

la rivista di **en**gramma
2014

116-118

La Rivista di Engramma
116-118

La Rivista di
Engramma
Raccolta

numeri 116-118
anno 2014

direttore
monica centanni

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal
www.engramma.it

Raccolta numeri **116-118** anno **2014**

116 maggio 2014

117 giugno 2014

118 luglio/agosto 2014

finito di stampare febbraio 2020

sede legale
Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

redazione
Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2020
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-31494-30-4
ISBN digitale 978-88-31494-31-1

L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

6 | *116 maggio 2014*

94 | *117 giugno 2014*

170 | *118 luglio/agosto 2014*

117

giugno **2014**

ENGRAMMA • 117 • GIUGNO 2014
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-62-1

Teatro e montaggio

a cura di Giulia Bordignon, Alessandro Grilli

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-62-1

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di rocolino,
olivia sara carli, claudia daniotti, francesca dell'aglio, simona dolari, emma filipponi,
silvia galasso, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini,
daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt
w. forster, fabrizio lollini, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

this is a peer-reviewed journal

- 5 Teatro e montaggio
Editoriale di Engramma 117
Giulia Bordignon, Alessandro Grilli
- 7 Mito e teatro. Il principio drammaturgico del montaggio
Daniela Sacco
- 15 *Mythos*, immagini e montaggio cinematografico:
la lezione di Victor Oscar Freeburg
con una *Introduzione* di Michele Guerra
- 35 Tradurre Eschilo. Nota del traduttore di *Oresteia* per la messa in scena
al Teatro greco di Siracusa (Fondazione Inda, 2014)
Monica Centanni
- 40 Le ragioni del torto. Per una lettura delle *Vespe* di Aristofane.
Nota del traduttore per la messa in scena al Teatro greco di Siracusa
(Fondazione Inda, 2014)
Alessandro Grilli
- 49 *Agamennone* al pianoforte. Intervista a Antonio Di Pofi, compositore
delle musiche per *Agamennone* di Eschilo al Teatro greco di Siracusa
(Fondazione Inda, 2014)
a cura di Emilia Trovato
- 56 Le lumachelle veronesi: storia d'uso e diffusione dal XV al XX secolo,
geologia, cave antiche e moderne
Lorenzo Lazzarini

Tradurre Eschilo

Nota del traduttore di *Oresteia* per la messa in scena al Teatro greco di Siracusa (Fondazione Inda, 2014)

Monica Centanni

La lingua di Eschilo coinvolge chiunque vi si accosti in un esercizio difficile di alternanza, che si gioca innanzitutto nello scarto tra la semplicità della struttura sintattica – spesso addirittura asindetica, paratattica e comunque, come notano acutamente già i critici antichi, molto ‘libera’ – e la densità semantica delle parole, unita alla complessità delle figure di parola e di pensiero. L’effetto complessivo è uno strano intreccio tra una semplicità formale, che rifugge l’artificio e l’affettazione, e la densità concettuale e immaginativa che rende la comprensione ardua e difficile. L’oscillazione tra il semplice e il complesso investe anche il registro retorico che presenta scarti continui, dall’alto al basso, dall’evidente all’oscuro. È una lingua che si presenta come bifronte: da un lato il testo è punteggiato di formulazioni sentenziose e proverbiali, che trovano la loro coerente forma espressiva in un registro che con il buon senso dei ‘più’, mira a costruire, spesso in modo esplicito, agganci di consenso: un tessuto retorico che intesse complicità,



tra il poeta e il suo pubblico, sulla trama di un sapere comune e condiviso. Su un altro fronte, più in profondità, questa *poiesis* risulta refrattaria a qualsiasi semplificazione, aliena da qualsiasi compiacenza: densa, oscura, essenzialmente 'nobile', ovvero aristocratica ed esclusiva. E, nel segno di questa dicotomia intrinseca va intesa anche una certa scostanza dello stile eschileo, una assoluta indisponibilità, già ben riconosciuta nelle fonti antiche, all'affettazione e all'autocompiacimento decorativo dell'*ornatus*.

È, quella eschilea, una retorica nuda, che non fa sconti: severa e indisponibile, composta di composizioni verbali e figurali che appaiono come "pietre non squadrate" (così Dionigi di Alicarnasso): castoni rozzi, scabrosi e preziosi, in un tessuto poetico, sorvegliatissimamente, nitido, chiaro. Avvalendosi di continui slittamenti metaforici, di condensazioni catacretiche, di precipitati immaginativi, la lingua continuamente scarta in direzione dei *tropoi*, 'freccie semantiche' che da un ambito lessicale ordinario e semplice mirano verso un contenuto straordinario e filosoficamente complesso. La struttura radicale, fonetica e semantica, dei singoli termini è messa insistentemente alla prova nella composizione sintattica, metrica, prosodica della frase poetica: Eschilo insegna che mestiere del poeta è saggiare la consistenza e il grado di resistenza delle parole all'interno del loro stesso corpo e nell'attrito con altri suoni e segni. Lo stile risulta oscuro in quanto l'e-



Marta Pia Ballarino Ph.



Marta Pia Ballarino Ph.

quivocità ontologicamente propria della parola mette in crisi la perspicuità univoca dell'espressione verbale; ma in cambio il risultato del corpo a corpo che il poeta ingaggia con le parole, il guadagno nel commercio poetico tra segni e significati, è la restituzione di una teoria inquieta, già linguisticamente tragica, del rapporto tra realtà e rappresentazione.

Lavorare sulle parole di Eschilo è giocare con una raffinatissima materia artificiale che, nel suo suonare così retoricamente accattivante risulta (e deve risultare nella traduzione), paradossalmente autentica. Verrebbe da dire, sincera. Il traduttore, scimmia del poeta, nel suo fare condivide con il poeta stesso una profonda fiducia nelle prestazioni del logos, ma anche, contraddittoriamente, una profonda sfiducia nella possibilità dell'espressione. Nel caso di Eschilo questa doppia consapevolezza è amplificata dalla viva guerra che abita all'interno di ogni parola eschilea. Sintassi di nessi precari, stridente *concinnitas* di suoni che fanno attrito uno sull'altro, è parola aspra e dura, inaudita: un corpo messo a nudo dalla violenza dell'atto poetico ed esposto senza indumenti, senza orpelli, all'orecchio e allo sguardo dello spettatore e del lettore. Mobilitare la parola dalla capsula plastica del dettato poetico e trasferirla a dire in altro modo: tradurre è un atto violento e vitale. Compenso a un vuoto, controcanto a un silenzio, la nuova poesia sorta dall'antica deve cercare di conservare in sé, implicitamente, la perla del vuoto e del silenzio.



Nell'impossibilità di restituire la profondità e la bellezza dell'espressione eschilea, questa versione di *Oresteia* tenta di restituire, di quella lingua, fratture e irregolarità. Nel lessico si è tentato di alludere all'elaborata complessità dei composti e delle figure, senza comporre parole e immagini, formalmente o retoricamente incompatibili con le strutture della lingua italiana. Nella resa dello stile linguistico dei diversi personaggi e dei cori si è cercato di rispettare, come Eschilo fa, l'ethos delle diverse voci. Nella riproduzione della sintassi si è osservata la *lex potentior* dell'*ordo imaginalis* piuttosto che la struttura gram-

maticale, perché lo sforzo pedante della resa letterale finisce per deformare e stravolgere senso e tono, rendendo auliche, ostiche – a volte persino comiche – parole, figure e nessi che rispondono a tutt'altra intenzione poetica: rispetto al mancato ossequio di una correlazione grammaticale, è parso un errore più grave tradire l'illuminazione che nasce dall'accostamento fra parole, figure, segni. Si è cercato quindi di seguire il testo nelle sue curve di altitudine e di caduta, nei piano e forte dei suoi dinamogrammi tonali, di assecondare le sue discontinue scabrosità. E anche di avere cura degli scarti improvvisi che dall'altezza dell'ardita costruzione simbolica, della difficile densità di un pensiero complesso e sempre interrogativo, fanno piombare il registro verso la figura comune, la piatta banalità del proverbio e del buon senso: si è cercato soprattutto, di non tradire la varietà dei registri – basso e alto, sapienziale e proverbiale, poetico e prosaico – in nome di una omogeneizzazione aulicizzante. Uniformare questi toni, appiattendoli lessicalmente e stilisticamente il testo verso una dizione 'alta' e sublime che non corrisponde alla variegata complessità del dire tragico, è il vizio corrente – peccato di negligenza e di cattiva attenzione – che si è cercato di evitare.

Improbis labor, la fatica del traduttore che si cimenta con il testo di Eschilo conosce pregiudizialmente l'orizzonte della sconfitta: il brivido del contatto con quelle parole, la sfida di restituirne il suono all'attualità e alla precaria vita della resa teatrale, ripaga parzialmente dell'inevitabile inadeguatezza del risultato. Esperienza estetica e mentale eccitante è il corpo a corpo con questa poesia: Eschilo si interroga continuamente sulla capacità del logos di rappresentare in forma di parole cose, persone, concetti, azioni; il suo mestiere gli impone di avere fiducia nella dicibilità del mondo perché la rinuncia o il fallimento denuncerebbe non solo una lacuna nel vocabolario ma segnerebbe uno scacco essenziale nel gioco poetico.

D'altronde lo stesso mestiere di poeta, la tensione verso l'espressione ottenuta a prezzo di uno sforzo tenace e titanico, la continua esperienza dell'inadeguatezza del logos, di quello scarto maiuscolo o minuscolo, ma comunque innegabile, tra segno e significato, insegna a Eschilo – coltiva in lui – una diffidenza, continuamente esperita, verso la lingua: ogni scelta linguistica, ogni espediente retorico comporta una negoziazione tra la plurivocità di senso dell'idea e l'univocità della forma espressiva, che pure Eschilo cerca in tutti i modi di tenere allenata all'inquietudine. La fatica – primaria del poeta, secondaria e di secondo livello della traduzione messa al servizio di quella lingua e di una sua riproposizione scenica contemporanea – è rendere percepibili, per suggestioni allusioni mancate, frammenti vividi dell'originale sperimentazione espressiva. Attraverso il doppio velo

della messa in poesia e della sua trasposizione dall'antico al moderno, da una lingua a un'altra, dal testo alla scena, trapela qualche lampo di quella luce calda di vita che nell'espressione solitamente ama nascondersi.

Pathei mathos: la sapienza poetica è acquisita a prezzo di una sofferenza pagata parola dopo parola, che coincide con la consapevolezza acquisita dell'inedeguatezza del logos rispetto all'obiettivo ambizioso della rappresentazione. Ogni invenzione poetica è, in questo senso, il segno di una, parziale ed effimera, vittoria e di una, ben più sostanziale, sconfitta. Ogni parola è, più che l'insegna di un trionfo, l'emblema di un'angoscia percepita e precariamente sanata nell'atto poetico: è, di quell'angoscia, la cicatrice incisa nel corpo linguistico.

ENGLISH ABSTRACT

This is the translator's note to Aeschylus' *Oresteia*, performed May-June 2014 at the Greek Theatre in Syracuse. In Aeschylus' style formal simplicity, which eschews artifice and affectation, is tightly interwoven with an arduous conceptual and imaginative density. The hand-to-hand fight that the poet engages with words challenges the translator, who must try to convey the variety of the registers – low and high, learned and proverbial, poetic and prosaic – in modern performance.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Silvia Galasso
editing a cura di Silvia Galasso
Venezia • giugno 2014

www.engramma.org



la rivista di **engramma**
anno **2014**
numeri **116-118**

Raccolta della rivista di engramma del Centro studi classicA | luav, laboratorio di ricerche costituito da studiosi di diversa formazione e da giovani ricercatori, coordinato da Monica Centanni. Al centro delle ricerche della rivista è la tradizione classica nella cultura occidentale: persistenze, riprese, nuove interpretazioni di forme, temi e motivi dell'arte, dell'architettura e della letteratura antica, nell'età medievale, rinascimentale, moderna e contemporanea.