

La Medea ‘scancellata’ di Emilio Isgrò

1. ‘Di’ o ‘da’ Euripide?

La *Medea* in scena a Messina, nel 2002, è presentata in locandina e nel programma di sala come ‘traduzione’ da Euripide, a firma di Emilio Isgrò¹. Ma nell’edizione degli scritti teatrali dell’artista, pubblicata nel 2011 a mia cura, la «Medea di Euripide» è diventata «Medea - riscrittura da Euripide» (Isgrò 2011, 435-494).

Tale modifica è frutto di numerose discussioni, tra l’autore e la sottoscritta, non solo per la consapevolezza di ciò che comporta, ma anche per le nostre storie personali². Ero io, paradossalmente, la più restia a usare il termine ‘traduzione’ per un artista come lui, capace di creare e cancellare il linguaggio a suo piacimento. Ma, con mia sorpresa, la dicitura del 2002 si doveva proprio a Isgrò, e lui stesso la difendeva: non reclamando per sé lo *status* di autore, ma professandosi ‘traduttore’, e paragonandosi scherzosamente a un’ancella al servizio di Euripide³. Questo atteggiamento nasconde un gioco col lettore / spettatore coerente col progetto artistico e con l’indole stessa di Isgrò, che da sempre ama l’autoironia, il mascheramento, l’*understatement*: basti citare la ‘autocancellazione biografica’ dell’opera *L’avventurosa vita di E. I.* o la stessa *Oresteia di Gibellina* (di cui Isgrò si arrogò sì la paternità, ma per difendersi dai detrattori)⁴. Cancellare – una parola, un’immagine, o se stesso – per lui non è negare, bensì esaltare quel che c’è sotto.

Ed è specialmente nella *Medea*, rispetto ad altri testi, che Isgrò arriva a ‘cancellarsi’ come autore per ribadire, in realtà, la sua indipendenza dall’originale. E per far accettare al pubblico, anche il più conservatore, quel che è in realtà una riscrittura esplosiva: una bomba camuffata, un lupo travestito da agnello, un Ulisse nascosto sotto l’ariete di Polifemo (si veda l’*Odissea cancellata*: Isgrò 2011, 495-523). La veste apparentemente ‘neutra’ e innocua di traduttore, nel 2002, era perfetta. Da buon teatrante, Isgrò sa bene quanto la scelta di una o dell’altra dicitura, per un testo classico, sia una carta di presentazione decisiva: non solo per il pubblico di studenti (o ex studenti) delle recite siracusane o scolastiche, ma per tanti altri occulti e insospettabili difensori della ‘presunta’ fedeltà ai classici⁵.

¹ Locandina: *Medea di Euripide*, Teatro Vittorio Emanuele, Messina, 27 febbraio-3 marzo 2002. Produzione: Teatro di Messina, Teatro Vittorio Emanuele, Messina. Regia: Sebastiano Lo Monaco. Scene: Giovanni Carluccio. Costumi: Maurizio Millenotti. Luci: Luigi Ascione. Responsabile allestimenti scenici: Francesca Cannavò. Consulenza musicale: Dino Scuderi. Interpreti: Francesca Benedetti, Paolo Conticini, Mimmo Mignemi, Miko Magistro, Adele Spadaro, Massimiliano Vado, Saro Costantino, Maria Rosaria Carli, Simona Celi, Carmen Panarello, Francesca Romana Succi, Andrea Mileto, Federico Sisci. Prima edizione nel programma di sala (Amoroso 2002): qui Paola Radici Colace, per *par condicio*, intitola «Medea tra tradizione e riscrittura» il suo primo saggio (dedicato alla *Medea* di Euripide e ad alcune riscritture prima di Isgrò, pp. 5-13), e «La *Medea* di Euripide e la traduzione di Emilio Isgrò» il secondo (pp. 65-70), dove l’opera di Isgrò è chiamata ora «traduzione» (pp. 66 e 68), ora riscrittura («riscrittura», p. 66; «riscrive», p. 69). Per avermi fornito informazioni e materiali, e il loro supporto costante e prezioso, ringrazio Scilla e Emilio Isgrò.

² Riguardo all’artista si veda la mia introduzione a Isgrò 2011, 9ss., e il suo saggio *Lingua travestita. Breviario di Drammaturgia* (1986), ora *ibid.* 559-567. Quanto a me, come ricercatrice e *Dramaturg*, mi occupo soprattutto di riscritture o traduzioni per la scena, e l’esperienza sul campo mi fa pensare che la scelta della dicitura ‘da’ anziché ‘di’ rifletta più che altro i buoni (o cattivi) propositi del traduttore/autore: al di là delle intenzioni dei singoli, alla prova della scena, il gioco di squadra fra traduttore, regista e compagnia conduce la nave in porto solo al prezzo di continui aggiustamenti di rotta.

³ Si veda, sul fronte opposto, Edoardo Sanguineti, che sul proprio ruolo di traduttore-autore scrive significativamente «sono io che traduco: e sono io che sto parlando» (Sanguineti 2006, 19s.).

⁴ Cf. l’introduzione e i testi teatrali in Isgrò 2011 e Treu 2016. Per le drammaturgie di *Gibellina* cf. anche Garavaglia 2012, 27, 141s. e 154.

⁵ A questo riguardo mi pare significativo un aneddoto su un altro autore, Aristofane, che a mio parere impone al traduttore di prendersi delle libertà, per rimanere comprensibile e divertente sulla carta e sulla scena; in occasione delle *Rane* del Teatro Due di Parma, ospitate nel marzo 2013 al Teatro Elfo Puccini di Milano, il direttore artistico di quest’ultimo, Elio De Capitani, mi ha riferito incredulo le proteste di molti spettatori per la dicitura ‘di Aristofane’ (anziché ‘da’) riportata in locandina. Si sentivano presi in giro o addirittura ‘truffati’ dal ‘di’, perché alcune battute erano state aggiunte o modificate dalla compagnia (più con allusioni e doppi sensi, a dire il vero, che con riferimenti

E tuttavia, nel 2011, come curatrice del volume mi sentivo in dovere di svelare il ‘trucco’ (cui peraltro alludeva già nel 2002 Isgrò nello scritto *La quarta caravella*: cf. *infra*). Non potevo contrabbandare questa *Medea* come semplice traduzione. Tanto più che la versione aggiornata era ulteriormente ‘personalizzata’ da Isgrò, rispetto all’originale, e corredata anche delle mie note di traduzione a pie’ di pagina: come avrei potuto essere ‘traduttrice’ del ‘traduttore’ Isgrò?

Alla fine, d’accordo con l’autore, abbiamo deciso di scoprire le carte. E trasformare una ‘pseudo-*Medea* di Euripide’ in una ‘*Medea* di Isgrò’.

2. «Principessa maya, o azteca. Comunque barbara»

Nel 2002 Isgrò affronta per la prima volta Euripide, forte di numerose riscritture di classici, nonché ben consapevole della sterminata tradizione con cui deve confrontarsi⁶: si vedano a riguardo gli scritti teorico-critici che hanno accompagnato la sua drammaturgia nell’arco di trent’anni (ripubblicati in gran parte – col significativo titolo *Drammaturgie Parallele* – in Isgrò 2011, 535-609). In particolare alcune osservazioni sul modo di ‘tradurre’, o meglio reinventare, Euripide sono contenute nel suo scritto *La Quarta Caravella. Traduzione e cancellazione di un testo greco*, premesso al testo nel programma di sala (**Amoroso** 2002, 61-64 = Isgrò 2011, 605-607). Qui la *Medea* è esplicitamente messa a confronto con l’*Oresteia* di Gibellina, composta anch’essa su commissione pubblica: lì una città, per iniziativa del sindaco Ludovico Corrao, qui un ente autonomo regionale (EAR), il Teatro Stabile di Messina⁷.

Queste condizioni di partenza sono fondamentali, per Isgrò, in quanto ogni sua drammaturgia ha come prima destinataria la comunità stessa. Su misura di un pubblico innanzitutto locale si definisce il livello linguistico di base, e si costruiscono i riferimenti specifici a persone, fatti, luoghi. Da qui Isgrò prende le mosse per conferire al testo una portata ben più ampia e universale⁸.

Questo vale a maggior ragione per *Medea*, commissionata dalla città più vicina al suo paese natale, Barcellona di Sicilia. Qui Isgrò ‘gioca in casa’. Parla a un pubblico di ‘concittadini’ in qualche modo. E presuppone che capiscano il suo linguaggio (un siciliano ‘d’arte’, misto di messinese e altre lingue, ricco di neologismi e artifici poetici). Tant’è che il programma di sala del 2002 non ha note di traduzione, né di commento (nell’edizione 2011 le ho aggiunte, con l’aiuto di Isgrò, per compensare il venir meno della dimensione scenica, e locale, e facilitare la comprensione anche al lettore non madrelingua).

Va però sottolineato che Isgrò non si rivolge solamente al pubblico siciliano. Il suo plurilinguismo non vuole essere un ostacolo per la comprensione, ma anzi una risorsa preziosa per rendere il testo accessibile a chiunque, anche digiuno di studi classici, senza le «note a piede di

espliciti al presente) e perché nel finale (a mio avviso molto efficace) i versi di Eschilo si libravano nell’aria con quelli di altri poeti, antichi e moderni, invocati per «salvare la città e conservare il suo teatro»: si veda la mia recensione in Treu 2013. La dicitura ‘da Aristofane’, certo, avrebbe avvisato gli spettatori di che cosa li aspettava: ma come avrebbero guardato quelle *Rane*, così prevenuti? O piuttosto, mi chiedo, le avrebbero viste affatto?

⁶ È ben noto, e da tempo oggetto di studi, l’incremento esponenziale delle riscritture e rappresentazioni di questo dramma, soprattutto a partire dagli anni Novanta. Per una panoramica complessiva si vedano McDonald 1999, 115ss.; Hall-Macintosh-Taplin 2000; Rubino 2000; Treu 2009, 91-97. Si veda anche, per un confronto tra originale e riscritture, in particolare di Isgrò, la tesi di laurea di Bergamelli 2013. Per altra bibliografia recente e per una personale riflessione sul ruolo del traduttore, nello specifico di *Medea*, si veda Ciani 2013.

⁷ Riguardo alla committenza delle cosiddette ‘versioni d’autore’ ritengo pienamente condivisibili, e valide anche per Isgrò, le osservazioni di Federico Condello nella bella introduzione a Sanguineti 2013, 9ss.

⁸ Si veda la mia introduzione a Isgrò 2011 per il modo in cui l’artista si può considerare un ‘classico suo malgrado’, per le sue originali rivisitazioni dei modelli antichi (che hanno fatto scuola), ma anche come precursore e iniziatore di varie tendenze del teatro contemporaneo, in particolare siciliano. Artisti come Emma Dante, Davide Enia, Vincenzo Pirrotta, in anni recenti, sull’esempio di Isgrò hanno definitivamente affrancato la Sicilia dalla dimensione regionalistica e creato un teatro sperimentale e di ricerca sempre più noto e apprezzato a livello nazionale e internazionale (cf. Treu 2016).

anfiteatro», per citare l'espressione ormai proverbiale di Edoardo Sanguineti⁹. L'artista ribadisce a più riprese che intende scrivere «uno spettacolo invece che un testo» (Isgrò 2011, 6 e 561) e che il suo obiettivo non è fare «teatro di poesia» (termine a suo dire riduttivo e non consono ai suoi intenti), bensì «poesia per il teatro», ossia dar corpo con la parola allo spettacolo. E lui stesso ci spiega come, nel saggio *La Quarta Caravella*:

Anche se il mio impegno per questa *Medea* non è assolutamente paragonabile con quello che a suo tempo mi fu richiesto per *L'Oresteia di Gibellina* – dove la partenza da Eschilo veniva in pratica dimenticata per strada, fino a dissolversi completamente nella conclusiva *Villa Eumènidì* –, è chiaro che nessuna traduzione degna di questo nome può essere del tutto innocente dal punto di vista drammaturgico.

Dichiaro subito che questa non è la ricostruzione filologica di un testo antico, ma la sola ricostruzione possibile, almeno per me, di un evento teatrale che trova nel materiale verbale scampato ai secoli il suo solo, vero punto di forza e di avvio.

Avvio che in questo caso si è immediatamente concretizzato nella mia decisione (arbitraria, lo riconosco, ma spero efficace) di operare preliminarmente proprio una forzatura 'drammaturgica' del testo originale, spostando l'azione in un imprecisato luogo della Sicilia che per comodità continueremo a chiamare Corinto ed è invece Messina al tempo delle dominazioni spagnole: così che l'aprirsi del Mediterraneo a prospettive transoceaniche appaia del tutto naturale allo spettatore d'oggi, come spero che appaia altrettanto naturale e credibile il ritrovamento delle magie, dei draghi e degli squartamenti evocati dal testo greco in quelle civiltà precolombiane forse più familiari alla nostra cultura massmediale del mito degli Argonauti al quale attinse il poeta ateniese. E anche là dove sono stato in qualche modo costretto dalla rocciosità dei versi di Euripide a mantenermi fedele alla lettera, oltre che allo spirito, ho sempre cercato di giustificare dentro di me le eventuali incongruenze tematiche e cronologiche con le tante incongruenze spazio-temporali alle quali ci sta abituando la civiltà telematica.

Fino all'incongruenza suprema che forse assolve anche tutte le altre e le salda: quella di immaginare che le tre caravelle colombiane fossero in realtà quattro e che proprio la quarta, squassata da venti misteriosi e da tempeste incredibili, sia andata purtroppo a incagliarsi in un luogo non facilmente identificabile del Sud America: per ritornare in teatro solo alla fine, come un ironico, compiaciuto *deus ex machina* annunciato fin dal principio.

È proprio vero, d'altra parte, che il rovesciarsi del tempo sulle pagine dei poeti opera quasi naturalmente, direi, una sorta di cancellazione preterintenzionale: poiché non sempre è possibile fornire allo spettatore d'oggi quelle 'note a piè di pagina' che il libro consente e l'immediatezza dello spettacolo nega. E tuttavia certe suggestioni oscure, certe referenze mitiche apparentemente indecifrabili, sarebbe un peccato perderle completamente, senza tentare almeno di conservarne un'eco, una traccia.

C'è per esempio nel prologo della Nutrice (una Nutrice storicamente improbabile e dunque da me cancellata e subito recuperata con una Aferdite albanese: il che a me pare un vero e proprio esercizio di traduzione), c'è in questo prologo un crudo riferimento a quel Pèlio (non Pelia, ed è questo un arbitrio ulteriore) che fu fatto a pezzi dalle figlie in vista di una resurrezione promessa dalla maga Medea.

Certo, per lo spettatore greco era semplice: egli conosceva il mito e ne accoglieva in sé la potenza e lo spirito al minimo accenno. Ma oggi? Si cancellano letteralmente quei versi? Oppure si cancellano sovrapponendogli una immagine del traduttore –

⁹ Si veda la replica di Sanguineti a Benedetto Marzullo, intitolata *Pagine gialle*, in Sanguineti 1985, 114. Cf. Condello-Pieri 2011 e 2013.

quella dell'assassinio per mezzo di una «scure d'oro e lacrime» – che proprio perché non esiste in natura non chiede confronti e tuttavia scava, emoziona, lavora?

Io, evidentemente, ho scelto la seconda soluzione.

In un altro caso, quello del Nunzio, parola e funzione che a me appaiono improponibili fuori dei luoghi accademici della tragedia classica, un po' come la Nutrice, mi sono ricordato di una vecchia famiglia siciliana il cui maggiordomo, Nunziatino di nome, veniva accorciato in Nunzio, dialettalmente Nùnzio. E mi sono regolato di conseguenza, fraintendendo con assoluta determinazione.

Quanto al dialetto, poi, non potrò sicuramente dimenticare la furiosa convinzione con la quale esso fu da me programmaticamente mischiato o alternato alla lingua al tempo dell'*Oresteia*. Ma, ripeto, si trattava di una esperienza per me di impegno e significato diverso. Mentre in questa occasione mi è sembrato opportuno cambiare il dosaggio, fornendo un testo in lingua con ricalchi e immissioni di dialetto che anche là dove creano delle improvvise «lacune di senso» – lacune, evidentemente, per chi non è siciliano, ma a volte persino per chi lo è – le bilanciano tuttavia con una immediata, massiccia, chiarificante iniezione di eloquio italiano: a volte, in funzione espressiva, anche all'interno della stessa battuta.

Ma c'è di più: che in questa dieta bilanciata tra lingue e dialetti (che forse mi ha portato a recuperare con Egeo anche un'eco abruzzese) ho immesso addirittura, per rendere più credibile questa antica *historia*, persino un po' di spagnolo calderoniano, e c'è mancato poco che finissi nella braccia di Lorca e delle sue *Bodas de sangre*. Ma per prudenza mi sono astenuto.

Certo, mi sono consentito tutte le licenze e tutti gli arbitri che uno che fa il mio mestiere ha il dovere di consentirsi. Ma con misura. Pena la delusione di chi gli ha, a torto o a ragione, commissionato il lavoro, e forse di quel pubblico, sempre più vasto e pressante, che nella commistione tra lingue e lingue, e lingue e dialetti, vede probabilmente una via d'uscita da quella sola lingua che siamo costretti a parlare.

Ma sono stato davvero troppo poco ligio alle regole? O non è vero che quella sottile patina dorica che ricopre i cori della tragedia greca è precisamente dialetto?

Non spetta a me dire, naturalmente, se Euripide sono riuscito a servirlo più o meno bene. O se qua e là l'ho tradito o addirittura dimenticato. Certo l'ho amato, questo straordinario, meraviglioso poeta, come mai ho amato altri poeti. E tanto mi basta: per tradurre ma anche per tradire.

Devo confessare, infine, anche se non rientra nei miei obblighi professionali, che le parole del testo sarebbero state probabilmente diverse se non avessi avuto costantemente davanti a me l'immagine dell'attrice chiamata a pronunziarle. E a lei le dedico tutte, queste impossibili, inutili *palabras*: quelle condivise e quelle inconfondibili¹⁰.

Musa ispiratrice di Isgrò è dunque ancora una volta Francesca Benedetti, già protagonista di *Gibella del Martirio*, dell'*Oresteia* (nel ruolo di Clitemnestra), di *Didone Adonàis Domine* (rappresentato proprio a Barcellona di Sicilia, paese natale di Isgrò, nel 1986), ma anche di un'altra opera 'comica' dell'autore: il *Frutto senza nome: farsa filologica con samba finale* (settembre 1983), dove interpreta proprio quella regina, Isabella la Cattolica, che mandò Colombo nelle Americhe. Questi ruoli vanno a comporre il ritratto ideale di un'attrice-simbolo, particolarmente cara al drammaturgo e alla memoria del pubblico. È lei a dar corpo e voce a Medea, prima ancora di entrare in scena. Sin dall'elenco dei personaggi, infatti, sotto il suo nome spicca una didascalia in puro 'stile Isgrò': «forse principessa maya o azteca: comunque barbara» (Isgrò 2011, 435). Medea è una donna straniera portata a casa come schiava e concubina (più avanti, come vedremo, si paragona a «una preda

¹⁰ Per il testo di questo scritto, e della *Medea*, mi attengo qui e in seguito all'edizione Isgrò 2011, 605-607 e 435-494.

di guerra»). Sulla sua storia si apre il dramma, con la didascalia iniziale e le prime parole di Aferdite (la 'Nutrice' euripidea):

La storia è ambientata a Corinto, davanti alla casa di Medea, in un tempo imprecisato e imprecisabile: un tempo, comunque, di inquisitori crudeli e di conquistadores senza faccia e senza nome.

*Pròlugu*¹¹

AFERDITE

Non doveva la Quarta Caravella partire, attraversare il mare, incagliarsi!
Maledetto quel giorno che essa scapolò lestissima, veloce,
le Americhe nerenere, drizzando verso i Colchi le sue vele!
Malidittu quell'albero di pignulara donde si intagliarono
tali e tanti remi per i nostri soldati e cavalieri spediti da re Pèlio
a trafugare il Vello de Oro. Perché allora, no, 'a signura Medea,
'a me patruna, non avrebbe partito¹² navigando fino ai bastioni di Iolco,
bruciando dentro l'anima d'amore furibondo per Giasone.
E non avrebbe spinto le figlie di re Pèlio a fare a pezzettini il padre
con una scure d'oro e lacrime. Né si sarebbe ritrovata a vivere a Corinto
coi figli e col marito; da tutti rispettata come una del posto; e sempre
compiacente di Giasone. Ché bene è, bene supremo, quàndu 'a fimmina
ci accorda 'a stissa mùsica dell'uomo¹³. Ora, invece, c'è fuoco in casa,
ed è lui che ci manca di rispetto a idda. E la tradisce nsèmmula coi figli,
avèndusi risposato con la figlia di Creonte, re e regnante di tutte
ste contrade. E Medea, mischinazza¹⁴, straziata, vilipesa, ricorda
i giuramenti e le promesse sante, chiamando Dio stesso a testimone
di tutti i torti che ci fa Giasone. E tutto il giorno è là, debilitata,
senza mèttiri nenti sutta i denti e sempre in lacrime, ch'assa' ci brucia,
a idda, tutta sta ingiustizia subita senza causa. E non solleva mai
l'occhi di 'n terra e non ti guarda in faccia, non sentendo né amici
né parenti, come petra di scoglio in mezzo al mare. Ma quando è
che si gira dall'altra parte, con quel suo collo candido allungato,
allora sì che piange il padre lontano, 'u paisi¹⁵, la casa abbandonata,
per correre dietro a un uomo che non merita. E finalmente sa,
la sventurata, quàntu è dulurusu non avere più una patria. Odia
i suoi stessi figli, e non le ride l'anima a vederli. Ho paura e mi scantu
piddaveru che prepari qualcosa di terribile: chì non è fimmina che si
rassegna a èssiri scafazzata...¹⁶ Io la conosco bene e so benissimo che è

¹¹ Il 'Pròlugu', nome sicilianizzato del prologo, corrisponde a Eur. *Med.* 1-130. Per ragioni di spazio non posso analizzare in dettaglio tutta la drammaturgia, né confrontarla puntualmente con Euripide; mi limito pertanto ad alcuni brani di cui è ben noto l'originale, rimandando all'edizione integrale preceduta da una nota ai testi e corredata di note di commento e traduzione che riporto qui con alcune modifiche (Isgrò 2011, rispettivamente 75-79 e 435-494).

¹² «Maledetto quell'albero di pino [...]. Perché allora, no, la signora Medea, / la mia padrona, non sarebbe partita» (sin da questi primi versi Isgrò carica e colora la frase originale, che esprime un desiderio irrealizzabile, sia con riferimenti e termini di altre lingue – il 'Vello de Oro', licenza poetica in omaggio all'Eldorado dei conquistadores spagnoli – sia con una maledizione ripetuta che sfrutta le assonanze tra spagnolo e siciliano – 'maliditta' in siciliano, 'maldita' in spagnolo – sia con una forma ipotetica ibrida e colloquiale mutuata dal siciliano «non aviria partito»).

¹³ «Quando la donna / si accorda alla stessa musica dell'uomo».

¹⁴ «E la tradisce insieme con i figli, / essendosi risposato [...]. E Medea, poveretta».

¹⁵ «E tutto il giorno è là, debilitata, / senza mettere niente sotto i denti e sempre in lacrime, ché le brucia molto / tutta questa ingiustizia subita senza motivo. E non solleva mai / gli occhi da terra [...] il paese».

capace di tutto: anche di infilarsi un ferro nello stomaco o di uccidere nella stanza da letto il re e lo sposo, candidandosi a mali irreparabili. Ma ècculi chi fineru di jucàri i picciriddi, sti nnuccenti che arrivano e non sanno nenti di nenti,
[e niente
sospettando: cà sono troppo piccoli¹⁷ per piangere e soffrire.

PEDAGOGU

(conducendo per mano i due figli di Medea)

Perché tutti sti lamenti, povera albanese
venuta a servire in questa casa e qui invecchiata?
E Medea, contenta è, che la lasciasti sola?

AFERDITE

Il servitore onesto, caru vecchju maèstru dei figli di Giasone,
non può fingere che le disgrazie dei padroni non esistano. E io soffro
così tanto, cridìtimi, chi non potti fari a menu di venire qua¹⁸,
a gridare a li morti e a li vivi la triste storia della mia signora.

PEDAGOGU

È ancora là che piange e si dispera?

AFERDITE

Siamo solamente al briscire, maèstru pedagogu¹⁹!
E ancora ce ne vuole, prima di dire basta!

PEDAGOGU

Pòvira pàccia...²⁰ ancora niente sa
che tutto qua precipita in disgrazia!

AFERDITE

E parla, allura, parla!

PEDAGOGU

Nenti, nenti! Già mi pentii anche di quel che dissi!

Sin dall'esordio è chiaro come Isgrò combini vari dialetti e lingue in modo sempre funzionale al contesto e ai personaggi parlanti. Il suo personale 'amalgama d'artista' comprende anche composti di pura invenzione, neologismi, varianti lessicali modificate o inventate, oppure risemantizzate. Le sue libere associazioni poetiche sono sempre portatrici di senso, e finiscono per influire sulle derive drammaturgiche. Ne è un bell'esempio Aferdite (cf. sopra, *La quarta caravella*): già solo per il nome, assonante con la dea Afrodite, la serva albanese di una maga straniera (e come tale doppiamente discriminata) è perfetta per raccontare i nefasti effetti dell'amore di Medea per Giasone. Ed è una passione distruttiva che Aferdite vorrebbe negare, 'cancellare'

¹⁶ «Quanto è doloroso [...] temo / davvero che [...] perché non è donna che si / rassegni a essere schiacciata...» (il siciliano 'scafazzare' intende evocare anche nel suono l'atto di comprimere e appiattare.)

¹⁷ «Ma eccoli / che hanno finito di giocare i piccoli, questi innocenti che arrivano e non sanno niente di / niente [...] perché sono troppo piccoli».

¹⁸ «Caro vecchio maestro [...]. E io soffro / così tanto, credetemi, che non ho potuto fare a meno di venire qua».

¹⁹ «Siamo appena agli inizi, maestro pedagogo!» (letteralmente 'agli albori', dal verbo siciliano per 'albergare').

²⁰ «Povera pazza» (in Euripide il pedagogo chiama Medea semplicemente 'pazza', come poi faranno altri nel dramma, ma lo attenua con «se si può dire così dei padroni»: l'aggiunta di Isgrò, 'povera', rende bene la sfumatura affettiva).

(verbo-chiave in Isgrò, come vedremo), a partire dal viaggio della nave che nei suoi desideri «non doveva partire». Così infatti, con questa forte negazione, il primo verso rende liberamente il desiderio irrealizzabile espresso nell'originale (Eur. *Med.* 1ss.); poi si inerpica rapidissimo sulla scia dell'imbarcazione con un forte scarto semantico, spaziale e simbolico, rispetto a Euripide: anziché superare indenne le Simplegadi del mito originario, la Quarta Caravella partita per le Americhe si 'incaglia' nella terra dei Colchi.

In quest'ultimo verbo, mi pare, c'è già una premonizione del senso di smarrimento e impotenza di cui è preda Medea, dal primo incontro con Giasone fino all'*impasse* attuale. La pausa nel ritmo corrisponde dunque a una pausa di senso, subito seguita da un'altra virata decisa rispetto a Euripide: l'elenco di quel che non sarebbe dovuto succedere diventa qui una maledizione vera e propria, ripetuta anaforicamente due versi sotto («Maledetto... malidittu»). Si fanno sempre più frequenti i termini non italiani, e più radicali le scelte lessicali: il monte Pèlio, in Tessaglia, viene identificato poeticamente con Pelia, l'usurpatore del trono di Iolco, fatto a pezzi dalle sue stesse figlie per istigazione di Medea (si noti l'aggiunta poetica di Isgrò «con una scure d'oro e lacrime»). Il 'Vello de Oro' richiama il mitico Eldorado dei Conquistadores spagnoli, che coincide con l'antica Colchide ricollocata tra le «Americhe nere»: qui, come altrove («duciduci») il raddoppiamento, la ripetizione e l'anafora contribuiscono a rendere più espressivo e intensamente emotivo il linguaggio, specialmente quello delle donne. Gli effetti fonosimbolici si moltiplicano, e il plurilinguismo tipico di Isgrò sfocia in una complessa mescolanza che ricalca la storia delle dominazioni straniere (prima fra tutte quella spagnola) che hanno colonizzato il Sudamerica ma anche Messina: come in un concerto, tutti i suoni, i ritmi e i registri sono attentamente dosati e ben calibrati in relazione al contesto, al rapporto tra i personaggi, al loro *status* o condizione d'animo.

Nota dominante del prologo è l'affetto verso Medea che colora il linguaggio basso e intimo dei servi (e inizialmente del coro, che nella parodo e negli stasimi presenta innalzamenti notevoli, con picchi di sublime lirismo, ma anche abbassamenti vistosi nel dialogo). Più freddi e calcolatori appaiono i personaggi maschili (Creonte, Giasone, Egeo): cercano di darsi un tono e di parlare forbito, usando anche termini desueti o stranieri, per acquistare autorità agli occhi di Medea. Ma Isgrò ha cura di far trasparire nel linguaggio le più intime debolezze di ciascuno (volgarità, insicurezza, viltà) segnalandole implacabile con ogni sorta di *lapsus*, bruschi cambi di registro, cadute di stile improvvise e inconsapevoli. La massima varietà di lessico e stile, naturalmente, contraddistingue Medea: alterna più lingue e più registri di chiunque altro, passando dai diminutivi affettivi rivolti ai figli, e a se stessa, dal sarcasmo verso Creonte alla blandizie verso Egeo, fino agli insulti indirizzati al marito e alla rivale Glauce²¹. Eccone qualche esempio:

MEDEA

(fuori scena)

Pirchì? Pirchì? Pirchìiiiiiiiiiiii?

Perché tutto questo piangere? Pirchì tantu duluri?

E perché mi risparmi sta morte strafalària²²?

[...]

MEDEA

(fuori scena)

Pirchì! Pirchì! Pirchì!

²¹ Anche la *Medea* euripidea alterna lamenti, imprecazioni, ragionamenti e sfoghi lirici, a rispecchiare i mutevoli stati d'animo che l'attraversano: e difatti ai versi del dialogo tragico si affiancano quelli cantati in metri lirici, nei momenti di maggior *pathos*. La stessa varietà si riscontra dal punto di vista metrico anche in Isgrò, che sceglie versi adatti ai personaggi, e al contesto, ricalcando abbastanza fedelmente l'originale e alternando endecasillabi e settenari con altri versi più lunghi (per un'analisi metrica più puntuale si veda Bergamelli 2013, 70ss.)

²² «Perché? Perché? Perchééééé? / [...] Perché tanto dolore? / E perché mi risparmi questa morte inconsistente?» (Isgrò 2011, 440: si vedano le interiezioni in Eur. *Med.* 96s.).

Perché non mi scamazza un fulmine²³ sulla testa
togliendomi questa vita inutile?
Morte, morte ti chiamo,
pigliati queste ossa senza ridere²⁴!
[...]

Episòdiu I²⁵

MEDEA

(esce con Aferdite)

Ascutàtimi, donne di questo mare. Sono uscita di casa, qui, davanti a voi, solo per non creare equivoci tra noi. E spiegarvi. Conosco molti, infatti, foresti e cittadini, a volte così timidi e discreti da essere scambiati pi òmini superbi, o pèggiu. Mentre è chiaro che nessuno può essere scansato solo per pregiudizio, senza la fatica di leggergli nel cuore. Come è giusto, d'altra parte, che l'ospite straniero si adatti alle abitudini che trova. No, non mi piace l'arroganza, no me gusta: da qualunque parte essa si para e spunta. Ma questa mia disgrazia, inaspettata, mi ha proprio distrutta, cancellata. Finì, finì, tuttu finìu pi mià! E vògghiu sulu mòriri, scumpàriri. Iddu, che per me era uno di tutto, il meglio, mio marito, egli s'è rivelato al dunque il peggiore degli uomini, il più lurido. Perché la verità è cruda e semplice: che di tutte le bestie dotate di ragione e comprendonio la donna è la più triste, razza senza nome. Solo se siamo ricche e produciamo ci prendono per moglie, e già si sa che il nostro corpo gli appartiene intero, come e quando vogliono: mentre non si sa se il marito sarà di buona pasta o rancida. Né sarà mai possibile, per noi che siamo donne, chiedere senza scandalo il divorzio. E c'è, di più, che se ti trovi a vivere in un mondo diverso, dove non sei mai stata, devi essere forse una majàra, una che fa le carte, per capire come comportarti con l'uomo che ti càpita. Difficile, difficilissimu: ché se il gioco riesce, allura sì, la vita è dolce e fluida; mentri si non rinesci, adiós, adiós! Adiós, muchachas! El hombre cansado, stanco di stare in casa con la moglie e con i figli, lascia la casa e va, a svagarsi con chi vuole. La donna, invece, deve restare là, a contemplàrisi sempre la stessa mpigna, come dire la stessa faccia. E se mi spiegano che in casa e nella vigna non c'è rischio, mentre fuori c'è guerra e c'è nevischio, io controbatto e dico a testa alta che è meglio combattere mille guerre piuttosto che partorire 'na sula vota. Questo vale per me, naturalmente; non per voi, che qua vivete da sempre e qua avete parenti, amici, padre e madre; mentre io sono sola, scarrozzata come una preda bellica da un tizio che prima mi stregò e ora mi abbandona. E non ho né fratelli né sorelle ai quali appoggiarmi. Silenzio! Silenzio! Acqua e silenzio²⁶! Questo vi chiedo, sorelline mie, se mai troverò

²³ «Perché! Perché! Perché! / Perché non mi colpisce un fulmine» (Isgrò traduce liberamente i desideri di morte espressi in Eur. *Med.* 96ss., 146ss.).

²⁴ Isgrò 2011, 442.

²⁵ Nella *Medea* di Euripide il primo episodio comprende l'ingresso in scena di Medea, il discorso alle donne di Corinto, il lungo e serrato scontro verbale con Creonte preceduto e seguito da alcune battute tra Medea e il corifeo, qui denominato corista (Eur. *Med.* 214-409).

²⁶ «Ascoltatemi [...] per uomini superbi, o peggio. [...] Non mi piace [...]. È finito, è finito, è tutto finito per me! / E voglio solo morire, scomparire! [...] Devi essere forse una maga [...]. Difficile, difficilissimo: ché se il gioco riesce, / allora sì, la vita è dolce e fluida; mentre se non riesci, addio, addio! / Addio, ragazze! L'uomo stanco [...]. La donna,

il modo di fargliela pagare, a lui e a quella stronza. Che nessuno lo sappia, che nessuno si illuda. Perché siamo così, noi povere donne... Trepide, scantuline, saliamo sulle sedie per un topo che scappa o una pistola ad acqua. Bù! Bù! Che paura! Ma se ci mettono nel nostro letto un'altra, una sbattona vergine, una mutanda estranea, una che è là per sbaglio e non dovrebbe, allora diventiamo belve, jene assetate²⁷.

CORISTA

Fidati, Medea, cà tegnu la bocca chiusa.
E tu puoi vendicarti comu e quànnu vo'.
Capisco la tua rabbia e la giustificu.
Ma questo ca s'affaccia²⁸ non è forse Creonte,
re e padrone di tutte queste onde?
Mi pare, dalla faccia, che abbia già deciso.

CREONTE

(entra con il manganello in mano e i cortigiani al séguito)

Ordino a te, Medea, a tìa ca ti sdignasti
del tuo ex coniuge e lo guatìi furiosa
con quegli occhi di fuoco, ordino a te,
signora, di smammare immediatamente,
te e i tuoi bastardi. E sia questo comando
immediatamente eseguito, sennò non mi nni vaju²⁹.

MEDEA

Pirchì! Pirchì! Pirchì!
Perduta sono, scancellata³⁰, vinta.
Chi mi vuol male ormai scioglie le vele
e per me non è facile discendere
da questa nave. E tuttavia, Creonte,
ti faccio una domanda: perché mi vuoi cacciare
anche da questo mare?

CREONTE

Perché mi scanto e tremo, e sono chiaro,
che tu per un motivo o l'altro

invece, / deve restare là, a contemplarsi sempre lo stesso muso [...] piuttosto che partorire una sola volta». Isgrò segue nel complesso il discorso originale, rivolto da Medea alle donne di Corinto (*Med.* 214-266), modificando dettagli qua e là – come il participio ‘cancellata’ che, come vedremo, ricorre più volte e sottilmente allude alle celebri ‘cancellature’ di Isgrò – alternando al siciliano lo spagnolo dei conquistatori – come poi farà con l’inglese nelle battute di Creonte – e aggiungendo di suo gran parte dell’ultima frase: «acqua e silenzio...». Si noti che il ‘mare’, sia di Corinto o di Messina, è onnipresente nel paesaggio mentale creato da Isgrò.

²⁷ «Trepide, paurose». In Eur. *Med.* 261 il marito fedifrago deve pagare «la giusta pena» per i mali che ha causato; il resto è di Isgrò, che sceglie insulti moderni per designare la rivale in amore, considerata complice del tradimento maschile e meritevole di punizione: questo è il sottotesto che Isgrò rende esplicito ed evidente, qui come altrove.

²⁸ «Fidati, Medea, ché tengo la bocca chiusa. / E tu puoi vendicarti come e quando vuoi. / Capisco la tua rabbia e la giustifico. / Ma questo che si affaccia» (l’appello alla solidarietà femminile in Euripide non implica ancora vendetta, ma solo il desiderio espresso da Medea, e ribadito qui dal coro, di «far pagare la giusta pena al marito»: *Med.* 267-270).

²⁹ «Ordino a te, Medea, a te che sei venuta a contesa / col tuo ex marito e lo guardi furibonda / [...] di andartene immediatamente, / [...] sennò non me ne vado» (la nuova lingua comune, l’inglese, è in Isgrò simbolo della nuova classe dominante e dell’autorità del re; il doppio avverbio aggiunto sottolinea l’impazienza già presente in Euripide).

³⁰ «Scancellata» (il verbo aggiunto nella forma insolita e prediletta da Isgrò è evidente autocitazione delle sue opere).

te la possa scontare con mia figlia.
 E le ragioni ci sono tutte: primo, perché sei
 majàra, esperta di tranelli e di magie;
 secondo, perché ti manca lui: ‘u màsculu...
 E inoltre qua mi dicono e mi cantano che tu
 minacci fuoco e fiamme contr’ a lei,
 a so maritu e a me che gliela diedi.
 Onde ragion per cui, cara mia,
 è meglio che mi guardi e mi pari il didietro,
 anche per evitare di pentirmi, in séguito,
 d’essere stato troppo democratico³¹.

Come sentenziava Aferdite, nel prologo, il bene supremo è quando la donna si accorda «alla stessa musica dell’uomo» (sopra, n. 13: cf. Eur. *Med.* 14s.): questo fa esattamente Medea, ossia sintonizza il suo linguaggio – il tono, le scelte lessicali, perfino il metro – con quello di Creonte, per ottenere ciò che vuole. Lo stesso farà poi con Egeo, riprendendone pari pari le parole, per lusingarlo e ottenere protezione, e nell’ultimo dialogo con Giasone dove si finge remissiva per poter compiere la sua vendetta. Medea esibisce la retorica come arma, senza nasconderla, spesso anzi rimarcandola provocatoriamente. Con la consueta ironia, Isgrò evidenzia ancora più chiaramente di Euripide le strategie manipolatorie messe in atto da Medea con successo, dai suoi interlocutori invano: l’inglese del boss Creonte appare un maldestro tentativo di imporsi a parole, non coi fatti. Giasone tenta di giustificare le sue azioni con deboli artifici retorici che Medea puntualmente smaschera, prendendosi gioco del finto *status* eroico che rivela una profonda debolezza.

Ma anche Medea è vittima, suo malgrado, di una pervasiva logica maschilista che umilia la donna. Riprendendo e potenziando il motivo dell’orgoglio ferito e il timore di essere derisa dai suoi nemici (già presenti in Euripide, cf. ad esempio *Med.* 807-810), lei per prima si degrada come se gli stessi dominatori (delle Americhe, della Sicilia e della sua vita) le avessero tolto la dignità³². Colpisce in particolare l’uso di termini spregiativi come «localoca» o «buttana» (verso se stessa), o «stronza» (rivolto alla rivale), riconducibili alla vieta retorica del sessismo e a quei pregiudizi maschili che troppo spesso le donne accettano e fanno propri. Non a caso Giasone nel finale mostra i tratti più volgari e sguaiati dello stereotipo *macho*, spagnolo o siciliano che sia, e riduce la vendetta di Medea a una banale astinenza sessuale³³.

Gli esempi riportati sono un mero campione di un testo tanto ricco e variegato da meritare una lettura per intero, per la ricchezza di invenzioni e per la fantasia nel contaminare modelli antichi e spunti moderni con l’intelligenza e l’ironia tipiche di Isgrò. Basti citare, tra tutti, il verbo ‘(s)cancellare’, che ricorre con significativa frequenza in questa drammaturgia (come in tutta l’arte di Isgrò) e in particolare nell’espressione-chiave «cancello il mio sproposito», dove Isgrò condensa l’estrema esitazione di Medea di fronte al matricidio:

addiu! Addiu! Adiós, sueños! Adiós, destino bárbaro!
 Ché questa vita mia non è più vita, se voi mi mancherete;
 e quegli occhiuzzi vostri così limpidi, e le pupille spalancate,
 aperte, più non vedranno vostra madre bestia, gettati come siete
 in una patria vuota. Ma perché mi guardate con quegli occhi,

³¹ «Il maschio... / [...] a suo marito». Il termine ‘democratico’ è una bella forzatura di Isgrò, in bocca a un re: in Eur. *Med.* 271-356, Creonte si mostra inizialmente risoluto, poi timoroso di dover rimpiangere un giorno la sua ‘debolezza’.

³² Va sottolineato, del resto, che le riscritture di *Medea* nell’era contemporanea privilegiano spesso temi legati alla violenza contro le donne, alla condizione femminile subalterna, al conflitto tra i sessi ‘aggiornato’ ed estremizzato: si veda ad esempio *Medea. A Sex War Opera* di Tony Harrison, del 1985 (cf. McDonald 1999, 115ss).

³³ Si veda a riguardo Bergamelli 2013, in particolare 92.

disgraziati figghi, perché mi sorridete con quel sorriso ebete?
Che faccio, fimmini me e sorelle, cosa è che faccio? Ché a me
me duele el alma, se miro i miei ragazzi con gli occhi illuminati.
Non me la sento, no, cancello il mio sproposito. I figli miei
me li porto con me. Via! Via! Via da queste strade³⁴!

L'uso autoreferenziale di 'cancellare' e derivati mi pare oltremodo adatto a definire la drammaturgia di Isgro – e questo testo specialmente – nel quadro complessivo della sua arte: come le celebri 'cancellature' coprono parzialmente un testo per poterlo in realtà trasformare e arricchire, così anche qui si cancella per ricostruire, per dare nuova vita alla lingua. In questo senso Medea, già protagonista di infinite riscritture, si 'scancella' per poter risorgere dalle sue ceneri. E vivere ancora.

Martina Treu

IULM – Libera Università di Lingue e Comunicazione
Dipartimento di Studi Classici, Umanistici e Geografici
via Carlo Bo 1, I-20143 Milano
martina.treu@iulm.it

Riferimenti bibliografici

- Amoroso 2002 = F. A. (a c. di), *Medea di Euripide*, programma di sala, Messina 2002.
- Bergamelli 2013 = T. B., «Una parola folgorante e fragile». *Sulla Medea di Emilio Isgro*, tesi di Laurea in Letteratura e civiltà greca, relatore F. Condello, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna, a.a. 2012-2013.
- Cammarosano = L. C., *L'Orestea di Gibellina di Emilio Isgro (da Eschilo)*, in D. García Pérez (ed.), *Teatro griego y tradición clásica*, México 2009, 177-193.
- Condello-Pieri 2011 = F. C.-B. P. (a c. di), *Note di traduttore. Sofocle, Euripide, Aristofane, Tucidide, Plauto, Catullo, Virgilio, Nonno*, Bologna 2011.
- Condello-Pieri 2013 = F. C.-B. P., «Note a piede d'anfiteatro». *La traduzione dei drammi antichi in una esperienza di laboratorio*, «Dionysus ex machina» IV (2013) 553-603, <<http://dionysusexmachina.it>>.
- Ciani 2013 = M.G. C., *Sul tradurre il greco. Appunti per Medea di Euripide (Inda, Siracusa 2009)*, «Engramma» 109 (2013), http://www.gramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1426
- Garavaglia 2012 = V.G., *L'effimero e l'eterno. L'esperienza teatrale di Gibellina*, Roma 2012.
- Hall-Macintosh-Taplin 2000 = E. H.-F. M.-O. T. (ed. by), *Medea in Performance, 1500-2000*, Oxford 2000.
- Ieranò 2000 = G. I., *Tre Medee del Novecento: Alvaro Pasolini Wolf*, in B. Gentili-F. Perusino (a c. di), *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venezia 2000, 177-197.
- Isgro 2011 = E. I., *L'Orestea di Gibellina e gli altri testi per il teatro*, a c. di M. Treu, Firenze 2011.
- McDonald 1999 = M. M., *Sole antico, luce moderna*, trad. it. Bari 1999 (ed. or. New York, 1991).
- Rubino 2000 = M. R. (a c. di), *Medea contemporanea*, Genova 2000.
- Sanguineti 1985 = E. S., *Scribilli*, Milano 1985.
- Sanguineti 2006 = E. S., *Teatro antico traduzioni e ricordi*, a c. di F. Condello e C. Longhi, Milano 2006.
- Sanguineti 2013 = E. S., *Ifigenia in Aulide di Euripide*, ed., introd. e comm. di F. Condello, con una postfazione di N. Lorenzini, Bologna 2013.
- Treu 2009 = M. T., *Il teatro antico nel Novecento*, Roma 2009.

³⁴ Cf. Eur. Med. 1021-1080.

- Treu 2013 = M. T., *Le Rane di Aristofane*, «Stratagemmi», online, 20 marzo 2013.
<http://www.stratagemmi.it/?p=4219>.
- Treu 2016 = M.T., *L'arte di Emilio Isgrò tra epos e teatro. Dall'Oresteia di Gibellina all'Odissea cancellata*, in Giorgio Ieranò e Pietro Taravacci (a c. di), *Il racconto a teatro*, Trento, Università degli studi, 2015, cds.