Note a margine per una traduzione dimenticata: *I due fratelli* di Terenzio

Remarques sur une traduction oubliée : Les deux frères de Terence

Remarks on a Forgotten Translation: Terence's Two Brothers

Marina Paino

Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/cei/6656>

DOI: 10.4000/cei.6656

ISSN: 2260-779X

Editore

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Edizione cartacea

ISBN: 978-2-37747-173-7

ISSN: 1770-9571

Notizia bibliografica digitale

Marina Paino, « Note a margine per una traduzione dimenticata: *I due fratelli* di Terenzio », *Cahiers d'études italiennes* [Online], 30 | 2020, Messo online il 01 mars 2020, consultato il 06 mars 2020. URL : <http://journals.openedition.org/cei/6656> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cei.6656>

Questo documento è stato generato automaticamente il 6 marzo 2020.

© ELLUG

Note a margine per una traduzione dimenticata: *I due fratelli* di Terenzio

Remarques sur une traduction oubliée : Les deux frères de Terence

Remarks on a Forgotten Translation: Terence's Two Brothers

Marina Paino

- ¹ L'analisi critica dell'opera bufaliniana, che annovera ormai una nutrita bibliografia, parimenti alimentata da 'bufalinisti' di lungo corso e da appassionati esegeti occasionali dell'autore comisano, non ha mancato di concentrarsi in più circostanze sull'intensa attività traduttoria dello scrittore, cimentatosi originariamente in questa forma di 'ricreazione' letteraria attraverso un'ardua e artigianale retroversione dei *Fiori del male*, per confrontarsi poi con più strutturate traduzioni dallo stesso Baudelaire (di cui, oltre ai *Fiori del male* pubblica in italiano a propria firma anche lo scritto *Per Poe*), da Giraudoux, da Renan, da Toulet, da Hugo, da Madame de La Fayette, da Gómez de la Serna. Tutte queste traduzioni sono state oggetto di specifici studi critici, laddove di nessuna attenzione ha goduto l'unica versione di un testo della classicità edita dal professore Bufalino, quella degli *Adelphoe* di Terenzio, realizzata nel 1982 su commissione dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico di Siracusa. Un testo quasi del tutto dimenticato, qua e là tuttavia ricordato a margine di discorsi critici sul Bufalino traduttore, come a voler preservare questi *Fratelli* 'isolani' dal totale oblio. È quanto accade in fondo già nella prima compiuta riflessione su «Bufalino e la traduzione» svoltasi nel maggio del 2001, per impulso della Fondazione intitolata allo scrittore¹, e in coincidenza della quale un lettore bufaliniano della prima ora come Nunzio Zago, nell'introdurre la giornata di studi dedicata all'argomento, citava *en passant* e in premessa proprio la versione da Terenzio, affinché non risultasse esclusa del tutto dalla ricostruzione critica di questo 'altro' mestiere dell'autore di Comiso²; di fatto è però proprio questo che si verifica negli anni, e pochissimi saranno i successivi cenni all'opera terenziana tradotta presenti frettolosamente e per mero dovere di cronaca nella bibliografia generale sullo scrittore di Diceria.
- ² Per mettere insieme qualche nota a corredo e illustrazione di questo testo caduto nel dimenticatoio, conviene certo partire dalla ricostruzione dell'"occasione". Lo spunto per

la commissione del lavoro a Bufalino è presto detta: all'inizio degli anni '80 l'Istituto Nazionale del Dramma Antico, d'intesa con il Ministero competente (allora «del Turismo e dello Spettacolo»), nonché con gli assessorati dei Beni Culturali e del Turismo della Regione Sicilia, decise di replicare nel teatro di Segesta l'operazione culturale felicemente messa in atto già da tempo presso il teatro greco di Siracusa, sede di cicli di rappresentazioni classiche in grado di mettere in moto un fortunato circuito drammaturgico-turistico con importanti ricadute economiche. Se Siracusa, con i suoi spettacoli, rimaneva il luogo principe della tragedia greca e delle grandi commedie di Aristofane, Segesta avrebbe potuto costituire nella Sicilia occidentale una sorta di variante prevalentemente latina, diversificando l'offerta teatrale e promuovendo in modo più articolato l'incremento di un turismo colto e internazionale nell'isola. Dopo il successo della prima edizione di spettacoli svoltasi nel teatro antico di Segesta nel 1981, viene subito messo in programma dagli organizzatori un nuovo ciclo che possa andare in scena nel 1983 e per il quale vengono scelti la *Fedra* di Seneca e gli *Adelphoe* di Terenzio. Siamo in Sicilia e il 1981 non è solo l'anno della riapertura del teatro di Segesta, ma anche quello dello strepitoso successo di *Diceria dell'untore* e di un misconosciuto professore della provincia iblea che dal nulla vince il premio Campiello. È facile per i curatori delle rappresentazioni classiche pensare proprio al nome di lui da associare ad uno dei due spettacoli programmati per la successiva stagione, tanto più che l'autore di *Diceria* ha già al proprio attivo una serie non irrilevante di traduzioni letterarie editate soprattutto per Sellerio tra il 1980 e il 1981³.

- 3 Presso l'Istituto Nazionale del Dramma Antico, tutti i documenti successivi al 1980 non risultano consultabili perché ancora da catalogare, e pertanto non è possibile rintracciare specifiche testimonianze cartacee dei rapporti intercorsi tra l'amministrazione dell'ente e lo scrittore in vista di questa occasionale collaborazione 'classica' di Bufalino; più utili al reperimento di informazioni a riguardo sono invece i registri della Biblioteca Comunale «Fulvio Stanganelli» di Comiso, dai quali risulta una puntuale consultazione delle edizioni delle commedie di Terenzio che l'assiduo lettore Bufalino concentra nel periodo tra luglio e novembre del 1982, ovvero nei mesi in cui si dedicò più intensamente al lavoro sugli *Adelphoe*. Nella biblioteca di casa dello scrittore erano già presenti due edizioni terenziane, oggi conservate presso la Fondazione a lui intitolata (*Tutte le commedie*, traduzione di Mario Scandola, Milano, Rizzoli, 1951, e *Le commedie*, traduzione e introduzione di Alessandro Ronconi, Milano, Garzanti, 1977) alle quali il professore-traduttore affianca per un confronto quelle prese in prestito tra l'estate e l'autunno di quell'anno (*Le Comedie. Recate in versi italiani di Nicola Fortiguerra, premessi alcuni cenni biografici e critici per cura di Lodovico Lorio*, Milano, Sonzogno, 1932⁴; *Adelphoe*, a cura di Paolo Tremoli, Milano, Principato Editore, 1968⁵; *Le commedie*, ed. non specificata⁶).
- 4 Lo spettacolo, testualmente fondato sulla traduzione bufaliniana, con regia di Giancarlo Sbragia, Mariano Rigillo nel ruolo di Demea e Luigi Pistilli nella parte di Micione, va in scena con un grande successo il 13 luglio del 1983, e alla prima assiste con alcuni amici pure lo scrittore di Comiso. Per il libretto di accompagnamento ad uso degli spettatori, Bufalino stende anche una breve ma non insignificante introduzione dal titolo *Tradurre Terenzio*⁷, finora non censita nelle bibliografie dei suoi scritti (e riproposta qui in appendice per la prima volta), la quale attesta pienamente lo spirito con cui egli si accosta in genere alla traduzione e a questa terenziana in particolare. Al di là delle riflessioni sui problemi legati alla 'riscrittura' di un testo di altra epoca, destinato per di più alla recitazione davanti ad un pubblico vasto ed eterogeneo, quello che dello scritto

introduttivo sembra particolarmente degno di attenzione è la contiguità che Bufalino tende ad istituire tra l'immaginario di quel testo e la propria attività di traduttore e autore ad un tempo. Ovvero, pure nel caso di un confronto con un'opera così 'lontana', è costantemente uno specchio di sé che lo scrittore cerca attraverso le differenti forme della propria esperienza letteraria, e anche quando questa scaturisce da 'occasioni' esterne, egli non rinuncia ad accettarle in modo «sempre molto selettivo e consapevole»⁸. Nell'introduzione al libretto, Bufalino prende le mosse dall'iniziativa editoriale einaudiana della collana «Scrittori tradotti da scrittori» che restituisce, sin dall'idea di base, pari dignità all'autore originario e al suo interprete. Nella visione bufaliniana quest'ultimo intrattiene del resto col testo altrui rapporti di assoluta intimità, forse diversa, ma certo non meno profonda di quella che si mette in campo con la scrittura di prima mano: «Il padre adottivo, insomma, gareggia in amore col padre carnale, come, manco a farlo apposta, negli stessi *Fratelli* terenziani [...]. Quasi che l'esercizio del vicariato esiga i più severi obblighi morali, per cui mentre al titolare sono leciti eccessi ed arbitri, al delegato e supplente no»⁹. Bufalino mette in dialogo il proprio lavoro 'di seconda mano' con i nuclei portanti del testo di Terenzio, in un gioco di costante ricorso all'autoreferenzialità facilmente riconoscibile quale cifra distintiva della sua stessa attività letteraria. Come nel rapporto tra autore e traduttore messo in rilievo nella nota al libretto di sala, anche in Terenzio infatti si fronteggiano due padri (uno naturale e uno affidatario), la cui diversa visione dell'esistenza dà luogo a due diversi esiti educativi nei confronti dei due giovani fratelli di sangue cresciuti separatamente, uno da Demea e uno da Micione: ed è questa forma 'altra' di paternità che Bufalino vede riprodotta nell'attività di chi si presta a riscrivere in altra lingua, plasmando e indirizzando il testo-figlio in base al proprio sentire. La commedia di Terenzio non è dunque un cimento casuale, e Bufalino trova il modo di sottolineare come quel testo arrivi a parlare di lui, del proprio modo di fare letteratura; e inseguendo autoreferenzialmente punti nodali del proprio immaginario narrativo, sempre all'interno dell'introduzione al libretto di sala, arriva altresì a mettere in campo in modo più esplicito la componente fisica della scrittura letteraria parlando di corpo a corpo linguistico del traduttore con l'autore tradotto (con la ripresa del riferimento già fatto poche righe prima alla dimensione carnale della paternità), per spingersi poi ad assimilare la traduzione alla pratica a lui cara della *detection*, con il traduttore che finisce col tradire «l'accanimento poliziesco a decifrare le più fugaci impronte digitali del rivale invisibile»¹⁰.

- 5 Questa breve introduzione assai poco nota si pone così a fianco degli altri pronunciamenti di Bufalino sulla traduzione, puntualmente animati da metafore e similitudini costantemente riconducibili a temi a lui cari, dall'apologo del *Malpensante* dedicato all'argomento e in cui si punta l'attenzione sul ruolo di autentico lettore-innamorato di un testo che ogni traduttore ricopre (in una lettura ravvicinata ancora una volta rapportata al contatto carnale)¹¹, alle dichiarazioni in merito rilasciate a Massimo Onofri in un'intervista-autoritratto del 1992, in cui, sempre a proposito dell'attività traduttoria, la stessa viene messa in dialogo col motivo della cecità, notoriamente assai importante per Bufalino¹², nonché con quello del duello tra scrittore e interprete, tra autore e lettore, che segna in profondità la narrativa del professore di Comiso sin da *Diceria*¹³.
- 6 Nella scrittura, sia essa di prima o di seconda mano, egli si riflette costantemente, individua e dissemina frammenti di sé e del proprio universo letterario, e non è detto che l'elemento tematico da lui messo autoreferenzialmente in rilievo negli *Adelphoe*,

ovvero quello di una contraddittoria paternità, che riguarderebbe ad un tempo il traduttore e il Micione terenziano, sia l'unico della commedia ad alimentare ed incrociare l'immaginario di Bufalino.

- 7 Scostandosi infatti dalla lettura più scontata e immediata che vede in quest'opera teatrale un confronto a tutto campo tra due diversi modelli pedagogici, è possibile rintracciare nel testo anche una più cangiante e suggestiva attenzione alla sostituzione e confusione dei ruoli e delle personalità che, già dominante nel romanzo bufaliniano d'esordio, diventerà fino alle ultime prove cifra distintiva delle dinamiche narrative messe in gioco dall'autore. *I due fratelli* rappresentano in fondo anche questo, con Eschino che per solidarietà fraterna finge di rapire per sé la citarista Bacchide di cui è invece innamorato il fratello Ctesifone; Demea che accusa ingiustamente Micione della cattiva educazione data ad Eschino, foriera — a suo dire — del rapimento della citarista e del presunto abbandono di Panfila (da cui il giovane liberalmente allevato da Micione ha pure avuto un figlio); Ctesifone che viene creduto figlio modello e irreprensibile e che invece è l'ispiratore delle azioni di Eschino; Demea che alla fine sceglie di far propria la liberalità di Micione da lui al contrario sempre avversata e criticata nel fratello. Insomma: un *qui pro quo* a tutto tondo, che niente ha da invidiare ai guazzabugli bufaliniani, cui fornisce anzi un inaspettato specchio 'classico', felicemente leggero e privo di implicazioni drammatiche.
- 8 Si tratta di un dominante elemento che presiede a tutto lo svolgimento dell'opera di Terenzio e nel quale Bufalino non poteva che ritrovarsi pienamente, lui che in fondo aveva cominciato a confrontarsi con le dinamiche del teatro terenziano sin dagli anni dei banchi di scuola (come testimoniano i registri dei prestiti della Biblioteca Comunale del suo paese)¹⁴, e che già in *Diceria* aveva messo in scena ripetuti scambi di ruoli consumatisi in quel caso sulla soglia tra la vita e la morte: la vittima che pensa di farsi untore, Marta che si finge sempre diversa, l'inversione di ruoli dichiarata tra padre Vittorio e l'io narrante, così come quella tra medico e paziente, le lettere di Angelo da inviare alla madre per far sì che lei potesse crederlo ancora in vita... E l'elenco potrebbe continuare, all'interno di quel romanzo d'esordio tutto giocato dal narratore come in una stanza degli specchi, e che in realtà non è che il primo atto di un costante ritorno dello scrittore sul motivo del rovesciamento di prospettiva, dello scambio di personalità, dell'equivoco derivante da mistificazioni, dell'appropriazione della visione altrui. Un intero romanzo come *Le menzogne della notte* viene anzi concepito qualche anno dopo all'insegna dell'estremizzazione di queste logiche, esemplificate per altro dall'ipotesi di poterlo intitolare proprio *Qui pro quo*, con un'opzione poi sfruttata più avanti in un altro libro incentrato sulle stesse dinamiche, benché alleggerito per una volta dai toni apertamente drammatici.
- 9 Senz'altro meno nelle corde dello scrittore siciliano risulta invece l'altra area tematica emergente come centrale negli *Adelphoe* terenziani, ovvero la declinazione di questioni legate alla sfera della paternità, prospettata piuttosto da Bufalino come un menzognero e quasi ridicolo paradosso già all'interno del sanatorio di *Diceria*, dove non è ovviamente permessa la proiezione genitoriale verso il futuro¹⁵, e dove la paternità surrogata e adottiva del piccolo Adelmo da parte degli internati si risolve infatti scontatamente con la morte del fanciullo¹⁶; in quello stesso contesto, anche il desiderio di essere padre confessato da Sebastiano, altro tisico ospite presso la 'Rocca' («Mi piacerebbe avere un figlio. Che dico? Una memoria qualunque in cui sopravvivere»¹⁷), non può aver seguito e viene smentita all'origine dalla sua stessa affermazione di essere

verGINE. Forse è solo finzione e inesistenza lo stesso Padreterno delle *Menzogne della notte*, e la più compiuta rappresentazione genitoriale offerta da Bufalino dovrà attendere l'esplicitazione di chiare trame autobiografiche all'interno di *Calende greche*, centralmente occupato dalla *Ramanzina a una seggiola vuota* in cui padre e madre chiedono al figlio assente di sposarsi e farsi genitore a sua volta, invece di dedicarsi interamente (e ai loro occhi sterilmente) alla lettura e alla scrittura, ovvero alla finzione letteraria¹⁸.

- 10 In una vita interamente vissuta attraverso la letteratura anche la paternità passa dalla pagina scritta, come in fondo già sottolineato da Bufalino stesso, nella nota per il libretto di sala dei *Due fratelli*, proprio tramite l'assimilazione del rapporto tra Micione e Demea (rappresentato appunto da Terenzio negli *Adelphoe*) con quello intercorrente tra l'autore-padre naturale di un testo e il traduttore-padre adottivo, che non ha affatto, nella visione bufaliniana, un compito più facile o meno coinvolgente rispetto al primo. E se la genitorialità diretta di un'opera originale viene presa a corrispettivo della paternità 'carnale' vera e propria, assume un più esplicito significato il fatto che lo scrittore (che nella vita convolerà a «prudentissime nozze» solo in età avanzata)¹⁹ abbia tardato oltremodo a dare alla luce i frutti della propria attività in versi e in prosa, tra esitazioni e timidezze, timori e continui processi di revisione. Licenziare un testo nato dalla scrittura in proprio è del resto in qualche modo anche un'assunzione di responsabilità genitoriale che desta ansia, legata innanzitutto all'incertezza di come quel figlio di carta riuscirà a trovare il proprio spazio di affermazione, nonché all'angoscia tutta genitoriale di doversi separare da lui. Bufalino scrittore arginerà questa paura con istruzioni per l'uso e note esplicative ai suoi libri le quali tradiscono una chiara ansia di controllo del figlio-testo, forse non troppo dissimile, nel movente profondo, dalla scelta di un'educazione rigida e controllatissima che Demea tentava di impartire al suo Ctesifone. Ma come lui stesso puntualizza in *Tradurre Terenzio*, Bufalino è di fatto anche Micione, ovvero il traduttore-padre adottivo, cioè il padre non naturale di quella commedia così come di tutti gli altri testi da lui volti in italiano, col compiacimento per una scrittura alla seconda che gli permetteva in fondo una paternità differente, e forse anche per ciò per lui particolarmente seducente. Scorrendo le righe di quella breve nota di sala è facile tuttavia intravedere come al se stesso-Micione Bufalino attribuisca obblighi di rigore e controllo che appartengono al contrario al se stesso-Demea, in un *qui pro quo* preso a prestito da Terenzio, nel quale lui trova però perfetto rispecchiamento. Dalla sua stanza degli specchi lo scrittore non ha nessun interesse ad uscire, alla stregua del personaggio-figlio già da lui allevato e cresciuto in quel romanzo d'esordio dato alle stampe non molto tempo prima: l'autobiografico io narrante di *Diceria dell'untore* si trova in quelle pagine ad assistere con Marta ad uno spettacolo di pupi, ovvero alla recita di un testo in nessun modo attribuibile a lui, scritto cioè da un altro autore-padre: «Un pensiero ci aveva presi e ce lo scambiammo con uno sguardo: che lì davanti si trattava di noi, non so chi ci chiamava per nome, lì davanti a rispondere di persona»²⁰. E Bufalino questa suggestione tenderà a replicarla continuamente, in una insistita e personalissima riduzione di tutto a sé, che di fatto fa sì che anche Terenzio, Demea e Micione trattino ai suoi occhi in qualche modo di lui e della sua carnale e connaturata identificazione con la scrittura: quei due fratelli non sono cosa altra, ma vengono assunti piuttosto dall'autore-traduttore a due delle tante possibili proiezioni di sé, che con lui condividono per altro la condizione di vecchiaia che di lì a poco sarà messa in primo piano nel doppio registro temporale di *Argo il cieco*. Vale insomma anche per loro, come poi anni dopo per un

altro personaggio riscritto dalla penna di Bufalino quale Guerrin Meschino, quel flaubertiano «*c'est moi*» dallo scrittore siciliano in diverse occasioni (manco a dirlo) fatto suo, sempre — *ça va sans dire* — attraverso il filtro di una letterarietà dall'untore di Comiso elevata al quadrato con personale autocompiacimento.

ALLEGATO

Frontespizio e prima pagina del libretto dello spettacolo (vedi n. 7).

NOTE

1. Giornata di studi «Bufalino e la traduzione», promossa dalla Fondazione Gesualdo Bufalino e dalla Facoltà di Lingue e letterature straniere dell'Università di Catania (sede di Ragusa), Comiso, Teatro Naselli, 26 maggio 2001; i risultati scientifici di quell'incontro sono poi parzialmente confluiti nel volume *Bufalino narratore, fra cinema, musica, traduzione*, a cura di N. Zago, Comiso, Salarchi, 2002, pp. 87-182.
2. Cfr. N. Zago, *Bufalino e la traduzione*, in *Bufalino narratore*, cit., p. 90. Negli anni sono state oggetto di specifico approfondimento soprattutto le traduzioni bufaliniane dal francese, in riferimento alle quali cfr. in particolare C. Rizzo (a cura di), *Le voleur de feu. Bufalino e le ragioni del tradurre*, Firenze, Olschki, 2005 e C. Rizzo (a cura di), *I carnets di traduzioni poetiche. Un inedito di Gesualdo Bufalino*, Acireale-Roma, Bonanno, 2010.
3. Cfr. J. Giraudoux, *Susanna e il Pacifico*, traduzione e nota di G. Bufalino, Palermo, Sellerio, 1980; Madame de La Fayette, *L'amor geloso*, con una nota di G. Bufalino, Palermo, Sellerio, 1980; E. Renan e J. Giraudoux, *Due preghiere*, a cura di G. Bufalino, Palermo, Sellerio, 1981; P.-J. Toulet, *Le controrime*, a cura di G. Bufalino, Palermo, Sellerio, 1981; C. Baudelaire, *Trentatre Fiori del Male*, tradotti da G. Bufalino (con 3 acqueforti di A. Manfredi), Reggio Emilia, Prandi, 1982; in contemporanea con la traduzione di Terenzio esce in libreria anche C. Baudelaire, *I Fiori del Male*, con prefazione e traduzione di G. Bufalino, Milano, Mondadori, 1983.
4. Volume preso in prestito il 31 luglio 1982; riconsegnato il 26 ottobre 1982.
5. Volume preso in prestito il 22 settembre 1982; riconsegnato il 16 novembre 1982.
6. Volume preso in prestito il 23 ottobre 1982; riconsegnato il 16 novembre 1982. A proposito dell'edizione non specificata, si segnala che, con il titolo *Le commedie*, la biblioteca di Comiso possedeva due volumi: Terenzio, *Le commedie* [edizione non datata, l'anno approssimativo è il 1930, nel catalogo è riportato «193?»]; e Terenzio, *Le commedie*, a cura di Beniamino Proto, con un saggio introduttivo di C.-A. Sainte-Beuve, Torino, Einaudi, 1974.

7. G. Bufalino, *Tradurre Terenzio*, in *Il teatro di Segesta. Il ciclo di spettacoli classici. «I due fratelli» di Terenzio. «Fedra» di Seneca*, a cura di A. Allegra e F. Amoroso, Teatro antico di Segesta, 13 luglio / 7 agosto 1983, Istituto nazionale del Dramma Antico Siracusa, senza numerazione di pagina.
8. N. Zago, *Bufalino e la traduzione*, cit., p. 90.
9. G. Bufalino, *Tradurre Terenzio*, cit.
10. *Ibid.*
11. Cfr. G. Bufalino, *Il malpensante*, ora anche in Id., *Opere 1981.1988*, a cura di M. Corti e F. Caputo, Milano, Bompiani, 1992, p. 1065, in cui si legge: «Il traduttore è l'unico autentico lettore di un testo. Non dico i critici che non hanno voglia né tempo di cimentarsi in un corpo a corpo altrettanto carnale, ma nemmeno l'autore ne sa, su ciò che ha scritto, più di quanto un traduttore innamorato indovini».
12. Cfr. M. Onofri, *Gesualdo Bufalino: autoritratto con personaggio*, ora anche in G. Bufalino, *Opere/2 1989.1996*, a cura di F. Caputo, Milano, Bompiani, 2007, pp. 1343-1344, in cui si legge: «Il compito [del traduttore], a mio parere, è più umile e umano che non si pensi: il suo è un servizio, un'assistenza prestata da un vedente a uso dei non vedenti; qualcosa di simile a chi aiuta un cieco ad attraversare una strada. Dove per cecità s'intende la barriera di una lingua straniera».
13. Cfr. *ivi*, p. 1344; Bufalino afferma: «Chi traduce intreccia con l'autore un rapporto di ripicche, invidie, rivalità, complicità, che è simile a un duello amoroso».
14. Nei registri resta traccia di letture svolte nell'estate del 1933: Terenzio, *Commedie* (ed. non specificata), preso in prestito il 9 agosto 1933 (rientro non registrato) e Terenzio, *Commedie* (ed. non specificata), preso in prestito il 21 settembre 1933, riconsegnato il 22 settembre 1933.
15. «Più tardi, al buio, al mio fianco, [Marta] mi cercò le mani, le volle su di sé, sull'addome, tenendovele ferme con le sue, dove potessero sentire come una smussatura della carne attorno a un lieve perlaceo gonfiore. "Se fosse un bambino..." disse, e rise, cambiando subito diapason e tema» (G. Bufalino, *Diceria dell'untore*, ora anche in Id., *Opere 1981.1988*, cit., p. 117).
16. Cfr. *ivi*, p. 22 («Dirò ancora del bambino Adelmo, il nostro giocattolo, figlio e portafortuna»).
17. Cfr. *ivi*, p. 77.
18. Cfr. G. Bufalino, *Calende greche*, ora anche in Id., *Opere/2 1989.1996*, cit., pp. 101 e sgg.
19. In occasione del matrimonio lungamente meditato per quasi un quarto di secolo, gli sposi offrirono come bomboniera agli invitati un dono letterario, ovvero un libretto da loro due curato e intitolato *Dicerie coniugali. 62 pensieri lievi e gravi sul matrimonio proposti da una coppia nuovissima a uso delle coppie più anziane*. Il volumetto, rivisto e ampliato, verrà pubblicato da Bompiani nel 1989 col titolo *Il matrimonio illustrato*.
20. G. Bufalino, *Diceria dell'untore*, cit., p. 123.

RIASSUNTI

Il contributo punta l'attenzione su un testo di Bufalino rimasto escluso da specifiche riflessioni critiche, la traduzione degli *Adelphoe* di Terenzio, realizzata per la messa in scena al Teatro Antico di Segesta nel 1983. Anche questo lavoro su commissione, di cui viene ricostruita l'"occasione" compositiva, contiene in sé motivi e tematiche accostabili a quelle bufaliniane, in un'autoreferenzialità insistita di ogni scrittura messa a punto dall'autore siciliano che informa di sé anche la nota di accompagnamento ad uso degli spettatori della rappresentazione, qui

ripubblicata per la prima volta quasi col valore di un inedito finora sempre sfuggito alle bibliografie ufficiali.

Cet article porte sur un texte de Bufalino — sa traduction des *Adelphoe* de Terence, réalisée pour une mise en scène au Teatro Antico de Segesta en 1983 — qui n’a pas fait l’objet de réflexions critiques spécifiques jusqu’ici. Bien qu’il s’agisse d’une traduction faite sur commande (et dont on reconstruit ici les circonstances), elle contient des motifs et des thématiques qui sont typiquement bufaliniens. Parmi ces motifs on mentionnera notamment l’autoréférentialité, qui caractérise de façon appuyée tous les styles d’écritures que l’écrivain sicilien a développés au cours de sa carrière. On retrouve cette autoréférentialité dans la note de présentation, *Tradurre Terenzio*, qui accompagne la traduction et constitue une sorte de mode d’emploi pour les spectateurs. Elle est ici republiée, avec un statut proche de celui de l’inédit, car elle avait échappée jusqu’ici aux biographes officiels de l’écrivain.

This essay deals with the translation of Terence’s *Adelphoe*, which Bufalino made for a production of the play that was staged at Segesta’s Teatro Antico in 1983. Despite the fact that this was a commissioned translation (whose circumstances are here reconstructed) it presents motifs and themes that are typical of Bufalino’s style. Among these themes one should mention specifically self-referentiality, a writing mode that the Italian writer developed throughout his career. One finds the same self-referentiality in Bufalino’s short introduction to his translation, here republished because biographers had ignored its existence so far.

INDICE

Mots-clés : traduction, Adelphoe, Térence, Bufalino, comédie ancien, représentation classique

Keywords : translation, Adelphoe, Terence, Bufalino, ancient theater, classical staging

Parole chiave : traduzione, Adelphoe, Terenzio, Bufalino, dramma antico, rappresentazione classica

AUTORE

MARINA PAINO

Università di Catania