

## Zitierhinweis

Medda, Enrico: Rezension über: David D. Mulroy (ed.), Aeschylus, Agamemnon. A Verse Translation by David Mulroy with Introduction and Notes, Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2016, in: Exemplaria Classica, 21 (2017), S. 257-262, DOI: 10.33776/ec.v21i0.3220, heruntergeladen über Website



## copyright

Dieser Beitrag kann vom Nutzer zu eigenen nicht-kommerziellen Zwecken heruntergeladen und/oder ausgedruckt werden. Darüber hinausgehende Nutzungen sind ohne weitere Genehmigung der Rechteinhaber nur im Rahmen der gesetzlichen Schrankenbestimmungen (§§ 44a-63a UrhG) zulässig.

DAVID MULROY, *Agamemnon, Aeschylus (a verse translation with introduction and notes)*, Wisconsin Studies in Classics. Madison: The University of Wisconsin Press, 2016, xlv+81 pp., ISBN 978-0-299-30634-2.

David Mulroy (d'ora in poi M.), *professor emeritus of classics* della University of Wisconsin-Milwaukee, arricchisce con questo volume il suo percorso di traduttore di classici, che annovera fra l'altro le traduzioni dei drammi tebani di Sofocle (*Edipo re* [2011], *Antigone* [2013], *Edipo a Colono* [2015]). Non si fatica certo a condividere l'ammirazione che l'autore nutre per l'*Agamennone*, una tragedia che con la sua ineguagliabile ricchezza linguistica e concettuale, e con le difficoltà talora esasperanti che oppone all'interprete, rappresenta una sfida entusiasmante per chi si proponga di far rivivere almeno in parte la potenza espressiva della dizione eschilea all'orecchio del lettore e dello spettatore moderno: un compito che M. ha assolto egregiamente.

La traduzione del testo è preceduta da una breve prefazione (pp. ix-xii) e da un'introduzione (pp. xiii-xxxiv) che fornisce le informazioni biografiche essenziali e traccia un quadro generale dell'arte drammatica di Eschilo così come si manifesta nell'*Agamennone*. Completano la sezione introduttiva un'appendice che riassume il *background* mitologico cui fa riferimento la trilogia (pp. xxxv-xxxviii) e un'utile guida alla non semplice pronuncia inglese dei nomi propri greci<sup>1</sup>.

M. è chiaro ed essenziale nel presentare i pochi dati biografici noti, e mette opportunamente in guardia il lettore riguardo alle indicazioni contenute nella *Vita di Eschilo* tramandata assieme al testo nei manoscritti medievali, che sono spesso invenzioni aneddotiche destinate ad arricchire un ristretto nucleo di notizie storicamente fondate. Per quanto riguarda la valutazione della drammaturgia eschilea, M. esprime un giudizio restrittivo circa il valore delle opere anteriori all'*Oresteia*: «Today it is difficult to argue that *Persians*, *Seven against Thebes*, or *Suppliants* is a great drama. Approximately half of the text is devoted to repetitious choral songs and chants that add little to our understanding of the situation. The plot lacks reversal and complications. There are no memorable characters» (p. xviii). Solo con l'*Oresteia* Eschilo compie il passo decisivo, conseguendo risultati estetici e drammatici notevolmente superiori alle altre opere; le parti di quest'opera sono infatti «as compelling in content as they are elegant in form» (p. xxi). Si potrebbe discutere su alcuni aspetti di questa valutazione (non credo ad esempio

<sup>1</sup> La qualità della stampa del volume è molto buona: ho notato solo un refuso a p. xi n. 1, dove si deve leggere 1649-1673 e non 1649-1671.

che si possa negare la potenza drammatica del personaggio di Eteocle), ma non è questo il punto essenziale. Ciò che conta è che M. vuole sottolineare come l'interesse del pubblico antico per quelle opere, che a noi possono apparire distanti e poco 'drammatiche', si radicasse nel loro legame con la tradizione lirica corale e fosse rivolto pertanto soprattutto al loro aspetto musicale e coreutico, che a noi sfugge in larga parte a causa delle modalità di trasmissione dei testi. Pressoché nulla di queste componenti essenziali della rappresentazione antica è infatti sopravvissuto; non di meno, siamo ancora in grado di riconoscere il complesso formalismo che caratterizzava le parti corali responsive. Tale complessità formale si estendeva anche ad ampie zone delle parti dialogate, ad esempio nella rigida struttura delle sticomitie o nelle forme complesse del dialogo lirico-epirrematico.

Proprio in questo aspetto M. individua un carattere decisivo della poetica tragica, giacché a suo giudizio il formalismo, che appare così lontano dal gusto dei moderni, aveva per gli antichi la capacità di creare «an undercurrent of aesthetic pleasure» (p. xx) che permetteva di depotenziare il carico emotivo altrimenti devastante delle sofferenze rappresentate sulla scena, rendendole sopportabili per il pubblico. In altre parole, solo tramite il piacere estetico legato alla marcata formalizzazione della versificazione e delle strutture musicali era possibile mantenere viva la consapevolezza del fatto che si era in presenza di una rappresentazione e non di una situazione reale, proteggendo in qualche misura il pubblico dalle conseguenze emotive più pesanti. Questa considerazione determina l'impostazione della traduzione di M., che si dice convinto della necessità di ricreare anche nella lingua d'arrivo, nei limiti del possibile, il senso delle rigorose costrizioni formali presenti nell'originale. Egli sceglie dunque di rendere le parti liriche in versi brevi, di prevalente ritmo giambico e trocaico, caratterizzati dalla presenza di rime finali. Benchè la rima sia un tratto stilistico estraneo alla versificazione antica, infatti, M. la giudica idonea «to make lyrical passages sound like songs to English-speaking readers» (p.ix), e dunque da una parte a rappresentare un accettabile sostituto della trama di corrispondenze che percorre i versi originali, dall'altra a comunicare il senso dell'alternanza fra canto e recitazione che scandiva la rappresentazione antica. Quanto alle parti recitate, M. ricorre a versi che presentano un ritmo affine a quello degli originali, rispetto ai quali risultano però più brevi: cinque piedi giambici invece di sei per i trimetri giambici, tre anapesti invece di quattro per i dimetri anapestici. Solo i tetrametri trocaici catalettici corrispondono alla misura dei versi eschilei, essendo composti da sette trochei e mezzo, (con l'eccezione dei vv. 1343 e 1346-7, composti da soli sei trochei e mezzo).

M. ha piena coscienza dell'impossibilità di ricreare pienamente la sonorità e il ritmo originale del testo (il nostro modo di leggere i versi greci, del resto, è solo convenzionale, e non può riprodurre le sottili sfumature dell'accento musicale che caratterizzava la lingua greca). Per questo egli rinuncia al tentativo

di imitare la complessa tessitura metrica delle parti liriche, accontentandosi di avvicinare almeno in parte il testo antico al lettore moderno, e di rendere percepibile la distanza che il testo tragico manteneva sempre rispetto alla lingua quotidiana degli spettatori antichi. Si tratta di una strada che merita di essere percorsa, anche se la funzione originaria del formalismo tragico, quale la tratteggia M., non può riproporsi identica per lo spettatore moderno, le cui reazioni emotive alla rappresentazione della sofferenza sono inevitabilmente diverse da quelle degli antichi, e la cui sensibilità alla lingua e al ritmo dei versi è mediata da una lunga tradizione letteraria molto distante da quella che avevano alle spalle gli spettatori dell'Atene del V secolo a.C.

I risvolti teorici restano comunque secondari rispetto all'efficacia e alla qualità della traduzione, che è ciò che interessa in prima istanza i fruitori di questo volume. Da questo punto di vista, il lavoro ha indubbiamente molti meriti. M. è un ottimo conoscitore di Eschilo, e utilizza con cognizione di causa i risultati della ricerca critica più recente<sup>2</sup>. La sua resa del testo coniuga felicemente la fedeltà al testo originale con un risultato estetico di pregio, che una lettura ad alta voce rende ancor meglio percepibile<sup>3</sup>.

Come esempi significativi del ruscito connubio tra una resa fedele e una versificazione efficace basterà citare gli intensi versi giambici con cui Cassandra descrive la banda delle Erinni che imperversa nella casa degli Atridi («*A choir never leaves this house. It sings / displeasing melodies with evil words, / a band of kindred Furies always there, / carousing, bold from having drunk the blood / of human beings. They can't be sent away. / The song they sing surrounds the royal house. / They sing how madness started, spewing hate, / of one who trod his brother's marriage bed*»: vv. 1186-93) o la solenne invocazione anapestica che introduce il primo stasimo («*King Zeus and our ally, the Night, / who gave us magnificent glory, / who cast on the towers of Troy / a netting that neither the young / nor men fully grown overleapt, / slavery's impervious mesh, / the fabric of total disaster!*»: vv. 355-61). Decisamente efficace appare anche la resa del ritmo concitato dei tetrametri trocaici che nel finale si accompagnano allo scontro quasi fisico fra Egisto e i Vecchi del Coro (vv. 1649-51): («*Aegisthus*) *Pay attention, loyal guardsmen! Here is work for you to do!* (Captain of the guards): «*At the ready, everybody! Be prepared to draw your swords.*» (Coryphaeus) «*I'm prepared to draw my weapon — what is more, to fight and die*» ecc.<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> A p. xi n. 2 M. dichiara di aver utilizzato soprattutto l'edizione di A.H. Sommerstein (Cambridge MA-London 2008) e il commento di D. Raeburn e O. Thomas (Oxford 2011), oltre al grande commento di E. Fraenkel (Oxford 1950) e all'edizione oxoniense di D. Page (Oxford 1972).

<sup>3</sup> Segnalo ai lettori interessati la possibilità di ascoltare uno stralcio della parodo, declamato da M. stesso, all'URL <https://www.youtube.com/watch?v=VW8Slo1hHE8>.

<sup>4</sup> In questo passo molto controverso M. adotta la distribuzione delle battute proposta da

Dalle parti liriche merita una menzione il quadro agghiacciante dei momenti che precedono il sacrificio di Ifigenia, narrati da Eschilo in articolate sequenze giambiche. Si coglie bene qui il senso dell'operazione che M. intende compiere, trasmettendo al lettore il senso della «undercurrent of aesthetic pleasure» che permette di percepire e godere dell'ineffabile mistura di orrore e bellezza che permea il racconto del coro: «*Her gown, a splash of saffron dye, / unfolds, and silent darts / of pity that her eyes release / bounce off her killers' hearts. / A lovely painting, oh but how / the untouched virgin longs / to use her voice, for in the past / she'd lovingly sung songs:/ the third libation's paeon in / her father's banquet hall*» (vv. 238-247). Altrettanto riusciti appaiono i versi che rievocano l'ingannevole sensazione di gioia che aveva accompagnato l'arrivo di Elena a Troia, strutturati nell'originale in sequenze giambico-coriambiche: «*One might call what came to Troy / a dream of cloudless skies, / riche's soothing ornament, / the darts of bashful eyes, / Love's heart-breaking bloom, but she / would swerve, and they would learn / how an happy wedding feast / could take a bitter turn*» (w. 739-45).

M. fornisce dunque ai suoi lettori un testo capace di restituire la solenne complessità dell'originale pur restando 'dicibile' e pienamente efficace sulla scena, e riesce a contenere entro limiti accettabili l'inevitabile perdita di alcuni elementi che, per la distanza temporale e culturale che ci separa dall'autore, non possono transitare immediatamente nella lingua moderna. Questo problema ovviamente lo pone di fronte, come ogni traduttore, a scelte non facili, di fronte alle quali il lettore esperto del testo di Eschilo può avere reazioni diverse. Trovo apprezzabile ad esempio la soluzione adottata per rendere l'intraducibile gioco etimologico cui fa ricorso Eschilo per il nome di Elena («*truly hell on ships. / Hell on men and city too*», vv. 689-90: M. sfrutta qui l'assonanza della parola inglese 'hell' con il radicale di ἔλεϊν, 'distruggere'), mentre la resa di ἀπόλλων ἐμός dei vv. 1081 e 1086 («*Apollo means destroyer!*») mi sembra un po' troppo didascalica e fa andare perduto il possessivo ἐμός, che sottolinea lo stretto legame fra il dio e la profetessa. Ai vv. 1432-3 il desiderio di semplificare e avvicinare il testo al lettore moderno fa perdere un dato significativo dell'originale. Clitemestra pronuncia un giuramento in nome della Δίκη di sua figlia, dell'Ἀρά e di Ἄτη, e aggiunge l'agghiacciante clausola, αἴσι τόνδ' ἔσφαξ' ἐγώ («alle quali ho sacrificato quest'uomo»). La frase è attenuata da M. in «*my accomplices*»: ma il tema della perversione del sacrificio e la presentazione della morte di Agamennone come contraccambio di quella, anch'essa sacrificale, di Ifigenia sono troppo

---

Sommerstein, che attribuisce un verso isolato al Comandante delle guardie. La partecipazione al dialogo di questo personaggio è dubbia, e personalmente trovo preferibile la sistemazione che assegna il v. 1650 al corifeo. Essa conferisce maggior forza alla ripresa, tipica della sticomitia di litigio, dell'esortazione εἶα δῆ, ritorta dal Coro contro Egisto (tale ripresa letterale avrebbe dovuto a mio giudizio restare tale anche nella traduzione).

importanti nel corso del dramma per poter essere omessi dalla traduzione. Anche ai vv. 1468-72 («*The god attacking Tantalids / employs a matching pair / of women doing as he bids*») il desiderio di attenuare una difficoltà sintattica porta M. a trasformare in un'affermazione descrittiva quella che nell'originale è una sgomenta invocazione del Coro al demone della stirpe che si scaglia contro i Tantalidi. Ora, l'invocazione è un tratto importante della crisi che il Coro sperimenta di fronte alla protervia di Clitemestra, e ad essa fa preciso riferimento la risposta della regina al v. 1476 con τὸν τριπάρχυντον δαίμονα γέννης τῆσδε κικλήσκων (quest'ultimo verbo è qualcosa di più che il semplice «naming» con cui lo traduce M.).

In altri casi, si tratta di valutazioni estetiche più soggettive. Al v. 211, ad esempio, trovo che la traduzione «*Can either choice be right?*» stemperi poco opportunamente la durezza della domanda τί τῶνδ' ἄνευ κακῶν; («quale di queste scelte è priva di mali?»), che sintetizza il terribile bivio di fronte al quale si trova Agamennone, cui è dato di scegliere solo fra due sciagure. I celebri lecizi dell'inno a Zeus (vv. 160-72 sono tradotti molto efficacemente dal punto di vista del ritmo, ma confesso di avere difficoltà ad accettare la resa del v. 163 οὐκ ἔχω προσεικάσαι con «*I cannot find a synonym*». Anche ammettendo che questa sia l'interpretazione giusta del passo, cosa che non credo, il termine 'synonym', freddo e grammaticale, stride nel contesto di una riflessione così profonda sulla difficoltà di definire l'essenza, e dunque il nome, della divinità più potente.

Per converso, è apprezzabile il coraggio con cui M. traduce la controversa espressione ναυτίλων δὲ σελμάτων / ἱστοτρίβης (vv. 1442-3) per quello che molto probabilmente è, un crudo e volgare insulto («*who knew the sailors' benches well / and rubbed their masts*») che si fa eccezionalmente strada nella lingua tragica, sulle labbra di un personaggio eccezionale come Clitemestra, che oltrepassa tutti i limiti della convenienza e del discorso femminile. Un altro tratto interessante della traduzione è l'occasionale trasformazione di alcune parti in discorsi diretti, al fine di accrescere l'impatto emotivo dei versi. Questo avviene ad esempio ai vv. 639-43, quando l'Araldo, che vorrebbe tacere le notizie negative sulla sorte di Menelao, immagina l'arrivo in città di un messaggero che porta cattive nuove attribuendogli queste parole: «*The army flees! / The state has suffered one collective wound, / and many homes have sacrificed their man, / for that's the double lash that Ares loves, / two spears of ruin, bloody steeds of death*», e ai vv. 1600 e 1602, dove M. dà forma di discorso diretto alle imprecazioni di Tieste contro la sua stessa stirpe, pronunciate dopo aver scoperto la natura orribile del cibo che ha consumato.

Un ultimo punto sul quale vorrei soffermare l'attenzione è la soluzione adottata ai vv. 37-9, in conclusione della vivace *rhēsis* prologica del Φύλαξ, che vela di reticenza le sue allusioni alle vicende della casa di Agamennone: «*If palace walls could talk, / you'd hear some lively tales. Perhaps you*

*catch / my drift. That's good. If not ... my memory fails*». M. introduce qui un'allocuzione in seconda persona («*you'd hear*») che non è presente nell'originale οἶκος δ' αὐτός, εἰ φθογγὴν λάβοι, / σαφέστατ' ἂν λέξειεν ὡς ἐκὼν ἐγὼ / μαθοῦσιν αὐδῶ κοῦ μαθοῦσι λήθομαι. I versi risultano così di fatto rivolti *ad spectatores*. Questa pratica è assente dal teatro tragico greco che conosciamo, ma è certo che il finale del prologo dell'*Agamennone* vi si avvicina moltissimo, pur senza varcare il limite dell'allocuzione diretta che invece il traduttore scavalca d'impeto. Si può essere o meno d'accordo su questa scelta: ma ciò che conta è che la formulazione di M. risulta in linea col testo di Eschilo nel sollecitare il coinvolgimento degli spettatori nella vicenda. Essi infatti, grazie alla loro conoscenza del mito, sono in grado di comprendere le allusioni criptiche del personaggio a ciò che avviene nel palazzo in assenza di Agamennone. Essi appartengono dunque alla categoria dei μαθόντες: per questo è un peccato che nella traduzione vada perduta la distinzione μαθοῦσιν ... κοῦ μαθοῦσι, nella quale probabilmente gli spettatori di Eschilo probabilmente coglievano anche una risonanza del linguaggio dei Misteri eleusini (un aspetto che comunque sarebbe stato difficile far transitare in un testo destinato a lettori la cui esperienza religiosa non comprende nulla di affine al percorso salvifico di iniziazione che gli Ateniesi associavano alle segrete verità di Eleusi).

Al di là dei singoli punti di consenso e dissenso, dunque, la bella traduzione di M. rende il testo di Eschilo pienamente fruibile per un pubblico moderno, creando un flusso di emozioni che, se non può coincidere totalmente con quello che interessava gli Ateniesi del V secolo a.C., è in grado comunque di sollecitare domande profonde e piena compartecipazione emotiva. Grazie ad essa una vasta gamma di lettori e spettatori potrà fare esperienza della forza teatrale di un capolavoro assoluto della storia del teatro.

ENRICO MEDDA  
 Università di Pisa  
 enrico.medda@unipi.it