

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

CORSO DI LAUREA SPECIALISTICA IN LETTERE CLASSICHE



TESI DI LAUREA

La traduzione teatrale: l'*Elena* di Euripide

RELATORE: PROF.SSA CATERINA BARONE

LAUREANDA: SILVIA TOTO

MATRICOLA n. 570713

ANNO ACCADEMICO 2008-2009

INDICE

Introduzione	3
La traduzione	5
La traduzione dei Classici	17
La traduzione poetica	33
La traduzione teatrale	47
Euripide Elena, traduzione di Ettore Romagnoli	57
Euripide Elena, traduzione di Carlo Diano	71
Euripide Elena, traduzione di Umberto Albini e Vico Faggi	85
Euripide Elena, traduzione di Caterina Barone	99
Alcune considerazioni di carattere filologico	115
Bibliografia	123

Introduzione

“Tradurre una tragedia è sempre un’impresa disperata. Anche quando ci si propone soltanto, come in questo caso, di offrire uno strumento, un aiuto per la comprensione del testo greco; anche quando non si hanno pretese di letterarietà (la nostra idea del letterario e del poetico, generalmente, uccide la tragedia). Ogni buona traduzione, e forse ogni studio sui classici greci, dovrebbe comunque ambire all’obiettivo indicato da Thomas Stearns Eliot (*Euripide e il professor Murray in Il bosco sacro. Saggi sulla poesia e la critica*, trad. it. Milano, 1995, 100): *Abbiamo bisogno di un occhio capace di vedere il passato al suo posto e con le sue precise differenze dal presente, eppure vederlo così vivo da esserci presente come il presente stesso*. Obiettivo assai assurdo, ma che dovrebbe servire da bussola¹”.

Così scriveva Giorgio Ieranò in apertura alla sua edizione delle *Baccanti* di Euripide. Problema affascinante quello della traduzione, che io ho cercato di affrontare in modo dettagliato in questo mio elaborato, tentando di fornire una panoramica sia dal punto di vista teorico, che da quello pratico.

Per quanto riguarda l’aspetto teorico non ho voluto soffermarmi esclusivamente sul tema della traduzione di testi del teatro classico antico, che pure era ciò da cui era partita la mia analisi, ma ho ritenuto opportuno allargare il mio orizzonte di studio osservando anche la traduzione in generale, in quanto processo mediante il quale una lingua di partenza viene resa nella lingua di arrivo, nelle varie modalità e con tutte le implicazioni che ne conseguono, corredandolo con un excursus storico. Inoltre ho preso in esame i casi della traduzione dei testi classici e dei testi poetici, infatti, dal momento che si parla di traduzione di testi teatrali greci e poiché questi testi sono appunto testi poetici, mi è sembrato opportuno dedicare attenzione al particolare tipo di traduzione che è quella dei testi poetici. Non si può certo dire che il testo di poesia non abbia caratteristiche sue proprie con altrettanti risvolti pratici nell’atto traduttivo: soprattutto nel momento della traduzione poetica non sono semplicemente due lingue a confronto, quella di partenza e quella di arrivo, pur sempre sistemi segnici riconducibili ad una logica generale e unitaria, ma sono due testi, e ogni testo poetico, nella complessità segnica che lo determina, è un evento unico e irripetibile.

¹ Giorgio Ieranò, Euripide *Baccanti*, Mondadori, Milano, 1.

Infine per quanto riguarda l'esame della traduzione teatrale, l'analisi si è soffermata in particolar modo sul fatto che il traduttore che si accinge al lavoro su un testo drammatico deve essere consapevole che prima o dopo si confronterà non solo con uno spettatore che assisterà alla rappresentazione ma anche e soprattutto con le esigenze di attori e registi.

Dopo questa prima parte teorica ed esplicativa, ho potuto iniziare una seconda parte più pratica: l'analisi delle traduzioni dell'Elena di Euripide dal punto di vista linguistico, retorico e drammaturgico. In particolare ho preso in considerazione quattro traduzioni, scegliendo, tra le tante, quelle che erano state ideate per la rappresentazione scenica.

Infine, partendo da questi testi, ho elaborato una breve rassegna dei passi che avevano creato più problemi a livello testuale, osservando come i vari traduttori li avevano affrontati.

Alla fine di questo mio studio, posso di certo riprendere le parole di Ieranò, che affermava che *tradurre una tragedia è sempre un'impresa disperata* per tantissimi motivi e con tantissime difficoltà, ma che regala sempre a chi si dedica a essa con passione e attenzione grandi soddisfazioni, soprattutto nel vedere che si è riusciti a dare una nuova vita a testi che, pur essendo nati centinaia di anni fa, continuano tutt'oggi a comunicarci qualcosa di profondo e inaspettato.

La traduzione

Attraverso la traduzione, afferma Walter Benjamin, i testi sopravvivono. Se non avessimo accesso, per mezzo della traduzione, a opere scritte in lingue a noi sconosciute, saremmo immensamente più poveri e quegli autori non sarebbero noti al di fuori della loro ristretta cerchia linguistica, l'importanza della traduzione come mezzo di sopravvivenza, oltre la vita, è perciò incommensurabile, e il ruolo che essa ha svolto nello sviluppo dei sistemi letterari attraverso i secoli è di un'importanza fondamentale.

Nonostante ciò, fino a non molto tempo fa, ben pochi consideravano questa attività degna di uno studio serio.

Nel 1978, nella breve appendice alla raccolta degli atti del Colloquio di Lovanio del 1976 su "Letteratura e Traduzione", André Lefevere propose di adottare il termine Translation Studies per indicare la disciplina che "tratta i problemi derivanti dalla produzione e dalla descrizione delle traduzioni"².

Susan Bassnett fornisce una definizione di cosa indichi generalmente il termine 'traduzione': «Ciò che generalmente si intende per traduzione è il processo mediante il quale una lingua di partenza viene resa nella lingua di arrivo in modo che il significato superficiale delle due lingue sia più o meno simile e che le strutture (della lingua) di partenza vengano mantenute il più possibile, ma non tanto da distorcerne gravemente le strutture di arrivo». Possiamo osservare che attraverso questa definizione, che rispecchia il modo comune di pensare alla traduzione, l'attenzione è tutta focalizzata sul prodotto di arrivo: è in questo modo, per esempio, che l'insegnante riesce a verificare se lo studente ha compreso e applicato le regole della grammatica e della sintassi di una determinata lingua attraverso la valutazione del testo tradotto che questi gli presenta (in base alla traduzione l'alunno riesce a dimostrare o meno di aver appreso un determinato insieme di regole della lingua straniera).

La traduzione è sempre stata considerata un'attività secondaria, un processo meccanico invece che creativo, alla portata di chiunque abbia una conoscenza di base di un'altra lingua; in poche parole è sempre stata vista come un'occupazione di second'ordine.

Già nel 1931 Hilaire Belloc riassume molto bene quale fosse il giudizio riservato al processo traduttivo: "*L'arte della traduzione è sussidiaria e derivata. Per questo motivo non le è mai*

² Così Susan Bassnett cita un passo di Lefevere da *Translation Studies: the goal of the discipline*, vedi Bassnett, 1993, 13.

stata concessa la dignità di un lavoro originale, pagandone le conseguenze nel giudizio generale degli studi letterari. Questa spontanea sottovalutazione del suo vero valore ha avuto a lato pratico, l'effetto negativo di abbassarne lo standard richiesto, giungendo addirittura, in certi periodi, a distruggere la stessa arte.

L'analoga incomprendione nei confronti della sua natura ha aumentato tale degradazione: né l'importanza né la difficoltà della traduzione sono mai state colte"³.

Tra XVIII e XIX secolo l'evoluzione dei concetti di nazionalismo e di lingua nazionale creò barriere culturali e a poco a poco il traduttore non fu più un artista creativo, ma un elemento del rapporto servitore-padrone instaurato con il testo di partenza.

All'interno di questa logica, Dante Gabriel Rossetti, pittore e poeta inglese dichiarò nel 1861 che il lavoro del traduttore comportava il rinnegamento di se stessi e la repressione dei propri impulsi creativi: *"Spesso il traduttore si servirebbe di qualche effetto particolare del suo idioma e della sua epoca, se solo egli fosse padrone della sua volontà; spesso alcune cadenze gli servono solo per le strutture usate dal suo autore, alcune strutture solo per la cadenza del suo autore ..."*⁴.

Negli stessi anni circa, nel 1851, all'estremo opposto Edward Fitzgerald, a proposito della poesia persiana, diceva: *"È un grande divertimento prendermi la libertà che voglio con questi persiani che, come penso, non sono Poeti tali da intimorire da tali digressioni e che, veramente, hanno bisogno di un po' di Arte che dia loro una forma"*⁵.

Entrambi questi atteggiamenti, in corrispondenza con la nascita dell'imperialismo coloniale del XIX secolo⁶, stabiliscono una relazione gerarchica fra due culture: nel primo caso l'autore della lingua di partenza costituisce un modello intoccabile per il traduttore al quale guardare in modo assolutamente reverenziale, mentre nel secondo questi si sente assolto da ogni responsabilità nei confronti della cultura di partenza. Da queste due posizioni deriva l'ambiguità con cui sono state considerate le traduzioni nel XX secolo. Se infatti la traduzione

³ Belloc, *On translation*, 1931, cfr. Bassnett, 1993, 14-15.

⁴ Dante Gabriel Rossetti, nella prefazione alle sue traduzioni dei primi poeti italiani in *Poets, poems and translation*, 1850-1870, in Bassnett, 1993, 16.

⁵ Edward Fitzgerald, lettera a Cowell, 1957, in Bassnett, 1993, 16.

⁶ Riporto un interessante articolo di Henry Fishbach sulla traduzione negli Stati Uniti: lo studioso sottolinea come gli Stati Uniti abbiano una storia della traduzione più breve di qualsiasi altra nazione industrializzata. A sostegno della sua teoria adduce quattro motivazioni sostanziali:

- l'isolamento politico e commerciale dell'America del XVI secolo,
- la tradizionale alleanza culturale con paesi anglofoni,
- l'indipendenza tecnologica americana,
- la forza del mito della Terra Promessa per gli emigranti e il loro conseguente desiderio di integrazione.

La teoria di Fishbach è interessante, in quanto mostra corrispondenza con l'atteggiamento dei paesi anglofoni nei confronti di traduzioni collegate all'espansionismo coloniale britannico.

viene intesa come occupazione servile, difficilmente sarà degnata di un'analisi adeguata⁷ e se, d'altra parte, è vista come l'attività pragmatica di un individuo con la missione di "elevare" il testo di partenza, allora l'analisi comporterà un punto di vista differente, non implicando più l'atto traduttivo ma il "miglioramento" del testo di partenza.

Prove ulteriori di questo atteggiamento conflittuale possono essere riscontrate nel sistema educativo, il quale fa sempre più affidamento su testi tradotti, senza mai dedicarsi allo studio del processo della traduzione. Di conseguenza, un numero sempre maggiore di studenti legge autori greci e latini in traduzione o studia le grandi opere narrative o teatrali, come se il testo tradotto fosse stato originariamente scritto nella loro stessa lingua.

Per avvicinarsi a un esame dei processi traduttivi, in primo luogo è necessario riconoscere che la traduzione, sebbene presenti un nucleo centrale di attività linguistica, rientra più propriamente nel campo della semiotica, la scienza che studia i sistemi o le strutture segniche, le funzioni e i processi segnici. Infatti la traduzione non comporta la semplice trasposizione di un 'significato' contenuto in un gruppo di segni linguistici a un altro attraverso un uso competente del dizionario e della grammatica, ma implica anche e soprattutto, criteri extralinguistici.

Edward Sapir, grande luminare della linguistica strutturale americana, nonché uno dei primi a compiere ricerche sulle relazioni tra lo studio delle lingue e l'antropologia, sostiene che "la lingua è una guida alla realtà sociale" e che gli esseri umani sono condizionati dal linguaggio, divenuto mezzo di espressione per la società. Sapir propose nel 1921 un'alternativa alla lingua, nella quale supponeva che la lingua influenzasse il pensiero delle persone. L'esperienza, afferma Sapir, è in gran parte determinata dalle abitudini linguistiche della comunità e ogni diversa struttura rappresenta una realtà diversa: "*Non esistono due lingue che siano sufficientemente simili da essere considerate come rappresentanti della stessa realtà sociale. I mondi in cui vivono differenti società, sono mondi distinti, non sono semplicemente lo stesso mondo con etichette differenti*"⁸.

Per sottolineare questo concetto, la Bassnett osserva che la lingua quindi è il cuore nel corpo della cultura e dall'integrazione di questi due elementi deriva un flusso continuo di energia

⁷ Per quanto riguarda il XIX secolo bisogna ricordare un altro scrittore illustre, Ugo Foscolo, che guardava alla traduzione come un'attività servile e per questo non degna di interesse, eppure proprio lui stesso, a dispetto di continui ripensamenti, si dedicò a numerosi esperimenti di traduzione dell'*Illiade* «con una serietà e un impegno superiori a quelli di ogni altro traduttore, tormentando incessantemente i propri versi, sempre scontento dei risultati raggiunti, finché la morte non interruppe le sue fatiche» (così scrive Barbarisi, 1961). "*No, no, - esclamava sconsolato Foscolo in una lettera alla Marinetti nel 1812 - io non son fatto dalla Madre Natura per servire mai; e la traduzione non è ella forse una servitù da scolare?*", vedi Fedeli, 1988, 271.

⁸ Sapir, 1972, 58.

vitale: per la stessa ragione per cui il chirurgo, operando al cuore, non può trascurare il corpo, un traduttore che tratti il testo isolandolo dalla cultura, agisce a suo rischio e pericolo.

Nel suo articolo, *Aspetti linguistici della traduzione*, Roman Jakobson distingue tre tipi di traduzione:

1. La traduzione endolingvistica o riformulazione, che consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di altri segni della stessa lingua.
2. La traduzione interlinguistica o traduzione propriamente detta, che consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di un'altra lingua.
3. La traduzione intersemiotica o trasmutazione, che consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di sistemi di segni non linguistici.

Il problema centrale comune ad ognuno di essi è che mentre i messaggi in una lingua possono servire come interpretazioni adeguate di unità del codice o dei messaggi di un'altra lingua, non c'è di solito un'equivalenza completa attraverso la traduzione: anche la sinonimia apparente non porta all'equivalenza, quindi anche la traduzione endolingvistica deve spesso ricorrere ad una combinazione di unità del codice per interpretare pienamente il significato di una singola unità. Di conseguenza, un Dizionario dei Sinonimi e Contrari può proporre “perfetto” come sinonimo di “ideale”, o “veicolo” come sinonimo di “mezzo di trasporto”, ma in nessuno di questi casi si può parlare di equivalenza completa, poiché ogni elemento contiene in se stesso un insieme di associazioni e connotazioni non trasferibili.

Dato che in nessuna delle categorie proposte da Jakobson può verificarsi un'equivalenza completa, egli dichiara che tutta l'arte poetica è tecnicamente intraducibile: “È possibile soltanto la trasposizione creatrice: all'interno di una data lingua (da una forma poetica all'altra), o tra lingue diverse. Oppure è possibile la trasposizione intersemiotica da un sistema di segni ad un altro: per esempio, dall'arte del linguaggio alla musica, alla danza, al cinematografo o alla pittura”⁹.

La teoria di Jakobson viene ripresa dal teorico francese Georges Mounin per il quale la traduzione è una serie di operazioni il cui punto di partenza e prodotto finale sono i significati e le funzioni all'interno di una data cultura.

Se, per esempio, il termine italiano *pasta* venisse tradotto in inglese senza considerarne la rete di significati, non sarebbe più in grado di svolgere la stessa funzione di senso all'interno della frase, infatti, *pastry*, sebbene proposto come termine “equivalente” dal dizionario, fa parte di un campo associativo del tutto diverso rispetto a quello di *pasta*. In questo caso il traduttore

⁹ Jakobson, 1985, 63.

deve ricorrere a una combinazione di elementi allo scopo di fornire un'equivalenza soddisfacente, anche se non totale. Jakobson propone l'esempio della parola russa *syr* (alimento ottenuto con latte coagulato fermentato e pressato) che più o meno si può tradurre in italiano con *formaggio*, anche se tale termine non è del tutto adeguato, poiché comprende, diversamente da *syr*, anche i formaggi a pasta molle. In questo caso la traduzione è solo un'interpretazione adeguata di un elemento delle unità codificate straniere e l'equivalenza risulta impossibile.

*“Per lunghi secoli i traduttori hanno urtato contro difficoltà che riguardavano il senso delle parole da tradurre: pur vedendo chiaramente che non era quasi mai possibile tradurre parola per parola, non ne capivano la ragione complessiva”*¹⁰. Nello specifico Mounin, parlando di traduzione e significato, distingue tre particolari difficoltà che i traduttori hanno di volta in volta trovato:

1. L'oggetto denominato nella lingua originale non esisteva nella comunità che parlava la lingua del traduttore: ed allora la soluzione consisteva nell'introdurre in tale lingua la parola straniera sia sotto forma di prestito, sia sotto forma di calco, accompagnandola con una nota esplicativa (la quale diveniva ben presto inutile mano a mano che la nuova nozione si diffondeva in questa lingua, o che il nuovo oggetto veniva introdotto nell'uso insieme al vocabolo nuovo). In questo modo i lessici europei si sono riempiti di vocaboli arabi a partire dall'epoca delle Crociate (divano, zucca, lacca, ecc.), di vocaboli amerindiani dalla scoperta dell'America in poi (tabacco, cacao, china, caucciù, ecc.), di vocaboli africani a partire dalla colonizzazione del XIX secolo.
2. Se accadeva invece, per certe opere esotiche, che il numero di prestiti e dei calchi fosse esagerato, i traduttori ricorrevano sempre alla soluzione per cui si trasportava nella nuova lingua il senso senza introdurre in essa la parola: ciò consisteva nel descrivere in nota, o addirittura nel definire, l'oggetto o la nozione designati dalla parola nella lingua originale. E questo ogni volta che il contesto della frase non rappresentava già da solo una descrizione o una definizione sufficienti. È il modo di procedere tipico degli etnologi¹¹.
3. Infine il problema dell'*espressività* delle parole, o almeno di certe parole. Traduttori e teorici hanno a lungo dibattuto su questo problema, strettamente legato ai problemi

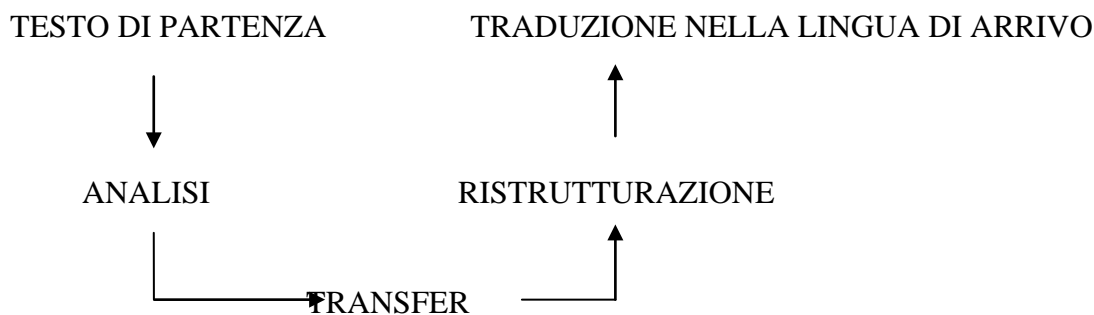
¹⁰ Mounin, 1965, 75.

¹¹ Mounin porta l'esempio di Lévy-Strauss con *Tristes tropiques* e di Jean Malaurie con *Les derniers rois del Thulé*; vedi Mounin, 1965, 76.

della traduzione letteraria e poetica: considerato come la grande difficoltà del lavoro di traduttore, spesso molti hanno concluso che per tale motivo è impossibile tradurre, così spesso autori stranieri mettono parole italiane nel testo perché vi trovano qualcosa di intraducibile, che manca alla propria lingua, e viceversa. Mounin si domanda, ad esempio, «perché gli anglosassoni dimostrino tanta simpatia per certe locuzioni francesi come *par excellence*, *en masse* o *raison d'être*».

Dal momento, quindi, che spesso la fatica di un traduttore di rendere una determinata immagine o determinato oggetto si risolve in una sorta di interpretazione per mancanza di opportuna equivalenza, il traduttore si deve avvalere di criteri che trascendono il dato puramente linguistico, attuando un processo di decodificazione e ricodificazione.

Il modello proposto da Eugene Nida per il processo di traduzione illustra le fasi¹²:



Per esemplificare le difficoltà insite nella traduzione interlinguistica di un elemento che può sembrare privo di complicazioni, consideriamo l'ipotesi di tradurre *ciao*, la forma di saluto più comune, in francese, tedesco e inglese. A prima vista può sembrare un problema facilmente risolvibile, poiché si tratta di lingue indoeuropee con strutture in stretta relazione sintattica e lessicale e con termini di saluto comuni.

I dizionari riportano:

inglese: hello; bye bye;

francese: ça va?; à bientôt;

tedesco : wie geht's ; lebe wohl.

L'inglese, il francese e il tedesco operano una distinzione fra la forma di saluto usata per l'incontro iniziale (*hello*, *ça va?*; *wie geht's*) e quella per il commiato (*bye bye*, *à bientôt*, *lebe wohl*), mentre l'italiano non fa questa distinzione, poiché *ciao* è un termine di saluto legato ad un rapporto interpersonale e non alle situazioni specifiche di incontro e di commiato. Inoltre il francese e il tedesco usano, come forme di saluto, brevi domande retoriche, mentre in inglese

¹² Bassnett, 1993, 33.

della frase stessa: la frase nella lingua di partenza viene sostituita da una frase nella lingua d'arrivo in modo che raggiunga lo stesso scopo. Non ci si dovrebbe quindi avvicinare al problema dell'equivalenza nella traduzione con la pretesa di ricercare un'uguaglianza: non è possibile trovarla tra sinonimi in una stessa lingua, tantomeno in due lingue diverse.

Una volta accettato il principio che non può esistere uguaglianza fra due lingue, diventa possibile parlare di perdite e acquisizioni, o *perdite* e *compensazioni*, come le chiama Umberto Eco, nel suo saggio *Dire quasi la stessa cosa* (2003).

*“Ci sono delle perdite che potremmo definire assolute. Sono i casi in cui non è possibile tradurre, e se casi del genere intervengono, poniamo, nel corso di un romanzo, il traduttore ricorre all’ultima ratio, quella di porre una nota a piè di pagina – e la nota a piè di pagina ratifica la sconfitta. Un esempio di perdita assoluta è quello dei giochi di parole”*¹³. Nella pratica questo problema si presenta il più delle volte quando il traduttore si trova di fronte a termini o a concetti della lingua di partenza che non esistono nella lingua di arrivo. Eco riferisce il caso di una barzelletta italiana, intraducibile nella maggior parte delle lingue straniere¹⁴, mentre la Bassnett¹⁵, citando ancora una volta Eugene Nida, porta l'esempio del Guaica, una lingua del sud del Venezuela nella quale non c'è molta difficoltà a trovare termini soddisfacenti per “assassino”, “furto”, “dire bugie”, ecc., ma i termini “buono” e “cattivo”, per esempio, coprono un'area semantica abbastanza diversa dalla nostra¹⁶.

D'altronde, non è necessario allontanarsi così tanto dall'Europa per trovare esempi per questo tipo di differenziazioni: il vasto numero di termini per i vari tipi di neve in finlandese, per gli aspetti del comportamento dei cammelli in arabo, per i vari tipi di pasta in italiano e per il pane in francese, pongono, in un certo senso, il traduttore di fronte a problemi di intraducibilità.

Eco porta spesso nel suo saggio esempi tratti dal lavoro che traduttori hanno compiuto durante la traduzione di suoi romanzi e viceversa di casi in cui lui stesso si è trovato traducendo opere altrui. Parlando appunto di perdite ricorda i casi in cui, se una traduzione adeguata risulta

¹³ Eco, 2003, 95.

¹⁴ Per cui rimando a Eco, 2003, 95.

¹⁵ Vedi Bassnett, 1993, 48-49.

¹⁶ Come esempio, Nida indica che il Guaica (Paraguay) non segue una classificazione dicotomica di “buono” e “cattivo”, ma tricotomia: 1) *buono* indica il cibo appetibile, uccidere i nemici, masticare droga con moderazione, vessare la propria mogli per insegnarle a obbedire e rubare a chiunque non appartenga allo stesso gruppo; 2) *cattivo* indica la frutta marcia, qualsiasi oggetto con un'imperfezione, uccidere una persona dello stesso gruppo, rubare a un membro della famiglia allargata e mentire; 3) *violare dei tabù* indica l'incesto, i rapporti troppo stretti con la propria suocera, il fatto che una donna sposata mangi del tapiro prima della nascita del primo figlio e che un bambino mangi dei roditori.

impossibile, l'autore autorizza il traduttore a saltare la parola o l'intera frase, nel caso in cui si renda conto che nell'economia generale dell'opera la perdita è irrilevante¹⁷.

Alcune volte comunque le perdite possono essere compensate, ovviamente resistendo alla tentazione di aiutare troppo il testo, quasi sostituendosi all'autore. Ci sono delle traduzioni che arricchiscono in modo splendido la lingua di destinazione e che, in casi abbastanza fortunati, riescono a trasmettere di più degli originali. Ma di solito questo evento riguarda appunto l'opera che si realizza nella lingua di arrivo, nel senso che abbiamo un'opera apprezzabile di per se stessa, non come versione con testo a fronte. Una traduzione che arriva a "dire di più" potrà essere un'opera eccellente in se stessa, ma non è una buona traduzione.

Quando il traduttore incontra difficoltà di questo genere, entra in gioco l'intera problematica della traducibilità del testo. Catford distingue due tipi di intraducibilità, che denomina linguistica e culturale. A livello linguistico si ha intraducibilità quando nella lingua di arrivo non vi sono sostituti lessicali o sintattici per un elemento della lingua di partenza. Questo tipo di intraducibilità è di immediata comprensione, mentre risulta più problematico il secondo.

L'intraducibilità linguistica è dovuta a differenze fra lingua di partenza e lingua d'arrivo, mentre l'intraducibilità culturale è dovuta alla mancanza, nella cultura della lingua di arrivo, di tratti situazionali pertinenti che possano rispecchiare il testo dell'originale. Un esempio calzante ci è offerto dal termine *democrazia*. "Secondo Catford, tale termine si ritrova nel lessico di molte lingue e, sebbene sia collegabile a diverse situazioni politiche, sarà il contesto, a guidare il lettore nella scelta dei tratti situazionali appropriati"¹⁸. Il problema è che il lettore ha un concetto di tale termine basato sul proprio contesto culturale ed applica, di conseguenza, quel determinato punto di vista, per cui la differenza del modo di intendere *democrazia* o il suo aggettivo, costituisce la base di concetti politici completamente diversi: per esempio, il Partito Democratico Americano, la Repubblica Democratica Tedesca, Democrazia Cristiana, Democrazia Proletaria, ecc.

Quindi, sebbene il termine sia internazionale, il suo uso in diversi contesti mostra che non c'è un terreno comune dal quale scegliere tratti situazionali pertinenti. Se la cultura è dinamica, anche la terminologia della struttura sociale deve essere dinamica.

Anche Popovic ha cercato di definire l'intraducibilità, senza però operare una netta distinzione tra la linguistica e la cultura. Anch'egli parla di due tipi di intraducibilità. Il primo

¹⁷ "un caso tipico è quello dell'elenco di termini strani o desueti (tecnica alla quale indulgo sovente). Se di dieci termini di un elenco uno risulta assolutamente intraducibile, poco male se l'elenco si riduce a nove termini". Eco, 2003, 100.

¹⁸ Bassnett, 1993, 52.

viene definito *“una situazione in cui gli elementi linguistici dell’originale non possono essere sostituiti in modo appropriato in termini strutturali, lineari, funzionali o semantici, a causa di una mancanza di denotazione o connotazione”*. Il secondo tipo va oltre l’aspetto semplicemente linguistico: *“una situazione in cui la relazione dell’espressione del significato, cioè la relazione fra l’oggetto creativo e la sua espressione linguistica nell’originale non trova, nella traduzione, una espressione linguistica adeguata”*. Il secondo tipo di intraducibilità di Popovic, come nella seconda categoria di Catford, mostra le difficoltà insite nella descrizione e nella definizione dei limiti della traducibilità, ma mentre Catford prende come punto di partenza la linguistica, Popovic parte da una posizione che implica una teoria della comunicazione letteraria.

Mounin riconosce i grossi vantaggi che i progressi della linguistica hanno portato agli studi sulla traduzione, anche se pensa che si sia dedicata troppa attenzione ai problemi della traducibilità, alle spese dei problemi reali che i traduttori si trovano ad affrontare. Grazie allo sviluppo della linguistica contemporanea, pensa Mounin, si può e se deve accettare che:

- l’esperienza personale, nella sua unicità, è intraducibile;
- in teoria le unità di base di due lingue qualsiasi (ad esempio fonemi, monemi, ecc.) non sempre sono comparabili;
- la comunicazione è possibile qualora si considerino le rispettive situazioni del parlante e dell’ascoltatore o dell’autore e del traduttore.

In altre parole Mounin è convinto che la linguistica dimostri che la traduzione è un processo dialettico che può essere portato a termine con relativo successo:

“la traduzione può sempre partire con la situazione più chiara, il messaggio più concreto, gli universali più elementari. Ma se si tratta di una lingua considerata nel suo insieme, compresi i suoi messaggi più soggettivi, attraverso un’analisi delle situazioni comuni e la moltiplicazione dei contatti, opportunamente chiariti, allora non v’è dubbio che la comunicazione attraverso la traduzione non è mai del tutto finita, il che significa, nello stesso tempo, che la traduzione non è mai del tutto impossibile”.

Compito del traduttore è trovare una soluzione anche ai problemi più scoraggianti. Le soluzioni possono variare notevolmente: la decisione del traduttore su ciò che costituisca l’elemento fondamentale da far risaltare rispetto al contesto di riferimento è di per sé un atto creativo. Levý sottolinea l’aspetto intuitivo della traduzione: *“come avviene in tutti i sistemi semiotici, la traduzione ha una sua dimensione pragmatica. La teoria della traduzione tende a essere normativa, a insegnare ai traduttori la traduzione ottimale; tuttavia il vero lavoro*

*del traduttore è pragmatico: il traduttore opta per la soluzione, fra quelle possibili, che permette il massimo risultato con il minimo sforzo*¹⁹.

La critica letteraria non cerca tanto di fornire le istruzioni per scrivere “la” poesia o “il” romanzo, quanto di comprendere le strutture, interne ed esterne, che operano all’interno e attorno a un’opera d’arte, allo stesso modo lo scopo di una teoria della traduzione è comprendere i processi sottostanti l’atto della traduzione e non, come spesso si fraintende, di fornire un insieme di regole per effettuare la traduzione perfetta.

Il mito della traduzione come attività secondaria, di scarsa dignità, può essere dissipato una volta che venga accettata l’importanza dell’elemento pragmatico della traduzione e precisata la relazione tra autore e traduttore.

Octavio Paz, nel suo breve saggio sulla traduzione, prende le difese della teoria della traduzione e della traduzione stessa. Tutti i testi, afferma, poiché fanno parte di un sistema letterario originato da altri sistemi e a questi collegato, sono “traduzioni di traduzioni di traduzioni”:

*“Ogni testo è unico e, nel contempo, è la traduzione di un altro testo*²⁰. *Nessun testo è completamente originale, poiché lo stesso linguaggio, nella sua essenza, è già una traduzione, innanzitutto del mondo non verbale e inoltre perché ogni segno e ogni frase sono la traduzione di un altro segno e di un’altra frase.*

*Tuttavia questo ragionamento può venire invertito senza che esso perda di validità: tutti i testi sono originali poiché ogni traduzione è diversa. Ogni traduzione è, fino ad un certo punto, un’invenzione, per cui costituisce un testo unico*²¹.

¹⁹ Bassnett, 1993, 57.

²⁰ E a questo proposito vorrei citare Terracini, 1957, 50-51: *“In un certo senso, fare uso del linguaggio è già tradurre; fu detto che ascoltare e capire colui che parla è trasporre il suo pensiero nel nostro. Se l’esercizio del parlare si può considerare un dialogo, il dialogo è sempre una forma di dramma, velata o evidente, urto ad un tempo fratellanza di due individualità in cerca di una concordia fatalmente discorda, dramma che affonda in quell’antinomia tra universalità e soggettività che sta alle radici del problema della comprensione linguistica, e non linguistica soltanto. Ne nasce il lamento dell’individualità solitaria ed esasperata che non riesce a far sì che i propri simili la comprendano”*.

²¹ Octavio Paz, *Traduzione: letteratura e letteralità*, 1972, in Bassnett, 1993, 59.

Traduzione dei Classici

Per quanto riguarda la traduzione dei testi classici ho ritenuto opportuno partire da uno studio condotto da Gianfranco Folena, nel quale è illustrato il percorso che è stato fatto dai letterati nel campo della traduzione dei testi antichi con un relativo tracciato parallelo indicante la storia dei termini che sono stati di volta in volta utilizzati per indicare l'atto del traduttore.

Folena inizia il suo importante saggio, *“Volgarizzare” e “tradurre”*, con un'affermazione che rivela il grande rilievo che all'atto di tradurre è stato dato nei secoli:

«È noto che all'inizio di nuove tradizioni di lingua scritta e letteraria, fin dove possiamo spingere lo sguardo, sta molto spesso la traduzione: sicché al vulgato superbo motto idealistico *in principio fuit poëta* vien fatto contrapporre oggi l'umile realtà che *in principio fuit interpres*, il che significa negare nella storia l'assolutezza o autoctonia di ogni cominciamento»²².

Forse una dichiarazione abbastanza pessimistica, ma a mio parere degna di nota, in quanto dimostra come da sempre i popoli abbiano sentito l'esigenza, per accrescere le proprie conoscenze in ambito culturale e scientifico, di rivolgersi a opere, studi, letteratura in genere, provenienti da luoghi lontani (non necessariamente troppo distanti, vediamo per esempio il caso di Roma che tanta cultura ha carpito dalla vicina Grecia e Magna Grecia) nello spazio, primariamente, e, successivamente, nel tempo.

Secondo Walter Benjamin²³ la traduzione tende in definitiva all'espressione del rapporto più intimo delle lingue tra loro, non tanto nel senso che esse realizzino storicamente questo

²² Folena, 1973, 59

²³ Benjamin, 1962. Cesare Cases ne dà una spiegazione dettagliata in un saggio esposto durante il Primo Convegno sui problemi della traduzione letteraria a Monselice, nel 1972.

Benjamin parte dall'idea dell'arte, della figura artistica e questa gli sembra escludere il rapporto con il ricettore: *“... Nessuna poesia è rivolta al lettore, nessun quadro allo spettatore, nessuna sinfonia agli ascoltatori”*. Per questo motivo anche la traduzione non è fatta per i lettori che non possono comprendere l'originale. Se fosse fatta per questi ultimi non potrebbe mediare che la comunicazione del senso, cioè qualcosa di “inessenziale”. Questo sarebbe il connotato della cattiva traduzione e, siccome si ha la consapevolezza che ciò non basta, che la comunicazione non è l'essenziale, si immagina che il traduttore debba poetare in proprio per reintrodurre il cosiddetto elemento poetico che è andato perduto. Questa contraddizione viene a cadere se si nega che la traduzione sia destinata al lettore. Se ciò fosse lo sarebbe anche l'originale, ma così non è. Quindi anche la questione della traducibilità dell'opera va staccata dal riferimento ai lettori: la traducibilità deve riguardare certe opere anche se non ci fosse alcun lettore, così come è lecito parlare di una vita o un momento indimenticabili anche se nessuno li ricordasse, poiché potrebbero essere ricordati da Dio. La traducibilità di determinate opere quindi non è dovuta alla vita delle opere stesse ma alla loro sopravvivenza. *“Traduzioni che sono più di semplici trasmissioni sorgono quando un'opera ha raggiunto, nella sua sopravvivenza, l'epoca della sua gloria. Per cui non tanto servono alla sua gloria, come i cattivi traduttori affermano del loro lavoro, quanto*

rapporto, ma che lo rappresentino attuandolo embrionalmente: Benjamin vedeva inverarsi nella traduzione l'affinità delle lingue e realizzarsi una convergenza particolare, fondata sul fatto che le lingue non sono estranee tra loro ma a priori, a prescindere da ogni rapporto storico, affini in ciò che vogliono dire. Traduzione quindi come rottura dei limiti della lingua, di proiezione verso l'universalità, che il filosofo sottolineava citando le parole di Rudolf Panwitz²⁴: *“Le nostre versioni, anche le migliori, partono da un falso principio, in quanto si propongono di germanizzare l'indiano, il greco, l'inglese, invece di indianizzare, grecizzare, inglesizzare il tedesco ... L'errore fondamentale del traduttore è di attenersi allo stadio contingente della propria lingua, invece di lasciarla potentemente scuotere o sommuovere dalla lingua straniera”*.

La traduzione è una forma fondata sull'arbitrarietà e sulla bipolarità del segno linguistico: solo il significato è trasmissibile in lingue e anche, in certa misura, in sistemi semiotici diversi mediante nuovi significati, in base al principio della non equivalenza delle singole unità costitutive, ma dell'equivalenza complessiva dei messaggi nei codici diversi.

La forma più immediata di traduzione è quella orale, impostata su una comunicazione in cui vi sono tre soggetti: gli interlocutori, emittente e destinatario, e l'intermediario.

Nella tradizione occidentale la persona incaricata alla traduzione orale ha ricevuto per lo più un nome speciale, che poi è stato esteso anche alla fenomenologia scritta e culturale: in greco ἑρμηνεύς, parola attestata fin da Pindaro e che resta di etimo misterioso, anche nei suoi collegamenti con il nome di Ἑρμῆς, in cui si volle vedere il dio interprete, mediatore; sembra provenire da una lingua dell'Asia Minore, dove i Greci, così poco aperti con pochissime eccezioni al plurilinguismo e al riconoscimento delle lingue barbare, giudicate inferiori e incomprensibili, vennero dapprima e più intensamente in contatto orale con lingue di struttura tanto diversa. Il dinamismo semantico della famiglia di ἑρμηνεύς poggia su questa base, col senso di un penetrazione profonda dell'ignoto.

Invece il latino *interpres*, *-etis* è di origine propriamente latina (il secondo composto è certo connesso con *pretium*), proveniente dalla sfera economico-giuridica, cioè in origine

piuttosto le devono la loro esistenza”. Ma la sopravvivenza, come la vita, ha una finalità che sta al di fuori di essa, e in particolare la traduzione *“tende in definitiva all'espressione del rapporto più intimo delle lingue tra loro”*. Per Benjamin tutte le lingue convergono in quanto *“in ciascuna di esse, presa come un tutto, è intesa una sola e medesima cosa, che tuttavia non è accessibile a nessuna di esse singolarmente, ma sola alla totalità delle loro intenzioni reciprocamente complementari: la pura lingua”*.

²⁴ Rudolf Pannwitz (1881-1969) è una delle più complesse, eppure non ancora sufficientemente approfondite, figure intellettuali del Novecento tedesco: i suoi ambiti di interesse spaziavano sulla filosofia, l'arte, la letteratura.

“mediatore, sensale, arbitro del prezzo”, e l’estensione alla “mediazione linguistica” appare autonoma anche se in seguito sull’evoluzione semantica astratta di *interspres*, *-ari*, *-atio* ha pesato l’equazione con ἑρμηνεύς, -εύω, -εία, ecc. Questo mostra già come il fenomeno della traduzione per i Romani sia molto più importante, abituale, familiare che per i Greci, riferito di massima al traduttore dal greco, ma anche dal punico o dal gallico. Questa parola è poi stata riassunta per via dotta in epoca moderna nelle lingue neolatine occidentali e in inglese, come tecnicismo proprio per designare il traduttore orale professionale, it e sp. *interprete*, fr. *interprète*, ingl. *interpreter*: termini moderni che hanno sostituito per lo più in questa funzione quelli medievali rappresentati anzitutto dall’it. *turcomanno*, *trucimanno*, (fr. *trucheman*, *-ment*) di origine araba (*turgûmàn*), irradiato probabilmente per tramite veneziano dopo la IV Crociata e noto già precedentemente nella forma di mediazione bizantina *dragomanno* (fr. *drugement* e simili), mentre l’Europa orientale e il tedesco, dal rum. *tâlmaci* all’ungh. *tolmács* al ted. *Dolmetscher* hanno ricevuto la voce attraverso il turco conservandola fino ad oggi. Questa famiglia terminologica di origine medievale indica che l’operazione corrente del tradurre per iscritto, *traslatare* e *volgarizzare*, era sentita come qualcosa di radicalmente diverso dall’«interpretare» oralmente le lingue appartenenti a civiltà lontane, non legate dalla comunità cristiana del latino e del greco, anche se a un altro livello l’Occidente era fucina di traduzioni scientifiche e tecniche dall’arabo, erede della scienza greca.

Già dall’VIII secolo nella Bagdad appena divenuta nuova capitale dell’Impero Abbaside si cominciano a raccogliere e a tradurre dal greco in arabo libri di scienza e di filosofia, soprattutto ad opera di traduttori cristiano-siriaci che raccolgono manoscritti greci, li confrontano e li traducono prima in siriano, poi in arabo, o anche direttamente in arabo. Così Galeno, Euclide e Tolomeo, Aristotele e i suoi commentatori come Alessandro e Temistio, e inoltre Plotino, Porfirio e Proclo, per nominare solo i maggiori, fanno il loro ingresso nella nuova biblioteca universale araba: queste traduzioni dal greco fecero dell’arabo uno strumento adeguato alla ricerca scientifica e alla riflessione filosofica. Il vasto impero islamico, nonostante le precoci frantumazioni politiche, è tenuto insieme dalla sua unica fede, e mercanti e studiosi lo percorrono in tutte le direzioni. Anche ai libri succede di viaggiare insieme con gli uomini e in tal modo alle opere della saggezza greca tradotte in arabo e a quelle che in arabo furono costruite sulla sua base toccò la ventura di essere recuperate dall’Occidente attraverso la traduzione in latino: ma per le opere di scienza più che di un vero recupero si trattò di una nuova acquisizione, perché l’Occidente latino non aveva avuto quasi nessun ruolo nell’accumulazione del corpus scientifico ellenico, neppure all’apogeo della

potenza romana. “A partire dalla metà del XII secolo chierici provenienti da ogni parte dell’Europa cristiana raggiungono la Spagna appena riconquistata attratti dalle ricche biblioteche degli infedeli e si appropriano dei loro tesori traducendoli ... In quello stesso momento l’Occidente riprese, sei secoli dopo Boezio, a tradurre direttamente dal greco: tanto più la traduzione di autori greci dall’arabo poteva apparire come il recupero di una eredità che degli estranei – gli infedeli – avevano usurpato. Di fatto la traduzione dall’arabo in latino fu vissuta dall’Europa cristiana come una specie di crociata spirituale, di guerra santa la cui bellicosità biblica era appena ingentilita da un tocco di umanità ciceroniana”²⁵.

Per la lingua scritta, dove almeno a partire dal latino la nozione del tradurre assume un’importanza fondamentale nel costituirsi di nuove tradizioni linguistico - culturali in presenza del greco, e soprattutto nel collegamento diacronico e nell’attualizzazione linguistica di valori del passato, il quadro terminologico - concettuale è infinitamente più complesso che per l’elementare ed effimera mediazione orale.

Per i Greci il concetto culturale del tradurre è pressoché inesistente fino all’età alessandrina e la terminologia rimane generica e scarsamente tecnicizzata: accanto a ἔρμηνεύω e μεθ-, troviamo il generico μεταφέρω (*trasporto, trasferisco*, come termine retorico significa anche *trasporto il senso*), sul quale sarà poi ricalcato il latino *transferre* con significati molto più ricchi e specifici, inoltre pochi altri composti come μεταβιβάζω (*trasporto, conduco*, in Dionigi D’Alicarnasso si trova col significato di *traduco*), μεταφράζω (*riporto in altre parole*, ma sempre in Dionigi D’Alicarnasso, *riporto in un’altra lingua, traduco*) e μεταγράφω (*scrivo diversamente, riscrivo*, è riscontrato anche col significato di *traduco*); quest’ultimo non ha prodotto un *transcribere* latino nel senso di tradurre, poiché in latino *scribere* si colloca sempre come azione *ab origine*, all’opposto di *vortere/vertere*, per indicare il prodotto originale contrapposto alla copia.

Il latino invece presenta per il concetto di tradurre una vasta gamma di sinonimi tra loro ben differenziati e con connotazioni particolari.

Innanzitutto vi è la scoperta della traduzione artistica, che è cosa tutta latina, la quale presenta nel nuovo testo una versione latina sia dell’espressione linguistica sia del contenuto del testo: questo valore nuovo si manifesta nel verbo *verto* e nel composto *convertito*, che si riferiscono, come anche *transverto* e *imitari*, soprattutto nella versione poetica o comunque alla traduzione letteraria (Cicerone afferma: “*nec converti ut interpres, sed ut orator*”, quindi questo tradurre comporta un pieno dominio di tutta la *compositio*, armonica e studiata

²⁵ Serra, 2001, 970-972.

articolazione del periodo, non solo della semplice *elocutio*, scelta e corrispondenza di vocaboli) e sembrano puntare sul risultato, sul punto d'arrivo, come anche *explicare*.

Si rivolge, invece, al contenuto il verbo *interpretor* che, modellato sui significati di ἑρμηνεύω, rimanda all'originale e sottolinea la dipendenza e lo sforzo di fedeltà della copia.

Infine *reddere* ed *exprimere* (modellare), i quali indicano corrispondenza formale non letterale fra l'originale e la traduzione: ancora Cicerone scrive “*verbum de verbo exprimere; non verba sed vim Graecorum expresserunt poetarum; nec tamen exprimi verbum e verbo necesse erit, ut interpretes indiserti solent*”, a cui fa eco San Gerolamo, “*non verbum de verbo, sed sensum exprimere de sensu*”.

A questo resoconto si aggiungerà, in età imperiale, *mutare*, mentre *transfero* prenderà piede soprattutto nel latino tardo, divenendo il termine più frequente e imponendosi in modo quasi esclusivo in tutta la tradizione latina medievale: avremo allora *translatare*, insieme a *translatio* e *translator*.

Quanto a *traducere*, destinato ad avere una grandissima fortuna nelle lingue romanze, non ha mai assunto in tutta l'antichità, né nel Medioevo questa specificazione semantica.

Nel Medioevo il problema della traduzione assume un'importanza assai più rilevante che nell'antichità rivestendosi anche di caratteristiche più complesse, ma perdendo allo stesso tempo il valore della traduzione artistica tipica di molti autori latini classici. Il concetto del tradurre si estende a quello della pura trasmissione dei contenuti, del rifacimento e della metamorfosi dei contenuti.

Due elementi vanno evidenziati. Nel Medioevo si viene a contatto con nuove lingue e nuove culture anche extraeuropee, a cominciare da quella araba, di cui prima si parlava. Inoltre, bisogna tenere presente che la parola in quanto tale viene ad assumere il valore, tutto cristiano, di *verbum Dei*, osservando innanzitutto la trasmissione delle Sacre Scritture dall'ebraico al greco e dal greco in latino, poi con il fine di rendere comprensibile la Parola di Dio ad un numero sempre maggiore di fedeli, dal latino alle varie lingue volgari (con il Concilio di Tours, 813, si stabilisce che “... *et ut easdem omilias quisque aperte transferre studeat in rusticam romanam linguam aut thiotiscam, quo facilius cuncti possint intelligere quae dicuntur*”, utilizzando per la prima volta la parola *transferre* per indicare nello specifico la traduzione in lingua volgare). La coscienza dell'autonomia e parità grammaticali delle lingue volgari si viene acquisendo attraverso la traduzione (ogni lingua, secondo Teodolfo, è in grado allo stesso livello di comunicare la Parola). Quasi tutto quello che ci è giunto di

documenti e monumenti delle origini è in sostanza traduzione, sia che l'originale esista sia che esso non ci sia noto.

La molteplicità di situazioni del tradurre, nel Medioevo, è vastissima sia dal punto di vista delle lingue che sono tradotte e in cui si traduce sia dal punto di vista dei generi letterari (testi religiosi, didattici, giuridici, poetici, storici, ecc.). Possiamo distinguere un tipo di traduzione "verticale", in cui la lingua di partenza, che solitamente è il latino, ha un prestigio di gran lunga superiore a quella di arrivo, e un tipo di traduzione "orizzontale" che si riscontra tra le lingue romanze, dotate in concreto di grande affinità culturale e di struttura simile, entro le quali essa diviene più che altro una trasposizione verbale che presenta identità di strutture sintattiche e spesso un'alta percentuale di affinità nei significanti. A tal proposito Terracini nel suo saggio *Conflitti di lingue e cultura* ricorda una citazione dal Don Chisciotte: "*Me parece que el traducir de una lengua en otra, como no sea del las reinas de las lenguas, griega y latina, es como quién mira lo tapices flamencos por el revés; que aunque se veen las figuras, son llenas de hilos que la escurecen, y no se veen con la lisura y tez de la haz. Y el traducir de lenguas faciles, ni arguye ingenio, ni ellocution, como no le arguye el que traslada, ni el que copia un papel de otro papel*"²⁶. Questi due piani del tradurre, verticale e orizzontale, interferiscono largamente, per esempio nelle traduzioni interlinguistiche di volgarizzamenti classici, e questo è un fatto tipicamente medievale.

Davanti a questa grande varietà di situazioni è facilmente comprensibile il fatto che nel Medioevo manchi una concezione unitaria del tradurre.

Possiamo annoverare una molteplicità di termini che indicano l'atto della traduzione, ma quelli che spiccano tra tutti sono di certo quelli che mettono l'accento sul passaggio dal latino alla lingua romanza: troviamo allora una serie di locuzioni verbali, come ad esempio in francese, *traiter en romanz*, *mettre en escrit en Romanz*, *traire en romanz*, le quali indicano soprattutto la volgarizzazione in versi, inoltre incontriamo il verbo *romancier*, con il suo composto *enromancier*, col significato di «mettere in romanzo», tradurre o esporre o semplicemente mettere in rima, da cui lo spagnolo *romancear*, mentre in italiano si è affermato *volgarizzare*. Un fatto interessante da segnalare è che oltre che nella coniazione di questi nuovi verbi, ci si è riferiti tanto al termine che indicava la lingua di arrivo, il romanz, con i verbi che ho appena elencato, quanto, anche se con uso più limitato, alla lingua di

²⁶ Terracini, 1957, 49. Traduzione dello spagnolo: "Mi pare che il tradurre da una lingua in un'altra sia come guardare gli arazzi fiamminghi dal rovescio; dovunque si guardano le figure, sono piene di fili che le nascondono, e non appaiono così nitide e a vivi colori come da dritto. Il tradurre dalle lingue facili non è a prova di ingegno e di stile più grande che copiare un foglio da un altro".

partenza, il latino: da questo sono stati tratti derivati che indicano il tradurre, come il raro *latiner* (o *latimer*) che, oltre al significato di ‘parlare incomprensibilmente’ e ‘istruire in una lingua’, presenta anche quello di ‘trasportare in latino’. Invece il sostantivo *latinier*, presente soprattutto in scrittori anglonormanni e normanni anche nella forma *latimier* e *latimer*, sviluppa assai presto, oltre al senso di ‘poliglotta’ e di ‘maestro di grammatica’ (e per eccellenza di latino), quello particolare di ‘traduttore’, depositario di una scienza linguistica rara e ricercata.

Si è parlato finora soprattutto di rifacimento poetico: verso la fine del XIII secolo, nasce in Francia la vera e propria traduzione didattica in prosa²⁷, soprattutto dopo l’esempio, in Italia, di Brunetto Latini. Autore di una delle più importanti compilazioni enciclopediche del suo tempo, il *Tresor*, scritto in lingua d’oil, che comprende un compendio di storia universale, una divulgazione delle principali nozioni di scienza del tempo (fisica, astronomia, geografia, scienza universale), un volgarizzamento dell’*Etica Nicomachea* di Aristotele, una trattazione su vizi e virtù e, nell’ultimo libro, nozioni di retorica e politica, Brunetto Latini scrisse anche la *Rettorica*: in questo testo, precorrendo la cultura propriamente umanistica, proponeva il modello ciceroniano traducendolo e volgarizzandolo a uso dei non letterati.

Jean de Meun, autore (o meglio continuatore dopo Guillaume de Lorris) del *Roman de la Rose*, in cui sembra proporsi quel programma culturale di volgarizzamento per i laici che poi realizzerà, teorizza l’importanza delle traduzioni e la loro utilità:

*Ce peut l’en bien des clerks enquerre
qui Boece de Confort lisent
et le sentences qui la gisent;
don granz bien aus gens lais ferait
qui bien le leur translaterait.*

Il *bien translater*, che acquista ora un più preciso contenuto culturale e tecnico, viene a contrapporsi implicitamente al vecchio *enromancier*.

Jean de Meun dà inizio ad un nuovo filone della prosa francese, rimasta limitata fino ad allora ad esperienze omiletiche o cronistico-narrative, e ad una nuova concezione e maniera del tradurre. La più importante delle sue fatiche di traduttore è di certo il *Livres de Confort de*

²⁷ Si tratta di una letteratura che, pur non rinnegando la concezione cristiana del mondo ed il suo sistema di valori, si propone ambiti e finalità diversi; si propone cioè di fornire insegnamenti laici, mondani, attinenti ai comportamenti dell’uomo in società (sia in pubblico che nel privato), o di divulgare quelle conoscenze retoriche, filosofiche e scientifiche che progressivamente vengono sentite come necessarie per la formazione del cittadino e in particolare dei ceti dirigenti comunali.

Philosophie di Boezio, nella cui dedica a Filippo il Bello troviamo l'esposizione dei criteri che hanno informato la traduzione:

“Ja soit que tu entendes bien le latin, mais toutevois est de moult plus legiers a entendre le françois que le latin. Et por ce que tu me deis – lequel dit je tieng puor commandement – que je preisse plainement la sentence de l’auteur sans trop ensuivre le paroles du latin, je l’ai fait a mon petit pooir si comme ta debonnaireté le me commanda. Or pri touz ceulz qui cest livre verront, s’il leur semble en aucuns lieux que je me soie trop eslongniés de paroles de l’auteur ou que je aie mis aucunes fois plus de paroles que l’auteur n’i met ou aucune fois mains, que il le me pardoignent. Car se je eusse espons mot a mot le latin par le françois, li livres en fust trop obscurs aus gens lais, et li clerks neis moiennement letré ne peussent pas legierement entendre le latin par le françois...”²⁸”

Possiamo osservare in queste righe la grande importanza che l'autore dà alla traduzione come strumento utile per la comprensione del testo antico non solo per le persone di Chiesa o molto istruite, ma per tutti coloro che vogliono avvicinarsi allo studio o alla lettura di brani di autori latini, pur non essendo conoscitori della lingua.

Per quanto riguarda Dante, il Sommo Poeta nega in modo categorico la possibilità della traduzione di poesia, ma allo stesso tempo sente molto forte il problema della traduzione, proprio lui che considera Virgilio maestro di stile. Egli stesso, pur difendendo apertamente l'uso del volgare in quanto lingua dotata ormai di una propria autonomia e dignità, non solo si scaglia contro i cattivi traduttori, ma afferma anche, a proposito del volgare come lingua d'arrivo di una traduzione:

“...lo latino è perpetuo e non corruttibile, e lo volgare è non stabile e corruttibile.

Onde vedemo ne le scritture antiche de le comedie e tragedie latine, che non si possono transmutare, quello medesimo che oggi avemo; che non avviene nel volgare, lo quale a piacimento artificiato si transmuta. Onde vedemo ne le cittadi d'Italia ... da cinuqnta anni in qua molti vocabuli essere spenti e nati e variati; onde se 'l picciol tempo così transmuta, molto più transmuta lo maggiore.” (Convivio, I. V. 8)

²⁸ Traduzione: “Già so che tu capisci bene il latino, ma tuttavia è molto più leggero lo sforzo di capire il francese piuttosto che il latino. E dal momento che tu mi hai detto, cosa che io ritengo come un comando, che spiegassi pianamente la lingua dell'autore senza seguire troppo le parole del latino, io l'ho fatto per le mie piccole capacità così come la tua bonarietà me l'ha comandato. Ora prima che tutti coloro che vedranno questo libro, se gli sembrerà in alcuni passi che io mi sia troppo distaccato dalle parole dell'autore o che abbia messo alcune volte più parole di quelle che l'autore mise o alcune volte di meno, che me lo perdonino. Perché se avessi riproposto parola per parola il latino in francese, i libri sarebbero stati troppo oscuri per i laici, e i chierici né sono mediamente letterati né possono facilmente capire il latino al posto del francese...”

In questo caso specifico, il composto *trans-mutare* risente del più vasto campo semantico del verbo *mutare*, il quale indica il divenire delle cose umane sottoposte alla fortuna, come la lingua, i costumi, le leggi e la società: anche il trasmutare delle lingue nella traduzione si colloca per Dante nella prospettiva di questo cambiamento che si attua in un disegno teologico e unitario.

Dante non usa mai *volgarizzare* e derivati, forse perché nel corso del tempo questo verbo era andato sempre più associandosi non tanto alla lingua volgare, bensì al ‘volgo’, ottenendo così connotazioni sgradevoli, tanto che Boccaccio, per esempio, parla spesso di volgarizzamenti in maniera ironica, riferendosi a tutti quei laici, privi di un’adeguata conoscenza del latino, che pagavano per ricevere dai chierici traduzioni, anche piuttosto rozze, di testi latini sulle vite dei santi o dei padri della Chiesa. Nonostante queste puntate sarcastiche, che ritroviamo per lo più nel *Decameron* (per esempio nella Novella di Frate Cipolla), Boccaccio stesso fu impegnato volgarizzatore dei classici. Nel *Proemio del volgarizzatore* della quarta Deca di Tito Livio presenta, a spiegazione di questa sua fatica, argomentazioni non troppo dissimili da quelle utilizzate da Jean de Meun, sottolineando l’utilità di queste traduzioni affinché “*possano li non letterati prendere e delle storie diletto e delle magnifiche opere e virtuose grazioso frutto*”. Per raggiungere questo suo scopo, non ritenne adatto seguire alla lettera le parole dell’autore tradotto, dal momento che in questo modo le persone non avvezze al latino non avrebbero potuto cogliere pienamente gli insegnamenti e le sfumature del testo: in tutti i passi in cui gli fu possibile utilizzò più parole di quante ne presentava l’originale, pur cercando di mantenere lo stile dell’esemplare classico, quasi cercando di gareggiare con esso.

Questi primi volgarizzamenti dai classici latini sono motivati da una chiara necessità pratica di avvicinare questi testi alla vita civile, offrendo esempi di eloquenza e mettendo in contatto i laici non intendenti di grammatica con testi per loro inaccessibili nella lingua originaria.

Caratteristica che spesso hanno questi volgarizzamenti è che la personalità del traduttore resta per lo più in ombra, dal momento che il suo nome perdeva del tutto d’importanza rispetto al testo tradotto; inoltre, dobbiamo osservare che spesso, per quanto riguarda la tradizione di queste opere, si sono introdotti una serie di rimaneggiamenti e varianti, cosicché non risulta mai molto agevole risalire ad un unico testo, i traduttori si ispiravano di frequente a traduzioni precedenti, oppure, copiando, venivano confrontate più versioni diverse.

Per quanto riguarda il Quattrocento così scrive Folena: “*La tradizione dei volgarizzamenti resta copiosa per tutto il Quattrocento, anche se la produzione è in larga parte stanca e ripetitiva. Si ha un digradare di questa letteratura verso livelli di cultura più bassi, come ci*

mostrano bene i manoscritti: e stampe popolari diffonderanno alla fine del secolo volgarizzamenti talora vecchi di quasi due secoli e ancora richiesti, passati spesso attraverso una trafila di acque limacciose. Agli scopi puramente pratici e divulgativi questa tradizione poteva bastare."²⁹

L'età umanistica sposterà la sua sfera di interesse soprattutto verso le traduzioni dal greco, lingua che proprio in quegli anni stava facendo il suo nuovo ingresso fra i letterati italiani dopo un lungo periodo di assenza, al latino: questo tipo di traduzioni hanno lo scopo principale di allargare il fondo culturale classico, con traduzioni per lo più strumentali, parola per parola, rivolte essenzialmente a quella fascia di pubblico colto che alla dimestichezza col latino non univa la conoscenza del greco. La traduzione dal greco è, insieme alla riscoperta dei classici latini e alla nuova circolazione di quelli greci, una delle componenti essenziali dell'Umanesimo. Ma alcuni importanti umanisti non disdegnarono di tradurre anche da latino a volgare.

Tra questi, l'esempio più interessante ce lo offre Leonardo Bruni, il quale, per ragioni non diverse da quelle di Brunetto Latini, di civile utilità³⁰, ma con spirito e sensibilità linguistica e filologica programmaticamente opposti, traduce l'orazione ciceroniana *Pro Marcello*, oltre ad altre opere ciceroniane ed aristoteliche; in più concluderà la traduzione delle *Decem* di Tito Livio, su cui già si era impegnato Boccaccio e come farà circa un secolo dopo Macchiavelli, costituendo così un filone tutto fiorentino di traduzioni liviane.

In Leonardo Bruni l'interesse del traduttore è rivolto principalmente alla corretta interpretazione dell'originale, accompagnata da un concetto elevato ma non puramente esornativo della forma letteraria e stilistica. Le osservazioni del Bruni sono rivolte soprattutto alle proprie traduzioni dal greco, ma le applicò allo stesso modo anche nella sua produzione, seppure più limitata, di traduzioni da latino al volgare, dal momento che egli vedeva una piena parità grammaticale retorico - culturale delle lingue classiche e dei volgari, poiché "*lo scrivere in istile litterato o volgare non ha a fare al fatto, né altra differenza è se non come scrivere in greco od in latino. Ciascuna lingua ha sua perfezione e suo suono e suo parlare limato e scientifico*". Tanto che a coloro che nelle traduzioni dal greco, portando l'argomento

²⁹ Folena, 1973, 89.

³⁰ Il motivo dell'utilità che, attraverso la traduzione, poteva recare ai propri concittadini ignari di greco, lo troviamo espresso ad esempio nella prefazione alla sua traduzione della *Politica* di Aristotele: "*... quid enim opera mea utilius, quid laude dignius efficere possim, quam civibus meis primum, deinde ceteris, qui Latina utuntur lingua, ignaris Graecarum litterarum, facultatem praeberere, ut non per aenigmata ac deliramenta interpretationum ineptarum ac falsarum, sed de facie ad faciem possint Aristotelem intueri, et, ut ille in Graeco scripsit, sic in Latino perlegere*". Con questa sua opera di traduttore anche i non esperti di greco potevano dunque essere messi «faccia a faccia» con il vero valore letterario oltre che filosofico di Aristotele.

dell'*inopia* del latino o della *patrii sermoni egestas*, sostenevano la necessità di ricorrere ad ogni passo a prestiti dal greco, il Bruni obiettava: “*Videmus Plautum quidem et Terentium, poetas comico set de levissimis rebus tractantes, Menandri fabellas ex Graeco sumptas sic Latinas fecisse, ut cuncta, etiam minutissima, exprimant, nec tamen verbis Graecis utuntur, neque elegantia summa illis deest neque ornatus*”. Nel suo trattato *De interpretatione recta* (del 1420 ca.) Leonardo Bruni delinea le regole che stanno alla base del difficile compito del traduttore:

- conoscenza profonda della lingua dalla quale si traduce, a tutti i livelli, parole, verbi, stile, figure retoriche, ma anche conoscenza della tradizione letteraria che a quella lingua fa capo, tanto da poter portare come esempi citazioni di autori della lingua in questione;
- piena padronanza della lingua in cui si traduce, comprese sfumature semantiche e sinonimi;
- per quanto riguarda l'aspetto retorico, è richiesto «orecchio» e senso dello stile, in modo da poter ricreare l'andamento del periodo e il ritmo del testo che si sta traducendo;
- necessità di mirare a una vera e propria *imitatio* dello stile personale dell'autore tradotto (analogia con la pittura);
- l'obiettivo più alto della traduzione diviene una con-versione, immedesimazione con lo stile dell'originale, che rappresenta la vera fedeltà.

“Rapitur enim interpret vi ipsa in genus dicendi illius de quo transfert, nec aliter servare sensum commode poterit, nisi sese insinuet nec inflectat per illius comprehensiones et ambitus cum verborum proprietate orationisque effigie. Haec est de optima interpretandi ratio, si figura primae orationi quam optime conservatur, ut neque sensibus verba neque verbis ipsis nitor ornatusque deficiant.”

Per il Bruni la difficoltà maggiore sta nella trasposizione stilistica e retorica dell'*ornatus* nello spirito di una lingua diversa, la lingua d'arrivo, compito che egli non applica alla poesia, ma alla prosa oratoria, la quale è dotata di *numerus*, cioè di un certo ritmo che anche nella traduzione va riprodotto.

Così scriveva sempre il Bruni in una lettera, riportata da Marcello Gigante: “*Innanzi tutto conservo tutte le espressioni dell'originale in modo da non allontanarmene minimamente, ben inteso se la versione letterale non comporta alcuna rozzezza o assurdità. Non sono infatti tanto timido di pensare che incorrerò in delitto di lesa maestà se, per evitare un'assurdità*

conservando il senso, mi allontanerò dalla lettera. È una cosa che m'impone Platone medesimo, che era elegantissimo in greco, e non vorrebbe certo apparire incolto ai latini"³¹.

È nell'età umanistica che comincia a porsi con estrema consapevolezza il problema del tradurre: interpretazione o razionalizzazione o appropriazione e interiorizzazione del testo antico.

Dall'esperienza del Bruni vediamo emergere in maniera preponderante una nuova famiglia terminologica, quella di *traducere*, *tractio*, *tractator*, che toglie il primato a tutti i termini utilizzati in precedenza nella tradizione medievale e che porterà alla maggior parte dei vocaboli utilizzati oggi nelle lingue romanze: it. *tradurre*, fr. *traduire*, sp. *traducir*, cat. *traduir*, port. *traduzir*, rom. *a traduce* con i relativi *nomina agentis* e *actioni*.

Il primo esempio di utilizzo di questo termine ce lo dà proprio Leonardo Bruni, il quale necessitava probabilmente per l'esposizione delle sue teorie un termine nuovo, non abusato come *transferre*, un verbo più dinamico, che aveva il vantaggio di avere in sé, oltre al valore di «attraversamento» e di «movimento», anche il tratto dell'«individualità» e della «soggettività», sottolineando insieme l'originalità, l'impegno personale e la «proprietà letteraria» di questa operazione sempre meno anonima.

La diffusione di *traduce/tradurre* fu così rapida che già nel '500 *translatare* era sentito come un arcaismo³².

La letteratura classica si è sempre presentata come luogo di sfida per i traduttori e le loro competenze. Essa costituisce, infatti, da un lato un terreno dove sfoggiare una serie di schemi e sequenze espressive, dall'altro si offre come importante campo sperimentale per la ricerca linguistica. Il traduttore, per poter definire il significato di un termine, deve conoscere l'orizzonte antropologico - culturale dell'autore e dell'opera che sta traducendo e deve aver chiaro che lo stesso termine può avere in autori diversi, e talora anche nello stesso autore, significati diversi.

Conta inoltre l'informazione socio-culturale del contesto in cui quel determinato scritto è sorto, conta la conoscenza del pensiero che quello scritto esprime, come avviene per testi filosofici o religiosi o teologici, conta la conoscenza tecnica delle pratiche operative (agricole, artigianali, edilizie, belliche, persino casalinghe), che l'autore del testo intende descrivere o insegnare, o a cui soltanto allude o suppone implicitamente note, (Rosa Calzecchi Onesti³³

³¹ Gigante, 1988, 142.

³² Folena appone alla fine del suo saggio un'utile tavola riassuntiva, alla quale rimando: Folena, 1973, 108.

³³ Calzecchi Onesti, 1989, 23.

porta come esempio il caso delle *Georgiche*, opera che necessita di conoscenze culturali agricole specifiche per essere interamente capita e perché sia possibile renderla con le risorse di una lingua differente).

Interessante è l'immagine che presenta G. A. Privitera a proposito della traduzione del testo antico: *“La traduzione in questo caso assomiglia, per le sue funzioni, ad un ponte: su una riva è il testo antico e il mondo a cui si riferisce, sull'altro siamo noi. Il compito del traduttore non è di trasportare il testo fino a noi, di farci apparire vicino il mondo che descrive; ma di condurre noi fino al testo antico, senza mascherare la lontananza e la diversità di quel mondo”*³⁴. E qui ci ricollegiamo alla citazione che Benjamin faceva delle parole di Panwitz che metteva in guardia i traduttori dal «germanizzare l'indiano, il greco, l'inglese, invece di indianizzare, grecizzare, inglesizzare il tedesco». Il traduttore deve quindi, per quanto possibile, condurre il lettore al testo greco o latino, di volta in volta grecizzando o latinizzando l'italiano e mantenendo le immagini dell'originale; e deve evitare di italianizzare le lingue classiche al punto di far apparire i testi come scritti oggi, da un qualche autore contemporaneo. *“Nulla è infatti più fastidioso, in una traduzione di poesia greca, della falsa spigliatezza e naturalezza che fa apparire contemporaneo l'autore antico; e nulla d'altra parte è più penoso di un altro tipo di camuffamento, più dotto e più pedante, che filtri Omero attraverso Dante o Tasso o lo impreziosisca con espressioni tolte ad altri famosi autori, ritenuti arbitrariamente equivalenti”*³⁵.

Eppure bisogna ricordare che le lingue d'arrivo possono offrire una grande ricchezza: la vera difficoltà della traduzione, quando il testo non sia prettamente tecnico, consiste nel fatto che le ricchezze tra le due lingue sono ricchezze differenti, sia a livello di suoni che di immagini: per questo l'impresa del tradurre diviene ardua.

Moltissimi studiosi nel corso dei secoli si sono accostati a questa fatica, anche illustri poeti, come ad esempio gli stessi Pascoli e Carducci, Foscolo³⁶ e Leopardi. O quantomeno l'hanno teorizzata, come ha fatto per esempio Goethe, il quale propende per una traduzione il più fedele possibile all'originale, così da avvicinare il lettore al testo nel modo più efficace: *“Una traduzione che tende ad identificarsi con l'originale, finisce con l'accostarsi alla versione interlineare e facilita in grado elevatissimo la comprensione dell'originale, sicché veniamo*

³⁴ Privitera, 1988, 43.

³⁵ Ancora Privitera, 1988, 43-44.

³⁶ Vedi per esempio, De Rosalia, 1988, 315-337.

condotti e addirittura sospinti verso il testo-base e il cerchio entro cui si muove l'accostamento tra estraneo e nostrano, tra noto e ignoto, alla fine si chiude"³⁷.

Ancora per esempio Ungaretti si limitò ad una sola profonda sentenza sull'arte del tradurre: *"L'arte del tradurre, se parte da una ricerca di linguaggio poetico e si risolve in espressione poetica, porta semplicemente a poesia"*³⁸.

Il merito di aver avvicinato, nell'epoca moderna, i Lirici greci, ad esempio, risale a Salvatore Quasimodo (1940), grazie a lui i Lirici greci tornavano a circolare forse con voci troppo pericolosamente prossime, ma per fortuna non come voci di sepolti.

C'è nella poesia lirica un certo margine di arbitrio che il lavoro di traduzione di testi poetici teatrali riduce al minimo.

Nel campo delle versioni del teatro antico, il secondo Novecento ha scoperto la dimensione della recitazione, del dialogo a viva voce, della componente fonico - ritmica. Il che esige da parte del traduttore una particolare attenzione alla nitidezza della frase, l'impegno di evitare sovrapposizioni di finali e di iniziali. O la necessità, in certi monologhi, di concentrare una serie di suoni simili, perché tali suoni, imparentati tra loro, possono ribadire con ossessività un determinato sentimento.

C'è un testimone che funge da termine di paragone e sancisce l'utilità e l'efficacia del tentativo di traduzione, e li sancisce con un'immediata verifica.

*"Il palcoscenico rivela perfino quella capillare drammaturgia che un testo di vera poesia drammatica nasconde alla lettura: permette insomma al traduttore di toccare con mano oltre all'azione esplicita anche la filigrana poco visibile della drammaturgia interna e diffusa proiettandone sulla scena le conseguenze concrete ... Il palcoscenico registra come un sismografo le variazioni d'energia del linguaggio confermando fisicamente la natura peculiare della parola drammaturgica che è, appunto, parola-azione: una unità potenziale che si rivela appieno solo quando diventa attuale"*³⁹. Il traduttore è chiamato al confronto con la virtù del testo originale sotto questo speciale monitor a cui non sfugge né la potenza funzionale del testo stesso, né l'eventuale perdita di colpi della traduzione.

La traduzione è un incessante processo di metamorfosi del classico e la storia delle vicende di un classico finirà solo con la fine del mondo: l'opera originale appartiene ad ogni tempo, è dentro a tutte le epoche e la traduzione serve necessariamente per avvicinarci ad essa.

³⁷ Da Privitera, 1988, 44.

³⁸ Gigante, 1988, 163.

³⁹ Luzi, 1971, 61.

Le traduzioni esercitano una funzione essenziale nella civiltà universale, trasmettono messaggi, educano la coscienza civile non meno che la coscienza critica, formano il gusto letterario e il senso artistico, mediano con il classico.

Il greco e il latino sono diventate lingue meno accessibili di un tempo, da qui la necessità di moltiplicare le traduzioni, in versi e in prosa, affinché quel patrimonio non sia dimenticato.

Traduzione poetica

Dal momento che in questo elaborato si parla di traduzione di testi teatrali greci e poiché questi testi sono appunto testi poetici, mi è sembrato opportuno dedicare alcune pagine al particolare tipo di traduzione che è quella dei testi poetici.

Infatti, non si può negare che il testo di poesia abbia caratteristiche sue proprie che determinano altrettante attenzioni specifiche che si debbono adottare nell'atto di traduzione di questi testi da una lingua all'altra.

“Soprattutto nell'atto di traduzione di poesia non sono semplicemente due lingue a confronto, quella di partenza e quella di arrivo, pur sempre sistemi segnici riconducibili ad una logica generale e unitaria, ma sono due testi, e ogni testo poetico, nella complessità segnica che lo determina, è un evento unico e irripetibile⁴⁰”.

La letteratura comprende qualsiasi opera linguistica, orale o scritta, pertinente a una data cultura, ma dentro tale spazio, che raccoglie tutti i tipi di prodotti fatti di segni verbali, vanno distinte due categorie fondamentali: la letteratura poetica, la cui prima finalità è la comunicazione estetica, e la letteratura strumentale, la cui prima finalità è la comunicazione cognitiva. Nel primo caso il testo ricerca come fine principale il piacere estetico, nel secondo caso il testo è il mezzo per comunicare una verità, sia essa religiosa, giuridica, scientifica o pratica. Non si può applicare lo stesso metodo o lo stesso principio interpretativo ad un testo come il codice della strada, costituito per comunicare delle regole da seguire, e ad un testo poetico, costruito principalmente per comunicare emozioni.

La linguistica contemporanea e in particolare quella che orienta le proprie indagini sulle strutture del linguaggio letterario, cioè la poetica e la semiotica poetica, aiutano, spesso in modo determinante, a una corretta intelligenza dei testi poetici e quindi a chiarire meglio i problemi della traduzione letteraria. La linguistica contemporanea può aiutare ad eliminare numerosi pregiudizi o equivoci che proprio sulla traduzione si sono sviluppati nel tempo.

Pare sia stato Cicerone a operare per primo quella semplificazione del problema della traduzione letteraria in termini di equilibrio tra fedeltà alle parole e fedeltà al pensiero dell'autore⁴¹, che si ritiene valida tuttora.

⁴⁰ D'Ippolito, 1991, 73.

⁴¹ “Ho pensato di sottopormi a una fatica utile per gli studiosi, ma per me, in verità, non indispensabile. Ho tradotto, infatti, dei due più eloquenti autori attici i due discorsi contrapposti. Ma non li ho resi da traduttore,

Dante dice nel Convivio (I VII 14-15): “*E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può della sua loquela in altra trasmutare senza rompere tutta sua dolcezza e armonia. E questa è la cagione per che Omero non si mutò di greco in latino come l’altre scritture che avemo da loro. E questa è la cagione per che li versi del Salterio sono senza dolcezza di musica e d’armonia; ché essi furono trasmutati d’ebreo in greco e di greco in latino, e ne la prima trasmutazione tutta quella dolcezza venne meno*”. Dante, che riecheggia San Girolamo⁴² il quale ha trattato diffusamente dell’argomento e i cui insegnamenti possono essere utili ancor oggi, dichiarando la “cagione” dell’impossibilità della traduzione (quella che il Poeta chiama *trasmutazione*) di un testo poetico, indica la qualità specifica della poesia, cioè la “dolcezza di musica”, l’ “armonia”, il “legame musaico” (cioè musicale). Dante insiste non tanto sui valori strettamente semantici della poesia quanto su quelli fonici o prosodici, esaltati dal movimento. Dichiarando l’impossibilità di una traduzione di poesia, più che negare la traduzione poetica perché impossibile, rifiuta il peggiore surrogato del testo poetico, cioè la traduzione letterale, che, riportando il testo parola per parola, rinuncia a ogni armonia.

Roman Jakobson, mettendo in risalto gli elementi ritmici o musicali della poesia (“*il verso implica sempre la funzione poetica*”), porta avanti il discorso dantesco: “*La poesia è intraducibile per definizione. È possibile soltanto la trasposizione creatrice: all’interno di una data lingua – da una forma poetica all’altra -, o tra lingue diverse*”. Stando ai ragionamenti di Jakobson e alle ricerche dei formalisti russi, che indagano specialmente sulla semantica dei suoni, sull’armonia del verso, le equazioni del dilemma di Croce (brutta/fedele, bella/infedele) vanno capovolte paradossalmente nelle seguenti: brutta/infedele, bella/fedele.

bensì da oratore, con le loro frasi e le loro figure di parole e di pensiero, e con vocaboli adatti alle nostre abitudini. In ciò non ho giudicato necessario rendere parola per parola, ma delle parole ho conservato per intero il genere e il significato. Ho creduto, difatti, che di esse fosse necessario offrire al lettore non lo stesso numero, ma lo stesso peso”. (Cic., *Opt. gen. orat.* 13-14)

⁴² “È difficile che chi segue riga per riga un testo straniero non se ne distacchi in qualche luogo, è arduo che concetti espressi egregiamente in una lingua diversa mantengano la stessa perfezione in una traduzione. Un’idea è indicata in modo appropriato da un’unica parola: ma io, non ho a disposizione un termine della mia lingua con cui esprimerla e, mentre cerco di rendere il senso in modo compiuto, a fatica riempio un breve spazio con una lunga circonlocuzione. Si aggiungono gli scogli degli iperbati, le differenze dei casi, le variazioni delle figure e, per finire, l’essenza propria e per così dire indigena di una lingua: se traduco parola per parola, ne risulta un suono assurdo; se, costretto dalla necessità, introduco un qualche cambiamento nella costruzione o nello stile, sembrerà che mi sia allontanato dai doveri di traduttore. [...] Se a qualcuno il fascino di una lingua non sembra alterato dalla traduzione, che costui traduca parola per parola Omero in latino; voglio dir di più, che lo traduca nella sua lingua in prosa: vedrà che la costruzione è ridicola e che il più eloquente dei poeti diventa un balzubiente”. (Epist. 57, 5)

E il dilemma si risolve naturalmente nella scelta della bella fedele, cioè nell'equivalenza della trasposizione creatrice.

Leopardi opportunamente distingue in una traduzione esattezza da fedeltà. (*“l'esattezza non importa la fedeltà”*, Zibaldone I 1226). Nel desiderio di accostarsi il più possibile all'ideale poetico dei Greci, il Leopardi si trova a meditare costantemente sull'indole della lingua dei Greci: i Greci sono sommi in poesia perché, oltre tutto, hanno una varietà di strumenti linguistici. Il Leopardi esalta il plurilinguismo dei Greci; l'italiano, tra tutte le lingue moderne, si avvicina alla situazione privilegiata del greco, come il greco *“è piuttosto un complesso di lingue che una lingua sola”*. Per questo, meglio delle altre lingue moderne e meglio del latino, può tradurre i testi greci (e quelli moderni). Nelle traduzioni, afferma sempre il Leopardi, l'italiano può essere nello stesso tempo esatto e fedele. (Il tedesco può essere solo esatto, non fedele. Il francese non riesce ad essere né esatto né fedele. Tra le lingue moderne il francese, nella sua unicità e astratta geometria, è la lingua meno adatta alle traduzioni di poesia). *“La lingua italiana (dice Leopardi), che in ciò chiamo unica fra le vive, può, nel tradurre, conservare il carattere di ciascun autore in modo che egli sia del tutto insieme forestiero e italiano. Nel che consiste la perfezione ideale di una traduzione e dell'arte di tradurre. Ma ciò non lo consegue con la minuta esattezza del tedesco, benché sia capace di molta esattezza essa pure (come si può veder nell'Iliade del Monti); bensì coll'infinita pieghevolezza e versatilità della sua indole, e che costituisce la sua indole”* (Zib. I 1226-27). Qui il Leopardi dà una definizione assoluta dell'ideale della traduzione poetica, dell'arte del tradurre. Il Leopardi spiega con maggiore esattezza l'essenza della traduzione come imitazione: *“la piena e perfetta imitazione è ciò che costituisce l'essenza della perfetta traduzione”* (Zib. I 1244). E ancora, *“Il buon imitatore deve aver come raccolto e immedesimato in se stesso quello che imita, sicché la vera imitazione non sia propriamente imitazione, facendosi appresso a se medesimo, ma espressione”* (Zib. II 779). Siamo giunti così alla «trasposizione creatrice» di Jakobson: la fedeltà all'originale si riduce nella fedeltà al priëm, al procedimento artistico del traduttore. Il principio di fedeltà per il Leopardi resta un punto fermo: la traduzione è altra cosa dall'originale, l'equivalenza esatta di un messaggio in una traduzione, e non soltanto in quella poetica dove la semantica dei suoni ha una funzione decisiva, anche al livello della traduzione endolinguistica è impossibile. Quel che conta per la riuscita di una traduzione letteraria è la coerenza dei procedimenti espressivi: proprio perché il tradurre è un'arte, come dice Leopardi, o trasposizione creatrice, per utilizzare l'espressione

di Jakobson, il traduttore dinnanzi al testo da tradurre si comporta in due modi diversi, con umiltà e orgoglio; con l'umiltà di servire il suo poeta e con l'orgoglio di gareggiare con lui.

Il traduttore cerca di cogliere gli elementi più significativi del discorso poetico, sia sul piano del contenuto che su quello della forma: parole-chiave, immagini, sinestesie, allitterazioni, assonanze, ritmi, rime, ecc.

Di tutti gli aspetti del discorso poetico il traduttore non può non privilegiare il movimento. *“L'armonia, il moto, ed il colorito delle parole fanno risultare lo stile”*, dice il Foscolo (*Intendimento del traduttore*, premesso all'*Esperimento di traduzione della Iliade* del 1807). Il movimento costituisce l'elemento decisivo di ogni creazione poetica e quindi di ogni traduzione letteraria.

Al movimento allude Čechov, proprio riflettendo su certi aspetti della ricerca stilistica, sullo studio della costruzione della frase. *“La frase si deve costruire, in ciò è l'arte. Bisogna eliminare il superfluo ... badare alla musicalità”*, dice in una lettera a Lidija A. Avilova, 3 novembre 1897. E alla stessa Avilova consiglia di non scrivere, ma di *“ricamare sulla carta”* (lettera del 15 febbraio 1895): il ricamare sulla carta non vuol dire aggiungere il superfluo, che anzi è ciò che primariamente fuggiva (*“Scrivere non cinque pagine al mese ma una pagina ogni cinque mesi”*, lettera a Aleksėj S. Suvòrin, 18-13 dicembre 1889), bensì è proprio la ricerca del movimento essenziale attraverso l'armonia delle parole.

I problemi della traduzione letteraria sono complessi; per questo oggi è a centro dell'indagine linguistica. La traduzione letteraria raggruppa in una fitta rete di rapporti i vari aspetti dei diversi tipi di traduzione (endolinguistica, interlinguistica, intersemiotica). In essa, oltre la conoscenza delle lingue, l'elemento creativo è determinante (come indica Leopardi e conferma Jakobson). Per questo la struttura del discorso risulta essere a tutti i livelli equivalente alla struttura del discorso originale.

Ancora Čechov sottolinea, nella ricerca stilistica, il processo creativo della traduzione letteraria: *“Perché non conosco le lingue? Mi sembra che sarei un eccellente traduttore di opere letterarie; quando leggo traduzioni altrui, eseguisco nel mio cervello mutamenti e trasposizioni di parole, e ne risulta qualcosa di leggero, di etereo come merletti”* (lettera a Aleksėj S. Suvòrin, 10 maggio 1891).

Così anche Majakovskij: *“La poesia è costruzione. La più difficile e complessa, ma costruzione.”* (da *Kak delat' stichi?*).

Quali sono dunque i presupposti a cui ci si deve affidare nell'accingersi al lavoro di traduzione di un testo letterario?

L'interpretazione del testo è naturalmente il nodo centrale e investe problemi di critica esegetica, preliminari a ogni trasferimento dall'una all'altra lingua. Le maggiori difficoltà che possono incontrarsi variano, com'è comprensibile, da autore ad autore e da poesia a poesia e sono del genere più vario. Letture e riletture del testo; versione pedissequa, parola per parola, con annotazione di tutti i possibili significati e sinonimi; infine paziente elaborazione del materiale ricavato: questi sono i passaggi che potrebbero suggerire tutti coloro che si sono trovati a operare una traduzione nel modo più accurato possibile.

“Uniche regole a cui mi sottopongo sono il rispetto del verso e della strofa quali elementi strutturali del componimento, in cui si cala il “pensiero” dell'autore, e di fornire alla traduzione un andamento ritmico tale da dare al lettore la sensazione immediata che ciò che sta leggendo è un testo di poesia”, così indica per esempio Marianni nel discorso di ringraziamento per il Premio “Città di Monselice” per la traduzione letteraria e scientifica per la sua traduzione dell'intera opera poetica di W. B. Yeats⁴³.

La resa finale, salvo rari casi, non ripaga quasi mai interamente tutto il lavoro impiegato. La scelta determinante è forse quella compiuta a priori nell'atto in cui si decide liberamente di tradurre quel tale autore o quel tale testo, perché lascia presupporre consuetudini a lungo protratte e studiosamente coltivate o, al contrario, fulmineo innamoramento e desiderio d'appropriazione dell'oggetto amato, portatore talvolta di mondi alieni al nostro che tuttavia oscuramente ci attraggono. Anche se ciò non è sufficiente per garantire la bontà del risultato, ne è forse una delle condizioni necessarie.

Che per tradurre poesia occorra un poeta è un luogo comune che non si discute; così come per tradurre narrativa occorre un narratore e per tradurre i testi d'una qualsiasi scienza necessitano esperti della materia trattata: una buona traduzione non è solo questione di lingue a confronto, ma anche e soprattutto questione di linguaggi.

Nel tradurre poesia si verifica il passaggio da una lingua poetica ad un'altra lingua poetica. Dell'originale è indispensabile capire il tono, perché alla sua luce andranno intesi e resi i particolari: nelle traduzioni di poesia l'interprete che sia al tempo stesso poeta giungerà ad individuare il tono con maggiore facilità dell'interprete filologo (sempre che il poeta sia in grado di risalire direttamente all'originale, senza la mediazione di traduzioni precedenti, magari in prosa). Il traduttore poeta, se non è profondo conoscitore della lingua dell'originale, finirà inevitabilmente per chiedere aiuto a traduzioni moderne già esistenti. Il traduttore filologo, invece, non sarà sempre dotato di ispirazione poetica, ma in compenso avrà dalla sua

⁴³ Marianni, 2008, 49.

parte non soltanto accesso diretto alla lingua dell'originale, ma anche la conoscenza della vita e della cultura del popolo che si è espresso nella lingua del suo autore⁴⁴. Si giunge allora ad un bivio tra due tipi di traduzione: una versione più attenta ai valori formali, che il più delle volte si presenta come una trasposizione soggettiva e un esperimento interiore e mira piuttosto a creare un testo nuovo, e una versione di carattere più strettamente critico-filologico, un'interpretazione condotta con metodi e strumenti raffinati, in cui una resa valida dal punto di vista letterario - artistico non è certo lo scopo principale.

Nell'unità di contenuto ed espressione che caratterizza la poesia, il senso della lingua poetica si costituisce sulla base di una serie di fattori (prosodia, metrica, collocazione delle parole nell'ambito della frase e relazione tra le frasi, procedimenti retorici di vario tipo), fra i quali il lessico è uno dei tanti. In poesia acquistano particolare rilevanza i valori fonici del linguaggio e sorge la necessità di cogliere non solo il senso ma anche il suono, di tenere nel giusto conto il ritmo e di comprendere il rapporto di tali fattori col significato delle parole. Una volta che ciò sia avvenuto, si tratta di trasporre l'originale in una lingua diversa col fine di ricercare espressioni della nuova lingua che riproducano lo stesso effetto dell'originale. Viene allora da chiedersi nuovamente se la poesia non richieda come interprete ideale proprio un poeta: questa era la conclusione a cui giungeva Foscolo, secondo il quale per ben tradurre non occorrono soltanto qualità di erudizione, ma *“primariamente spirito poetico, ed artificio meraviglioso del verso”*, aggiungendo che *“alla traduzione letterale e cadaverica non può soggettarsi se non un grammatico, e che alla versione animata vuolsi un poeta”*. E altrettanto Leopardi scriveva: *“Messomi all'impresa, so ben dirti avere io conosciuto per prova che senza esser poeta non si può tradurre un vero poeta,...”*⁴⁵. È interessante notare che a sostenere questo principio siano stati essenzialmente poeti che nella loro vita o carriera hanno affrontato l'impegno della traduzione, consapevoli forse ancor di più della necessità che per tradurre è essenziale padroneggiare la propria lingua ancor più di quella di partenza.

Certamente non si può negare che il tradurre sia un'arte. Un'arte proprio nel significato primordiale e generale di *téchnes*. Così come lo è dipingere un quadro o comporre una poesia o una novella. Non c'è infatti differenza, né esistono gerarchie di nobiltà, tra lo scrivere propriamente detto in quanto atto creativo e l'opera di traduzione: in entrambi i casi si tratta di

⁴⁴ Fedeli a questo proposito scrive: *“Ne era ben consapevole il Foscolo, che al termine delle sue travagliate riflessioni sulla possibilità di tradurre Omero giunse ad affermare che l'Iliade non poteva essere tradotta «se non da un poeta», ma «eruditissimo e insieme visitatore di tutta la Grecia»...”* (Fedeli, 1989, 28-29)

⁴⁵ Da Fedeli, 1989, 31.

cercare di esprimere qualcosa di se stessi e ciò non vuol dire, nel caso della traduzione, che non possa essere espresso, cercando di comunicare qualcosa di sé, l'autore tradotto.

Grande importanza acquista allora il rapporto tra traduttore e autore. Ogni vero poeta, più che inventare, mette in luce nei lettori dei frammenti di vita. E così nell'atto della traduzione il traduttore si trova a riscoprire parti di sé, emozioni, stati d'animo, che prima magari già erano presenti in lui, ma che il poeta con la propria opera è riuscito a ravvivare. Dal momento che il poeta è in grado di scrivere verità universali di tutti gli uomini e in questo modo di risvegliare in essi con la propria arte sentimenti e percezioni, tutto il piacere del traduttore e il desiderio impellente che lo spinge a tradurre, consiste nel sentire un allargamento nel campo della propria esperienza e del proprio essere, e nel volerlo rendere avverabile anche in coloro che non hanno gli strumenti per poter raggiungere il testo poetico in originale.

Questo accrescimento non è tale finché non è espresso, ed ecco quindi la necessità del traduttore di trasformarsi, da semplice lettore, in autore, con tutta la dignità di chi scrive in proprio.

E l'accrescimento o l'arricchimento di coscienza sia tanto più probabile, quanto più difficile o addirittura ostica è la lettura, quindi la traslazione. Difficoltà che obbliga il traduttore a calarsi sempre più a fondo non soltanto nel testo ma, in primo luogo, in se stesso.

Il traduttore è un interprete, come il virtuoso di violino o di pianoforte. È un'idea generale piuttosto semplice, ma, in fondo, recepibile; la sua abilità consiste nel saper ricavare nel modo più efficace dal proprio strumento (dalla propria lingua, di scrittore e di poeta) l'idea musicale fissata sul pentagramma, senza per questo dover annullare la propria personalità. Paragone che forse sembrerebbe più calzante se, piuttosto, si considerasse il traduttore alla stregua di chi debba trascrivere, per esempio, per violino, quanto è scritto per flauto, e si veda quindi costretto a risolvere certi passi o effetti tipicamente flautistici con altri tipicamente violinistici, e questo proprio per non tradire l'idea musicale originale attraverso l'ineliminabile differenza dei timbri e delle relative risonanze. Come lo strumento condiziona, in un certo senso, il compositore, così la lingua, in un certo senso, può condizionare il poeta. *“La poesia è in se stessa già musica di secondo grado, degna o non indegna della prima”*, ha scritto Montale. La poesia è veramente musica, composta per un determinato strumento; che può intanto essere trascritta per uno strumento diverso, secondo la lezione di Johann Sebastian Bach, il quale seppe adattare le sue composizioni alle capacità sonore di vari strumenti, non soltanto cambiando tonalità, ma adoperando ancora tanti altri segreti della sua arte.

“La traduzione della poesia è come l’opera dell’orefice: bisogna che tutto passi di seguito per il fuoco, come un gioiello; ed inoltre è un atto d’amore⁴⁶”.

Resta il fatto che il traduttore in nessun modo potrebbe prescindere dal senso letterale, né dire cose diverse dagli originali. Soltanto un orecchio finissimo, unito a una perfetta conoscenza storica e sociologica delle due diverse culture, potrà soccorrere il traduttore nel cercare di salvare il senso letterale senza distruggere le vibrazioni della poesia, far scaturire dal suono una serie di armonici diversi, ma tali comunque da avvicinarsi quanto più possibile al valore dell’originale.

In merito al rapporto tra traduttore e autore vorrei riportare le parole di A. Frassinetti, traduttore di Rabelais e già prima di Keats: *“Vale la pena dunque di ripetere che al di fuori delle traduzioni letterali tanto serie quanto inutili, spesso assai nobili (anche se, la traduzione letterale, quando sia fatta a dovere, riesce più di quanto sembrerebbe possibile, a far salva e a trasmettere un’emozione poetica), le sole traduzioni che contano, in quanto valgono ad arricchire di nuovi testi, di nuovi classici una letteratura, sono quelle che si producono allo stesso modo di una qualsiasi altra opera poetica, cioè per necessità interiore in forza di un’esperienza reale. [...] Così una poesia può essere tradotta anche se non soccorra una filologia agguerrita. Quello che si richiede è però sempre un sentimento della realtà che comprende anche i testi, un’invenzione, un’epifania, insomma il dar vita e bellezza a qualcosa che prima non c’era⁴⁷”.*

Tradurre un testo non è semplicemente tradurre dalla lingua ma tradurre un testo nella sua lingua: esso implica sempre un confronto/scontro fra due testi, quello pronto e quello in fieri che si realizza in rapporto al primo, come un evento dialogico tra due soggetti, l’autore e il traduttore. Se la traduzione è l’unico mezzo per arrivare alla voce di un poeta distante nel tempo e/o nello spazio, essa non può che essere storico-filologica: necessario è allora considerare il punto di vista del fruitore originario, avvalendosi della collaborazione tra la filologia, che ricostruisce il contesto storico e culturale ed il testo nella sua forma fisica, e la semiologia, che analizza la complessa struttura segnica dell’opera all’interno del suo sistema letterario.

L’antropologia e la semiologia hanno contribuito notevolmente ad affinare i metodi dell’interpretazione e quindi della traduzione, nel senso che ci hanno abituato a non sottovalutare tutti quei referenti extratestuali che condizionano le modalità della lettura e

⁴⁶ Dalmati, 1983, XXXIX.

⁴⁷ Frassinetti, 1983, XXX.

insieme a comprendere il complesso rapporto di comunicazione tra compositore/autore - testo - uditore/lettore. Un rapporto all'interno del quale il testo si configura come una costellazione di segni che l'uditore/lettore antico era in grado di recepire e che fornisce all'interprete moderno istruzioni precise alle quali deve attenersi per evitare di incorrere in due errori opposti: interpretare il testo con l'intenzione d'individuare significati assolutamente immutabili, come se la propria fosse l'unica interpretazione possibile, o accettare l'infinita libertà della lettura sino al punto di farne un momento di creazione pari a quello che ha dato vita all'opera. Un'operazione quest'ultima che, annullando la distanza sia temporale che geografica che intercorre tra il testo di partenza e quello di arrivo, tende a ricondurre l'opera al gusto del lettore e non viceversa a guidare il lettore verso l'opera originale.

Un errore di prospettiva che in una lettera del 4 gennaio 1905 Gabriele D'Annunzio rimproverava al suo traduttore francese George Herelle: *“Una buona traduzione moderna non deve avvicinare l'opera al lettore, ma sì bene il lettore all'opera, magari malgré lui”*. Ancora più significativo è ciò che afferma nell'incipit della medesima lettera, per esprimere la sua desolazione nel constatare che «nelle frasi liriche la traduzione è un tradimento nero»: *“Tutta l'opera è banalisée appunto perché francisée. Il vostro concetto del traduttore è per me errato. Voi tenderete a trasformare in un'opera francese un'opera italiana, rifuggendo da tutte le singolarità e da tutte le asperità dell'originale, per timore di violare il genio della nostra lingua e il senso comune dei lettori mediocri.*

Per fortuna i traduttori odierni hanno compreso che un'opera tradotta non deve entrare a far parte della letteratura nazionale ma deve conservare la sua impronta d'origine, magari contro il genio della nazione che l'ospita. Una traduzione, oggi, non può essere se non un modo di far indovinare, a colui che dall'ignoranza della lingua straniera è impedito di averne una relazione diretta, la qualità dell'opera originale”.

Viene così suggerita una poetica aperta del tradurre che ritrovi, in rapporto ai diversi contesti, gli equivalenti espressivi adeguati al messaggio di partenza, adeguati nel senso che non banalizzino o addirittura non annullino le singolarità stilistiche dell'originale. Equivalenza che non potrà mai essere identità perché la ritrasmissione di un messaggio in un'altra lingua comporta una ricodificazione linguistica differente. A questo proposito, Bruno Gentili ci presenta quattro ordini di “fedeltà”⁴⁸.

Fedeltà al *codice poetico*, nel senso di fedeltà ai fini e ai mezzi della poesia, è un problema che investe la comprensione totale del testo, non soltanto dei registri linguistici, delle parole-

⁴⁸ Gentili, 1991, 33-40.

chiave portatrici di senso, delle vibrazioni emotive e delle implicazioni psicologiche, ma anche tutta la realtà extralinguistica, sociale e culturale, dell'enunciato poetico. Perciò l'idea di fedeltà si amplifica in un diverso e più complesso rapporto con l'originale, in grado anche di verificare il grado di arbitrarietà che la traduzione poetica inevitabilmente comporta.

Fedeltà all'*immaginario poetico*, cioè a quel complesso di immagini, figure, metafore, similitudini che vanno a comporre il testo poetico. Questa tipologia di fedeltà può essere resa in maniera efficace, purché il traduttore abbia la competenza necessaria e riesca a cogliere i precisi referenti che alimentano l'immaginario; e nel caso specifico della poesia greca, come del resto nell'arte figurativa, esso non è mai astratto o fittizio, ma ha il suo fondamento nella realtà empirica e tangibile.

Fedeltà *musicale*, che Paul Valery riteneva il vero segreto della traduzione poetica: "*In poesia la fedeltà limitata al significato è una sorta di tradimento*". L'affermazione è giusta se si pensa quanta parte abbia l'effetto musicale che il significato della parola può evocare in un gruppo di suoni.

Questi limiti, benché inerenti alla traduzione poetica in generale, assumono un ruolo rilevante quando l'atto del tradurre si esercita su originali estranei al nostro sistema culturale, quali appunto i testi della poesia greca arcaica e classica affidati alla comunicazione orale per precise occasioni simposiali e celebrative, in un contesto di canto e danza con l'accompagnamento musicale. Dunque una poesia essenzialmente pragmatica, profondamente diversa dalla nostra per i modi della comunicazione, per le sue strutture fonetico - linguistiche e per i fenomeni di carattere e della personalità. Nessuna traduzione potrà mai trasferire nella propria lingua il colorito dialettale della lirica greca, e approssimativamente sarà sempre la resa degli epiteti, delle espressioni formulari, delle parole di valore e della sfera emozionale nonché delle parole composte.

Ancor più problematica è la resa dei *sistemi metrico - ritmici* che costituiscono la linea portante dei significati. Il metodo cui ci si dovrebbe attenere è quello stesso che D'Annunzio indicava nella lettera sopracitata al suo traduttore francese: "*Non bisogna cercare il ritmo esatto, non il ritmo consacrato nella metrica francese, ma cercare di riprodurre il ritmo esotico, il ritmo originale*".

La trasposizione metrica o anche solo ritmica dei versi greci e latini nelle strutture della lingua italiana ha rappresentato un problema fortemente sentito e dibattuto fino ai primi decenni di

questo secolo. R. Pretagostini⁴⁹ porta come esempio tre poeti della tradizione letteraria italiana: Carducci, Pascoli e D'Annunzio, presentando le rispettive scelte teoriche e pratiche. Carducci nelle sue *Odi barbare* tenta l'esperimento di ricreare l'aspetto esteriore, ma non il ritmo (inteso nel senso di una serie di tempi forti italiani che potesse riecheggiare la serie di tempi forti del greco) di alcuni versi classici, combinando versi italiani. Per spiegare ciò, Pretagostini riporta un passo di una lettera del Carducci ad Adolfo Borgognoni (30 luglio 1877), in cui commentava questa sua scelta: "*Molto ho fatto coll'orecchio, ma dopo molto esercizio di anatomie su gli esametri latini e anche su quelli dei nostri del cinquecento*". Dobbiamo ricordare che il poeta leggeva i versi latini accentuativamente, seguendo cioè l'accento delle parole, non secondo la lettura ritmica che verrà introdotta in Italia alla fine degli anni Settanta del Novecento.

Diverso l'approccio del Pascoli, il quale "*ha concentrato la sua attenzione sul problema di una serie di tempi forti italiani, che potessero riecheggiare serie di tempi forti del greco*⁵⁰".

Ancora differente il metodo seguito da D'Annunzio, un metodo basato tutto sul ritmo e sulla musicalità del verso, e quindi completamente svincolato dai problemi della prosodia, delle quantità degli accenti delle parole. "*La strofa greca è una creatura vivente in cui pulsa la più sensibile vita che sia mai apparsa nell'aria. È difficile dire quale, tra le cose naturali, la eguagli nell'infinita delicatezza ed esattezza della contestura. La misteriosa compenetrazione di ritmi fluidi ti fa pensare talvolta al miracolo dell'arcobaleno, dove tu non sai scorgere il passaggio dall'uno all'altro colore, se bene tu senta nell'occhio la molteplicità della gioia*⁵¹".

Dunque relativamente al problema della trasposizione del metro e del ritmo dei componimenti greci e latini, Carducci, Pascoli e D'Annunzio hanno praticato tre soluzioni diverse, che si potrebbero in qualche modo sintetizzare in un tentativo di attualizzare nei metri tradizionali della poesia italiana da parte di Carducci, in una vera e propria trasposizione metrica del verso classico in un nuovo e inedito verso italiano basato sull'alternanza di tempi forti, accentati, e tempi deboli, non accentati, da parte di Pascoli, in una particolare attenzione a ricreare il ritmo del verso o della strofa greca da parte di D'Annunzio. Tre posizioni diverse, ma che tuttavia hanno un denominatore comune: la volontà di dare una risposta in positivo al problema della trasposizione metrica o ritmica delle traduzioni dall'antico.

⁴⁹ Pretagostini, 1991, 57-64.

⁵⁰ Cit. di Devoto in Pretagostini, 1991, 58.

⁵¹ In Pretagostini, 1991, 60.

Una scelta che negli anni successivi non è stata perseguita con altrettanta tenacia, anzi è stata consapevolmente respinta sulla base di alcune riflessioni, tra le quali si può riportare, sempre con Pretagostini, quella di Ezra Pound: *“La melopea [cioè l’aspetto metrico - ritmico di un qualsiasi componimento poetico] può essere apprezzata da uno straniero dall’orecchio sensibile, anche se egli ignori la lingua in cui la poesia è scritta. È praticamente impossibile trasferirla o tradurla da una lingua all’altra, tranne forse per puro miracolo, e mezzo verso alla volta”*. Dopotutto alla base di questo rifiuto del tentativo di riproporre nelle traduzioni la realtà metrico - ritmica dell’originale greco o latino c’è da parte dei traduttori formati a partire dal primo dopoguerra la percezione che rispetto ai tempi di Carducci, Pascoli e D’Annunzio, è ormai mutato, grazie all’influenza della poesia ermetica, il gusto poetico dei loro contemporanei, cioè l’orizzonte di attesa rappresentato dai fruitori delle loro traduzioni. Tradurre si può e in molti modi, tra i due poli dell’esattezza filologica e del libero rifacimento. Di fronte ad un’opera poetica l’esattezza precisa, necessaria ai fini scientifici, troppo spesso induce a tradire il senso complessivo dell’originale e a trascurarne il significato più profondo: se vengono a mancare l’emozione, il fascino dell’immagine e qualche ritmo che ci faccia almeno intravedere le cadenze, le atmosfere del testo di partenza. Tra noi e un poeta moderno di cultura europea⁵² c’è se non altro la comunanza di idee generali e analogia di metri, mentre di fronte agli antichi sono mutati sia i modi di vivere e i concetti, sia le convenzioni letterarie e la sensibilità ritmica.

Dopo aver compreso il testo è doveroso renderlo nella lingua d’arrivo con mezzi moderni, dato che diversa è in primo luogo la lingua ma sono diversi anche i codici e sottocodici letterari e quindi la ricettività del pubblico.

Se ci spostiamo infatti ad osservare il punto di vista del lettore, dovremmo chiederci se il pubblico preferirà le traduzioni magari fedeli e criticamente valide, ma spesso scialbe e asettiche, degli addetti ai lavori o piuttosto quelli infedeli e talvolta irriverenti, ma non raramente ricche di vita e certo più facilmente leggibili dei poeti o degli scrittori. Nelle menti di lettori ignari o dimentichi di greco e latino queste ultime lasciano l’idea che anche i classici

⁵² Perché, come sostiene Marianni, *“di fronte a testi scritti in una delle lingue che ci sono in qualche modo familiari (classici greci e latini o delle principali lingue europee) possiamo anche istituire confronti e discettare di “brutte fedeli e di belle infedeli”; ma di fronte a testi tradotti da lingue lontane o a noi sconosciute (cinese, ucraino, arabo, persiano, mongolo, finlandese, sanscrito, e via dicendo) come possiamo parlare di fedeltà all’originale, se non sulla fede di un esperto linguista che ce la garantisca, e come potremmo valutare il grado di invenzione poetica presente nella versione in lingua nostra?”*. Marianni, 2008,50.

siano belli e attuali come certe loro traduzioni, che quei lettori ritengono belle e non si immaginano infedeli.

“La poesia è profetica. Dopo viene la scienza e cerca di avverare le profezie fatte dalla poesia. Non è senza significato che i poeti degli Ebrei nella Bibbia fossero i Profeti. Il pubblico d’un poeta è dunque composto piuttosto di quelli che devono venire, non soltanto dei suoi contemporanei⁵³”.

Anche per questo ci sarà sempre bisogno di traduzioni.

⁵³ Dalmati, 1983, XXXIX.

La traduzione teatrale

*“In the best of all possible worlds, Greek tragedy would be performed in ancient Greek. As with Puccini in Italian, Shakespeare in English, Racine in French, there is a rhythm and music to the Greek language which is wholly lost in the work of the translators, traitors all. The verse form of the dialogue and the speeches - described by Aristotle as the closest to human speech - has the sinuous flexibility, the choral odes a rhythmic drive, and the whole script a musical beauty which is transfixing. If there is a chance to hear or see a play in ancient Greek, it should be taken”*⁵⁴.

Questo afferma Simon Goldhill, professore di letteratura e cultura greca all’Università di Cambridge, in una delle sue ultime pubblicazioni, *How to stage Greek tragedy today*.

Spesso lo spettatore che si reca a teatro per assistere ad una rappresentazione di tragedia o commedia classica, oppure un lettore che, per proprio diletto o per motivi scolastici, si accosta ad una delle svariate edizioni con traduzione in commercio, non si rende conto fino in fondo del fatto che ciò che sta vedendo o leggendo non è che una delle molteplici possibilità in cui l’originale greco è stato tradotto e interpretato, una sola di tante.

In ogni tempo la forza creativa dei capolavori letterari rimane intatta ed efficiente in assoluto. Si tratta di farla rivivere nella nostra epoca, rappresentandola nella lingua comune in termini attuali di società e stato di cultura; questi ultimi due condizionamenti mutano con i tempi e pesano sull’evolversi del linguaggio e le sue sfaccettature d’espressione: per questo celebri traduzioni invecchiano. Oggi non possiamo credere di conoscere le lingue classiche come se le parlassimo e le capissimo con immediatezza, ma il fulgore artistico permane e va riflesso con uguale intensità. Una lodevole traduzione di decenni fa, che andava bene per le orecchie di allora, potrebbe non andar più bene oggi. È necessario cercare di rendere immediatamente sensibile la modernità di un dramma, senza tradire l’autore, riconoscendo che, mentre le elaborazioni moderne sembrano subito antiche, passate di moda, sempre attuali, invece, si comunicano i testi autentici, specialmente quando sono rivestiti di un linguaggio nuovo che riesca a rivellarli moderni, senza nessun anacronismo, ma soltanto lasciando cadere quei segni che appartengono per forza di cose al loro stile e al loro passato. *“La traduzione, pur nella*

⁵⁴ Goldhill, 2007, 153-154.

lecita modernità dei vocaboli, se genuina, dovrebbe rivelare tutta la saggezza di amare verità, che nei secoli si sono rinnovellate”⁵⁵.

Lo stile di una traduzione ha conseguenze evidenti ed immediate sulle potenzialità del testo, sia che questo abbia uno scopo esclusivamente letterario, sia che la sua funzione sia quella di essere rappresentato a teatro, o addirittura trasposto a livello cinematografico⁵⁶.

“Chi traduce un testo teatrale lavora sempre per una mise en scène, non fosse che per quella virtuale che ogni lettore altrettanto consapevole organizza immaginariamente della propria lettura”⁵⁷. La scelta della traduzione determina quindi la natura dell’evento drammatico. Per risolvere il problema dello spettacolo è necessario considerare dunque sia la componente registica, che deve essere libera entro i limiti di un fondamentale rispetto della filologia, sia quella letteraria, che deve rimanere rispettosa delle mutate condizioni del livello generale di cultura. Occorrerà tener presente i dati propriamente esperienziali della comunicazione teatrale, diversa da ogni altra forma di letteratura, in quanto la parola è all’interno di essa soltanto uno degli elementi: ciò che è propriamente oggetto di traduzione costituisce a sua volta un livello provvisorio, una virtualità di linguaggio che aspetta di attuarsi nella performance mediante la sintesi con altri elementi. Il più importante di questi è il corpo dell’attore, che attraverso tutti i suoi comportamenti e soprattutto attraverso la corporeità della voce, conferisce pertinenza esistenziale alla stessa parola letteraria, semplicemente distribuendola nella struttura biotica del tempo. Ed è su questa struttura che si fonda il carattere peculiare dell’identificazione emotiva che lo spettatore di teatro formula nei confronti della vicenda: l’esperienza scenica, formalizzata, resa significativa dal proprio tempo interno, porta questo suo tempo drammatico a coincidere col tempo lineare, e dunque con una sezione perfettamente equivalente della vita dello spettatore. Per tutta la durata della rappresentazione, lo spettacolo stesso si fa evento psichico, senza nessuna mediazione. Così come l’identificazione operata dallo spettatore assume il corpo dell’attore come quello di un uomo “comune”, a cui si possono attribuire i gesti della quotidianità, riuscendo a comprendere di conseguenza i gesti scenici, leggerne eccessi e violenze, allo stesso modo non c’è dubbio che la lingua parlata dall’attore debba essere intesa come lingua d’uso, trattata come implicito grado zero, rispetto al quale è possibile comprendere la figuratività, l’ambiguità, lo spessore delle parole pronunciate sul palcoscenico. *“In questi termini, niente è*

⁵⁵ Luzzato, 1951, 88.

⁵⁶ Penso ad esempio a Medea o Edipo Re di Pier Paolo Pasolini.

⁵⁷ Paduano, 1991.

più improbabile della pretesa che all'esperienza dello spettatore si frapponga il filtro di un'alterità calcata sul modello lontano, e fatta provocatoriamente equivalere alla "traduzione interlineare". È una pretesa che si può forse paragonare a quella che sia possibile sognare in una lingua straniera non padroneggiata o, perché no, in una lingua classica"⁵⁸. Se vogliamo far sì che lo spirito originario di un dramma si trasmetta ad un vasto pubblico, in modo che la cultura del passato ritorni in vita per saldarsi con il presente, il linguaggio teatrale dovrà adeguarsi alla scala dei valori e dei rapporti comunicativi della società in cui vive e su cui si opera.

Di grande interesse è la digressione che compie F. M. Pontani sulla "fedeltà" di una traduzione, partendo dalla distinzione di "brutta fedele" e "bella infedele" che già fu di Benedetto Croce⁵⁹. *"Solo su un piano fenomenologico è dato verificare la maggiore o minore approssimazione d'una versione all'ideale (che è un limite all'infinito) della 'bella fedele', intendendo per bellezza la validità estetica del nuovo testo, e per fedeltà la maggiore aderenza possibile al testo originale, della surrogazione analogica-mimetica che la traduzione in ogni caso rappresenta, e che comincia dai suoni per investire l'intera sostanza linguistica"*⁶⁰. Per quanto irraggiungibile, l'ideale a cui tendere è ovviamente quello della 'bella fedele'. A parte l'impossibilità oggettiva di ottenere risultati equivalenti agli originali, chi persegua questo obiettivo non potrà prescindere dal sicuro possesso della lingua da cui traduce nella sua storicità; la sua lettura dei testi sarà allora un'opera di esegesi, dal punto di vista dei valori semantici e di quelli tecnici, nonché una grande operazione filologica. *"All'impegno della resa, e cioè alla ricerca d'ormeggiare o adombrare, con repliche analogiche o approssimative equivalenze, i valori accertati nella loro lievitazione poetica,*

⁵⁸ Paduano, 1991.

⁵⁹ "Con graziosa e assai significativa immagine noi Italiani chiamiamo le traduzioni del primo genere (cioè quelle subordinate al fine d'un apprendimento approssimativo degli originali) 'brutte fedeli', e quelle del secondo (le così dette traduzioni artistiche) 'belle infedeli'; ma quelle dei traduttori mediocri sono del terzo e non sopportabile genere delle 'brutte infedeli' ", Croce, 1966, 95.

Vorrei anche citare, sempre a tal proposito, un passo di Benvenuto Terracini: "Ad ogni modo, in questo concetto di bellezza è sempre implicito quello di «verità». Una traduzione bella è sempre fedele. Come è fedele un ritratto: vi sono pittori che si accontentano di riprodurre fotograficamente le fattezze di un volto; altri guardano ad una somiglianza più interna. Nel caso della traduzione possiamo dire che restare soltanto alla superficie è generalmente quanto vi sia di meno fedele. L'attenersi alla lettera è per il traduttore ciò che le frasi fatte sono per il comune parlante: tradiscono l'assenza dell'anima. Ma al volgo piacciono i ritratti dove si possono contare uno ad uno tutti i nei del volto. Perciò è invalsa la distinzione fra la traduzione bella e quella fedele. Non vale la pena di continuare ad irretirci in ciò che è un semplice gioco di parole. Se dobbiamo prendere sul serio il detto della traduzione «bella e infedele», diremo che il traduttore può essere molto di più di un interprete, ma che alla fine gli si chiede pur sempre che la sua traduzione sia autentica.", Terracini, 1957, 115-116.

⁶⁰ Pontani, 1979, 59.

occorreranno poi un possesso e un senso storico della lingua che si traduce, un orecchio e un gusto ignoti al purus grammaticus e pertinenti alla sfera dell'arte"⁶¹. Il rischio è quello di oltrepassare il limite sottile da una parte andando verso il pedissequo ricalco e dall'altra verso la «sopraffazione». Per quanto riguarda i rischi del *ricalco*, bisogna meditare sulla possibile astrattezza della resa, nel caso si pretenda di imitare il valore etimologico di un termine o la sua iniziale carica metaforica, senza aver valutato appieno la risonanza di quel termine nella coscienza linguistica dei parlanti in quel particolare punto del tempo in cui l'aveva adoperato l'autore, e in cui l'etimo poteva essere già mutato e, di conseguenza, l'efficacia della metafora ormai decaduta. I rischi della *sopraffazione*, invece, si possono riscontrare nell'abbandono ad un gusto per un certo linguaggio creativo non pertinente al testo originale, per una suggestività che, pur ricca di fascino, non è in linea con ciò che l'autore voleva esprimere, per uno stile che non è conforme a quello autentico. Nel mezzo di questi due estremi c'è la «trasposizione creatrice», la quale richiede una conoscenza profonda del linguaggio da cui si traduce e questa conoscenza implica il possesso di un senso storico dell'espressione (proprio l'espressione presenta, inoltre, diversi livelli e diversi strati, di cui si avrebbe l'obbligo di far sentire in qualche modo l'alternanza o la compresenza, conoscendo e rispettando le caratteristiche e le peculiarità di ciascuno degli autori tradotti). Esiste, come è ovvio, anche una storicità della lingua del traduttore: è impossibile eliminare la soggettività individuale⁶². La sensibilità poetica e la capacità di creare poesia sono indispensabili a chi traduce poesia, ma sono parimenti necessarie capacità filologica e conoscenza delle lingue con cui ci si confronta, sia quella di partenza che quella in cui si traduce, nella loro diacronia.

La tragedia greca presenta un linguaggio spesso difficile, denso, pregnante e altamente poetico, linguaggio a cui il teatro moderno usualmente oppone resistenza. C'è sempre un difficile calcolo da compiere tra la perdita di forza espressiva della forma antica e la necessità di comunicare con un pubblico moderno. Stesso problema, o comunque simile, è quello che deve affrontare chi vuole operare i remakes hollywoodiani di Shakespeare o Jane Austen in lingua - e costumi - moderni.

Se la chiarezza e l'accessibilità divengono gli scopi primari della traduzione, ciò avrà serie implicazioni, in particolare per le parti corali, e questo influirà poi su tutto il testo. La scelta di

⁶¹ Pontani, 1973, 21.

⁶² "Questo deve fare il perfetto traduttore; senza sviarsi né a destra né a sinistra deve trovare la ragione espressiva della propria fatica; la sua personalità non si annulla perché non può, ma si fa trasparente, si riduce come una parete di cristallo che lascia vedere senza deformazioni ciò che sta dall'altra parte, ma che con il suo spessore mantiene separati gli ambienti". Terracini, 1957.

uno stile per la traduzione delle odi corali inevitabilmente condizionerà lo stile della performance del coro stesso in modo profondo.

Per quanto riguarda gli aspetti squisitamente tecnici, e in particolare i valori fonici, ritmici, metrici, il traduttore dovrebbe sforzarsi di trasferirli in qualche modo nella versione: tutti gli aspetti del suono, della cadenza, della musica del verso, con l'armonia e il colorito delle parole, danno luogo allo stile. Poiché il teatro greco è un teatro di poesia, un teatro di testi letterari in versi, non si può prescindere da questa consapevolezza: la finalità pratica della comunicazione non esime il traduttore dal porsi, oltre ai normali problemi che concernono le risposende semantiche, grammaticali, stilistiche, ecc., anche quelli aggiuntivi che l'espressione poetica degli originali presenta. Pontani in merito afferma: *“È l'impresa spesso più ardua, ma non giova eluderla, ammantando d'alibi pretestuosi la renitenza allo sforzo. L'approssimazione c'è sempre, ci si invischia in qualche pastoià; ma dove qualche risultato è stato raggiunto, si ha la gioia d'aver meno tradito”*⁶³. Si possono suggerire dei criteri ideali: innanzitutto, che la traduzione presenti un'appassionata intensità lirica che renda immediato un cambio di tono nel momento in cui il coro inizia a cantare la sua ode; poi, che sia comprensibile senza sacrificare la densità poetica o la complessità emozionale del verso; inoltre, che sia adattabile alla performance e che lasci, allo stesso tempo, spazio alla creatività del regista. Anche Paduano si confronta con tale questione, chiedendosi se sia da prediligere una traduzione in prosa o in versi: la necessità di un discorso flessibile e mosso, a suo parere, non può separarsi da quella di un discorso prosastico, dal momento che esso è più adeguato alla struttura della comunicazione teatrale. *“La griglia metrica si risolve di fatto, nei confronti della mise en scène, in un'ipoteca che le sottrae il controllo di una parte considerevole delle virtualità sceniche e dei loro modi di realizzazione”*⁶⁴.

Quando ci si confronta con la tragedia greca ci si può imbattere in conversazioni che sono incredibilmente difficili da trasporre in una lingua moderna facendo, allo stesso tempo, in modo che esse siano efficaci su un palcoscenico. Così come può risultare difficile rendere la bellezza e la complessità delle parti liriche, allo stesso modo, un altro problema si presenta al traduttore: la sticomitia, il tipico dialogo “botta e risposta” in cui le battute hanno, per lo più, l'estensione di un verso⁶⁵ e i versi si incalzano e quasi si incastrano l'uno nell'altro. Tradurre

⁶³ Pontani, 1973, 27.

⁶⁴ Paduano, 1991.

⁶⁵ La sticomitia non è un puro espediente tecnico, ma un significativo di notevole importanza: sempre infatti, nelle tragedie greche, la sticomitia si verifica nei moneti in cui l'affrontarsi dei personaggi, che si rubano quasi

rispettando la sticomitia non è sempre agevole: il desiderio di cogliere ogni singolo verso e renderlo con una corrispondente battuta spesso rischia di dilatare i tempi dell'interazione tra personaggi, appesantendo non poco l'azione; d'altra parte, tagliare i versi ha come risultato quello di ridurre il dialogo all'osso e banalizzarne la scena. Una buona traduzione della sticomitia dovrebbe fornire una sorta di dettagliata mappa emozionale ed intellettuale che accompagni lo spettatore lungo il dialogo. I versi saranno allora concisi ed incisivi, con l'intento di catturare tutta la successione dei ragionamenti e dei sentimenti in un tempo particolarmente ristretto. Se i versi diventano troppo brevi, la mappa risulta anonima, piatta; se i versi si sforzano eccessivamente di catturare ogni più piccola sfumatura del greco, allora la conversazione diviene prolissa e priva di slancio. Dovrebbe prevalere l'esigenza di non allentare la tensione emotiva, altrimenti l'effetto può essere non troppo diverso da quello ridicolizzante che rappresenta Housman in "Fragment of a Greek Tragedy", dove per esempio in risposta alla sovrabbondanti interrogative di un corifeo "*What? I know not yet what you will say*", irresistibilmente risponde: "*Nor will you ever, if you interrupt*"⁶⁶.

Ci sono altre rinunce, di importanza complessivamente minore, che il traduttore del teatro antico non può rifiutarsi di compiere. Una di carattere altrettanto generalizzato si riferisce al fatto che il testo antico non conosce l'opposizione tra linguaggio delle battute e metalinguaggio delle didascalie, ed è dunque costretto a caricare sulle battute il peso degli indicatori scenici. Ne deriva per il nostro teatro contemporaneo un surplus di deissi, che appesantisce la scena spesso al di là del tollerabile: molti vocativi che hanno il solo ruolo di sottolineare la dimensione discorsiva, di agevolare la fluidità del dialogo, spariranno in italiano proprio per ottenere lo stesso risultato.

*"Ove non si ceda a pigrizie e nulla si consideri aprioristicamente impossibile, l'impegno può giungere al tour de force. Ma il risultato può essere emozionante"*⁶⁷.

La traduzione è il punto di partenza di una produzione e avrà profonde implicazioni sullo stile della rappresentazione. La scelta della corretta traduzione per una compagnia non è condizionata dal fatto che il traduttore sia il più aderente possibile al testo originale e neppure si può affermare che esista una traduzione migliore di tutte le altre sotto ogni aspetto. È necessario allora valutare e bilanciare criteri spesso contrastanti: le abilità richieste per produrre dialoghi stringati e rapidi sono differenti da quelle che permettono di creare una

la parola di bocca, è caratterizzato da una tensione che li oppone e può raggiungere le punte più alte dello scontro.

⁶⁶ Paduano, 1991.

⁶⁷ Pontani, 1973, 32.

pregiata lirica corale. La grande poesia e un grande copione non rappresentano lo stesso genere di obiettivi.

La traduzione teatrale, meglio di qualsiasi altra, può mostrare quale sia, per una versione integralmente fedele, l'importanza di quei complessi elementi che sono i diversi contesti di un enunciato.

Infatti, l'enunciato teatrale è concepito proprio in vista di quei contesti, perché è scritto in funzione di un dato pubblico, che in sé riassume quei contesti e conosce quali situazioni essi esprimano, quasi sempre per allusione: contesto letterario (la tradizione teatrale del paese nel quale l'opera teatrale è stata scritta), contesto sociale, morale, culturale in senso lato, geografico, storico. Questo spiega perché il teatro straniero penetri le culture nazionali più lentamente del resto della letteratura.

Il teatro, con la sua ricchezza di situazioni che esprimono la vita più immediata e totale di un popolo (e che presenta quelle situazioni senza il lungo commento, sostanzialmente etnografico, che è in qualsiasi romanzo), rimane a lungo la forma meno adatta all'esportazione. Si può anche supporre che il teatro sia diventato un valore culturale internazionale (e non ancora di massa) solo nel XX secolo, grazie all'integrazione culturale resa possibile dal moltiplicarsi di rapide comunicazioni.

Tradurre un'opera teatrale straniera ha voluto dire vincere tutte le resistenze sorde, inconfessate che una cultura oppone alla penetrazione di un'altra cultura dal momento in cui non si tratta più di comunicazione puramente intellettuale. E per di più la traduzione teatrale è quasi senza appello, il testo resiste o non resiste alla recitazione; mentre la fortuna di una poesia o di un romanzo è legata alla lenta e graduale penetrazione, un segmento dopo l'altro.

Da qui si capisce perché la traduzione teatrale, quando non è scritta per un'edizione scolastica, universitaria o critica, bensì per la recitazione, debba trattare il testo in modo da poter essere considerata un adattamento quanto una traduzione. Prima della fedeltà al vocabolario, alla grammatica, alla sintassi e persino allo stile di ogni singola frase del testo, deve venire la fedeltà a quel che, nel paese d'origine, ha fatto di quell'opera un successo teatrale. Bisogna tradurre il valore teatrale prima di preoccuparsi di rendere i valori letterari o poetici.

“Ecco perché il traduttore di un'opera teatrale – e più spesso si parla di adattamento – farà quasi sempre ricorso ai procedimenti che Vinay chiama trasposizione, e soprattutto equivalenza; perché non deve soltanto tradurre enunciati bensì anche contesti tanto

*immediatamente comprensibili da poterne ridere o piangere*⁶⁸. Anche le più piccole minuzie, tradotte bene o male, determinano la riuscita di un testo teatrale, bastano pochi particolari qua e là mal riusciti perché il testo non renda il suo giusto timbro.

Negli studi sulla traduzione basati sui generi letterari il teatro, a differenza della poesia, rappresenta uno dei campi più trascurati e spesso viene sottintesa la stessa metodologia impiegata per affrontare i testi in prosa. Tuttavia, anche ad un primo esame superficiale, risulta chiaro che un testo teatrale non possa essere tradotto allo stesso modo di un testo in prosa. Innanzitutto viene letto diversamente, come qualcosa di incompleto, più che come un'unità chiusa in se stessa, poiché è nel momento della rappresentazione che si realizza la sua intera potenzialità. Ciò pone il traduttore di fronte ad una scelta di fondo: decidere se trattarlo come puro testo letterario o cercare di tradurlo nella sua funzione, come elemento di un altro sistema più complesso. Gli studi sulla semiotica del teatro hanno dimostrato che il sistema linguistico è solo una componente opzionale a una serie di sistemi interrelati che compongono lo *spettacolo*.

Anne Ubersfeld, per esempio, rileva che è impossibile separare il testo dalla rappresentazione, poiché il teatro è formato dalla relazione dialettica fra questi due elementi; solo una distinzione artificiosa ha portato ad una supremazia dell'aspetto letterario e, come conseguenza di ciò, la rappresentazione è stata considerata solo una semplice "traduzione": *"Il compito del direttore di scena, perciò, è "tradurre in un altro linguaggio" un testo a cui egli ha il preciso dovere di essere "fedele". Questa posizione è basata sul concetto di equivalenza semantica fra il testo scritto e la sua rappresentazione; solo il "modo dell'espressione" verrà alterato, mentre la forma e il contenuto dell'espressione rimarranno identici se trasposti dal sistema dei segni del testo a quello dei segni della rappresentazione"*⁶⁹. Ciò comporta un determinato pericolo: la preminenza del testo scritto conduce alla supposizione che esista un unico modo giusto di leggerlo e quindi di rappresentarlo; in questo il traduttore è strettamente vincolato a un modello preconetto, ancora di più del traduttore di testi poetici o di prosa.

Inoltre ogni deviazione, sia opera del direttore di scena che del traduttore, può essere soggetta a un giudizio di valore che definisca il grado di deviazione di entrambe le "traduzioni" rispetto alle corrette norme.

Se il traduttore deve affrontare anche il criterio della *recitabilità* come prerequisito, è ovvio che gli viene chiesto qualcosa di diverso rispetto a un traduttore di altri tipi di testo; per di più,

⁶⁸ Mounin, 1965, 155.

⁶⁹ Vedi Bassnett, 1993, 149.

l'introduzione, rispetto al testo scritto, di un'ulteriore dimensione che egli deve saper cogliere, ancora una volta, implica una distinzione fra l'idea del testo e la rappresentazione, fra la realtà scritta e quella fisico-gestuale.

La traduzione teatrale aggiunge un'ulteriore dimensione di complessità alla traduzione letteraria, poiché il testo è solo un elemento rispetto alla totalità del discorso teatrale. Dal momento che un dramma è scritto per delle voci, il testo contiene in sé anche un insieme di sistemi "paralinguistici", in cui l'intensità, l'intonazione, la velocità dell'emissione vocale, l'accento, ecc., sono tutti significanti. Inoltre, il testo teatrale contiene al suo interno un sottotesto, o "testo gestuale", che determina i movimenti che può fare un attore che reciti quel testo. Quindi non solo in contesto, ma anche la mimica codificata all'interno del linguaggio stesso contribuiscono a stabilire il lavoro dell'attore. Un traduttore che ignori tutti questi sistemi esterni alla pura dimensione letteraria corre seri rischi. La questione centrale riguarda la funzione del testo; il teatro opera ad altri livelli oltre a quello linguistico e il ruolo degli spettatori assume una dimensione corale, non condivisa dal lettore individuale il cui approccio è essenzialmente privato. La rappresentazione del testo, perciò, e la sua relazione con il pubblico sono l'aspetto principale che il traduttore deve considerare.

*"Dall'autore al traduttore, dalla lettura allo spettacolo, all'attore, la componente che si identifica con la creazione artistica e con la sua comunicazione agli altri è l'animo umano, che non conosce differenze né di tempo né di popolo"*⁷⁰.

⁷⁰ Caputo, 1979, 187.

EURIPIDE *ELENA*, traduzione di Ettore Romagnoli

«E anch'io mi sedevo a quel tavolo.
E squinternandovi sopra il diletto poeta,
gli offrivo la più fervida prova d'affetto che
uno spasimante letterario, gradito o respinto,
possa offrire al suo idolo: tradurlo.»

Ettore Romagnoli

Ettore Romagnoli (Roma 1871-1938), letterato italiano, grecista e cattedratico a Catania, a Milano e a Roma, fu saggista e critico letterario.

Nell'anno della sua morte Emilio Bodrero, professore e storico della filosofia, di storia e dottrina del fascismo e storia moderna, nonché Senatore della Repubblica, ne traccia un ritratto appassionato:

“Io conobbi in altri tempi un vecchio romano, tutto quello che si può immaginare di genuinamente ancien régime, che era imprenditore di lavori idraulici, poco più che un capomastro benestante. Per ragion di lavori aveva a poco a poco raccolto in sua casa un gran numero di tubi di piombo antichi, con le loro iscrizioni, e di mattoni con le marche di fabbrica, e si era formato su questi e necessariamente su altri elementi dell'arte edilizia romana, una cultura di prim'ordine, che si innestava su una conoscenza magnifica della storia, della letteratura, dell'archeologia e dell'arte di Roma antica. Sapeva tanto da far stupire”⁷¹.

Innamorato della Sicilia, culla della civiltà greca in Italia, tradusse e commentò numerosi classici greci tra cui tutto Aristofane, che resta il suo capolavoro, i lirici e il teatro greco tragico. Dedicò alcuni interventi alla letteratura italiana (*Discorsi critici*, 1934) e fu inoltre autore di novelle, poesie e saggi di argomento teatrale (*Nel regno di Dioniso*, 1918).

Dal momento che limitarsi alla storia letteraria e alla filologia gli era parso fin dall'inizio un compito troppo esiguo, sentì il bisogno di esprimere con quegli elementi un'individualità propria, trasformando “gli spiriti ellenici” nella realtà contemporanea, perché divenissero gli elementi formatori di uno spirito moderno. Per lui “*tradurre, rappresentare (collaborò infatti per molto tempo con l'Istituto Nazionale del Dramma Antico di Siracusa)*⁷², *interpretare, polemizzare, trasfondere, rappresentavano una parte sola, sebbene amplissima, di quello che considerava come il suo dovere integrale verso il classicismo e la poesia ellenica*”⁷³. Aveva a

⁷¹ Bodrero, 1938, 1.

⁷² Nelle rappresentazioni classiche Romagnoli scelse di non adottare una ricostruzione di tipo archeologico, perché il teatro è “cosa non morta, bensì viva”, che bisognava “risuscitare la parte vitale dell'arte antica, farne una trasposizione nella sensibilità moderna”. Egli riteneva che, non conoscendo noi di preciso come erano nella realtà le rappresentazioni di drammi classici, ogni regista deve cercare di interpretare secondo la propria visione: Romagnoli la rappresentava da ottocentista, cercando di equilibrare verismo e poesia, ricostruzione e interpretazione, spiriti antichi e messa in scena moderna.

⁷³ Bodrero, 1938, 7.

cuore la divulgazione di quelle opere dell'antichità perché esse avevano il potere di dimostrare la superiorità della letteratura sulla filologia, della critica letteraria su quella metodica, del buon gusto sull'obiettività "arida e fredda". Con *Il teatro greco* e *Il regno di Dioniso* trattò esaurientemente tutta la storia letteraria della poesia tragica e comica dei Greci, tenendo conto del lavoro fatto nel secolo precedente sui testi drammatici, mettendo a frutto tutte le proprie ricerche, sfruttando la propria esperienza diretta del teatro greco, ma soprattutto ispirandosi al proprio gusto.

Soprattutto il Romagnoli si ricorda per aver tradotto in versi italiani tutta la poesia greca: la morte lo colse quando aveva iniziato la traduzione di quella latina.

La traduzione in versi di tutti i poeti greci, in vari metri a seconda delle opere, fu un'opera enorme, che nessun'altra letteratura possiede, condotta con spirito unitario e con aderenza ai testi.

Romagnoli scelse di tradurre i classici in endecasillabi o con la metrica barbara. Amava scrivere in versi, e la versificazione gli riusciva naturale: nonostante poche fossero e siano tutt'oggi le opere in versi egli difendeva questa scelta. Così diceva nel suo volume *In platea*, una raccolta di recensioni teatrali del 1924: "*Il verso (endecasillabo e affini) è certo una delle più utili istituzioni teatrali. Librate sopra il fulcro del ritmo, le parole acquistano ali, ali agili, belle, versicolori. [...] Ma ha anche il suo baco. Il baco dell'endecasillabo si chiama birignao. [...] In gergo comico birignao significa il costante ricadere della voce in una medesima cadenza, con relativo effetto di monotonia*". A questo supplirà utilizzando versi di metrica barbara.

Egli sviluppò le traduzioni come un progetto culturale e di istruzione nazionale: offrire una resa moderna dell'intero corpus della poesia classica: tutto Omero, Pindaro, Eschilo, Sofocle, Euripide, Aristofane, Teocrito. Il suo desiderio era quello di rendere partecipi gli altri delle proprie emozioni, quasi come spinto da una vocazione.

Non aspirò ad essere profondo, ma ritenne, secondo i canoni classici, che la perfezione della forma potesse esprimere ogni contenuto interiore grazie alla bellezza della forma. "*Tentò perciò di divulgare sulla letteratura del suo tempo, come meglio e quanto più esattamente poté, la forma più perfetta, quale era quella della poesia greca, e vi aggiunse l'opera sua, che fu sempre ispirata a nobiltà d'intendimenti*"⁷⁴.

"... *Non vi fu palpito di poesia, guizzo d'ingegno, scroscio di riso, pensosità di dolore nel genio dell'Ellade che Ettore Romagnoli non abbia voluto rivivere e far suoi per offrirli altrui, ricreati dalla singolare sua sensibilità di studioso e di artista*"⁷⁵.

Per valutare l'opera di Romagnoli ci si trova di fronte a due quesiti di pari importanza che impongono, da un lato, di comprendere le caratteristiche spirituali del traduttore, dall'altro, quelle dell'opera tradotta con tutti i problemi che di volta in volta le si connettono.

Quanto alla fisionomia spirituale di Ettore Romagnoli si può dire che egli abbia avuto il dono di singolari qualità sia come artista che come studioso: "*come artista fu temperamento versatile, aperto al pathos lirico e soprattutto, forse anche più simpateticamente, a quello comico, con facoltà di ricezione pronte, appassionate, vorrei dire musicali; possedette ancora*

⁷⁴ Bodrero, 1938, 11.

⁷⁵ Massa Positano, 1948, 83.

facilità di espressione e di versificazione mirabile, finissima ed entusiasta sensibilità e insieme chiarezza cristallina di spirito. Come studioso ebbe limpida percezione dei segreti del ritmo e della melodia, conoscenza profonda dell'archeologia e della lingua, intelligenza squisita dell'arte greca"⁷⁶.

La sua traduzione delle commedie di Aristofane, in cui si distinse per la sua capacità di alternare linguaggio letterario e linguaggio popolare, lo portò alla cattedra, e fece in modo che ricevesse anche il plauso dei suoi nemici, Girolamo Vitelli e Domenico Comparetti, che l'avevano contestato aspramente per *Minerva e lo scimmione*. Le sue traduzioni piacquero a Benedetto Croce: "*Le traduzioni che il Romagnoli viene da più anni pubblicando di Aristofane e dei frammenti degli altri comici greci mi deliziano per la spontaneità ed eleganza onde riescono, quasi del tutto, a dissimulare la fatica del tradurre*".

Sicuramente più congeniale alla sua personalità, le traduzioni di Aristofane costituiscono l'opera fondamentale di Romagnoli⁷⁷.

La fisionomia troppo spiccata del traduttore è certo un pericolo, per una traduzione che aspiri ad essere perfetta, a meno che i punti di rispondenza e di coincidenza siano tanti che l'immagine ne risulti rafforzata. Quando però manca l'affinità spirituale, in due modi si può evitare il pericolo che la personalità del traduttore inevitabilmente falsi il tono dell'originale: o la lunghissima consuetudine col testo e con l'autore, o la fedeltà più precisa alla lettera. Il primo, infatti, imbeve, impregna lo spirito di chi traduce, l'altro lo costringe ad una costante attenzione. Per quanto riguarda i poeti tragici Pasquali afferma che Eschilo ed Euripide si assomigliano nelle versioni romagnoliane «come due goccioline d'acqua» e che «la lingua adoperata è forse idonea a rendere soltanto l'Euripide meno ispirato». Nei vari articoli che sono stati scritti in ricordo di Romagnoli non si parla spesso delle sue traduzioni dei tragici e molte volte se ne sottolinea la mancanza di una "*necessaria rispondenza emotiva*"⁷⁸.

Per quanto riguarda la traduzione dell'*Elena* euripidea non si può certo dire che Romagnoli apprezzasse particolarmente il testo.

Non riesce a credere fino in fondo all'immagine di questa Elena così diversa da come la tradizione l'aveva sempre ritratta. Alla fine del dramma, il re Teoclimeno dichiara ai Dioscuri che lo inducono a non perseguire Elena e Menelao fuggiaschi:

⁷⁶ Massa Positano, 1948, 84.

⁷⁷ "*È lecito dire che non solo la versione non fa rimpiangere l'originale forma poetica, ma sovente può con essa competere. Non sarebbe, pertanto, giusto attribuire un'aderenza sì perfetta allo spirito dell'arte aristofanea ed una forma sì genialmente ricreata né soltanto al lavoro più propriamente analitico ed esegetico condotto in profondità, né soltanto al lavoro critico d'insieme, il quale muove naturalmente da precedenti studi e acquisizioni, per giungere con metodo sicuro a risultati conseguiti e fondati stabilmente. Tali conquiste sull'origine e sullo svolgimento della commedia antica, già per sé così cospicue, non bastano però, proprio a causa della loro natura essenzialmente critica, per il loro modo razionale di svolgimento e conseguimento del fine segnato, per dar ragione a quelle folgoranti illuminazioni che dovettero dischiudere al Romagnoli poeta ed interprete lo spirito poetico di Aristofane e che gli permisero di esso una penetrazione così estesa e così profonda. [...] In realtà ciò è determinato da rispondenze essenziali, da intime spirituali assonanze che inconsciamente si cercano e si rispondono, finché non vengano ad essere apertamente stabilite in accordo*". (Massa Positano, 1948, 85-86) Ma tutti coloro che ricordano Romagnoli, ne celebrano allo stesso modo le capacità di rendere il teatro comico in modo eccellente e con profonda partecipazione e sensibilità, artistica e caratteriale.

⁷⁸ Massa Positano, 1948, 109.

vv. 1684-1687

ἴστον δ' ἀρίστης σωφρονεστάτης θ' ἅμα
γεγῶτ' ἀδελφῆς ὁμογενοῦς ἀφ' αἵματος.
Καὶ χαίρεθ' Ἐλένης οὐνεκ' εὐγενεστάτης
γνώμης, ὃ πολλαῖς ἐν γυναιξὶν οὐκ ἔνι.

“E voi sappiate

*che la vostra sorella, il sangue vostro,
è la più saggia e virtuosa donna
che sia. V'allegrin d'Elena gli altissimi
sensi, che in poche donne si riscontrano.”*

“E, a considerare la condotta di Elena in questo dramma, il giudizio di Teoclimeno parrà equo. Che si scherza? Anche nutrendo la convinzione quasi assoluta che il suo sposo non è più tra i vivi, piuttosto che partecipare al talamo di un uomo che non è proprio quello che dice lei, sceglie la morte. [...] Forse nessun'altra eroina d'Euripide appare così immacolata, così noli me tangere. E perché mai il poeta ha voluto, su l'orme di Stesicoro, creare un'Elena tanto differente da quella della tradizione? Per semplice amor di paradosso? O per ragioni politiche? Subito osserviamo che il tentativo non gli è riuscito troppo bene, e che questa Elena non c'interessa affatto. E non ci interessa perché non la pigliamo sul serio. Anzi non riusciamo a credere alla sua esistenza”⁷⁹, così scrive Romagnoli nell'introduzione alla sua traduzione: per lui, questa Elena sembra piuttosto il fantasma, mentre quella vera resta sempre e comunque quella a cui Omero aveva dato vita, colei che andò a Troia, l'adultera tanto bella che strappava parole d'ammirazione perfino ai vecchi troiani che a cui aveva provocato tante sofferenze.

Secondo il traduttore personaggi come *“le oneste matrone che stanno in casa e filano la lana”* sono adatte per offrire l'immagine di un tranquillo assetto sociale, ma non vanno bene per la scena tragica che necessita di figure ben più caratterizzate e particolari. Non per niente, afferma il Romagnoli stesso, *“l'interesse, sia pur morboso degli spettatori, s'è concentrato sempre, immancabilmente sulle grandi peccatrici”⁸⁰.*

Elena diviene, agli occhi del traduttore, un personaggio falso soprattutto quando afferma:

vv. 262-263

εἴθ' ἔξαλειφθεῖσ' ὡς ἄγαλμ' αὔθις πάλιν
αἴσχιον εἶδος ἀντὶ τοῦ καλοῦ λαβόν,...

“Oh, se potessi perdere

*come un quadro, le tinte, e una parvenza
più brutta, invece che bella, assumere.”*

Al contrario di un'Elena molto più coerente, come quella delle *Troiane*, che anche in un momento per lei fatale, non dimentica di farsi bella.

⁷⁹ Romagnoli, 1943, 95.

⁸⁰ Romagnoli, 1943, 96.

Ricordiamo questa Elena essenzialmente per il fatto che la sua vicenda è nuova e singolare, rispetto a ciò a cui eravamo abituati. Anche se, a mio parere, qui la protagonista viene ad assumere un carattere che si andrà delineando sempre meglio per i personaggi del romanzo greco del periodo ellenistico, le cui peripezie assomiglieranno molto a quelle che Elena e Menelao devono affrontare in questo dramma.

Un po' più caratterizzato appare, appunto, il protagonista maschile. Romagnoli non ne apprezza l'eroismo da "soldato fanfarone" che Euripide ha voluto conferirgli, ma piuttosto ne sottolinea due tratti negativi. Il primo è la facilità con cui presta fede al prodigio del fantasma di Elena: Menelao accetta l'esistenza dell'Elena che si trova di fronte, in carne e ossa, solo quando viene a sapere che l'altra Elena, il fantasma, è scomparsa e questa scomparsa è per lui la prova sufficiente per credere ciò. Tanto che solo in quel momento afferma, con tutta la sua buona fede:

vv. 622-623

τοῦτ' ἔστ' ἐκείνο· συμβεβᾶσιν οἱ λόγοι
οἱ τῆσδ' ἀληθείς.

*“Dunque, è così: collimano i discorsi:
il vero essa m'ha detto.”*

Il problema che Romagnoli riscontra è che, mentre accetta l'evento prodigioso con leggerezza, si dimostra particolarmente scettico riguardo la buona condotta che Elena può aver tenuto mentre era lontana da lui con Teoclimeno.

vv. 658-660

κάγῳ σὲ τὴν δοκοῦσαν Ἰδαίαν πόλιν
μολεῖν Ἰλίου τε μελέους πύργους.
Πρὸς θεῶν, δόμων πῶς τῶν ἐμῶν ἀπεστάλης;

*“Ed io che te credea venuta ai tristi
spalti di Troia, e alla città dell'Ida!
Ma dalla casa mia come partisti?”*

E più avanti:

vv. 794-799

Menelao: *“Ignoro, o donna, se schivasti il talamo.”*

Elena: *“Intatto, sappi, lo salvai per te.”*

Menelao: *“Cari detti, se veri. Ov'è la prova?”*

Elena: *“Ch'io siedo sopra questo avello, o misera!”*

Menelao: *“Che tu segga, lo vedo. E che significa?”*

Elena: *“Qui di sfuggire a quelle nozze imploro.”*

Il secondo tratto che caratterizza Menelao è lo squallore dell'aspetto: fin dalla sua comparsa in scena si presenta vestito degli stracci che caratterizzano gli eroi euripidei nelle commedie

di Aristofane. Giunge sporco, coperto dai resti della vela della nave e affamato, tanto che è costretto a bussare a palazzo e chiedere del cibo alla serva, che in malo modo lo scaccia. Le allusioni ai suoi vestiti stracciati sono molte e Romagnoli le sottolinea con parole particolarmente forti. Elena stessa, appena lo vede, ne rimane impressionata.

v. 554

καὶ μὴν στολήν γ' ἄμορφον ἀμφὶ σῶμ' ἔχεις.

Elena: *“Eppur la veste che tu indossi è sconcia.”*

E così anche Teoclimeno, quando lo vede, esclama:

v. 1204

Ἄπολλον, ὡς ἔσθητι δυσμόρφῳ πρέπει.

“Apollo, come in quelle vesti è orrendo!”

Ancora, sempre Teoclimeno, quando i protagonisti si apprestano celebrare il finto rito funebre:

vv. 1282-1284

ἐσθλὰς ἐνεγκῶν ἀντὶ τῆς ἀχλαινίας
ἔσθητα λήψη σὶ τά θ', ὥστε σ' ἐς πάτραν
ἐλθεῖν, ἐπεὶ νῦν γ' ἀθλίως ἔχονθ' ὀρῶ.

“... e poiché tu recasti

*buone novelle, dei tuoi cenci in cambio
tu vesti avrai, provianda avrai, che basti
a ricondurti in patria: ora ti vedo
proprio in miseria.”*

Elena, che lo esorta a cambiarsi e presentarsi in una condizione più decente (vv. 1296-1297: *“Ma ora entra, o tapino, / e un bagno prendi, e cambiati le vesti:...”*), poi racconterà al coro:

vv. 1282-1293

πέπλους δ' ἀμείψασ' ἀντὶ ναυφθόρου στολῆς
ἐγὼ νιν ἐξήσκησα, ...

*“... e pepli assunse, ch'io gli cinsi, invece
dei suoi cenci di naufrago.”*

Infine, il messaggero che narra la fuga dei due sposi, riferendosi ai compagni di Menelao:

vv. 1538-1540

Ἕλληνες ἄνδρες Μενέλεω ξυνέμποροι
προσῆλθον ἀκταῖς ναυφθόροις ἡσθημένοι,
πέπλουσιν, εὐεῖδεις μὲν, ἀύχμηποιδ' ὄραν.

“... alcuni Elleni,
di Menelao compagni, al lido giunsero,
belli di forme, ma di cenci avvolti
di naufragio, e d'apparenza sordidi.”

Tanto Romagnoli era stato colpito da questa caratteristica che afferma: “*E a un certo punto abbiamo anche noi la sensazione che questi stracci siano un po' troppi: pare anche a noi che Aristofane non avesse poi tutti i torti lagnandosi che Euripide venisse a sbandierarli tanto proprio nel dramma tragico, reso quasi sacro dalle alte celebrazioni di Eschilo e Sofocle*”⁸¹.

Ancora di più di Menelao, secondo Romagnoli, Teoclimeno si presenta come personaggio comico.

Quando si accorge che Elena non si trova più presso la tomba e pensa che sia fuggita, ordina ai suoi servi di riprenderla, ma il suo ordine sembra la “*mobilizzazione di un esercito*”:

vv. 1180-1183

ὦή, χαλᾶτε κλῆθρα· λύεθ' ἰππικάς
φάτνας, ὀπαδοί, κάκκομίζεθ' ἄραματα,
ὥς ἂν πόνου γ' ἔκατι μὴ λάθη με γῆς
τῆσθ' ἔκκομισθεῖσ' ἄλοχος, ἧς ἐφίεμαι.

“Oè, famigli, sfilate le spranghe,
le stalle aprite dei cavalli, i carri
recate fuor, sì, che, se fugge, almeno
non fugga, quella che sposare io bramo,
per negligenza mia, da questa terra.”

Non appena finisce di parlare, però, Elena esce dal palazzo, così è costretto a dare un contrordine:

vv. 1184-1185

ἐπίσχετ'· εἰσορῶ γὰρ οὐς διώκομεν
παρόντας ἐν δόμοισι κού πεφευγότας.

“Fermi: ché quella che inseguir volevo
è dentro casa, vedo, e non fuggiasca.”

Tutto quello che Elena gli racconta lo crede vero, incondizionatamente, così lei non può fare a meno di raggirarlo ancor di più con i doppi sensi, che sono tanto cari ai personaggi euripidei.

Elena (in varie battute):

vv. 1294-1295 “Sarà così: né mai lo sposo
biasimo potrà appormi; e tu, stando a me presso,
ben lo vedrai.”

⁸¹ Romagnoli, 1943, 97.

vv. 1407-1408 “*E in me la sposa che tu meriti
d’averne, in casa avrai:...*”

v. 1418 “*Tornino a ben per te, per me, tali ordini.*”

v. 1420 “*Oggi stesso vedrai quanto io son grata.*”

Crede così ciecamente ad Elena, che sembra persino soddisfatto quando esce alla testa dei suoi servi che portano tutto l’occorrente per celebrare il rito funebre, che permetterà ai due protagonisti di scappare: vediamo qui il ritratto del marito, ingannato e felice, che ritroveremo nella commedia plautina, ma anche in tutta la storia del teatro, con apice nella Commedia dell’arte e Goldoni.

La sorella, Teonoe, è un personaggio che non suscita in Romagnoli interesse, “*tanto è piena di nobiltà e di solennità, quanto è priva dei caratteristici attributi scenici. Paludamento magnifico, e volto senza espressione, non riesce a provocare, non dico la simpatia, di cui l’ha pur voluta circonferire il poeta, ma neppure il nostro interesse*”⁸². L’unico passo che sembra stimolare un po’ di attrattiva da parte del traduttore per questo personaggio è un suo aspetto quasi comico: la sua ferrea volontà di rimanere sempre vergine⁸³.

vv. 1006-1008

... ἢ Χάρις δέ μοι
ἴλεως μὲν εἶη, ξυμβέβηκε δ’ οὐδαμοῦ ·
πειράσομαι δὲ παρθένοσ μένειν αἰί.
“... *Cipride, sempre
benevola mi sia; ma pur, non sono
con lei concorde; e rimanere sempre
vergine tenderò. ...*”

Così come Teonoe, neanche Teucro merita grande attenzione: è un “*semplice manichino, serve al poeta per sostenere una scena di preparazione nella quale prenda in qualche modo vita e rilievo ciò che nel prologo Elena ha semplicemente narrato*”⁸⁴.

vv. 72-77

“*Qual vista, o Numi, s’offre a me? L’immagine
che sangue stilla io miro, inimicissima,
della donna che me, che gli Achei tutti
trasse a rovina. Deh, vituperarti
possan gli Dei, tanto somigli ad Elena!
E se non fossi sopra estranea terra,*

⁸² Romagnoli, 1943, 101.

⁸³ Romagnoli ritiene molto distante da Euripide questo verso e tenderebbe ad espungerlo, anche se ne dà comunque traduzione.

⁸⁴ Romagnoli, 1943, 101.

*da questa freccia che non falla al segno,
morte, per questa somiglianza, avresti.”*

Per Teucro è stato usato un tono alto, ma pur sempre in linea con gli altri personaggi, anche se possiamo notare alcune sue espressioni particolarmente auliche.

vv. 68-70

τίς τῶνδ' ἐρυμνῶν δωμάτων ἔχει κράτος;
Πλούτου γὰρ οἶκος ἄξιος προσεικάσαι,
βασίλειά τ' ἀμφιβλήματ' εὐθριγκοί θ' ἔδραι.
*“Chi regna in questa eccelsa casa? È degna
ben che si affronti alla magion di Pluto:
regie le mura, e bene sculti i seggi.”*

Romagnoli ne ritrae comunque un personaggio abbastanza vago, neutro, forse lo fa parlare con una certa solennità in più rispetto ad Elena con cui ha il suo scambio di battute. Ad esempio in questo passo dove Elena si informa di quanto tempo è passato dalla guerra di Troia:

vv. 111-114

Elena: *“Da quanto tempo è la città distrutta?”*
Teucro: *“Di labili anni sette giri volsero.”*
Elena: *“E quanto tempo sotto Ilio si volse?”*
Teucro: *“Lune assai, quante in dieci anni mutarono.”*

Nella pratica scenica comunque rimane un personaggio necessario perché ci offre la spiegazione dell'antefatto e permette in questo modo di comprendere la vicenda.

Un personaggio secondario, ma che risulta particolarmente caratterizzato è la vecchia serva a cui Menelao si rivolge i cerca di aiuto: forse perché questo è uno dei personaggi che più è somigliante a una delle figure del teatro comico.

vv. 439-440

... ἡ κατθανῆ
Ἕλλην πεφυκώς, οἷσιν οὐκ ἐπιστροφαί.
*“... Sei greco, e non t'è lecito
ronzar qui attorno; o risichi la vita.”*

v. 452

ὄκληρὸς ἴσθ' ὦν· καὶ τάχ' ὠσθήση βίᾱ.
“Sai che mi secchi? Ora ti caccio a forza!”

v. 458

οὐκουν ἀπελθὼν δάκρυα σοῖς δώσεις φίλοις ;
“Sfratta, e agli amici reca le tue lagrime.”

Elemento che il Romagnoli apprezza sinceramente sono, però, le parti liriche e in queste, infatti, offre mirabili esempi di poesia, con largo uso di figure retoriche, specialmente enjambement e figure di suono. Per esempio nelle descrizioni:

vv. 1107-1112

σὲ τὰν ἐναύλοισ ὑπὸ δενδροκόμοις
μουσεῖα καὶ θάκουσ ἐνι –
ζουσαν ἀναβοάσω,
σὲ τὰν ἀοιδοτάταν ὄρνιθα μελωδὸν
ἀηδόνα δακρυόεσσαν,
ἔλθ' ὦ διὰ ξουθᾶν
γενύων ἐλελιζομένα
θρήνων ἐμοὶ ξυνεργός, ...

*“Tu che in fondo a vallee chiomate d'alberi
abiti, in sedi armoniche,
re d'ogni melodia,
canoro augello, rosignolo flebile,
vieni, ed il canto dalla gola fulvida
sgorghi, compagno alla querela mia.”*

(la descrizione della ricerca di Persefone da parte della madre, vv. 1301-1317)

*“Corse l'alpestre un dì Madre dei Superi,
con piede velocissimo,
fra le montane boscaglie
cupe, e su corsi d'acqua fluviatili,
e sopra il grave romorio del pelago,
pel desio della figlia
onde non giova il nome dire esplicito.
E vibrava il clangore alto dei crotali,
il penetrante strepito
si diffondea, quando la Diva, al cocchio
strette le belve a coppia,
la fanciulla cercava, alle volubili
carole delle vergini
rapita, e seco due dal pie' di turbine
Dee giovinette: Artemide
vibratrice dell'arco, e la Gorgonide
tutta nell'arme fulgida.”*

In questo passo vorrei sottolineare come l'inquietudine della madre alla ricerca della figlia e la rapidità dell'azione vengono rafforzate dall'allitterazione della lettera R, nonché dall'utilizzo di parole sdruciole (come Superi, fluviatili, pelago, crotali, strepito, volubili, carole, vergini, turbine, Artemide, Gorgonide).

(oppure la descrizione delle gru che migrano, vv. 1478-1494)

*“Oh, divenute aligere,
trovarci dove i Libici
augelli a stormi volano,
dall’invernale pioggia
fuggendo, e l’antichissima
sompogna del pastor, che sovra i fertili
piani, dall’umor pluvio
intatti, il grido lancia
alto volando, seguono!
O collilunghe aligere,
compagne al corso delle aeree nuvole,
volate fra le Pleiadi,
sotto il notturno scintillar d’Orione,
su l’Eurota posatevi,
recate la notizia
che, posta a sacco Troia, alla sua patria
è Menelao già reduce.”*

Romagnoli fa presente che le parti liriche non sono prerogativa solo del coro, ma anche di altri personaggi, prima fra tutti Elena, la quale canta in vari passi del dramma. Nella parodo, ad esempio, intervalla le strofe del coro, ma anche subito dopo, quando le fanciulle del coro le consigliano di entrare nella reggia per parlare con Teonoe, lei le invita a seguirla:

vv. 330-333

*φίλαι, λόγους ἔδεξάμαν
βᾶτε βᾶτε δ’ ἐς δόμους,
ἄγωνας ἐντὸς οἴκων
ὥς πύθησθε τοὺς ἑμούςς.
“O amiche, persuasa
fui dal vostro consiglio.
Entrate or nella casa,
entrate, affin ch’edotte
siate delle mie lotte.”*

Qui il traduttore lamenta la mancanza della musica, che sicuramente avrebbe fatto sì che le parole, che Euripide aveva scelto così semplici e poco melodiose, acquistassero maggiore armonia e soavità: comunque notiamo la ricerca del Romagnoli dell’effetto sonoro, soprattutto per l’uso delle rime.

Possiamo farci un’idea di quanto Romagnoli ammirasse le parti liriche, da questa immagine che egli stesso presenta nell’introduzione alla sua traduzione, in cui viene affermato come la bellezza di queste sezioni poetiche riesca a dare spessore persino a personaggi che non hanno, secondo lui, la giusta consistenza scenica: *“Onde in essa riescono a prendere forma più*

definita e rilievo le figure evanescenti della favola paradossale. Un po' come avviene delle meduse, che fuori dall'acqua sono masse informi gelatinose, e immerse nell'acqua acquistano forma, movimento e mirabili iridescenze"⁸⁵. Il traduttore riconosce all'Elena la peculiarità di godere di un perfetto amalgama di parti liriche e parti recitate e di risultare per questo piacevole, nonostante la poca attrattiva (secondo il suo parere) della trama.

Dal punto di vista formale, vorrei aggiungere che Romagnoli è sempre molto attento a due aspetti che al giorno d'oggi sono poco presenti nelle traduzioni di drammi antichi: la metrica e la rima. Purtroppo per essere totalmente fedele a questi due elementi, a mio parere, spesso sacrifica la fluidità del discorso e in questo modo la scorrevolezza e la recitabilità ne perdono.

Qualche esempio:

v. 584

ELENA: "*L'ètra, onde i Numi a te la sposa estrussero.*"

v. 602

MENELAO: "*Parla: novi il tuo zelo eventi adduce.*"

vv. 627-629

ELENA: "*Lo sposo, amiche, lo sposo è qui:*

lieta lo abbraccio, ché grande e fulgido

or brilla, dopo l'assenza, un dì."

vv. 661-662

ELENA: "*Ahi, Ahi che amari principi riandi,*

ahi ahi, che amara ventura dimandi!" (in questo caso, come anche al verso 584, notiamo, per motivi di suono, l'utilizzo di termini molto aulici)

vv. 675-678

MENELAO: "*Era? E perché ci volle a crudo esizio?*"

ELENA: "*O sciagure! O lavacri e sorgenti*

ove le Dee più fulgida

reser la mia bellezza, per cui surse il giudizio!"

v. 826

MENELAO: "*A far che? Quale in me speranza susciti?*" (tutte le volte che viene ricercata una costruzione particolare per mantenere il metro, va a soffrirne sicuramente la comprensione degli spettatori e la recitazione)

v. 1079

MENELAO: "*Esser potranno testimoni questi*

laceri cenci alla naval rapina." (linguaggio aulico)

Un'ultima osservazione vorrei aggiungere: mi è sembrato, leggendo la traduzione, che per la comprensione di certe battute sia indispensabile una cultura molto ampia di miti greci antichi, dal momento che non sempre le citazioni o allusioni vengono spiegate, come ormai è uso in tutte le traduzioni, approntate sia per la scena che per la lettura. Forse il pubblico di

⁸⁵ Romagnoli, 1943, 108.

cinquant'anni fa era mediamente più colto di quello odierno, oppure semplicemente oggi si fa più attenzione a questo elemento.

Porto alcuni esempi:

v. 570

ELENA: “*Notturna ancella non son io d’Enodia.*”

vv. 821-822

ELENA: “*Una sorella: e il nome n’è Teonoe.*”

MENELAO: “*è fatidico il nome. E che fa? Dimmelo.*”

Sebbene non la trovasse certo la migliore delle tragedie euripidee a livello narrativo, la qualità che più Romagnoli ammira in questo dramma è la costante sospensione dell’esito, l’incertezza che sempre caratterizza le azioni dei personaggi. E questo è certamente un mezzo efficace da parte dell’autore per tenere lo spettatore sempre in attesa e in trepidazione per le sorti dei personaggi. “*Il guaio è che i personaggi non interessano. [...] E dobbiamo soggiungere che, anche se fossero meglio caratterizzati, difficilmente potrebbero interessare. L’abbiamo già detto: di fronte ad una tradizione tanto radicata nel sentimento e nella fantasia di tutti, questa favola paradossale ha troppo carattere d’inverosimiglianza, di beffa. Non ci crediamo. E dove non c’è fede, non ci può essere commozione*”⁸⁶.

⁸⁶ Romagnoli, 1943, 104.

EURIPIDE *ELENA*, traduzione di Carlo Diano

Carlo Diano (1902 – 1974) è stato uno dei più importanti studiosi del mondo antico e ha insegnato letteratura greca all'Università di Padova. È autore di molti, fondamentali saggi che spaziano tra filologia, letteratura e filosofia.

In un suo saggio, *La catarsi spiegata ai giovinetti*, Diano cita proprio l'Elena come esempio di tragedia che ha un suo senso specifico, proprio in relazione al contesto storico in cui era stata ideata e rappresentata:

“Quel che importa osservare, è che i personaggi dei drammi, quando venivano messi in scena, si caricavano anche delle problematiche e del senso che l'occasione della rappresentazione imponeva. *Exempli gratia*: l'*Elena* di Euripide non avrebbe avuto senso in epoca altra dal 412, in cui fu rappresentata: la nuova Elena, così mite e contrita, perseguitata da un truce Teoclimeno, così diversa dal protervo personaggio delle *Troiane*, era il santino offerto agli Spartani, che Elena veneravano, in un difficile momento della guerra, quando Atene cercava l'accordo con la rivale Sparta, dopo il disastro di Sicilia. Anche un dramma poteva contribuire alla pace... Ogni dramma, ovviamente, aveva la sua storia, e radici solidamente piantate nell'occasione che lo generava. ...

Quindi, solo quando i referenti alla realtà sono perduti, e la tragedia viene artificialmente riproposta sulla scena, dobbiamo dare senso a quello spettacolo; e Aristotele lo trova nell'esemplarità dei contenuti: nel senso che Elena, oltre che un omaggio a Sparta, rappresenta l'eterno femminile, ed è quanto resta, strappata dal contesto. La tragedia, con la sua forza esemplare, produce un effetto che in qualche modo ne giustifica l'esecuzione; le vicende narrate producono in noi sollievo e giusto ammaestramento, quando il dramma giunge a soluzione”.

La traduzione di Diano dell'*Elena* di Euripide è stata l'unica ad essere rappresentata al teatro greco di Siracusa nel corso delle stagioni teatrali organizzate dall'INDA (Istituto Nazionale del Dramma Antico) dalla sua costituzione nel 1914 (il primo ciclo di Spettacoli Classici viene inaugurato il 16 aprile 1914 con l'*Agamennone* di Eschilo con la traduzione di Ettore Romagnoli) fino ad oggi. Questo spettacolo risale al 1978, per la regia di Roberto Guicciardini, musiche di Benedetto Ghiglia, scene e costumi di Lorenzo Ghiglia e coreografie di Claudia Lawrence.

Non ho trovato purtroppo riferimenti a quella rappresentazione, ma, dal testo che ho potuto analizzare, immagino un tipo di spettacolo che ricerca prima di tutto la coerenza filologica.

Il testo si presenta ricchissimo, non tanto di note esplicative, cosa che sarebbe più che logica, bensì di indicazioni di regia, che forniscono elementi essenziali per comprendere l'idea che il traduttore si era fatto della messa in scena.

La scena appunto si apre con Elena, sola, presso la tomba di Proteo, che Diano immagina al centro dello spazio scenico e leggermente rialzata.

Fin dalle prime parole che pronuncia, comprendiamo che Elena è un personaggio di alto rango, che rimane tale nonostante Euripide ce la presenti in questa tragedia sotto una luce ben diversa da quella in cui siamo sempre stati abituati a vederla: è supplice, affranta, in abiti dimessi. A dispetto della sua condizione, il linguaggio da lei usato si rivela veramente elevato. Posso portare come esempio già la prima parte del suo monologo:

vv. 1-3

Νείλου μὲν αἶδε καλλιπάρθενοι ῥοαί,
ὄς ἀντὶ δίας ψακάδος Αἰγύπτου πέδον
λευκῆς τακείσης χιόνος ὑγραίνει γύας.

Ecco il Nilo e le sue acque correnti

popolate di belle ninfe, il fiume

che, in luogo della pioggia di che il cielo

non fa dono all'Egitto, ogni stagione,

quando ai monti si sfa la bianca neve,

inonda i piani e ne feconda il suolo.

È solo la descrizione delle caratteristiche inondazioni del Nilo, ma le parole sono perfettamente studiate per rendere l'immagine più vivida possibile, persino la disposizione delle parole all'interno dei versi è profondamente ponderata.

Così anche poco dopo:

vv. 56-63

τί δῆτ' ἔτι ζῶ; θεοῦ τόδ' εἰσῆκουσ' ἔπος
Ἑρμοῦ, τὸ κλεινὸν ἔτι κατοικήσειν πέδον
Σπάρτης σὺν ἀνδρί, γνόντος ὡβ' ἔς' Ἴλιον

οὐκ ἦλθον, ἵνα μὴ λέκτρ' ὑποστρώσω τινί.
Ἔως μὲν οὖν φῶς ἡλίουτ' ὄδ' ἔβλεσε
Πρωτεύς, ἄσυλος ἦ γάμων· ἐπεὶ δὲ γῆς
σκοτῶ κέκρυπται, πᾶις ὁ τοῦ τεθνηκότος
θηρᾶ γαμῆν με.

*Perché udito ho da Ermete che un giorno
io tornerò ancora ad abitare
con Menelao il suolo glorioso
di Sparta ed egli lo saprà che io
non sono andata ad Ilio, per non dire
che io abbia pensato di acconciare
il letto ad un altro uomo. Fin che Proteo
fu al mondo ed ebbe gli occhi aperti al sole,
io fui salva e nessuno poté fare
di me la propria sposa. Ma da quando
è sceso nelle tenebre, suo figlio
non mi dà tregua e vuole a tutti i costi
che io diventi sua moglie.*

Ritengo interessante osservare questo pezzo appena riportato: notiamo, infatti, che dopo un inizio poetico, c'è una breve battuta che fa scendere il registro della Tindaride ben al di sotto del livello mantenuto fino a questo punto:

*..., per non dire
che io abbia pensato di acconciare
il letto ad un altro uomo. (v. 59: ... ἵνα μὴ λέκτρ' ὑποστρώσω τινι)*

Invece solo qualche verso più avanti si ritorna alla ricercatezza quasi poetica, con il bel contrasto tra luce e tenebra nell'immagine usata per riferire la morte del re Proteo.

Questo contrasto, sicuramente voluto, data la ricercatezza di tutta la traduzione in questione, a mio parere potrebbe essere utile per fornire al personaggio di Elena una struttura a tutto tondo, più vera e credibile.

Anche nell'incontro con il tanto agognato Menelao riusciamo ad individuare il lessico più alto della donna rispetto a quello più concreto dell'eroe.

vv. 541-549

ΕΛ: ἕα, τίς οὗτος; οὐ τί που κρυπτεύομαι
Πρωτέως ἀσέπτου παιδὸς ἐκ βουλευμάτων;
οὐχ ὥς δρομαία πῶλος ἢ Βάκχη θεοῦ
τάφῳ ξυνάψω κῶλον; ἄργιος δέ τις
μορφὴν ὅδ' ἐστίν, ὅς με θηρᾶται λαβῆιν.

MEN: σὲ τὴν ὄρεγμα δεινὸν ἡμιλλημένην
τύμβου 'πὶ κρηπιδ' ἐμπύρους τ' ὀρθοστάτας,
μῆινον· τί φεύγεις; ὥς δέμας δείξασα σὸν
ἔκπληξιν ἡμῖν ἀφασίαν τε προστίθης.

ELENA: *Chi è costui? Non sarà un agguato
predisposto a mio danno, e dall'empio (la parola empio è posta in evidenza a fine verso)
figlio di Proteo? E che aspetto a lanciarmi
come una puledra in corsa o una baccante
invasata dal dio verso il sepolcro
e fermarvi il mio piede? È un selvaggio
all'aspetto costui che è venuto
qui per darmi la caccia e per ghermire!
MENELAO: Tu che ti lanci piena di spavento,
e nessuno t'insegue, per raggiungere
quella tomba e le pietre dell'altare
arse dal fuoco, aspetta! Perché fuggi?
La tua vista mi lascia stupefatto,
mi toglie la parola ...*

Menelao, al suo contrario, ci presenta nel corso della vicenda aspetti diversi del suo carattere. Diano vuole sottolineare l'ingresso in scena non di un eroe, come era solitamente rappresentato il sovrano argivo, capo di tutto l'esercito acheo, bensì di un naufrago, che in quel preciso momento si trova senza cibo né vesti, su una terra sconosciuta e probabilmente ostile e lontana dalla propria. La nota di scena dice proprio: *Menelao entra dalla destra mezzo nudo e coperto appena da brandelli di vela.*

L'uomo, seppure provato nell'aspetto e nel fisico, si presenta agli spettatori fornendo una solenne descrizione della propria stirpe, infelice nella sua grandezza.

vv. 386-389

ὦ τὰς τεθρίππους Οἰνομάω Πισαν κάτα
Πέλοψ ἀμίλλας ἔξαμιλληθείς ποτε,
εἴθ' ὄφελος τόθ', ἠνίκ' ἔρανον εἰς θεοὺς
πεισθεὶς ἐποίεις, ἐν θεοῖς λιπεῖν βίον, ...

*O Pelope che un giorno gareggiasti
contro Enomao con la quadriga a Pisa,
oh, se tu fossi morto quando eri
ancora tra gli dei, e agli dei,
persuaso all'amore, offrivi parte
di te stesso al convito, ed era l'ora!*

I riferimenti mitici sono mantenuti in toto, senza la preoccupazione di dover dare spiegazioni, le quali peraltro si trovano nell'apparato di note. Rispetto a molti testi più moderni si può osservare un elemento abbastanza imortante: forse negli anni in cui Diano pubblica non ci si preoccupava del fatto che uno spettatore potesse non avere una conoscenza e una cultura tali da padroneggiare in modo pieno il testo a cui stava assistendo.

La cosa ha ovviamente dei risvolti sfavorevoli, se pensiamo che in questo modo la comprensione del testo diviene fatto pressoché elitario; ma, allo stesso tempo, questo metodo di traduzione rende possibile rispettare l'originale in modo molto più profondo, senza depauperarlo dei suoi tratti mitici ed epici, che sono così importanti per il teatro antico.

Per lo più il linguaggio usato da Menelao non è troppo elevato, anzi si avvicina abbastanza al parlato, soprattutto se lo confrontiamo con quello di Elena.

Es. vv. 414-420

ὄνομα δὲ χώρας ἦτις ἦδε καὶ λεῶς
οὐκ οἶδα· ὄχλον γὰρ ἐσπεσεῖν ἠσκυνόμην
ὥσθ' ἱστορῆσαι, τὰς ἐμὰς δυσχλαινίας
κρύπτων ὑπ' αἰδοῦς τῆς τύχης. Ὄταν δ' ἀνὴρ
πράξει κακῶς ὑψηλός, εἰς ἀθηϊαν
πίπτει κακίῳ τοῦ πάλαι δυσδαίμονος.

Χρεία δὲ τείρει μ' ...

Non so che nome abbia questa terra,

*e che popolo la abiti. Ho avuto
vergogna di cacciarmi tra la gente
e domandare, con tutti questi stracci
che ho indosso ho cercato di nascondere
per pudore il mio stato. Quando un uomo
che sta in alto è nella sventura,
la sua caduta gli si fa sentire
con più disagio di chi già da tempo
ha la sorte nemica. Ma il bisogno
mi stringe ...*

Ovviamente nello scambio di battute con la vecchia portinaia il tono non può che essere quello del quotidiano: devo evidenziare che quest'ultima non è un soggetto particolarmente caratterizzato dal punto di vista linguistico, anzi il suo modo di esprimersi è del tutto neutro (cosa abbastanza strana per un personaggio che si è di servizio e di poca importanza, ma che comunque resta una dei caratteri più comici del dramma)⁸⁷.

vv. 452-455

ΓΡ: ὀχληρὸς ἴσθ' ὦν· καὶ τάχ' ὠσθήσῃ βίᾳ.

MEN: αἰαί· τὰ κλεινὰ ποῦ 'στί μοι στρατεύματα;

ΓΡ: οὐκοῦν ἐκεῖ που σεμνὸς ἦσθ', οὐκ ἐνθάδε.

MEN: ὦ δαῖμον, ὡς ἀνάξι' ἠτιμώμεθα.

VECCHIA: *Sei una piaga. Sarai buttato fuori
subito e a forza.*

MENELAO: *Ahimè, dov'è il mio esercito*

⁸⁷ Ai versi 476-482, per esempio, osserviamo questa scarsa connotazione della figura della vecchia, quando invece questo passo si sarebbe potuto prestare a tutt'altri toni:

*Fu prima che gli Achei, o forestiero,
partissero per Troia. Ma allontanati
dal palazzo. Vi è ora qualche cosa
che scompiglia la reggia. Sei arrivato
in un brutto momento. Se il padrone
ti ha nelle mani, il suo dono ospitale
sarà la morte. Ed io te lo dico,
perché agli Elleni voglio bene, e più
di quanto appaia da quel che ho dovuto
dirti per timore del padrone.*

che si coprì di gloria?

VECCHIA: *Forse altrove*

*sei stato grande e degno di rispetto,
qui non lo sei.*

MENELAO: *Oh, mio destino, quale
sorte indegna è la mia, fino a che punto
sono in basso e spregiato!*

Un bell'esempio delle titubanze, dei pensieri confusi che attanagliano Menealo, che fino ad ora si è dimostrato alquanto distante dalla personalità dell'eroe classico, ce lo offrono i versi 483-491:

τί φῶ; τί λέξω; συμφορὰς γὰρ ἀθλίας
ἐκ τῶν πάροιθεν τὰς παρεστῶσας κλύω,
εἰ τὴν μὲν αἰρεθεῖσαν ἐκ Τροίας ἄγων
ἦκω δάρματα καὶ κατ' ἄνδρα σῶζεται,
ὄνομα δὲ ταῦτόν τῆς ἐμῆς ἔχουσά τις
δάρματος ἄλλη τοισίδ' ἐνναίει δόμοις.
Διὸς δ' ἔλεξε παῖδά νιν πεφυκέναι.
ἀλλ' ἦ τις ἔστι Ζηνὸς ὄνομ' ἔχων ἀνὴρ
Νείλου παρ' ὄχθας; ...

Non capisco più nulla. Che ho da dire?

Avevo già le mie sventure, e ora

ne odo un'altra. Arrivo con la moglie

che ho riconquistata e me la porto

con me da Troia, è lì in una grotta,

ed è affidata ai miei, e in questa casa

c'è un'altra donna, ed ha lo stesso nome!

Si sa, il mondo è grande, i nomi spesso

sono comuni, un uomo può chiamarsi

come un altro, e anche una città,

e una donna ... non è una cosa strana

e non c'è da stupirsi. Ma ha detto

che è figlia di Zeus, nata da Zeus.

*E c'è un uomo sul Nilo che ha il nome
di Zeus?*

Solo più avanti emerge la vera indole valorosa ed eroica di Menelao. Ad esempio nel momento in cui i due sposi si scambiano le reciproche promesse di morte nel caso la loro avventura dovesse finire tragicamente:

vv. 842-846

τύμβου 'πὶ νώτῳ σὲ κτανῶν ἔμὲ κτενῶ.
πρῶτον δ' ἀγῶνα μέγαν ἀγετιόμεθα
λέκτρων ὑπὲρ σῶν. ὁ δὲ θέλων ἴτω πέλας·
τὸ Τρωικὸν γὰρ οὐ καταισχυνῶ κλέος
οὐδ' Ἑλλάδ' ἐλθὼν λήψομαι πολὺν ψόγον,
Ti ucciderò, e poi

*mi ucciderò, qui stesso, sopra questa
tomba.*

*Ma prima affronterò la lotta,
mi batterò, sarà la gran giornata,
si vedrà chi sei. Chi ne ha voglia,
si faccia avanti! Ho combattuto a Troia,
ho la mia gloria, e non la ricoprirò
di disonore qui, né, ritornando
nell'Ellade, sarò ovunque oggetto
di vituperio.*

O ancora, nelle parole che rivolge a Teonoe per persuaderla ad intercedere a loro favore presso gli dei.

vv. 952-953

ἀλλ' οὐχὶ τοῦτο τὸ καλόν, εἰ καλὸν τόδε,
αἰρήσομαι ἄγῳ πρόσθε τῆς εὐψυχίας.

Per me un cuore virile conta più

*che un tratto di costume a cui si dà
l'apparenza del bello, se può esservi
bellezza in questo.*

E più avanti, nello stesso discorso, ai vv. 978-979:

πρῶτον μὲν ἔλθειν διὰ μάχης σῶ συγγόνῳ
κἀκείνῳ ἢ 'μὲ δεῖ θανεῖν· ἀπλοῦς λόγος.

*... Io andrò ad affrontare
tuo fratello, e combatteremo, e o lui
o io, uno dei due dovrà morire:
non c'è scampo.*

E infine, vv. 991-992

Τί ταῦτα; δακτύοις ἔς τὸ θελυ τρεπόμενος
ἔλεινός ἦν ἂν μᾶλλον ἢ δραστήριος.

*Ma che faccio? Piango?
È da femmine questo, e se mi lascio
vincere, posso anche suscitare
la pietà, ma non serve, io devo agire.*

L'altra figura di personaggio - guerriero, nonché suo antagonista è Teoclimeno, figlio del defunto Proteo e fratello della sacerdotessa Teonoe. Diano lo immagina entrare dalla parte opposta rispetto a dove era entrato Menelao: *Teoclimeno entra dalla sinistra, seguito da servi con cani e reti da caccia.*

Egli è il personaggio negativo per eccellenza: arrogante e violento, è anche molto determinato e il suo linguaggio rispecchia appieno questa sua peculiarità.

vv. 1171-1172

ἔγῳ δ' ἑμαυτὸν πόλλ' ἔλοιδώρησα δῆ·
οὐ γάρ τι θανάτῳ τοὺς κακοὺς κολάζομεν;

*Quante volte non mi sono
detto quel che mi merito! Ce n'è
di gente indegna! E non la mando a morte?*

Poi, battendo alla porta che i servi avevano chiuso:

vv. 1180-1183

ὦή, χαλᾶτε κληῖθρα· λύεθ' ἵππικὰ
φάτνης, ὀπαδοί, κάκκομίζεθ' ἄρματα,
ὥς ἂν πόμου γ' ἕκατι μὴ λάθη με γῆς
τῆσδ' ἐκκομισθεῖσ' ἄλοχος, ἧς ἐφίεμαι.

Servi, aprite,

tirate via le sbarre, andate a sciogliere

i cavalli, portate fuori i carri!

Rischio o fatica, non dovrà uscire

da questa terra, non la porteranno

via di nascosto che io non la trovi.

Dev'essere mia moglie, è lei che voglio!

La sua arroganza però non arriva ad essere rappresentata attraverso la maleducazione verbale, come ho potuto vedere in altre traduzioni: nell'apostrofare i cenci miseri di Menelao, non utilizza parole troppo aspre⁸⁸.

v. 1204

Ἵ Ἀπολλον, ὥς ἐσθῆτι δυσμόρω πρέπει.

oh, Apollo! In che stato

si trova! Indosso non ha più che stracci!

La sorella Teonoe non ha un modo di esprimersi degno di nota, ma possiamo osservare che nel momento in cui fa il suo ingresso, con parole alte ed evocative, ci dona una mirabile descrizione delle operazioni che le ancelle compiono anticipando il suo passaggio.

vv. 865-870

ἦγοῦ σύ μοι φέρουσα λαμπτήρων σέλας,

θείου δέ σεμνὸν θεσμὸν αἰθέρος μύχους

ὥς πνεῦμα καθαρὸν οὐρανοῦ δεξώμεθα·

σὺ δ' αἶ κέλευθον εἴ τις ἔβλαψεν ποδί

στείβων ἀνοσίω, δὸς καθαρσίω φλογί,

κροῦσον δὲ πεύκην, ἵνα διεξέλθω, πάρος.

... fa salire su nell'etere

⁸⁸ Cosa che succede invece nelle traduzioni di Barone e Albini-Faggi per esempio.

*gli effluvi dello zolfo, perché l'alito
delle aure celesti giunga puro
al mio respiro. E tu lungo il sentiero,
se un uomo impuro l'ha contaminato,
spargi la fiamma, monda la sozzura
che il suo piede ha lasciata, scrolla al suolo,
prima ch'io passi, i tuoi fasci di pino.*

Questa descrizione è solo un'anticipazione della liricità delle parti corali, in cui il linguaggio è ricercatissimo sia dal punto di vista lessicale che da quello retorico.

Il primo stasimo per esempio (vv. 1107-1116):

σὲ τὰν ἑναύλοις ὑπὸ δενδροκόμοις
μουσεῖα καὶ θάκουσ' ἔνι—
ζουσαν ἀναβοάσω,
σὲ τὰν ἀοιδόταν ὄρνιθα μελωδὸν
ἀηδόνα δακρυόεσσσαν,
ἔλθ' ὦ διὰ ξουθᾶν
γενύων ἐλελιζομένα
θρήνων ἔμοι ξυνεργός,
Ἐλένας μελέας πόνουσ'
τὸν Ἰλιάδων τ' ἄει—
δούσα δακρυόεντα πόνον
Ἀχαιῶν ὑπὸ λόγχαις·
*Te che in ombrosi recessi
tra foglie e rami
fai tua dimora e canti,
io chiamerò, te uccello
melode, che ogni altro
vinci alla voce,
usignolo che piangi.
Vieni, e il trillo accorato
della tua bionda gola*

*accompagna al lamento
che intono a cantare
di Elena i travagli,
il travaglio e le lacrime
delle donne di Ilio
su quelli che caddero
sotto la lancia dei Danai, ...*

Abbondante è l'uso di parole auliche ed eleganti, ma interessante è anche notare il tentativo di rendere in tutto e per tutto il testo originale: in modo poetico, ma fedelissimo allo stesso tempo; anche mantenendo le ripetizioni che il testo greco spesso impiega.

Vediamo Elena nella parodo commatica (vv. 244-251):

ὄς με χλοερὰ δρεπομέναν
ἔσω πέπλων ῥόδεα πέταλα,
Χαλκίοικον ὡς [Ἀθάναν] μόλοιμ',
ἀναρπάσας δι' αἰθέρος
τάνδε γαῖαν εἰς ἄνολβον
ἔριν ἔριν τάλαιναν ἔθετο
Πριαμίδαισι Ἑλλάδος.
τὸ δ' ἐμὸν ὄνομα
παρὰ Σιμωντίοις ῥοαῖσι
μαψίδιον ἔχει φάτιν.

*Quando Ermete mi trasse in alto
per l'etere a questa terra
deserta e priva di ogni bene,
e fece di me sventurata
tra i Priamidi e l'Ellade
la causa della contesa
della contesa e della guerra.
E il mio nome sulle correnti
del Simoenta porta la fama
di un animo fragile e vano.*

Ancora nel duetto lirico con il Coro (vv. 370-374):

βοὰν βοὰν δ' Ἑλλάς
κελάδησε κἀνοτότυξεν,
ἐπὶ δὲ κρατὶ χέρας ἔθηκεν,
ὄνυχι δ' ἀπαλόχροα γένυν
δεῦσε φονίαισι πλαγαῖς.

*L'Ellade, l'Ellade il grido
levò con lugubre suono,
al capo portò le mani,
con l'unghia la tenera guancia
batté e bagnò di sangue.*

Oltre alla ripetizione, l'insistenza, nella prima parte della strofe, del suono *elle* evoca il lamento delle donne greche, che piangono la morte dei propri figli e mariti.

Suggestiva e delicata, l'immagine che le donne del Coro evocano nel terzo stasimo (vv. 1478-1486):

δι' ἀέρος εἴθε ποτανοὶ
γενοίμεσθ' ἧ Λιβύας
οἰωνοὶ στοχάδες
ὄμβρον λιποῦσαι χειμέριον
νίσονται πρεσβυτάτα
σύριγγι πειθόμεναι
ποιμένος, ὃς ἄβροχα πεδία καρποφόρα τε γᾶς
ἐπιπετόμενος ἰαχεῖ.

*Oh, alate per l'aria levarci,
come nel cielo di Libia
gli uccelli che sanno la meta,
lasciate le piogge d'inverno,
tornano seguendo il suono
di zufolo del loro pastore,
la guida dell'anziano,*

*che sopra le aride stese,
e ora su piani feraci
vola e fa udire il suo grido.*

Anche qui i vocaboli sono scelti in modo assolutamente accurato e minuzioso.

Tutta la traduzione, pur nelle particolarità di ciascun personaggio, è stata condotta con l'utilizzo di un linguaggio raffinato e molto colto: la scelta di questo particolare lessico e registro stilistico è stata dettata, secondo il mio parere, dalla volontà del traduttore di restituire nell'italiano, per quanto possibile, il sapore originale del testo euripideo.

EURIPIDE *ELENA*, traduzione di Umberto Albini e Vico Faggi

La traduzione di Umberto Albini e Vico Faggi, pubblicata con testo a fronte da Garzanti nel 1982, si presenta come un testo particolarmente adatto ad una eventuale rappresentazione scenica. Ciò che fin dalle prime pagine si può notare leggendo il testo è l'utilizzo di un linguaggio fluido e chiaro, spesso anche molto diretto, e questo è il motivo principale che mi fa propendere per un suo impiego a teatro.

È molto interessante notare che i traduttori hanno cercato di connotare i vari personaggi con sfumature stilistiche differenti, facendo emergere in questo modo le peculiarità di ciascuno e, a mio parere, agevolando gli attori nell'immedesimazione, dal momento che, attraverso le parole, è stata curata la natura di ognuno di essi. Vorrei portare a tal proposito degli esempi che ritengo efficaci per spiegare questa mia affermazione, in particolare comincerei dalla protagonista, Elena. Questo personaggio, quanto a linguaggio utilizzato, può suscitare qualche perplessità. Stiamo parlando di una donna di origini divine, nota a tutte le genti greche e non, eppure il registro che i traduttori adoperano per le sue battute si può considerare non solo medio, ma molte volte familiare e colloquiale, con frasi molto spezzate, veloci, paratattiche coordinate spesso per asindeto.

(vv. 21-22 ...εἰ σαφῆς οὗτος λόγος·

Ἐλένη δ'ἐκλήθην.

“Sarà, non sarà. Mi chiamo Elena.” vv. 21-22)

v. 40

ὡς ὄχλου βροτῶν / πλήθους τε κουφίσειε μητέρα χθόνα

“per risolvere il pesante problema demografico”, frase abbastanza colloquiale, di stampo moderno, dove una traduzione più letterale, ma anche più poetica potrebbe essere: «per alleviare la Madre Terra dal peso di una moltitudine di mortali».

v. 97

μανέντ'· ἐπεὶ τίς σωφρονῶν τλάιη τὰδ' ἄν;

“Era un pazzo: uno sano nemmeno ci pensava”.

Ne consegue il ritratto di un personaggio privo di quell'elevatezza che contraddistingue gli appartenenti ad un determinato rango sociale. Cercando di dare una motivazione a questa

scelta ho pensato che i traduttori intendessero in questo modo far scendere la “donna più bella del mondo” dal piedistallo su cui la tradizione mitica l’aveva innalzata, sottolineando così la versione alternativa del mito scelta da Euripide, che ci presenta una Elena in carne ed ossa la quale, dapprima costretta a sottostare alle vicissitudini del destino, cerca in seguito di far girare la sorte dalla propria parte e di indirizzare gli eventi in modo che siano propizi per sé e per lo sposo, grazie soprattutto alla propria abilità e intelligenza: un personaggio, quindi, molto concreto e umano. In questo senso ho inteso l’uso di un linguaggio non aulico né troppo raffinato, ma espressivo ed efficace.

Per quanto riguarda l’entrata in scena di Menelao, vediamo che è caratterizzata da un discorso di presentazione di sé e della propria stirpe tipico dell’ingresso in scena di eroi e divinità.

Osserviamo che inizialmente viene mantenuto un registro adeguato, che però progressivamente scende al livello del parlato, della lingua comune. Lo possiamo notare quasi subito, quando, ai vv. 393-396, il capo degli Achei afferma:

πλείστον γὰρ οἶμαι—καὶ τόδ’ οὐ κόμπῳ λέγο—
στράτευμα κώπη διορίσαι Τροίαν ἔπι,
τύραννος οὐδὲν πρὸς βίαν στρατηλατῶν,
ἔκοῦσι δ’ ἄρξας Ἑλλάδος νεανίαις.

“ Non lo dico per vantarmi, ma un esercito come il nostro nessuno era mai riuscito ad imbarcarlo: ci sarebbe voluto il terrorismo di un despota. A me, invece, i giovani mi seguivano spontaneamente.”

Si delinea fin da subito un personaggio che, nonostante le disavventure subite, forte della propria nobiltà, rimane particolarmente sicuro e fiero di sé. Anch’egli però scivola gradualmente ad un livello più basso. Nello scambio di battute con la vecchia portinaia, poi, il linguaggio diviene molto popolare, forse per uniformarsi a quello della donna con cui sta parlando, che proviene da una classe sociale inferiore:

vv. 441-442

ὦ γράϊα, ταῦτὰ ταῦτ’ ἔπη κάλλως λέγειν / ἔξεστι, πείσομαι γάρ· ἄλλ’ ἄνες χόλον.

“Vecchia, puoi dirlo anche in un altro modo! D’accordo, ti darò retta, ma calmati, rilassati.”

v. 451

οὐκ, ἀλλ’ ἔσω πάρειμι· καὶ σύ μοι πιθοῦ.

“No, io mi infilo nel palazzo e tu mi stai a sentire”.

Il dialogo con Elena, una delle parti fulcro di tutta la tragedia, è caratterizzato da incomprensioni e la lingua usata rispecchia un po' questa situazione di “nonsense”:

vv. 546-549

σὲ τὴν ὄρεγμα δεινὸν ἠμιλλημένη
τύμβου ‘πὶ κρηπῖδ’ ἐμπύρους τ’ ὀρθοστάτας,
μῆινον· τί φεύγεις; ὡς δέμας δείξασα σὸν
ἔκπληξιν ἡμῖν ἀφασίαν τε προστίθης

*“Ehi, fermati, invece di saltabeccare sulla tomba, la sua base, gli altari. Perché scappi? Appena ti ho visto sono rimasto pietrificato, ho perso la favella”.*⁸⁹

v. 557

τίς εἶ; τίς ὄψιν σὴν, γύναι, προσδέρκομαι;
“Chi sei? Chi scorgono le mie pupille?”

v. 575

οὐ̅ που φρονῶ μὲν εὖ, τὸ δ’ ὄμμα μου νοσεῖ;
“Sano di mente, mi credevo! No, soffro di allucinazioni”.

Possiamo osservare che nel corso di tutta l’opera questo personaggio non raggiunge mai una propria autonomia, sono sempre gli altri che dirigono gli eventi, mentre egli segue, proponendo soluzioni non adatte alle situazioni in cui si viene di volta in volta a trovare: questo è forse il motivo per cui gli autori hanno propeso per questo tono non particolarmente elevato da dare all’eroe della guerra di Troia⁹⁰.

Un personaggio che invece utilizza un linguaggio e un lessico più alto è Teucro, figlio di Telamone e fratellastro di Aiace: non è completamente coinvolto negli eventi narrati nel dramma, entra a farne parte solo per un breve spazio di tempo, quasi di passaggio. È però fondamentale per far nascere in Elena un barlume di speranza di poter rivedere il marito e soprattutto per renderla informata di tutto ciò che è accaduto nei lunghi anni da lei trascorsi in Egitto. Si tratta ovviamente di un altro nobile guerriero argivo e come tale parla e si comporta.

⁸⁹ Possiamo notare l’utilizzo di espressioni che provengono dal linguaggio popolare, arricchito da modi di dire, di cui si parlerà più avanti.

⁹⁰ Quasi un antesignano del “miles gloriosus” della commedia plautina.

Sono portati come esempio del suo eloquio i vv. 68 e seguenti:

τίς τῶνδ' ἐρυμνῶν δωμάτων ἔχει κράτος
Πρωτέως γὰρ οἶκος ἄξιος προσεικάσαι,
βασίλειά τ' ἀμφιβλήματ' εὐθριγκοί θ' ἔδραι.
ἔα·

ὦ θεοί, τίν' εἶδον ὄψιν; ἐχθίστην ὀρώ
γυναικὸς εἰκὼ φόνιον, ἢ μ' ἀπώλεσεν
πάντας τ' Ἀχαιούς. θεοί σ', ὅσον μίμημ' ἔχεις
Ἐλένης, ἀποπτύσειαν. Εἰ δὲ μὴ ἔν ξένη
γαῖα πόδ' εἶχον, τῶδ' ἄν εὐστόχῳ πτερῶ
ἀπόλαυσιν εἰκοῦς ἔθανες ἄν Διὸς κόρης.

“Chi comanda questo maniera, questo fortilizio? Da questa cinta regale, da tutti questi fregi, mi sembra degno della magione di Proteo. Oh dio, cosa mi si para dinanzi agli occhi? È la figura della donna più repellente e pernicioso che esista, della donna che ha rovinato me e tutti gli Achei. Sei precisa a Elena, che gli dei ti rigettino. Ringrazia che mi trovo in un paese straniero: altrimenti, un balenare di lama, e pagheresti colla vita la tua somiglianza con la figlia di Zeus.”

A questa battuta subito risponde Elena nel tono colloquiale che la contraddistingue:

τί δ', ὦ ταλαίπωρ'—ὅστις ὦν μ' ἀπεστράφης
καὶ ταῖς ἐκείνης συμφοραῖς ἐμὲ στυγείς;

“Cosa ti salta in testa, mentecatto? Ma chi sei che mi volti le spalle, te la pigli con me per le malefatte di un'altra?”

Teucro:

ἤμαρτον ὀργῇ δ' εἶξα μάλλον ἢ με χρῆν·
μισεῖ γὰρ Ἑλλάς πᾶσα τὴν Διὸς κόρην.
Σύγγνωθι δ' ἡμῖν τοῖς λελεγμένοις, γύναι.

“Mi sono sbagliato, ho trasceso, non dovevo: ma la Grecia intera detesta la figlia di Zeus. Scusami, ti prego, per il mio discorso.”⁹¹

vv. 142 e seguenti:

ἄλις δὲ μύθον· οὐ διπλᾶ χρήζω στένειν.
ὦν δ' οὖνεκ' ἦλθον τούσδε βασι λείους δόμους,

⁹¹ Proseguendo il dialogo notiamo ancora il timbro familiare utilizzato da Elena, Teucro invece adopera un tono imperturbabile, come se ciò che sta dicendo riguardasse qualcuno diverso da sé.

τὴν θεσπιωδὸν Θεονόην χρῆζων ἰδεῖν,
σὺ προξένησον, ὡς τύχῳ μαντευμάτων
ἔπη νεῶς στείλαιμ' ἄν οὐρίον πτερὸν
ἔς γῆν ἑναλίαν Κύπρον, οὐ μ' ἑθέσπισεν
οἰκῆιν Ἀπόλλων, ὄνομα νησιωτικὸν
Σαλαμίνα θέμενον τῆς ἐκεῖ χάριν πάτρας.

“... Basta con queste storie: non desidero rinfocolare la mia ambascia. Io sono qui, dinanzi a questo palagio, per un motivo. Voglio consultare Teonoe, la profetessa: aiutami tu ad ottenere il responso, che io sappia come dirigere le ali della mia nave, con vento favorevole, verso Cipro battuta dal mare: là Apollo mi ha ingiunto di fermarmi, là di trasferire il nome della mia isola, Salamina.”

Notiamo il linguaggio artificiosamente alto.

vv. 158 e seguenti:

καλῶς ἔλεξας, ᾧ γύναι· θεοὶ δέ σοι
ἔσθλων ἀμοιβὰς ἀντιδωρησαίατο.
Ἐλένη δ' ὅμοιον σῶμ' ἔχουσ' οὐ τὰς φρένας
ἔχεις ὁμοίας, ἀλλὰ διαφόρους πολύ.
κακῶς δ' ὄλοιτο μηδ' ἐπ' Εὐρώτα ῥοὰς
ἔλθοι· σὺ δ' εἴης εὐτυχῆς αἰεὶ, γύναι.

“Grazie, donna gentile: che il cielo ti rimeriti per le tue cortesie. Tu assomigli ad Elena nell'aspetto, ma nel sentimento, no: c'è un abisso. Che crepi, lei, che non riveda mai più le rive del suo fiume: quanto a te, signora, ti auguro le cose più belle.” E con queste parole, che ricordano soprattutto nell'incipit le formule tipiche del Dolce Stil Novo, si congeda.

Un personaggio molto presente nel testo, anche se la sua apparizione effettiva sulla scena avviene solo al verso 1165, è il figlio del defunto re Proteo, benevolo ospite di Elena in terra egiziana. Al contrario del padre, Teoclimeno viene sempre presentato con connotazioni deprecative: si esprime con parole dure e sprezzanti, il suo linguaggio è caratterizzato in modo tale da renderlo antipatico, persino odioso, agli occhi degli spettatori, che lo identificano in questo modo come la persona più negativa di tutta la vicenda.

Per esempio, ai vv. 1186-1192 rivolge una serie di domande sospettose ad Elena nel momento in cui essa appare vestita a lutto:

αὕτη, τί πέπλους μέλανας ἐξήψω χροὸς
λευκῶν ἀμείψας' ἔκ τε κρατὸς εὐγενοῦς
κόμας σίδηρον ἐμβαλοῦς' ἀπέθρισας
χλωροῖς τε τέγγεις δάκρυσι σὴν παρηίδα
κλαίουσα; πότερον ἐννύχοις πεπεισμένη
στένεις ὄνειροις, ἢ φάτιν τιν' οἴκοθεν
κλύουσα λύπη σὰς διέφθαρσαι φρένας;

“Ma perché indossi gramaglie e non i soliti abiti bianchi? E cos'è questo scempio dei tuoi splendidi capelli? Come mai piangi che sembri una fontana? Sei ancora scossa da un incubo? O qualche notizia ti ha sconvolta, a palazzo?”.

Oppure al v. 1204, riferendosi a Menelao dice: “Απολλον, ὡς ἐσθῆτι δυσμόρφω πρέπει. “Dio”⁹², che razza di stracci ha addosso!”: c'è l'intento di sottolineare l'ostentazione di superiorità e di potere di questo personaggio.

Al contrario del fratello, in Teonoe, non osserviamo particolari note distintive a proposito del carattere: la sua posizione di profetessa fa sì che non scenda a frasi di timbro familiare, come la protagonista Elena, ma il suo linguaggio comunque non è mai oscuro, neppure alto, resta sempre molto chiaro e diretto, all'interno dei confini della lingua d'uso.

v. 873

Ἐλένη, τί τὰμὰ—πῶς ἔχει—θεσίματα;

“E allora, Elena, che te ne pare dei miei vaticini?”

vv. 878-879

ἔρις γὰρ ἐν θεοῖς σύλλογός τε σοῦ πέρι / ἔσται πάρεδρος Ζηνὶ τῶδ' ἐν ἡματι.

*“Proprio oggi si riunisce un'assemblea, lassù, per decidere su di te, ordine di Zeus, e le acque sono agitate.”*⁹³

vv. 1000-1001

οὐκ ἂν μιάιμ', οὐδὲ συγγόνῳ χάριν / δοίην ἂν ἐξ ἧς δυσκλεῆς φανήσομαι.

⁹² Nel testo Teoclimeno invoca Apollino, ma i traduttori l'hanno sostituito con la semplice esclamazione “Dio”.

⁹³ Alla lettera «c'è contesa tra gli dei».

“respingo l’idea di connivenza con mio fratello a scapito della mia reputazione.”

vv. 1005-1008

Ἦρα δ’ ἐπεὶ περ βούλευταί σ’ εὐεργετεῖν,
ἐς ταῦτόν οἴσω ψῆφον· ἦ Κύπρις δ’ οὐδαμοῦ·
πειράσομαι δὲ παρθένος μένειν αἰεὶ.

“Mi schiererò a fianco di Era, visto che ti è favorevole, augurandomi di non perdere la benevolenza di Cipride, che però non è della mia parrocchia, visto che ho fatto voto di castità.”

Osserviamo, quindi, svariate espressioni provenienti dal linguaggio quotidiano, senza scendere troppo nel colloquiale (a parte l’espressione “essere della mia parrocchia” che, invece, devo attribuire proprio al linguaggio familiare).

Per quanto riguarda il coro, gli autori della traduzione tendono a scostarsi dalle parole del testo originale, cercando spesso di avvicinarsi piuttosto alla sensibilità dello spettatore moderno, con l’intenzione di mantenersi sempre all’interno di una corrispondenza di emozioni e immagini visive⁹⁴.

Spesso la traduzione si presenta anche più poetica della versione greca⁹⁵:

vv. 1122-1125

πολλοὶ δ’ Ἀχαιῶν δορὶ καὶ πετρίναις
ρίπαῖσιν ἐκπνεύσαντες ἄλ-
δαν μέλεον ἔχουσιν,
ταλαινᾶν ἀλόχων κείραντες ἔθειραν·
ἄνυμφα δὲ μέλαθρα κέϊται·

“Molti gli Achei trafitti da spade,

schacciati da massi,

le bocche mordono la terra crudele,

le donne si sono recise le chiome,

deserte sono le stanze delle case.”

⁹⁴ Cfr. nota 24 a pagina 21: *“la parodo, come tutti gli stasimi, nella traduzione non riflette l’originale a specchio: spesso non è il caso di renderne conto, perché le lievi differenze sono compensate da un’equivalenza emotiva e tonale con il testo greco”.*

⁹⁵ Bisogna ricordare che Vico Faggi è egli stesso poeta, la cui produzione nasce dall’incontro tra una solida cultura classica e la propria esperienza di vita.

Letteralmente il testo significa: «Molti degli Achei, esalando l'anima sotto colpi di spada e di pietre scagliate, hanno raggiunto l'Ade infelice, avendo reciso l'infelice chioma delle mogli; le case rimangono senza sposi.»

Si fa talvolta ricorso a enumerazioni di aggettivi o nomi per accrescere il pathos.

vv. 1137-1150

“L'eterno, il caduco, il transitorio.

Ci si interroga, macera,

restano senza risposta

le azioni degli dei,

mutevoli, cangianti,

capricciose, inattese,

di esito opposto.

Tuo padre, Elena, è Zeus, dall'alto è sceso nel grembo di Leda,

sei sua figlia. Ma il tuo nome

suona vergogna, tradimento, in Grecia,

infedeltà, sacrilegio. Tra gli uomini

l'evidenza, per me, si offusca: ma il verbo

divino – da tempo lo so – è verità.”

Per quanto riguarda la traduzione del verso 1137, ὄ τι θεὸς ἢ μὴ θεὸς ἢ τὸ μέσον, letteralmente: «Che cosa è dio, o cosa non è dio, o ciò che sta a metà».

C'è la tendenza dei traduttori ad evitare di accumulare troppi dati mitici, per rendere più comprensibile il dramma; gli attributi tipici delle divinità sono spesso seguiti dal nome della divinità stessa o, alle volte, addirittura omissi per lasciar posto al semplice nome (stesso procedimento è adottato per le figure di eroi)⁹⁶. Questa tecnica viene adottata per la volontà di sveltire la traduzione, per rendere il testo più “teatrabile”. Con lo stesso scopo si cerca anche

⁹⁶ Un esempio a riguardo lo possono offrire il verso 25, Ἔρα Κύπρις τε διογενῆς τε παρθένος, “Era, Cipride, Atena,...” in cui osserviamo che la terza divinità nel testo greco non viene presentata col nome di Atena, ma con la sua caratteristica distintiva, «la vergine nata da Zeus»; il verso 133, ἀπωλόμεσθα· Θεσιᾶς δ' ἔστιν κόρη; “Che colpo, per me: dove sei, Leda?”, in cui letteralmente si domanda «e la figlia di Testio è viva?», ma l'informazione così non giungerebbe al pubblico, da qui la semplificazione operata; oppure i versi 670-671, ὁ Διὸς ὁ Διός, ὦ πόσι, με παῖς Μαίης τ' / ἐπέλασεν Νείλω. “Marito mio, fu il celeste figlio di Zeus e di Maia, fu Hermes a trasportarmi sul Nilo”, dove la precisazione “fu Hermes” è assente nel testo.

di semplificare frasi negative o interrogative retoriche a favore di affermazioni più dirette e di immediata comprensione⁹⁷.

Nell'ottica di rendere la traduzione più fluida alle volte si omettono delle esclamazioni, che potrebbero risultare pesanti per la recitazione.

Es. v. 240

ὦ τάλαινα συμφορᾶς.

“*Oh infelice, che disgrazia!*” non è presente nella traduzione italiana.

C'è un uso parco di sineddoche e metonimia, figure retoriche spesso usate nel testo greco soprattutto per indicare i Greci (*Argivi, Achei*), i Troiani (*Frigi*) o anche la nave (*il remo*).

Leda al verso 133 nel greco è indicata solamente con “*la figlia di Testio*”, ma nella traduzione non si poteva che specificare il nome proprio, per fare in modo che il pubblico e il lettore potessero identificare immediatamente il personaggio.

v. 133 ἀπωλόμεσθα· Θεστιάς δ'εστὶν κόρη;

“*Che colpo, per me: dove sei, Leda?*”⁹⁸

I traduttori sono attenti a un uso delle metafore il più possibile vicino alla sensibilità moderna.

Es. v. 239

...ἄγουσα θάνατον...

“*con un funebre dono di nozze*”, rende metaforicamente il termine greco esplicito, «la morte».

vv. 203-204

ὁ δ'εμὸς ἐν ἀλὶ πολυπλανῆς

⁹⁷ Vedi nota 10 a pagina 9: “i traduttori nella loro resa evitano, in genere, di accumulare troppi dati mitici, nell'intento di attualizzare il dramma e di semplificarne la comprensione: nozioni o allusioni scontate per i contemporanei di Euripide risulterebbero talvolta per i moderni astruse o ingombranti in scena; per questa ragione il riferimento all'attributo di un dio può essere sostituito direttamente col nome proprio, di comprensione più immediata. E allo stesso fine di rendere il testo teatrabile, di modernizzare la battuta, nella traduzione sono mutati talora anche alcuni moduli stilistici: una frase negativa, una domanda retorica può ad esempio prendere il posto di una semplice affermazione, o viceversa. Normalmente la variazione così lampante che non necessita di spiegazioni”.

⁹⁸ Vedi nota 22 a pagina 17: “il testo greco letteralmente dice: «e la figlia di Testio è viva?», ma l'informazione così non giungerebbe oggi al pubblico: di qui, la semplificazione: *dove sei, Leda?*”.

πόσις ὀλόμενος οἶχεται,

“*Il mare da lui percorso in lungo e in largo ha chiuso in una bara d’acque mio marito.*”, letteralmente avremmo: «Il mio sposo che tanto ha errato sul mare è morto e non c’è più».

vv. 878

ἔρις γὰρ ἐν θεοῖς...

“*e le acque sono agitate*”, alla lettera : «c’è contesa tra gli dei».

Ci accorgiamo che i traduttori utilizzano spesso espressioni familiari e immagini proverbiali; si può evidenziare, inoltre, un certo uso dell’ironia, che caratterizza soprattutto il linguaggio di Elena.

Es. v. 270

ΕΛ: πρῶτον μὲν οὐκ οὔσ’ ἄδικος, ... “*Io, un modello di virtù, ...*” : l’espressione è iperbolica rispetto all’originale «Io che non sono colpevole ...» e carica il testo di forte ironia: vorrei portare qualche esempio a tal proposito.

v. 302

ΕΛ: μικρὸν δ’ ὁ καιρὸς σάσκ’ ἀπαλλάξαι βίου. “*... è un modo rapido di chiudere la partita.*”, alla lettera: «l’attimo opportuno, in breve, libera il corpo dalla vita».

vv. 338-339

ΧΟ: μὴ πρόμαντις ἀλγέων / προλάμβαν’, ὦ φίλα, γόους. “*Non lasciarti la testa prima che sia rotta.*”: i traduttori rendono con l’efficace immagine proverbiale un testo più piatto: «Non piangere, cara, prima del tempo, facendoti profetessa di sofferenze.»

vv. 513-514

MEN: λόγος γὰρ ἔστιν οὐκ ἔμός, σοφὸν δ’ ἔπος, / δεινῆς ἀνάγκης οὐδὲν ἰσχύειν πλέον. “*C’è un proverbio, molto saggio, e non l’ho inventato io: di necessità bisogna far virtù.*”. Il proverbio greco «Nulla è più forte della terribile necessità» non ha, come spesso succede, un’esatta corrispondenza in italiano: per questo motivo viene usato, nella traduzione, un proverbio italiano, anche se di senso non identico.

v. 604

MEN: παλαιὰ θρηνῆις πῆματ’· ἀγγέλλεις δὲ τί; “*Acqua passata: vieni al sodo.*”, letteralmente: «Piangi dei mali vecchi: cosa annunci?»

v. 647

ΧΟ: ὄναιο δῆτα. Ταῦτὰ δὴ ξυνεύχομαι· / δυοῖν γὰρ ὄντοιν οὐχ ὁ μὲν τλήμων, ὁ δ' οὐ.
“*Giusto, mi unisco anch'io: contento uno, contenti tutti.*”, alla lettera: «E sia. Mi unisco nella stessa preghiera: quando si è in due infatti non è giusto che uno sia triste, l'altro no.»

v. 757

ἈΓΓΕΛΟΣ: γνώμη δ' ἀριστη μάντις ἢ τ'εὐβουλία. “... : *cervello e senso pratico, sono questi i maghi del futuro.*”(per quanto riguarda il nunzio greco viene usato un linguaggio molto scorrevole e familiare, certamente adeguato alla figura servile che esso rappresenta⁹⁹).

v. 804

MEN: οὕτως ἂν εἶην ἀθλιώτατος βροτῶν. “*Così la misura sarebbe colma.*”, letteralmente: «così sarei il più sventurato dei mortali».

v. 1030

ΧΟ: οὐδείς ποτ' εὐτύχησεν ἔκδικος γεγώς,... “*La disonestà non paga mai; ...*”, alla lettera: «Nessuno fu mai felice essendo ingiusto».

v. 1051

MEN: κακὸς μὴν ὄρνις· εἰ δὲ κερδανῶ, λέγειν / ἔτοιμός εἰμι μὴ θανῶν λόγῳ θανεῖν.
“*Porti iella: ma se conviene, vivo e vegeto come sono, son disposto a fingermi defunto.*” Il testo dice: «è un brutto presagio», utilizzando una metafora in uso anche in italiano: «uccello del malaugurio», che però diversamente dal solito, non viene riportata nella traduzione.

Per le sentenze, le espressioni idiomatiche, i traduttori hanno cercato, quando era possibile, di ricorrere a equivalenti usuali italiani.

Ho potuto notare l'utilizzo, per divinità pagane, di sovrapposizioni di stampo cattolico ad espressioni formulari della religiosità greca classica, per esempio v. 569 “*Vergine santa,*

⁹⁹ Interessante notare tutti i passaggi in cui il messaggero parla, ma in particolare vv. 711-733 e vv. 744-757. Solo qualche esempio, oltre a quello appena riportato: vv. 712-715 εὐ δέ πως πάντα στρέφει / ἐκέισε κάκεισ' ἀναφέρων· ὁ μὲν πονεῖ, / ὁ δ' οὐ πονήσας αὔθις ὄλλυται κακῶς / βέβαιον οὐδὲν τῆς αἰεὶ τύχης ἔχων. “*Ci sbalestra e ci frulla come gli pare: ci riempe di guai, o non ci riempe di guai, ma poi uno crepa malamente, e nessuno è sicuro del domani!*” oppure vv. 731-733 κρείσσον γὰρ τόδ' ἢ δυοῖν κακοῖν / ἔν' ὄντα χρῆσθαι, τὰς φρένας τ' ἔχειν κακὰς / ἄλλων τ' ἀκούειν δούλων ὄντα τῶν πέλας. “*Il danno e le beffe: si nutrono sentimenti bassi e si deve obbedire a Tizio e Caio, perché è questo che vuole la tua condizione sociale*” o ancora vv. 746-748 οὐδ' ἦν ἄρ' ὑγιᾶς οὐδὲν ἐμπύρου φλογὸς / οὐδὲ πτερωτῶν φθέγματ'· εὐηθεῖς δέ τοι / τὸ καὶ δοκεῖν ὄριθας ὠφελεῖν βροτούς. “*non si ricava niente di sicuro scrutando il gioco delle fiamme o il volo degli uccelli: vederci un indizio, un messaggio è roba da idioti*”.

mandami degli spettri più benevoli.”, detto da Menelao con riferimento ad Ecate¹⁰⁰ oppure v. 919 “*Hai preso i voti, credi in dio e...*”, parole pronunciate da Elena e rivolte a Teonoe¹⁰¹.

Oltre a ciò, si può osservare la tendenza a semplificare espressioni tipiche della cultura greca, che risulterebbero meno immediate a un pubblico moderno:

v. 831 “*mi getterò ai suoi piedi*” dove precisamente sarebbe «abbraccerò le sue ginocchia» (ὡς οὐκ ἄχρωστα γόνατ' ἐμῶν ἔξει χερῶν), tipico gesto che nel mondo greco rappresenta l'umile supplica: la traduzione ha sostituito l'espressione con un'equivalente metafora italiana.

vv. 851-854 ...εἰ γὰρ εἰσιν οἱ θεοὶ σοφοί, / εὖψυχον ἄνδρα πολεμίων θανόνθ' ὑπο / κούφη καταμπίσχουσιν ἐν τύμβῳ χθόνι, / κακοῦς δ' ἐφ' ἔρμα στερεὸν ἐκβάλλουσι γῆς “...Saggia è la mano di dio: il cielo riserva onorata sepoltura all'eroe che cade sotto i colpi dei nemici, i vili giacciono disprezzati nell'infamia”, letteralmente «se gli dei sono saggi, l'eroe morto per mano dei nemici lo seppelliscono con terra leggera, mentre i vili li buttano fuori dalla terra, sulla dura pietra»; l'argomento della *terra leggera* come sepoltura dedicata ai valorosi è un luogo comune nell'immaginario greco classico, ma non ha un preciso corrispondente in italiano.

Per quanto riguarda il testo greco, i traduttori si sono basati sull'edizione oxoniense di G. Murray: anche se in alcuni passi se ne discostano, tutte le variazioni sono evidenziate attraverso un ricco apparato di note filologiche che ne danno giustificazione.

Questo testo è stato portato in scena da Ugo Pagliani nel ruolo di Menelao e Paola Gassman nel ruolo di Elena, con la regia di Livio Galassi.

A questo proposito riporto una parte di un breve articolo del *Corriere della Sera* in cui i due attori parlano della loro esperienza:

“Ventisei anni fa recitai nell'Elena, ma vestivo i panni della sacerdotessa”, ricorda la Gassman, “già allora mi intrigava il modo in cui Euripide aveva descritto Elena, non più donna traditrice, ma persona casta, relegata in Egitto dagli dei, alla quale capita di incontrare gli uomini che avevano sofferto per lei.”

¹⁰⁰ L'originale Ἠ φωσφόρ' Ἐκάτη, πέμπε φάσματ' εὐμενῆ. dovrebbe esser tradotto con «Ecate che porti la luce», cioè uno degli appellativi di questa divinità.

¹⁰¹ Nella nota 75 di pagina 73 gli autori esplicitano questa scelta di usare un linguaggio rituale cattolico, dove letteralmente è scritto «sei profetessa, credi nelle cose divine». Nello stesso discorso, ma al verso 939, Elena riprende ancora l'espressione “*Vergine santa*”, parlando con Teonoe, in un passo in cui il greco presenta un semplice παρθέν'.

“Una commedia ironica e farsesca che”, dice Pagliai, “è anche un po’ femminista. Gli eroi che arrivano in Egitto sono fuggiaschi, stanchi e misteriosi, l’unica mente lucida è Elena. Per noi maschi, è una lezione di umiltà”¹⁰².

¹⁰² Da *L’homo eroticus e la bella Elena di Troia. I classici del teatro rivisitati*, di Sandra Casarale, apparso sul *Corriere della Sera* del 2 luglio 1995.

EURIPIDE *ELENA*, traduzione di Caterina Barone

Per quanto riguarda la traduzione che dell'*Elena* di Euripide ha fatto Caterina Barone, ho avuto l'occasione di poterne visionare e analizzare due differenti versioni: quella pubblicata per la collana Classici Giunti, con testo a fronte e apparato di note esplicative, nel 1995 e quella, invece, che è stata redatta per il Teatro Stabile di Genova, la quale rappresenta un libero rifacimento per la scena operato in collaborazione col regista Mario Sciacaluga.

Come è ragionevole, il testo non subisce grandi cambiamenti nel passaggio alla versione per la scena, ma vi sono comunque alcuni aspetti che vorrei mettere in rilievo in questa mia analisi.

L'aspetto che più di ogni altro ho riscontrato è stato la differenza di tonalità che si può riscontrare tra i due testi: nel passaggio dal libro al teatro recitato si sente la volontà di specificare il più possibile le caratteristiche dei vari personaggi, le loro peculiarità, per fare in modo che i diversi soggetti emergano nella loro unicità. In questo modo si rende più facile il lavoro dell'attore nell'immedesimarsi nel ruolo che gli è stato assegnato.

Non per niente il linguaggio usato, dove possibile, cerca di avvicinarsi al linguaggio parlato, con espressioni anche familiari, senza però mai scendere troppo di livello o scadere nel colloquiale: in questo modo si lascia alla tragedia un determinato codice linguistico elevato che è uno dei suoi attributi naturali.

Se andiamo ad analizzare i vari personaggi, cominciando dai protagonisti, il primo incontro lo facciamo con Elena. La più bella di tutte le donne si presenta in abiti dimessi, quali può indossare una persona supplice, presso la tomba di Proteo, re dell'Egitto, e subito spiega agli spettatori le origini della sua singolare condizione: insidiata da Teoclimeno, il figlio del defunto re, si trova costretta a rifugiarsi presso il sepolcro di Proteo, l'unico luogo in cui si sente protetta dal pericolo. Contro ogni aspettativa del pubblico, una regina bellissima e, soprattutto, l'adultera per eccellenza, viene rappresentata con vesti povere e ritratta come una sposa casta, vittima innocente del capriccio degli dei. La bellezza che tanto l'aveva resa famosa ora le sembra la più grande delle disgrazie, causa di sciagure infinite per lei stessa e per la Grecia intera.

vv. 27-29

τοῦμὸν δὲ κάλλος, εἰ καλὸν τὸ δυστυχές,

Κύπρις προτείνασ' ὡς Ἀλέξανδρος γαμῆι,
νικᾶ.

*Vince Cipride: aveva messo in palio la mia bellezza – se bella può dirsi la sventura! –
promettendo a Paride che sarei stata sua.*

vv. 261-263

τὰ μὲν δι' Ἥραν, τὰ δὲ τὸ κάλλος αἴτιον.

Εἶθ' ἐξαλειφθεῖς ὡς ἄγαλμ' αὔθις πάλιν
αἴσχιον εἶδος ἔλαβον ἀντὶ τοῦ καλοῦ,

*La causa? Era e la mia bellezza. Oh potessi, come un dipinto, essere cancellata e perdere la
bellezza e averne in cambio un aspetto deforme.*

L'infedeltà di cui è stata accusata è quanto di più lontano ci possa essere dalla sua persona,
dal momento che prigioniera in terra egiziana si adopera in tutti i modi per preservarsi casta e
fedele al marito che non ha mai tradito.

vv. 60-67

ἕως μὲν οὔν φῶς ἡλίουτ τόδ' ἔβλεπεν
Πρετεύς, ἄσυλος ἦ γάμων· ἐπεὶ δὲ γῆς
σκότῳ κέκρυπται, πᾶσις ὁ τοῦ τεθνηκότος
θηρᾶ γαμῆιν με. Τὸν πάλαι δ' ἐγὼ πόσιν
τιμῶσα Πρωτέως μνήμα προσπίτνω τόδε
ἱκέτις, ἴς' ἀνδρὶ τὰμὰ διασώσῃ λέχη,
ὥς, εἰ καθ' Ἑλλάδ' ὄνομα δυσκλεῆς φέρω,
μή μοι τὸ σῶμά γ' ἐνθάδ' αἰσχύνῃν ὄφλη.

*Finché è vissuto Proteo, la mia fedeltà era al sicuro. Ma da quando lui è sottoterra, suo figlio
mi dà la caccia, vuole sposarmi. Per questo io, che rispetto colui che da tempo è mio marito,
io sono qui, supplice davanti alla tomba di Proteo e lo imploro di difendere il mio onore di
sposa.*

*Anche se in Grecia il mio nome è coperto di infamia, che almeno il mio corpo qui non subisca
oltraggio.*

La battuta diviene un po' più stringata nella versione per la scena:

*Finché è vissuto Proteo, ero al sicuro. Ma da quando lui è sottoterra, suo figlio vuole
sposarmi a tutti i costi. E allora io, fedele a mio marito, me ne sto qui, supplice davanti alla*

tomba di Proteo e lo imploro di difendermi l'onore. Che se in Grecia infangano il mio nome, almeno qui rispettino il mio corpo.

Non sa darsi pace per il senso di colpa che prova nei confronti di Elleni e Troiani che tanto hanno sofferto e tanto l'hanno odiata e maledetta, credendo di combattere a causa sua, quando in realtà si stavano battendo per un simulacro creato dagli dei.

vv. 52-56

ψυχὰ δὲ πολλὰ δι' ἔμ' ἐπὶ Σκαμανδρίοις
ῥοαῖσιν ἔθανον· ἡ δὲ μάντα τλᾶσ' ἐγὼ
κατάρατός εἰμι καὶ δοκῶ προδοῦσ' ἐμὸν
πόσιν συνάψαι πόλεμον Ἑλλησιν μέγαν.
Τί δῆτ' ἔτι ζῶ;

A migliaia sono morti lungo lo Scamandro per causa mia. Ed io, vittima innocente, vengo maledetta; mi accusano di essere un'adultera, di aver costretto i Greci a una guerra spietata. Perché vivo ancora?

Un personaggio complesso, dalle mille sfaccettature però: non ci troviamo di fronte ad un'Elena totalmente virtuosa e perfetta. Euripide ne arricchisce il carattere, facendone la mente più brillante di tutto il dramma, colei che riesce a salvare se stessa e il marito grazie alla propria furbizia ed intelligenza. Non mancano punte di malizia, soprattutto quando la osserviamo mentre parla Menelao dopo la scena del riconoscimento: la possibilità che la sua fedeltà non sia stata davvero totale e incondizionata viene lasciata sempre un po' in sospeso.

vv. 783-795 (la seconda opzione che riporto si riferisce al testo usato per la scena)

ELENA: *Il tuo arrivo inaspettato è un ostacolo alle mie nozze.*

MENELAO: ἦ γὰρ γαμῆν τις τᾶμ' ἐβουλήθη λέχη;

Come, c'è qualcuno che vuole sposare mia moglie? - C'è qualcuno che mi vuole sposare la moglie? (lo stupore e l'irritazione di Menelao si fanno più espliciti con questa battuta dal sapore più familiare)

ELENA: *Si, e mi fa violenza, ed io devo subire.*

MENELAO: *E' un privato cittadino molto potente o è il re? - E' un privato potente o è il re?*

ELENA: *Il re di questa terra, il figlio di Proteo.*

MENELAO: *Ora capisco le misteriose parole della serva.*

ELENA: ποίος ἐπιστὰς βαρβάροις πυλώμασιν;

A quali porte hai bussato? - Hai chiesto aiuto a questi miserabili? Hai bussato alla loro porta? (si vuole sottolineare l'odio profondo che Elena nutre per gli Egiziani, in particolar modo per Teoclimeno e i suoi servitori)

MENELAO: *A queste e mi hanno scacciato come un mendicante.*

ELENA: *Povera me! Hai chiesto elemosina?*

MENELAO: *Di fatto sì, ma non parlerei di elemosina.*

ELENA: *Dunque, a quanto pare, sai già tutto del mio matrimonio.*

MENELAO: *Sì, però ignoro se tu sia riuscita a sottrarti al tuo pretendente.*

ELENA: ἄθικτον εὐς ἦν ἴσθι σοι σεσωσμένην.

Nessuno mi ha avuto, sappilo bene. - Nessuno mi ha avuta, devi credermi. (Il dubbio che resta nell'animo di Menelao è maggiore con questo indefinito "devi credermi", che richiede una fede incondizionata nella moglie, senza alcuna prova a supporto.)

MENELAO: τίς τοῦδε πειθῶ; φίλα γάρ, εἰ σαφῆ λέγεις.

E che prova ne ho? Che gioia se fosse vero!

Oppure nel momento in cui Elena imbastisce la messinscena con Teoclimeno per attuare il proprio piano di fuga, sfodera le armi seduttive di cui dispone per essere convincente agli occhi del re, lasciandogli pregustare l'idea di futuri "favori".

vv. 1231-1235

ΕΛ: ἀλλ' οὐκέτ' ἤδη δ' ἄρχε τῶν ἐμῶν γάμων.

ΘΕΟ: χρόνια μὲν ἦλθεν, ἀλλ' ὅμως αἰνῶ τάδε.

ΕΛ: οἶσθ' οἶν ὁ δρᾶσον; τῶν πάρος λαθώμεθα.

ΘΕΟ: ἐπὶ τῷ; χάρις γὰρ ἀντὶ χάριτος ἔλθετω.

ΕΛ: σπονδὰς τέμωμεν καὶ διαλλάχθητι μοι.

ELENA: ... *Disponi pure le nozze.*

TEOCLIMENO: *Ce n'è voluto di tempo, ma adesso sono felice. – Ce ne hai messo di tempo, ma va bene...*

ELENA: *Sai che cosa fare? Dimentichiamo il passato.*

TEOCLIMENO: *A che condizione? Bisogna ricambiarli, i favori.*

ELENA: *Facciamo pace, riconciliamoci.*

O ancora di più al verso 1420:

ἥδ' ἡμέρα σοι τὴν ἑμὴν δείξει χάριν.

ELENA: *Oggi stesso avrai la prova della mia riconoscenza.*

La Tindaride sembra concedersi a Teoclimeno, ma allo stesso tempo si congeda dalla scena con parole molto ambigue nei confronti di Menelao:

vv. 1293-1300

ἔσται τάδ'· οὐδὲ μέμψεται πόσι ποτὲ
ἡμῖν· σὺ δ' αὐτὸς ἐγγύς ὦν εἴση τάδε.
ἀλλ', ὦ τάλας, εἴσελθε καὶ λουτρῶν τύχη
ἔσθητά τ' ἐξάλλαξον. Οὐκ ἔς ἀμβολὰς
εὐεργετήσω σ'· εὐμενέστερον γὰρ ἄν
τῷ φιλάτῳ μοι Μενέλεω τὰ πρόσφορα
δρώης ἄν, ἡμῶν τυγχάνων οἴων σε χρή.

ELENA: *Sarà così. Mio marito non avrà nulla da rimproverarmi. Stammi vicino e lo vedrai con i tuoi occhi. Intanto entra. Potrai lavarti e cambiarti gli abiti. Voglio offrirti senza indugio l'aiuto che ti serve. Gli onori dovuti al mio amatissimo Menelao glieli tributerai più volentieri, se mi comporto com'è necessario. – Tu hai bisogno di me e del mio aiuto. E io voglio farlo subito. Al mio amatissimo Menelao gli onori glieli tributerai più volentieri, se io faccio ciò che è necessario.*

Ancora, la immaginiamo, attraverso le parole del messaggero, mentre incita con ardore i guerrieri argivi che combattono contro i marinai di Teoclimeno: e questa non è certo un'immagine che si addice ad una donna virtuosa e sottomessa.

vv. 1602-1604

... παρακέλευσμα δ' ἦν
πρύμνηθεν Ἐλενης· Ποῦ τὸ Τρωικὸν κλέος;
δείξατε πρὸς ἄνδρας βαρβάρους·

MESSAGGERO: *Dalla poppa Elena incita i suoi: “Dov'è la gloria conquistata a Troia? Mostrate la a questi barbari!”* (che diviene “a questi maledetti” nella traduzione fatta per lo

spettacolo, ancora per rimarcare l'astio di Elena per gli uomini di colui che per tanto tempo le ha fatto violenza).

L'altro protagonista del dramma è Menelao, lo sposo tradito di Elena che tante imprese ha compiuto per riconquistarla e che approdato in Egitto dopo un disastroso naufragio viene a scoprire che tutto quello per cui ha lottato altro non era che un'ombra, un fantasma creato dagli dei, mentre la sua fedele sposa lo attendeva lontano, dall'altra parte del mare custodendosi pura anche a costo di una misera esistenza.

Menelao è un personaggio che acquista uno spessore nel corso della tragedia. Lo osserviamo al suo ingresso in scena malconcio, con gli abiti laceri in cerca di cibo per sé e per i suoi compagni, che bussa come un mendicante alle porte del palazzo reale e viene scacciato in malo modo dalla portinaia. Questa è di certo una delle scene più farsesche dell'*Elena*: ci troviamo di fronte ad un personaggio, come quello della vecchia portinaia che bene si addice ad una situazione comica¹⁰³.

vv. 437-514

(vv. 437-446)

ΓΡ: τίς πρὸς πύλαισιν; οὐκ ἀπαλλάξῃ δόμων
καὶ μὴ πρὸς αὐλείοισιν ἔστηκῶς πύλαις
ὄχλον παρέξεις δεσπότης; ἢ κατθανῆ
Ἕλληνα πεφυκῶς, οἷσιν οὐκ ἐπιστροφφαί.

MEN: ὦ γραῖα, ταῦτα, ταῦτ'· ἐπεὶ καλῶς λέγεις.

ἔξεστι, πείσομαι γάρ· ἀλλ' ἄνευ λόγον.

ΓΡ: ἄπελθ'· ἐμοὶ γὰρ τοῦτο πρόσκειται, ξένε,
μηδένᾳ πελάζειν τοισίδ' Ἑλλήνων δόμοις.

MEN: ἄ· μὴ προσείλει χεῖρα μηδ' ὤθει βίᾳ.

ΓΡ: πείθη γὰρ οὐδὲν ὦν λέγω, σὺ δ' αἴτιος.

¹⁰³ È un personaggio minore, ma è comunque ben caratterizzato, nella sua ostilità verso lo straniero causata per lo più dalla paura di disubbidire al temibile padrone. Il suo linguaggio è molto familiare e il livello abbastanza basso, come si addice appunto ad una serva.

Possiamo osservare per esempio i vv. 476-482:

... *Ma ora vattene. Nella reggia è successo qualcosa che ha portato scompiglio (un putiferio, nella versione per il teatro); sei arrivato in un brutto momento; se il re ti sorprende, avrai un bel dono ospitale: la morte. Io non ce l'ho coi greci, come potrebbe sembrarti dai miei discorsi aspri (come potrebbe sembrarti perché la canto chiara), ma del padrone ho paura.*

VECCHIA: *Chi c'è alla porta? Via, non dare fastidio ai padroni piazzato lì davanti all'ingresso. Vuoi morire? Tu sei greco e noi coi Greci non abbiamo rapporti.*

MENELAO: *D'accordo, d'accordo, vecchia; hai ragione. E sia, ti obbedirò; ma lasciami parlare.*

VECCHIA: *Vattene, vattene via; ho l'ordine di non fare avvicinare nessun Greco al palazzo.*

MENELAO: *Ehi, non toccarmi, ferma, non spingere!*

VECCHIA: *E' colpa tua, non vuoi darmi retta.*

(vv. 453-458)

MEN: αἰᾶι· τὰ κλεινὰ ποῦ ἴστί μοι στατεύματα;

ΓΡ: οὐκοῦν ἐκεῖ που σεμνὸς ἦσθ', οὐκ ἐνθάδε.

MEN: ὦ δαῖμον, ὡς ἄσ' ἄξι ἠτιμώμεθα.

ΓΡ: τί βλέφαρα τέγγεις δάκρυσι; πρὸς τίν' οἰκτρὸς εἶ;

MEN: πρὸς τὰς πάροιθεν συμφορὰς εὐδαίνονασ.

ΓΡ: οὐκοῦν ἀπελθὼν δάκρυα σοῖς δώσεις φίλοις ;

MENELAO: *Ah, dov'è la mia gloriosa armata!*

VECCHIA: *Eri qualcuno, forse, da un'altra parte; qui no.*

MENELAO: *Mio dio, come mi offendono, che disprezzo!*

VECCHIA: *Che fai? Piangi? Perché questo lamento?*

MENELAO: *Penso al mio passato, illustre.*

VECCHIA: *Ma vattene, va' dai tuoi amici a piangere.*

Anche la scena dell'incontro e del riconoscimento reciproco tra i due protagonisti vede la donna nettamente superiore al marito: cerca di convincerlo in tutti i modi, è lei che guida la conversazione, mentre l'Atride rimane incerto e incredulo, troppo provato forse da anni e anni di guerra e di peregrinazioni per mare per credere con facilità a quello che la vera moglie gli sta dicendo.

vv. 567-577

MENELAO: *Sposa? Che dici? Levami le mani di dosso.*

...

MENELAO: *E io non ho certo due mogli.*

ELENA: *Come, avresti un'altra moglie? E chi è?*

MENELAO: *La donna che è qui vicino, nascosta in una grotta; l'ho portata via con me dalla Frigia. – Me la sono portata via da Troia*¹⁰⁴.

ELENA: *Io, io sola, sono tua moglie!*

MENELAO: *Ma com'è che ragiono bene e ho le allucinazioni?*

ELENA: *Guardami. Non ti rendi conto che hai di fronte tua moglie? – Non lo vedi che sono io tua moglie?* (espressione più diretta)

MENELAO: *Certo, le assomigli, ma l'evidenza mi impedisce di crederti. – Il corpo è tuo, sì, è proprio tuo! Ma non ci vuole crede il cervello!* (traduzione molto più libera, ma che rende in modo particolarmente efficace la confusione che si è creata nella mente del protagonista maschile)

Nell'ideazione del piano di fuga, le sue proposte sono di solito inattuabili e rischiose, dettate più che altro dal maschile desiderio di combattere e far vedere chi è il più forte, piuttosto che da un vero e proprio ragionamento.

È nella seconda parte della tragedia che invece vediamo Menelao che si comporta veramente da eroe: con parole nobili riesce a toccare l'animo della sacerdotessa Teonoe, senza mai scendere ad un livello di supplica che non sarebbe adeguato al suo rango di capo di tutti i guerrieri elleni; soprattutto, con il valore che contraddistingue un soldato riesce a guidare i suoi fino alla vittoria sui soldati di Teoclimeno e a salvarsi¹⁰⁵.

L'incipit del suo discorso con Teonoe, per convincerla a non rivelare al fratello la sua presenza in Egitto e permettergli di salvarsi: vv. 947-961.

MENELAO: *Io non posso gettarmi ai tuoi piedi con le lacrime agli occhi. Mostrandomi vile, infangherei troppo il ricordo di Troia* (ancora più diretto e d'effetto, quello che troviamo nella versione per la scena: *Da vigliacco, butterei troppo fango sul ricordo di Troia*). *Certo, si dice che un uomo nobile può piangere nelle circostanze più gravi. Io, però, non anteporrò un bel gesto, se pure può dirsi bello, a un comportamento virile. Se tu ritieni giusto salvare uno straniero che cerca, con ragione, di riprendersi la moglie, consegnami Elena e salvami la*

¹⁰⁴ Questo è uno dei moltissimi passaggi in cui vengono utilizzate espressioni più comuni al posto di altre meno comuni, per facilitare la comprensione allo spettatore. Nella fattispecie, tutte le volte che compaiono i nomi Grecia o Troia, o i rispettivi aggettivi, espressi con nomi meno conosciuti (Frigia, Ellade, Argivi, Ilio, ecc.), questi ultimi vengono puntualmente sostituiti con i loro corrispondenti più noti.

¹⁰⁵ "è certamente l'immagine più positiva che Euripide ci abbia consegnato di questo personaggio, altrove posto sempre in cattiva luce. Il solo accenno positivo compare nel finale dell'Elettra (vv. 1278-80), dove Menelao viene indicato come vincitore della guerra di Troia. Sarcastica, invece, la definizione che di lui danno i satiri nel Ciclope (vv. 185-86): «Menelao, quel fior di omino».», cfr. Barone, 1995, XXX.

vita. Se no, non sarebbe la prima volta che soffro: mi è accaduto spesso! Tu, però, ti mostreresti vile. E tuttavia voglio dirti quello che ritengo degno di me, della giustizia e capace soprattutto di toccare il tuo cuore, e lo farò, qui davanti alla tomba di tuo padre, un uomo degno di rimpianto.

Nel resto del discorso Menelao punterà soprattutto sull'onore e sulla virtù sia della sacerdotessa, ma soprattutto del padre Proteo, un uomo nobile e rispettoso degli dei e dell'ospitalità. Un forte accento è dato al senso di giustizia che dovrà guidare la decisione della vergine, che si trova davanti alla scelta tra il bene dei due sposi e la lealtà verso un fratello ingiusto e non pio.

Teonoe, dal canto suo, rappresenta, con la propria scelta l'ago della bilancia: nei due piatti si trovano, da una parte, Teoclimeno, dall'altra, Elena e Menelao. È il personaggio più solenne della tragedia e gode di una stima e di un rispetto profondi da parte degli altri personaggi (l'unico che, in preda alla rabbia, si dimostra malvagio e scorretto nei suoi confronti è il fratello, che alla fine della tragedia vuole punirla con la morte per non avergli svelato la presenza dell'Atride). Anche il suo modo di esprimersi riflette questa sua condizione di superiorità e non cade mai nel linguaggio familiare, ma neppure ne adopera uno troppo elevato o pomposo, mantiene piuttosto un tono neutro, quasi distaccato. (Per quanto riguarda questo personaggio, il testo redatto per la messa in scena coincide con la versione originale.)

Qualche esempio: vv. 873-877

Ἐλένη, τί τὰ μὰ – πῶς ἔχει – θεσπίσματα;
ἦκει πόσις σοι Μενέλεως ὄδ' ἐμφανής,
νεῶν στερηθεὶς τοῦ τε σοῦ μιμήματος.
ὦ τλήμον, οἴους διαφυγῶν ἦλθες πόνουσ,
οὐδ' οἴσθα νόστον οἴκαδ' εἴτ' αὐτοῦ μενεῖς·

Elena, che ne pensi allora dei miei vaticini, si sono avverati? È qui Menelao, tuo marito, davanti a te. Le navi le ha perse, e pure la tua ombra è svanita. Infelice, sei arrivato incolume dopo tanti pericoli e ora non sai se devi rimanere qui o puoi fare ritorno in patria.

vv. 944-946

οἰκτρὸν μὲν οἱ παρόντες ἐν μέσῳ λόγοι,
οἰκτρὰ δὲ καὶ σύ. Τούς δὲ Μενέλεω ποθῶ
λόγους ἀκοῦσαι τίνας ἐρεῖ ψυχῆς πέρι.

Parole commoventi le tue, e anche per te provo compassione. Ora però voglio sentire Menelao, che cosa dirà per aver salva la vita¹⁰⁶.

vv. 998-1004

ἐγὼ πέφυκά τ' εὐσεβεῖν καὶ βούλομαι,
φιλω τ' ἑμαυτὴν, καὶ κλέπς τοῦμοῦ πατρὸς
οὐκ ἂν μιάναίμ', οὐδὲ συγγόνω χάριν
δοίην ἂν ἐξ ἧς δυσκλεῆς φήσομαι.
ἔνεστι δ' ἱερὸν τῆς δίκης ἔμοι μέγα
ἐν τῇ φύσει· καὶ τοῦτο Νηρέως πάρα
ἔχουσα σώζειν, Μενέλεως, πειράσομαι.

Per mia natura e per mia scelta io venero gli dei; ho rispetto di me stessa e non macchiere mai il buon nome di mio padre, né intendo coprirmi di infamia per favorire mio fratello. Ho consacrato nel mio spirito un tempio, grande, alla giustizia: è un'eredità che ho ricevuto dal mio avo, Nereo; per questo, Menelao, cercherò di salvarti.

Al contrario, il fratello, Teoclimeno, è un personaggio completamente diverso: malvagio, arrogante, violento. Rimane una figura negativa per tutta la durata del dramma, e il picco di crudeltà lo raggiunge quando vuole aggredire e uccidere la sorella per averlo tradito e ingannato. Anche il suo modo di parlare rispecchia queste caratteristiche. È prepotente quando da ordini ai suoi servi e sprezzante nel modo di rivolgersi sia a Menelao che ad Elena. Appena si accorge della presenza di Menelao, che gli si presenta insieme ad Elena per riportargli la notizia della propria “falsa morte”, lo apostrofa dicendogli:

v. 1204

Ἄπολλον, ὡς ἔσθῃτι δυσμόρφω πρέπει.

In nome di dio, come è ridotto, coperto di stracci! (uno straccione)

Verso Elena, per interrogarla riguardo al destino del suo “doppio”:

v. 1217

ποῦ δὴ τὸ πεμθὲν ἀντὶ σοῦ Τροίᾳ κακόν;

E dov'è finito il flagello mandato a Troia al tuo posto? (la tua controfigura)

Notiamo il tono di scherno che spesso contraddistingue le sue battute.

¹⁰⁶ Altri traduttori, attribuiscono questa battuta al Coro, per esempio Carlo Diano.

Due personaggi decisivi per il succedersi degli eventi e per lo sviluppo della vicenda tragica, sono i messaggeri, il primo, compagno di sventure e servitore di Menelao, è colui che racconta del meraviglioso prodigio attraverso cui il fantasma di Elena svanisce nell'aria ed è determinante per il convincimento dello stesso Menelao del fatto che la donna che si trova davanti ai suoi occhi è proprio la tanto amata moglie; l'altro è quello che si fa latore del resoconto degli eventi che hanno portato alla fuga dei due sposi e dei loro compagni. Come è comprensibile per personaggi di rango sociale inferiore, il loro linguaggio si caratterizza per una certa semplicità e familiarità, che spesso si esplicita attraverso l'utilizzo di massime o proverbi.

Il messaggero di Menelao, dopo la sua tirata contro gli oracoli, conclude la sua battuta con questa sentenza:

vv. 755-757

Βίου γὰρ ἄλλως δέλεαρ ἠύρέθη τόδε,
κούδεις ἐπλούτησ' ἐμπύροισιν ἀργὸς ὦν·
γνώμη δ' ἀρίστη μάντις ἢ τ' εὐβουλία.

Nessuno, se ricorre all'oracolo, ma se ne sta con le mani in mano, diventa ricco. Testa e buon senso: sono gli indovini migliori.

Anche il secondo messaggero conclude il proprio racconto con una norma dettata dalla saggezza popolare:

vv. 1617-1618

τάδ' ἀγγελοῦντα. Σώφρονος δ' ἀπιστίαξ
οὐκ ἔστιν οὐδὲν χρησιμώτερον βροτοῖς.

Ora ti ho detto tutto. Una prudente diffidenza, questa è la dote più utile per l'uomo. – Essere prudenti e diffidare è la cosa più utile per l'uomo.

È attraverso la spontaneità e innocenza di questi due personaggi che Euripide fa passare il suo messaggio pacifista, evidenziando l'insensatezza delle guerre e della violenza umana.

Per quanto riguarda il Coro, rappresentato da donne greche, lo vediamo più presente nella seconda parte del dramma, dal momento che gli stasimi si concentrano tutti e tre attorno all'episodio di Teonoe. Questi, pur mostrandosi in apparenza come svincolati dal contesto

tragico della vicenda, se analizzati un po' più approfonditamente, presentano legami con il contesto in cui sono inseriti¹⁰⁷.

Il rapporto dell'uomo con il mondo divino, mutevole, contraddittorio e spesso impenetrabile, la meditazione sulla condizione umana e sull'assurdità delle guerre, il desiderio della patria lontana, questi sono i temi affrontati nelle parti corali: le immagini che ci vengono presentate, altamente poetiche, vivide e intense, sono descritte con parole altrettanto suggestive e ispirate. La traduttrice ha cercato con attenzione e sensibilità di rendere le sezioni poetiche, offrendo ai lettori versi particolarmente emozionanti.

vv. 1122-1136

*Molti Achei spirarono sotto i colpi
delle lance e delle pietre
ed ora dimorano nel triste regno dei morti,
le spose infelici si sono recise i capelli
e orbate degli uomini sono le case.
E altri ancora fece perire
il solitario nocchiero
accendendo di fiamme ardenti
l'Eubea cinta dal mare,
li scagliò sulle rocce Caferidi
e sulle scogliere dell'Egeo
facendo risplendere ingannevoli luci.
Non offrirono rifugio i monti di Capo Malea
sotto il soffio della tempesta
quando Menelao fu spinto lontano dalla patria
e portava sulla nave dei Danai la preda
di flotta barbara, non preda,
ma causa di guerra,
il sacro fantasma foggiato da Era.*

O ancora, vv. 1301-1313

Demetra, la madre degli dei, la divinità dei monti,

¹⁰⁷ Vedi Barone, 1995, XXVII e seguenti.

*s'avventò un giorno con rapida corsa
attraverso le valli selvose,
lungo le correnti dei fiumi,
sulle onde del mare dal cupo rimbombo,
per lo struggente desiderio della figlia
scomparsa, dal nome ineffabile.
I crotali di Bromio scrosciavano
con suono penetrante
quando la dea aggiogò
le belve al suo carro
alla ricerca della figlia rapita,
strappata alle danze in cerchio
delle vergini...*

Proprio sul Coro abbiamo l'intervento più drastico compiuto da parte del regista sul testo: il Coro in quanto personaggio "fisico" è stato eliminato, per lasciare il posto ad un'ipotetica proiezione della psicologia della protagonista, costituita in scena da delle bambole che Elena appunto regge e fa parlare. In questo estratto di un'intervista fatta a Marco Sciacaluga da Aldo Viganò¹⁰⁸, il regista ne dà motivazione:

“Quello del Coro, si sa, è il primo grande problema che deve affrontare chi si accinge a mettere in scena un testo del teatro classico. Come affrontarlo oggi, senza svuotarlo di significato alla ricerca di un'impossibile filologia, o senza cadere nel paradosso di soffocare le componenti più esplicitamente liriche del testo, quelle dove la parola poetica dovrebbe essere il più ascoltabile possibile, dentro forme di teatro che tendono invece inevitabilmente un poco a cancellarla, la parola, quali il canto e la danza? Posto davanti al Coro greco, un regista deve oggi fare delle scelte radicali, prendersi delle responsabilità interpretative. Confesso che è l'imbarazzo nei confronti di questa scelta che sinora mi aveva tenuto lontano dal teatro greco classico. In Elena, però, mi è sembrato di individuare proprio nel testo di Euripide, sempre così sperimentale soprattutto nella composizione dei Cori, la possibilità di metterli in scena, questi Cori, senza per questo dover fare il Coro.

Mi è sembrato evidente che il Coro di Elena fosse un'estensione lirica dei temi emotivi della protagonista: lo compongono donne prigioniere come lei, come lei supplici davanti alla

¹⁰⁸ *Ridere con il mito: per amore dell'umanità. Conversazione con Marco Sciacaluga.* In Barone, 2004, 93-103.

tomba, tenute in catene come in un lager e indotte a riflettere il proprio destino in quello di Elena. Per questo, mi è sembrato che potesse essere interessante portarlo interamente dentro di lei attraverso un Coro di bambole che, come in un tipico caso di sdoppiamento della personalità, dà voce alle sue angosce, alla sua disperazione, anche alle sue latenti tensioni sado-masochiste”.

Elena ha un rapporto molto intenso con queste bambole, quasi morboso e conflittuale, di amore-odio; quando, però, ritrova il marito tanto desiderato e atteso le abbandona, per poi “prendersi cura” degli esseri umani. Sciacaluga ritiene che Elena sia l’unico vero grande personaggio umano della tragedia, mentre gli altri, Menelao compreso, “*sono prigionieri di un’ideologia o di un flusso emotivo: senza mai diventare solo delle sue marionette, sono però legati ad Elena da un rapporto di dipendenza*”: così, il fatto di far emergere un’unica figura che guida le azioni della vicenda rende l’Elena un testo pacifista e femminista allo stesso tempo.

L’elogio finale di Elena, affidato alle parole di Teoclimeno, diviene allora l’elogio della donna in quanto tale: *Sappiate che lei, nata dal vostro stesso sangue, è la più virtuosa e casta delle donne. Rallegratevi del suo animo così nobile, qualità rara nel genere femminile. Che nella versione adattata per il teatro diventa: è la più nobile e limpida creatura, è fatta di virtù e intelligenza, qualità rara tra le donne.*

ἴστον δ’ ἀρίστης σωφρονεστάτης θ’ ἄμα
γεγῶτ’ ἀδελφῆς ὁμογενοῦς ἀφ’ αἵματος.
Καὶ χαίρεθ’ Ἐλένης οὐνεκ’ εὐγενεστάτης
γνώμης, ὃ πολλαῖς ἐν γυναιξὶν οὐκ ἔνι.
(vv. 1684-1687)

Personalmente, sono più affezionata a realizzazioni che cercano di strutturare filologicamente le messe in scena, tentando di rappresentare i testi con costumi e elementi che possano essere non dico simili, ma almeno lontanamente somiglianti agli originali classici, di cui purtroppo non ci rimangono né la musica né le coreografie: per questo motivo non ho apprezzato molto la scelta operata dal regista, anche se ritengo comunque ammirevoli il coraggio, che ha portato a questo tipo di realizzazione, e la riflessione, che è stata fatta sul testo dal punto di vista dell’approfondimento psicologico.

Mi è sembrato utile riportare qui anche un articolo riguardante la rappresentazione teatrale di questa tragedia, che, per la precisione, si riferisce allo spettacolo del Teatro Olimpico di

Vicenza: dal momento che non sono una critica teatrale, ho pensato fosse meglio affidarsi alle parole di un docente universitario in Discipline dello Spettacolo a Ca' Foscari, Venezia, per una recensione più equilibrata della rappresentazione.

“Sciaccaluga mette in scena Elena accentuando lo spunto narrativo offerto del testo euripideo, che presenta una lettura anti-epica della guerra di Troia; il regista sviluppa la trama drammatica in chiave grottesca e sul filo del paradosso. A tratti, si ha la sensazione di trovarsi al centro di una commedia dell'assurdo non è Elena la donna rapita da Paride, episodio che scatena l'ira di Menelao e delle armate greche, ma un fantasma creato ad arte nel gioco di rivalità fra gli dei dell'Olimpo. Insomma la guerra da cui discende il tracciato culturale dell'Occidente deriverebbe dall'artificio e dall'inganno, un po' come è avvenuto con l'ultima guerra contro l'Iraq. La vera Elena rimane confinata a lungo in Egitto, in attesa di ritrovare lo sposo amato e mai tradito.

Fin dall'inizio, infatti, lo spettatore ascolta lo sfogo della bella eroina, costretta a sfuggire alle insidie di un re troppo insistente, spaventata dalle notizie funeste che giungono dalla Grecia, amareggia dall'accusa di essere la causa principale della distruzione di Troia e della sua civiltà. Quando si troverà dinanzi Menelao, naufrago lacerato e stanco, metterà in atto ogni inganno per fuggire dalla prigione, per tornare ad una vita normale in seno alla propria famiglia.

La terra dell'esilio è vista alla stregua di un luogo sconvolto dalla distruzione, una plaga grigia e sporca, al centro della quale sta una tomba, unico rifugio possibile: le figure che vi transitano, rivestite da costumi fuori dal tempo, restano contaminate dalla desolazione al punto da apparire come prigionieri inerti di un destino beffardo che li priva della possibilità di esistere.

Sciaccaluga affida il personaggio di Elena a Frederique Loliée, che si presenta come una bellezza stinta, una donna radiosa e, insieme, infelice, sempre sull'orlo del suicidio; vaga tra la platea e il proscenio raccontando la sua storia, agitando pupazzi simili a marionette sacrali che parlano con la sua voce in falsetto alla stregua di un coro interiore, un'eco mentale che ripete i pensieri di una solitaria. L'attrice dà una buona definizione del personaggio, che si scontra però con le difficoltà di dizione e con qualche eccesso mimico. Menelao è recitato dal bravo Eros Pagni, esemplare e misurato nel mostrare la contraddizione tra l'eroe di un'avventura militare vittoriosa ma devastante e lo smarrimento di un uomo ingannato dagli dei.

Al centro della tragedia si colloca il conflitto tra la volontà celeste e la giustizia, incarnata da Teonoe, personaggio affidato a Mariella Lo Giudice: è la veggente soggetta ai dettati del destino, che però comprende come sia giusto rispettare la sacralità della promessa del padre, che aveva giurato di difendere l'onorabilità della donna affidatagli dagli dei. Sebastiano Trincali è il crudele re Teoclimeno, invaghito di Elena e atterrito dall'inganno di un finto funerale che permetterà ai due sposi di fuggire. Non sempre incisive sono le altre presenze, comunque determinanti per il racconto: Pietro Montandon, Angelo Tosto, Mimmo Mignemi, Silvio Laviano, Massimo Leggio¹⁰⁹”.

¹⁰⁹ *Elena e il suo fantasma*, di Carmelo Alberti (data di pubblicazione sul web 18 settembre 2003).

Alcune considerazioni di carattere filologico

Ho pensato che fosse utile, alla fine di questo mio excursus sulla traduzione dell'Elena di Euripide, riportare una breve rassegna dei principali problemi testuali che i traduttori da me letti e analizzati hanno affrontato durante il loro lavoro, cercando di soffermarmi essenzialmente su quelli che avevano a che fare soprattutto con la resa scenica del dramma. Volendo fornire, però, anche un esempio di come un traduttore, che si è occupato primariamente di una traduzione per la lettura e per lo studio, non con la finalità di una rappresentazione teatrale, si pone di fronte agli stessi problemi, ho portato come esempio il caso di Massimo Fusillo, il quale ha curato l'edizione dell'Elena per la collana Classici della BUR.

vv. 257-259

γυνή γὰρ οὔθ' Ἑλληνίς οὔτε βάρβαρος
τεῦχος νεοσσῶν λευκὸν ἐκλοχεύεται,
ἐν ᾧ με Λήδαν φασὶν ἐκ Διὸς τεκεῖν.

Albini – Faggi: *Perché tutti gli altri, Greci e barbari, vengono alla luce al modo solito: io no, nacqui in uovo bianco, concepita da Leda grazie a Zeus.*

Barone: *Poiché nessuna donna mai, né greca né barbara, ha messo al mondo i figli in un uovo bianco, come raccontano che Leda mi partorì da Zeus.*

Fusillo: *Nessuna donna né greca né barbara partorisce un uovo bianco come sarebbe successo a Leda fecondata da Zeus, se vogliamo credere alla leggenda.*

Letteralmente: “Coei che mi ha messo al mondo non ha forse partorito un prodigio per gli uomini? Nessuna donna infatti, né greca né barbara, genera mai figli in quella specie di uovo bianco in cui dicono che Leda mi abbia generato da Zeus”. La seconda frase del testo è segnata come interpolazione. Il mito più comune narrava che Leda fu vista sulle rive dell'Eurota e amata da Zeus sotto forma di cigno; la stessa notte la donna fece l'amore col marito Tindaro: dopo nove mesi partorì due uova, uno contenente Polluce ed Elena, l'altro Castore e Clitemnestra.

L'espunzione, proposta da Wieland, è accolta da molti editori da Badham in poi, sino a Kannicht; Gregoire, Campbell e Dale sono invece propensi a mantenere il testo tradito, ritenendo i tre versi plausibili quanto al senso e formalmente ineccepibili.

Secondo Barone, l'espunzione può risultare riduttiva, poiché nel momento in cui Elena vuole sottolineare il cumulo delle sventure che le sono capitate comincia proprio da quella nascita prodigiosa, sulla quale aveva già espresso i suoi dubbi già nel prologo (v.21); se si sopprime l'ironica spiegazione dell'evento, si smorza l'enfasi sul grottesco insito nelle vicende della protagonista fin dalla sua origine.

Fusillo non ritiene necessaria un'espunzione di questi versi, non tanto per una loro salda consistenza semantica, ma piuttosto perché non ritiene validi gli elementi addotti dai critici per espungerli: sarebbe, a detta degli studiosi, poco accettabile l'uso del termine *prodigio* prima in riferimento al mito, poi alla storia del doppio; ma una simile oscillazione semantica non è base sufficiente per cancellare i versi in questione.

V. 352

Τί τὰδ' ἄσύνετα;

Barone (Coro): *non capisco, cosa intendi dire?*

Albini – Faggi (Coro): *Che idea insensata ...*

Fusillo (Elena): *perché queste parole insensate?*

Il testo oxoniense di Murray inseriva le parole τί τὰδ' ἄσύνετα; come una parentesi nel canto di Elena. Le parole τί τὰδ' ἄσύνετα sono generalmente attribuite al Coro in alcuni codici del secolo XVI, come osserva Diggle nella sua edizione critica, sempre oxoniense, ma molto più recente rispetto a quella del Murry. Kannicht, per ragioni di coerenza metrica, le conserva ad Elena.

I traduttori hanno preferito attribuirle, secondo la tendenza più diffusa tra gli studiosi, al Coro. Dal punto di vista teatrale può avere efficacia sia un'interruzione proveniente dall'esterno, sia una riflessione che interrompe l'andamento naturale del discorso, una sorta di "a parte" della protagonista. Proprio Fusillo propende, infatti, per quest'ultima ipotesi, cioè quella di una riflessione personale della protagonista che medita fra sé: questa scelta ha un senso plausibile soprattutto se all'aggettivo ἄσύνετος viene dato un senso attivo (*insensato*) e non passivo (*incomprensibile*).

vv. 353-356

... φόνιον αἰώρημα
διὰ δέρης ὀρέξομαι,
ἢ ξιφοκτόνον δίωγμα
λαιμορρύτου σφαγᾶς
αὐτοσίδαρον ἔσω πελάσσω διὰ σαρκὸς ἄμιλλαν,...

Albini – Faggi: *Mi impicco, con un laccio al collo. No, meglio un colpo di spada, il sangue che sgorga dalla gola, affonderò la lama fino in fondo: ...*

Barone: *...mi metto un laccio al collo
e mi impicco,
oppure un colpo di spada,
immergo più volte il ferro nella carne,
il sangue che mi sgorga dalla gola, ...*

Fusillo: *sospendereò in alto il mio collo per darmi la morte, oppure colpirò la mia carne dentro co la spada, farò sgorgare il sangue dalla gola lottando con il ferro: ...*

L'unica che si pone un dubbio relativo a questi versi è Barone, la quale indica che la pregnanza espressiva di questi versi, impossibili da tradurre letteralmente, è tale da aver indotto John Jackson a sospettare la caduta, nel testo, della terza caratteristica modalità di suicidio, il veleno (Diggle nell'apparato critico precisa, appunto, che Jackson suggerisce una lacuna dopo αἰώρημα). Ma non è necessario sospettare lacune di sorta: l'alternativa di suicidio che si pone Elena richiama puntualmente le parole che Ecuba le rivolge nelle Troiane (vv. 1012-1014), rimproverandole di non essersi tolta la vita, come avrebbe fatto qualunque donna onesta, se fosse stata trattenuta a Troia contro la propria volontà. Anche Ermione (Euripide, *Andromaca*, vv. 841-850) prospetta diverse possibilità di darsi la morte, che tuttavia rimarranno inattuata; chi è veramente intenzionata a uccidersi, penserà dopo al come: "Si, voglio morire. Al modo penserò io.", dice Fedra (Euripide, *Ippolito*, v. 723)¹¹⁰.

¹¹⁰ Per quanto riguarda i tipi di suicidio e l'alternativa tra morte per impiccagione (più femminile ed impura) e morte per ferro (più virile ed eroica), vedi il saggio di Nicole Loraux, *Come uccidere tragicamente una donna*, 1985.

v. 785

ὑβριν θ' ὑβρίζειν εἰς ἔμ', ἦν ἔτλεν ἐγώ.

Barone: *Sì, e mi fa violenza, ed io devo subire.*

Albini – Faggi: *Certo, e mi infligge una violenza che devo subire.*

Fusillo: *E a farmi violenza; che cosa mi è toccato subire!*

Dal momento che Elena non ha mai subito effettivamente violenza da parte del re, si è tentato, vanamente, di interpretare ἦν ἔτλεν ἐγώ in senso generico, o, più volte, di correggere il testo. Da ultimo, nel suo commento Kannicht propone di leggere οἶ ἔτλεν ἐγώ, lezione che è stata accolta da Massimo Fusillo. Diggle nella sua edizione critica scrive ὑβριν γ' ὑβρίζων ἐς ἐμέ, καὶν ἔτλεν ἐγώ dando una sfumatura eventuale al verso.

Se osserviamo le esigenze della scena, possiamo capire che il testo tradito non necessita di emendamenti. L'intenzione di Elena è chiara: suscitare dubbi e gelosia in Menelao, prospettando per due volte (qui e al v. 833) una sia pur forzosa unione con Teoclimeno. Il confronto con la parodia di Aristofane, *Thesmoforiazousae*, vv. 890-891 (a forza devo giacere con il figlio di Proteo) può confermare questa linea interpretativa. Caratterizzando la “nuova” Elena con una punta di malizia, Euripide ricorda al pubblico l'immagine tradizionale della protagonista, donna vanitosa e adultera, aggiungendo una nota di ambiguità in un personaggio che fino a questo momento era stato totalmente virtuoso e irreprensibile: questo è sicuramente un buono spunto per una caratterizzazione più efficace da parte dell'attrice che impersonerà la protagonista del dramma.

vv. 892-893

τίς εἶσθ' ἀδελφῶ τόνδε νοστήσας ἐμῶ
παρόντθ', ὅπως ἂν τοῦμὸν ἀσφαλῶς ἔχη;

Albini – Faggi: *Che qualcuno vada dal re e gli comunichi che Menelao è sul suolo egizio; non voglio correre rischi.*

Barone: *Qualcuno vada da mio fratello e gli riferisca che sei qui: non intendo correre rischi.*

Fusillo: *Chi è che va ora da mio fratello a comunicargli che quest'uomo è qui: voglio stare sicura!*

Può sembrare strano che Teonoe, subito dopo aver enunciato il suo profondo dilemma, dia un ordine che è già una decisione contro Elena e Menealo, una decisione contraria a quella che realmente prenderà più avanti alla fine della scena. Massimo Fusillo, opta per conservare così il testo, pensando a una prima reazione impulsiva di autoconservazione, bloccata dalla prostrazione di Elena alle sue ginocchia, prima di giungere alla decisione opposta, frutto di lunga riflessione (in ogni caso esclude che si tratti di un'interpolazione d'attore cosa che invece considera Wilamowitz, ragionando che possa essere stata introdotta per accrescere la tensione degli spettatori). Gunther Zuntz, invece, ritenendo che manchi sulla scena chi possa eseguire l'ordine, dato da Teonoe che ha già congedato le sue ancelle (v. 872), ipotizza una lacuna dopo il verso 891: i versi 892-893 non sarebbero, quindi, una minaccia, ma la parte conclusiva di una riflessione di Teonoe sulla condotta da tenere.

Secondo Caterina Barone, in realtà, l'improvviso ordine di Teonoe è il naturale esito drammatico della difficile situazione in cui viene a trovarsi la sacerdotessa, costretta a una decisione immediata. La richiesta è rivolta alle donne del Coro, che, fedeli a Elena, indugiano. Fusillo afferma che non si può escludere che vi sia una lacuna nel testo, e che i versi alludano invece a un altro elemento di rilevanza drammaturgica, il rischiare la vita da parte della sacerdotessa nel caso scelga di salvare i due sposi greci (come effettivamente succederà alla fine del dramma).

vv. 944-946

οἰκτρὸν μὲν οἱ παρόντες ἐν μέσῳ λόγοι,
οἰκρὰ δὲ καὶ σύ. Τοὺς δὲ Μενέλεω ποθῶ
λόγους ἀκοῦσαι τίνας ἔρει ψυχῆς πέρι.

Barone (Teonoe): Parole commoventi le tue, e anche per te provo compassione. Ora però voglio sentire Menelao, che cosa dirà per aver salva la vita.

Albini – Faggi (Coro): *Il discorso che hai pronunziato è commovente e provo pietà per te. Però vorrei anche sentire Menelao, cosa argomenta per trarsi d'impaccio.*

Fusillo (Teonoe): *E' stato commovente il discorso che hai fatto qui in mezzo a tutti noi, e anche tu stessa ci fai commuovere. Ma ora voglio ascoltare il discorso che farà Menelao per salvarsi la vita.*

L'attribuzione al Coro di questi tre versi, proposta da Ludwig Dindorf (e accolta da Diggle) contro i codici che la riferiscono a Teonoe, appare a Barone teatralmente sbagliata.

Benché in altre tragedie, in casi analoghi, il Coro intervenga con un breve commento tra i discorsi delle due parti, come sottolinea anche Fusillo nella nota 150, qui il caso è differente in quanto manca, all'inizio, l'invito dell'arbitro a parlare: Elena ha preso a parola d'impulso e sulla scena sarebbe incongruo che Teonoe, cui spetta la decisione ultima, restasse inerte, lasciando ad altri la conduzione del dibattito. Il discorso di Elena l'ha mossa a compassione e ora la profetessa, non senza una punta di ironia, invita Menelao a fare il proprio intervento, per questo è molto più funzionale assegnare la battuta a Teonoe piuttosto che al Coro.

v. 1563-1564

... – φάσγανόν θ' ἄμα

Πρόχειρον ὠθεῖ – ...

Albini – Faggi: ...*(e intanto tormentava la spada)*...

Barone: ... - *e intanto brandisce minacciosamente la spada* - ...

Fusillo: ...*e non lo scaraventate a prua dove verrà sgozzato dalla spada sguainata in onore del morto?*

Barone accoglie la correzione del Bothe, che legge ὠθεῖ in luogo di ὥσει (addirittura Hartung propone ἄρει) e fa di φάσγανον ... ὠθεῖ un inciso da ricondurre al racconto del messo, non alle parole di Menelao.

Escludendo che si possa alludere all'uccisione del toro al momento dell'imbarco sulla nave (il sacrificio dell'animale sarà compiuto in mare aperto), Fusillo accoglie la lezione ὥσει dando un valore di futuro. Al contrario Barone suppone che Menelao compia un carismatico gesto di minaccia, spada in pugno.

Albini e Faggi accolgono anch'essi ὠθεῖ e traducono, mettendo la battuta tra parentesi, ma non riescono, a mio parere, a dare un valore abbastanza pregnante alla battuta, come se Menelao stesse giocherellando con la propria spada attendendo la partenza della nave: mi sembra poco attinente con la scena in questione e soprattutto con lo spirito eroico e guerriero che ormai, a questo punto della tragedia, è emerso dal personaggio di Menelao.

vv.1627 e seguenti

I codici assegnano alla corifea l'intervento contro Teoclimeno in difesa di Teonoe, ma al verso 1630 incontriamo il maschile δοῦλος ὧν (uno schiavo), con cui il re apostrofa

l'interlocutore: per ovviare alle difficoltà Clark, e dopo di lui vari editori, hanno assegnato la battuta a un servo, che comparirebbe sulla porta della reggia per contrastare il proposito di Teoclimeno.

Il fatto che nella tragedia greca il Coro non prenda mai posizione in termini fisici, a meno di non essere uno dei protagonisti, rafforza la correzione.

Recuperiamo così, anche la tradizionale caratterizzazione dello schiavo di casa, affezionato ai padroni e partecipe ai loro problemi. Si confrontino in proposito le parole del servitore di Menelao ai vv. 726-733 (e la relativa nota 2).

Da un punto di vista tecnico, se si attribuiscono le battute in questione a un θεράπων, i 23 versi che intercorrono dalla fine della ῥῆσις del messaggero (v. 1618) alla comparsa del deus ex machina (v. 1642) potrebbero essere sufficienti all'attore che impersonava il nunzio per cambiare l'abbigliamento di scena e comparire sul tetto della reggia in veste di Dioscuuro. Beninteso non possiamo dimenticare l'eventualità che il machile δοῦλος ὧν alluda, semplicemente, alla categoria degli schiavi – incluse, dunque, anche le donne – contrapposta a quella dei padroni.

Anche Albini e Faggi attribuiscono queste battute ad un servo.

Fusillo attribuisce la battuta al Coro e ne dà spiegazione nella nota 232 alle pagine 186-187: *“I manoscritti designano il personaggio che interviene a difesa di Teonoe come il Corifeo, un'attribuzione che è stata messa in dubbio sia perché il personaggio è designato al maschile (ma si tratta di casi generalizzanti, in cui è di prassi), sia perché non è sembrato probabile che il Coro di donne greche intervenga con tale forza contro il re. Mi sembra comunque giusto conservare la tradizione manoscritta: la solidarietà fra le donne greche (quindi di animo non servile) del Coro e Teonoe è stata ampiamente rappresentata, e d'altronde, non ci sono alternative soddisfacenti (un nuovo personaggio, un servo, che comparirebbe solo per questa scena; o il messaggero, che in genere si limita al suo racconto)”*.

A livello drammaturgico non vedrei bene l'attribuzione di queste battute al Coro, perché mi sembra molto più efficace l'intervento di uno schiavo fedele e pio, che non può tollerare una tale violenza nei confronti della padrona e cerca di proteggerla anche a costo della propria vita. Il Coro, invece, lo immagino molto più fedele a Elena e meno partecipe della situazione familiare di Teoclimeno e della sorella.

v. 1679

τῶν δ' ἀναριθμῆτων μᾶλλον εἰσιν οἱ πόνοι.

Albini- Faggi: *gli dei hanno rispetto per la gente di rango; è sulle masse, invece, che devono gravare i guai.*

Barone: *Gli dei non perseguitano chi è nobile: i guai toccano a chi non conta nulla.*

Fusillo: *non odiano gli uomini di alto rango, li sottopongono solo a prove maggiori rispetto ai comuni mortali.*

Verso assai discusso, da alcuni ritenuto sospetto in quanto espressione di uno spirito più aristocratico (spartano) che democratico (ateniese), addirittura espunto da Hartung, quale *γνώμη* interpolata. Caterina Barone ricorda che, in sé, una distinzione tra nobili e gente comune dinanzi alle sofferenze umane non è estranea ad Euripide: per es. cfr. le parole di Menelao ai versi 417-419 del nostro dramma, o il finale dell'Ippolito (vv. 1465-1466), dove si dichiara che le vicende dolorose dei grandi meritano il più alto rimpianto.

Fusillo ritiene la dizione probabilmente corrotta, ma non gli sembra giusto espungere il verso. “L’ultimo verso del discorso dei Dioscuri – afferma – è poco chiaro e assai controverso: sembrerebbe dire che gli dei fanno soffrire soprattutto le masse, ma questo enunciato rivoluzionario sembra poco credibile alla fine di un intervento divino”: cercando una mediazione in termini di interpretazione, il traduttore suppone che qui si potrebbe alludere al fatto che Menelao, come a suo tempo Eracle, ha dovuto sopportare una serie di difficili prove per assurgere al rango divino; la scelta mi sembra molto interessante, e anche stimolante dal punto di vista interpretativo, ma forse un po’ troppo libera, sotto l’aspetto della traduzione.

BIBLIOGRAFIA

ALBINI, 1989

Albini Umberto, *Tradurre i Greci*, in *La Traduzione dei classici greci e latini in Italia oggi. Problemi, prospettive, iniziative editoriali*, Atti del Convegno Nazionale (Macerata, 20-22 aprile 1989), a cura di Janni Pietro e Mazzini Innocenzo, Macerata, 1989, (11-16)

ALBINI, 2005

Albini Umberto, *Ritorno al passato*, in *Resine*, Quaderni Liguri di Cultura, Marco Sabatelli Editore, Genova, 2005, (11-12)

ALBINI, FAGGI, 1982

Albini Umberto, Faggi Vico, *Euripide, Elena, Ione*, note di Anna Maria Mesturini, Garzanti Editore, Milano 1982

BARONE, 1987

Barone Caterina, *Libri ricevuti e schede, Interpretazione e traduzione dell'Orestea di Eschilo (a cura di E. Severino, Milano, 1985)*, in *Maia*, Rivista di Letterature Classiche, nuova serie, fascicolo I, anno XXIX, Cappelli Editore, 1987, (69-72)

BARONE, 1995

Barone Caterina, *Euripide, Elena*, consulenza e revisione scientifica di Enrico V. Maltese, Giunti Editore, Firenze, 1995

BARONE, 2004

Barone Caterina, *Euripide, Elena*, adattamento teatrale per la regia di Marco Sciaccaluga, Il Melangolo, Collana del Teatro Stabile di Genova, Genova, 2004

BARONE, 2007

Barone Caterina, *Per una traduzione di "Elettra"*, rifacimento e ampliamento della nota *Tradurre Elettra*, 2007

BASSNET, 1993

Bassnet Susan, *La traduzione teorie e pratica*, a cura di Portolano Daniela, edizioni Strumenti Bompiani, Milano, 1993

BELLOC, 1931

Belloc Hilaire, *On translation*, Clarendon Press, Oxford, 1931

BEMPORAD, 2005

Bemporad Giovanna, *Come tradurre Omero*, in *Resine*, Quaderni Liguri di Cultura, Marco Sabatelli Editore, Genova, 2005, (13-16)

BODRERO, 1909

Bodrero Emilio, *La traduzione dei classici. A proposito dell' "Aristofane" di Ettore Romagnoli*, estratto dalla Rassegna Nazionale, Firenze, fascicolo 1, Società Tipografica Pratese T. Grassi e C., Prato, 1909

BODRERO, 1938

Bodrero Emilio, *Ettore Romagnoli*, estratto dalla Rivista Italiana del Dramma, n. 4, Istituto Grafico Tiberino, Roma, 1938

BONAJUTO, 1948

Bonajuto Vincenzo, *Ettore Romagnoli revocatore del Teatro Greco*, in *Dioniso*, Bollettino dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico, volume XI, fascicolo 2, Siracusa, 1948, (117-120)

CALZECCHI ONESTI, 1989

Calzecchi Onesti Rosa, *La traduzione dei classici nella scuola*, in *La Traduzione dei classici greci e latini in Italia oggi. Problemi, prospettive, iniziative editoriali*, Atti del Convegno Nazionale (Macerata, 20-22 aprile 1989), a cura di Janni Pietro e Mazzini Innocenzo, Macerata, 1989, (17-24)

CAMMELLI, 1935

Cammelli Lorenzo, *Euripide, Elena*, Carlo Signorelli Editore, Milano, 1935

CANALI, 2005

Canali Luca, *Sul tradurre*, in *Resine*, Quaderni Liguri di Cultura, Marco Sabatelli Editore, Genova, 2005, (19-20)

CANTARELLA, 1967

Cantarella Raffaele, *Il dramma antico come spettacolo. Elementi e valori del spettacolo nel dramma antico*, in *Dioniso*, Trimestrale di Studi sul Teatro Antico, volume XLI, n.1-2-3-4, Siracusa, 1967, (55-78)

CAPRONI, 1974

Caproni Giorgio, *Divagazioni sul tradurre*, in Premio Città di Monselice per una Traduzione Letteraria, n. 3, Atti del Convegno sui Problemi della Traduzione Letteraria, Monselice, 1974, (21-29)

CAPUTO, 1979

Caputo Giacomo, *Intervento sul tradurre dal teatro classico*, in *Dioniso*, Rivista di Studi sul Teatro Antico, volume L, Siracusa, 1979, (187-190)

CARENA, 1991

Carena Carlo, *I turbamenti di San Gerolamo*, in *La traduzione dei testi classici: teoria, prassi, storia*, Atti del Convegno di Palermo, 6-9 Giugno 1988, a cura di Nicosia Salvatore, M. D'Auria Editore, Napoli, 1991, (207-219)

CASES, 1973

Cases Cesare, *Walter Benjamin, teorico della traduzione*, in Atti del Primo Convegno sui Problemi della Traduzione Letteraria, Monselice, 1973, (39-45)

CITTI, 1991

Citti Vittorio, *Traduzione e rapporti intertestuali*, in *La traduzione dei testi classici: teoria, prassi, storia*, Atti del Convegno di Palermo, 6-9 Giugno 1988, a cura di Nicosia Salvatore, M. D'Auria Editore, Napoli, 1991, (91-102)

CROCE, 1966

Croce Benedetto, *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, Edizioni Laterza, Bari, 1966

DALMATI, 1983

Dalmati Margherita, *La musica e gli strumenti*, in Premio Città di Monselice per la Traduzione Letteraria e Scientifica, n. 11, Monselice, 1983, (IXL-XL)

DEGANI, 1991

Degani Enzo, *Per una traduzione delle Nuvole di Aristofane*, in *La traduzione dei testi classici: teoria, prassi, storia*, Atti del Convegno di Palermo, 6-9 Giugno 1988, a cura di Nicosia Salvatore, M. D'Auria Editore, Napoli, 1991, (127-138)

DEGL'INNOCENTI PIERINI, 1994

Degl'Innocenti Pierini Rita, *La traduzione dei classici: un tema sempre attuale*, in *La traduzione fra antico e moderno. Teoria e prassi*, Atti del Convegno, Firenze, 6-7 dicembre 1991, Edizioni Polistampa, Firenze, 1994, (83-87)

DEL CORNO, 1993

Del Corno Dario, *La tragedia greca dal testo alla scena moderna*, in *Dioniso*, Rivista di Studi sul Teatro Antico, volume LXIII, fascicolo II, Siracusa, 1993, (35-42)

DE LUCA, 1973

De Luca Iginò, *Noterella sulla traduzione letteraria e poetica*, in Premio Città di Monselice per una Traduzione Letteraria, n. 2, Atti del Convegno sui Problemi della Traduzione Letteraria, Monselice, 1973, (52-59)

DIANO, 1970

Diano Carlo, *Il teatro greco. Tutte le tragedie*, Sansoni Editore, Firenze, 1970

DIGGLE, 1994

Diggle James, *Euripidis Fabulae*, tomus III, Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis, Oxford (e typographico clarendoniano), 1994

D'IPPOLITO, 1991

D'Ippolito Gennaro, *Civiltà teatrale greca e traduzione semiologica*, in *La traduzione dei testi classici: teoria, prassi, storia*, Atti del Convegno di Palermo, 6-9 Giugno 1988, a cura di Nicosia Salvatore, M. D'Auria Editore, Napoli, 1991, (71-90)

ECO, 2003

Eco Umberto, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, edizioni Studi Bompiani, Milano, 2003

FAGGI, 1993

Faggi Vico, *Leggere e visualizzare*, in *Dioniso*, Rivista di Studi sul Teatro Antico, volume LXIII, fascicolo II, Siracusa, 1993, (25-34)

FEDELI, 1989

Fedeli Paolo, *Tradurre poesia, tradurre Orazio*, in *La Traduzione dei classici greci e latini in Italia oggi. Problemi, prospettive, iniziative editoriali*, Atti del Convegno Nazionale (Macerata, 20-22 aprile 1989), a cura di Janni Pietro e Mazzini Innocenzo, Macerata, 1989, (25-42)

FORTINI, 1973

Fortini Franco, *Traduzione e rifacimento*, in AA. VV., *La traduzione. Saggi e studi*, Atti del Convegno Internazionale di Studi sulla Traduzione 28-30 aprile 1972, Edizioni Lint, Trieste, 1973, (121-137)

FOLENA, 1973

Folena Gianfranco, *Volgarizzare e tradurre*, AA. VV., *La traduzione. Saggi e studi*, Atti del Convegno Internazionale di Studi sulla Traduzione 28-30 aprile 1972, Edizioni Lint, Trieste, 1973, (57-120)

FRASSINETTI, 1981

Frassinetti Augusto, *I miei criteri di traduttore*, Premio Città di Monselice per la Traduzione Letteraria e Scientifica, n. 11, Monselice, 1983, (IXX-XXXI)

FUSILLO, 1997

Fusillo Massimo, *Euripide, Elena*, BUR Classici greci e latini, Milano 1997

GENTILI, 1991

Gentili Bruno, *Tradurre poesia*, in *La traduzione dei testi classici: teoria, prassi, storia*, Atti del Convegno di Palermo, 6-9 Giugno 1988, a cura di Nicosia Salvatore, M. D'Auria Editore, Napoli, 1991, (31-40)

GIGANTE, 1991

Gigante Marcello, *Tradurre in prosa, tradurre in poesia*, in *La traduzione dei testi classici: teoria, prassi, storia*, Atti del Convegno di Palermo, 6-9 Giugno 1988, a cura di Nicosia Salvatore, M. D'Auria Editore, Napoli, 1991, (139-166)

GOLDHILL, 2007

Goldhill Simon, *How to stage Greek tragedy today*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2007

JAKOBSON, 1985

Jakobson Roman, *Saggi di linguistica generale* (in particolare *Aspetti linguistici della traduzione*), Feltrinelli, Milano, 1985

LUZI, 1974

Luzi Mario, *Circostanze di traduzione: il teatro*, in Premio Città di Monselice per una Traduzione Letteraria, n. 3, Atti del Convegno sui Problemi della Traduzione Letteraria, Monselice, 1974, (61-62)

LUZZATTO, 1951

Luzzatto Guido L., *Traduzioni di Euripide*, in *Dioniso*, Bollettino dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico, volume XIV, fascicolo 1-2, Siracusa, 1951, (85-99)

LUZZATTO, 1951

Luzzatto Guido L., *Traduzioni di Euripide*, in *Dioniso*, Bollettino dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico, volume XIV, fascicolo 3-4, Siracusa, 1951, (198-229)

MARIANNI, 2008

Marianni Ariodante, *Tradurre poesia*, in Premio Città di Monselice per la Traduzione Scientifica e Letteraria, n. 36, Monselice, 2008, (47-51)

MARIOTTI, 1989

Mariotti Italo, *Tradurre i poeti greci*, in *La Traduzione dei classici greci e latini in Italia oggi. Problemi, prospettive, iniziative editoriali*, Atti del Convegno Nazionale (Macerata, 20-22 aprile 1989), a cura di Janni Pietro e Mazzini Innocenzo, Macerata, 1989, (87-88)

MASSA POSITANO, 1948

Massa Positano Lidia, *Ettore Romagnoli traduttore*, in *Dioniso*, Bollettino dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico, volume XI, fascicolo 2, Siracusa, 1948, (83-116)

MASTROMARCO, 1991

Mastromarco Giuseppe, *Aristofane e il problema del tradurre*, in *La traduzione dei testi classici: teoria, prassi, storia*, Atti del Convegno di Palermo, 6-9 Giugno 1988, a cura di Nicosia Salvatore, M. D'Auria Editore, Napoli, 1991, (103-126)

MATTIOLI, 1993

Mattioli Emilio, *Contributi alla teoria della traduzione letteraria*, Aesthetica Preprint, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo, 1993

MONACO, 1967

Monaco Giusto, *I testi teatrali antichi come copioni*, in *Dioniso*, Trimestrale di Studi sul Teatro Antico, volume XLI, n.1-2-3-4, Siracusa, 1967, (147-154)

MOUNIN, 1965

Mounin Georges, *Teoria e storia della traduzione*, Einaudi Editore, Torino, 1965

MURRAY, 1913

Murray Gilbert, *Euripidis Fabulae*, tomus III, Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis, Oxford (e typographico clarendoniano), 1913

MUSSO, 1980

Musso Olimpio, *Euripide, Tutte le tragedie*, Utet, Torino, 1980

MUSSO, 2002

Musso Olimpio, *Un linguaggio per Euripide e nuove prospettive di ricerca sullo spettacolo antico*, in Atti del XV e XVI Congresso Internazionale di Studi sul Dramma Antico, Siracusa 1995 e 1997, a cura di Barone Caterina, Istituto Nazionale del Dramma Antico, Esedra Editrice, 2002, (165-184)

ORELLI, 1973

Orelli Giorgio, *Sulla "fedeltà alla poesia" nel tradurre*, AA. VV., *La traduzione. Saggi e studi*, Atti del Convegno Internazionale di Studi sulla Traduzione 28-30 aprile 1972, Edizioni Lint, Trieste, 1973, (319-333)

PADUANO, 1994

Paduano Guido, *La traduzione del testo teatrale e in particolare del teatro greco*, in *La traduzione fra antico e moderno. Teoria e prassi*, Atti del Convegno, Firenze, 6-7 dicembre 1991, Edizioni Polistampa, Firenze, 1994, (9-16)

PADUANO, 2006

Paduano Guido, *Il teatro greco: tragedie*, BUR Radici, Milano, 2006

PERI, 2008

Peri Massimo, *Traduzioni letterarie dal greco moderno: una mozione d'ordine*, estratto dagli Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, tomo CLXVI, Venezia, 2008, (285-322)

PONTANI, 1973

Pontani Filippo M., *Esperienze di un traduttore dal greco*, in Premio Città di Monselice per una Traduzione Letteraria, n. 2, Monselice, 1973, (21-36)

PONTANI, 1977

Pontani Filippo M., *Euripide, Tutte le tragedie, volume primo: Alceste, Medea, Ippolito, Gli Eracliidi, Ecuba, Andromaca, Le Supplici, Eracle, Le Troiane, Elettra, Elena*, Grandi Tascabili Economici Newton, Roma, 1977

PONTANI, 1979

Pontani Filippo M., *Esperienze d'un traduttore dei tragici greci*, in *Dioniso*, Rivista di Studi sul Teatro Antico, volume L, Siracusa, 1979, (59-75)

POPOVIC, 2006

Popovic Anton, *La scienza della traduzione. Aspetti metodologici. La comunicazione traduttiva*, Editore Ulrico Hoepli, Milano, 2006

PRETAGOSTINI, 1991

Pretagostini Roberto, *Teoria e prassi della trasposizione metrica e ritmica nelle traduzioni dal greco*, in *La traduzione dei testi classici: teoria, prassi, storia*, Atti del Convegno di Palermo, 6-9 Giugno 1988, a cura di Nicosia Salvatore, M. D'Auria Editore, Napoli, 1991, (57-70)

REINTHALER, 1973

Reinthal Michael, *Le insidie della traduzione*, AA. VV., *La traduzione. Saggi e studi*, Atti del Convegno Internazionale di Studi sulla Traduzione 28-30 aprile 1972, Edizioni Lint, Trieste, 1973, (367-373)

RICCI, 1956

Ricci Domenico, *Euripide, Le Troiane, Ecuba, Andromaca, Elena*, Rizzoli Editore, Milano, 1956

ROMAGNOLI, 1910

Romagnoli Ettore, *I Greci e il verso libero*, dalla Nuova Antologia, Tipografo della Camera dei Deputati, Roma, 1910

ROMAGNOLI, 1943

Romagnoli Ettore, *Euripide, Le tragedie: Andromaca, Elena, Il Ciclope*, volume VII, Nicola Zanichelli Editore, Bologna, 1943

SAPIR, 1972

Sapir Edward, *Cultura, linguaggio e personalità. Linguistica e antropologia*, Einaudi Editore, Torino, 1972

SERRA, 2001

Serra Giuseppe, *Dal greco: tradurre, interpretare, tramandare*, estratto da *I Greci. Storia cultura arte società*, a cura di Settis Salvatore, Einaudi Editore, Torino, 2001

STEINER, 1994

Steiner George, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Garzanti Editore, Milano, 1994

TERRACINI, 1957

Terracini Benvenuto, *Conflitti di lingue e di culture*, Neri Pozza Editori, Venezia, 1957

ZIMMERMANN, 1993

Zimmermann Bernhard, *Leggere i testi drammatici. Teorie, problemi, metodi*, in *Dioniso*, Rivista di Studi sul Teatro Antico, volume LXIII, fascicolo II, Siracusa, 1993, (11-23)