

la rivista di **en**gramma
2013

107-110

La Rivista di Engramma
107-110

La Rivista di
Engramma
Raccolta

numeri 107-110
anno 2013

direttore
monica centanni

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal
www.engramma.it

Raccolta numeri **107-110** anno **2013**

107 giugno 2013

108 luglio/agosto 2013

109 settembre 2013

110 ottobre 2013

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 978-88-31494-00-7
ISBN digitale 978-88-31494-02-1

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	<i>107 giugno 2013</i>
140	<i>108 luglio/agosto 2013</i>
238	<i>109 settembre 2013</i>
356	<i>110 ottobre 2013</i>

NN

mese **2013**

ENGRAMMA • 107 • GIUGNO 2013
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X

POTS&PLAYS

a cura di Giulia Bordinon, Monica Centanni, Silvia Galasso

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

sara agnoletto, 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, federica pellati, danielle 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 Editoriale
Giulia Bordignon, Monica Centanni, Silvia Galasso
- 7 Pots&Plays. Interactions between Oliver Taplin and the Italian Seminar
Oliver Taplin
- 14 Personificazioni di concetti astratti nelle rappresentazioni teatrali e nelle raffigurazioni vascolari: alcuni esempi
Giulia Bordignon
- 27 Teatro e innovazione nelle iconografie vascolari. Qualche riflessione sul Pittore di Konnakis
Ludovico Rebaudo
- 47 Pittura vascolare, mito e teatro: l'immagine di Medea tra VII e IV secolo a.C.
Silvia Galasso
- 79 Il *Laocoonte* perduto di Sofocle: una ricostruzione per fragmenta testuali e iconografici
Monica Centanni, Chiara Licitra, Marilena Nuzzi, Alessandra Pedersoli
- 107 Edipo, il Re che voleva sapere troppo.
Nota del traduttore di *Edipo Re* di Sofocle (Inda, Siracusa 2013)
Guido Paduano
- 109 Perché e come tradurre ancora *Antigone*.
Nota del traduttore di *Antigone* di Sofocle (Inda, Siracusa 2013)
Anna Beltrametti
- 115 Dalla carta al teatro.
Nota del traduttore di *Le Donne al Parlamento* di Aristofane (Inda, Siracusa 2013)
Andrea Capra
- 128 Edipo, nero come la peste.
Recensione di *Edipo Re*, regia di Daniele Salvo (Inda, Siracusa 2013)
Alessandra Pedersoli

Dalla carta al teatro

Nota del traduttore di *Le Donne al Parlamento* di Aristofane (Inda, Siracusa 2013)

Andrea Capra

Tradurre teatro comporta un dilemma radicale: l'eterno problema del destinatario si manifesta anzitutto in un'alternativa più o meno secca fra lettori e spettatori. Tornerò presto a questo problema, ma per ora la prendo un po' alla larga e parto dalle circostanze in cui mi è capitato di tradurre Aristofane. Dico "capitato", perché in effetti, con l'editore Carocci, avevo un contratto per tradurre Platone. Ma poi c'era una complicata faccenda di diritti, e allora abbiamo deciso insieme che invece del *Protagora* platonico avrei tradotto *Le Donne al Parlamento* di Aristofane (Capra 2010). Solo più tardi, in vista della stagione Inda 2013, ho 'rifatto' la traduzione per gli spettatori di Siracusa, e per questo, nel titolo, le 'mie' *Donne* hanno lasciato carta e lettori e sono andate a teatro.

La carta

Perché proprio *Le Donne al Parlamento*? C'entra – e chiedo scusa per la parentesi personale – un campetto da basket in un paesino del Peloponneso: da adolescente ci avevo visto il primo dramma classico della mia vita, *Eklisiazuses* del *Laiko theatre* del Pireo. Poi c'entra una produzione corale diretta da Serena Sinigaglia e andata in scena al Piccolo e altrove nel 2007 (su questo spettacolo, dal carattere fortemente corale, v. Giovannelli 2007 e Capra 2011): una folgorazione, e una fonte inesauribile di energia nei momenti di frustrazione che inevitabilmente accompagnano una traduzione impegnativa. C'entra perfino Platone, il mio autore preferito: mi ha sempre sorpreso la precisione di dettagli con cui questa commedia anticipa, in chiave buffonesca, molti temi del comunismo di beni e d'amore della *Repubblica*, e mi piace immaginarmi un non più giovane Platone al teatro di Dioniso, folgorato da *Le Donne al Parlamento* e determinato a tradurle (!) in chiave di utopia 'seria'. Motivazioni, insomma, non proprio oggettive, ma che forse proprio per questo hanno agito in profondità.

Per un caso fortunato, a queste circostanze del tutto personali corrispondevano bene considerazioni più concrete. La traduzione di Giuseppe Mastromarco per la UTET era (ed è) di là da venire. La nitida traduzione di Guido Paduano per la BUR aveva circa 25 anni (Paduano 1984), e nel suo registro piano era comunque molto lontana dall'atmosfera bacchica e sognante che mi avevano trasmesso i due spettacoli del Pireo e di Sinigaglia. Di poco più recente era la versione per la Valla di Dario Del Corno (in Vetta 1994, ma la traduzione risale alla prima edizione del 1989), il mio amato professore negli anni del dottorato

e ben oltre. Lui però – me l’ha confidato più di una volta – proprio non amava questa commedia dagli strani primati: le Donne ospitano non solo il brano scatologico più esteso di tutta la letteratura greca (vv. 311-371), ma anche la più lunga parola mai apparsa, sotto forma di uno smisurato menu:

vv. 1169-1175

λοπαδοτεμαχοσελαχογαλεοκρανιολειψανοδριμυποτριμματοσιλφιοτυρομελιτο
κατακεχυμενοκιχλεπικοσσυφοφαττοπεριστεραλεκτρυονοπτεκεφαλλιοκιγκλο
πελειολαγωσοιραιοβαφητραγανοπτερυγών

ostrichetrancidipescesalatocagnoligattuccipezzidicefaloinalsapiccantesilfioo-
liomieletordimerlicolombaccicolombellegallettilodolearrostocutrettopiccioni-
selvaticilepricottenevinocroccantantuccini

Di certo non gli erano congeniali gli eccessi di turpiloquio e la mancanza di unità di una commedia che per comune consenso è spezzettata e frammentaria (il povero Aristofane era vecchio e stanco) oppure, secondo un’interpretazione più caritatevole, autoironica (un Aristofane disilluso si sarebbe divertito a demolire l’idea comica che animava le sue precedenti commedie); mi riferisco in particolare all’interpretazione di Massimo Vetta (1994), che discute l’interpretazione ‘senile’ e propone quella ‘autoironica’. La resa di Del Corno rimane naturalmente quella di un grande traduttore, ma forse lui stesso non ci si riconosceva fino in fondo.

La mia impressione, quindi, era che ci fosse lo spazio e l’occasione per qualcosa di nuovo. La traduzione ‘di carta’ prevedeva anche un commento, e quindi resa e interpretazione andavano più che mai di pari passo. Non mi convinceva l’interpretazione ‘autoironica’, e men che mai quella ‘senile’. A me questa commedia piace – mi dicevo – ma non ha forse ragione la critica nel segnalare la mancanza di unità? L’eroina Prassagora scompare circa a metà della commedia: diversamente da altri eroi comici rivoluzionari (Diceopoli, Pisetero, Lisistrata...) non rimane in scena a difendere il nuovo regime dagli attacchi di chi cerca di corromperlo e riportarlo alla deprimente realtà prerivoluzionaria. Come se non bastasse, la commedia vede un avvicinarsi frammentario e caotico di personaggi più o meno anonimi: un cittadino reduce dall’assemblea che poi forse scompare, un collaborazionista e un reazionario che discutono l’opportunità di consegnare i propri beni allo stato, un’aralda che annuncia il banchetto comune, un giovane costretto dalle nuove leggi comuniste a soddisfare le voglie di tre vecchiette e infine un’ancella che proclama le beatitudini del nuovo regime. Ma a questo punto ben pochi fra i lettori moderni ci credono: il reazionario, parrebbe, si tiene la sua roba e approfitta del bene comune, il giovane subisce una sorte spaventosa, l’eroina latita, quasi a segnalare la sconfitta dell’idea comica...

Che razza di commedia è questa, insomma? Un coacervo di scene scollegate e un'utopia che diventa incubo? Qui, per mia fortuna, il teatro ha cominciato a illuminare la carta. Nello spettacolo della Sinigaglia c'è una strana osmosi fra alcuni personaggi: Prassagora, l'ancella, l'aralda, il reduce dall'assemblea e perfino le vecchiette si sovrappongono, si assomigliano, si fondono, si rubano le battute (per un'analisi puntuale si veda Capra 2011). Così facendo, contribuiscono a un tutto che va oltre la somma delle parti, e appoggiano tutte, fino in fondo, il nuovo regime fondato dall'eroina. Questa osmosi, devo credere, nasce dall'esigenza di superare la frammentarietà della commedia. Uno potrebbe pensare che la regista e gli attori, con un testo poco efficace fra le mani, hanno fatto del loro meglio per metterci una pezza, ma al di là delle intenzioni non è così: si può mostrare che *nello spettacolo antico i personaggi 'osmotici' erano tutti interpretati dal protagonistes, il prim'attore* (per i dettagli dell'argomentazione si veda il commento in Capra 2010). Ecco la chiave di volta perduta, quindi: l'unità della commedia era assicurata non dal protagonista modernamente inteso (un personaggio dotato di una sua identità stabile, magari psicologicamente connotata) ma dal *protagonistes*, il prim'attore. Con il suo fluido istrionismo, il *protagonistes* è sempre riconoscibile sotto la maschera dei personaggi di volta in volta interpretati. Il quadro si completa poi quando ci si rende conto che il secondo attore interpretava prima il reazionario e poi, nella scena immediatamente successiva, il giovane concupito dalle vecchie. Anzi: a ben vedere, in questo caso, siamo di fronte *allo stesso personaggio*. Dall'inizio



Il Coro di *Le Donne al Parlamento*, AFI-Archivio Fondazione Inda, *Le Donne al Parlamento*, Siracusa 2013.

alla fine della commedia, quindi, il *protagonistes* costruisce il nuovo regime (nei panni di Prassagora), ne magnifica le sorti (nei panni del reduce dall'assemblea e aralda), lo difende dagli attacchi dei reazionari (nei panni di due vecchie libidinose), ne celebra il trionfo (nei panni dell'ancella). Per converso, il reazionario castigato dalle vecchie disegna la parabola opposta, offrendo al pubblico il piacere ingenuo e profondamente connaturato alla commedia antica di godersi la brutta fine del 'cattivo', che tenta inutilmente di riaffermare logiche proprie del vecchio regime.

Nell'urgenza di ristabilire quella che mi sembra essere la verità su questa commedia bistrattata, la mia traduzione 'di carta' presenta come novità maggiore qualcosa che, propriamente, si colloca su un piano extra-testuale. Le battute non sono attribuite a personaggi (una pratica posteriore ad Aristofane, va detto) ma ai tre attori, oltre che al coro e alla corifea. Ne risulta una configurazione nuova, che può sembrare molto radicale ma nasce dalla volontà di spezzare lo psicologismo con cui i moderni leggono – e fraintendono – i drammi della commedia antica. Di altre novità dirò poi, perché sono comuni alla versione 'di teatro', che anzi le accentua (un esame più dettagliato delle scelte operate nel libro 'di carta' è in Capra 2012). Ma è importante sottolineare che già per il libro di carta il teatro vivo è stato per me molto importante, così come la domanda relativa al tipo di destinatario: per chi si traduce? A pormi questa domanda erano in un certo senso le *Donne* stesse (vv. 1154-1157):

σμικρὸν δ' ὑποθέσθαι τοῖς κριταῖσι βούλομαι.
τοῖς σοφοῖς μὲν τῶν σοφῶν μεμνημένοις κρίνειν ἐμέ,
τοῖς γελῶσι δ' ἠδέως διὰ τὸν γέλων κρίνειν ἐμέ:
σχεδὸν ἅπαντας οὖν κελεύω δηλαδὴ κρίνειν ἐμέ,

Voglio dare un piccolo consiglio alla giuria.
Ai più sapienti dico: ricordatevi delle mie sapienti parole, e votate me!
E ai ridanciani dico: per le risate che avete fatto, votate me!
E dunque lo dico praticamente a tutti: votate me!

Troviamo qui il primo riferimento, nella letteratura occidentale a noi nota, alla possibilità di una fruizione differenziata eppur sempre legittima di una stessa opera. Una distinzione, questa, che riaffiora poi in Aristotele (*Politica*, 1342b 16-22):

διὸ ταῖς μὲν τοιαύταις ἁρμονίαις καὶ τοῖς τοιοῦτοις μέλεσιν ἑατέον <χρησθαι>
τοὺς τὴν θεατρικὴν μουσικὴν μεταχειριζομένους ἀγωνιστάς· ἐπεὶ δ' ὁ θεατῆς
διττός, ὁ μὲν ἐλεύθερος καὶ πεπαιδευμένος, ὁ δὲ φορτικὸς ἐκ βαναύσων καὶ
θητῶν καὶ ἄλλων τοιούτων συγκείμενος, ἀποδοτέον ἀγῶνας καὶ θεωρίας καὶ
τοῖς τοιοῦτοις πρὸς ἀνάπαυσιν·

Similmente, anche i canti d'azione producono negli uomini una gioia senza danno. Perciò siffatte musiche e siffatti canti bisogna lasciarli all'uso di chi è impegnato a gareggiare in teatro. Poiché il pubblico è di due tipi: una parte è libera e educata, l'altra grossolana, fatta di teti, operai e altra gente dello stesso tipo, e bisogna concedere anche a costoro per svago rappresentazioni e spettacoli.

Nelle *Donne*, però, non c'è traccia di un simile disprezzo verso il pubblico popolare, anzi. Questa è forse la commedia più sboccata di Aristofane e vari segnali inducono a credere che il poeta cercasse il più ampio favore della platea. Posto che molto va perso in traduzione, il traduttore deve pensare a mio avviso soprattutto a *questo* pubblico (cfr. le osservazioni di Sommerstein 1973 e Radif 2002). Si è detto, anche in relazione ad Aristofane, che il commento "deresponsabilizza" il traduttore: non si può rendere tutto, ma poi si può recuperare con il commento (Privitera 1991, 42), e il mio libro di carta prevedeva per l'appunto un commento. Ma anche così non ho avuto dubbi circa la risposta ultima: chi andrà a leggersi il commento? I 'sapienti'. Chi invece avrà bisogno di un testo immediatamente fruibile? I 'ridanciani'. Secondo me è chiaro che il traduttore di Aristofane, nel dubbio, dovrà privilegiare questi ultimi.

Il teatro

La mia traduzione 'di carta', quindi, nasceva in qualche modo da suggestioni sceniche, e forse anche per questo è uscita presto dalle pagine del libro (sui paradossi inerenti al tradurre una forma di spettacolo che col tempo si è fatta libro, si veda D'Ippolito 1991). La sorte mi ha aiutato ancora: ero in viaggio con gli studenti in Grecia quando ho saputo di aver vinto il premio Monselice per la miglior traduzione dal teatro classico. Non sapevo neppure di essere iscritto: lo aveva fatto il mio editore. E il comune di Monselice promise di mettere in scena la commedia a distanza di un anno, e così è stato, anche se allo spettacolo non ho avuto modo di assistere (regia di Fabio Gemo, Monselice, 19 giugno 2011). Poi so che il regista Mario Martinelli ne ha usato un frammento in un progetto di forte impatto sociale a Lamezia Terme. E infine è arrivata la proposta dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico: non potevo crederci. Viaggio a Siracusa organizzato in fretta e furia per conoscere il regista, il bravissimo Vincenzo Pirrotta. Illuminante la sua lettura del testo: perfetto per capire cosa poteva funzionare in scena e cosa no. Di certo non era possibile tenersi alla regola antica dei tre attori per uno spettacolo in grande come quello di Siracusa, e quindi l'aspetto più radicale della mia traduzione 'di carta' andava modificato, con un ritorno ai personaggi. Vincenzo comunque ha colto benissimo il senso delle mie scelte. In parte – e del tutto indipendentemente – ha fatto ricorso alla medesima strategia osmotica impiegata dalla Sinigaglia. Così, alla fine della commedia, Prassagora riappare in scena e 'ruba' all'ancella alcune battute di sapore parabolico e suggella un'interpretazione dalla forte carica civile e politica

(si veda il servizio di Zeronovetv dal min. 11'01"). Così Prassagora, e con lei una voce autoriale, è ben presente anche alla fine della commedia, che quindi non rinnega se stessa come nelle interpretazioni ironiche. Ancora, uno stesso attore e uno stesso personaggio – che abbiamo chiamato “l’evasore” – ricopre il ruolo del reazionario che poi viene castigato dalle tre vecchie (l’interprete è l’ottimo Antonio Alveario). Non ho ancora fatto a tempo a chiedergli se l’ha fatto apposta, ma questa riapparizione fallica corrisponde benissimo a un’interpretazione che ho avanzato nel commento e suggerito nella traduzione (“e a che scopo sei venuto così, con in mano... la fiaccola?” – v. 978 τοῦ δαί δεόμενος δᾶδ’ ἔχων ἐλήλυθας – v. il mio commento *ad loc.*).

Resta da dire della traduzione, e qui toccherò molti aspetti che erano già nel libro ‘di carta’ e riprenderò (molto) da vicino quel che ho scritto per il libretto di scena. Aristofane poteva contare su un pubblico attento e ricettivo, pronto a cogliere le diverse voci che trovano posto nei versi del poeta. E questo, ovviamente, non si deve a una particolare propensione allo studio o alla lettura da parte di Aristofane o del suo pubblico: a quel tempo i libri scarseggiavano e la lettura individuale era considerata una stranezza un po’ sospetta. Era però una società *face-to-face*, immersa in una vita sociale intensa e fortemente condivisa. In un simile contesto, quella che oggi chiamiamo ‘letteratura greca’ (notare che in greco classico la parola ‘letteratura’ non esiste!) era per i cittadini la colonna



Antonietta Carbonetti e Antonio Alveario in *Le donne al Parlamento*, AFI-Archivio Fondazione Inda, *Le Donne al Parlamento*, Siracusa 2013.

sonora di eventi pubblici, di cui tutti avevano esperienza. Chi traduce Aristofane oggi, invece, scopre con smarrimento che l'apertura polifonica delle sue commedie è difficilissima da riprodurre in italiano e per gli Italiani. La ricerca affannosa di equivalenze – la mia traduzione spazia dal *Rigoletto* alla Cinquetti, dai classici della poesia alle canzoni di Elio – rivela la povertà delle nostre esperienze comuni, in un mondo sempre più frammentato: gli ultimi rapporti Censis dipingono un'Italia che non c'è più, una società spezzettata, senza speranze o regole condivise. Manca un minimo comun denominatore, una base di conoscenze e di possibili riferimenti comprensibili a tutti. È davvero difficile trasporre Aristofane in un contesto così grigio e dispersivo, eppure bisogna provarci: per gli spettacoli classici, l'assolato teatro di Siracusa si riempie ancor'oggi di spettatori festanti, e a tratti par di rivedere – come scrisse Quasimodo – “il popolo dell'antica Grecia a una festa dionisiaca” (la descrizione di Quasimodo del teatro di Siracusa in festa si può leggere nella raccolta dei suoi scritti sul teatro – Quasimodo 1961).

La mia traduzione è francamente scurrile, e questo forse non a tutti potrà piacere: oggi il teatro è spesso percepito come qualcosa di elitario, meglio se un po' noioso – così si torna a casa con l'idea di aver fatto fino in fondo il proprio dovere di forzati della cultura. Ecco allora che le rese popolari di Aristofane sono state spesso snobbate dall'*establishment* culturale italiano. Sono però convinto della scelta, e anzi la considero una piccola battaglia che val la pena di combattere. Sono meno sicuro dei risultati. È un'ovvietà, ma va pur detto che l'italiano non è la lingua più adatta. Quando si cerca un registro popolare, ancor'oggi l'italiano suona freddo e un po' insipido. Posto che il classico-toscano è improponibile (per intenderci: 'frizzi e lazzi', 'crepappe', 'cacadubbi' e così via), è inevitabile ricorrere a regionalismi più vitali, che qua e là affiorano anche nella mia versione. Funziona? Almeno in parte, spero di sì.

La salvaguardia dell'osceno è parte di un più generale tentativo di riprodurre il plurilinguismo e il pluristilismo di Aristofane: una varietà straniante, che risponde perfettamente a una forma di commedia in cui – come dicevo – non esistono personaggi dotati di coerenza psicologica, ma una serie di maschere che indossano abiti linguistici via via molto diversi, destinati a scatenare il riso proprio in virtù di incongruenze e contrasti. Nelle *Donne*, ad esempio, abbonda uno sgangherato 'giuridichese', e qui si gioca facile: suo malgrado, di questa pseudo-lingua ogni italiano presto o tardi fa esperienza. Eccone un esempio, che ha fatto ridere gli spettatori della prima (vv. 1015-1020):

ἔδοξε ταῖς γυναιξίν, ἦν ἀνὴρ νέος
 νέας ἐπιθυμῆ, μὴ σποδεῖν αὐτὴν πρὶν ἄν
 τὴν γραῦν προκρούση πρῶτον: ἦν δὲ μὴ 'θέλη
 πρότερον προκρούειν ἄλλ' ἐπιθυμῆ τῆς νέας.

ταῖς πρεσβυτέραις γυναῖξιν ἔστω τὸν νέον
ἔλκειν ἀνατεῖ λαβομένης τοῦ παττάλου.

Decreto delle donne: qualora un giovine concepisca desiderio avente a oggetto una coetanea, non avrà facoltà di scoparsela, salvo che abbia, contestualmente, prechivato una vecchia. Qualora poi rifiuti il prechivaggio, e persista nei suoi intenti, le donne più anziane avranno potestà sul detto giovine, con piena licenza di arrestarlo e tradurlo per il piolo.

Più complesso è il problema posto dai registri elevati e lirici, che in Aristofane convivono felicemente con le più esuberanti oscenità. Anche su questo punto mi sono discostato dalle tendenze più recenti, che prediligono un registro lessicale medio e optano quasi sempre per la prosa. Tuttavia i versi lirici di Aristofane (che – ricordiamolo – erano cantati e bacchicamente danzati) fanno davvero la differenza: l'impatto di questi brani è completamente diverso dal parlato che si esprime nei 'normali' dialoghi in trimetri giambici. E anche se ci limitiamo a queste parti più dialogiche, gli scarti sono fortissimi: i trimetri 'tragici', dal sapore fortemente parodico, si distinguono immediatamente dai trimetri comici, più irregolari e andanti. Ora, tradurre tutta una commedia in versi è un grande azzardo: diciamo che non me la sono sentita. Però gli scarti stilistici, anche metrici, *devono* emergere in traduzione, e non solo perché – per dirla con Valéry – “in poesia la fedeltà limitata al significato è una sorta di tradimento” (*Traduction en vers des Bucoliques de Virgile*, Paris 1956, 23, citato da Gentili 1991, 37, e Avezzù 2009, 72). La varietà poetico-musicale, insieme alla creatività lessicale, è una componente essenziale della commedia, che fra l'altro tiene lontana la tentazione nefasta di costringere Aristofane negli schemi della commedia borghese – o di ridurlo a un teatrino delle idee. E allora una via percorribile è una sorta di *décalage*: ho tradotto in prosa – ma non senza occasionali movenze ritmiche – i trimetri 'comici', in endecasillabi sciolti quelli 'tragici', in metri vari – più o meno facili – i pezzi lirici. Si tratta di una soluzione empirica e non particolarmente originale, ma l'ho perseguita con coerenza e impegno. La vera differenza, comunque, l'hanno fatta la regia di Vincenzo e le musiche di Luca Mauceri: questi pezzi hanno preso vita nella danza e nel canto, il ritmo della parola si è sciolto in quello della musica.

Plutarco non amava Aristofane, e ne sconsigliava la recitazione a banchetto non solo per il linguaggio osceno, ma anche per la difficoltà di cogliere i riferimenti all'attualità ateniese: “come nei banchetti dei signori c'è sempre uno pronto a versare il vino, così ognuno avrebbe bisogno di un professore di lettere per spiegare chi sono i vari Lespodi, Cinesia, Lampone e insomma tutti quei personaggi storici che vengono presi in giro nelle commedie” (Plutarco, *Questioni conviviali*, 7.8). Se si vuol far ridere, una situazione del genere è ovviamente

una catastrofe comunicativa, e ho fatto di tutto per scongiurarla: la commedia deve stare in piedi da sola, il pubblico ha il diritto di capire al volo, senza suggeritori pedanti. Ma che fare dei *komodoumenoi* o ‘comedizzati’, ossia dei personaggi storici – famosi allora ma spesso già ignoti a Plutarco – contro cui si scaglia il poeta? Qui ho adottato due diverse strategie. La prima muove dalla constatazione che i personaggi attaccati da Aristofane mostrano una tendenza ‘antonomastica’: i frequenti attacchi comici finiscono per trasformarli in un “*topos* vivente” (Treu 1999, 73), com’è accaduto al Papparazzo della *Dolce vita*. Un esempio: a furia di sberleffi comici, il politico Formisio, nominato anche nelle *Donne* al v. 96, era il pubblico ateniese sinonimo di debordante villosità. A noi però il suo nome non dice nulla, e se non si vogliono scomodare barbe e pelurie meglio note a un pubblico di oggi (Marx? Einstein? Lucio Dalla?) bisogna imboccare un’altra via: al referente storico sostituiremo un nome parlante, secondo una pratica che Aristofane stesso adotta volentieri. Non è male, quindi, esprimere le qualità del personaggio nel *nome*: nello spettacolo, Formisio si chiama “l’onorevole Piluniuru”, e il pubblico – certo in larga parte siciliano – ha mostrato di apprezzare.

La soluzione dei nomi parlanti era già nella traduzione ‘di carta’, e però funziona fino a un certo punto a teatro, perché ruba al pubblico il piacere di una franca risata alle spalle dei politicanti di turno. Le prime commedie di Aristofane erano legate alla polis in modo strutturale: la trama dei *Cavalieri*, ad esempio,



Il Coro di *Le Donne al Parlamento*, AFI-Archivio Fondazione Inda, *Le Donne al Parlamento*, Siracusa 2013.

ruota intorno alla figura del demagogo Cleone. Possibile trasportarla in un contesto culturale diverso? Forse sì, ma allora – se a Cleone subentra un Berlusconi – bisognerà trasformare per intero i referenti della commedia, riscriverla coerentemente dal principio alla fine. Le cose però cambiano con la commedia del IV secolo, dopo la guerra del Peloponneso, quando si innesca il tumultuoso processo che trasformò il teatro da istituzione specificamente ateniese a lingua comune della civiltà greca e più tardi greco-romana. Anche i commediografi non scrivevano più solo per Atene, e proprio dalla Sicilia e dalla Magna Grecia ci sono giunte spettacolari conferme della notorietà di Aristofane nei teatri italici, con scene ben riconoscibili dipinte su vasi di produzione locale. La commedia diventa quindi un prodotto internazionale, e non può più presupporre una conoscenza piena e capillare della realtà ateniese, che si riduce a uno sfondo di genere. Gli attacchi *ad personam* non scompaiono, ma non sono più organici alla trama della commedia. Si tratta di pezzi, per così dire, ‘modulari’, che possono essere facilmente smontati o sostituiti in ragione del diverso pubblico cui la commedia, di volta in volta, era proposta. Studi recenti hanno mostrato la produttività antica di questo modello, che al traduttore può suggerire una seconda strategia: gli attacchi ‘occasionali’ o ‘modulari’ potevano essere soppressi o sostituiti (per questa nuova interpretazione dell’evoluzione della commedia greca, basata non su presupposti idealistici – lo *Zeitgeist* come fattore di cambiamento nell’evoluzione dall’*archaia* alla *nea* – ma su circostanze materiali, si veda Konstantakos 2005/6).

Nelle *Donne* si intravedono i primi segni di questo fenomeno, e d’altra parte è facile riconoscere alcuni ritocchi che Aristofane ha introdotto all’ultimo, per evocare il momento preciso in cui la commedia andò in scena per la prima ateniese. Lo stesso ho cercato di fare anch’io: d’accordo con Vincenzo Pirrotta, ho tagliato alcuni versi di difficile comprensione (qualcun altro è stato poi tagliato nella *performance*), ma soprattutto, dietro l’esile velo di nomi appena deformati, ho inserito una serie di *komodoumenoi* contemporanei e di riferimenti all’attualità della rappresentazione, che accade in un luogo e in un tempo ben definiti. La scelta di puntare su *komodoumenoi* di oggi non tocca la struttura della commedia, ma è funzionale alla più vistosa novità del copione: Vincenzo ha scritto di suo pugno una parabasi, che io ho poi ritoccato per armonizzarla alla traduzione. “Tristi oracoli da un lontano futuro” raccontano di inaudite violenze contro le donne, e a questo punto le coreute sfoggiano dei *burka* blu e muovono verso il pubblico per guardare fisso negli occhi gli spettatori. La scena – ormai lo si può dire – ha funzionato molto bene: grande intensità, grande risposta del pubblico.

La parabasi era il momento *clou* delle commedie di V secolo: il coro deponiva la maschera uscendo dalla trama, sfilava davanti al pubblico e gli parlava in prima persona, a nome del poeta. Il tema era l’attualità teatrale e politica, che il poeta

affrontava apertamente con tanto di nomi e cognomi. La parabasi però muore nel IV secolo, e proprio *Le Donne al Parlamento* sono per noi il primo esempio di commedia – lo sappiamo grazie a indicazioni sopravvissute nella tradizione manoscritta – in cui erano previsti interventi corali estranei al copione, canti che quindi potevano essere di volta in volta eseguiti da cori locali: le compagnie di teatro itineranti potevano reclutarli *in loco*, nella città in cui era prevista la rappresentazione. Non sappiamo se e come questi pezzi corali alludessero alle diverse realtà locali, ma è ragionevole pensare che lo facessero, nello spirito della commedia aristofanesca. Lo abbiamo fatto anche noi, nel tentativo di combinare gli aspetti universali della trama al momento storico – tragicamente ridicolo – in cui versa il nostro paese. Ma Aristofane approverebbe? Oso sperare di sì: e forse si riderebbe in compagnia.



Il Coro con il *burka* in *Le Donne al Parlamento*, AFI-Archivio Fondazione Inda, *Le Donne al Parlamento*, Siracusa 2013.

Riferimenti bibliografici

Avezzi 2009

G. Avezzi, *Tradurre il teatro*, in C. Neri, R. Tosi (a cura di), *Hermeneucin. Tradurre il greco*, Bologna 2009, 67-82.

Capra 2010

Aristofane, *Donne al Parlamento*, a cura di A. Capra, Roma 2010.

Capra 2011

A. Capra, *Con l'occhio oltre l'ostacolo: la filologia è un'arte fantastica?* Le Donne al parlamento *alla luce di un allestimento moderno*, "Dionysus ex Machina", 2 (2011), 428-439.

Capra 2012

A. Capra, *Tradurre Aristofane*, in G. Peron (a cura di), *Premio Città di Monselice per la traduzione letteraria e scientifica*, 38-40, Padova 2012, 335-350.

D'Ippolito 1991

G. D'Ippolito, *Civiltà teatrale greca e traduzione semiologica (formulare nell'epica, scenica nel dramma)*, in S. Nicosia (a cura di), *La traduzione dei testi classici: teoria, prassi, storia. Atti del Convegno di Palermo (6-9 aprile 1988)*, Napoli 1991, 71-90.

Gentili 1991

B. Gentili, *Tradurre poesia*, in S. Nicosia (a cura di), *La traduzione dei testi classici: teoria, prassi, storia. Atti del Convegno di Palermo (6-9 aprile 1988)*, Napoli 1991, 31-40.

Giovannelli 2007

M. Giovannelli, *La sfida del comico. Riflessioni per una messa in scena di Aristofane, "Stratagemmi"*, 2 (2007), 49-101.

Konstantakos 2005/6

I. Konstantakos, Το κωμικό θέατρο από τον 4ο αιώνα στην ελληνιστική περίοδο. Εξελικτικές τάσεις και συνθήκες παραγωγής, in *Επιστημονική έπιτηρίς της φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*, 57 (2005-2006), 47-101.

Nicosia 1991

S. Nicosia (a cura di), *La traduzione dei testi classici: teoria, prassi, storia. Atti del Convegno di Palermo (6-9 aprile 1988)*, Napoli 1991.

Paduano 1984

Aristofane, *Le donne al parlamento*, a cura di G. Paduano, Milano 1984.

Privitera 1991

G. A. Privitera, *La traduzione di Omero*, in S. Nicosia (a cura di), *La traduzione dei testi classici: teoria, prassi, storia. Atti del Convegno di Palermo (6-9 aprile 1988)*, Napoli 1991, 41-53.

Quasimodo 1961

S. Quasimodo, *Scritti sul teatro*, Milano 1961.

Radif 2002

L. Radif, *Azzecagarbugliando Aristofane, "Maia"*, 54 (2002), 271-276.

Sommerstein 1973

A. Sommerstein, *On Translating Aristophanes: Ends and Means*, "Greece and Rome", 20 (1973), 140-154.

Treu 1999

M. Treu, *Undici cori comici. Aggressività, derisione e tecniche drammatiche in Aristofane*, Genova 1999.

Vetta 1994

Aristofane, *Le donne all'assemblea*, a cura di M. Vetta, traduzione di D. Del Corno, Milano 1994.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Silvia Galasso
editing a cura di Silvia Galasso
Venezia • ottobre 2013

www.engramma.org



la rivista di **engramma**
anno **2013**
numeri **107-110**

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.