

Seneca sulla scena: la Medea. Il progetto

Abstract

The present paper provides a description of the project, particularly of its educational and pedagogical foundations, its organization, the arrangement of activities, and the workshop results. The reflection is complemented by a collection of samples of the translations done during the workshop.

Il contributo offre una descrizione del progetto, di cui sono illustrati i presupposti didattici e pedagogici, le modalità di attuazione, l'articolazione delle attività, i risultati del laboratorio. La riflessione è infine integrata da una breve raccolta di esempi ragionati delle traduzioni realizzate nel corso del laboratorio.

1. Motivazioni e finalità del progetto. Il valore inclusivo del teatro

Nel corso dell'anno scolastico 2013-2014, presso il Liceo classico "G. Meli" di Palermo, è stato realizzato, con la collaborazione della casa editrice Palumbo, un progetto didattico dal titolo *Seneca sulla scena: la Medea – Seminario-laboratorio sulla parola teatrale*, a cura delle docenti A.M. Gueli Alletti, G. Norcia, R. Trombino.

Il progetto, che si è avvalso della consulenza scientifica e didattica del prof. G. Picone, docente di Lingua e letteratura latina dell'Università di Palermo, e delle collaborazioni artistiche del regista teatrale W. Pagliaro e dell'attrice M. Esdra, ha previsto la realizzazione di un seminario-laboratorio sulla parola teatrale, finalizzato alla traduzione di un testo antico (la *Medea* di Seneca) per la scena.

L'attività ha visto coinvolti circa 60 studenti di alcuni licei classici e scientifici della città (i Licei Classici "Meli", "Vittorio Emanuele II", "Umberto I", "Convitto Nazionale", i licei scientifici "Einstein", "Croce", "Don Bosco-Ranchibile"), che hanno aderito al progetto autoselezionandosi. Ciò ha garantito la riuscita dell'iniziativa, sia perché gli allievi sono stati protagonisti attivi dell'esperienza culturale¹, in quanto hanno avuto l'opportunità di utilizzare strategie di apprendimento seminariali e metodi di studio di tipo laboratoriale; sia grazie alla motivazione e all'interesse da essi dimostrato per le tematiche affrontate².

Tale progetto intende costituire, per il futuro, un contenitore che di anno in anno potrebbe aprirsi a testi e ad autori differenti del teatro antico, sia tragico sia comico, greco e latino. Nel primo anno di realizzazione è stato preso in esame un testo del

¹ Cf. **video 2** (*Seneca sulla scena: la Medea* – Walter Pagliaro), ove il regista sottolinea l'importanza di un «approccio attivo e operativo al teatro».

² L'importanza della «scelta di fare qualcosa» e del fattore motivazionale è stato richiamato più volte dal prof. Picone: «scegliere di fare qualcosa è garanzia di qualità». Cf. **video 7** (*Seneca sulla scena: la Medea* – Intervento di Giusto Picone).

repertorio latino, la *Medea* di Seneca, dietro suggerimento del prof. G. Picone e del regista W. Pagliaro, impegnato, al momento della definizione del progetto, nella messa in scena di questo dramma. Quest'ultimo aspetto – anche se, purtroppo, bisogna sottolineare che la messa in scena non ha avuto attuazione³ – ci è sembrato interessante perché, qualora la messa in scena si fosse realizzata, gli allievi avrebbero avuto l'opportunità di lavorare, in una prima fase, sulla parola e sulla traduzione per la scena⁴; poi, tramite i laboratori, avrebbero potuto riflettere su come far diventare la parola testo per la scena; infine, tramite la visione della rappresentazione, avrebbero constatato in che modo la parola diventi teatro, nel momento in cui il testo scenico viene affidato all'esperto teatrale e ad attori professionisti, verificando così la pertinenza delle loro intuizioni al momento della traduzione rispetto alle esigenze del palcoscenico⁵.

Ciò spiega il sottotitolo del progetto, con la definizione dell'argomento: "Seminario-laboratorio sulla parola teatrale". Si è voluto esplicitare tale aspetto sia perché costituisce la peculiarità del progetto (la parola è teatro)⁶, sia perché questo aspetto è ancora più forte nella drammaturgia senecana che è più di parola che di azione: è un teatro in cui – per dirla con Biondi – gli «effetti speciali sono affidati alla parola, più alla *rhexis* che alla scenografia»⁷.

L'iniziativa, così articolata, è il prodotto di riflessioni didattiche e pedagogico-formative maturate nel corso di diverse attività curriculari e di incontri dipartimentali.

Le prime sono state stimulate dall'esigenza di riflettere sull'innovazione della didattica delle lingue classiche e del lavoro finalizzato alla traduzione, cercando strategie motivanti ed efficaci di trasmissione di un patrimonio culturale e linguistico ormai relegato a spazi sempre più ristretti. È sembrato interessante far notare agli allievi che la traduzione non ha l'unico obiettivo di accertare competenze linguistiche e grammaticali, come avviene nella quotidiana attività didattica, ma può avere diverse finalità e che, nello specifico del progetto, essa sarebbe stata destinata alla comunicazione teatrale, da affidare poi alle rielaborazioni degli esperti di teatro.

Le seconde sono state stimulate dalla considerazione che l'innovazione della didattica debba trovare soluzioni, strumenti e approcci nuovi che abbiano un alto spessore formativo ed educativo, nel senso più ampio del termine. Da questo punto di vista, esperienze recenti di laboratori teatrali svolte sia in ambito scolastico, sia in realtà "eccentriche" rispetto al mondo della scuola o dell'Università⁸ hanno evidenziato l'alto

³ Già al momento della definizione del progetto, il regista nutrivava alcune sue perplessità legate all'incertezza dei finanziamenti destinati al teatro e alla cultura. Cf. **video 2** (*Seneca sulla scena: la Medea* – Walter Pagliaro).

⁴ Cf. *infra* il contributo di Trombino, § 2.

⁵ Cf. **video 2** (*Seneca sulla scena: la Medea* – Walter Pagliaro).

⁶ Cf. *infra* il contributo di Trombino § 2.

⁷ BIONDI (1989, 33).

⁸ Vedi, fra i tanti esempi, il progetto *Passi sospesi*, Laboratorio teatrale sulle *Troiane* di Euripide, realizzato dalla Casa di reclusione femminile di Venezia. Cf., a questo proposito, RACCANELLI (2013, 526-29); SPINA (2013).

potenziale inclusivo del teatro antico⁹, che si traduce in azioni pedagogiche che incidono sul senso di responsabilità, sulla presa di coscienza di sé, sulla spinta al cambiamento. Significativo, in questo senso, è stato il progetto “Omero a Ballarò. L’*Iliade* e l’*Odissea* in strada. Letture, suoni e teatro nel quartiere” (Palermo, 24-25 maggio 2014), realizzato dal Liceo scientifico “B. Croce”, in collaborazione con l’Ateneo di Palermo. Attraverso la *performance* di testi di natura non drammatica¹⁰, gli allievi del Liceo hanno realizzato in un contesto degradato della città (piazzetta Mediterraneo, fino a qualche anno fa discarica abusiva), un teatro-*forum*, con drammatizzazione di situazioni di conflitto tratte dai due poemi omerici. Utilizzando infatti una modalità interattiva, i presenti (in gran parte, ma non solo, persone del quartiere) hanno proposto soluzioni personali ai conflitti e sono stati, indirettamente, coinvolti a riflettere sui temi dell’onore e della violenza, che in questo quartiere sono particolarmente sentiti, spesso in modo distorto. Il teatro si è rivelato, quindi, un potente mezzo di divulgazione dei testi classici, portando questi ultimi fuori dalle scuole o dai luoghi canonici della cultura e facendoli vivere in un contesto in cui non sarebbero mai arrivati; in più, si è rivelato un efficace strumento educativo e formativo.

2. Gli incontri, il seminario-laboratorio e la *matinée*¹¹

Il nostro progetto si è articolato in quattro incontri di formazione-informazione, quattro pomeriggi di attività laboratoriali e in una *matinée* conclusiva, secondo la seguente scansione:

– incontro di apertura **La parola e il teatro** (10 febbraio 2014). Il gruppo di progetto ha accolto gli studenti, enunciato le finalità del seminario, i suoi contenuti e le modalità di svolgimento. Sono state fornite indicazioni sul metodo di lavoro centrato su alcuni passi della *Medea* (è stata utilizzata l’edizione critica di Zwierlein¹²), nonché un’introduzione al mito e alla tragedia senecana. Gli studenti sono stati ripartiti in cinque gruppi, che hanno individuato ciascuno i propri portavoce.

– Riflessione sulla tragedia **La Medea di Seneca: testo e problemi teatrali** (28 febbraio 2014). Gli esperti esterni, il prof. G. Picone e il regista W. Pagliaro, hanno fornito le chiavi di lettura essenziali relative alle parti della tragedia prese in esame e riflettuto su alcuni problemi connessi alla messa in scena di questo testo.

– Incontri intermedi **La parola e la traduzione per la scena** (12 e 19 marzo 2014). Le docenti del progetto hanno fornito agli studenti indicazioni strategiche e

⁹ Cf. **video 3** (*Seneca sulla scena: la Medea* – Parlano le referenti del progetto).

¹⁰ Anche questo aspetto del progetto è risultato interessante e in sintonia con pratiche recenti volte alla drammatizzazione di testi greci e latini nati con finalità non espressamente teatrali. Cf. SPINA (2013); PULIGA – PUCCIO (2014).

¹¹ Cf. **video 4** (*Seneca sulla scena: la Medea* – Introduzione).

¹² ZWIERLEIN (1986).

operative di lavoro, hanno affrontato preliminarmente con i ragazzi questioni di ordine generale e metodologico¹³.

– **Incontri laboratoriali** (1-4 aprile 2014) Sotto la guida del regista W. Pagliaro, dell'attrice M. Esdra e del prof. G. Picone i laboratori hanno indotto gli allievi a riflettere sul modo in cui “La parola diventa testo per la scena”. La *location* del laboratorio è stata la biblioteca del liceo, perché spazio adatto a questa modalità di lavoro basato sulla cooperazione. D'altra parte il laboratorio è anche spazio fisico: è un'aula attrezzata con volumi, documenti, strumenti, materiali e sussidi multimediali, che viene vivificata e arricchita dalle esperienze di studio e di ricerca delle persone che accoglie¹⁴.

– **Matinée conclusiva** (5 aprile 2014): i portavoce dei singoli gruppi hanno fornito riflessioni ragionate sulle linee guida del lavoro di traduzione prodotto; un *supervisor* ha inoltre riferito sulle dinamiche umane e relazionali che si sono via via determinate all'interno di ciascun gruppo¹⁵. L'attrice M. Esdra ha, infine, realizzato un *reading* della traduzione di “arrivo”¹⁶.

Nella fase del progetto precedente gli incontri laboratoriali, il testo della *Medea* è stato analizzato su un duplice versante: come testo nella sua complessità espressiva che presenta una grandissima ricchezza di significati, il ritorno ossessivo di alcuni temi e figure e che rappresenta un mito della cui problematicità ancora oggi si discute; come testo destinato alla scena e da restituire quindi, al momento della traduzione, nei suoi elementi comunicativi fondanti, così che emergano gli aspetti peculiari della scrittura scenica.

Per quanto attiene al primo versante, «sulla *Medea* c'è da sbatterci la testa», ha detto più volte W. Pagliaro, richiamando la ricchezza e la densità di significati che nessuna interpretazione o nessun insieme di interpretazioni può pretendere di decifrare in maniera esaustiva. Il dramma, poi, rappresenta un mito sulla cui problematicità e attualità continuiamo a interrogarci: recentemente Recalcati ha pubblicato su «La Repubblica» un articolo dal titolo *Mamme Medea*. Recalcati parla di un «complesso di Medea», che porta le madri in un solo colpo a rovesciare la catena della generazione: «ti ho dato la vita e ora ti do la morte»¹⁷.

Un'impresa dunque non facile, anzi decisamente impegnativa. Pur tuttavia, proprio in virtù di tale peculiarità, la *Medea* di Seneca ci ha offerto un materiale particolarmente adatto a una esplorazione che consentisse di porre domande di senso, di

¹³ Cf. *infra* il contributo di Trombino, §§ 3, 6.

¹⁴ La biblioteca, infatti, non è solo, come scrive la Yourcenar ne *Le memorie di Adriano* «un granaio per raccogliere riserve contro l'inverno dello spirito», ma anche luogo vivo di diffusione della cultura, di aggregazione, condivisione e costruzione di identità.

¹⁵ Cf. **video 9** (*Seneca sulla scena: la Medea* – Presentazione lavori di gruppo).

¹⁶ Cf. **video 6** (*Seneca sulla scena: la Medea* – Lettura scenica di Micaela Esdra).

¹⁷ RECALCATI (2014).

rileggere l'antico alla luce delle sfide della nostra contemporaneità, per una ricontestualizzazione (e non banale "attualizzazione") moderna.

In effetti, la vera sfida sta nel chiederci che cosa ci dicano i classici e che senso abbia oggi continuare a rappresentarli, a quali interrogativi possano dare risposta. Come non soffermarsi (come è stato fatto dal regista con gli allievi, durante i laboratori) sul senso della violazione dei confini, connesso al *nefas* argonautico e al secondo coro? Come non leggere il viaggio nella Colchide come metafora del mondo occidentale che viola altri mondi? Come non ritrovare nel testo una prova dell'atemporalità del male, che «cambia solo i propri strumenti di tortura?»¹⁸.

Un'analisi di questo tipo, come si è ribadito più volte¹⁹, è stata necessaria perché qualunque traduzione è prima di tutto una transcodificazione culturale, un'interpretazione di un sistema di valori e significati forti veicolati dalla lingua; tale percorso, per quanto attiene alla *Medea* di Seneca, non richiede solo competenze tecniche traduttive (peraltro presupposte come prerequisito), ma anche l'individuazione delle categorie culturali che sono alla base della lettura senecana del mito e che, per quanto attiene alla *Medea* di Seneca, sono tipicamente romane²⁰. Si pensi, a titolo esemplificativo, al prologo in cui sono presenti tutte le categorie romane del matrimonio (*coniunx, mater, sponsus, socer, repudium*, riferimento allo *ius iurandum* e ai voti matrimoniali a Roma, e al sistema agnatizio romano)²¹.

Riguardo al secondo aspetto gli allievi, al momento della traduzione, si sono confrontati con una serie di problemi: hanno dovuto acquisire un metodo traduttivo, tenendo conto della diversità tra la lingua di partenza e quella di arrivo, rispettando in più la specificità del linguaggio teatrale con cui si sono misurati. Al problema della diversità semantica, grammaticale e concettuale delle due lingue (problema della traduzione ad un primo livello), si è aggiunto, infatti, quello connesso alla traduzione di un testo che presenta un'alta elaborazione retorica e stilistica²² e che, in più, è un testo teatrale che bisogna rendere, rispettandone il codice di appartenenza (è un testo destinato alla scena e non alla lettura) e in modo che possa essere percepito da un pubblico moderno. Quest'ultimo aspetto, in relazione alla definizione del metodo traduttivo, è stato particolarmente avvertito dagli allievi, che si sono chiesti se dovessero tradurre alla lettera o a senso.

Il filologo e il regista hanno sottolineato l'importanza della fedeltà al testo, quale criterio irrinunciabile che garantisce precisione interpretativa: «dall'essenza di quello che c'è e che non sia pedante si può arrivare all'artistico» – ha suggerito il regista agli

¹⁸ Cf. **video 2** (*Seneca sulla scena: la Medea* – Walter Pagliaro).

¹⁹ Cf. **video 7** (*Seneca sulla scena: la Medea* – Intervento di Giusto Picone); cf. *infra* il contributo di Trombino, § 5.

²⁰ Cf. **video 8** (*Seneca sulla scena: la Medea* – Sintesi lavori laboratoriali).

²¹ Cf. **video 8** (*Seneca sulla scena: la Medea* – Sintesi lavori laboratoriali).

²² In varie occasioni, sia il filologo sia il regista hanno sottolineato agli allievi che una pratica della traduzione che sia condivisibile non deve nascondere ma, al contrario, rivelare le peculiarità stilistiche dei testi di partenza: «voglio che si capisca a casa di chi sono», ha detto W. Pagliaro agli allievi.

allievi –, non dimenticando però la lingua d'arrivo e il criterio della fruibilità lessicale²³. Insomma, come scrive Belardinelli, bisogna optare per «una traduzione intermedia tra una prospettiva familiarizzante, che adatta totalmente il testo antico al pubblico contemporaneo, e [una prospettiva di elaborazione-traduzione] senza “note a piè di anfitreatro”»²⁴.

3. Il laboratorio e il Reading: la parola diventa testo per la scena

Il laboratorio si è svolto nella biblioteca del liceo “Meli” per quattro pomeriggi consecutivi, alla presenza degli esperti esterni (M. Esdra, W. Pagliaro, G. Picone) e del gruppo di progetto.

Gli allievi, divisi in gruppi, si sono distribuiti attorno ai tavoli dotati di minipostazioni informatiche e di sussidi utili alla traduzione (vocabolari, enciclopedie mitologiche, etc.) e hanno avviato un primo momento di scambio sulla traduzione da riferire, tramite il portavoce. Ogni portavoce ha quindi esposto per intero ad alta voce la proposta di traduzione del proprio gruppo con le relative motivazioni, esplicitando i principali snodi interpretativi del testo tradotto²⁵.

Alla lettura della proposta traduttiva, sono seguiti gli interventi degli esperti: il docente ha espresso il proprio parere sulle traduzioni dal punto di vista dell'aderenza all'originale e della correttezza filologica dell'operazione compiuta; quindi, il regista ha fornito delle indicazioni/correzioni tecniche rispetto alla teatralità delle scelte traduttive effettuate; infine, i ragazzi stessi hanno eseguito la lettura-recitazione della traduzione del testo fino a quel momento tradotto, con l'obiettivo di verificarne la dicibilità²⁶.

Il lavoro traduttivo in questa fase è stato, quindi, rivisto sulla base delle esigenze della recitazione e della comunicazione scenica; gli allievi hanno realizzato una traduzione talora letterale, talora più libera ma comunque capace di cogliere la *Stimmung* del testo di partenza. In tal modo, si è realizzata una condivisione tra i vari gruppi proprio secondo il principio che vede nel confronto seminariale una tappa fondamentale di questo lavoro traduttivo-interpretativo.

Al termine di ciascuno dei quattro incontri di laboratorio, M. Esdra e W. Pagliaro hanno provveduto ad assemblare le traduzioni fornite dai singoli gruppi, con l'obiettivo di ottenere una traduzione definitiva che rispondesse, nel contempo, ai requisiti della fedeltà al testo, della fruibilità lessicale e concettuale e della compatibilità con le esigenze della comunicazione scenica. In tale opera di rielaborazione, l'attrice e il regista si sono cimentati, con l'attenzione e la competenza che li contraddistinguono: il

²³ **Video 4** (*Seneca sulla scena: la Medea* – Introduzione).

²⁴ Su questa celebre espressione di Sanguineti, cf. ora BELARDINELLI (2012, 442) e CONDELLO – PIERI (2013).

²⁵ Cf. **video 8** (*Seneca sulla scena: la Medea* – Sintesi lavori laboratoriali).

²⁶ Cf. per tutti i momenti **video 8** (*Seneca sulla scena: la Medea* – Sintesi lavori laboratoriali).

criterio fondamentale da loro seguito è stato il rispetto delle scelte operate dai ragazzi, che – come ha affermato lo stesso Pagliaro²⁷ –, si sono rivelati estremamente creativi, talora addirittura discostandosi troppo dal testo originale.

Il regista si è trovato così nella necessità, indossando talora, lui stesso, i panni del filologo, di ricondurre alcune proposte dei ragazzi entro i binari di una più rigorosa adesione alla lettera dell'originale (ad es. usare il termine italiano "impeto" per restituire la parola latina *impetus*), qualora la correttezza e l'efficacia scenica della traduzione lo consentissero.

Tale lavoro di assemblaggio ha avuto il suo esito privilegiato nella *performance* teatrale realizzata da M. Esdra, al termine della *matinée* conclusiva²⁸. La lettura teatrale dei passi della tragedia selezionati ha posto in luce, come era prevedibile, la qualità artistica di M. Esdra che, peraltro, in qualità di attrice e doppiatrice, ha prestato la sua voce alle traduzioni prodotte dai ragazzi.

L'effetto che si è determinato durante il *Reading* nell'*Auditorium* del "Meli" è andato però oltre quello di una semplice *performance* attoriale: la voce di un'attrice professionista ha infatti restituito alla platea dei presenti, e soprattutto ai ragazzi coinvolti nel progetto, proprio "quelle" parole che erano state il punto di arrivo dei lavori svolti dai singoli gruppi.

In definitiva, riteniamo che l'esperienza abbia avuto un notevole valore formativo, grazie alla formula scelta che ha sfruttato la sinergia di professionalità differenti, del filologo e degli esperti di teatro, che hanno dialogato tra loro, condividendo e integrando energie ed esperienze di origine diversa. Anche in questo caso, come in altri momenti del nostro lavoro, ci ha guidati la lezione del professore G. Monaco, che ribadì in più occasioni la necessità che il repertorio antico greco e latino venisse interpretato alla luce di una filologia teatrale, quale risultato di una contaminazione tra la filologia classica e la riflessione sui linguaggi della drammaturgia²⁹.

Risulta, infine, particolarmente felice l'espressione usata dal prof. Picone per sottolineare la peculiarità del progetto e il suo valore formativo: quello che è stato realizzato è un «lavoro di artigianato»³⁰. Gli allievi hanno dato vita con la loro abilità creativa ad un prodotto «unico» non «industriale», frutto delle loro conoscenze e competenze, acquisite con «tempi lenti»³¹ come succede con qualunque apprendistato; hanno messo in gioco la creatività e l'ingegnosità personali, collaborando tra loro. Da tutto ciò deriva l'alto valore educativo dell'esperienza realizzata: è stata un'attività in controtendenza (come è in controtendenza oggi «il senso profondo degli studi

²⁷ Cf. **video 5** (*Seneca sulla scena: la Medea* – Walter Pagliaro e Micaela Esdra).

²⁸ Cf. **video 6** (*Seneca sulla scena: la Medea* – Lettura scenica di Micaela Esdra).

²⁹ Cf. MONACO (1967).

³⁰ **Video 7** (*Seneca sulla scena: la Medea* – Intervento di Giusto Picone).

³¹ **Video 7** (*Seneca sulla scena: la Medea* – Intervento di Giusto Picone).

umanistici»³²), ha insegnato a mettersi in gioco per «quello che ci piace fare» e a farlo insieme e non in competizione³³.

Giuseppina Norcia

³² *Ibidem.*

³³ Oggi le pratiche didattiche insistono molto sull'apprendimento cooperativo all'interno del progetto educativo. Cf., fra i tanti studi, CARNEVALE – GAINER – MELTZER (1996); COSTA – LIEBMANN (1997).

Appendice. Qualche esempio di traduzione

Si fornisce ora qualche esempio dei problemi traduttivi con cui si sono confrontati gli allievi nella resa del prologo, in particolare dei vv. 1-18 della prima macrosequenza (vv. 1-26)³⁴. Ci si sofferma, inoltre, sulle proposte traduttive del v. 910 e di altri versi qualificanti e rappresentativi per l'interpretazione dell'intera *fabula*.

Medea: *Di coniugales tuque genialis tori,
Lucina, custos quaeque domituram freta
Tiphyn nouam frenare docuisti ratem,
et tu, profundae saeue dominator maris,
clarumque Titan diuidens orbi diem,
tacitisque praebens consciis sacris iubar
Hecate triformis, quosque iuravit mihi
deos Iason, quosque Medae magis
fas est precari: noctis aeternae chaos,
auersa superis regna manesque impios
dominumque regni tristis et dominam fide
meliore raptam, uoce non fausta precor.
nunc, nunc adeste sceleris ultrices deae,
crinem solutis squalidae serpentibus,
atram cruentis manibus amplexae facem,
adeste, thalamis horridae quondam meis
quales stetitis: coniugi letum nouae
letumque socero et regiae stirpi date.*

10

Il lavoro di traduzione vero e proprio ha preso l'avvio, come si è detto³⁵, dalle indicazioni fornite dal filologo e dal regista.

Il primo ha richiamato all'attenzione degli allievi le peculiarità del prologo delle tragedie senecane, invitandoli a considerare i suoi tre livelli di lettura: quello dell'azione scenica, quello della riflessione scenica (riflessione e meditazione metapoetica – dato di genere – relativa alla realizzazione del *nefas* come opera d'arte), e infine quello della riflessione ideologica (il mito nelle tragedie senecane è “tecnicizzato”, vuole significare “altro” e vuole analizzare la natura del *regnum*³⁶). Di conseguenza, visto che la traduzione non è solo trasposizione da un codice ad un altro, ma interpretazione di valori culturali e ideologici veicolati dalla lingua, gli allievi sono stati invitati a considerare che il prologo presenta un linguaggio doppio e allusivo, in riferimento al

³⁴ La prima sequenza è composta dai vv. 1-12 e contiene la preghiera agli dei del matrimonio; la seconda (vv. 13-26) contiene l'invocazione alle divinità inferi, ad Ecate e l'appello alle Erinni; il v. 25 costituisce il *transitus* alla sequenza successiva, di cui suggerisce l'interpretazione profonda.

³⁵ *Supra* §§ 1, 3.

³⁶ Da questo punto di vista, è significativa l'occorrenza nel prologo di termini che afferiscono alla sfera semantica del potere (*regna, regni, dominum*), associati spesso all'idea del dominio assoluto e prevaricatore delle forze della natura (cf. la figura paretimologica dei vv. 2, 4 *domituram, dominator*) e attribuiti a divinità inferi. La resa di tutti questi termini, nella loro valenza metaforica, ha avuto un adeguato rilievo nella traduzione di arrivo, dove sono stati mantenuti i poliptoti e le anfore, proprio perché veicolano uno dei significati fondanti della *fabula*: il tema del *regnum*.

parto sovvertito³⁷ e ad una sorta di antisacrificio che pone il *fas* al servizio del *nefas* (cf. Picone 1996, 13ss.)³⁸. Questa sequenza inoltre presenta lo schema formale dell'inno cletico (triplice anafora del *tu*; presenza di epiteti cultuali; invocazione con richiesta di aiuto alle divinità infere, con un rovesciamento dello schema dell'invocazione alle Muse, che qui sono sostituite dalle Erinni). Il passo in esame (e l'intero prologo) rivela l'*ethos* della protagonista, personaggio tellurico, legato al mondo infero, emblema essa stessa dell'antitesi bene vs male. In quest'ottica sono da evidenziare i legami di questo brano con una seconda macrosequenza (vv. 27-45), in cui l'Ade è portato sulla terra³⁹. Infatti, ai vv. 24ss. erano stati ricordati i figli reali, i *liberi*, e da questa immagine con un *transitus* rapido, Medea passa al prodotto della propria mente in preda al *furor*: la *ultio*. Tale *ultio* si configura come atto che stravolgerà l'ordine cosmico (Ade sulla terra) ed etico: Medea realizzerà il suo piano, sovvertendo il vincolo più sacro che lega una madre ai figli e che, piuttosto che dar loro la vita, gliela toglie.

Il regista, d'altra parte, ha invitato gli allievi ad interrogarsi, prima di ogni cosa, sul personaggio di Medea, così da adattare la resa del testo alla sua personalità e così da scegliere, in modo ponderato, il tipo di linguaggio (tra realistico o astratto o anfibologico) da attribuirle.

E proprio dal «dialogo necessario»⁴⁰ tra filologo e regista sono scaturiti alcuni fondamentali criteri guida del lavoro traduttivo.

³⁷ La metafora del parto (su cui cf. la nota successiva), non rispettata in alcune traduzioni (cf. TRAINA 1989) è stata mantenuta dagli allievi proprio perché chiave di lettura del prologo e della tragedia (cf. *infra* il contributo di Trombino § 4).

³⁸ Dopo l'invocazione alle divinità infere, Medea accoglie in sé il *furor* ispirato dalle Erinni; utilizzando un linguaggio fortemente anfibologico, l'eroina, autrice e regista dell'ideazione di un *nefas* (v. 44) che coincide con lo sviluppo della *fabula*, chiarisce al suo pubblico che il suo non sarà un delitto qualunque ma una «vendetta come contraccambio peggiorativo, come rincorsa all'eccesso e al superamento delle offese ricevute; una vendetta [...] dove la *ultio* viene rappresentata come un *plus* rispetto alla *iniuria* patita» (SCOLARI 2011, 259). Predice inoltre che la sua vendetta avrà la natura di parto sovvertito (*parta iam, parta ultio est: / peperi*, vv. 25s.; *per uiscera ipsa quaere supplicio uiam*, v. 40; *haec uirgo feci; grauior exurgat dolor: / maiora iam me scelera post partus decent*, vv. 49s.; *quae scelere parta est, scelere linquenda est domus*, v. 55) e il carattere di antisacrificio (*postque sacrificas preces / caedam dicatis uictimas altaribus*, vv. 37s.). Dal v. 25 Medea usa, infatti, insistentemente termini che pertengono alla sfera semantica del parto, legati all'ideazione e alla realizzazione del *nefas*. In particolare, ella «partorisce» la sua vendetta su Giasone dopo aver rinnegato il suo *status* di *mater* e avere accresciuto il *furor* nell'animo, e il suo «atto generativo [...] assume tratti denotativi della gestazione e del parto mostruoso» in quanto «perviene a esiti che si configurano come *nefas* capace di sovvertire l'armonia cosmica e di determinare l'instaurazione del *chaos*» (ACCARDI 211). La giustapposizione di *scelus* e *pario* al v. 55, infine, conferma l'uso del verbo in senso metaforico per indicare l'ideazione della vendetta.

³⁹ Medea proclama la sua intenzione di portare sulla terra la notte infera: privando il cielo della sua luce (*manibus excutiam faces / caeloque lucem*, vv. 27s.), vuole stravolgere il corso del Sole (*non redit in ortus et remetitur diem?*, v. 31), vuole unire i mari, separati da una sottile striscia di terra, bruciando Corinto (*gemino Corinthos litori opponens moras / cremata flammis maria committat duo*, vv. 35s.). L'organizzazione di questa sequenza, come dell'intero prologo, attorno al modulo dell'inversione è, come scrive PICONE (1996, 30) «la traduzione sul piano formale del concetto-cardine di tutto il passo, il *nefas* come sovvertimento dell'ordine naturale» e allude metaforicamente all'apparizione dell'Ade sulla terra.

⁴⁰ Cf. *infra* il contributo di Trombino § 4

In particolare, a proposito del prologo (ma non solo), considerato che la traduzione «deve riproporre lo specifico del linguaggio del testo di partenza» e «deve veicolare con chiarezza anche gli elementi di contesto e i riferimenti culturali e mitologici»⁴¹, la traduzione di arrivo⁴² ha seguito i seguenti criteri:

– è stato rispettato lo schema formale della preghiera, mantenendo l’anafora del *tu* (vv. 1, 4) e gli altri stilemi dell’invocazione (*precor* = “invoco”) e della richiesta di aiuto (l’arte poetica è frutto di *enthousiasmòs*) e protezione (*adeste* = “ispiratemi”);

– sono stati, in generale, esplicitati e resi perspicui i riferimenti mitologici e culturali in modo da garantirne la fruibilità semantica. Così si è fatto per i vv. 2s. (*quaeque domituram freta / Tiphyn nouam frenare docuisti ratem*), esplicitando il riferimento a Minerva e per il v. 4 (*et tu, profundi saeue dominator maris*), con il riferimento a Nettuno.

L’appellativo “Titano”, che difficilmente uno spettatore moderno potrebbe associare al Sole, è stato appunto sostituito con quello più perspicuo di “Sole”, anche perché vi sono corrispondenze interne e rimandi *intra fabulam* tra questa immagine, quella successiva del prologo ai vv. 29-31 e quella finale della tragedia, ai vv. 1022-27⁴³. In questo modo, in una sorta di *Ringkomposition*, si è voluto dare rilievo al termine, tramite ripresa.

L’idionimo “Giunone” non è stato esplicitato in unione all’epiteto culturale di *Lucina* (v. 2) perché si è voluto dare rilievo al solo epiteto che, contenendo etimologicamente l’allusione alla *lux* cui la dea dava vita, presiedendo al parto, si lega, sin dai primi versi, al motivo del parto che percorre, seppure con segno invertito, l’intero prologo (cf., soprattutto, v. 25). In più si è preferita alla traduzione letterale del sintagma nominale *custos genialis tori* (vv. 1s.), proposta anche dalle traduzioni contrastive fornite agli allievi, quella di “dea del parto”, dando così rilievo al valore etimologico dell’aggettivo *genialis* che richiama il *Genius*, dio della famiglia, e rimanda al verbo *gigno* (“porto alla luce”).

Dal momento che la parola teatrale è orale e in quanto tale deve arrivare subito al pubblico, senza margini di dubbio di ambiguità semantica, al v. 10 il termine *manes* è stato reso per metonimia con “ombre” e non con “Mani” (che si sarebbe potuto percepire come “le mani”). La scelta traduttiva è stata fatta quindi in funzione della chiarezza enunciativa e lessicale e perché «non meno che alle note a pie’ di pagina, anche alle maiuscole è precluso il palcoscenico»⁴⁴.

Nel caso della resa del toponimo *Thule* che chiude il secondo coro⁴⁵, si è scelto di non ricorrere, invece, a sostituzioni, omissioni o integrazioni a scopo semplificatorio o

⁴¹ Cf. *infra* il contributo di Trombino § 4

⁴² Per la traduzione di arrivo si rimanda al **video 6** (*Seneca sulla scena: la Medea* – Lettura scenica di Micaela Esdra).

⁴³ Cf. *infra* il contributo di Trombino § 6

⁴⁴ CONDELLO – PIERI (2013, 580).

⁴⁵ *Nec sit terris ultima Thule* (v. 379) è stato reso come: «al di là dell’estrema Thule».

di chiarezza espressiva. Al contrario, si è ritenuto questo uno di quei casi in cui, come suggerisce Avezzù, «bisogna tradurre tutto»⁴⁶: se è vero che il nome *Thule* non è noto ad un pubblico moderno, è altrettanto vero che esso è dotato di una forte potenza evocativa e suggestiva, perché rimanda ad una realtà lontana, suggerisce distanza geografica e culturale e determina, quindi, un aspetto che va mantenuto nella traduzione. Proprio per questo motivo, alla proposta traduttiva di alcuni gruppi di omettere il termine o di renderlo, nel suo significato, con altre espressioni equivalenti (“gli estremi confini del mondo”), si è preferita una traduzione fedele al testo⁴⁷, che conservasse l’esotismo del nome.

– A proposito del v. 910 *Medea nunc sum*, si è mantenuta la battuta pregnante e densamente allusiva del testo di partenza, così da farla «“arrivare” alla percezione dello spettatore, di ogni estrazione culturale, con la stessa carica evocativa dell’originale»⁴⁸. Tra le proposte degli allievi («Adesso sono la vera Medea. Nel dolore è maturato il mio essere»; «Ora sono Medea. Il mio ingegno è cresciuto nel male»; «Adesso sono Medea. Sono cresciuta tra i delitti»), la traduzione d’arrivo («Ora sono Medea. Il mio io è maturato nel male») ha puntato soprattutto sulla resa del termine *ingenium* e *malis*. Nella traduzione del primo termine si è posto l’accento sulla vera indole, sull’intima essenza di Medea la cui *virtus*⁴⁹, come per altri eroi senecani del *nefas*, consiste nella realizzazione del ‘delitto artistico’, frutto di un apprendistato nel ‘male’ (e non in un’occasionale, seppur ripetuta, esecuzione di mali⁵⁰), sottolineato nella sua dimensione sovratemporale.

L’analisi di questo verso ha indotto a riconsiderare che la tragedia drammatizza il percorso di autorealizzazione del personaggio⁵¹: esso culmina appunto in questa teatralissima battuta del v. 910, al vertice di una *climax* in cui si allineano in crescendo l’osservazione che Medea fa su di sé al v. 166 (*Medea superest*)⁵² e la sticomitia tra la

⁴⁶ AVEZZÙ (2009, 68-72).

⁴⁷ Cf. **video 4** (*Seneca sulla scena: la Medea* – Introduzione).

⁴⁸ Cf. *infra* il contributo di Trombino § 4

⁴⁹ È interessante sottolineare come il termine *virtus*, etimologicamente legato al *vir*, nella tragedia in esame sia, invece, associato al personaggio femminile di Medea. Ciò, da una parte, si ricollega a quel modulo dell’inversione, tipico delle tragedie senecane e acquisizione ermeneutica stabile degli studi ad esse dedicate (cf. PICONE 1986-1987; PICONE 1996). «In un mondo in cui ogni elemento è mostruosamente rovesciato, tutto, per così dire, funziona al contrario» (PICONE 1986-1987, 185). Quanto al fatto che la *virtus*, nella produzione in prosa costituisca il traguardo del *proficiens* in cammino verso la sapienza, mentre nella produzione tragica lo stesso termine allude proprio al rovesciamento della sapienza stoica, si sottolinea brevemente che gli studi recenti non ravvisano contraddizione tra i due aspetti (non esisterebbero “due Seneca”), ma al contrario continuità: Seneca in tutta la sua produzione, ricorrendo al modulo dell’inversione, evidenzia una costante specularità tra virtù e vizio, tra Bene e Male (cf. fra gli altri BERNO 2003; BIONDI 2001; MARCHESE 2013).

⁵⁰ I mali, ovviamente, ci sono stati e hanno determinato la dimensione del male in cui vive Medea. Tutti i delitti precedenti, nell’ottica della *contentio inhonestissima*, sono stati, però, semplici esercitazioni (*quae commodavi scelera*, v. 906) in preparazione al *nefas*.

⁵¹ Cf. BIONDI (1984, 24).

⁵² «Al v. 166 Medea comincia quell’“avvitamento” sul proprio personaggio, di cui in Seneca tragico è segnale tipico l’uso della terza persona 114: *Medea superest*» Condello in CONDELLO – PIERI (2013, 582).

nutrice e la protagonista al v. 171 (NV: Medea! ME: *Fiam*). In questa prospettiva, appunto, si è rivista la traduzione proposta da uno dei gruppi per i vv. 8s. («è più giusto e sacro che sia io, Medea, ad invocare»)⁵³. Dietro suggerimento del regista, si è preferito infatti eliminare il pronome personale, che – se enfatizzato fin dall’esordio- avrebbe rischiato di inficiare proprio il suddetto percorso, lasciando intendere che Medea è già eroina del male fin dall’inizio della tragedia.

– Sul piano dell’articolazione sintattica, è stata data prevalenza alla paratassi⁵⁴ in funzione della dicibilità. Quindi, nel risolvere le difficoltà relative alla resa delle forme verbali nominali dei vv. 14s. (*crinem solutis squalidae serpentibus, / atram cruentis manibus amplexae facem*) si è fatto ricorso ad una ristrutturazione-semplificazione della frase, traducendo «con le chiome fitte di orridi serpenti/e con una fiaccola nera tra le mani insanguinate». Anche al v. 2, per le medesime ragioni, la forma nominale *domituram* è stata resa con il sintagma nominale aggettivo-sostantivo «futura dominatrice» e questo è stato, in generale, il criterio guida di traduzione delle forme nominali (in particolare delle strutture participiali o dei gerundivi) che avrebbero indotto gli allievi a soluzioni da traduttese⁵⁵. D’altra parte, però, si è evitata una tendenza all’eccesso opposto, in nome della «cosiddetta ‘dicibilità’ [...] *idolum* fuorviante, se grossolanamente trattato: cosa sia o meno “dicibile” non dipende da astratte norme di semplificazione lessicale o sintattica o retorica, bensì da scelte di stile interpretativo che competono, in ultima analisi, al regista; né è scontato che una “strategia della scorrevolezza” giovi agli effetti teatrali»⁵⁶. Quindi, la proposta di uno dei gruppi di tradurre il v. 431 (*o dura fata semper et sortem asperam*) con «che destino crudele» risulta paradossalmente ‘difficile’ per l’attore, perché troppo breve per lasciare spazio alla sua energia interpretativa. La traduzione d’arrivo «o destino sempre crudele e sorte avversa», benché proponga l’uso dei due termini (“destino” e “sorte”) tautologici, fornisce più parole d’appoggio alla *performance* dell’attore⁵⁷.

– Per quanto riguarda l’ambito lessicale, ci si sofferma sulla resa di *pietas*, termine chiave della tragedia, la cui resa impegna qualunque traduttore. Oltre alle traduzioni di *pietas* con termini quali “devozione”, “pietà”, “amore” (*non timor vicit fidem / sed trepida pietas*: «non è stato il timore a piegarmi / ma l’amore di padre», vv. 438s.), risulta interessante la traduzione suggerita da uno dei gruppi (e mantenuta nel testo di arrivo) per i vv. 905s. *quidquid admissum est adhuc / pietas vocetur* «tutto quel che è stato compiuto finora / sia considerato una carezza». Operazione interessante

⁵³ Cf. **video 9** (*Seneca sulla scena: la Medea* – Presentazione lavori di gruppo).

⁵⁴ Cf. *infra* il contributo di Trombino § 4.

⁵⁵ Cf. Presentazione del progetto, www.Palumboeditore.it/Eventi/Scheda; cf. **video 3** (*Seneca sulla scena: la Medea* – Parlano le referenti del progetto).

⁵⁶ CONDELLO – PIERI (2013, 562).

⁵⁷ «La sintassi (come è naturale, la paratassi sarà, in generale, da preferire alla ipotassi), il lessico devono poter essere interpretati da un attore, al punto che l’attore stesso vi si possa riconoscere e trovare una sua personale e adeguata energia», Cf. *infra* il contributo di Trombino § 4

perché gli allievi, andando oltre un traduttese lessicale (alla traduzione di primo livello avevano proposto «si consideri un gesto di pietà»), hanno interpretato il passo e calato la resa del termine al contesto, ricorrendo ad un'efficace metonimia⁵⁸.

⁵⁸ Cf. **video 4** (*Seneca sulla scena: la Medea* – Introduzione).

riferimenti bibliografici

ACCARDI 2011

A. Accardi, *Parti mostruosi: gravidanza e sovversione nella Medea e nel Thyestes di Seneca*, «DeM» II 211-33.

AVEZZÙ 2009

G. Avezzù, *Tradurre il teatro*, in C. Neri – R. Tosi (a cura di), *Hermeneuein. Tradurre il greco*, con la coll. di V. Garulli, Bologna, 67-82.

BELARDINELLI 2012

A.M. Belardinelli, *Theatron. Progetto teatro antico alla Sapienza*, «DeM» III 437-58.

BERNO 2003

F.R. Berno, *Lo specchio, il vizio e la virtù. Studio delle Naturales Quaestiones di Seneca*, Bologna.

BIONDI 1984

G.G. Biondi, *Il nefas argonautico. Mythos e logos nella Medea di Seneca*, Bologna.

BIONDI 1989

G.G. Biondi, *La tragedia congestionata*, in A. Traina (a cura di), *Seneca, Medea, Fedra*, introd. di G.G. Biondi, Milano, 23-69.

BIONDI 2001

G.G. Biondi, *Il filosofo e il poeta: Seneca contro Seneca?*, in P. Fedeli (a cura di), *Scienza, cultura, morale in Seneca*, Atti del convegno di Monte Sant'Angelo (27-30 settembre 1999), Bari, 17-34.

CARNEVALE – GAINER – MELTZER 1996

P. Carnevale – L.J. Gainer – A.S. Meltzer, *Work-place basics: the skills employers want* (1990), in R.E. Blum – J.A. Arter (eds.), *Handbook of student performance assessment in an era of restructuring*, vol. III/2, Alexandria, 1-11.

CONDELLO – PIERI 2013

F. Condello – B. Pieri, «*Note a piede di anfiteatro*»: *la traduzione dei drammi antichi in una esperienza di laboratorio*, «DeM» IV 553-603.

COSTA – LIEBMANN 1997

A. Costa – R.M. Liebmann, *Toward renaissance curriculum. An idea whose time has come*, in Idd. (eds.), *Envisioning process as content. Toward a renaissance curriculum*, Thousand Oaks, 1-20.

FEDELI 2001

P. Fedeli (a cura di), *Scienza, cultura, morale in Seneca*, Atti del convegno di Monte Sant'Angelo (27-30 settembre 1999), Bari.

MARCHESE 2013

R.R. Marchese, Veniet et vobis furor. *Seneca tragico e la perennità del male*, «DeM» IV 146-67.

MONACO 1967

G. Monaco, *I testi teatrali antichi come copioni*, «Dioniso» XLI 147-54.

PICONE 1986-1987

G. Picone, *La Medea come fabula dell'inversione*, «QCTC» IV-V 181-93.

PICONE 1996

G. Picone, *La fabula e il regno*, Palermo.

PULIGA – PUCCIO 2014

D. Puliga – F. Puccio, *L'antico fa testo. Progetto didattico per la valorizzazione del mondo antico e degli spazi museali attraverso forme di drammaturgia contemporanea*, a cura del Centro di Antropologia del Mondo Antico, Università di Siena, www3.unisi.it/ricerca/centri/cisaca/nuovo/attività/laboratorio/progettoanticofatesto.pdf.

RACCANELLI 2013

R. Raccanelli, *Mondi a confronto: prospettive didattiche e frontiere pedagogiche nelle pratiche laboratoriali sul teatro antico*, «DeM» IV 526-29.

RECALCATI 2014

M. Recalcati, *Mamme Medea*, «La Repubblica» (14 marzo) 39-41.

SCOLARI 2011

L. Scolari, *Beneficio e vendetta: due dinamiche relazionali nel De beneficiis e nelle tragedie di Seneca*, «DeM» II 258-98.

SPINA 2013

G. Spina, *Rappresentare la sintassi. Appunti per il laboratorio sulla 'Performatività dei testi antichi'*, Summer school, Pontignano, 30 agosto 2013
<http://antropologiamondoantico.wordpress.com/2013/09/01/rappresentare-la-sintassi/>.

TORRE 1995

C. Torre, *La concezione senecana del sapiens: le metamorfosi animali*, «Maia» XLVII/3 349-70.

TORRE 2007

C. Torre, *Alia temptanda est via*, «Acme» LX/1 www.ledonline.it/acme/.

TRAINA 1989

A. Traina (a cura di), *Seneca. Medea, Fedra*, introd. di G.G. Biondi, Milano.

ZWIERLEIN 1986

O. Zwierlein, *L. Annaei Senecae tragoediae*, Oxford.