

## Dialogo con Maria Grazia Ciani, traduttrice di *Medea* per il XLV Ciclo di Rappresentazioni Classiche

*A cura di Giuseppina Norcia*

**Si parla spesso di universalità dei classici, concetto condivisibile ma che nello stesso tempo rischia di divenire vuoto, astratto. Di certo, i doni dei Greci sono molti, con tutta la complessità e l'ambiguità che il dono stesso ha nel loro immaginario. I doni che ci portiamo dentro, come radice della civiltà, nel modo di pensare, forse di raccontare e di sentire certi valori. Nella letteratura, anche. E mi chiedo se c'è un *timeo Danaos* che possiamo proferire anche noi; se esiste anche una influenza negativa, "rischiosa" dei Greci sul nostro modo di vivere. Penso, ad esempio, all'abuso della retorica, alla capacità di ricostruire la realtà in modo alterato (ma straordinariamente credibile) e ideologico. A un "complesso di superiorità" che potremmo aver ereditato...**

"La nostra città è la scuola della Grecia", afferma Pericle nell'epitaffio tramandato da Tucidide. Per molti secoli la Grecia stessa è stata la scuola dell'Europa, quando l'Europa si identificava con il mondo più colto e progredito.

Una scuola ma anche un mito, seducente, ambiguo e misterioso come tutti i miti. Un'eredità complessa, a tratti luminosa e trasparente, a tratti oscura e indecifrabile. Tuttavia, nel rapporto con questo mondo scomparso, con questa lingua morta, codificata nel lessico e nello stile, l'antico detto "timeo Danaos et dona ferentes" può essere anche inteso alla rovescia: poiché sono loro, gli antichi Greci, a dover temere noi, i barbari, e il nostro assedio fatto di esegesi, discussioni, congetture, riscrizioni, e infinite traduzioni, sempre rinnovate e modificate e sempre al limite, non tanto dell'errore materiale e superficiale, quanto del fraintendimento profondo. "...leggiamo il greco com'era?... Non sbagliamo a leggere?... Non leggiamo nella poesia greca non ciò che c'è, ma ciò che ci manca?", si chiedeva Virginia Woolf, che della lingua e della poetica greca aveva fatto il suo mito personale. E concludeva che è impossibile cogliere la lingua greca nel suo significato profondo, quindi inutile leggere il greco in traduzione ("Del non sapere il greco").

Eppure è proprio questa lingua uno dei doni maggiori. Questa lingua che non si può più modificare, flettere, alterare. Che non reagisce ma costringe alla reazione. Che impone il confronto ma al confronto si sottrae. Questa lingua "ci tiene schiavi, il desiderio di lei ci seduce e ci attira".

Le affermazioni della scrittrice inglese si possono sottoscrivere anche oggi.

La lingua, un dono assoluto. Il potere della lingua, il più pericoloso dei doni. Della parola i Greci hanno scandagliato tutti i risvolti possibili, le hanno tolto innocenza e verità. Hanno trasformato la spada scintillante in un velenoso serpente. Il logos *megas dynastes* ha inquinato per sempre ogni forma di comunicazione. Di questo "dono" non potremo liberarci mai. E' forse la loro vendetta, affidata all'arma apparentemente più innocua, gli *epea pteroenta*, le parole che volano e si disperdono nell'aria, ma, come le frecce, mirano sempre a un bersaglio.

Erano presuntuosi, arroganti, autoreferenziali, duplici. Ma ci hanno insegnato il culto della bellezza, la paura della vecchiaia, l'orrore per la morte. Ci hanno fatto capire il valore della profondità e il piacere della leggerezza; la dignità e il coraggio nel rapporto col divino; l'ambizione, la competitività, il gusto della gara e del gioco; lo slancio dell'eroismo e l'importanza dei gesti quotidiani. L'amore per la vita su questa terra e non oltre. Ci hanno insegnato a riconoscere il peso delle passioni, le conseguenze funeste della mancanza di controllo che è rinuncia alla coscienza di sé, perdita di identità e di "forma". Ci hanno ammonito a mantenere la "misura". E a dare, ognuno di noi, un senso alla propria vita: *gnothi sautòn*. Era certamente un'utopia che non hanno mai raggiunto, ma in cui hanno creduto e che hanno cercato ostinatamente di conseguire.

Forse sono questi i doni migliori che hanno lasciato in eredità ai "barbari". Ma in tanti secoli solo uno, credo, ha dato frutti fecondi: l'arma della parola, la parola come arma. Oggi, attuale più che mai.

**Che rapporto abbiamo oggi con la dimensione mitica? Da un lato sembra che le sia riservata una attenzione particolare (dai *festival* culturali all'interesse verso l'archeologia, dalla divulgazione editoriale e televisiva alle grandi produzioni cinematografiche), dall'altro è come se ci sfuggisse tutta la sua complessità, in un processo costante che va dal profondo al superficiale, dalla comprensione dei "meccanismi" della vita alle più consumistiche forme di intrattenimento.**

Le sirene sono ancora tra noi. Non su un'isola ignota, pronte ad attirare i naviganti in una trappola di seduzione mortale. Sono presenti nel cinema, nella letteratura, nella TV, sempre più banalizzate, spogliate di ogni fascino e mistero. Decadenza di un mito. Dice Maurizio Bettini, autore insieme a Luigi Spina di un bel saggio dedicato appunto a "Il mito delle Sirene": "La loro seduzione è tutta nel canto, ma di quel canto non si è mai saputo il contenuto. Si tratta di una voce, un suono dove ognuno trova ciò che vuole per appagare il proprio narcisismo. Le sirene non comunicano niente, fanno semplicemente desiderare ciò che non si sapeva di desiderare. Esattamente come oggi fa la pubblicità, mentre Ulisse avanza nell'ipermercato con le mani legate al carrello".

Non tutti i miti antichi subiscono la sorte delle Sirene, ma certo nella maggior parte dei casi, in modo più o meno consapevole, la dimensione mitica perde il suo significato più profondo per adattarsi alle esigenze della modernità e dei suoi mezzi di comunicazione. E questo avviene soprattutto quando si cerca di ricalcare alla lettera la tradizione antica, nell'illusione di poter restituire la dimensione del passato recuperandone semplicemente il nome: dai numerosi Ercoli dei film "peplum" a *Troy*, *Alexander* o l'ancor più recente *300*. Preso così, frontalmente, il mito si ribella, sfugge, trasforma il suo messaggio in un effetto di assoluta inattualità.

Le vie attraverso le quali il mito si ripropone in tutta la sua complessità sono forse quelle trasversali, là dove "l'originale è assente" (dal saggio a cura di Monica Centanni, Mondadori 2005) e la letteratura, la poesia, l'iconografia, il cinema, la stessa TV, elaborano il modello antico senza saperlo. Non è facile recuperare l'allusione, emigrata in un contesto diverso, nascosta nelle pieghe di un linguaggio all'apparenza nuovo del tutto. Ma la forza della tradizione è lì in agguato, si nasconde nelle pieghe del discorso, nei risvolti delle immagini. Naturalmente anche in questi casi si verificano i tradimenti, le banalizzazioni, i recuperi ad uso pubblicitario o commerciale. Tuttavia non sempre la variazione equivale a un degrado: la modella Kate Moss fotografata nella posa dell'Ares Ludovisi è un esempio di allusione ambigua e sottile, che si presta a considerazioni estetiche e metafisiche (dal saggio citato "L'originale assente"). E molto spesso, tanto più sembra lontano il modello antico, tanto più vicino risulta lo spirito che trapela dalla sua reinvenzione.

Il mito può essere recuperato in tutta la sua complessità nella rappresentazione teatrale. Dove la lingua torna ad essere solo uno degli elementi portanti, e vengono restituiti – sia pure in via congetturale – il gesto, la musica, le pause, i silenzi, gli sguardi, le intonazioni, le posture, tutto insomma quello che costituiva l'azione drammatica nel suo farsi e nel rinnovare il mito attraverso la ritualità dell'evento. Al teatro, oggi, è affidato il recupero del mito nella sua profondità, anche nella sua inattualità purché a questa inattualità si restituisca tutto il suo valore di testimonianza fondante e se ne recuperi la valenza sacrale. Partendo da questo punto di vista, anche la traduzione deve riuscire a superare i limiti determinati dallo scarto inevitabile tra la lingua di partenza e quella d'arrivo e imporsi come verbo rivelatore, veicolo del mistero. Deve prendere su di sé il peso della lingua morta e ad ogni parola, ad ogni frase restituire lo spessore, lo splendore dell'essenza. Sulla scena questo è possibile. Sulla scena questo deve avvenire.

**Sento spesso dire dai traduttori che c'è una differenza sostanziale tra la traduzione di un dramma destinata alla lettura e quella per la messinscena. Indipendentemente dalla “destinazione”, non è comunque importante attenersi allo specifico dell'opera, al fatto che si tratta di testi nati per la rappresentazione?**

“E' abissale – scrive Edoardo Sanguineti (“Teatro antico. Traduzioni e ricordi”) – la differenza fra una traduzione destinata alla lettura, che può, se vuole, liricizzare il testo, e una traduzione destinata al teatro... A me è sempre interessata innanzitutto la “dicibilità” del testo tradotto per il teatro: la parola drammaticamente forte”. Attraverso questa “parola drammaticamente forte” si può percepire ancora la vitalità del mito.

**La lingua greca e quella italiana sono molto diverse; rispetto all'italiano il greco è una lingua strutturalmente molto duttile, ricca anche dal punto di vista lessicale. Dove secondo lei il traduttore è costretto ad “arrendersi”, quali sono, per così dire, i principali elementi di intraducibilità dal greco antico all'italiano?**

“Di seconda mano” è il titolo di un libro, tra racconto autobiografico e saggio, della germanista Laura Bocci (Bompiani 2004), sul tema del tradurre letteratura. Un tema che ha prodotto una bibliografia vasta, importante, di carattere soprattutto teorico. Ma ha raccolto anche le confessioni dei traduttori, occasionali o di professione, le difficoltà le incertezze i dubbi di un lavoro di alto artigianato dove i rischi del passaggio da una lingua all'altra costituiscono la palestra quotidiana, e la responsabilità del compromesso rischia di minare profondamente il senso di appartenenza all'una o all'altra lingua.

Tradurre da una lingua viva è sempre e comunque un'impresa, ma è uno scontro ad armi pari che può risolversi in una metamorfosi felice e feconda. Tradurre da una lingua morta è uno scontro impari con un avversario apparentemente impotente: materia inerte che però, appena toccata, “danza e salta, vivissima” (Woolf), coglie di sorpresa e spesso disarmava. Lingua morta o piuttosto in letargo, che attende di risvegliarsi al tocco magico di un principe/poeta, il poeta dei traduttori, come nella favola della bella addormentata. Ne nasce un rapporto che è sempre in bilico tra verità e verisimiglianza, mistificazione e sublimazione. Nulla è mai come dovrebbe essere, questa è la sensazione predominante, e ogni autore impone leggi proprie. Ogni testo è un'isola. Dire, come fa Edoardo Sanguineti, “che io traduca Sofocle, o un contemporaneo qualsiasi, sono io che traduco: e sono io che sto parlando”, è un'affermazione che consola, ma non aiuta.

**Interpretare Euripide è impresa particolarmente ardua, per la sua caratteristica alternanza di registri e di toni. Entrando ancor più nello specifico, ci sono dei momenti particolarmente “difficili” nella Medea?**

Euripide è un inquieto che passa da un registro all'altro. Illude spesso con approcci “facili”, usando un linguaggio piano, dall'apparenza semplice. Anche se i dialoghi esibiscono spesso una reticenza jamesiana e i cori si lanciano in evoluzioni inafferrabili nel loro intimo significato.

Difficile accordare lo strumento per riprodurre il tono euripideo. Difficile passare dal lirico al didattico, dal petulante al poetico, dal patetico al banale.

L'incipit di “Medea” – il discorso della nutrice – non espone misteriosi segreti attraverso trappole linguistiche, ma è esso stesso una trappola nella letteralità del suo enunciato. Quell'iterato desiderio di cancellare il passato andando a ritroso, come in un *feed-back* cinematografico, è difficile da rendere, così, a scena fredda. “Vorrei che la nave Argo non avesse mai oltrepassato le Rocce azzurre volando verso la terra dei Colchi”: prosastico. “Oh se Argo non avesse mai oltrepassato...”: vecchio stile.

Una soluzione semplice e moderna è quella offerta da Jonathan Safran Foer nel suo romanzo “Molto forte, incredibilmente vicino”, dove un ragazzo, che ha perduto il padre nel crollo delle Torri gemelle, rovescia la sequenza degli eventi, persino delle parole pronunciate, per scongiurare ciò che è già irrimediabilmente avvenuto. “...avrebbe camminato all’indietro fino al metro... sarebbe tornato a casa camminando all’indietro... sarebbe tornato a letto, la sveglia avrebbe suonato all’indietro... saremmo stati salvi”.

“Se la nave Argo non avesse volato oltre le Rocce azzurre fino alla terra dei Colchi, se l’albero di pino non fosse stato reciso nelle valli del Pelio per fabbricare i remi, se il re Pelia non avesse mandato quei principi alla ricerca del Vello d’Oro...”. Ecco, così forse: la traduzione non è impacciata e il testo, tutto sommato, è rispettato. Certo, si può fare di meglio, è questa la malinconica sensazione che accompagna il traduttore nella sua solitudine (vedi “La malinconia del traduttore”, di Franco Nasi, Medusa ed.).

### **Medea fa sempre *audience*. Cosa rende questo dramma così “potente”?**

Nel volume miscelaneo dedicato al tema delle madri (“Madre, madri”, a cura di Ivano Dionigi, Rizzoli 2008), Medea è la “mater terribilis” e nello stesso tempo è la mater infinita per la vasta ricaduta che il suo personaggio ha avuto nei secoli. Da Euripide a Pasolini, passando per moltissimi rifacimenti illustri. Euripide è il creatore del mito letterario che si è imposto su tutte le varianti per la scelta audacissima e, per i suoi tempi, assolutamente inattuale di portare sulla scena una matricida. Le varie fonti mitologiche avevano cercato di mitigare l’atto, senza peraltro poterlo negare, proponendo varie giustificazioni (ha tentato di rendere i figli immortali, ma il rito è fallito e loro sono morti; oppure: li ha “nascosti” per sottrarli alla vendetta dei Corinzi e di lì è nata la voce della loro uccisione; oppure: proprio per sottrarli alla violenza dei Corinzi, ha preferito dar loro la morte di sua mano ecc.).

Euripide descrive un progetto e la sua attuazione sulla base di un disegno preciso che non ha attenuanti. E’ pur vero che Medea è sola in terra straniera, emarginata, scacciata; è vero che minacciano di toglierle i figli; è vero che amore e gelosia le corrodono l’animo e la mente e che esita a lungo prima di alzare il pugnale sui figli. Ma alla fine lo compie, il gesto inaudito, esecrato dall’intera Grecia “civile” che subito prende le distanze da questa donna: la barbara figlia della Colchide, la straniera che viene da lontano.

Una madre uccide i suoi figli. Tutto ciò che Euripide costruisce intorno a questo evento è un corollario insignificante. Rimane il fatto, rimane il gesto con cui ogni epoca, ogni autore dovrà confrontarsi. Edipo uccide il padre, sposa la madre. Non lo sapeva, non importa. Ha ucciso suo padre, sposato sua madre. I fatti sono questi.

Nell’immaginario occidentale, Medea è colei che uccide i figli. Si è tentato di alleggerire la sua responsabilità raccogliendo e modificando le voci più antiche: ha ucciso, sì, ma per evitare che i Corinzi vendicassero su di loro l’assassinio della famiglia reale, o meglio ancora, per sottrarli a un’esistenza infelice, raminga come la sua, li ha uccisi, insomma, per proteggerli, li ha uccisi per amore. Nella più moderna delle rivisitazioni, Christa Wolf le toglie addirittura il coltello di mano attribuendo l’infanticidio direttamente ai Corinzi, restituendo a Medea femminilità e innocenza e rovesciando la colpa sull’ordine sociale in cui prevale la ferocia della cultura patriarcale. Nemmeno lei si accorge che il Euripide ha sfiorato i segreti più oscuri e profondi del cuore femminile, che Euripide ha intuito una verità a lungo rimossa e oggi riconsiderata con orrore e spavento. Ogni donna è una straniera che viene da lontano. Ogni madre può essere Medea.

**Continua...**

