. 31:

«“Argento mortale” = mortadella + acetabolo Ciaffi [Ciaffi 2003]

“Argento mortifero” = mortadella + acetiera ES [Sanguineti 1970]

“Argento accoppato” = coppa di maiale + acetiera d'argento AA [Aragosti 1995]

Ciaffi ES AA tentano di mantenere la relazione tra 'pezzo d'argenteria' e un insaccato (*sceleratum* 'relativo al prosciutto')».

L'imbarazzo del traduttore (e l'insuccesso, se non l'*impasse* della traduzione) nasce in genere dalla volontà di mantenere il più possibile, anche per il *calembour*, il significante e il significato dati, nodo che solo in una data lingua sprigiona la paronomasia. E in questo modo si riesce mai completamente, spesso per niente e per lo più in una forma di compromesso tra conservazione e innovazione che non convince fino in fondo.

A nostro avviso, una prima soluzione potrebbe essere una traduzione intralinguistica per equivalenza, sfruttando altre coppie 'equivocche' in latino. Ad esempio:

littera (o *beta: bieta*) vs *alfa* (pianta)
ante avverbiale vs *antae* (termine architettonico)
Asta (città dell'Hispania Baetica) vs *hasta*
aequus vs *equus*
index: 'indice'/'dito'
lens: 'lendine' e 'lenticchia'
porca: l'animale e la zolla
vomere: verbo vs sost. 'parte dell'aratro'.

Ma tutto sommato, meglio è ancora lasciare da parte i giochi di parole nei termini dati in latino e bonificare radicalmente il campo semantico, reimpiantando i *calembour* con crittografie italiane già codificate e godibili sul piano della paronomasia. In altre parole, una traduzione-ricreazione. Immaginiamo dunque tra l'enunciazione dei *tituli*, i bigliettini della lotteria petroniana, e l'esposizione dei premi tale risultato:

«Polpaccio sinistro!» e ti portano una piovra.
 «Mezzo minuto di raccoglimento!» e ti offrono un cucchiaino.
 «Sale d'aspetto!» e portano dello zucchero.
 «Attrattiva fisica!» ed entra in scena una calamita.
 «Campione di velluto!» ed ecco avanzare un ovino premiato.
 «Calcoli infinitesimali!» ed ecco esibita una borsa di sassolini microscopici.

Dunque, siamo arrivati al problema cruciale della traducibilità dei giochi di parole, per loro natura elusivi e allusivi. Un'autorità in materia, come Umberto Eco, confinava malinconicamente in quel «quasi» del suo titolo (*Dire quasi la stessa cosa*)

proprio i giochi di parole.³⁰ Ci arrendiamo? Cominciamo a considerare giochi di parole licenziosi, che velano nel meccanismo del linguaggio la loro carica oscena. Ricordate i *Silbenrätsel*? Ecco, proprio quel meccanismo di montaggio/smontaggio delle molecole delle parole, che in Cerveri celava (o rivelava solo ai solutori) una doppia identità, in certi *Carmina Priapea* è pianificato per nascondere nei segmenti del discorso (come il *cacemphaton*, per esempio) il suo contenuto osceno. Come tradurre?

In proposito, traduzioni del tutto convincenti rimodella Edoardo Bianchini nei confronti di quei *Carmina Priapea* che in forma di maliziosi malintesi o sottintesi costruiscono la loro retorica dell'osceno.³¹ Nel carme LXVII, per esempio, i nomi propri in latino (Penelope, Didone, Cadmo, Remo), da cui si invita a spiccare le sillabe che compongano la minaccia comminata ai ladruncoli degli orti, rivelano sotto traccia la parola-tabù *paedicare*. Tale punizione oscena si sprigiona in traduzione solo se si sostituiscono i nomi propri, come fa brillantemente Bianchini, con altri (Inaco, Cureti, Lachesi e Remo) il cui montaggio sillabico sia altrettanto efficace e perspicuo. Dunque, si può e si deve 'tradurre' per ri-creazione.

In quella formidabile palestra che è stato per me il *Satyricon*,³² però, credo di aver dimostrato in quale modo si possano (in certi casi si debbano) tradurre, oltre ai *calembour*, anche forme del discorso peculiari come proverbi, modi di dire e wellerismi, dominanti nel linguaggio dei liberti, o il parlare allusivo e a citazione letteraria degli intellettuali imboscato nella *Cena* (il retore Agamennone, il poeta Eumolpo, ma anche i goliardi protagonisti).³³

Va da sé che gran parte dell'impegno dei *pun* del *Satyricon* vertono sulla materia erotica, motore di tutta la vicenda. Prendiamo il caso, molto frequente nel *pun* o paronomasia che dir si voglia, in cui la malizia che covava sotto la cenere di un testo

³⁰ Longobardi 2010(a), 28.

³¹ Ivi, 29-30.

³² Longobardi 2015(a) [2008].

³³ Per proverbi e wellerismi, cfr. ivi, LXXXIV-XCII e Longobardi 2009(c); per la traduzione a citazione letteraria, Longobardi 2010(b), specie dal par. 5 in avanti.

trova nella battuta finale la scintilla per incendiarsi (la *pointe*). E contestualizziamo il caso nella celeberrima milesia petroniana della matrona di Efeso. Il *pun* in questione, «Malo mortuum impendere quam vivum occidere», vero *fulmen* in clausola, confidava in latino, per la sua riuscita esilarante, su di uno scarto di lunghe e di brevi (*impendere* 'pendere' / *impendere* 'sacrificare') che lasciava balenare nei lettori di allora il coronamento sacrilego dell'episodio piccante della vedova presto consolata. Il marito-*pendu*, infatti, sarà il sacrificio necessario, una volta appeso alla croce al posto di un altro 'pendaglio da forza', per salvare la vita della sentinella, neo-amante della vedova insaziabile. Il tutto deve di necessità ricreare in traduzione l'ambiguità allusiva dell'originale: prima regola, «non parlare di corda in casa dell'impiccato». La traduzione più brillante era stata quella meravigliosa paronomasia dell'Ernout: «J'aime mieux pendre le mort que perdre le vivant». Come ricreare con i mezzi della lingua italiana l'ambiguità della latina? «Preferisco rimetterci il morto che perdere il vivo», ecco la mia traduzione del pensiero disinibito della vedova, soluzione ancora più 'economica', dove un'unica parola, 'rimetterci', vale polisemicamente sia per 'scapitarci' che per 'metterci di nuovo' (la strategia elusiva riguarda il tacere di croci...). Ecco il nuovo *pun*, non devastato da pedanterie che smorzino la velocità fulminea della battuta.

Il campo semantico erotico è anche quello in cui si addensano meccanismi retorici di elusione ed allusione per *pruderie*. In tema di parola elusa, possiamo annoverare senz'altro l'eufemismo che tace o incide un'ellissi sul quoziente osceno del dettato. È quella che ho chiamato 'la parola puritana', anche se nel caso di Petronio si tratta di una malizia molto felpata e una castità del tutto letteraria. Sull'eleganza stilistica del *Satyricon* nel trattare proprio la materia scabrosa, per la sua ripugnanza verso il luogo comune e la trivialità, insomma, concordano tutti i critici. Reclutavo questi giudizi di castità stilistica in vari miei contributi sulla 'sprezzatura' di Petronio, per distillarne una consegna precisa di un modo e uno stile di traduzione che non tradisse la vecondia (ancorché sospetta) dell'originale³⁴ e il suo ricreare

³⁴ Longobardi 2007.

comunque metafore che redimano il contenuto osceno.³⁵ Dunque, eufemismi, ellissi e circonlocuzioni.

Così, traducendo il capitolo 134 del *Satyricon* dove si parla dell'impotenza di Encolpio, chiamavo i «bona sua» (del giovanotto) il «nume degli orti», epiteto tradizionale di Priapo. Per la metafora della pelle di una correggia di cuoio messa a mollo e perciò rammollita, utilizzata dalla *curandera* di turno, Proseleno, protraevo la metafora vegetale, in tema con quegli orti di cui Priapo è cippo vigile: «tronchetto della felicità», nel suo stato euforico, ma appellavo mestamente la sua *mentula languida*, nel suo stato di 'ripiegamento', «un salice piangente».³⁶ Che cosa non si fa per quegli *inguina* che già sulla nave di Lica (capitolo 105) avevano risvegliato appetiti sopiti, tradotti là addirittura con citazioni auliche virgiliane: «il venerabil dono / de la verga fatal!»! Quei *virilia* minacciati tante volte in tentativi plateali, quanto velleitari, dal titolare, l'affascinante Gitone, gesto scellerato scongiurato al capitolo 108 da Trifena («inhibitque Tryphaena tam grande facinus»). Quel «grande facinus» che Trifena vuole risparmiare dal taglio del rasoio (innegabilmente, come nelle altre traduzioni, 'sacrilegio'), mi pareva proprio alludere però dappresso a quell'«inguinum pondus tam grande, ut ipsum hominem laciniam fascini crederes» che al capitolo 92 si riferiva al 'pendaglio' di cui il ben dotato (*peculiatu*s) Ascilto sembrava solo una modesta appendice.³⁷ Perciò traducevo l'altolà di Trifena con un'anfibologia oscena «Ma Trifena pone il suo veto a *sì gran fallo*». Insomma, un modo urbano, ma godibile di tradurre un non detto allusivo e malizioso.

La traduzione dei nomi parlanti (lo abbiamo visto per *Flamenca*), quelli in cui i componenti e l'etimo alludono in modo

³⁵ Longobardi 2010(c).

³⁶ Ivi, 44: «[Proseleno ad Enotea, sacerdotessa di Priapo, circa Encolpio] “O Enotea – disse – il giovanotto qui presente nacque sotto una cattiva stella: figurati che non riesce a piazzare il suo *nume degli orti* né agli uomini né alle donne. È un caso disperato: al posto del *tronchetto della felicità*, là sotto, ci ha un *salice piangente*”».

³⁷ Longobardi 2013(a), 126: «Solo che 'sto grande *facinus* ricorda pericolosamente quel *fascinum*, quel maestoso “ciondolo”, ammennicolo priapeo di cui, in un altro luogo del *Satyricon*, Ascilto “era solo modesto pleonasma”».

determinante alla natura del personaggio ovvero della sua maschera, è questione delicata, discrezionale e di gusto.³⁸ Naturalmente, si può scegliere di affidare alla nota la spiegazione delle componenti opache del nome, senza tradurli, ma, se lo si fa, diventa una sfida a ricreare il suo potenziale allusivo e ludico. È il caso paradigmatico dei nomi della commedia latina, in specie plautini, per esempio quelli del *Miles Gloriosus* (*Er Vantone*, nella traduzione di Pasolini), che io soprannomino ‘il Vanagloria’, o il parassita Artotrogo, che, per l’etimo che allude al verme che rosica granaglie, traduco con ‘il Tonchio’ (ma va bene anche ‘il Rosicone’); Sceledro gamba-storta, ovvero ‘il Cianca’, ecc.³⁹

Ho già dedicato un articolo al linguaggio allusivo/elusivo di Apuleio, sfidando i suoi acrobatici *pun*, bollati come intraducibili dai due traduttori più recenti (e più competenti).⁴⁰ Essi nutrono convinzioni molto differenti sui fini della traduzione: l’uno, Alessandro Fo, è per una traduzione emulativa che tenti comunque una soluzione anche di tutti quei preziosismi (giochi di parole, fonosimbolismo, allitterazioni e omoteleuti, arcaismi, neologismi, ecc.) di cui il linguaggio di Apuleio si sostanzia. L’altra, la Nicolini, invece vuole ricondurre alla traduzione solo

³⁸ Per questo discrimine, si veda Cherchi 2014.

³⁹ Longobardi 2014(b): sui nomi parlanti (e loro traduzione) nel *Satyricon*, in particolare 6. *I nomi parlanti: prove di traduzione*, 187ss.; sui nomi parlanti della letteratura medievale, 192-193; sui nomi parlanti plautini (e loro traduzione), 193-203. E cfr. pp. 200-201: «Quest’ultima è anche la protagonista di una battuta ‘onomastica’ che, secondo Fontaine 2010, gioca su di un “double entendre” tipico della farsa e di Plauto. Ai vv. 1025-26, «Quo pacto hoc Ilium appelli», infatti, ella si chiede, con metafora epica, come assaltare Troia ovvero come abbordare il virile Pìrgopolinice (“Scavezzalarocca”, Ripamonti). Siccome, però, l’aura del personaggio femminile è ‘bacchica’ e *Ilium* è pericolosamente omografo di *ilium*, *ilia* ‘basso ventre’, anzi «‘groin, penis’», il *sermo castrensis* qui (ed è comune) s’incrocerebbe con quello *amatorius* e ne sprigionerebbe un bel *pun* da commedia. In buona sostanza, l’assalto sferato da questa ‘cavallina’ (che per l’occasione – mi viene da sospettare – vestirebbe i panni del cavallo di Troia!) riguarderebbe il personale ‘sprone munito’ di questo “Don Juan par excellence in Roman comedy”. Quanto alla traduzione, non si può sapere se la scelta di Pasolini “come l’assalga ‘sta Rocca Priora?”, acclimatante Ilio nei castelli romani, fosse consapevole di questa risacca di equivoci; certo è che è più felice del pletorico “come arrivo in contatto con questa sorta di città di Troia” del latinista Cipriani».

⁴⁰ Longobardi 2013(b).

il compito di traghettare il significato letterale della versione latina, incorrendo però in un bilancio segnato da molte perdite per un autore che anch'ella conviene nel riconoscere 'tutto stile'.⁴¹

Non resta che campionare alcuni esempi di linguaggio allusivo e relativa mia traduzione. Il caso che segue ci vede alle prese con 'tradurre l'alone fonico', componente non indifferente di un protagonista che per gran parte del romanzo... raglia.⁴² Il

⁴¹ Ivi, 98-100: «Come osserva lucidamente Fo 2010 [p. XLVI] nella sua introduzione ad Apuleio: "Colpisce imbattersi in tante traduzioni che sentono il dovere di *spiegare* l'immagine, e in così poche che osino attestarsi alla stessa altezza del 'coraggio letterario' dell'autore". Ed aggiunge a chiosarne la ricchezza inventiva: "Solo l'ampio spazio di un commento continuo potrebbe offrirne un'adeguata registrazione. Con tutto ciò, non si spiega la tendenziale indifferenza manifestata dal parallelo strumento della traduzione" [p. XLIX]. Alessandro Fo, fine latinista e poeta in proprio, condizione che lo predispone a dare udienza al fonosimbolismo, traduce quindi Apuleio rivendicando alla traduzione il diritto di duettare con l'autore: "Cimentarsi con lui è sovente un paragrafo di squisita gioia della letteratura, e speriamo che leggere questa traduzione possa qua e là trasmettere anche solamente qualche scheggia della sua festa dell'intelligenza" [p. LI]. Ben più 'calvinista' (nel senso di Giovanni Calvino) è l'etica della traduzione della Nicolini: [...] "Le altre traduzioni [...] perseguendo l'intento di offrire una versione che possa esser letta indipendentemente dall'opera latina, troppo spesso se ne distaccano in modo arbitrario e, affidandosi a comode circonlocuzioni, si prestano ad ambiguità e fraintendimenti, quando non inciampino in insopportabili goffaggini [...] Tutto questo mortifica la straordinaria inventiva linguistica, al limite dello sperimentalismo, che non è certo l'aspetto di minor importanza del romanzo apuleiano" (Nicolini 2010, 73). E quale sarebbe la medicina amara contro tali licenze poetiche?: "una traduzione ancillare, servile, che [...] chiarisca i virtuosismi del testo latino, senza però pretendere di riprodurli [...] e che si mostri il più fedele possibile [...]". [...] Che pensare? Un autore che Fo definiva "tutto stile", ortopedizzato dalla Nicolini in una lingua che "possa rendere [...] giustizia ai contenuti"».

⁴² A proposito di tradurre l'alone fonico, aggiungerei, tra i tanti casi di onomatopea, almeno quest'altro esempio, tratto da Longobardi 2013(b), 111-112: «Anche l'onomatopea vera e propria può trovare udienza nella traduzione italiana. Vediamo come. L'impauritissimo Socrate elenca le gesta della *saga et divina* megera: tutte magie metamorfiche, naturalmente, una delle quali vede un oste rivale trasformato in rana natante nella feccia del vino, nuovo *habitat* (o *mise en abîme*) da cui continua ad attirare i soliti clienti: "deformavit in ranam, et nunc senex ille dolium innatans vini sui adventores pristinos in faece submissus officiosis roncis raucus appellat" (I, 9). Il punto più interessante è quell'hapax *roncus* che ha la funzione di far risuonare, complice il compagno *raucus*, il gracidare della rana (*rana ab sua dicta uoce*) con espediente smaccatamente onomatopeico. Le due traduzioni prese in

nostro Lucio, in esordio, si scusa ritualmente con il suo Lettore della sua rozzezza linguistica, lui che ha acquisito il latino da autodidatta, venendo dall'Attide lingua. Dunque, usa questa espressione «siquid exotici ac forensis sermonis rudis locutor offendero»,⁴³ definendosi (anche solo per *topos* di modestia) «rudis locutor».⁴⁴ E l'allusione? È annidata tutta in quell'anfibologia *rudis* vs *rudis*, (*rudis*, *rudĕre*, *ruditus* 'raglio')⁴⁵ dato che il nostro Lucio, come ognuno sa, andrà incontro a questa malaugurata metamorfosi.

Come fare? Mi sembra che rinunciare a questa componente dominante nella prosa di Apuleio sia depotenziare molto lo strumento della traduzione e approdare a una versione in bemolesse. Si può iniziare immaginando che la voce recitante si scusi col rispettabile pubblico per un eloquio 'poco e-rudito'. Questo *calembour*, però, si appella ancora ai latinisti consapevoli del *pun* che ammicca al verso dell'asino. Potremmo dunque osare di più, andando incontro ad un pubblico più ampio e scegliendo una traduzione che giochi sulle risorse dell'italiano, per esempio un «Scusate se 'deraglio' dal bello stile». Insomma, un'*excusatio* asinina circa uno stile alquanto 'quadru-pedestre'.

E torniamo sui modi di dire. Questo che segue è un modo di dire conclamato, ma la *climax* anomala che lo potenzia crea non pochi problemi di traduzione.

Denique mihi quoque non parvam incussisti sollicitudinem, immo vero formidinem, *iniecto non scrupulo sed lancea*.⁴⁶

I racconti orrorifici sulla magia incutono in Aristomene una certa inquietudine, espressa con una frase idiomatica deformata in iperbole che tende a creare una *climax* paradossale.

esame non colgono questo fine, ma sulla scorta di questa suggestione poetica perenne ("c'è un breve *gre gre di ranelle*" [G. Pascoli, *La mia sera*]), tenterei di mimare con un: "ora chiama i clienti di prima con aggraziati gra gra di granocchia"».

⁴³ Apul. *Met.* I 1.

⁴⁴ Longobardi 2013(b), 109-111.

⁴⁵ Ivi, 110, nota 44.

⁴⁶ Apul. *Met.* I 11.

Fo tralascia i termini latini ('sassolino appuntito' vs 'lancia'), per soppiantarli con l'equivalente idiomatico italiano ('mettere una pulce nell'orecchio') e dispone la *climax* in ordine crescente di fastidio: la puntura della pulce e quella della vespa («più che una pulce nell'orecchio, una vespa»). Anche la Nicolini traduce per equivalenza ('pulce'), ma intensifica poi con il correlativo latino, *lancea* («Più che una pulce, una lama addirittura») che risulta irrelato nella lingua d'arrivo, né idiomatico. Ora, una buona soluzione sarebbe già la coppia 'pulce-pulcino', dove il supposto diminutivo è più voluminoso – e per di più in un padiglione auricolare – che il suo falso grado positivo. La lingua popolare è piena di simili espedienti comici che insistono ribaldescamente su falsi alterati (ad esempio nel famoso detto sul fare un conto che alla fine diventa un contadino, ovvero una somma ben più salata). Ma, a voler gareggiare in sottigliezza, potremmo indicare una soluzione ancora una volta più economica e più paronomastica: «non mi hai messo una pulce nell'orecchio, un punteruolo mi ci hai messo!», in quanto punteruolo è sia un parente della pulce, ovvero un coleottero disastroso (per la palma, per esempio), sia l'analogo dello *scrupulus*, ovvero un attrezzo appuntito (un coltello nella piaga).

Un'altra sfida cui è chiamata la traduzione è quella di valorizzare l'etimo di un termine, etimo su cui però si innesca il *pun* che costituisce il punto più alto di allusività. Il termine in questione è il declinato *frugem*, relato con l'indeclinabile *frugi*, che nel frattempo ha un po' allentato la sua matrice cerealicola (*frux-gis* 'frutto', 'biada', 'messe'), passando a significare 'probo', 'dabbene'. Ma qual è il contesto? Siamo alla prima delle ardue prove che Venere impone a Psiche, la nuora indesiderata. Si sa che essa consisterà nello sceverare un mucchio di semi di varia natura confusi a sommo studio.

Frugem tuam periclitabor. Discerne seminum istorum passivam congeriem singulisque granis rite dispositis atque seiugatis ante istam vesperam opus expeditum approbato mihi.⁴⁷

⁴⁷ Apul. *Met.* VI 10.

Ebbene, il testo 'tutto stile' di Apuleio intende proprio disseppellire la relazione latente tra *frugem* (la frugalità, l'economia domestica della nuora) e *granis*, i vari semi da raggranellare. Come far affiorare anche in traduzione questo non detto, questa allusività preziosa? I due traduttori scelgono accezioni della qualità da saggiare in Psiche ('bravura', l'una; 'capacità', l'altro) che sbarra la relazione tra i due termini.⁴⁸

Io ho considerato irrinunciabile valorizzare questa latenza, che costituisce anche una perfidia sadica di Venere, traducendo: «Metterò alla prova la tua buona semenza... separami questo mucchio di semi».

Ma il vero cimento è tradurre per omografia latino-italiana e riguarda ancora una volta il *Leitmotiv* dell'*Asino d'oro*: il raglio. Il povero Lucio-asino ne passa davvero tante e tante bastonate incassa, cosicché si arriva a proporre di sacrificarlo, dato che non è più buono neppure per farci un crivello da muratore (*Met.* VIII 23, «Nec quicquam amplius quam ruderarium cribrum?»). Quel *runderarium*, infatti, innesca un'ennesima paronomasia tra il solito *rudere* ('ruggire' o 'ragliare') e *rudus*, *-eris* 'macerie', da cui *runderarius* 'staccio per setacciare i calcinacci'.⁴⁹

Noi abbiamo giocato su un'omografia latino/italiano che coniuga calcinacci (*rundera*), ruderi d'asini non più ruggenti, ma

⁴⁸ Longobardi 2013(b), 122: «Nicolini, seguendo il suo profilo, traduce "mettere alla prova questa tua bravura", bollando tale allusività come intraducibile. La stessa vi ritorna sopra (Nicolini 2011, 13-16, nel paragrafo 1.1. *La prova delle fruges*) in questi termini: "Il traduttore è costretto a forzare il vocabolo, rendendolo genericamente con 'bravura', 'capacità', accezione che non ricorre altrove [...] come se Venere dicesse: 'dimostrerai di essere un *servus frugi*, grazie a queste *fruges*'" [Nicolini 2011, 14-15]. Il ragionamento è chiaro, ma non è una traduzione. Diversamente, Fo prova a rendere questa implicazione (certo più immediata al lettore latino!) con l'anticipazione: "Saggiare il raccolto di cui sei capace", ma questo ha a che fare con il risultato di un'azione e non con una qualità intrinseca di Psiche. Possiamo andare oltre?».

⁴⁹ Longobardi 2013(b), 116: «Come si arrangiano i nostri due traduttori con questi casi disperati, quel "*nec quicquam amplius quam ruderarium cribrum*"? Fo 2010 propone: "Il ruggito dei ruderi, nient'altro! Anzi, del cuoio buono a setacciarli!" e Nicolini 2010 risolve: "È pure feroce, mentre non è altro che un setaccio che raglia!". Un po' lambiccata la prima, buona la seconda, ma non fa *ridiculos* [...] *iocos*. Non è un gioco facile da realizzare. Proviamoci: un somarello-crivello? Un vaglio più che un raglio? Un vaglio ar-ruggi-nito? Un Seth-accio (deliro)».

buoni al massimo per vagli (*ruđerarius*) e relativi ragli (*rudere*), definendolo: «un *rudere* di crivello».

Riferimenti bibliografici

- A. Aragosti (ed.), Petronio Arbitro, *Satyricon*, Rizzoli, Milano 1995.
- A. Barbieri, E. Gregori (eds.), *Latenza. Preterizioni, reticenze e silenzi del testo*, Atti del XLIII Convegno Interuniversitario (Bressanone, 9-12 luglio 2015), Esedra, Padova 2016.
- G.L. Beccaria (ed.), *Dizionario di linguistica*, Einaudi, Torino 1994.
- S. Beta (ed.), *La potenza della parola. Destinatari, funzioni, bersagli*, Cadmo, Fiesole (Firenze) 2004 (“I quaderni del ramo d’oro”, 6).
- G.R. Cardona, *Introduzione all’etnolinguistica*, il Mulino, Bologna 1980.
- P. Cherchi, *Onomastica e traduzione: il caso di Tirant lo Blanch*, in Longobardi, Tarantino 2014, pp. 43-68.
- V. Ciaffi (ed.), Petronio, *Satyricon*, con un saggio di E. Sanguineti, Einaudi, Torino 2003.
- A. Fo (ed.), Apuleio, *Le Metamorfosi o l’Asino d’oro*, Einaudi, Torino 2010.
- M. Fontaine, *Funny Words in Plautine Comedy*, Oxford University Press, Oxford 2010.
- N. Gardini, *Lacuna: saggio sul non detto*, Einaudi, Torino 2014.
- M. Giordano, *La parola efficace: maledizioni, giuramenti e benedizioni nella Grecia arcaica*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa-Roma 1999.
- Latenza. Preterizioni, reticenze e silenzi del testo*, Atti del XLIII Convegno Interuniversitario di Bressanone (9-12 luglio 2015), in corso di stampa.
- M. Longobardi, *Gli Eldorado del linguaggio*, «Italiano & Oltre», 5 (1989), pp. 205-209.
- M. Longobardi, *Il chialo, la sberbola e il labirinto*, «Italiano & Oltre», 5 (1995), pp. 262-266.

- M. Longobardi, «*Ignotosque deos ignoto carmine adorat*»: qualche osservazione sullo scongiuro, «Annali della Facoltà di Siena», 20 (1999), pp. 41-76.
- M. Longobardi, *nOMEN OMEN – NOM NOMbre*. Guiraut Riquier e Alfonso X di Castiglia, «Medioevo Romanzo», 26 (2002), pp. 218-245.
- M. Longobardi, *Per partito preso: espedienti della retorica nelle dispute di Guiraut Riquier*, «Studi mediolatini e volgari», 49 (2003), pp. 71-104.
- M. Longobardi, *Educazione all'obscuritas: applicazioni didattiche*, in G. Lachin, F. Zambon (eds.), *Obscuritas. Retorica e Poetica dell'oscuro*, Atti del XXIX Convegno Interuniversitario di Bressanone (12-15 luglio 2001), Università di Trento – Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento 2004 (Labirinti 71), pp. 633-661.
- M. Longobardi, *rec. a G. Peron, Z. Verlato, F. Zambon (eds.), Memoria. Poetica, retorica e filologia della memoria*, Atti del XXX Convegno Interuniversitario di Bressanone (18-21 luglio 2002), Università di Trento – Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento 2004 (Labirinti 78), «Revue Critique de Philologie Romane», 7 (2006[a]), pp. 128-142.
- M. Longobardi, *Cerveri e l'enigma del nome*, in P.G. Beltrami, M.G. Capusso, F. Cigni, S. Vatteroni (eds.), *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, Pacini, Pisa 2006(b), vol. II, pp. 899- 919.
- M. Longobardi, *Retorica dell'osceno e poetica dell'eufemismo nel Satyricon*, «La Parola del testo», 2 (2007), pp. 1-36.
- M. Longobardi, *La citazione del proverbio nelle dispute*, in G. Peron (ed.), *La citazione*, Atti del XXXI Convegno Interuniversitario (Bressanone/Brixen, 11-13 luglio 2003), Esedra, Padova 2009(a), pp. 105-128.
- M. Longobardi, *Rebuffier (o rebussier?): alcuni esempi di equiuoques de la peinture à la parole*, «La Parola del testo», 13 (2009[b]), fasc. I, pp. 163-204.
- M. Longobardi, *Sat., 81: "Ergo me non ruina terra potuit haurire?: Ahi dura terra, perché non t'apristi?" (Inf. XXXIII, 66). Tradurre il Satyricon*, «Testo a fronte», 20 (2009[c]), fasc. XL, pp. 87-130.

- M. Longobardi, «Solue me»: *indovinelli e rebus nella Cena di Trimalcione*, in M. Lecco (ed.), *L'enigma nella letteratura europea dall'antichità e dal medioevo all'età moderna*, «L'Immagine Riflessa», n.s., 19 (2010[a]), pp. 1-36.
- M. Longobardi, «Alla traduzione animata vuolsi un poeta». *Metafore del Satyricon*, «Annali Online di Lettere-Ferrara», 5 (2010[b]), fasc. II, pp. 182-213.
- M. Longobardi, *La 'sprezzatura' di Petronio*, in N. Catelli, G. Iacoli, P. Rinoldi (eds.), *Verba tremula. Letteratura, erotismo, pornografia*, Bononia University Press, Bologna 2010(c), pp. 29-53.
- M. Longobardi, *Vanvere: parodie, giochi letterari, invenzioni di parole*, Carocci, Roma 2011(a).
- M. Longobardi, «Manca sempre una cosa» (F. Pessoa). *Alcune osservazioni sulla traduzione di Flamenca*, «Medioevo Romanzo», 25 (2011[b]), fasc. I, pp. 141-149.
- M. Longobardi, «A sì gran fallo». *Alcuni esempi dello "scurrile poetico"*, in R. Brusegan, (ed.), *La scienza del teatro. Omaggio a Dario Fo e Franca Rame*, Atti della giornata di studi (Università di Verona, 16 maggio 2011), Bulzoni, Roma 2013(a), pp. 107-126.
- M. Longobardi, «Si torni pure all'asino». *L'Asino d'oro di Apuleio (la traduzione, le traduzioni, gli intraducibili)*, «Carte romanze», 1 (2013[b]), fasc. II, pp. 95-147.
- M. Longobardi, *Una traducson per Guiraut Riquier*, in P. Cannettieri, A. Punzi (eds.), *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, Viella, Roma 2014(a), pp. 979-990.
- M. Longobardi, *Belle, brutte, fedeli, infedeli: traduzioni di autori classici e medievali*, in C. Agostinelli, G. Cecchini, O. Celeste (eds.), *Tradurre: l'arte e il suo doppio*, Giornata seminariale sulla traduzione dalle lingue classiche e moderne (Pesaro, 25 febbraio 2011), Quaderni del Consiglio Regionale delle Marche, Ancona 2014(b), pp. 151-218.
- M. Longobardi (ed.), *Petronio, Satyricon*, con una presentazione di C. Segre, Barbera, Siena 2008 ora Rusconi, Milano 2015(a).

- M. Longobardi, *Franco Scataglini: un poeta romanzo. Dalla Rose alla Rosa*, «Critica del testo», 18 (2015[b]), pp. 199-243.
- M. Longobardi, A. Tarantino (eds.), *Sulla traduzione letteraria delle lingue romanze*, Atti della Giornata di studi sulla traduzione letteraria delle lingue romanze (Ferrara, 1 aprile 2014), «Romània Orientale», 27 (2014).
- B. Mortara Garavelli, *Silenzi d'autore*, Laterza, Roma-Bari 2015.
- L. Nicolini, *Ad (l)usum lectoris: etimologia e giochi di parole in Apuleio*, Pàtron, Bologna 2011.
- F. Orletti, *La conversazione diseguale: potere e interazione*, Carocci, Roma 2000.
- G. Perec, *Je suis né*, Editions du Seuil, Paris 1990.
- G. Peron, Z. Verlato, F. Zambon (eds.), *Memoria. Poetica, retorica e filologia della memoria*, Atti del XXX Convegno Interuniversitario di Bressanone (18-21 luglio 2002), Università di Trento – Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento 2004 (Labirinti 78).
- M. de Riquer, *Obras completas del trovador Cerverí de Girona. Textos, traducción y comentarios*, Instituto español de estudios mediterráneos, Barcelona 1947.
- G.A. Rossi, *Dizionario enciclopedico di enigmistica e di ludolinguistica*, Zanichelli, Bologna 2002.
- E. Sanguineti, *Il giuoco del Satyricon: un'imitazione da Petronio*, Einaudi, Torino 1970.

