



## Tradurre il Teatro Greco

Edoardo Sanguineti *Università di Genova*

Vorrei cominciare cercando di esporre, non dico una teoria della traduzione, ma la mia idea di traduzione. La prima occasione si presentò nel 1977: partecipai a un convegno che si teneva a Firenze e che aveva come titolo "I Greci nostri contemporanei". Il titolo era dovuto al successo estremo dell'opera di Jan Kott, che era presente anche al convegno.

Tra l'altro, una cosa mi aveva, in quella sede, molto colpito – la ricordo per inciso: come è noto in tanti momenti tra i più rilevanti della storia del teatro, in scena non compaiono donne. Kott scrisse un saggio bellissimo, su Shakespeare, evidenziando come in molti dei suoi drammi ci siano infiniti giochi che permettono un doppio salto ad ostacoli: c'è un personaggio maschile e un personaggio femminile, che è interpretato da un uomo, che si traveste a sua volta. È dunque Teatro pieno di allusioni costanti, che permette una lettura a più livelli. Molto meno indagato è invece questo problema nel Teatro greco, sebbene le ambivalenze che si pongono in questo meccanismo siano degne di considerazione. Ero stato invitato al convegno per un intervento sul tema "esperienze di traduttore". A quel tempo avevo fatto tre esperienze di traduzione del teatro greco: *Le Baccanti* del 1968, *le Troiane* del 1974, *Le Coefore* del 1978.

Perché si traducono i classici? Probabilmente si può rovesciare la cosa. Noi consideriamo classico un autore che viene tradotto. Se non si traduce, un autore – oggi più che mai – non è considerato classico. Spesso si promuove a classici autori solo per il fatto di essere promossi alla comunicazione metalinguistica...

Un autore si traduce continuamente. Quando leggiamo *l'Iliade* tradotta da Monti, quella è *l'Iliade* "di Monti", evidentemente... In tempi più recenti, Salvatore Quasimodo scrisse un vero e proprio capolavoro traducendo i lirici greci. Quella è davvero opera per cui merita di essere ricordato.

\*Trascrizione dell'intervento del Prof. Sanguineti al convegno organizzato dalla Fondazione INDA Le Ragioni della Follia. La vergogna e la colpa. Venezia, 18-19 marzo 2010



In questa idea, il contemporaneo è il traduttore; il pubblico simula di andare ad ascoltare Euripide. Ma non ascolta Euripide. Salvo casi straordinari di omofonia, non passa una sillaba del testo originale. Già allora notavo una cosa curiosa. Non c'è nessuna differenza tra una traduzione autentica e una pseudo-traduzione. E adducevo come esempio, forse tra i più illustri, quello leopardiano del *Canto del gallo silvestre*, che si finge tradotto da un testo in cui si mescolano lingue composite. Quando Leopardi organizza l'edizione finale dei "Canti", usa il termine "imitazione". È un concetto pieno di rilevanza e ci permette di elaborare quella che potrebbe essere una teoria della traduzione. Ma c'è una parola che permette di dare un senso a questa riflessione: "travestimento". Per comodità, mi è accaduto di riservare il termine a casi che sono stati abbastanza numerosi nella mia esperienza teatrale, in cui si muove da un certo testo dove alcune frasi sono direttamente riprese - in qualche modo tradotte - dal testo originale ma poi si passa ad altri interventi modernizzanti all'estremo. Per esempio, quando Faust si lamenta di aver seguito le grandi discipline universitarie (giurisprudenza e via dicendo) risulta invece un elenco che è parodico, chiaramente per colpa mia, di discipline fiorite nel mondo universitario contemporaneo, alcune reali, altre immaginarie e c'è una specie di sviluppo prolungato. Tradurre significa già travestire; non è possibile che travestire un testo. Ci sono gradi diversi; si tratta di stabilire in astratto dei confini in cui si specula sulla ingenuità dello spettatore dandogli a credere che sta ascoltando un tragico greco...ma questo è applicabile a qualsiasi altro testo. Personalmente, mi trovai ad operare un travestimento quando allestii con Luca Ronconi un *Orlando Furioso*, che poi divenne uno spettacolo di teatro, cosa che non era prevista. Ariosto fu scelto su proposta di Ronconi perché era un autore che tutti credono di conoscere avendone letto qualche episodio a scuola, ma che di fatto non conoscono. Neanche molti autori di edizioni critiche l'hanno letto da cima a fondo; il loro è un lavoro molto complicato, ma non è necessariamente organizzato in ordine sequenziale.

Quella traduzione era totalmente infedele, fabbricavo pseudo ottave... L'ottava ha il grande vantaggio di essere diventata il grande metro narrativo, con tutte le vicende che ha attraversato nel corso del tempo, permettendo giochi straordinari. Il *ron ron* dell'ottava non richiedeva tanto che ci fossero otto versi, ma che si sentissero le rime bacciate o alternate. Allora fabbricavo un falso Ariosto che era un travestimento, un travestimento tanto più forte perché muoveva all'interno di un testo che non era teatrale. Si può benissimo prendere una novella, un romanzo e ricavarne uno spettacolo in tal senso. Se volete, la formula che userei, è "tradurre come travestire".

Nel lavoro che ho fatto come traduttore dei classici, per lungo tempo ho tradotto solo testi greci ed uno in latino, la *Fedra* di Seneca. Ho tradotto anche altre cose. Mi sedusse molto il *Don Giovanni* di Molière che considero uno dei grandissimi testi del teatro universale.

Se un giovane mi chiedesse "cosa mi consigli di leggere?", gli direi il *Don Giovanni* di Molière. La cosa straordinaria è che lui non è un seduttore ma un sedotto, e tutti i meccanismi della mitologia dongiovannesca in generale sono rovesciati nella prospettiva.

Ho tradotto da Corneille, da Brecht, da Shakespeare, ed ogni volta cercavo di affrontare in modo nuovo il problema del tradurre. Tradussi anche un testo per una regia di Benno Besson. Era l'allievo prediletto di Brecht, anche se in diverse occasioni prese le distanze da lui. Mentre normalmente i registi amano passare da un testo ad un altro, Besson amava riprendere uno stesso spettacolo e riproporsi il problema della messa in scena o rappresentare lo stesso testo in lingue diverse, piuttosto che portare in scena testi nuovi. Quando con lui feci *Edipo tiranno*, pose pochissime condizioni: la prima, che il titolo fosse *Edipo tiranno*. La seconda era che, avendo messo in scena precedentemente la traduzione di Hölderlin, qualche



Ippolito 1970. Archivio Fondazione INDA.

volta poneva la questione della traduzione di qualche passo (conosceva il testo e diceva, qui dice così e tu dici così..). Fece poche osservazioni, alla fine.

Aveva consigliato agli attori di leggere il testo in traduzione, perché gli attori non sono necessariamente degli enciclopedisti di storia del teatro. Loro usarono una traduzione di Salvatore Quasimodo. Le traduzioni di Quasimodo le leggono in pochi, ma sono bellissime. Quando arrivò la mia traduzione, questi attori conoscevano già ed avevano letto Quasimodo, affidabile, liscio, pulito, perfettamente intellegibile. Lui teneva al titolo *Edipo tiranno*, perché era letto da lui come passaggio dal matriarcato al patriarcato. Questa era l'idea fondamentale.

Nel testo io tradussi Edipo con Piedone, senza che il povero Besson sapesse le implicazioni incredibili che questo nome poteva dare. E questo apparve in tutte le recensioni dei giornalisti. Il pubblico, anche alla prima, ebbe momenti di fremito. Superato quell'istante, la cosa passò liscia. Mi interessava che fosse un vocabolo parlante, una specie di nome significativa. Quando gli proposi Piedone, Besson fu contentissimo – è il vero nome, in qualche modo. Gli attori dissero che non avrebbero recitato il mio testo. Io li capii. La considerazione era “mettiamo anche che riusciamo a dirlo, non riusciremo mai a memorizzarlo”. Era un testo pieno di incisi e tormenti, ma Besson disse semplicemente: “la lettura comincia domattina alle nove”.

Questi attori alla fine si convertirono radicalmente, erano entusiasti. Io considero il più grande successo teatrale della mia vita aver visto che la traduzione funzionava e che si erano ricreduti. Ho continuato a tradurre e travestire cercando di pormi ogni volta un problema nuovo. I confini della sperimentazione si allargavano perché ogni volta mi ponevo un problema specifico. La traduzione a calco è l'ultimo approdo a cui sono arrivato, per questa *Fedra* destinata a Siracusa. La cosa consiste di due elementi "diabolici". Il primo è che se al verso 300 del testo c'è un modo di rendere una parola di Euripide e questa ritorna al verso 1200, ci deve essere la stessa parola, per quello che è umanamente possibile, nella traduzione italiana. Questa è una acrobazia abbastanza forte perché la compatibilità, in contesti diversi di vocaboli diversi, implica una speculazione semantica e comporta l'idea che tradurre significa importare nella propria

lingua una lingua straniera, e non adattare alla nostra lingua il greco. Bisogna grecizzare l'italiano, non italianizzare il greco. La seconda acrobazia è di ordine metrico. Ad esempio, quando ho tradotto Corneille, ho tradotto in versi liberi dove ritornano i meccanismi dell'originale; non le stesse rime, ma lo schema e la struttura dell'alessandrino. Ho cercato di riprodurre lo stesso sistema ritmico dell'originale. La traduzione che ho fatto questa volta è uno schema a calco. Non crediate che voglia dire quella specie di meccanismo per cui gli studenti usano dei testi-traduzione. È esattamente il contrario. Quel bilinguismo è organizzato nella prosa italiana, le parole sono tutte ordinate e rimesse nel testo. Io invece lo chiamo a calco perché le parole hanno la stessa posizione nel testo italiano e nel testo greco. Come un lavoro a stampo. Quando traduco, cosa significhi il testo non mi interessa. Vi confesso che quando traduco non leggo mai il testo da cima a fondo...

Concludo leggendovi una parte, il dialogo prima della morte di Fedra (non a caso il titolo passa da *Ippolito* a *Fedra*), con qualche intervento del coro e della nutrice.



*Ippolito* 1970. Archivio Fondazione INDA.

**Fedra**

Infelici, oh sfortunati,  
delle donne, i destini.  
Quali, adesso, arti abbiamo, o parole,  
noi abbattute, il nodo, per sciogliere, del male?  
Abbiamo trovato le punizioni: ohi, terra e luce,  
per dove mai sfuggiremo alle sfortune?  
come, la mia pena, nasconderò, mie care?  
Quale, tra gli dei, soccorritore, o quale, tra i mortali,  
assistente, o collaboratore di ingiuste opere,  
può apparire? Presso di noi, infatti, la pena  
presente, impraticabile, viene, della vita.  
Malfortunatissima, tra le donne, io.

**Coro**

Oh, oh: è fatto, e non si raddrizzano, le arti,  
signora, della tua serva, ma malamente sta.

**Fedra**

O malvagissima e, dei tuoi cari, distruttrice,  
quali cose hai fatto, a me. Zeus, te, il generatore mio,  
radicalmente ti estirperà, ferendoti con il fuoco.  
Non ho detto – non la tua, avevo preconosciuto, mente? –  
di tacere quelle cose, per le quali, adesso, io, sono guasta?  
Ma tu non hai resistito: e, infatti, non più, gloriose,  
moriremo. Ma ho bisogno, allora, per me, di nuove parole.  
Questo, infatti, per ira, avendo affilato i cuori,  
dirà, contro di noi, al padre, i tuoi peccati,  
ma dirà, a Pitteo, il vecchio, i tuoi casi,  
e riempirà tutta la terra delle più turpi parole.  
Muori, e tu, e chiunque, i nolenti suoi cari,  
incline è a non bellamente beneficiarli.

**Nutrice**

Padrona, tu hai da rinfacciare le mie cose cattive:  
il morso, infatti, tuo, la tua diagnosi vince:  
ma ho, anche io, su queste cose, se lo permetti, da parlare.  
Ho nutrito te, e benevola sono: ma, della malattia tua,  
cercando farmaci, li ho trovati che non li volevo.