

Sara Troiani

## Tra esegesi e regia: le traduzioni di Ettore Romagnoli per il dramma antico<sup>1</sup>

«Ellenista, contrappuntista e poeta»: così Gabriele D'Annunzio descrisse Ettore Romagnoli in un passo del *Libro segreto* in cui, esponendo i principi metrici seguiti per la composizione delle strofe della sua *Laus Vitae*, rileva come esse presentino “in filigrana” strutture della prosodia greca che solo l'occhio esperto del grecista sarebbe stato in grado di individuare<sup>2</sup>. Questo breve accenno condensa l'attività di Romagnoli come studioso dei testi classici antichi, sottolineando la sua formazione secondo il severo metodo filologico appreso negli anni universitari dal magistero del filologo classico Enea Piccolomini e dell'archeologo Emanuel Löwy, l'estro polemico in riferimento al carduccianesimo e all'antifilologismo che lo portarono a scontrarsi rispet-

---

<sup>1</sup> Si ringraziano Giorgio Ieranò, Angela Romagnoli e Patricia Salomoni per l'invito a presentare il contributo nell'ambito del seminario di studi *Ritmo, parole e musica: Ettore Romagnoli traduttore dei poeti* (9 aprile 2019). Un ringraziamento va inoltre all'Accademia Roveretana degli Agiati che ha organizzato l'evento e reso disponibile la consultazione dei materiali del Fondo Romagnoli, agli Archivi Storici della Biblioteca Civica «G. Tartarotti» di Rovereto dove il fondo è attualmente conservato e in catalogazione e all'Archivio della Fondazione INDA (AFI) per avermi concesso di consultare i documenti inediti e le rassegne stampa degli spettacoli classici diretti da Ettore Romagnoli.

<sup>2</sup> G. D'Annunzio, *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*, Verona 1935, edizione a cura di P. Gibellini, Milano 1995, pp. 81-82: «Nelle grandi strofe di “Laus Vitae” l'occhio esperto scopre i disegni metrici dell'Ode e del Coro come le filigrane nella carta nobile. Potrei dire, per farmi intendere, che ogni strofa è filigranata di prosodia greca. Ma nessuno m'intenderebbe se non uno solo – ellenista, contrappuntista, poeta – che si chiama Ettore Romagnoli. Son certo che s'io gli mandassi a leggere sorridendo questo *carmen votivum*, questo gioco d'un mattino di primavera, egli direbbe avere io dimostrato come la sestina di Pietro Paolo Parzanese possa a un tratto parere il metro più novo del novissimo secolo». Secondo G. Perrotta, *Ettore Romagnoli*, «Maia», I, 2, 1948, p. 103, le righe del D'Annunzio rappresentano un elogio nei confronti di Romagnoli, mentre P. Treves, *Tradizione classica e rinnovamento della storiografia*, Milano, Napoli 1992, p. 290 considera il riferimento «fra ironico ed eloquente».

tivamente con Benedetto Croce e con i maggiori filologi italiani del primo Novecento, nonché la vena artistica promossa attraverso la traduzione presoché completa del *corpus* poetico dell'antica Grecia e la "rievocazione" del teatro antico nella veste di direttore artistico prima di spettacoli universitari poi di allestimenti professionistici, tra cui quelli diretti per il Teatro greco di Siracusa dal 1914 e al 1927<sup>3</sup>.

Romagnoli viene ricordato principalmente per la sua attività di divulgatore della cultura greco-latina e il suo nome è legato alla collana edita da Zanichelli a partire dal 1921, *I poeti greci tradotti da Ettore Romagnoli*. La raccolta ebbe il merito di far conoscere testi di autori «allora generalmente più famosi che conosciuti»<sup>4</sup> al pubblico non accademico che, come ricorda Treves, era rappresentato principalmente da «scuole, studenti, le cosiddette persone colte, i salotti eleganti e i professionisti in fregola di umanesimo»<sup>5</sup>. Nonostante l'innegabile servizio a favore della diffusione di massa della poesia greca, insieme al necessario aggiornamento linguistico rispetto a vecchie versioni classicistiche all'epoca ancora in circolazione e ormai illeggibili<sup>6</sup>, il giudizio critico sulle traduzioni di Romagnoli non è unanime: infatti, se le commedie di Aristofane, i drammi satireschi, Teocrito, Eroda e i mimici minori vengono

<sup>3</sup> Un recente profilo biografico è offerto da G. Piras, *Ettore Romagnoli*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXXVIII, Roma, 2017, pp. 189-194. Per una bibliografia sull'eccentrica attività di Romagnoli nei campi della filologia, della traduzione e della messinscena teatrale cfr. i contributi del volume monografico «Dioniso», n. ser., XI, 2, 1948, pp. 69-141; Perrotta 1948, cit., pp. 85-103; E. Paratore, *Ettore Romagnoli*, «Dioniso», n. ser., XXII, 1-2, 1959, pp. 23-39; G. Cucchetti, *Ettore Romagnoli. A venticinque anni dalla sua morte e cinquant'anni dalla prima delle rappresentazioni classiche di Siracusa*, a cura dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico, Urbino 1964; E. Degani, *Ettore Romagnoli*, in *I critici*, a cura di G. Grana, II, Milano, 1969; L.A. Stella, *Ettore Romagnoli umanista nel centenario della sua nascita*, «Studi Romani», XX, 2, 1972, pp. 169-180; G. Blanco, *Ettore Romagnoli e la civiltà ellenica*, Gela 1982; Treves 1992, cit., pp. 277-298; P. Zoboli, *La rinascita della tragedia. Le versioni dei tragici greci da D'Annunzio a Pasolini*, Lecce 2004, pp. 33-36 e 85-109; L. Seriani, *Ettore Romagnoli latinista*, in *Venuste Noster. Studi offerti a Leopoldo Gamberale*, a cura di in M. Passalacqua, M. De Nonno, A.M. Morelli, «Spudasmata», CXLVII, 2012, pp. 639-654.

<sup>4</sup> V. De Falco, *Ettore Romagnoli ellenista*, «Dioniso», n. ser., XI, 2, 1948, p. 133. Anche Degani 1969, cit., p. 1446, riconosce a Romagnoli «il merito di aver saputo in qualche modo ridestare l'interesse, già allora declinante, per la cultura classica, rendendo per la prima volta familiari gli autori greci, ed in particolare Aristofane, a non piccoli strati della classe media».

<sup>5</sup> Treves 1992, cit., p. 296.

<sup>6</sup> Perrotta 1948, cit., pp. 94-95. Cfr. anche Degani 1969, cit., p. 1446 e D. Coppini, *Filologia classica fra Otto e Novecento*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Malato, XI, Roma, 2003, p. 919: «E se è vero che per la maggior parte queste traduzioni – in particolare quelle di Omero, Esiodo, Pindaro e dei tragici – appaiono pesanti e retoriche, talvolta intollerabili al nostro gusto moderno, non va trascurato il fatto che al loro tempo esse rappresentarono un cosciente tentativo di svecchiamento rispetto ai toni tradizionali».

annoverati tra i migliori esempi del Romagnoli traduttore, anche considerando l'affinità di temperamento con quelle opere e quei determinati autori<sup>7</sup>, per i lirici e i tragici il discorso cambia forse perché compiuti con l'ansia di portare a termine il grandioso progetto<sup>8</sup>, oppure perché la celebre traduzione integrale di Aristofane, pubblicata per la prima volta nel 1909 dall'editore Bocca di Milano, avrebbe rappresentato il culmine dell'attività scientifico-erudita del grecista<sup>9</sup> con ricadute negative sulle versioni ad essa posteriori<sup>10</sup>.

Lo scarso valore filologico ed esegetico che la critica ha attribuito alle versioni di Romagnoli pare, tuttavia, marginalizzare un aspetto che lo stesso grecista aveva pubblicamente espresso nell'aprile del 1911 in un discorso letto durante il Quarto Convegno della Società Italiana per la Diffusione e l'Incoraggiamento degli Studi Classici «Atene e Roma». L'intervento, dal significativo titolo *La diffusione della cultura classica*, era inteso a proporre un progetto di rinnovamento degli studi di greco e latino secondo un programma di insegnamento che prevedeva l'approfondimento della poesia, della musica e dell'arte figurata greca nella convinzione che questi tre aspetti, in reciproca relazione, potessero restituire una più completa interpretazione critica dei testi antichi<sup>11</sup>. Questa preparazione mirava a formare una nuova

<sup>7</sup> Per la convergenza di carattere tra le opere di Aristofane e Romagnoli cfr. B. Croce, *E. Romagnoli. Origine ed elementi della commedia d'Aristofane*, «La Critica», V, 3, 1907, p. 209; De Falco 1948, cit., p. 127; Perrotta 1948, cit., p. 95; L. Massa Positano, *Ettore Romagnoli traduttore*, «Dioniso», n. ser., XI, 2, 1948, p. 85; Paratore 1959, cit., p. 33; Degani 1969, cit., p. 1446. Cfr. anche Cucchetti 1964, cit., p. 57, per una diversa opinione: «Ma oserò confidarvi come sempre mi sia parso che, fra i quattro [*scil.* i tre tragici e Aristofane], Euripide abbia esercitato maggior presa sul cuore, sul temperamento sensibilissimo del Nostro».

<sup>8</sup> De Falco 1948, cit., p. 133. I poeti dell'*Antologia palatina* uscirono postumi e sembra che Romagnoli riuscì a completarli il giorno precedente alla sua morte.

<sup>9</sup> Treves 1992, cit., p. 288.

<sup>10</sup> Degani 1969, cit., pp. 1446-1447. G. Pasquali, *Filologia e storia*, Firenze 1920, edizione a cura di A. Ronconi, Firenze, 1971, pp. 39-41, dubitava anche della fedeltà al testo greco nella traduzione delle *Commedie*: «Un "esegeta" geniale e congeniale al suo autore può benissimo darci di esso una versione che, per chi la guardi a una certa distanza, sostituisca benissimo il suo originale, e tuttavia salti a piedi pari o costeggi da lontano i passi difficili. Il Romagnoli è stato meritamente lodato per la sua versione di Aristofane, che leggiamo quasi come poesia italiana, quasi dimenticandoci dell'originale greco, senza sentirci dentro nulla di esotico né di arcaico né di lontano da noi. Ma se a uno verrà un dubbio sul senso esatto di una locuzione di Aristofane e ricorrerà a quella versione, si troverà facilmente deluso [...] Spesso le parole oscure sono parafrasate in tal modo che non si viene in chiaro come il Romagnoli abbia inteso il suo testo, anzi neppure quale testo abbia avuto dinanzi agli occhi; espressioni poco chiare, di quelle che con ogni probabilità sono corrotte, vengono addirittura saltate. [...] anche con le traduzioni del Wilamowitz mi è qualche volta, sebbene meno sovente, capitato quello stesso che con quelle del Romagnoli: non mi è riuscito di veder chiaro né come intendesse il testo né che testo avesse dinanzi».

<sup>11</sup> Cfr. E. Romagnoli, *La diffusione della cultura classica*, in Id., *Vigilie italiane*, Milano 1917,

generazione di grecisti non secondo il metodo scientifico tedesco, che dal 1870 aveva influenzato l'insegnamento e la ricerca accademica italiana nelle discipline classiche<sup>12</sup>, ma attraverso quello che lo stesso Romagnoli definiva come 'ellenismo artistico', il cui obiettivo principale sarebbe dovuto consistere nella divulgazione di testi greco-latini tramite le attività di «versione e illustrazione», ossia di traduzione ed esegesi<sup>13</sup>. In particolare, il grecista si sofferma nel descrivere il ruolo fondamentale del traduttore in questo progetto di 'popolarizzazione' della cultura classica: egli è definito come il «demiurgo posto fra il mondo antico e il moderno, che contrasta a passo a passo l'opera demolitrice degli anni, e stringe un vincolo tra le età sparite e le presenti [...] perché, tramutando continuamente le lingue quasi ogni età deve avere le sue traduzioni, cioè il riconcepimento e la riespressione delle opere antiche nelle forme sintattiche stilistiche vive e presenti»<sup>14</sup>.

Ancora nel 1921, nella *Prefazione* al volume delle *Versioni poetiche* di Giacomo Zanella, Romagnoli tornerà a ribadire, in polemica con «l'assoluta impossibilità delle traduzioni»<sup>15</sup> decretata da Croce<sup>16</sup>, l'operazione *emi-*

p. 73: «poesia, musica e arte figurata sono in Ellade tre Cariti strette in nodo indissolubile: se svellate l'una dall'amplesso, il volto delle altre subito trascolora e si offusca».

<sup>12</sup> Per un approfondimento cfr. A. La Penna, *L'influenza della filologia classica tedesca sulla filologia classica italiana dall'unificazione d'Italia alla prima guerra mondiale*, in *Philologie und Hermeneutik im 19. Jahrhundert*, a cura di H. Flashar, K. Gründer, A. Horstmann, II, Göttingen 1983; E. Degani, *La filologia greca nel secolo XX (Italia)*, in *La filologia greca e latina nel secolo XX*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, Consiglio Nazionale delle Ricerche, 17-21 settembre 1984), a cura di G. Arrighetti et alii, II, Pisa 1989 e Id., *Filologia e storia*, «Eikasmos», X, 1999, pp. 279-314; G. Benedetto, *Scuola classica, studi classici e la svolta dell'Unità*, «A&R», n. ser. II, VI, 3-4, 2012, pp. 384-429; C. Neri, *Gli studi di greco («Il greco, ai giorni nostri», ovvero: sacrificarsi per Atene o sacrificare Atene?)*, in *Disegnare il futuro con intelligenza antica. L'insegnamento del latino e del greco antico in Italia e nel mondo*, Atti del Convegno Internazionale (Torino, 12-14 aprile 2012), a cura di L. Canfora, U. Cardinale, Bologna 2012.

<sup>13</sup> Romagnoli 1917, *La diffusione della cultura classica*, cit., p. 79.

<sup>14</sup> Ivi, pp. 82-83. Cfr. anche E. Cary, *Les grands traducteurs français*, Genève 1963, p. 11: «[...] la fidélité à l'original est une des notions les plus élastiques qui soient, et ce qui paraît un calque à une certaine époque sera dénoncé comme infidèle cinquante ans plus tard».

<sup>15</sup> E. Romagnoli, *Premessa*, in G. Zanella, *Versioni poetiche*, I, Firenze 1921, p. xiv.

<sup>16</sup> Sulla base delle teorie esposte nell'*Estetica* (1902) riguardo la sintesi tra intuizione ed espressione sottesa ad ogni produzione artistica, Croce avanza già una prima critica sull'attività del traduttore che non potrà mai riprodurre fedelmente l'opera originale in quanto la sua versione è il risultato di un'attività spirituale diversa da quella dell'autore. Il filosofo afferma, quindi, l'esistenza di due forme di traduzione distinte: quelle "inestetiche" o interlineari, che fungono da «comenti» al testo fonte; quelle "estetiche" che riproducono in una nuova forma il contenuto dell'originale (B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e Storia*, III edizione, Bari 1908, pp. 78-79). Nella *Prefazione* al suo studio critico su Goethe (1919), che viene corredato da un'antologia di liriche da lui stesso tradotte, Croce afferma che «le traduzioni non vengono

*nentamente artistica* sottesa al processo di traduzione: il grecista considera, infatti, come al traduttore si richieda minore energia creativa rispetto al poeta anche se «in lui è precisa e cosciente l'aspirazione a una esatta riproduzione, che nel poeta originale può essere velata e incosciente»<sup>17</sup>, e paragona il suo lavoro a quello dell'incisore che riproduce il modello con una tecnica e con materiali differenti<sup>18</sup>. I due testi rappresentano, anche se non dichiaratamente, le esposizioni teoriche dell'attività di traduzione intesa da Romagnoli: con sensibilità di studioso e insieme artista, infatti, il grecista concepisce le proprie versioni come vere e proprie "ricreazioni" della poesia antica, spinto dal desiderio di rivivere e far propri i testi originali per «partecipare ad altri, a quanti più si possa, le proprie emozioni e quasi di soggiogare al fremito di altri spiriti la vitalità del proprio mondo sentimentale, della propria concezione e idealità»<sup>19</sup>.

Riguardo alle traduzioni del dramma antico è possibile inoltre rilevare come Romagnoli intendesse condurre la versione con occhio insieme di esegeta e di *metteur en scène*. Il suo «peculiare interesse per il teatro veduto e inteso come spettacolo»<sup>20</sup> gli permise di rivolgersi allo studio della tragedia e della commedia greche da una prospettiva che intendeva evidenziare la complessa multimedialità del dramma antico, indagata ed esplorata nei saggi critici, nelle versioni e negli stessi spettacoli, da lui stesso definiti «il più ampio tramite che ricongiunga il mondo antico al moderno»<sup>21</sup>, valorizzando quindi anche l'attività teatrale nel progetto divulgativo delineato nel 1911<sup>22</sup>. Attraverso l'analisi di alcuni esempi tratti dalle traduzioni del teatro greco, dunque, è possibile verificare proprio questa compartecipazione di reminiscenze esegetiche e necessità "registiche" nelle scelte drammaturgiche e performative di Romagnoli.

---

mosse dalla impossibile speranza di dare degli equivalenti delle opere originali che non soffrono equivalenti, ma, direi, dal desiderio di carezzare la poesia che ci ha recato piacere: di carezzarla coi suoni della lingua che ci è nativa e familiare» (Id., *Goethe*, con una scelta delle liriche nuovamente tradotte, Il edizione, Bari 1921, pp. VIII-IX). Questa ammissione restringe il campo rispetto alle precedenti affermazioni riguardo alla possibilità di traduzioni "somiglianti" all'originale, limitando, dunque, «il diritto della traduzione stessa in quanto traduzione» (Zoboli 2004, cit., p. 88).

<sup>17</sup> Romagnoli 1921, cit., p. XVIII.

<sup>18</sup> Ivi, p. XXIII.

<sup>19</sup> Massa Positano 1948, cit., p. 83.

<sup>20</sup> L. A. Stella 1948, *Ettore Romagnoli e la filologia*, «Dioniso», n. ser., XI, 2, 1948, p. 75.

<sup>21</sup> Romagnoli 1917, *La diffusione della cultura classica*, cit., p. 126.

<sup>22</sup> Nell'ultima parte del discorso *La diffusione della cultura classica* Romagnoli propone di estendere il progetto di divulgazione anche alla messinscena del teatro antico, constatando i successi ottenuti all'estero da simile repertorio e l'interesse dimostrato da parte del pubblico italiano per queste iniziative. Cfr. ivi, pp. 127-128.

## La traduzione come esegesi

Nonostante sia stato riconosciuto tra i promotori dell'antifilologismo<sup>23</sup>, che negli anni della prima guerra mondiale intendeva favorire uno studio sui testi dell'antichità maggiormente aperto a istanze estetico-artistiche, Romagnoli non esclude affatto dalla sua attività erudita il metodo fondato sulla filologia formale di stampo tedesco che, come si è accennato, aveva appreso negli anni universitari: «sotto lo scintillante umorismo del polemista, sotto la facilità scorrevole del traduttore»<sup>24</sup>, ricorda la sua allieva Luigia Achillea Stella, si celavano una disciplina e un lavoro rigoroso di preparazione, un aggiornamento costante sulle novità filologiche, sulla scoperta di nuove varianti annotate a matita ai margini dei testi prima di accingersi a studiare o a tradurre un autore. A testimoniare sono anche alcune edizioni critiche dell'*Agamemnone* di Eschilo conservate nella biblioteca privata del grecista, ora presso il Fondo Romagnoli di Rovereto, fitte di note e appunti che si riferiscono in molti casi proprio al lavoro sulla versione italiana del testo, redatta per la rappresentazione della tragedia eschilea a Siracusa nel 1914<sup>25</sup>.

I risultati degli studi esegetici che Romagnoli conduce preliminarmente alle traduzioni “si insinuano” nel testo italiano fornendo le giustificazioni, spesso non dichiarate<sup>26</sup>, alle scelte operate nella versione. La traduzione

<sup>23</sup> Per un approfondimento sulla polemica antifilologica cfr. T. Lodi, *Nota bibliografica*, in G. Vitelli, *Filologia classica... e romantica*, Firenze 1962; G.D. Baldi, *Fraccaroli, Romagnoli, l'antifilologia e la polemica con Girolamo Vitelli*, in *La letteratura degli Italiani. Rotte, confini, passaggi*, Atti del XIV Congresso Nazionale dell'Associazione degli Italianisti (Genova, 15-18 settembre 2010), a cura di A. Beniscelli, Q. Marini, L. Surdich, Novi Ligure 2012; F. Pagnotta, R. Pintaudi, *Giuseppe Fraccaroli e Girolamo Vitelli: l'Olimpo in tumulto*, «APapyrol», 27, 2015, pp. 231-271. Per un'antologia dei testi attorno alla questione si veda G.D. Baldi, A. Moscadi, *Filologi e antifilologi. Le polemiche negli studi classici in Italia tra Ottocento e Novecento*, Firenze, Le Lettere, 2006.

<sup>24</sup> Stella 1948, cit., p. 71.

<sup>25</sup> Le edizioni sono: Aischylos, *Agamemnon*, edizione a cura di F.W. Schneidewin, Berlin 1883; Aeschylus, *Agamemnon*, edizione a cura di A. Sidgwick, 2 voll., Oxford 1905; Eschilo, *Agamemnone*, edizione a cura di P. Ubaldi, Torino, Firenze, Roma, Milano 1909.

<sup>26</sup> Non è raro che Romagnoli escluda dalle traduzioni il commento esplicativo o le note al testo proprio in ottemperanza all'obiettivo eminentemente divulgativo di simili pubblicazioni. Nella *Prefazione* alla sua versione del *Ciclope* di Euripide si legge infatti: «Mi pare d'aver offerti al lettore non filologo i principali elementi che servono alla intelligenza del nostro Ciclope. Se non che un amico mio filosofo mi avverte che io non ho fatto ancora nulla, che adesso anzi, dove faccio punto, viene il buono, che studiar l'opera del genio è scopo e non limite della critica, che dovere del critico è rivivere l'opera d'arte, fare la sintesi spirituale, eccetera eccetera. Amico mio filosofo, contentati di quel che t'offro. Io voglio far qui semplicemente opera d'esegeta. Le impressioni che produce in me il *Ciclope* come opera d'arte, ho cercato di infonderle tutte nella versione: non chiedermi che te le riscriva qui giustificandole con molte ragioni, e giungendo a una determinazione assoluta di

completa di Aristofane, ad esempio, non rappresenta solo il risultato di una congenialità di spirito tra l'autore e il suo traduttore, ma è sostenuta da studi critico-esegetici in cui Romagnoli dispiega le proprie competenze in ambito filologico, archeologico e storico-religioso<sup>27</sup>. Muovendo da un'analisi offerta da Lidia Massa Positano sull'attività del Romagnoli traduttore, è possibile rilevare quanto il grecista abbia sfruttato questi lavori "preparatori" per rendere nella versione la complessità della lingua poetica di Aristofane, caratterizzata da un linguaggio colto, letterario e tragico trasformato però in dizione comica dall'autore antico a scopo parodico<sup>28</sup>. Tuttavia, la studiosa rintraccia alcune espressioni che la versione di Romagnoli rende in maniera eccessivamente colorita rispetto al testo originale<sup>29</sup>: *Nub.*, v. 6 ἀπόλοιο = ti si pigliasse un accidente; v. 16 ἐγὼ δ' ἀπόλλυμαι = ed io crepo; v. 41 φεῦ = accidentacci; vv. 105-106 μηδὲν εἴπης νήπιον. ἀλλ' εἴ τι κήδει τῶν πατρῶων ἀλφίτων = Non dir corbellerie! Se a cuor ti sta la pappa paterna; v. 113 ὅστις ἐστί = e quale sia vattelapesca; e così via con una lunga serie di altri esempi. Nei primi tre casi Massa Positano considera la traduzione «di suono troppo popolare e di senso sforzato»<sup>30</sup>, in quanto la resa del verbo ἀπόλλυμι e dell'interiezione φεῦ con equivalenti semantici di gran lunga più colloquiali pare, infatti, stonare con le frequenti attestazioni dei due termini in ambito epico-tragico<sup>31</sup>, conside-

---

questo lavoro» (E. Romagnoli, *Il Ciclope di Euripide tradotto in versi italiani e con un saggio sul dramma satiresco*, Firenze 1911, pp. LVIII-LIX). Il riferimento all'«amico filosofo» è, di nuovo, una frecciata a Croce che in un articolo aveva definito il grecista, ironicamente, un «traduttore nato», in quanto le competenze filologiche e artistiche gli avrebbero permesso, da un lato, di interpretare sufficientemente i testi, dall'altro, di verseggiarli adeguatamente senza, però, elevarli a critica e poesia (B. Croce, *E di un valente traduttore*, «La Critica», IX, 1, 1911, p. 77).

<sup>27</sup> Come correttamente rilevato da A. Rostagni, *Gli studi di letteratura greca*, in *Cinquant'anni di vita intellettuale italiana. Scritti in onore di Benedetto Croce per il suo ottantesimo compleanno*, a cura di C. Antoni, R. Mattioli, I, Napoli 1950, p. 448, l'interesse di Romagnoli è rivolto «al mondo dei miti, dei misteri, delle fiabe, delle farse, degli elementi anonimi e popolari» e i nomi che ricorrono nei suoi studi accademici sono quelli di T. Zieliński e H. Reich per gli studi sugli elementi popolari della commedia attica, di E. Rohde, H. Usener, G. Kaibel per gli studi di psicologia religiosa e di J.E. Harrison riguardo le origini dei riti e dei culti dell'antica Grecia (cfr. E. Romagnoli, *Fasi storiche nella concezione dell'ellenismo*, in Id., *Musica e poesia nell'antica Grecia*, Bari 1911, pp. 207-208 e pp. 213-214).

<sup>28</sup> Massa Positano 1948, cit., pp. 92-93.

<sup>29</sup> Ivi, p. 93. Anche Serianni 2012, cit., p. 643 nota che nelle traduzioni dell'*Aulularia* e del *Miles gloriosus* Romagnoli tenda ad «accentuare l'espressività originaria riorientando il testo classico nel senso di una forte coloritura idiomatica».

<sup>30</sup> Massa Positano 1948, cit., p. 93.

<sup>31</sup> *LSJ*, s.v.: «[...] stronger form of ἀλλυμι, *destroy utterly, kill*, in Hom. mostly of death in battle, ἀπόλεσε λαὸν Ἀχαιῶν *Il.* 5. v.758, *al.*; ἐκπάγλως ἀπόλεσσαν *ib.* 1. v.268; also of things, *demolish, lay waste*, ἀπόλεσεν Ἴλιον ἱρήν *ib.* 5. v.648, etc.». Cfr. anche *ivi* s.v. ἀπόλλυμαι «[...] *perish, die, [...] cease to exist [...]*».

rando anche che il contesto dei passi tradotti rinvia ad un effetto parodico: a pronunciare queste battute è infatti il vecchio Strepsiade il quale, oltre nel testo, dimostrerà la sua “stupidità” di fronte alle elucubrazioni eccessivamente sottili di Socrate e degli allievi del Pensatoio<sup>32</sup>.

La giustificazione che Massa Positano riporta per spiegare questo scarto linguistico si fonda sulla sostanziale differenza tra l'uso della lingua greca epico-tragica, che ancora nel quarto secolo a.C. era «pulsante di vita», rispetto al “corrispettivo” italiano offerto dalla *langue* poetica di Vittorio Alfieri o Vincenzo Monti, la quale al pubblico italiano di inizio Novecento poteva già suonare anacronistica e deprivata dall'effetto parodico ricercato invece nel testo greco<sup>33</sup>. Questa incongruenza potrebbe però essere spiegata anche dal punto di vista degli studi esegetici compiuti da Romagnoli sulla commedia attica antica. Nel suo articolo *Origine ed elementi della commedia d'Aristofane*, pubblicato nel 1905 sugli «Studi italiani di filologia classica», il grecista propone di ricostruire gli elementi tipici della commedia attica nel loro aspetto “primitivo” per descriverne l'evoluzione verso le forme consuete tramandate dai testi di Aristofane e dai frammenti degli altri commediografi, nonché grazie al raffronto con le pitture vascolari che supportano le tesi sostenute a livello iconografico. Riprendendo analoghe idee riportate da Loeschcke e Bethe<sup>34</sup>, Romagnoli ipotizza che la commedia attica sia il risultato dell'associazione tra antiche farse popolari che attori girovaghi detti αὐτοκάβδαλοι portavano ἐν κώμας e le cerimonie corali dei φαλλοφόροι: i primi si esibivano in una “commedia di piazza” che prevedeva lazzi, buffonaggini, imitazioni e caricature mitiche, mentre i secondi intervallavano queste scenette comiche con canti di natura scommatica<sup>35</sup>.

<sup>32</sup> L'effetto comico risulta dall'incontro/scontro tra la pragmaticità di Strepsiade e la figura dell'intellettuale il quale non percepisce o accetta «die Konkurrenz der Realitäten» (B. Zimmermann, *Aristophanes und die Intellektuellen*, in *Aristophane. Sept exposés suivis de discussions par Enzo Degani, Thomas Gelzer, Eric W. Handley, J.M. Bremer, Kenneth J. Dover, Nicole Loraux, Bernhard Zimmermann*, a cura di J.M. Bremer, E.W. Handley, Genève 1993, p. 257).

<sup>33</sup> Massa Positano 1948, cit., p. 94.

<sup>34</sup> Cfr. G. Loeschcke, *Korinthische Vase mit der Rückführung des Hephaistos*, «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung», XIX, 1894, p. 518, nota 1; E. Bethe, *Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Alterthum. Untersuchungen über die Entwicklung des Dramas, der Bühne, des Theaters*, Leipzig 1896, pp. 55-56.

<sup>35</sup> E. Romagnoli, *Origine ed elementi della commedia di Aristofane*, in Id., *Filologia e poesia. Saggi critici*, Bologna 1958, p. 338. Romagnoli cita Ath. 14.622a-d che riporta una testimonianza di Semo di Delo sulla distinzione di due tipi di istrioni, gli αὐτοκάβδαλοι/ἴαμβοι e ἰθύφαλλοι/φαλλοφόροι. Poco prima di questo brano (14.621d-f), inoltre, viene citato anche lo storico Sosibio che ricorda invece come questi venissero chiamati nelle varie zone della Grecia: ἑθελονταί, φλύακες, δίκηλισταί, σοφισταί e φαλλοφόροι. Romagnoli è convinto che, ad esclusione dei φαλλοφόροι, gli



1. Raffigurazione su cratere a calice 2970, Bari, Museo Archeologico Nazionale, tratta da E. Romagnoli, *Filologia e poesia. Saggi critici*, Bologna 1958, p. 173.

Sulla base dell'*auctoritas* aristotelica (*Po.* 1449a.9-12), Romagnoli individua nei canti falloforici il nucleo principale della commedia attica antica, mentre nel descrivere la natura istrionica degli *αὐτοκάβαλοι* ricorre ad un paragone moderno. L'impiego delle maschere della Commedia dell'Arte da parte di Carlo Goldoni per il divertimento del popolo<sup>36</sup> consente a Romagnoli di dimostrare come Aristofane e gli altri poeti comici creino i propri personaggi a partire dal modello dell'antico *αὐτοκάβαλος*, di cui riproducono i tratti tipici, quali «servilità, stolidezza, rustichezza, furberia contadinesca, spirito beffeggiatore, ghiottoneria, tendenza al furto, salacia»<sup>37</sup>, riprendendone addirittura il costume, come il grecista pare riconoscere tramite il confronto con alcune pitture ceramiche (fig. 1)<sup>38</sup>:

altri nomi siano da ascrivere al medesimo gruppo degli *αὐτοκάβαλοι* descritti da Semo (ivi, p. 335).

<sup>36</sup> Ivi, p. 338. Goldoni è spesso citato da Romagnoli nei suoi studi sulla commedia greca in comparazione con il *modus operandi* degli antichi commediografi.

<sup>37</sup> Ivi, p. 352.

<sup>38</sup> Un primo esame sulle possibili ricostruzioni della farsa originaria tramite le figure vascolari è condotto nell'articolo *Vasi fliacici al Museo di Bari* pubblicato da Romagnoli nel 1908, poi ampliato nello studio *La commedia di Pulcinella nell'antica Grecia* contenuto nel volume *Nel regno di*

Pantaloni attillati, spesso attillatissimi, stretti in fondo da laccioli, giungono sino ai piedi, ora ignudi, ora calzati di sandali di varia foggia. Un camiciotto largo, serrato alla vita da una cintola, con un'ampia rimboccatura, scende poco oltre il principio delle cosce. Il cappello, quando lo portano, è un cappuccio. – Un nome è corso sulle labbra di tutti: pulcinelli. Pulcinelli, appunto, con alcuni requisiti che non sempre hanno i pulcinelli: un ventre superfalstaffiano, glutei sviluppatissimi, e un fallo più che marchiano<sup>39</sup>.

Secondo Romagnoli, è proprio la presenza del *φάλλος* che permetterebbe di distinguere le incarnazioni del buffo originario nei drammi di Aristofane e degli altri poeti comici<sup>40</sup>, i quali ne riproducono anche i lazzi linguistico-mimici bassi e triviali<sup>41</sup>: dunque, la traduzione dei passi prima citati potrebbe rispondere ad un'esigenza esegetica volta a riprodurre le caratteristiche individuate per gli *αὐτοκάβδαλοι* della presunta farsa primitiva e che Romagnoli crede essere mantenute nella commedia attica antica per rispetto alla tradizione<sup>42</sup>. Proprio Strepsiade, infatti, viene inserito dallo studioso tra i personaggi di Aristofane dipendenti dal buffo originario e prova ne è il costume (fig. 2) realizzato per le rappresentazioni delle *Nuvole* da lui portate in scena tra il 1912 e il 1913 con gli studenti dell'Università di Padova<sup>43</sup>: le somiglianze

---

*Dioniso* (1918). Entrambi i saggi prendono in considerazione le raffigurazioni riproducenti scene e personaggi delle farse fliaciche, un genere drammatico sviluppatosi in Magna Grecia tra il quarto e il terzo secolo a.C. Alcuni studi recenti sulle cosiddette pitture 'fliaciche' ne hanno ipotizzato la derivazione a partire da riprese di spettacoli della commedia attica nell'area del Golfo di Taranto (cfr. a questo proposito l'analisi condotta da O. Taplin, *Comic Angels. And Other Approaches to Greek Drama Through Vase-Painting*, II edizione, Oxford 2007, specialmente alle pp. 89-99). Romagnoli avrebbe quindi indirettamente attribuito caratteristiche proprie della commedia ateniese a manifestazioni drammatiche che riteneva popolari e, a suo parere, maggiormente prossime alle forme della commedia 'primitiva'.

<sup>39</sup> E. Romagnoli, *Nel regno di Dioniso*, Bologna 1918, pp. 3-4.

<sup>40</sup> Id. 1958, *Origine ed elementi della commedia di Aristofane*, cit., p. 357: «In mezzo ai personaggi secondari, variamente e capricciosamente abbigliati, e ai coreuti dai costumi fantastici, quelli e questi privi di *φάλλος*, *l'αὐτοκάβδαλος* e i suoi doppioni serbavano questo, e forse tutto il costume tradizionale; sì che al loro semplice apparire, come ora a quello di Pulcinella, il popolino riconoscesse giubilando l'eroe prediletto».

<sup>41</sup> Una serie di esempi è offerta in Romagnoli 1958, *Origine ed elementi della commedia di Aristofane*, cit., pp. 411-439.

<sup>42</sup> Questa prassi incide, secondo Romagnoli, su qualsiasi manifestazione artistica dell'antica Grecia e riguarda il mantenimento delle caratteristiche originarie di una determinata *techné* nelle produzioni seriori, anche quando esse si rivelano obsolete e a discapito dell'evoluzione del genere stesso. Il coro della tragedia, come si vedrà oltre, viene spesso citato dal grecista come un residuo della forma originaria del dramma.

<sup>43</sup> Romagnoli 1958, *Origine ed elementi della commedia di Aristofane*, cit., pp. 353-355. Cfr. anche la recensione allo spettacolo di Romagnoli in G.L. Ferri, *Le Nuvole di Aristofane a Padova e*



2. *Tirchippide, Socrate e Lesina dalle Nuvole di Aristofane presso il Teatro del Popolo di Milano*, foto storica, Rovereto, Biblioteca Civica «G. Tartarotti», Archivi storici, Fondo Romagnoli.

con il costume di Pulcinella sono evidenti e frutto di una convinzione sulla sostanziale eguaglianza tra i procedimenti scenico-performativi della farsa antica e della Commedia dell'Arte, che deriva da ipotesi precedentemente avanzate da Hermann Reich sull'evoluzione del mimo greco in manifestazioni drammatiche ad esso posteriori<sup>44</sup> e viene rielaborata da Romagnoli nei suoi saggi critico-filologici.

Oltre alle indagini letterarie, gli studi condotti da Romagnoli sulla musica e sulla ritmica greca sono imprescindibili per comprenderne l'intenzione di realizzare versioni ritmiche dei testi poetici antichi. Le competenze filologiche e insieme pratiche intorno alla materia, infatti, ne condizionarono il

Vicenza, «Nuova Antologia», 1 agosto 1911, p. 491: «[...] la psicologia dei personaggi d'Aristofane è rudimentale, incerta, oscillante. Lesina (Strepsiade) è più che altro un buffone, un clown shake-speariano, un *gracioso calderoniano*, una maschera della commedia dell'arte, del teatro napoletano del secolo XVIII e XIX. Secondo le vicende della magra azione, secondo le eventualità del dialogo Lesina è un maligno o bonario, astuto o semplicione, intelligente o idiota: purché faccia ridere egli non ha altro dovere da compiere nell'economia delle *Nuvole*».

<sup>44</sup> Cfr. H. Reich, *Der Mimus. Ein Litterar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch*, Berlin 1903, p. vi.

modo di tradurre i testi: le teorie attorno all'inscindibile unità tra musica e poesia greche, per cui quest'ultima sarebbe stata «un magnifico dono della musica»<sup>45</sup> in quanto rivela tramite i propri schemi ritmici la sua origine melica, fornirono a Romagnoli il pretesto per operare la traduzione in versi delle opere antiche: se la poesia greca, e quindi la tragedia, risultavano necessariamente accompagnate alla musica, allora il ritmo, «il nucleo primo e più profondo dell'ispirazione poetica [...] trasportabile da una lingua all'altra»<sup>46</sup>, poteva trasferirsi anche nell'italiano grazie alle corrispondenze con i metri della nostra lingua, in particolare quella tra trimetro giambico ed endecasillabo minuziosamente analizzata in uno scritto dal titolo *Il verso greco* (1908). Romagnoli, dunque, prosegue la tradizione ottocentesca bellottiana che prevedeva l'uso dell'endecasillabo per le parti dialogiche dei drammi antichi<sup>47</sup> ma la giustifica teorizzando un'evoluzione *naturale* del trimetro giambico verso il metro italiano<sup>48</sup>; riguardo alle strofe corali e in maniera simile all'operazione pascoliana, che prevedeva per le versioni dal greco la realizzazione di nuovi versi basati sull'alternanza di tempi forti e deboli riproducenti la sequenza di sillabe lunghe e brevi dell'originale<sup>49</sup>, Romagnoli si dedica a reintegrarne l'«ossatura ritmica» tramite l'attualizzazione in versi italiani dello schema metrico greco<sup>50</sup>, accompagnandola, in alcuni casi, a composizioni melodiche originali<sup>51</sup>. Infatti, Romagnoli rileva come nella tragedia greca la musica celasse certe prolissità e negligenze che la sensibilità moderna rileva

<sup>45</sup> E. Romagnoli, *La musica greca*, in Id., *Musica e poesia nell'antica Grecia*, Bari 1911, p. 42.

<sup>46</sup> Id. 1917, *La diffusione della cultura classica*, cit., pp. 108-111.

<sup>47</sup> Zoboli 2004, cit., p. 81.

<sup>48</sup> E. Romagnoli, *Il verso*, in Id., *Musica e poesia nell'antica Grecia*, cit., p. 351.

<sup>49</sup> G. Devoto, *Problemi delle traduzioni pascoliane*, in *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte*, Atti del Convegno (Bologna, 28-30 marzo 1958), II, Bologna, 1962, pp. 57-67. Cfr. anche B. Gentili, *Tradurre poesia*, in *La traduzione dei testi classici. Teoria, prassi, storia*, Atti del Convegno (Palermo, 6-9 aprile 1988), a cura di S. Nicosia, Napoli 1991, p. 39: «il metodo pascoliano mostra i suoi limiti quando lo si assume nella traduzione dei complessi sistemi strofici della lirica corale e del teatro tragico e comico». Per un'analisi di alcuni casi studio cfr. R. Pretagostini, *Teoria e prassi nella trasposizione metrica e ritmica nelle traduzioni dal greco*, in *La traduzione dei testi classici. Teoria, prassi, storia*, cit., Napoli 1991.

<sup>50</sup> Cfr. Zoboli 2004, cit., pp. 107-108.

<sup>51</sup> Romagnoli 1917, *La diffusione della cultura classica*, cit., p. 124: «Ricostruite l'ossatura [scil. della strofa corale sofoclea]: integratela di un leggero velo di accenti musicali, che possono anche essere derivati dal patrimonio esiguo ma non spregevole della musica greca pervenuto sino a noi: affidatela a chiare voci. E la bella creatura d'armonia batterà sicura verso il cielo le sue ali divine». Nelle versioni dei lirici greci Romagnoli per rendere «vivace e percepibile il ritmo del verso» in alcuni passi esemplificativi sostituiva le sequenze di sillabe lunghe e brevi con coloriture melodiche (C. Del Grande, *Ettore Romagnoli studioso di musica greca e compositore*, «Dioniso», n. ser., XI, 2, 1948, p. 80).

altrimenti negli stasimi<sup>52</sup> e per quanto riguarda le *Baccanti* ipotizza la ripetizione di una stessa melodia nell'antica *performance*, una sorta di *refrain* da lui definito il tema dell'«estro bacchico» in relazione ad alcuni passi del dramma in cui si trova reiterata l'espressione εἰς ὄρος (“al monte”)<sup>53</sup>.

Interessante, a questo proposito, è la resa dei vv. 604-641 della medesima traduzione. Questi versi contengono un dialogo tra il coro e Dioniso e il racconto di quest'ultimo sui ‘miracoli’ compiuti dal dio nel distruggere il palazzo di Penteo<sup>54</sup>:

**Dioniso** Come dunque, o lidie femmine, v'ha il terror così percosse,  
che giacete al suol riverse? Certo udiste quali scosse  
diede Bacco alla magione di Pentèo [*sic*]. Via, fate cuore,  
via,orgete! e dalle membra vada in bando quel tremore.

**Corifea** Come esulto, o delle bacchiche cerimonie somma luce,  
nel vederti, io che rimasta m'ero sola, e senza luce!

**Dioniso** V'ha sgomento invaso il cuore, allorché me visto avete  
tratto lungi, per cadere di Pentèo [*sic*] nelle segrete?

**Corifea** Come no? Chi mi restava, se di te faceano scempio?  
Ma com'è ch'ora sei libero? In poter t'avea quell'empio!

**Dioniso** Io da me, senza fatica, dalla [*sic*] carcere mi tolsi!

**Corifea** Non t'aveva ei dunque avvinti di catene entrambi i polsi?

**Dioniso** Non potè neppur toccarmi: anche in ciò scornar lo seppi:  
si nutrì d'illusione, stringer me pensando in ceppi.

Nella stalla in cui mi chiuse, c'era un toro. Egli di strambe  
gli r avvolse, tutto ardendo di furore, e piedi e gambe;

ed i denti nelle labbra conficcavasi, e grondanti

di sudore avea le membra. Io, tranquillo, a lui davanti

mi sedevo e lo guardavo. Giusto in quella Bacco arriva

scuote i muri, e su la tomba di sua madre il fuoco avviva.

Come ciò vede, un incendio Pentèo [*sic*] crede che s'appigli  
alla casa, e qua e là va correndo; ed ai famigli

di portare acqua dà ordine. Mentre invano ognun s'ambascia,

egli immagina ch'io fugga; onde l'opera tralascia,

ed in casa, stretto il ferro, si precipita. Un fantasma

<sup>52</sup> E. Romagnoli, *Euripide. Le Baccanti tradotte in versi italiani*, Firenze 1912, p. xxxix.

<sup>53</sup> Ivi, pp. xl-xli. Cfr. E., *Ba.*, vv. 116, 165, 977, 986.

<sup>54</sup> Si propone qui un estratto del brano corrispondente a E., *Ba.*, vv. 604-638 = Romagnoli 1912, pp. 42-45, vv. 581-614.

nella corte allora Bacco – Bacco almen parvemi – plasma.  
 Avventando colpi e colpi sopra questo egli si gitta;  
 e credendo me gozzare, l'aria solo ebbe trafitta.  
 E di strazio anche più amaro lo colpì Bacco alla fine:  
 rovesciò la reggia al suolo: vedi, un mucchio è di rovine:  
 ben l'avermi stretto in ceppi gli dovè saper di sale!  
 Stanco infine, lascia il brando, s'abbandona: ch'ei mortale  
 con un Nume osò combattere. Io frattanto uscii sicuro  
 dalla casa, e a voi qui giunsi: di Pentèo [*sic*] poco mi curo.

Nella sua versione Romagnoli si serve dell'ottonario doppio, fondandosi su ragioni di equivalenza ritmica del verso italiano con il tetrametro trocaico, il metro utilizzato da Euripide in questo passo<sup>55</sup>; inoltre, grazie anche alla rima baciata<sup>56</sup> il grecista attribuisce alla scena un tono scherzoso, allineandosi in questo modo all'interpretazione di A.W. Verrall il quale, già nel 1910, aveva rilevato una certa leggerezza nelle parole di Dioniso considerandola, però, un'anomalia nel contesto della narrazione di eventi così tragici<sup>57</sup>. Il tono di questa scena, d'altronde, è stato preso in esame anche da altri studiosi in epoche successive: secondo Grube, ad esempio, «[t]o the god all this [*scil.* gli avvenimenti narrati] is child's play, and his calm and contemptuous amusement makes us realise his power far more than any anger could»<sup>58</sup>; Dodds, nel suo commento alle *Baccanti* di Euripide, considera che in quel contesto un tono più grave sarebbe risultato inadeguato per l'equilibrio drammatico, in quanto precede uno scontro diretto tra Dioniso e Penteo. Inoltre, l'atteggiamento divertito, calmo e sprezzante del dio verrebbe giustificato proprio dall'uso del tetrametro trocaico, che nell'opera di Euripide si ritrova in contesti denotanti uno stile maggiormente colloquiale<sup>59</sup>.

Le ragioni delle scelte traduttive da parte di Romagnoli non sembrano, tuttavia, derivare solo da una riproduzione in lingua italiana dello stile e del metro originali, ma trovano giustificazione anche nei suoi studi a proposito dell'origine della tragedia da un ditrambo con coro di satiri. Nel suo volume

<sup>55</sup> E. Romagnoli, *Il teatro greco*, Bologna 1957, p. 14.

<sup>56</sup> Un esempio letterario dell'uso dell'ottonario doppio in rima baciata è rappresentato da *La sacra di Enrico quinto* di Carducci. Anche il «Corriere dei Piccoli» sfruttava ottonari in rima baciata per le didascalie delle vignette illustrate.

<sup>57</sup> A.W. Verrall, *The Bacchantes of Euripides and Other Essays*, Cambridge 1910, p. 68.

<sup>58</sup> G.M.A. Grube, *Dionysus in the Bacchae*, «TAPhA», LXVI, 1935, p. 46.

<sup>59</sup> E.R. Dodds, *Euripides. Bacchae*, II edizione, Oxford 1960, p. 152.

*Il teatro greco* (1918) Romagnoli ricostruisce infatti la presunta “proto-tragedia” basandosi su alcune caratteristiche che ritiene comuni agli stasimi tragici di quinto secolo a.C.:

[...] gli intermezzi corali, legittimi continuatori del ditirambo, origine e nucleo della tragedia, contengono nella gran maggioranza preghiere a questa o quella divinità. E preghiere di carattere speciale: invocazioni ai Numi, perché scendano dall’Olimpo fra i loro devoti. Talvolta in una medesima strofa tale invocazione vien ripetuta due o tre volte. E tale dovè essere il contenuto del ditirambo iniziale. Una invocazione insistente, alla quale seguiva la apparizione del Nume. Ecco dunque, senza voli eccessivi di fantasia, ricostruita la immagine della tragedia primitiva. Il coro dei satiri, diviso in due semicori, rivolgeva ardenti invocazioni al Nume perché si mostrasse ai suoi devoti. Ed ecco il Nume, Diòniso, il primo attore, apparire. Apparire, e, naturalmente, narrare qualche sua vicenda, qualche episodio della sua passione<sup>60</sup>.

Nonostante questo brano possa ammiccare a *La nascita della tragedia* di Nietzsche, conosciuta ma anche criticata da Romagnoli<sup>61</sup>, il grecista nel ricostruire l’origine del dramma tragico dichiara di riprendere le fonti antiche, come la testimonianza aristotelica riguardo il σατυρικόν (*Po.* 1449a, 19-25), il carattere satiresco inteso nel senso di “gioioso e burlesco”<sup>62</sup>. Eppure, è possi-

<sup>60</sup> Romagnoli 1957, cit., pp. 13-14.

<sup>61</sup> L’influenza di Nietzsche su Romagnoli viene sostenuta da Rostagni 1950, p. 448. Tuttavia, il grecista pur apprezzando le “chimeriche intuizioni” della *Nascita della tragedia* condanna la dottrina schopenhaueriana che infonde l’opera, forse riprendendo direttamente il *Tentativo di un’autocritica* premesso alla seconda edizione (Romagnoli 1911, *La musica greca*, cit., p. 41): secondo Zoboli 2004, cit., p. 96, Romagnoli avrebbe potuto conoscere questo testo grazie alla traduzione francese del 1901 da parte di J. Marnold e J. Morland. Tuttavia, il grecista si trova a criticare Nietzsche anche in riferimento alla svalutazione della musica imitativa promossa dal nuovo ditirambo che avrebbe portato al declino del genere tragico (cfr. F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig 1872 (edizione italiana Milano 2020), pp. 114-116; Romagnoli 1911, *La musica greca*, cit., p. 35); in seguito, il filosofo tedesco verrà citato anche in altre occasioni: ad esempio, nella conferenza su Pindaro del 1911 (Id., *Pindaro*, in Id., *Filologia e poesia. Saggi critici*, Bologna 1958, p. 258 e p. 277) e, in maniera negativa, in Id., *Minerva e lo scimmione*, II edizione, Bologna 1917, p. 115: «mai i poeti tedeschi giungono al sereno equilibrio tra l’ispirazione e l’arte cosciente, che costituisce l’intima essenza dei capolavori classici. O tentano il cielo; e si perdono tra le nubi della follia, come Nietzsche, o in una frigidità cristallina, come, assai sovente, lo stesso Goethe»). Rilevano una certa ostilità di Romagnoli nei confronti di Nietzsche anche La Penna 1983, cit., p. 264; A. Corcella, *Grecità e musica. Friedrich Spiro (1863-1940) e Assia Rombro (1873-1956)*, Potenza 2021, pp. 130-132.

<sup>62</sup> Cfr. U. v. Wilamowitz-Moellendorff, *Euripides, Herakles*, I, Berlin 1889, nuova edizione Darmstadt 1981, p. 82: «Aristoteles selbst hilft weiter: er sagt ja daß die Tragödie aus dem Satyrspie-

bile individuare riferimenti anche a ricerche di studiosi a lui “coevi”: ad esempio le teorie di Jane Ellen Harrison a proposito dei *dromena* eleusini, descritti come pantomime mute in cui venivano inscenati episodi legati ai culti misterici e da cui avrebbe preso origine la tragedia del sesto secolo a.C.<sup>63</sup>, potrebbero essere state citate proprio nella *Prefazione* alla traduzione delle *Baccanti* di Romagnoli, quando l'autore riporta l'esistenza di drammatizzazioni tratte dai miti dionisiaci, in cui gli attori rivestivano il ruolo di Dioniso e del suo «petulante stuolo dei satiri pronti al commento buffonesco e salace» da cui ebbe origine una forma primitiva di tragedia dal «carattere semiburlesco»<sup>64</sup>.

---

le stammt, und wenn er es nicht sagte, so müßten wir doch dieses sonst rätselhafte und in den Zeiten der blühenden Tragödie verkümmerte Spiel herbeiziehen, zumal die τραγωδοί in ihrem Namen dieselbe Auskunft geben, wie Aristoteles. Sie sind Bockssänger. Und daß unter den Böcken Satyrn verstanden sind, lehrt sicherer als die verdächtige Nachricht, daß die Dorer den Bock σάτυρος und τίτυρος genannt haben sollen, der eine Aischyleische Vers (Prometh. πυρκαεὺς 202), in welchem der Satyr des Satyrspieles wirklich Bock, τράγος, angedredet wird. Darin also hat der Fortschritt von dem Chorgesange zur Tragödie bestanden, daß an die Stelle gänzlich indifferenten Sängers dämonische Wesen, Böcke, getreten sind». G.F. Else, *Aristotle's Poetics: the argument*, Leiden 1957, p. 164, ritiene spurio il passo della *Poetica* sul carattere satiresco delle prime tragedie, in quanto si fondava probabilmente su una controversia interna alla scuola peripatetica, prevalentemente composta da non ateniesi, per far derivare la creazione del dramma antico all'elemento dorico.

<sup>63</sup> J.E. Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, III edizione, Cambridge 1922, pp. 568-570. Le idee di Jane Harrison sull'origine della tragedia si sviluppano all'interno della *myth-and-ritual school* e presenteranno una successiva evoluzione in seguito alla pubblicazione nel 1912 della sua opera maggiore, *Themis*. La studiosa, in quel contesto, associa Dioniso all'*Eniautos-Daimon*, il “demone dell'anno”, e ai suoi culti (i *dromena*, appunto) che riproducevano il processo di decadenza, morte e rinnovamento della natura. Dal *dromenon* ditirambico sarebbe sorta la tragedia che andava ad inglobare alcuni aspetti di quelle pratiche cultuali, come viene rilevato da Gilbert Murray nel suo *Excursus on the Ritual Forms Preserved in Greek Tragedy* posto in appendice ad una sezione di *Themis*. Per un'introduzione generale cfr. R. Ackerman, *The Myth and Ritual School: J.G. Frazer and the Cambridge Ritualists*, II edizione, New York, London 2002.

<sup>64</sup> Romagnoli 1912, cit., p. xv. L'influenza degli studi condotti dai “ritualisti di Cambridge” sulle ricerche di Romagnoli è rilevabile anche nell'articolo *Ninfe e Cabiri* (1907): indagando l'origine di alcune bizzarre figure demoniache, soggetto di pitture vascolari e saltuariamente citate nelle commedie o nelle superstizioni popolari, le fa derivare da un idolo “steatopige” il cui aspetto grottesco rassomigliava a quello di una presunta etnia pigmaica diffusa anticamente nel bacino mediterraneo (Id. *Ninfe e Cabiri*, in Id., *Musica e poesia nell'antica Grecia*, Bari 1911, p. 290). In seguito all'istituzione del *pantheon* olimpico in Grecia, questi demoni furono assorbiti nel culto di un dio nelle vesti di πρόπολοι, dando origine a miti e leggende che li vedevano protagonisti assieme alla nuova divinità: «sinché, come pure avvenne in quasi ogni altro santuario di Grecia, l'azione narrata divenne drammatica. I ministri del culto erano naturalmente gli attori di queste rappresentazioni; onde si mascherarono secondo le forme che la leggenda assegnava ai suoi eroi: da Cabiri, da Cureti, da Telchini [...] Alcuni di questi δρώμενα si rappresentavano in pubblico; altri dinanzi ai soli iniziati; e allora si dicevano μυστήρια» (ivi, 249). Proprio in questo passo, inoltre, Romagnoli rimanda alla descrizione delle cerimonie eleusine tratta da Pseudo-Psello (*Graecorum opiniones de daemonibus*, 51-68, p. 101 Gautier) e citata anche in Harrison 1922, cit., p. 569. Nel *Teatro greco*, invece, il grecista tratta brevemente questo aspetto riferendosi ai rituali misterici rivolti



3. *Skyphos o kotylos, Processione dionisiaca e avviamento al sacrificio*, tratta da G. Pellegrini, *Catalogo dei vasi greci dipinti delle necropoli felsinee*, edito a cura del Comune di Bologna, Schio 1912, p. 39, fig. 23.

Inoltre, come nel caso della commedia greca, nel ricostruire l'ipotetica cerimonia ditirambica Romagnoli si serve di una testimonianza archeologica, un vaso presso il Museo civico di Bologna catalogato da Giuseppe Pellegrini nel 1912 come *skyphos o kotylos* che rappresenta una «processione dionisiaca con avviamento a sacrificio»<sup>65</sup>: la raffigurazione presenta un Dioniso barbuto che, avvolto in un *himation*, è portato su un carro a foggia di nave da satiri, sileni e altri personaggi che trascinano un toro al sacrificio (fig. 3). Romagnoli chiude la descrizione del vaso affermando che «[q]uando il corteo sarà giunto alla mèta, verisimilmente all'ara di Diòniso, il toro verrà sacrificato, e i satiri intoneranno i loro rozzi canti in onore del Nume. Da questi rozzi canti ebbe origine la tragedia»<sup>66</sup>.

Sulla base di tutte queste suggestioni Romagnoli individua un esempio letterario di tale 'proto-tragedia' proprio nel secondo stasimo delle *Baccanti* (vv. 519-603) e nei versi seguenti riportanti il dialogo Dioniso-coro: fonda-

agli iniziati come ad una «narrazione più o meno commentata delle varie persecuzioni sofferte dal Nume in Grecia: la passione di Diòniso» (Romagnoli 1957, cit., p. 7).

<sup>65</sup> G. Pellegrini, *Catalogo dei vasi greci dipinti delle necropoli felsinee*, edito a cura del Comune di Bologna, Schio 1912, p. 40.

<sup>66</sup> Romagnoli 1957, cit., pp. 8-9. Bethe 1896, cit., pp. 45-46, riconduce l'immagine sul vaso ad una rappresentazione di una tragedia di Tespi, mentre A.W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, II edizione, Oxford, 1962, p. 115, concorda con Pellegrini nell'identificare il soggetto come un κῶμος in processione sacrificale.

dosi sulle teorie che interpretavano la composizione formale e tematica delle *Baccanti* a partire da un ritorno di Euripide al carattere arcaico della tragedia<sup>67</sup>, Romagnoli, nella scena considerata, ritrova ed elenca le caratteristiche del ditirambo satiresco, come da lui ipotizzato, quali la divisione delle battute corali in strofe e antistrofe, l'invocazione e l'epifania di Dioniso, la narrazione di un episodio della sua passione, la resa metrica in tetrametri trocaici<sup>68</sup>. La traduzione, dunque, esprime una sintesi tra le teorie di Romagnoli sulle possibili corrispondenze metriche tra lingua greca e italiana, nonché sulle ricerche intorno al presunto ditirambo satiresco che precede e informa la tragedia di quinto secolo.

### La traduzione per la messinscena

La traduzione teatrale presenta alcune difficoltà legate alla natura del testo drammatico, generalmente considerato come un qualcosa di "incompleto" che manifesta il suo intero potenziale solo all'atto della messinscena<sup>69</sup>. La relazione dialettica tra drammaturgia e *performance* induce il traduttore a privilegiare una versione rivolta all'esplicazione delle funzioni teatrali piuttosto che alla letterarietà testuale, in particolare in riferimento a ciò che viene solitamente inteso come un prerequisito fondamentale del testo drammatico: la *performability*<sup>70</sup>. Questa nozione, spesso accostata al concetto di *speakability* (la "dicibilità", la "fluidità" del testo enunciato)<sup>71</sup>, è stata oggetto di studio e

<sup>67</sup> Romagnoli 1912, cit., p. xxx. Lo studioso potrebbe aver ripreso analoghe interpretazioni sulla 'ritrattazione' di Euripide che si trovano anche in Nietzsche 2020, cit., pp. 82-83 e G. Murray, *Euripides, Translated into English Rhyming Verse*, London 1902, pp. LIV-LXVIII. Su Nietzsche si veda G. Ugolini, *Guida alla lettura della Nascita della tragedia di Nietzsche*, Bari 2007, pp. 112-115; su Murray cfr. P.E. Easterling, *Gilbert Murray's Reading of Euripides*, «ColbyQ», 33/2, 1997, pp. 123-124.

<sup>68</sup> Romagnoli 1957, cit., p.19.

<sup>69</sup> Cfr. S. Bassnett, *Translating for the Theatre: The Case Against Performability*, «TTR», IV, 1, 1991, p. 99; Ead., *Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre, in Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, a cura di S. Bassnett, A. Lefevre, Clevedon 1998, p. 91; Ead., *Translation Studies*, II edizione, London, New York 2004, pp. 119-120.

<sup>70</sup> Ead. 1998, cit., p. 95; Ead. 2004, cit., p. 121.

<sup>71</sup> Il termine ricorre in R. Corrigan, *Translating for Actors*, in *The Craft and Context of Translation*, a cura di W. Arrowsmith, R. Shattuck, Austin 1961, p. 100 e si trova anche in J. Levý, *Die Übersetzung von Theaterstücken*, in Id., *Die literarische Übersetzung*, Frankfurt A.M., Bonn 1969, p. 128. S. Rufini, *Traducendo Julius Caesar per la scena*, in *Metamorfosi Traduzione/Traduzioni. Spessore del concetto di contemporaneità*, a cura di E. Glass et al., Pescara 1988, p. 283, invece, ritiene che l'interprete, in quanto esperto "dicitore", sia in grado di pronunciare qualsiasi concatenazione di parole, ma non sottovaluta il problema della "pronunciabilità" del testo intesa nel senso di una

critica da parte di due correnti di pensiero: la prima si riferisce agli studi di Susan Bassnett sulla difficoltà di rendere nella traduzione di un testo teatrale la presunta *performability*, in quanto risulta altrettanto complesso definire con chiarezza questo termine in relazione alla stessa *performance* nelle sue varie manifestazioni diacronico-culturali<sup>72</sup>; la seconda fa capo a casi studio che si riferiscono al contesto e alla situazione in cui il testo drammatico e la sua traduzione si inscrivono, quindi alla pratica teatrale vera e propria di una determinata messinscena svincolata da problematiche di ordine generale<sup>73</sup>. Questa seconda prospettiva presuppone che il traduttore possieda una competenza delle dinamiche sceniche, a livello sia di recitazione<sup>74</sup> che di elementi tecnici che concorrono alla creazione dello spettacolo<sup>75</sup>, per cui la condizione ottimale si avrà quando traduttore e regista coincidano nella medesima persona<sup>76</sup>.

L'attività di Romagnoli pare anticipare proprio quest'ultimo filone di ricerche, in quanto il grecista si presenta come traduttore e insieme direttore artistico di spettacoli teatrali tratti dalle opere del dramma antico, a cui si dedicò con l'intenzione non di ricostruire archeologicamente ma di «resuscitare la parte vitale dell'arte antica, farne una *trasposizione* nella sensibilità moderna»<sup>77</sup>. Inoltre, queste «rievocazioni» erano da lui stesso concepite come opera di un unico artista in grado di coordinare i vari aspetti di una messin-

---

«riproduzione di una musicalità che ricordi in qualche modo la poesia». Sulla questione cfr. anche S. Boselli, *Tradurre per il teatro*, in *Traduttologia. La teoria della traduzione letteraria*, a cura di F. Buffoni, Roma 2006, pp. 631-632.

<sup>72</sup> Cfr. Bassnett 1991, cit., p. 102: «each translator decides on an entirely *ad hoc* basis what constitutes a speakable text for performers. There is no sound theoretical base for arguing that 'performability' can or does exist». La studiosa nota che il concetto di *performability* si trova associato a testi del teatro naturalista o post naturalista, in cui si richiede un alto grado di fedeltà alla lettera da parte del regista e degli stessi attori. Al contrario, risulterebbe insensato estendere simile nozione a testi teatrali di tradizioni anteriori e scarsamente conosciute nei loro aspetti performativi o, addirittura, mai realizzate per la scena, come nel caso delle commedie di Roswitha di Gandersheim. Cfr. *ivi*, pp. 104-110.

<sup>73</sup> E. Espasa, *Performability in Translation: Speakability? Playability? Or just Saleability?*, in *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*, a cura di C.-A. Upton, Manchester 2000, p. 52.

<sup>74</sup> Cfr. Corrigan 1961, cit., 100: «Good translations of plays will never come from those who have not had at least some training in the practice of theatre».

<sup>75</sup> P. Pavis, *Problems of translation for the stage: interculturalism and post-modern theatre*, in *The Play Out of Context. Transferring Plays from Culture to Culture*, a cura di H. Scolnicov, P. Holland, Cambridge 1989, p. 25, indica la traduzione per la scena come testo non esclusivamente interlinguistico ma inteso a comprendere l'intero processo di *mise en scène* dal momento che viene trasmesso al pubblico tramite il corpo dell'attore e comunica un'alterità culturale rispetto al contesto di enunciazione.

<sup>76</sup> B. Delli Castelli, *Traduzione teatrale e codici espressivi*, «Traduttologia», n. ser., I, 2, 2006, p. 70.

<sup>77</sup> E. Romagnoli, *Come nacquero le rappresentazioni classiche*, in *Id.*, *Filologia e poesia. Saggi critici*, Bologna 1958, p. 507.

scena proprio come l'antico drammaturgo greco, che componeva i testi e le musiche e dirigeva contestualmente attori e coro secondo un fine organico e armonico<sup>78</sup>. Già nel 1911, anno della conferenza sulla *Diffusione della cultura classica*, Romagnoli ebbe la possibilità di verificare sul campo le sue idee circa la divulgazione del dramma antico tramite moderne messinscena teatrali: al grecista, infatti, fu commissionata da parte del Comitato per l'Esposizione Internazionale Romana la realizzazione di spettacoli teatrali di drammaturgia antica da svolgersi nello stadio sul Palatino, ma per ragioni organizzative si decise di cancellare le rappresentazioni prima dell'evento<sup>79</sup>. Il progetto, tuttavia, fu ugualmente realizzato da Romagnoli prima con i suoi studenti universitari tra il 1911 e il 1913 a Padova, Vicenza, Venezia, Trieste e Milano<sup>80</sup>, poi con la collaborazione della Drammatica compagnia di Roma a Fiesole e nella capitale (1913). I testi scelti per le esibizioni sul Palatino, a cui si aggiunse anche l'*Alceste* per le rappresentazioni universitarie, erano le *Baccanti* e il *Ciclope* di Euripide e le *Nuvole* di Aristofane, queste ultime redatte già per la traduzione integrale del 1909, mentre i primi due appositamente composti per la messinscena teatrale: la versione delle *Baccanti*, in particolare, presenta alcune caratteristiche che rivelano la maggiore attenzione al carattere drammatico del testo rispetto agli aspetti filologico-testuali. Il volume uscito per l'editore Quattrini nel 1912 propone la traduzione in versi italiani, come da frontespizio, senza testo greco a fronte e senza note esegetiche: questa veste editoriale risponde alle esigenze divulgative prima esposte ma incrocia anche i criteri di elaborazione di versioni teatrali per i drammi antichi in quanto, per utilizzare la celebre espressione di Sanguineti, esse devono necessariamente rinunciare alle «note a piede di anfiteatro»<sup>81</sup>. A conferma di ciò, in conclusione alla prefazione del volume, Romagnoli giustifica alcune scelte traduttive ricordando come il testo fosse stato originalmente ideato per le rappresentazioni sul Palatino, per cui avrebbe cercato «in primissimo luogo di dare al dialogo la vivacità scenica. Questo spieghi certe espressioni che, se alla lettura possono

<sup>78</sup> Id., *Le rappresentazioni classiche di Siracusa. Risposta categorica a Giuseppe Villaroel*, «La Sera», 21 dicembre 1933.

<sup>79</sup> Cfr. Ferri 1911, cit., p. 486.

<sup>80</sup> Con gli studenti dell'Università di Padova Romagnoli produrrà *Le nuvole* nel 1911, *Le baccanti* nel 1912 e l'anno successivo proporrà un ciclo di teatro antico al Teatro del Popolo di Milano portando in scena i primi due spettacoli insieme al *Ciclope* e all'*Alceste* (su questi spettacoli cfr. S. Troiani, *Ettore Romagnoli e il teatro universitario: i primi sviluppi di una nuova ideologia drammatica tra ellenismo 'artistico' e stimoli internazionali*, «DeM», XI, 2020, pp. 239-247). Tra gli attori si segnalano anche il germanista Vincenzo Errante e, a Milano, l'intellettuale Giosuè Borsi che seguirà Romagnoli anche a Siracusa impersonando l'Araldo nell'*Agamennone*.

<sup>81</sup> E. Sanguineti, *Scribilli*, Milano 1985, p. 114.

sembrare meno *tragiche*, almeno nel senso convenzionale, spero debbano riuscire efficaci alla recitazione»<sup>82</sup>; dunque, escluso il fine filologico, il traduttore si propone invece un intento drammaturgico agendo sul testo per agevolare la dizione attoriale e lo svolgersi dell'azione nel tentativo di invogliare qualche artista a farsi interprete del dramma antico, nonostante la mancanza, ancora nel 1911, di una tradizione teatrale italiana per questo genere di spettacoli<sup>83</sup>.

Nella traduzione del 1912, Romagnoli non indica l'edizione critica su cui basa il testo, anche se grazie ad una nota alla versione pubblicata da Zanichelli nel 1930 è plausibile sostenere che una delle edizioni di riferimento fosse quella di Wecklein, almeno per quanto riguarda la lacuna dopo il v. 1329, che corrispondono al lamento di Agave sul corpo di Penteo e a parte del discorso di Dioniso<sup>84</sup>, e che in quella edizione furono integrati da passi del *Christus Patiens*<sup>85</sup>. Tuttavia, effettuando un primo raffronto con l'edizione di Dodds (1960), la versione di Romagnoli presenta sia omissioni che aggiunte per un complesso di 1384 versi contro i 1392 del greco. Gli interventi sul testo possono essere suddivisi in semplificazioni e/o chiarificazioni di un'espressione complessa a livello del dettato drammaturgico, oppure in vere e proprie soppressioni di porzioni testuali volte a ridurre alcune parti eccessivamente lunghe o ripetitive ai fini dell'economia drammatica. Riguardo al primo caso si nota una generale semplificazione della sintassi basata sulla «risoluzione paratattica degli enunciati, in omaggio alla necessaria "dicibilità" del testo»<sup>86</sup>, come si registra, ad esempio, nell'*incipit*<sup>87</sup>:

<sup>82</sup> Romagnoli 1912, cit., p. XLIV.

<sup>83</sup> Cfr. Id. 1917, *La diffusione della cultura classica*, cit. p. 133. Precedentemente al progetto di Romagnoli, il Teatro Argentina produsse un adattamento dell'*Oresteia* nel 1906, mentre la compagnia del 'mattatore' Gustavo Salvini portò in scena l'*Ippolito portatore di corona* nel 1909 al Teatro Valle di Roma e l'*Edipo re* nel 1911 a Fiesole, quest'ultimo proprio nel contesto del Quarto Convegno di «Atene e Roma». Sulla prima rappresentazione cfr. Romagnoli 1917, *La diffusione della cultura classica*, p. 128 e l'intervista rilasciata dal grecista in AFI, *Rassegna Stampa* 1914, «Arte Drammatica», 14 febbraio 1914; A. Barbina, *Edoardo Boutet: il romanzo della scena*, Roma 2005, p. 78; A. Petri, *Attori e scena nel teatro italiano di fine Ottocento. Studio critico su Giovanni Emanuel e Giacinta Pezzana*, Torino 2021, pp. 185-192. Sugli spettacoli di Salvini, invece, cfr. E. Boutet, *Ippolito*, «Avanti!», 9 gennaio 1909; M. Pintacuda, *Tragedia antica e musica d'oggi*, Cefalù 1978, p. 5, anche se quest'ultimo confonde la data di rappresentazione dell'*Edipo re* con il 1904 quando Ildebrando Pizzetti compose i *Tre intermezzi sinfonici* per l'*Edipo Re*, eseguiti al Teatro Olympia di Milano il 30 aprile (ivi, p. 14, nota 8; M. Napolitano, *Ildebrando Pizzetti e la tragedia greca*, «Chigiana», terza serie, I, 2019, p. 89).

<sup>84</sup> E. Romagnoli, *Euripide. Le tragedie*, I, Bologna 1930, p. 112, nota 1.

<sup>85</sup> R. Prinz, N. Wecklein, *Euripidis, Fabulae*, II, Leipzig 1898, pp. 69-70.

<sup>86</sup> F. Condello, B. Pieri, «*Note a piede di anfiteatro*»: la traduzione dei drammi antichi in una esperienza di laboratorio, «DeM», IV, 2013, p. 561.

<sup>87</sup> E., *Ba.*, vv. 1-9 = Romagnoli 1912, pp. 3-4, vv. 1-11.

Ἦκω Διὸς παῖς τήνδε Θεβαίων χθόνα  
 Διόνυσος, ὃν τίκτει ποθ' ἢ Κάδμου κόρη  
 Σεμέλη λοχευθεῖς ἀστραπηφόρῳ πυρί·  
 μορφὴν δ' ἀμείψας ἐκ θεοῦ βροτησίαν  
 πάρεμι Δίρκης νάματ' Ἴσμηνοῦ θ' ὕδωρ.  
 ὄρῳ δὲ μητρὸς μνήμα τῆς κεραυνίας  
 τόδ' ἐγγυὸς οἴκων καὶ δόμων ἐρείπια  
 τυφόμενα Δίου πυρὸς ἐτι ζῶσαν φλόγα,  
 ἀθάνατον Ἦρας μητέρ' εἰς ἐμήν ὕβριν.

Suol di Tebe, a te giungo. Io son Diòniso,  
 generato da Giove, e da Semele  
 figlia di Cadmo, a cui disciolse il grembo  
 del folgore la fiamma. Ora, mutate  
 le sembianze celesti in forma umana,  
 di Dirce all'acqua, ai flutti ismení vengo.  
 Dell'arsa madre a questa reggia presso  
 veggo la tomba: le rovine veggo  
 della sua casa, ove il celeste fuoco  
 fumiga, vivo ancor: della vendetta  
 d'Èra contro mia madre eterno segno.

Al v. 1 della versione, Romagnoli inserisce l'allocuzione diretta alla terra di Tebe, che sostituisce l'accusativo τήνδε Θεβαίων χθόνα, e aggiunge il complemento di termine «a te» retto dal verbo ἦκω, disgiungendo quest'ultimo dal soggetto Διόνυσος che viene ritardato al v. 2 e reso con una perifrasi «io son Dioniso». Ai vv. 2-3 della traduzione Διὸς παῖς viene accorpato alla relativa ὃν τίκτει ποθ' ἢ Κάδμου κόρη Σεμέλη nell'espressione più diretta «generato da Giove, e da Semele | figlia di Cadmo». Al v. 4 il traduttore introduce l'avverbio «ora» e ripete il verbo «veggo» al v. 8, altrimenti non presente nel testo greco che ha solo una volta ὄρῳ; il participio τυφόμενα viene esplicitato da una subordinata di luogo introdotta da «ove» al v. 9 e ha per soggetto «il celeste fuoco» con cui Romagnoli traduce Δίου πυρὸς (lett. 'fuoco di Zeus'). Infine, ἀθάνατον ὕβριν viene ampliato nell'espressione «della vendetta [...] eterno segno» per esplicitare il senso dell'espressione greca.

Gli esempi per il secondo caso sono rappresentati da espunzioni, lacune o interpolazioni accolte anche nelle edizioni critiche (v. 182; vv. 229-230; v. 316; v. 461; v. 537; vv. 652-653; 1028; 1372<sup>88</sup>); inoltre, Romagnoli tra-

<sup>88</sup> Per questi versi cfr. il testo critico in Dodds 1960, pp. 92; 98; 111-112; 135; 144; 206-207; 240.

lascia di tradurre quei versi che rappresentano palesi ripetizioni di concetti espressi in passi precedenti. Risultano, ad esempio, omissi i vv. 242-247 e 286-297 che si riferiscono alla nascita di Dioniso dalla coscia di Zeus, già raccontata nella parodo ai vv. 88-102, insieme ai vv. 300-301 che ripetono il concetto sul potere profetico del furore bacchico ribadito anche ai vv. 298-299. Che questi versi siano stati omissi per eliminare eventuali ridondanze nella *performance* drammatica, potrebbe essere confermato dal fatto che gli stessi tagli risultano presenti nell'edizione Zanichelli del 1922, redatta per lo spettacolo a Siracusa, mentre vengono integrati in quella del 1930 destinata a un pubblico di lettori e quindi maggiormente "completa" a livello testuale. Di particolare interesse è anche la variante che Romagnoli usa nell'ultima edizione per giustificare il gioco di parole μηρός/ὄμηρος presente nell'originale greco ai vv. 292-296. Infatti, i vv. 94-98 («λοχίοις δ' αὐτίκα νιν δέ- | ξατο θαλάμαις Κρονίδας Ζεύς, | κατὰ μηρῶ δὲ καλύψας | χρυσέαισιν συνερείδει | περόνας κρυπτόν ἀφ' Ἑρας») vengono tradotti da Romagnoli nelle edizioni del 1912 e del 1930<sup>89</sup> rispettivamente con:

Ed in novello genitale talamo  
il Cronide l'accolse, e nel suo femore  
lo chiuse, ove con fibule  
d'oro lo assicurava, per nascondarlo  
ad Era;

Ed in novello genitale talamo  
Giove l'accolse, e nella propria scàpola  
lo chiuse, ove con fibule  
d'oro lo assicurava, per nascondarlo  
ad Era;

Il riferimento al "femore" che traduce per metonimia il μηρός, la coscia, di Zeus viene invece reso nel 1930 con "scapola", andando a modificare il verso sostituendo Giove con Cronide (in greco si ha Κρονίδας Ζεύς al v. 95) e l'aggettivo "suo" con "propria". Anche al v. 508 della traduzione<sup>90</sup>, in riferimento all'attribuzione a Dioniso del nome Ditirambo da parte di Zeus, si trova ancora "femore", poi sostituito con "scapola" nell'edizione 1930<sup>91</sup>. La

<sup>89</sup> Romagnoli 1912, p. 9, vv. 101-105 = Id. 1930, p. 31.

<sup>90</sup> Id. 1912, p. 37.

<sup>91</sup> Id. 1930, p. 57.

variante “scapola” si ritrova poi nei versi reintegrati («cucito un dì di Giove nella scapola»; «Tu lo beffeggi perché nella scapola | fu cucito di Giove»<sup>92</sup>) in quanto serve a giustificare l’uso del verbo “scapolare” che indica lo scampare ad una situazione difficile o di pericolo e si connette per paronomasia a “scapola”, variando quindi i vv. 296-297 ([...] ὅτι θεᾶ θεός / Ἦρα ποθ’ ὠμήρευσσε, συνθέντες λόγον) per riprodurre anche in italiano l’omofonia del testo originale: «Franse [*scil.* Zeus] una parte / dell’ètra che la terra intorno cinge, / e un idolo ne finse, ed in ostaggio<sup>93</sup> / a Giunone lo die’. Quindi, col tempo / narrâr, sul nome equivocando, gli uomini / che nutrito di Giove entro la scàpola / il Nume fu; che scapolato invece / era così dall’ira di Giunone»<sup>94</sup>. Questo gruppo di versi, inoltre, era stato ritenuto spurio da Dindorf, Tyrrell e Wecklein secondo una suggestione di Böckh<sup>95</sup>, quindi Romagnoli potrebbe aver deciso di omettere questi versi dalla traduzione del 1912 per due ordini di motivi: seguendo le indicazioni di Wecklein dal momento che la sua edizione critica era stata sicuramente consultata dal grecista e rispondendo a motivazioni sceniche, considerando la complessità della resa in italiano e l’omissione anche di altri versi riferibili al medesimo tema.

Simile attenzione alle assonanze presenti nel testo greco viene segnalata anche in alcuni casi di traduzione libera come per il v. 367 (Πενθεὺς δ’ ὄπως μὴ πένθος) che Romagnoli rende con «E mai Pentèo / a pentir non s’abbia»<sup>96</sup> a discapito del senso letterale. In altri casi, invece, la traduzione libera è prevista per rendere maggiormente intelleggibili le parti corali, che proprio Degani stigmatizzava come frettolose, inesatte e condotte per incuria filologica<sup>97</sup>. In realtà, il coro del dramma antico rappresenta un problema per Romagnoli anche nella trattazione teorica: secondo la tesi delineata ne *Il teatro greco* «l’antica tragedia quale la scorgiamo nei drammi superstiti di Eschilo, di Sofocle, di Euripide, appare dominata da una tradizione fortissima, che ne disciplina tanto la forma quanto il contenuto, dalla linea generale a molti minuti particolari»<sup>98</sup> e tra i vari caratteri che si mantengono nel corso dell’evoluzione di tale forma drammatica Romagnoli colloca anche l’elemento corale, definito come una delle «stranezze e deficienze del dramma greco, che stupiscono e offendono il lettore moderno, e che trovano la loro giusti-

<sup>92</sup> Ivi, pp. 39-40.

<sup>93</sup> Con il termine “ostaggio” Romagnoli traduce pertinentemente ὄμηρον del v. 293.

<sup>94</sup> Id. 1930, p. 41.

<sup>95</sup> Sulla questione cfr. Dodds 1960, cit., pp. 106-107.

<sup>96</sup> Romagnoli 1912, cit., p. 24, vv. 353-354.

<sup>97</sup> Degani 1969, cit., p. 1446.

<sup>98</sup> Romagnoli 1957, cit., p. 13.

ficazione, o per lo meno la loro spiegazione, in obblighi o in tirannie tradizionali»<sup>99</sup>. Lo sviluppo della tragedia da una presunta azione “narrativa” che, come si è visto per il ditirambo satiresco, risulta basata sull’esposizione di un personaggio in risposta al coro ad una maggiormente “drammatica”, in cui i personaggi acquistano maggiore autonomia e libertà, renderebbe l’elemento corale superfluo e spesso d’impaccio ai fini della drammaturgia<sup>100</sup>:

[d]ue personaggi s’incontravano in un urto di passione, d’ira, di amore. Che cosa stavano a fare quei ventiquattro personaggi piantati lì come pioli? Qualche volta la presenza si giustificava; più spesso riusciva superflua; non di rado, grottesca. [...] Avverrà un’altra volta, anzi avviene più volte, nelle *Coefore*, nella *Ifigenia in Tauride*, nell’*Oreste*, che i protagonisti ordiscano complotti contro qualche loro feroce nemico. Ma alla trama, segretissima, rischiosissima, assistono di necessità le coreute. Onde i poveri protagonisti devono raccomandarsi: «Per carità, non tradite il nostro segreto!» – Vi pare! – rispondono quelle – saremo tombe. – E naturalmente mantengono tutte la parola. Ventiquattro femmine<sup>101</sup>.

Con toni meno ironici e proprio in riferimento alle *Baccanti*, come si è visto, Romagnoli avrebbe attribuito alla musica originaria il compito di elevare il valore degli stasimi e in tutte le rappresentazioni del testo, a partire dal 1912 fino alla messinscena siracusana, le parti corali risultano sempre accompagnate da musiche originali, composte prima da Romagnoli e poi dal M° Giuseppe Mulè, nonché da coreografie di danza<sup>102</sup>.

<sup>99</sup> Ivi, pp. 24-25.

<sup>100</sup> Ivi, p. 25.

<sup>101</sup> Ivi, pp. 25-27.

<sup>102</sup> Da alcune testimonianze risulta che già nel 1913 il coro delle *Baccanti* fosse stato istituito per riprodurre alcune coreografie (cfr. D. Oliva, *Le Baccanti. Rappresentazione allo Stadio*, «Giornale d’Italia», 16 giugno 1913; E. Romagnoli, *I cori delle tragedie classiche. Rettifica di S.E. Ettore Romagnoli in merito agli spettacoli di Siracusa*, «Gazzetta del Popolo», 12 aprile 1935). Con la rappresentazione del 1922 al Teatro greco di Siracusa furono ingaggiate le sorelle Braun, direttrici di una scuola di danza a Roma, le quali si occuparono della coreografia ispirandosi a raffigurazioni vascolari e sculture dell’antica Grecia (cfr. AFI, Rassegna Stampa 1922, «Mezzogiorno», 18 aprile 1922). D’altronde, in epoca modernista verrà coniata la metafora del “fregio” per descrivere gli esperimenti dell’arte terzicorea fondati sul rinnovato interesse per la pittura vascolare greca e Romagnoli 1912, cit., p. xxxi si riferirà ai cori delle *Baccanti* come a «un gran fregio che corre intorno al gruppo centrale del trionfo di Dioniso, dello scempio di Penteo». Per un approfondimento sul coro nell’allestimento delle *Baccanti* a Siracusa cfr. G. Bordignon, *Musicista poeta danzatore visionario. Forma e funzione del coro negli spettacoli classici al teatro greco di Siracusa 1914-1948*, «Quaderni di Dioniso», n. ser., III, 2012, pp. 44-62; sulla metafora del fregio cfr. F. Macintosh, *From Sculpture to*

Anche per la rappresentazione di *Agamennone*, che inaugurò la rinascita degli spettacoli classici a Siracusa nel 1914, è possibile registrare questa “rifunzionalizzazione” dell’elemento corale grazie a una traduzione rinvenuta nel Fondo Romagnoli che riporta tagli e annotazioni dello stesso e che fu probabilmente usata come copione scenico. La traduzione dell’*Agamennone*, rispetto a quella delle *Baccanti* appena considerata, riporta quasi integralmente il testo eschileo: le omissioni coincidono per lo più con passi corrotti segnalati nelle edizioni critiche<sup>103</sup>, ma si registrano anche semplificazioni sintattiche probabilmente per agevolare la dizione attoriale. Le varianti e i tagli destinati alla messinscena, invece, possono essere ricostruiti soprattutto a partire dal “copione” e, almeno nelle intenzioni, vengono confermati da uno scambio epistolare tra Romagnoli e il conte Mario Tommaso Gargallo, presidente del Comitato per le Rappresentazioni classiche ed essenziale mecenate per la buona riuscita del progetto. In una lettera inviata al conte da Romagnoli, con molta probabilità precedente all’inizio delle prove, si trovano le seguenti informazioni: «Legga l’*Agamennone* saltando i brani segnati nel frontespizio [...] e molti altri dei cori. Badi che letto così l’*Agamennone* sembra massiccio: ma come lo ridurrò per l’[esibizione], con tagli, la musica, il movimento scenico, sarà tutt’altra cosa»<sup>104</sup>. Nel “copione” molte parti infatti vengono segnate con linee e croci per indicare i tagli alla drammaturgia, così come i cori risultano ampiamente ridotti se non, in alcuni casi, eliminati di netto per essere però sostituiti da canti originalmente musicati e composti: ad esempio, una nota a matita riportata dopo la fine del secondo episodio, insieme alle testimonianze dirette sulla rappresentazione<sup>105</sup>, permette di ricostruire come Romagnoli avesse sostituito il secondo stasimo con una preghiera a Zeus cantata da «Tutto il coro dei bambini» e le cui prime parole potrebbero essere state «Notte ministra di gemito feral»<sup>106</sup> forse riprendendo l’*incipit* del primo stasimo<sup>107</sup>.

Dagli esempi riportati nelle precedenti pagine, dunque, è possibile ripren-

---

*Vase-Painting: Archeological Models for the Actor*, in *Performance in Greek and Roman Theatre*, a cura di G. W. M. Harrison, V. Liapis, Leiden, Boston 2013.

<sup>103</sup> A., *Ag.*, vv. 7, 527, 1521-1522.

<sup>104</sup> AFI, Documenti 1914, Lettera di Romagnoli a Gargallo (s.d., s.l.).

<sup>105</sup> Pintacuda 1978, p. 10.

<sup>106</sup> E. Romagnoli, *Eschilo, Agamennone tradotto in versi italiani da Ettore Romagnoli*, edito a cura del Comitato per le Rappresentazioni Classiche al Teatro Greco, Siracusa 1914, p. 51.

<sup>107</sup> Ivi, p. 33. Cfr. anche S. Troiani, *La poesia come «dono della musica»: interrelazioni tra musica greca, traduzione e rappresentazione del dramma antico in Ettore Romagnoli*, in *Linguaggi, esperienze e tracce sonore sulla scena*, Atti della Graduate Conference, L’Aquila 15-16 novembre 2018, a cura di A. Albanese, M. Arpaia, Ravenna 2020, p. 85.

dere il giudizio di Lidia Massa Positano sull'attività di Romagnoli come traduttore erudito e poeta aggiungendo, inoltre, che a guidare la produzione di versioni per gli spettacoli di dramma antico è anche una peculiare sensibilità teatrale: in queste traduzioni, infatti, il grecista agisce come filologo, critico e interprete del genere letterario, dell'autore e dell'opera scelti e, insieme, come un vero e proprio regista che si trova di fronte alla difficile sfida di rifondare una tradizione per la messinscena del dramma antico in Italia.