

SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA
DIPARTIMENTO DI SCIENZE DELL'ANTICHITÀ

SCIENZE DELL'ANTICHITÀ

20.3 – 2014



EDIZIONI QUASAR

SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA
DIPARTIMENTO DI SCIENZE DELL'ANTICHITÀ

SCIENZE DELL'ANTICHITÀ

20 – 2014

Fascicolo 3

EDIZIONI QUASAR

I prossimi fascicoli del volume 21 (2015) accoglieranno le seguenti tematiche:

1. Ricerche del Dipartimento
2. Le lamine d'oro a cinquant'anni dalla scoperta: dati archeologici su Pyrgi nell'epoca di Thefarie Velianas e rapporti con altre realtà del Mediterraneo
3. Il Foro Transitorio

Le foto di copertina relative all'Agamennone di Theatron sono di Fabrizio Margiotta

DIPARTIMENTO DI SCIENZE DELL'ANTICHITÀ

Direttore

Enzo Lippolis

Comitato di Direzione

Marcello Barbanera, Maria Giovanna Biga, Savino Di Lernia, Giovanna Maria Forni,
Gian Luca Gregori, Laura Maria Michetti, Frances Pinnock, Marco Ramazzotti,
Maurizio Sonnino, Eleonora Tagliaferro

Comitato scientifico

Rosa Maria Albanese (Catania), Graeme Barker (Cambridge),
Corinne Bonnet (Toulouse), Alain Bresson (Chicago), Jean-Marie Durand (Paris),
Alessandro Garcea (Paris-Sorbonne), Andrea Giardina (Pisa), Michel Gras (Roma),
Henner von Hesberg (Roma-DAI), Tonio Hölscher (Heidelberg), Mario Liverani
(Roma), Paolo Matthiae (Roma), Athanasios Rizakis (Atene), Guido Vannini
(Firenze), Alan Walmsley (Copenhagen)

Redazione

Laura Maria Michetti

Dell'arte del tradurre. Problemi e riflessioni

a cura di Anna Maria Belardinelli

καθάπερ ἐνθουσιῶντες προεφήτευον οὐκ ἄλλα ἄλλοι, τὰ δ' αὐτὰ πάντες ὀνόματα καὶ ῥήματα, ὡσπερ ὑποβολέως ἐκάστοις οράτως ἐνηχοῦντος. καίτοι τίς οὐκ οἶδεν, ὅτι πᾶσα μὲν διάλεκτος, ἢ δ' Ἑλληνικὴ διαφερόντως, ὀνομάτων πλουτεῖ [...];

Come posseduti dalla divinità profetavano non chi una cosa chi l'altra, ma tutti le stesse parole, come se un suggeritore invisibile facesse risuonare la voce alle orecchie di ciascuno di loro. Chi non sa che ogni lingua, e quella greca in particolare, è ricca di vocaboli?

Philo, *V.Mos.* 2.37-38

INDICE

A.M. Belardinelli, <i>Premessa</i>	p.	1
PARTE PRIMA. TEORIE DELLA TRADUZIONE		
Angela Andrisano, <i>Appunti per una traduzione delle Trachinie: Deianira ed Eracle, personaggi complementari</i>	»	7
F. Condello, <i>Tragedia e “traduttese” (questione d’esegesi, non solo di stile)</i>	»	29
Giorgio Ieranò, <i>“The finest of all Greek Plays” tradurre l’Agamennone di Eschilo da Robert Browning a Emanuele Severino</i>	»	47
C. Miglio, <i>Goethe traduce la “Grazia” di Elena: luce, suono, bellezza in movimento</i>	»	71
M. Napolitano, <i>Il Ciclope di Euripide: riflessioni di un traduttore occasionale</i>	»	99
R. Nicolai, <i>Un caso di traduzione intergenerica: Pentesilea dall’epos arcaico al dramma romantico</i>	»	121
M.P. Pattoni, <i>‘Freely adapting Euripides’: Medea di Robinson Jeffers</i>	»	143
A. Rodighiero, <i>I “non traducibili” Persiani di Timoteo</i>	»	169
E. Spinelli, <i>La filigrana filosofica di una tragedia: Sofocle e il primo stasimo dell’Antigone</i>	»	191
V. Valentini, <i>La polisemia del mito</i>	»	207
PARTE SECONDA. THEATRON E L’AGAMENNONE DI ESCHILO		
A.M. Belardinelli, <i>Agamennone di Eschilo: dal testo alla scena</i>	»	221
Eschilo, <i>Agammenone</i>	»	251

ANNA MARIA BELARDINELLI

PREMESSA

Il tema scelto per questo volume desta da sempre interesse. L'arte del tradurre non è un prodotto della nostra civiltà. I problemi posti dalla traduzione e le relative riflessioni teoriche nascono già in ambiente latino: a Roma, oltre ad essere composte da autori, quali Livio Andronico, Ennio, Nevio, Plauto e Terenzio, opere che si configurano, se non come una traduzione, almeno come un adattamento di originali greci, viene anche formulata da Cicerone una teoria della traduzione, secondo la quale è possibile operare una scelta tra una resa *ad sensum* e una *ad verbum*¹. La dialettica fra una traduzione “bella e infedele” e una “brutta e fedele”, che, attraverso San Girolamo, arriva a Lutero, ha influenzato le successive riflessioni a riguardo ed è, a tutt'oggi, una *vexata quaestio*, cui si è aggiunto, da quando la traduzione è studiata anche da una disciplina come la linguistica, un ulteriore dibattito, nel quale gli studiosi si dividono tra coloro che ritengono la traduzione una operazione linguistica e coloro che considerano la traduzione (da quella letteraria, a quella poetica, a quella teatrale, a quella cinematografica) una operazione impossibile a definirsi in altro modo che in se stessa, irriducibile a qualunque altro campo scientifico.

Con il presente volume non si intende evidentemente offrire una risposta definitiva a tali problematiche, cui, peraltro, è stata dedicata attenzione da W. Goethe, a W. von Humboldt, a Novalis, a A. Schopenhauer, a G. Leopardi, a F. Nietzsche, a U. von Wilamowitz, a W. Benjamin, a G. Pasquali, a H.-G. Gadamer e, per citare solo alcuni tra i contemporanei, da G. Mounin, a S. Nergaard, a E. Sanguineti, a G. Steiner.

L'idea di questo volume è nata invece dal desiderio di inserire nel dibattito anche le riflessioni e i risultati raggiunti, in questo campo di indagine, da *Theatron. Teatro Antico alla Sapienza*, che, ideato e coordinato da chi scrive, dal 2010 produce traduzioni di testi teatrali antichi su cui si basano le relative rappresentazioni. *Theatron* consta, infatti, di due laboratori, uno di traduzione, cui partecipano gli studenti del Corso di Magistrale in *Filologia, Letterature e Storia del Mondo Antico*, e uno di messa in scena, cui partecipano gli studenti iscritti alle diverse Facoltà che animano la Sapienza. Il lavoro di traduzione, com'è inevitabile, non solo deve fare i conti con problemi di critica-testuale, di esegesi e di

¹ *De optimo genere oratorum* 5.14.

ricostruzione drammaturgica, quali impone un testo lontano circa 2500 anni dall'originale d'autore e, soprattutto, quali impone un testo pensato per una ricezione orale, ma deve anche maturare scelte interpretative, prendendo in considerazione l'ampia gamma di problematiche che tale attività comporta. Il risultato raggiunto, tuttavia, non è subito quello definitivo. La traduzione così elaborata deve, poi, essere "messa alla prova" e trovare conferma della sua validità nel laboratorio di messa in scena, dove spesso si è costretti a ripensare o a rinunciare, molte volte a malincuore, a scelte filologicamente più corrette in favore di altre, che, seppure meno precise, possono, però, risultare più adatte a una immediata fruizione da parte di un pubblico lontano, nel tempo e nello spazio, dal testo tradotto e rappresentato. Inoltre, proprio al fine di raggiungere risultati più completi, le attività di *Theatron* non si limitano al lavoro traduttivo e teatrale svolto al proprio interno, ma si aprono al confronto con altre prospettive di ricerca nell'ambito di incontri seminariali organizzati per discutere di temi inerenti agli interessi scientifici e didattici del progetto.

Il presente volume, che raccoglie il frutto delle attività svolte negli a.a. 2012-2013 e 2013-2014, si divide pertanto in due parti. Nella prima vengono raccolti gli interventi degli studiosi che hanno partecipato ai seminari, dove sono stati affrontati i diversi aspetti dell'arte del tradurre: dal passaggio da una lingua a un'altra (in particolare, da una antica a una moderna) al passaggio da un codice a un altro (da un testo letterario all'iconografia, al teatro, al cinema, alla musica). Nella seconda viene pubblicata la traduzione dell'*Agamennone* di Eschilo, su cui si è basato l'omonimo spettacolo che, ideato e realizzato dal M° Adriano Evangelisti, è stato per la prima volta rappresentato – dopo l'anteprima presso l'Anfiteatro romano di Albano Laziale (16 giugno) – il 27 giugno 2014 presso il cortile del Dipartimento di Matematica della Sapienza e qui replicato il 1 luglio. Ulteriori repliche hanno avuto luogo a Civita Castellana (9 luglio) nell'ambito del Civita Festival, nell'Aula Magna della Sapienza (16 settembre) e presso il Ninfeo di Villa Giulia, Museo Nazionale Etrusco (27 settembre). La traduzione, a cura degli studenti da me coordinati, è corredata da una nota introduttiva con cui esemplifico le scelte interpretative. Lo spettacolo, nel quale gli studenti svolgono i ruoli di attori, assistente alla regia, fotografo di scena, è stato registrato durante la prima e durante la replica del 16 settembre ed è possibile prenderne visione all'indirizzo <http://www.uniroma1.it/sapienza/teatro/progetto-theatron>.

La decisione di tradurre e mettere in scena l'*Agamennone* di Eschilo è stata sollecitata dalla ricorrenza straordinaria del centenario della nascita dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico di Siracusa (INDA), che, nell'aprile del 1914, aveva inaugurato il Ciclo delle Rappresentazioni Classiche al Teatro Greco di Siracusa proprio con questa tragedia tradotta per l'occasione da Ettore Romagnoli.

Ma mi piace mettere in rilievo che questa decisione, alla fine del percorso compiuto tra laboratori, seminari e stesura del presente volume, si è rivelata quanto mai appropriata anche per altre circostanze. Voglio innanzitutto ricordare che il testo dell'*Agamennone* di Eschilo presenta un suggestivo esempio della funzione che può e/o deve svolgere chi traduce o interpreta. Penso al celebre episodio di Cassandra, nel quale il mutismo della profetessa troiana, seduta sul carro con cui è stata portata da Agamennone al ritorno dalla guerra di Troia, non viene scalfito dall'arroganza di Clitemestra e induce il Coro, pietoso nei confronti della giovane troiana colpita da un impeto di collera della regina – che la paragona a una rondine, l'uccello, secondo il

mito, dalla lingua spezzata – a chiedersi se la straniera abbia bisogno di un interprete²: come ha ben messo in evidenza Maurizio Bettini³, questo passo illustra chiaramente che il compito dello *herméneus* non è circoscritto all’atto del tradurre, ma si estende alla creazione di un atto comunicativo, “dando forma articolata – attraverso parole o anche suoni d’altro tipo – a pensieri o nozioni che resterebbero altrimenti incomunicabili”; un processo che vale tanto per una lingua straniera, “che per essere compresa deve essere riarticolata nelle forme della lingua propria”, quanto per l’interpretazione di testi complessi, “che necessitano di essere riarticolati in parole diverse e più piane”. Ebbene, questa operazione risponde esattamente a quanto avviene con il lavoro svolto dagli studenti del laboratorio di traduzione, il cui risultato è appunto un testo che viene “riarticolato” in vista di una comunicazione rivolta, in primo luogo, agli studenti del laboratorio teatrale per lo più provenienti da differenti esperienze scolastiche e, quindi, talora estranei alla lingua e alla cultura antica; poi, ad un pubblico di spettatori. Lo spirito di *Theatron*, dunque, si fonda sulla comunicazione, che, creando una forte sinergia tra i due laboratori, ricostruisce la vera natura del teatro antico, dove un dramma veniva messo in scena in una dimensione di coralità e di fruizione, non elitaria, ma collettiva.

La densità e la complessità di un testo come quello dell’*Agamennone*, inoltre, ha richiesto uno sforzo non da poco perché la riarticolazione della lingua, della sintassi e dei referenti culturali giungesse a buon fine a dispetto della loro indubbia arcaicità. Questa circostanza, tuttavia, ha fatto sì che siano stati rari, seppure giustificati, i momenti di scoraggiamento e che, invece, l’atmosfera in cui si è svolto il laboratorio di traduzione sia stata pervasa, oserei dire, da una sacralità, da un religioso rispetto verso un testo tutt’altro arcaico nelle suggestioni presenti in più punti. Per cui spesso non ho potuto non ricordare il racconto, offerto nella *Lettera di Aristeia a Filocrate* e nella *Vita di Mosè* di Filone, a proposito della traduzione dei primi cinque libri della Bibbia, la *Torah* (ovvero il *Pentateuco*, per i Greci), compiuta da settandue (o settanta) saggi riuniti nell’isola di Faro. Naturalmente non è mia intenzione mettere sullo stesso piano due situazioni che non sono neanche paragonabili. Ma, al di là della circostanza che ha determinato questo episodio e al di là del significato delle due differenti versioni, quel che ha sollecitato il mio ricordo sono state le modalità con cui la traduzione è stata condotta: nella *Lettera di Aristeia* si legge che il lavoro avveniva secondo una precisa scansione, in base alla quale ogni giorno i dotti rendevano omogeneo (*sýmphona*) ciascun aspetto della traduzione attraverso reciproci confronti (*antibolai*)⁴ ... si dedicavano alla lettura ad alta voce (*anagnosis*) e alla spiegazione (*diasáphesis*) di ciascun passo⁵; nella *Vita di Mosè* alla concordia e alla omogeneità degli intenti traduttivi viene aggiunto l’aspetto di sacra rivelazione per cui i dotti, come posseduti dalla divinità (*enthousióntes*), profetavano non chi una cosa chi l’altra, ma tutti le stesse parole, come se un suggeritore invisibile facesse risuonare la propria voce alle orecchie di ciascuno di loro⁶. Quante volte, nell’arco di un anno accademico (da ottobre 2013 a maggio 2014), ho visto lavorare i miei studenti (quattordici) in analoga concordia e omogeneità e, talora, in analoga possessione divina (in particolar modo, in occasione della traduzione della

² Cfr. vv. 1062-1063.

³ Vertere. *Un’antropologia della traduzione nella cultura antica*, Torino 2012, p. 127.

⁴ § 302.

⁵ § 305.

⁶ 2.37.

parodo e, soprattutto, dell'*Inno a Zeus*), seduti intorno al grande tavolo della Biblioteca della Sezione Bizantino-Neoellenica del Dipartimento di Scienze dell'Antichità, luogo che, seppure meno ameno dell'isola di Faro, ha garantito loro, riuniti, secondo una precisa scadenza temporale (una o due volte alla settimana), quell'isolamento e quella concentrazione senza dubbio indispensabili per una attività di ricerca.

In chiusura di queste pagine desidero ringraziare tutti coloro che hanno consentito un sereno e proficuo svolgimento delle attività di *Theatron*, nonché la pubblicazione di questo volume.

In primis il Dipartimento di Scienze dell'Antichità, sede istituzionale di *Theatron*, e, in particolare, il Direttore, Enzo Lippolis, per il costante e fiducioso sostegno al progetto. Tra i più convinti sostenitori "dipartimentali" voglio ringraziare Gian Luca Gregori, il cui *enthousiasmós* nei confronti di *Theatron* è illimitato e irrefrenabile con grande giovamento per tutti i partecipanti. A Laura Michetti e a Maurizio Sonnino va un sentito ringraziamento per il prezioso aiuto fornitomi nella redazione del volume. Devo alla generosa disponibilità dei bibliotecari Walter Mazzotta, Alberto Rizzo e Laura Zadra l'uso delle sale della biblioteca anche in momenti di ufficiale chiusura al pubblico, circostanza che ha consentito a me e ai miei studenti di poter lavorare senza limiti di tempo.

A Roberto Nicolai un grazie sincero e affettuoso per l'amicizia fraterna con cui più volte in questi ultimi tempi mi ha convinto a non arrendermi.

Desidero inoltre ringraziare gli amici e colleghi che hanno accettato l'invito a intervenire ai seminari da me organizzati, mettendo a disposizione, anche di questo volume, la loro competenza scientifica.

Un grazie particolare va ad Adriano Evangelisti, che rappresenta per me uno degli incontri più felici di quest'ultimo anno, avvenuto nella suggestiva cornice di Siracusa in occasione della rappresentazione dell'*Edipo Re*, nel quale ha recitato nel ruolo di coreuta con la regia di Daniele Salvo (XLIX Ciclo). La sua perizia artistica e la sua raffinata sensibilità nei confronti del mondo classico hanno dato vita a un lavoro davvero sinergico tra i due laboratori, riuscendo a convincere anche il più reazionario degli studenti del laboratorio di traduzione a far proprio il motto: "recitare vuol dire scegliere" e, dunque, osare.

Dedico infine questo lavoro a mia madre e a mio padre, cui per la prima volta non posso raccontare la gioia dei miei *pónoi*.

Roma, 29 ottobre 2014

Anna Maria Belardinelli
Dipartimento di scienze dell'Antichità
Sapienza Università di Roma
annamaria.belardinelli@uniroma1.it

PARTE PRIMA

Teorie della traduzione

ANGELA ANDRISANO

APPUNTI PER UNA TRADUZIONE DELLE TRACHINIE:
DEIANIRA ED ERACLE, PERSONAGGI COMPLEMENTARI

Premessa.

1.0. Tradurre una tragedia implica notoriamente affrontare una serie di questioni che cercherò di illustrare (in modo non esaustivo) servendomi dell'esempio delle *Trachinie* di Sofocle. Poiché ho raccolto queste osservazioni per una giornata di studi organizzata in primo luogo in vista delle esigenze didattiche di scuola superiore e università, ho lavorato innanzitutto con l'obiettivo di riflettere su una provvisoria traduzione di servizio, di sostegno all'esegesi di un testo inserito in un contesto culturale, non senza tuttavia sottolineare che il testo di una tragedia da un punto di vista semiotico è uno dei codici comunicativi di una messinscena: non l'unico. Gli altri codici lo integrano, ma sarebbe meglio dire che il testo è un relitto, incapace di trasmettere la complessità dello spettacolo antico. Osservare, analizzare, interpretare un testo a partire dalla lingua originale¹ obbliga in primo luogo ad una prima traduzione, che si configura come tentativo di comprendere funzione e significato della *performance* originaria. Il che implica la piena consapevolezza sia della parziale quanto involontaria infedeltà², sia dell'infedeltà necessaria. I risultati ottenuti da questa fase preparatoria del lavoro possono rappresentare note alla traduzione, utili naturalmente anche ad un regista che volesse conoscere in modo più approfondito il contesto originario (antropologico e storico) di produzione dello spettacolo, per poi operare le proprie scelte di regia e di conseguente taglio traduttivo del testo superstito.

1.1. Quali i presupposti metodologici della traduzione di una tragedia? Innanzitutto occorre ricordare che il testo che si ha di fronte non è un testo letterario *tout court*, ma una "partitura" da eseguire, formalizzata probabilmente dopo la manifestazione agonale³. La tradizione dei testi accompagnata dai primi commentari ellenistici ha privilegiato, infatti, quasi esclusivamente la natura letteraria e non drammaturgica dei testi stessi. Le annotazioni scoliastiche di

¹ Vd. a proposito BUDELMANN 2000, p. 18.

² Rinvio per lo meno a CONDELLO - PIERI 2013 con bibl. Non entrerà in merito alle scelte dell'ottima traduzione per la scena di S. Nicosia. Vd. tuttavia il contributo in cui l'autore ne dà motivazione (NICOSIA 2009). Per le questioni relative alla tradizione delle

traduzioni sofoclee vd. WALTON 2012. Per una veloce esposizione delle questioni relative alla tragedia, a partire dalla datazione per finire al rapporto tra i due personaggi principali e quindi alla struttura della tragedia, vd. da ultimo KITZINGER 2012, pp. 111-113.

³ ANDRISANO 2013, pp. 129-131, con bibl.

cui disponiamo sono orientate innanzitutto a chiarire la portata di dati linguistici ed antiquari. Gli eventuali riferimenti alla scena, pur utili, non riguardano la prima rappresentazione, di cui il drammaturgo poteva essere anche regista, ma repliche anche molto più tarde.

1.2. La tragedia ha un contesto storico di riferimento che va ricostruito quando – come vedremo nel caso delle *Trachinie* – non abbiamo una datazione certa della messinscena, ma questa è ritenuta ipotizzabile solo sulla base di elementi formali, come la struttura drammaturgica, la costruzione dei personaggi, le tematiche trattate, le caratteristiche metriche del testo etc. Ma il teatro ha sempre a che vedere con l'attualità, con le questioni urgenti del presente, anche quando queste vengono "mascherate" da una storia mitologica, come succedeva nel V sec. ad Atene. Dunque per capire una tragedia un punto di partenza – non l'unico naturalmente – deve essere il tentativo di contestualizzare storicamente quel primo spettacolo, con la consapevolezza della distanza odierna da quelle condizioni storiche e antropologiche: un'operazione utile soprattutto nel momento in cui si voglia riproporre quel testo per la scena contemporanea. La contestualizzazione storica della tragedia ne sottolinea, infatti, la lontananza dalla nostra cultura, un dato che rende difficilissimo e spesso deludente il tentativo di trasferimento sulla nostra scena e nella nostra lingua di uno spettacolo antico. L'attualizzazione eccessiva da una parte e il tentativo di un recupero archeologico, filologicamente ineccepibile, rappresentano i rischi estremi di tradimento. In queste operazioni non è possibile la neutralità. Non basta l'attendibilità filologica per ridestare la memoria. Si rischia un'operazione inutile, inattuale, decorativa, come molte messinscene dei testi classici. Le traduzioni realizzate in quest'ottica, quand'anche possedessero un ritmo idoneo alla rappresentazione, rimangono delle traduzioni di servizio. I difetti di una attualizzazione eccessiva, basata sulla sperimentazione, vanno identificati di volta in volta sulle singole operazioni di regia.

1.3. Il testo antico quindi viene affrontato con le domande che provengono dalla nostra condizione antropologica, sociopolitica, culturale. Non possiamo, anche con le migliori intenzioni, metterle completamente tra parentesi. E quindi la traduzione è giocata sulle risposte provvisorie che quel testo fornisce, risposte che non ne escludono altre e che possono anche valere per un tempo breve, così come la traduzione stessa è fruibile in modo efficace per un tempo non troppo lungo. Il testo tradotto costituisce – lo sappiamo bene – un tentativo di interpretazione: passibile di veloce superamento secondo il continuo divenire della lingua di destinazione. Le tragedie che sono giunte a noi, del resto, mascheravano le istanze conoscitive e paideutiche, comunicando – l'abbiamo già sottolineato – attraverso il mito, addirittura forzandone alcuni aspetti, rielaborandolo in funzione dell'attualità. I personaggi mitici, che il pubblico doveva percepire come antenati della preistoria, ritornavano in scena a riproporre in carne e ossa le loro vicissitudini, spesso rileggendo alla luce del presente scenico il loro passato: lo fanno anche Deianira (d'ora in poi D.) ed Eracle (d'ora in poi E.) nelle *Trachinie*, costruendo attraverso le parole scenari lontani nello spazio e nel tempo⁴. Attraverso la tragedia, infatti,

⁴ Cfr. BERTOLASO 2005.

veniva riattivata la memoria delle origini e gli stessi antenati in scena potevano in alcuni casi riattivare la propria o quella dei luoghi in cui operavano⁵.

1.4. In definitiva disponiamo di testi che la tradizione ci consegna desonorizzati e disincarnati. Un testo nato per la scena, che si è andato costruendo probabilmente durante le prove, si traduce meglio in un laboratorio teatrale in cui si provi a pronunciare la battuta, ad accompagnarla con intonazione della voce, gesto, movimento corporeo che vanno altresì ricercati alla stessa stregua della parola. Traduttore (studioso di quell'autore e del suo contesto artistico e storico-culturale) e regista moderno – si sa – non possono non lavorare insieme, se la traduzione ha come finalità la messinscena⁶. Non sempre succede. Al di là della traduzione, i rischi si corrono, tuttavia, sia a livello di diletterismo che di professionismo. Nella messinscena moderna dovrebbe apparire chiaramente il tentativo di dialogo tra le nostre istanze e quelle degli antichi. Se gli antichi sperimentavano in omaggio al mutare delle condizioni storiche, a tal punto da trasformare la tragedia o il ditirambo in qualcosa che con la tragedia o il ditirambo delle origini non avevano più nulla a che fare – si pensi al ruolo del coro –, anche il nostro teatro oggi sopravvive grazie alla sperimentazione. Di questa ricerca che condivide le istanze del nostro presente bisognerebbe non dimenticarsi quando ci si cimenta in operazioni che hanno a che fare con i testi del passato. Quando Euripide introduceva una molteplicità di arie nel proprio spettacolo, recepiva suggestioni e influenze attualissime, trasformando il profilo del personaggio, utilizzando l'attore professionista: solista abile, oltre che consumato interprete di personaggi mitici maschili e femminili. Se presentava Oreste nell'omonima tragedia come un malato in preda alle convulsioni, si faceva certamente anche portavoce delle nuove prospettive della medicina ippocratica.

1.5. Qual è oggi il punto di vista dell'osservatore esterno, il punto di vista etico di fronte al punto di vista emico⁷ più difficilmente ricostruibile? Quali gli interrogativi urgenti e le forme di pensiero dell'oggi? Quale la ricerca teatrale odierna sulla messinscena dei drammi antichi⁸? Se non si innesca una dialettica tra passato e presente (anche nelle aule scolastiche o universitarie), si dà vita ad uno spettacolo (o alla sola traduzione di un testo) che nella migliore delle ipotesi risulta uno strumento didattico.

La provvisoria “lettura per traduzione” delle *Trachinie*, che propongo in questa sede, potrebbe essere un lavoro preparatorio anche per una traduzione scenica “infedele”, che sacrifichi parti del testo per trovare consonanza con quegli spettacoli che oggi mettono al centro la

⁵ Vd. come es. il monologo della Pizia nel prologo delle *Eumenidi*.

⁶ A proposito delle *Trachinie* vd. ad es. NICOSIA 2008, p. 320, che, riflettendo sulla propria esperienza di traduttore, esprimeva “la propria ammirazione per lo scavo che Pagliaro ha condotto sul testo antico alla ricerca dei suoi significati palesi o riposti, e per l'abilità registica con la quale ha saputo tradurli in spettacolo”.

⁷ BETTINI 2012, pp. XII-XV, mette a fuoco molto

chiaramente come le forme di pensiero dell'osservatore e quelle della cultura osservata debbano trovare il giusto punto di articolazione. Il livello emico non deve essere cancellato, ma non deve neppure impigionarci.

⁸ Rinvio a questo proposito ad un'intervista che ho fatto a Longhi (ANDRISANO 2012), regista e teatrologo, in occasione della messinscena del *Prometeo* (Siracusa, maggio-giugno 2012).

carnalità in luogo della retorica, che privilegiano il “mettersi a nudo”, il corpo come metafora, le ferite dei nostri tempi che tolgono o riducono la parola. Penso ad esempio, oltre che a numerose esperienze della nuova danza contemporanea, alla *Trilogia della gioia* del Teatro Valdoca e alle riflessioni del regista Cesare Ronconi a proposito dello spettacolo *Ora non hai più paura*⁹. Ma non vanno altresì dimenticati gli attuali studi interdisciplinari sui neuroni a specchio e sulla comunicazione non verbale di un attore¹⁰, ad arricchire il nostro contesto culturale e ad essere elemento di riflessione per un’attuale messinscena che non può non focalizzare l’attenzione sui corpi diversamente malati di E. e D.

1.6. La partitura (da eseguire) deve essere innanzitutto letta ripetutamente in lingua originale prima di essere “tradotta”. Credo che la “traduzione” debba comportare in prima battuta una fase analitica, una raccolta di dati a partire da: 1. le caratteristiche distintive di una storia mitica rielaborata per una determinata occasione (per le *Trachinie* non sappiamo quale fosse); 2. le relazioni tra i personaggi intraviste attraverso i loro comportamenti linguistici; 3. l’individuazione di parole (nozioni) chiave, sintagmi e stilemi ricorrenti, figure retoriche privilegiate, figure di suono etc.; 4. la ricostruzione del ritmo e della musicalità di un testo de-sonorizzato; 5. lo spazio della scena in cui le parole risuonavano accompagnate da altri codici comunicativi (musica, canto, danza, gesto, movimento) etc. La seconda fase è di pertinenza del regista, comporta gli aspetti creativi e le inevitabili infedeltà. Per questa fase una prima provvisoria traduzione di servizio deve trasformarsi in traduzione per la scena, intimamente legata all’operazione che si vuole sperimentare. Tornando alla semplice traduzione di servizio, una prima e importante riflessione dovrebbe portare a stabilire l’equazione per cui, se c’è distanza temporale tra la vita dell’Atene del V sec. e le origini della vicenda mitica che affonda le radici nella preistoria, in modo non dissimile esiste una distanza tra il nostro presente e lo spettacolo messo in scena da Sofocle, un prodotto della civiltà da cui discende la nostra tradizione culturale: si tratta di due analoghe operazioni di rilettura del passato, determinate dall’urgenza delle evenienze presenti.

2.0. Veniamo ora alle *Trachinie* e alla distanza tra il drammaturgo e la vicenda mitica prescelta per l’occasione: le coordinate spazio-temporali entro cui lo spettacolo andava in scena implicavano che la relazione tra l’Atene della seconda metà del V e il passato mitico trasfigurasse in realtà i rapporti bellicosi tra la civilizzata Atene e la semi-barbara Etolia. In un contributo non recentissimo (ANDRISANO - BERTOLASO 2002, pp. 29-49) avanzavo per l’apunto l’ipotesi che le *Trachinie* fossero andate in scena all’indomani della spedizione ateniese

⁹ Si tratta di uno spettacolo che è stato definito “pura animalità”, perché l’essere umano vi testimonia se stesso: una prospettiva di cui tener conto nello sguardo odierno al teatro antico, in cui la carnalità era già inscritta in modo potente nella parola. Anche dal confronto con queste nuove esperienze potrebbe emergere una nuova ipotesi di “traduzione” in senso

lato. In un’intervista al *Corriere della sera* (Bologna, 9.3.2013) Cesare Ronconi affermava: “Sento questo spettacolo molto legato ai nostri tempi, nei quali l’informazione sostituisce l’esperienza, perché fare esperienza suscita paura [...] la paura di non fare la propria vita ma quella di un altro”.

¹⁰ Vd. per lo meno GALLESE 2008.

in Etolia¹¹ sulla base del resoconto tucidideo (Thuc. 3. 94-98, 4. 30), che oggi mi appare, per via di passaggi non considerati, una fonte sempre più decisiva per la datazione della tragedia. Dare una “traduzione” in senso lato delle *Trachinie*, quindi, non dovrebbe prescindere da questo dato storico-culturale e dovrebbe implicare l'enfatizzazione di alcuni nuclei tematici che nella traduzione *strictu sensu* dovrebbero apparire riconoscibili attraverso le scelte lessicali adottate.

Non c'è qui lo spazio per dar conto ampiamente di alcune necessarie e documentabili precisazioni: la tragedia non ha un duplice fuoco, non ha struttura a dittico¹², forma drammaturgica caratteristica del primo Sofocle, che si soffermerebbe, quindi, prima sulle trepidazioni di D. e poi sull'esaltazione dell'eroe e del sovrumano controllo del proprio dolore fisico. Le due figure protagoniste appaiono in realtà come le due facce di una stessa medaglia: D. esce di scena per uccidersi virilmente con una spada dopo aver preso consapevolezza dell'esito della sua azione delirante e l'attore che ne ha incarnato il ruolo rientra in scena nei panni di un E., la cui virilità si trasforma in *amechania*, una femminilità metaforica che lo vede inevitabilmente sconfitto per un delirio di potenza: la presa di Ecalia è un'azione tracotante, eccessiva, così come eccessivo è il terrore di D. e la conseguente mancanza di lucidità e di equilibrio. I *pathe* dei due personaggi sono intimamente legati, un nodo che si scioglierà solo con la morte.

2.1. I passaggi di Tucidide citati servono a capire che cosa significasse per il pubblico sentir evocare sulla scena l'Etolia, quale immaginazione e quali sentimenti venissero ridestati negli spettatori, anche se si trattava di un'Etolia del passato remoto in cui aveva vissuto il personaggio mitico di D. Negli ultimi trent'anni del V secolo, infatti, a proposito della sfortunata campagna ateniese, dandone il puntuale resoconto, Tucidide parlava di questa regione e della sua popolazione – senza averne avuto in realtà esperienza diretta (Thuc. 3. 94. 6 ὡς λέγονται) – alla stregua di una popolazione barbara, dalla lingua difficilmente comprensibile e dai costumi primitivi in fatto di alimentazione (3. 94. 5 ἀγνωστότατοι δὲ γλώσσαν καὶ ὠμόφαγοι εἰσίν). I soldati Ateniesi furono dispersi dagli Etoli armati alla leggera che li respinsero in luoghi impervi attaccandoli con le frecce (426 a.C.): alcuni si persero nelle selve cui venne appiccato il fuoco e morirono bruciati (3. 98. 2-4 οἱ τε Αἰτωλοὶ ἐνέκειντο καὶ ἐσηκόντιζον, οὕτω δὴ τραπόμενοι ἔφευγον, καὶ ἐσπίπτοντες ἔς τε χαράδρας ἀνεκβάτους καὶ χωρία ὧν οὐκ ἦσαν ἔμπειροι διεφθείροντο. [...] τοὺς δὲ πλείους τῶν ὁδῶν ἀμαρτάνοντας καὶ ἔς τὴν ὕλην ἐσφερομένους, ὅθεν διέζοδοι οὐκ ἦσαν, πῦρ κομισάμενοι περιεπίπτρυσαν [...] οὗτοι βέλτιστοι δὴ ἄνδρες ἐν τῷ πολέμῳ τῷδε ἐκ τῆς Ἀθηναίων πόλεως διεφθάρησαν) a tal punto che Tucidide definiva la disfatta come una vera tragedia (4. 30. 1 Αἰτωλικὸν πάθος).

2.2. Nel lungo discorso di apertura della tragedia D. si presenta come donna d'Etolia, figlia di Eneo re di Pleurone, nelle cui case aveva sperimentato da giovane una dolorosissima angoscia in vista delle nozze (vv. 6 ss.):

¹¹ Vd.no per lo meno a proposito HAMMOND 1967; HOLLADAY 1978, pp. 399-427; BOMMELJÉ-DORN *et alii* 1987; BOMMELJÉ 1988, pp. 297-316; ANTONETTI 1990; LONDON 2010, pp. 219 ss.

¹² Ancora su questa linea PADUANO (1982, p.

24) che, pur sfatando la lettura a dittico come forma drammaturgica caratteristica del primo Sofocle, giudicava la tragedia imbarazzante per via del “duplice fuoco”, ma ne dava per altro verso una lettura molto attenta alla costruzione dei personaggi.

ἦτις πατρός μὲν ἐν δόμοισιν Οἰνέως
 ναίουσ' ἔτ' ἐν Πλευρώνι νυμφείων ὄκνον
 ἄλγιστον ἔσχον, εἴ τις Αἰτωλὶς γυνή.

“quando abitavo nelle case di Eneo a Pleurone, provai un’angoscia dolorosissima per le mie nozze, più di ogni altra donna di Etolia”¹³.

L’affermazione ambigua serve innanzitutto a ricordare ed enfatizzare per il pubblico l’etnia della donna: se ancora nel momento in cui la tragedia andava in scena la popolazione dell’Etolia era considerata semibarbara, doveva a maggior ragione mostrare queste caratteristiche nel passato remoto del mito. Non dimentichiamo che Altea, madre di D., non nominata nella tragedia, *et pour cause*, adirata contro il figlio Meleagro, uccisore involontario dei suoi fratelli dopo la caccia e la morte del cinghiale calidonio, aveva lasciato consumare nel fuoco il tizzone da cui dipendeva la vita del figlio, e si era poi uccisa¹⁴. Il fuoco è un elemento protagonista di questa saga mitologica: anche E. nelle *Trachinie* soffrirà per le ustioni provocate dal dono di D. che, compreso il misfatto, si trafiggerà il fianco. L’eroe chiederà quindi al figlio Illo di morire il più presto possibile nel fuoco della pira¹⁵.

Accingendoci a tradurre dobbiamo, dunque, tener conto che la figura femminile di D. appartiene ad una cultura primitiva con cui contrasta quella dell’eroe civilizzatore, evocato dalla stessa moglie come “un essere superiore” (vv. 175 ss.):

ὥσθ' ἠδέως εὔδουσιν ἐκπηδᾶν ἐμὲ
 φόβῳ, φίλαι, ταρβοῦσαν, εἴ με χρὴ μένειν
 πάντων ἀρίστου φωτός ἐστερημένην.

“a tal punto che mentre sto dormendo tranquillamente sobbalzo, amiche, e tremo per il terrore di rimanere privata di un essere superiore a tutti”¹⁶.

L’espressione ἀρίστου φωτός¹⁷ risulta parallela a quella tucididea utilizzata per deprecare la morte nel fuoco degli “uomini migliori” (3. 98 βέλτιστοι δὴ ἄνδρες), ma con patina arcaica – il

¹³ Le citazioni delle *Trachinie* seguono l’edizione di EASTERLING (1982). Le traduzioni che affianco ai testi originali sono mie: le considero di servizio, in quanto funzionali alla comprensione del contesto e del carattere dei personaggi, individuato attraverso il relativo comportamento linguistico. Altra cosa è partire da una traduzione e poi adattarla alla scena. A questo proposito rinvio ai taccuini per la messinscena delle *Trachinie* (Spoleto 1983) del compianto Massimo Castri (CASTRI 2007) che prendeva le mosse dalla traduzione di Giuseppina LOMBARDO RADICE (1948).

¹⁴ Apollod. *Bibl.* 1, 8, 2.

¹⁵ Cfr. vv. 1252 ss. καλῶς τελευτᾷς, κἀπὶ τοῖσδε

τὴν χάριν / ταχεῖαν, ὦ παῖ, πρόσθεσ, ὡς πρὶν ἐμπεσεῖν / σπαραγμὸν ἢ τιν' οἴστρον, ἐς πυράν με θῆς. Vd. a proposito di questa versione del mito GUIDORIZZI 2012, pp. 170-173.

¹⁶ KAMERBEEK 1959, *ad l.*, rinviava opportunamente alla bella traduzione di Mazon: “une terreur soudaine m’a jetée à bas de mon lit: je tremble, mes amis, à l’idée de rester privée du plus noble de tous les hommes”.

¹⁷ Cfr. Eur. *HF* 150. A proposito del riconoscimento della grandezza di Eracle in tutta la Grecia vd. RODIGHIERO 2004, *ad l.* HOGAN 1991, *ad l.*, notava opportunamente come il valore di ἄριστος sia in questo caso “martial” piuttosto che “marital”.

linguaggio è omerico (*Il.* 5. 214 κτλ.) – evoca un eroe, che si è sommamente distinto, quell’E. lontano, fonte di liberazione ma anche di infelicità per la protagonista femminile. Sofocle mette in scena un personaggio, il cui linguaggio appare contrassegnato da arcaismi¹⁸ (che si dovrebbero in qualche modo mantenere anche nella traduzione italiana), a sottolineare la distanza nel tempo e nello spazio da un presente – quello dell’Atene del 425¹⁹ – in cui si era consumata una tragedia proprio in quella regione arretrata e quasi barbarica.

2.3. Ci troviamo di fronte a una donna primitiva, ad un eroe, al fuoco come elemento di distruzione: le prime nozioni²⁰ che dalla tragedia rinviano al contesto storico sono per l’appunto queste. Se si vuole sottolineare l’importanza di questi nuclei tematici – e non solo per collegare la tragedia al suo contesto storico –, si dovrà trovare il modo di marcarne l’importanza anche nella traduzione italiana. Un modo opportuno in questo caso per evidenziare l’insistenza di quasi tutti i termini chiave ricorrenti nel testo greco è quello di utilizzare in italiano, là dove sia possibile, uno stesso termine (o la stessa terminologia relativa all’intera area semantica) in corrispondenza dello stesso termine (o della terminologia dell’intera area semantica) in greco. Ci soffermeremo quindi a riflettere in questa sede solo sul lessico della tragedia e in particolare almeno sulle nozioni di: 1. ferinità; 2. malattia, 3. paura, terrore.

3.0. La ferinità è un dato che appare già in apertura di tragedia in relazione agli spazi evocati da D.: le case paterne, la regione d’Etolia, il fiume metamorfico (toro, serpente, bue) che la richiede insistentemente (v. 10 ὄς μ’ ἐν τρισὶν μορφαῖσιν ἐζήτει πατρός)²¹. D. parla ambiguamente, quasi delira ricordando il fiume e il suo desiderio di morte al pensiero di entrare in quel letto (v. 17 πρὶν τῆσδε κοίτης ἐμπελασθῆναί ποτε), benché rassegnata alla condizione di attesa

¹⁸ La ricerca dovrebbe diventare sistematica, ma vd. almeno *infra* nota 50, a proposito dell’uso di ταραβέω (*Il.* 2. 268 κτλ.).

¹⁹ Per la datazione della tragedia al 425 a.C. vd. McCall (1972, p. 163) secondo cui l’atmosfera notturna, il linguaggio e le metafore della medicina sembrerebbero accostare le *Trachinie* all’*Edipo re*, assumendo che possa essere stato rappresentato nei primi anni ’20 (KNOX 1956), e collocare quindi la tragedia nei primi anni della guerra del Peloponneso.

²⁰ Per la traduzione di “Words and Concepts” sofoclei vd. WALTON 2012, pp. 627-632.

²¹ Per la valenza di “chiedere insistentemente, reclamare” cfr. LSJ⁹ 582a s.v. LONGO 1968, *ad l.*, dubita che necessariamente “il preverbo sia pieno (i.e. = ἦτει ἐκ πατρός)”. Ci aspetteremmo d’altronde παρά + gen. (cfr. Eur. *IA* 962). La forma durativa di presente unita al genitivo ablativale πατρός appare di una potente ambiguità: l’insistenza del pretendente “tramite il padre” (nominato in *explicit* ben due volte nel giro di pochi versi: v. 6 Οἴνέως) potrebbe essere una me-

tafora che nasconde nel ricordo un’attrazione della visionaria fanciulla per i luoghi e le figure dell’infanzia, la paura del passaggio all’età adulta. Vd. a questo proposito l’accostamento di D. ad Io in HOGAN (1991, pp. 228 ss.) e al suo “nightly terror at the prospect of divine lust (Prometheus Bound 640ff.)”, un efficace accostamento che andrebbe meglio approfondito. In realtà la condizione fobica di Deianira, analizzata semplicisticamente, sarebbe dovuta solo alla mostruosità del pretendente, metamorfico come tutte le divinità acquatiche. Ma vd. già DI BENEDETTO 1983, p. 147, per la paura come dato strutturale del personaggio di Deianira. I commenti si fermano ad esaminare puntigliosamente il dato linguistico. Tenuto conto della accezione tecnica della forma verbale in questione di “richiedere la *traditio in manus*”, peraltro di ricorrenza prosastica (Hdt. 1, 74, 1 etc.), segnalata ad es. da LONGO 1968, *ad l.*, EASTERLING 1962 traduceva in nota “asked my father for my hand in marriage”. Tenterei: “lui me in tre forme richiedeva e richiedeva tramite il padre”.

paralizzante e passiva²², espressa da un altrettanto ambiguo τοιόνδ' ἐγὼ μνηστήρα προσδεδεγμένη (v. 15)²³. Un blocco post-traumatico, direbbe uno psicoterapeuta adleriano²⁴. Un qualche elemento di ferinità (ἀγριότης) – venivano notoriamente assimilate ad orse le fanciulle prima del rito di passaggio che le conduceva al matrimonio²⁵ – appare intrinseco all'*ethos* di D. e motivato non solo dal contesto originario di provenienza, ma probabilmente anche legato ad un difficoltoso e sofferto passaggio alla vita adulta. La straordinaria esperienza col centauro Nesso, che scaturisce da un racconto “onirico”, trattiene la fanciulla in stretto collegamento con quel mondo ferino mai abbandonato completamente. L'appartenenza ad un passato culturalmente arcaico doveva trasparire – come abbiamo già osservato – anche attraverso il ricorso ai frequenti omerismi con cui Sofocle ha costruito i discorsi dell'eroina²⁶. Follia o cecità irrazionale, dunque, motiveranno la scelta di seguire gli ammaestramenti di una fiera (θήρ), uccisa dall'eroe civilizzatore in mezzo al fiume Eveno, a metà del guado, secondo i ricordi della protagonista ed il racconto potentemente visionario che da quell'esperienza scaturisce. Si tratta forse di uno scenario che il drammaturgo ha concepito come simbolo della mancata ultima possibilità di D. di dimettere quella cosiddetta “ferinità” legata alla condizione di *parthenos*? In ogni caso il termine θήρ ricorre insistentemente nella tragedia²⁷ e credo che lo si debba enfatizzare traducendolo sempre con “fiera”: D. appartiene a quel mondo ed E. ne risulta vincitore temporaneo, per esserne poi vinto. E si sorprenderà grandemente di essere distrutto da una donna: non comprende la sotterranea contiguità tra la donna d'Etolia, una femmina, e la fiera, tanto da escludere sulle prime l'equazione tra violenza ferina e femminilità (vv. 1059-1062 θήρειος βία /.../ γυνή δέ θήλυς οὔσα)²⁸. La presenza della fiera rende forte, nel racconto mitico prima che nella tragedia, la relazione tra i due personaggi, che costituisce, contrariamente alle molteplici

²² Cfr. Aristot. *HA* 577b 15, detto di cavalla.

²³ “Attendendo”, “nell’attesa” è la traduzione più comune. Epicismo sintattico secondo LONGO 1968, *ad l.*, ma vd. anche MOORHOUSE 1982, p. 211. Davies ne sottolinea “the ‘intensive’ perf. with pres. sense”. A sottolineare la valenza dell’espressione Jebb, seguito da Kamerbeek, rinviava opportunamente alla visione del coro (v. 525 ἦστο, τὸν ὄν προσμένους’ ἀκούϊαν) relativa tuttavia al momento del combattimento tra E. ed Acheloo. Rispetto al presente προσμένουσα il perfetto προσδεδεγμένη della protagonista ne esprime la paralizzante condizione, l’impossibilità ad agire di fronte a qualcosa di superiore. Sottolineerei che già omerica è la relazione impari (segnalata dal πρὸς) che determina una sorta di blocco (cfr. l’atteggiamento di Menelao descritto da Agamennone in *Il.* 10. 123 ἀλλ’ ἐμέ τ’ εἰσορόων καὶ ἐμὴν ποτιδέγμενος ὀρμήν).

²⁴ F. Maiullari, psicoanalista adleriano, legge nei vv. 7 ss. (ναίους’ ἔτ’ ἐν Πλευρώνι νυμφείων ὄκνον / ἄλγιστον ἔσχον, εἴ τις Αἰτωλὶς γυνή), il ricordo circoscritto di un trauma – la forma verbale aoristica lo confermerebbe. Uno stupro domestico?

²⁵ MONTEPAONE 1999; VERNANT 1987; PERUSINO - GENTILI 2002; FRANCIOSI 2010.

²⁶ Vd. almeno LONG 1968, p. 102.

²⁷ Nei vv. 556 (D.) (nel solo v. 558 è chiamato da D. col nome Nesso), 662 (coro), 680 (D.), 707 (D.), 935 (Nutrice), 1097 (E.), 1162 (E.). Nesso è citato solamente come Centauro in altri due casi: vv. 831 (coro), 1141 (Illo). A proposito del v. 556 Kamerbeek si chiedeva se fosse meglio tradurre “un” Centauro o “il” Centauro, per concludere che in realtà non vi era risposta certa: “un” se D. si rivolge al coro; “il” se immaginiamo che ricordasse le cose del passato. In realtà in questo passaggio del discorso la protagonista parla di “una antica fiera”. La identificherà successivamente (v. 680).

²⁸ Eracle lamenta di essere distrutto da una sola donna, non da evenienze più realistiche quali una “violenza ferina” (vv. 1058-63, κοῦ ταῦτα λόγῃ πεδιάς, οὔθ’ ὁ γηγενῆς / στρατὸς Γιγάντων, οὔτε θήρειος βία, / οὔθ’ Ἑλλάς, οὔτ’ ἄγλωσσοσ, οὔθ’ ὄσην ἐγὼ / γαίαν καθαίρων ἰκόμην, ἔδρασέ πω· / γυνή δέ, θήλυς οὔσα κἄνανδρος φύσιν / μόνη με δὴ καθεῖλε, φασγάνου δίχα).

letture che puntano l'attenzione soprattutto sull'eroe, o si soffermano ad analizzare le trepidazioni e la aggressività latente di D.²⁹, il centro nodale della tragedia.

3.1. Ecco una provvisoria proposta di traduzione per alcuni passi. Racconta D. (vv. 555-558):

ἦν μοι παλαιὸν δῶρον ἀρχαίου ποτὲ
 θηρός, λέβητι χαλκῆς κεκρυμμένον,
 ὃ παῖς ἔτ' οὔσα τοῦ δασυστέρνου παρὰ
 Νέσσου φθίνοντος ἐκ φονῶν ἀνειλόμην

“un vecchio dono di un'antica fiera, in un lebete di bronzo stava nascosto: io – figlia ero ancora – lo presi dalle ferite di Nesso dal petto villosi; era in fin di vita”.

E ancora in un crescendo che assomiglia, come abbiamo accennato, a un delirio (vv. 564-567):

φέρων ἐπ' ὤμοις, ἠνίκ' ἦν μέσῳ πόρῳ,
 φάει ματαίαις χερσίν· ἐκ δ' ἦϋσ' ἐγώ,
 χῶ Ζηνὸς εὐθὺς παῖς ἐπιστρέφας χεροῖν
 ἦκεν κομήτην ἰόν...

“portandomi sulle spalle, quando era a metà del guado mi tocca³⁰ con mani vaneggianti, insolenti. Urlai e subito di Zeus il figlio voltatosi lancia con le sue due mani un dardo alato”.

I due passaggi del monologo illuminano la relazione E.-D., la loro diversità culturale e psicologica: i nessi παῖς ἔτ' οὔσα e χῶ Ζηνὸς ... παῖς mostrano il vissuto di un'apparente e ambigua sproporzione rispetto all'eroe, che emerge dal ricordo della sposa: il termine παῖς, dovrebbe, a mio avviso, essere tradotto allo stesso modo nei due casi per rimarcare la funzionalità. Di fronte al “figlio di Zeus” D. si racconta ben più indifesa – è ancora una figlia! In realtà la ferinità primigenia di un mondo arcaico e lontano, non ancora completamente civilizzato prima dell'arrivo di Eracle, avrà il sopravvento, come nello scontro tra Etoli e Ateniesi, che crediamo rappresentare, secondo l'analisi condotta, il contesto storico dello spettacolo.

²⁹ Come protagonista della tragedia è spesso analizzata la figura di Eracle: vd. per lo meno McCALL 1972, JOHANSEN (1986, p. 49), CESCHI 2002-03, MILLARES (2003, pp. 218-221), RODIGHIERO 2004. Molta attenzione è stata anche riservata a D.: basti citare ad es. ERRANDONEA 1927, PIERREPONT HOUGHTON 1962, p. 69, ALBINI (1972, pp. 59 ss.), JOHANSEN (1986, p. 49), POZZI 1996, etc. Ancora è definita “central character” in HEIDEN 2012, p. 129. Estemporanee risultano le rifles-

sioni sulla relazione dei due personaggi (ma vd. SLATER 1976), relazione mancata sulla scena *et pour cause*, ma che costituisce l'ossatura della tragedia.

³⁰ La sessualità sfrenata è espressa da φαύω (vv. 565, 1007, 1020, 1214) “il toccare fisicamente” che tradurrei sempre con “toccare”. Per la valenza simbolica dell'espressione “a metà del guado”, cfr. BERTOLASO 2005, pp. 29 ss.

Ancora: alle “leggi”³¹ di un mondo primitivo D. si dichiarerà pur sempre sottomessa. Il ricorso alla metafora della scrittura illumina il profondo radicamento della donna in quel mondo selvaggio, tradisce una cultura altra, mai completamente superata (vv. 680-683):

ἐγὼ γὰρ ὦν ὁ θῆρ με Κένταυρος πονῶν
 πλευρὰν πικρᾷ γλωχίνι προὔδιδάξατο
 παρήκα θεσμῶν οὐδέν, ἀλλ’ ἐσωζόμεν,
 χαλκῆς ὅπως δύσνιπτον ἐκ δέλτου γραφήν

“io delle cose, leggi per me, che la fiera mi insegnò prima del tempo, il Centauro che soffriva per la punta acuminata nel fianco, nulla tralasciai, ma le serbavo come uno scritto che dalla tavola di bronzo non si cancella”.

Eracle, l’antagonista, diversamente da D., invischiata in quel mondo ferino e obbediente alle relative “leggi”, oggettiva con parole che fanno eco a quelle della moglie la figura del mostro nemico, un altro da sé: ὄδ’ οὖν ὁ θῆρ Κένταυρος. Arriverà a comprendere come la sua morte venga da lontano (vv. 1162 ss.: vd. *infra*, p. 24). La ferinità³² è domata dall’eroe civilizzatore, che ha vinto Acheloo (v. 20), Erimanto (v. 1097) e il Centauro (vv. 566 ss.)³³, ma è per altro verso connaturata a D., una donna d’Etolia che uccide³⁴ attraverso uno stratagemma, anche se inconsapevole, e che non riesce a far prevalere la razionalità del mondo civilizzato con cui è entrata in contatto, perché ammalata di paura.

4.0. Anche la malattia (νόσος) è un elemento tematico ribadito, un tratto che accomuna di nuovo i due protagonisti e ne motiva la tragicità. Un’alta frequenza dei termini relativi a quest’area semantica (10x νόσος; 9x νοσέω), che rinvia all’analogia, anche se ancor più vistosa situazione del *Filottete*³⁵, può essere ulteriore indizio per una datazione bassa dello spettacolo-

³¹ Il genitivo θεσμῶν, spesso espunto nelle traduzioni per evitare ridondanza in italiano, è in realtà di centrale rilevanza. Il valore che il termine riveste è ben più forte di un’“istruzione” (PATTONI, in DI BENEDETTO 1990, *ad l.*). Easterling *ad l.*, seguendo la tradizione, almeno a partire da Campbell *ad l.*, propende per “precepts”, ricordando che si tratta di “a solemn word”. Il mondo selvaggio di D. si manifesta nelle sue parole, un mondo che la tiene prigioniera (ὁ θῆρ με Κένταυρος): il pronome με è vincolato tra i due termini che in una sorta di *crecendo* fanno riferimento alla ferinità, che si concretizza in una figura ibrida, non completamente umana: anche il centauro che popola i pensieri retrospettivi di D. è uno dei suoi doppi.

³² La fiera è presente in scena anche attraverso l’evocazione del coro (v. 662) e della Nutrice (v. 935). Si materializza attraverso canto e parole e va sottoli-

neata con insistenza da una stessa parola italiana.

³³ Ma che è pronto a far violenza sulla moglie, se fosse ancora viva, con analogia ferocia, tuttavia ἐν δίκη (vv. 1066-1069 δός μοι χερσὶν σαῖν αὐτὸς ἐξ οἴκου λαβὼν / ἐς χεῖρα τὴν τεκοῦσαν, ὡς εἰδῶ σάφα / εἰ τοῦμόν ἀλγεῖς μᾶλλον ἢ κείνης, ὄρων / λωβητὸν εἶδος ἐν δίκη κακούμενον). La giustizia di E. risulta vendetta sommaria. I precetti del Centauro, comandamenti agli occhi di D., sono leggi di una condizione selvaggia.

³⁴ Quel fuoco che brucia le carni dell’eroe, che intona sulla scena lamenti da moribondo (vv. 1194 ss.), doveva avere una grande forza evocativa per il pubblico, verosimilmente riportando alla memoria la fine altrettanto tragica dei soldati Ateniesi morti ustionati nelle selve del paese semibarbaro.

³⁵ Vd. già BIGGS 1966, pp. 227-231.

lo, coincidente con l'ampia affermazione, la diffusione, la notorietà acquisita ad Atene dalla nuova medicina. La conseguente attenzione ai sintomi del corpo ammalato comporta sulla scena una nuova referenzialità, precedentemente limitata al corpo che si muove, che danza. Fino ai primi anni trenta circa personaggi e coreuti richiamavano l'attenzione sui piedi, sulle mani e sugli occhi lacrimanti nascosti dalle maschere³⁶. In seguito possiamo osservare un crescente ricorso alla visualizzazione verbale dei sintomi corporei, anche semplicemente quelli della vecchiaia, della metamorfosi del corpo non necessariamente malato³⁷. Nel caso delle *Trachinie* la malattia è malattia del corpo e malattia dell'anima: la ricerca in ambito neo-scientifico si innesta sugli antichi saperi medico-religiosi senza contraddirli e tradizionalmente si preoccupa di ambedue gli aspetti in una visione olistica solo successivamente contraddetta³⁸.

Malattia è l'eccessiva propensione all'innamoramento per Eracle, ardente troppo facilmente di desiderio (v. 433 ὄ... ἔρωσ φανεῖς) e conclusivamente sfinito da ustioni fisiche che lo costringeranno alla richiesta di una pira per finirla una volta per tutte. Malattia distruttiva è la sindrome fobica di D., che le offusca la ragione e la spinge ad azioni viscerali per poi costringerla alla fuga definitiva con un suicidio cruento.

Anche in questi casi la proposta è di mantenere nella traduzione l'insistenza sull'area semantica della 'malattia' e dell'ammalarsi'. 'Morbo' è termine più aulico: potrebbe essere adottato per ragioni di stile, ma non sempre si potrebbe accostare efficacemente una forma verbale proveniente dalla stessa area semantica.

4.1. Ed ecco alcuni casi esemplificativi del filo rosso che si ritiene debba rimanere evidenziato in un'odierna messinscena. La malattia di E. si trasforma da mal d'amore a distruzione fisica. Eccone la risonanza per il pubblico. In veste ufficiale, fuori dal palazzo, pubblicamente D.³⁹ offre come δεσπότης (v. 407; v. 430 δέσποινα etc.), non come donna da poco (v. 438 οὐ γὰρ γυναικὶ τοὺς λόγους ἔρεις κακῆ), una riflessione apparentemente pacata sugli eventi che travolgono E. Ad Eros non ci si può opporre d'altronde e dunque la ragione impone di non giudicare, di non biasimare (vv. 445 ss.), come non si può biasimare un malato per via della propria malattia:

ὤστ' εἶ τι τῶμῳ τ' ἀνδρὶ τῆδε τῆ νόσῳ
ληφθέντι μεμπτός εἰμι, κάρτα μαινόμεαι

“il mio uomo è prigioniero di questa malattia⁴⁰, e se io in qualche modo lo biasimassi, certamente sarei fuori di me”.

³⁶ Cfr. ANDRISANO 2006, pp. 15-29.

³⁷ ANDRISANO 2010, pp. 225 ss.

³⁸ Vd. perlomeno JOUAINA 1987, pp. 121 ss., GUARDASOLE 2000, CESCHI 2002-03 e da ultimo MITCHELL-BOYASK 2012, p. 324 con bibl.

³⁹ Vd. l'affermazione di Lica (vv. 405-407): πρὸς τὴν κρατοῦσαν Δηάνειραν, Οἰνέως / κόρη, δάμαρτά θ'

Ἡρακλέους, εἰ μὴ κυρῶ / λεύσσω μᾶταια, δεσπότην τε τὴν ἐμήν.

⁴⁰ Scarsa è l'attenzione dei commenti all'uso del termine νόσος. Ma cfr. RODIGHIERO 2004, *ad l.*, che puntualmente riporta le occorrenze del termine nella tragedia e rinvia opportunamente a HOLT 1981.

Si tratta di una malattia⁴¹ peraltro frequente, non censurabile dunque, come ancora insisterà la signora, saggiamente capace di controllare le emozioni pubblicamente. Di fronte ad una “malattia” dell’animo non si può reagire con un comportamento analogamente “malato”. In realtà D. sarà vittima di impulsi autodistruttivi, come dimostrerà l’esito della vicenda (vv. 543 ss.):

ἐγὼ δὲ θυμοῦσθαι μὲν οὐκ ἐπίσταμαι
νοσοῦντι κείνῳ πολλὰ τῆδε τῆ νόσῳ.

“io non so infuriarmi con lui che ripetutamente si ammala di questa malattia”.

E del tormento fisico, quale terribile “malattia”, si lamenterà E. in un passaggio lirico costruito con docmi a mimarne lo strazio (vv. 1026-1029):

θρώσκει δ’ αὖ, θρώσκει δειλαία
 διολοῦσ’ ἡμᾶς
 ἀποτίβατος ἀγρία νόσος.

“mi assale di nuovo, mi assale per distruggerci la malattia selvaggia, inaffrontabile”.

In trimetri, con maggiore distacco, l’eroe descriverà puntualmente tutta la sintomatologia del male, con puntigliosità analitica⁴², che nulla ha a che fare con il precedente urlo di dolore (vv. 1050-1057):

οἶον τόδ’ ἢ δολῶπις Οἰνέως κόρη
 καθῆψεν ὤμοις τοῖς ἐμοῖς Ἐρινύων
 ὑφαντὸν ἀμφίβληστρον, ᾧ διόλλυμαι.
 Πλευραῖσι γὰρ προσμαχθὲν ἐκ μὲν ἐσχάτας
 βέβρωκε σάρκας, πλεύμονός τ’ ἀρτηρίας
 ῥοφεῖ ζυνοικοῦν· ἐκ δὲ χλωρὸν αἷμά μου
 πέπωκεν ἤδη, καὶ διέφθαρμαι δέμας
 τὸ πᾶν ἀφράστῳ τῆδε χειρωθεὶς πέδη

⁴¹ In bocca a D. il termine sembra assumere valenza primaria e non solo metaforica – centrale nella cultura greca l’idea dell’amore come “malattia”, per cui già CAMPBELL 1881, JEBB 1908, EASTERLING 1982, *ad v.* 445, DAVIES 1991, *ad v.* 443. Secondo D. sembra trattarsi in effetti di una sindrome compulsiva.

⁴² Il passo è ben illustrato da EASTERLING 1982, *ad l.*, ma non c’è riferimento alcuno nei commenti alla funzione teatrale dell’uso di un lessico anatomico, ma vd. da ultimo per la patologia polmonare individua-

ta e i nessi con la medicina ippocratica CESCHI 2002-03, pp. 81-83. La nuova attenzione al corpo e ai suoi sintomi, abbiamo già osservato, è utile a coinvolgere il pubblico anche fisicamente. Per il corpo dell’eroe, che nel finale occupa la scena, vd. MILLARES (2003, pp. 218-221) e per la sua attitudine a rivolgersi alle parti del corpo oggettivizzate dall’agonia, smembrandosi e moltiplicandosi contemporaneamente, si rinvia a NOOTER 2012. Infine cfr. *supra*, nota 10, il riferimento a GALLESE 2008.

“(nessuno mi impose una prova) come quella che la figlia di Eneo dallo sguardo ingannatore mi ha... incollato alle spalle, una rete intessuta dalle Erinni, che mi distrugge. Aderisce ai fianchi e mi divora la carne fino in fondo, una convivente che mi prosciuga le arterie dei polmoni. Ha già bevuto il sangue vivo e tutto il mio corpo è distrutto, catturato da questa catena indicibile”.

Il *pathos*⁴³ tragico, quell'elemento centrale e necessario alla costruzione della tragedia, sempre più spesso si traduce in νόσος negli ultimi trent'anni del quinto secolo. È il coro a stabilire questa equazione, intonando un compianto a proposito della dolorosa “disfatta” dell'eroe (vv. 853-855):

κέχυται νόσος, ὦ πόποι, οἶον <έξ>
ἀναρσίων οὐπω <ποτ' ἄνδρ'> ἀγακλειτὸν
ἐπέμολε<ν> πάθος οἰκτίσαι.

“la malattia si diffonde, ahimè, una sventura da compiangere che non aveva ancora mai colpito l'eroe glorioso ad opera dei nemici”.

Ma secondo un'ottica non diversa il coro, in un dialogo lirico con la Nutrice, aveva già espresso le sue perplessità di fronte al suicidio di D. con una serie di interrogativi incalzanti, che non escludevano che al fattore passionale si accompagnasse una vera e propria νόσος (vv. 882-884):

τίς θυμός, ἢ τίνας νόσοι,
τάνδ' αἰχμᾶ βέλεος κακοῦ
ζυεῖλε;

“quale impulso, o quali malattie, l'hanno uccisa con la punta di un dardo malefico?”.

4.2. L'insistenza del ricorso al termine νόσος in questa tragedia, che suggerisce la scelta di un'univoca traduzione (“malattia”), porta altresì a ridimensionarne la sfumatura metaforica⁴⁴, sia nel caso di E., il cui corpo è martoriato, ma anche in quello di D., psicologicamente segnata, priva di equilibrio emotivo, di saldo dominio della realtà.

⁴³ Risulta alta la frequenza del termine *pathos* nelle *Trachinie* (9x). Una insistenza che trova un parallelo nella definizione della disfatta ateniese in Etolia offerta da Tucidide (4. 30. 1 Αἰτωλικὸν πάθος), per cui cfr. *supra* pp. 10 s. Per la traduzione della sofferenza in Sofocle, vd. WALTON 2012, pp. 632-635.

⁴⁴ Vd. DuBois 1990 e *supra* pp. 16 s. A proposito della manipolazione del linguaggio da parte di Sofocle vd. per lo meno BATTEZZATO 2012, pp. 316-318 con bibl. EASTERLING 1982, *ad l.*, sottolineava come le νόσοι di D. richiassero nello stesso canto corale la

νόσος di E. Gli altri commenti non si preoccupano dei sintomi patologici di D., ad eccezione di JEBB 1908, seguito da KAMERBEEK 1959, *ad l.*, propensi a considerare “*parenthetical*” l'inciso. Credo invece che ci sia negli interrogativi del coro una *klímax* ascendente – nonostante la forma verbale singolare concordata con θυμός –, che subentri nelle fanciulle, imparziali spettatrici della vicenda, il dubbio della patologia, e che il ricorso al solo θυμός sia ormai troppo generico, insoddisfacente per la sensibilità del pubblico.

Il monologo iniziale (vv. 1-48) mette in evidenza l'intensità della paura della protagonista⁴⁵. Si tratta di una caratteristica del personaggio che ne motiva l'introversione, l'assenza di speranza, l'aggressività nascosta. La paura di D. attraversa lo spettacolo, ribadita dallo stesso termine chiave (φόβος) e dai derivati.

Proporrò, per concludere questi appunti, una traduzione dei vv. 22-30, non senza premettere le traduzioni italiane correnti⁴⁶, nessuna delle quali sceglie di enfatizzare la nozione di φόβος, utilizzando per tutte le occorrenze lo stesso termine italiano ("terrore"), ad eccezione di quella di Nicosia, che opta tuttavia per il termine "paura". Volendo invece evidenziare fin dalle prime battute una peculiarità importante del carattere di D., della sua 'patologia', ho fatto una scelta di natura esegetica prima che stilistica e/o performativa, e ho adottato il termine "terrore"⁴⁷ in luogo di "paura", perché più forte e quindi più dirompente:

καὶ τρόπον μὲν ἂν πόνων
οὐκ ἂν διείποιμ', οὐ γὰρ οἶδ', ἀλλ' ὅστις ἦν
θακῶν ἀταρβῆς τῆς θεάς, ὅδ' ἂν λέγοι·
ἐγὼ γὰρ ἤμην ἐκπεπληγμένη φόβῳ
μὴ μοι τὸ κάλλος ἄλγος ἐξεύροι ποτέ.
τέλος δ' ἔθηκε Ζεὺς Ἀγώνιος καλῶς,
εἰ δὴ καλῶς· λέχος γὰρ Ἑρακλεῖ κριτὸν
ζυστᾶσ' αἰεὶ τιν' ἐκ φόβου φόβον τρέφω,
κείνου προκηραίνουσα· νύξ γὰρ εἰσάγει
καὶ νύξ ἀπωθεῖ διαδεδεγμένη πόνον.

PERROTTA 1935:

"come avvenne la lotta, io non potrei dire, perché non lo so. Soltanto chi assiste a quello spettacolo senza paura, potrebbe raccontarlo. Io vi assistei fuori di me dall'angoscia che la mia bellezza non finisse per portarmi sventura. Ma Zeus signore degli agoni dette alle cose una buona fine...se pure è buona. Poiché da quando io sono la sposa di Eracle, quella ch'egli ha voluta, sempre ho nel cuore una paura dopo un'altra paura, tormentandomi per lui: la notte mi toglie e la notte mi porta un'angoscia che sempre rinasce".

LOMBARDO RADICE 1948 (endecasillabi):

"le fasi della lotta / non le descriverò, ché non saprei. / Se c'è qualcuno che poté guardarla / da spettatore, senza turbamento, / la narri. Io c'ero ma schiantata dentro / dallo sgomento che la mia bellezza / mi portasse dolore. A tutto questo / mise un finale il grande arbitro – Giove – / per me sereno.... Se pur fui serena, / da quando aggiudicata sposa a Eracle, / mi sono unita a lui: sempre da allora / dopo terrore altro terrore in me / nutro per lui nell'ansia; e notte porta, / notte rimuove il peso di quest'ansia".

⁴⁵ Vd. da ultimo MOSSMAN 2012, p. 495 con bibl.

⁴⁶ Ho sottolineato la traduzione dei termini chiave del passo in tutte le diverse proposte.

⁴⁷ In greco il termine φόβος indica notoriamente

anche la "fuga", per cui vd. Chantraine, *DELG* 1183b s.v. φέβομαι: "fuir". Per l'uso sofocleo dell'espressione φόβον τρέφω del v. 28 vd. LONGO 1968, *ad l.*

PADUANO 1982:

“i modi della lotta non saprei raccontarli, non li so; solo uno spettatore imperturbabile li potrebbe raccontare. Io stavo là, attanagliata dalla paura che la mia bellezza mi fosse causa di dolore. Alla fine Zeus, arbitro delle battaglie, concluse felicemente la contesa. Felicemente? Scelta in sposa da Eracle, da allora dentro di me nutro per lui terrori e terrori. Una notte dopo l'altra porta e dilegua un'angoscia dopo l'altra”.

SAVINO 1981:

“non chiedermi come si è svolta la lotta; non lo so; soltanto chi guardò senza tremare, da estraneo, potrebbe parlarne, non io. Io ero stravolta dalla paura che la mia bellezza mi stesse condannando alla rovina. Come volle il Dio delle battaglie, lo scontro terminò felicemente, se di felicità può parlarsi. Perché Eracle mi volle come sposa; e da allora ho perduto la pace, la tranquillità, sempre in ansia per lui, la notte mi toglie e mi riporta inquietudini e timori”.

PATTONI 1990:

“come si svolse la lotta non potrei narrarlo, perché non lo so; soltanto chi assistette impasibile a quello spettacolo lo potrebbe raccontare. Io stavo là, angosciata dal timore che la mia bellezza finisse per portarmi sventura. Ma Zeus, arbitro delle contese, impose allo scontro una fine lieta...se pure fu lieta. Infatti, dal momento in cui, sposa prescelta, mi unii a Eracle, sempre nutro in me una paura dopo un'altra paura, tormentandomi per lui: la notte arreca e la notte disperde l'affanno, con alterna vicenda”.

RODIGHERO 2004 (endecasillabi):

“ma come andò la lotta non saprei / raccontarlo. Non so. Potrebbe dirlo / qualcuno che ha assistito allo spettacolo / senza timore: (v. 24) io stavo in disparte, / colpita dal terrore, perché avevo / paura che la mia bellezza fosse / la causa della mia sventura. Zeus, / il dio delle contese, impose un termine / buono, se pure fu buono: da quando (vv. 27 ss.) / mi sono unita a Eracle sua sposa / prescelta, infatti, nutro di continuo / paura su paura, e sto in angoscia / per lui. La notte porta, e poi la notte / scaccia, una volta accolta, un'altra pena”.

NICOSIA 2007:

“Come si svolse quella lotta non saprei proprio descriverlo; lo può dire soltanto chi assisteva impassibile allo spettacolo. Non io, che me ne stavo seduta, sconvolta dalla paura che la mia bellezza non fosse anche la mia rovina. Un esito felice decretò Zeus, signore delle battaglie, ... se veramente fu felice. Sposa prescelta da Eracle, e sua compagna, nutro dentro di me paure su paure, sempre col cuore gonfio per lui: perché una notte dopo l'altra porta e disperde angosce che si rinnovano”.

Nuova proposta:

“non saprei raccontare i modi di questa “fatica”: non lo so, ma potrebbe parlare chi rimaneva imperturbabile di fronte a quella scena. Io sedevo schiantata⁴⁸ dal terrore che la mia

⁴⁸ Desumo l'efficace “schiantata” dalla traduzione di G. Lombardo Radice (1948). Non ho sa-

puto trovare di meglio. E d'altronde volevo che già a proposito di questo sintagma in italiano risuonasse

bellezza non mi procurasse sofferenza. Zeus, dio degli agoni, favorì un bel risultato, se mai fu bello: perché io, sposa aggiudicata⁴⁹ ad Eracle, da quando vivo con lui, alimento in me terrore dopo terrore: sempre. A causa sua vivo nell'angoscia. La notte che viene porta la "fatica", la notte che va la allontana".

Già in questi primi versi del prologo D. esibisce una totale complementarità rispetto ad E.: la propria vicenda umana non è scindibile da quella dell'eroe né soggettivamente, né oggettivamente. Ne fa fede, ad esempio, l'uso del termine πόνος, utilizzato a connotare sia l'aspra lotta di Eracle con Acheloo, sia la propria fatica dell'attesa. Di fronte alle "fatiche" di Eracle, l'uomo che agisce, sempre proiettato all'esterno, si situa polarmente la "fatica" del vivere che opprime la protagonista, ignara delle sorti del marito, anche perché introversa per paura e incapace di iniziativa. Opto quindi per mantenere in italiano, in tutti e due i casi, il termine "fatica" connotante la condizione dell'uno e dell'altra: una marca stilistica che li accomuna.

Da questo comportamento linguistico emerge innanzitutto il vissuto di una difficile relazione in cui i ruoli dei due protagonisti sono polarmente gravati da istanze differenti: l'agire e l'attendere. La vicenda tragica ne vedrà il ribaltamento secondo gli esiti che conosciamo. Traduco ἀταρβής con "imperturbabile". Di fronte allo spettacolo del duello, di cui l'iconografia ci ha tramandato numerose testimonianze, solo D. distoglie lo sguardo per la trepidazione⁵⁰: è "terrorizzata"! Ho rispettato rigidamente i tempi verbali: la durata della "fatica" di E., segnalata dal "sedevo" di D., la condizione paralizzante della fanciulla, l' incisivo e puntuale intervento di Ζεὺς Ἀγώνιος, la lunghezza delle notti, l'intermittenza del terrore, la perennità dell'angoscia.

Il terrore riemerge lungo l'arco dello spettacolo nelle parole di D. ad accomunare marito e figli (v. 150 ἦτοι πρὸς ἀνδρὸς ἢ τέκνων φοβουμένη, "con un continuo terrore per via del marito o dei figli"⁵¹), ad evocare gli incubi notturni (vv. 175-177)⁵² e all'apice della vicenda quale conseguenza della gelosia (vv. 550 ss.):

ταῦτ' οὖν φοβοῦμαι, μὴ πόσις μὲν Ἡρακλῆς
ἐμὸς καλῆται, τῆς νεωτέρας δ' ἀνίρ.

"Di questo ho terrore, che Eracle venga chiamato mio marito, ma che sia l'uomo della giovane"⁵³!"

il "terrore". Vd. anche LONGO 1968, *ad l.*, che sottolineava opportunamente come le nozioni espresse dal sintagma fossero complementari, escludendo il pleonasm.

⁴⁹ Mantengo la metafora della gara: D. sarà premio per il vincitore.

⁵⁰ Anche la frequenza dei termini a radice ταρβ- (9x contro 1-3x delle altre tragedie sofoclee) è alta in questa tragedia e costituisce un tratto arcaico (Chantraine, *DELG* 1094a s.v. ταρβέω), che non stupisce nel linguaggio di Deianira (vv. 37, 176, 297).

⁵¹ Per il costrutto del verbo φοβέομαι con πρός,

a indicare l'origine della paura, vd. LONGO 1968, *ad l.*, e già JEBB 1908 e KAMERBEEK 1959, *ad l.*

⁵² Cfr. *supra* p. 12. L'espressione φόβῳ ταρβοῦσαν non è pleonastica (DAVIES 1991, *ad l.*), ma piuttosto enfatizza il terrore (JEBB 1908, *ad l.*).

⁵³ LONGO 1968, *ad l.*, annotava che καλῆται modifica direttamente il solo πόσις, quasi che fosse "avrà solo il nome di mio marito", ma vd. sulla stessa linea EASTERLING 1982 e DAVIES 1991, *ad l.*, HOGAN 1991, *ad l.*, notava, a proposito della frequenza delle antitesi nel linguaggio di D., che "*the agonistic tone comes clear*".

La corifea riprende il lessico della protagonista quando le chiede accorata il motivo del suo “terrore” (v. 671):

δίδαζον, εἰ διδακτόν, ἐξ ὅτου φοβῆ.

“mostraci, se è possibile, che cosa ti terrorizza⁵⁴”.

Il coro guarda con solidarietà, ma anche con giusto equilibrio, la vicenda di D., dovrà assistere anche al “terrore” di Illo al pensiero di dare fuoco al corpo del padre, e costretto, *malgré lui*, a costruire almeno la pira. Eracle glielo intimerà evocando agli occhi del pubblico gli eventi recenti e il “terrore” del fuoco (vv. 1210 ss.):

ΥΛ. Καὶ πῶς ὑπαίθων σῶμ' ἄν ἰώμην τὸ σόν;

HP. Ἄλλ' εἰ φοβῆ πρὸς τοῦτο, τᾶλλα γ' ἔργασαι.

Illo: “Ma come posso guarire il tuo corpo dandogli fuoco?”.

Eracle: “Se hai il terrore di farlo⁵⁵, fai il resto”.

5.0. Le *Trachinie* si rivelano, dunque, anche una tragedia del terrore: catartica per il pubblico di Atene, se, come credo, andò in scena dopo il disastro in Etolia. In conclusione tradurre con lo stesso termine nella lingua di arrivo le parole chiave individuate – indizi per un percorso esegetico in grado di coniugare i due approcci emico ed etico – consente di mettere in evidenza la questione culturale affrontata dallo spettacolo originario delle *Trachinie* (civiltà *vs* barbarie), un tema notoriamente sotteso a molte altre tragedie. Vengono in questo modo altresì sottolineati: 1. la relazione che intercorre tra i due personaggi; 2. la condivisione di uno stesso comportamento linguistico in relazione ai singoli vissuti; 3. l’atteggiamento del coro come spettatore in scena. Inoltre è possibile, scegliendo questa opzione, valutare se lo stesso termine chiave assume in greco sfumature di senso diverse nei diversi contesti e in bocca a personaggi diversi⁵⁶. Ma in generale la domanda rimane una sola: quale traduzione in senso lato e per quale destinazione? La risposta non può essere univoca ed è ormai chiaro che ci si possa riferire solo ad una pluralità di esperimenti traduttivi diversi a seconda dei diversi obiettivi e delle diverse destinazioni. Conforta in questo senso la stessa strategia sofoclea di costruzione del *plot*. Se

⁵⁴ Analogamente LONGO 1968, *ad l.*, suggeriva: “cos’è ciò che ti atterrisce”.

⁵⁵ Vd. EASTERLING 1982, *ad l.*, per il valore di πρὸς τοῦτο, che lascerebbe intendere il rischio per Illo di rendersi impuro per via di un parricidio.

⁵⁶ Abbiamo osservato l’alta frequenza del termine *pathos*, ma altresì è significativo il variegato lessico del dolore, la cui frequenza è superiore a quella delle altre tragedie superstiti. Si tratta una volta ancora di

un lessico condiviso da Eracle e Deianira e dunque anche in questo caso tradurrei allo stesso modo i lemmi condivisi dai due personaggi complementari. Si tratta di βαρὺς, δύστηνος, κακόω, κλαίω, οἰκτίρω, οἰκτρός, πημονή, πονέω. Prevalde con ventotto ricorrenze il dolore psicologico di Deianira, personaggio notturno. Eracle, figura solare fino all’entrata in scena, si attesta a ventidue ricorrenze in relazione alle sofferenze fisiche.

consideriamo la presenza in tragedia di due fiumi, l'Acheloo pretendente di D., simbolicamente metamorfico a ricordare i territori entro cui scorre, l'Eveno, teatro a metà del guado della vicenda di Nesso e D., scenario della mancata ultima possibilità della fanciulla di dimettere ogni "ferinità" legata dalla condizione di *parthenos*, non possiamo non interrogarci sulla loro funzione. Questo elemento acquatico rinvia al tempo dello scorrere impetuoso e perenne⁵⁷ e al confine che separa regioni di diversa organizzazione sociale e culturale. In qualche modo si tratta di un elemento che costituisce la *mise on abîme* della tragedia. Sofocle rinnova un mito antico, riproponendolo, trasformandolo, nella consapevolezza che il processo di "traduzione" del mito per *l'hic et nunc* è inarrestabile. D'altro canto il fiume è parimenti simbolo di metamorfosi – Acheloo può mostrare un aspetto assolutamente ferino fino ad assumere sembianze quasi umane (vv. 9-14)⁵⁸ – un simbolo che dà ragione dell'esito della tragedia e, in qualche modo, anche dell'esito della spedizione ateniese in Etolia, se a quella – come pare – Sofocle si riferiva. L'elemento ferino combattuto strenuamente dall'eroe civilizzatore può essere domato, ma non eliminato completamente. Il mondo non si può trasformare e civilizzare cancellando in via definitiva gli elementi primigeni da cui prende avvio la metamorfosi: E. comprende molto bene – è la sua *anagnorisis* – come la fiera morendo avesse cominciato ad ucciderlo quand'era ancora vivo, fin da allora, fin da quel momento (vv. 1162 ss.):

ὄδ' οὖν ὁ θῆρ Κένταυρος, ὡς τὸ θεῖον ἦν
 πρόφαντον, οὕτω ζῶντά μ' ἔκτεινεν θανάων

“Ecco, la fiera, il Centauro, secondo la profezia divina, morendo cominciava ad uccidere me che ero in vita”.

Si impone un'ultima osservazione linguistica sull'imperfetto ἔκτεινεν che manterrei anche in italiano a sancire una durata, quella della vita di E. destinata alla morte precoce per via di quella ferinità non estirpabile una volta per tutte. Come E. sopravvive attraverso Illo che sposerà Iole, così l'originario spettacolo, sopravvissuto come testo e arrivato fino al nostro tempo nelle molteplici e metamorfiche traduzioni e riletture, può lasciar trasparire ancora la sua originaria identità.

Angela Maria Andrisano
 Università degli Studi di Ferrara
 angela.andrisano@unife.it

⁵⁷ Rinvio ai vv. 507-510 (ὁ μὲν ἦν ποταμοῦ σθέ-
 νος, ὑφίκερω τετραόρου / φάσμα ταύρου, / Ἀχελῷος
 ἀπ' Οἰνιαδᾶν, “l'uno era la forza del fiume, alte corna,
 quattro zampe, apparizione di toro, Acheloo di Enia-

de”) che lasciano intravedere una esecuzione corale
 potentemente evocativa.

⁵⁸ Per l'analisi di questi versi rinvio a ANDRISANO - BERTOLASO 2002.

Riferimenti bibliografici

- ALBINI 1981: U. ALBINI, *Sofocle. Aiace – Elettra – Trachinie – Filottete*, Introduzione di U. Albin, nota storica, traduzione e note di E. Savino, Milano 1981.
- ANDRISANO - BERTOLASO 2002: A.M. ANDRISANO - D. BERTOLASO, *Osservazioni al prologo delle Trachinie di Sofocle: Deianira, donna d'Etolia (vv. 1-14)*, in *Annali dell'Università di Ferrara – Sezione Lettere* 3, 2002, pp. 29-49.
- ANDRISANO 2006: A.M. ANDRISANO, *Introduzione*, in ID. (ed.), *Il corpo teatrale fra testi e messinscena. Dalla drammaturgia classica all'esperienza laboratoriale contemporanea*, Roma 2006, pp. 15-29.
- ANDRISANO 2010: A.M. ANDRISANO, *Le corps théâtral entre texte et mise en scène: l'exemple du Prométhée enchaîné*, in *Corps en jeu de l'Antiquité à nos jours*, sous la direction de M.-H. GARELLI - V. VISA-ONDARÇUHU, Rennes 2010, pp. 221-234.
- ANDRISANO 2012: A.M. ANDRISANO, *Dieci domande a Claudio Longhi, regista di Prometeo (Siracusa, Maggio-Giugno 2012)*, in *DeM* 3, 2012, pp. 281-292.
- ANDRISANO 2013: A.M. ANDRISANO, *Il prologo delle Ecclesiazuse di Aristofane: questioni di interlocuzione*, in *Dioniso* n.s. 3, 2013, pp. 129-149.
- ANTONETTI 1990: C. ANTONETTI, *Les Étoliens. Image et religion*, Paris 1990.
- BATTEZZATO 2012: L. BATTEZZATO, *The Language of Sophocles*, in A. MARKANTONATOS (ed.), *Brill's Companion to Sophocles*, Leiden 2012, pp. 305-324.
- BERTOLASO 2005: D. BERTOLASO, *La "costruzione verbale" dello spazio nelle Trachinie di Sofocle: supremazia e molteplicità dello spazio "diegetico"*, in *Dioniso* 4, 2005, pp. 24-41.
- BETTINI 2012: M. BETTINI, *Vertere. Un'antropologia della traduzione nella cultura antica*, Torino 2012.
- BIGGS 1966: P. BIGGS, *The Disease Theme in Sophocles' Ajax and Trachiniae*, in *CPh* 61, 1966, pp. 223-235.
- BOMMELJÉ 1988: S. BOMMELJÉ, *Aeolis in Aetolia. Thuc. III 102, 5 and the Origins of the Aetolian Ethnos*, in *Historia* 37, 1988, pp. 297-316.
- BOMMELJÉ - DORN et al. 1987: S. BOMMELJÉ - P.K. DORN et alii (eds.), *Aetolia and Aetolians: Towards an Interdisciplinary Study of a Greek Region*, Utrecht 1987.
- BUDELMANN 2000: F. BUDELMANN, *The Language of Sophocles. Communalilty, Communication and Involvement*, Cambridge 2000.
- CAMPBELL 1881: L. CAMPBELL (ed.), *Sophocles. The plays and fragments*, with English notes and introd., vol. II, Oxford 1881.
- CASTRI 2007: M. CASTRI, *I Greci nostri contemporanei. Appunti di regia per Le Trachinie, Elettra, Oreste, Ifigenia in Tauride*, ed. I. INNAMORATI, Roma 2007.
- CESCHI 2002-03: G. CESCHI, *Il caso clinico di Eracle nelle Trachinie di Sofocle*, in *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti* 161, 2002-2003, pp. 65-93.
- CONACHER 1997: D.J. CONACHER, *Sophocles' Trachiniae: some Observations*, in *AJPh* 118, 1997, pp. 21-34.
- CONDELLO - PIERI 2013: F. CONDELLO - B. PIERI, *"Note a piede di anfiteatro": la traduzione dei drammi antichi in una esperienza di laboratorio*, in *DeM* 4, 2013, pp. 553-603.

- DAVIES 1991: M. DAVIES (ed.), *Sophocles. Trachiniae*, with intr. and comm., Oxford 1991.
- DI BENEDETTO 1983: V. DI BENEDETTO, *Sofocle*, Firenze 1983.
- DI BENEDETTO 1990: V. DI BENEDETTO, *Sofocle, Trachinie-Filottete*, introduzione di V. DI BENEDETTO, premessa al testo e note di M.S. MIRTO, traduzione di M.P. PATTONI, Milano 1990.
- DUBOIS 1990: P. DUBOIS, *Il corpo come metafora. Rappresentazioni della donna nella Grecia antica*, trad. it. Roma-Bari 1990.
- EASTERLING 1982: P.E. EASTERLING, *Sophocles, Trachiniae*, Cambridge 1982.
- ERRANDONEA 1927: I. ERRANDONEA, *Deianira vere ΔΗΙ-ΑΝΕΙΠΑ*, in *Mnemosyne* 55, 1927, pp. 145-164.
- FARAONE 1994: C.A. FARAONE, *Deianira's Mistake and the Demise of Heracles: Erotic Magic in Sophocles' Trachiniae*, in *Helios* 21, 1994, pp. 115-135.
- FOWLER 1999: R.L. FOWLER, *Three Places of the Trachiniae*, in J. Griffin (ed.), *Sophocles Revisited*, Essays Presented to Sir Hugh Lloyd-Jones, Oxford 1999, pp. 161-175.
- FRANCIOSI 2010: V. FRANCIOSI, *Una statua di Artemide Brauronia dall'Acropoli pisistratea*, in *Annali dell'Università Suor Orsola Benincasa*, 2010, pp. 139-172.
- GALLESE 2008: V. GALLESE, *Il corpo teatrale: mimetismo, neuroni specchio, simulazione incarnate*, in *Culture teatrali* 16, 2008, pp. 13-38.
- GUARDASOLE 2000: A. GUARDASOLE, *Tragedia e medicina nell'Atene del V secolo a.C.*, Napoli 2000.
- GUIDORIZZI 2012: G. GUIDORIZZI, *Il mito greco. Vol. 2: Gli eroi*, Milano.
- HAMMOND 1967: N.G.L. HAMMOND, *Epirus. The Geography, the Ancient Remains, the History and the Topography of Epirus and Adjacent Areas*, Oxford 1967.
- HEIDEN 2012: B. HEIDEN, *Trachiniae*, in A. Markantonatos (ed.), *Brill's Companion to Sophocles*, Leiden 2012, pp. 129-148.
- HOGAN 1991: J.C. HOGAN, *A commentary on the Plays of Sophocles*, Carbondale-Edwardsville 1991.
- HOLLADAY 1978: A.J. HOLLADAY, *Athenian Strategy in the Archidamian War*, in *Historia* 27, 1978, pp. 399-427.
- HOLT 1981: P. HOLT, *Disease, Desire and Deianeira: A Note on the Symbolism of the Trachiniai*, in *Helios* 8/2, 1981, pp. 63-73.
- JEBB 1908: R.C. JEBB, *Sophocles. The Plays and Fragments*, with crit. notes, comm. and trans., V, *The Trachiniae*, Cambridge 1908 (1892).
- JOHANSEN 1986: H.F. JOHANSEN, *Heracles in Sophocles' Trachiniae*, in *Classica et Mediaevalia* 37, 1986, pp. 47-61.
- JOUANNA 1987: J. JOUANNA, *Médecine hippocratique et tragédie grecque*, in *Cahiers du Gita* 3, 1987, pp. 109-131.
- KAGAN 1974: D. KAGAN, *The Archidamian War*, Ithaca-New York 1974.
- KAMERBEEK 1959: J.C. KAMERBEEK, *The Plays of Sophocles. Commentaries, part II: The Trachiniae*, Leiden 1959.
- KITZINGER 2012: M.R. KITZINGER, *The Divided Worlds of Sophocles' Women of Trachis*, in K. Ormand, *A Companion to Sophocles*, Malden, MA-Oxford-Chichester 2012, pp. 111-125.

KNOX 1956: B.M.W. KNOX, *The date of Oedipus Tyrannus of Sophocles*, in *AJPh* 77, 1956, pp. 133-147.

LONDON 2010: J.E. LONDON, *Song of Wrath: The Peloponnesian War Begins*, New York 2010.

LOMBARDO RADICE 1948: G. LOMBARDO RADICE, *Sofocle. Le tragedie*, Torino 1948.

LONG 1968: A.A. LONG, *Language and thought in Sophocles: a study of abstract nouns and poetic technique*, London 1968.

LONGO 1968: O. LONGO, *Commento linguistico alle Trachinie di Sofocle*, Padova 1968.

MCCALL 1972: M. MCCALL, *The Trachiniae: Structure, Focus, and Heracles*, in *AJPh* 93, 1972, pp. 142-163.

MILLARES 2003: C. MILLARES, *Ambienti, luoghi, spazi nelle Trachinie*, in G. Avezzù (ed.), *Il dramma sofocleo: testo, lingua, interpretazione*, in *Drama* 13, Struttgart-Weimar 2003, pp. 209-221.

MITCHELL-BOYASK 2012: R. MITCHELL-BOYASK, *Heroic Pharmacology: Sophocles and the Metaphors of Greek medical Thought*, in K. ORMAND, *A Companion to Sophocles*, Malden, MA-Oxford-Chichester 2012, pp. 316-330.

MONTEPAONE 1999: C. MONTEPAONE, *Lo spazio del margine: prospettive sul femminile nella comunità antica*, Roma 1999.

MOORHOUSE 1982: A.C. MOORHOUSE, *The Syntax of Sophocles*, Leiden 1982.

MOSSMAN 2012: J. MOSSMAN, *Women's voices in Sophocles*, in A. MARKANTONATOS (ed.), *Brill's Companion to Sophocles*, Leiden 2012, pp. 491-506.

NICOSIA 2007: S. NICOSIA, *Trachinie di Sofocle*, trad. di S.N., XLIII Ciclo di spettacoli classici, Siracusa 2007.

NICOSIA 2008: S. NICOSIA, *Le Trachinie dell'intellettuale Pagliaro*, in *Dioniso* 6, 2008, pp. 316-321.

NICOSIA 2009: S. NICOSIA, *Tradurre il teatro: le Trachinie per Siracusa (2007)*, in C. NERI - R. TOSI (eds.), *Hermeneuein*, con la collab. di V. GARULLI, Bologna 2009, pp. 83-106.

NOOTER 2012: S.H. NOOTER, *Poetic Speakers in Sophocles*, in K. ORMAND, *A Companion to Sophocles*, Malden, MA-Oxford-Chichester 2012, pp. 204-219.

PADUANO 1982: G. PADUANO (ed.), *Sofocle. Tragedie e frammenti*, vol. I, Torino 1982.

PERROTTA 1935: G. PERROTTA, *Sofocle*, Messina-Milano (rist. 1965).

PERUSINO - GENTILI 2002: F. PERUSINO - B. GENTILI (eds.), *Le orse di Brauron: un rituale di iniziazione femminile nel santuario di Artemide*, Pisa 2002.

PIERREPONT HOUGHTON 1962: H. PIERREPONT HOUGHTON, *Deianeira in the Trachiniae of Sophocles*, in *Pallas* 11, 1962, pp. 69-102.

POZZI 1996: D. POZZI, *Deianira vere Oenei filia*, in *Hermes* 124, 1996, pp. 104-108.

RODIGHERO 2004: A. RODIGHIERO (ed.), *Sofocle. La morte di Eracle (Trachinie)*, Venezia 2004.

SCHNEIDEWIN 1975: F.W. SCHNEIDEWIN, *Mariage et sacrifice dans le Trachiniennes de Sophocle*, in *Antiquité Classique* 44, 1975, pp. 30-53.

SLATER 1976: K. SLATER, *Some Suggestions for Staging the Trachiniai*, in *Arion* 3, 1976, pp. 57-68.

VERNANT 1987: J.-P. VERNANT, *La morte negli occhi: figure dell'Altro nell'antica Grecia*, Bologna 1987.

WALTON 2012: J.M. WALTON, 'Men as they ought to be': *Sophocles in translation*, in A. MARKANTONATOS (ed.), *Brill's Companion to Sophocles*, Leiden 2012, pp. 619-639.

ABSTRACT

The paper focuses on the "translation" (in a broad sense) of Sophocles' *Trachiniae*: as a prerequisite for a correct translation the main purpose is to understand the historical context and the playwright's strategy about the reworking of the myth according an etic perspective accompanied, for what is possible, by an emic approach. Some keywords of Deianira's and Herakles' linguistic behaviour will be analyzed and the translation of some lines will be made as an example not to betray the *ethos* of D. These key-words would be translated with the same italian words.

FEDERICO CONDELLO

TRAGEDIA E “TRADUTTESE” (QUESTIONE D’ESEGESI, NON SOLO DI STILE)*

1. In una pagina formidabile del suo *Il teatro all’antica italiana* (1965), Sergio Tofano inveisce da par suo contro le malefatte del cosiddetto “importatore”¹. Fra le tante e terribili, spicca “l’approssimazione e la trasandatezza delle traduzioni che egli stesso provvedeva a far fare alla sbrigativa e con poca spesa per consegnare al capocomico un copione già pronto”. E Tofano infierisce:

Rarissimo era il caso che una traduzione venisse affidata a un uomo di lettere o ad uno scrittore di teatro che sapesse il fatto suo. Di solito l’importatore, un po’ per guadagnar tempo e un po’ per risparmiar soldi, metteva la commedia in mano a uno dei suoi scagnozzi, che poteva essere un giornalista mancato o un qualunque ragioniere che conosceva sì e no la lingua da tradurre: e costui per quattro soldi buttava giù, a orecchio, con la fretta che gli era imposta, una inverosimile traduzione, in cui non solo la proprietà della lingua era ignorata, ma anche l’intelligenza e la fedeltà del testo. E a rileggere oggi quelle traduzioni non riusciamo a capacitarci come gli attori, allora, potessero recitare, e recitare dandovi un senso, quella prosa così disinvolta dove certe frasi, certi modi di dire propri di una lingua venivano tradotti alla brava, letteralmente [...], senza tener conto delle sgrammaticature, delle improprietà e dei francesismi soprattutto [...]. Ineffabili traduzioni, le nostre, nelle quali la scena era descritta come un “*salotto confortabile*” e due amanti, ritrovandosi, “*si abbracciano sulle guance*”. Una moglie non si rivolge al marito se non chiamandolo “*amico mio*”, e un amico all’amico dicendo “*mio vecchio*”. “*Come ti porti?*”, “*Mi porto bene*”. La cameriera entrando dice al padrone: “*Si domanda di voi*” e il padrone alla cameriera “*Hanno tirato il campanello, andate aprire*”. “*Tutto di seguito*” risponde la cameriera e il padrone aggiunge: “*Sortendo, fermate la porta*”.

L’impietoso regesto prosegue a lungo. E certo capita ancor oggi di ascoltare – si perdonerà la rievocazione di un’esperienza recente – un Ibsen di successo, evidentemente tradotto dal francese, in cui “tutto il mondo” sa o fa qualcosa, e in cui gli eventi più lieti o più grami non

* Le considerazioni qui svolte devono molto o quasi tutto all’esperienza del laboratorio di Traduzione Specialistica dalle Lingue Antiche (TraSLA), annualmente coordinato con Bruna Pieri nel quadro della Laurea Magistrale in Filologia, letteratura e tra-

dizione classica, Università di Bologna; cfr. PIERI 2009, *passim* e CONDELLO - PIERI 2013, pp. 553-557.

¹ Ovvero, per dirla alla grossa, l’imprenditore teatrale specializzato nell’*import* di grandi successi esteri. Si citerà da TOFANO 1985, pp. 46-47.

succedono, ma “arrivano”. Eterna incuria degli “importatori”: e se ne può sorridere. Ma che ne è delle traduzioni dalle lingue antiche, e specie delle traduzioni dal teatro greco di età attica? Quelle traduzioni di cui è peculiare “importatore”, per lo più, il classicista di professione, e che alle scene giungono però attraverso adattamenti drastici, e non di rado taciti e anonimi, intesi a eludere gravosi balzelli SIAE più che a evitare durezza libresco²?

La situazione italiana, tocca dirlo, non è rosea. È vero che dal teatro greco, per la scena contemporanea, si traduce ancora molto. Almeno nominalmente. Se non si è calcolato male³, almeno 18 *Edipo re* hanno conquistato i cartelloni fra il 2001 e oggi; e con essi altrettante *Medea* (di Euripide), un consistente numero di *Troiane* (sempre di Euripide: 16 almeno), senza dimenticare ragguardevoli sequenze di *Antigone* (15), *Baccanti* (14) e *Prometeo* (10). Sono dati sommarî, ma istruttivi. È però altrettanto istruttivo appurare che, di tante versioni, solo una quota risibile – meno del 10% – deriva da commissioni *ad hoc*: nella stragrande maggioranza dei casi si tratta di traduzioni che, destinate in origine a edizioni divulgative più o meno accurate, sono state secondariamente adattate a scopi scenici. Dettaglio a suo modo inquietante, che fa della resa teatrale, per ragioni che nulla hanno né di scientifico né di artistico, un caso peculiare di *target* traduttivo duplice, o francamente strabico⁴; ed è ovvio che ciò generi problematici cortocircuiti fra le “due diverse ‘enciclopedie’”⁵ del libro (con o senza testo a fronte) e della scena.

Date tali premesse, le traduzioni teatrali a cui siamo abituati – quando si tratta di teatro antico, e greco specialmente – sono davvero al riparo da ironie e reprimende alla Tofano? Io non direi, o almeno non del tutto, anche se le premesse generali risulteranno in questo caso invertite: il problema certo non deriva dalla trasandata improvvisazione di dilettanti che “conoscono sì e no la lingua da tradurre”; al contrario: è il competente e meditato contributo di professionisti-professori che è qui la regola. E tuttavia tale contributo, in sé prezioso, risulta appunto o mediato da ritocchi ruspanti affidati – per le ragioni ovvie di cui si è detto – alle compagnie stesse; o in origine destinato a un *target* tutt’altro che teatrale, *a posteriori* riorientato a ben diversa fruizione; o ancora – pur nel caso di esplicite commissioni per la scena – condizionato da procedure traduttive elaborate per scopi che nulla hanno a che vedere con l’efficacia drammatica e con la concreta destinazione scenica, e che pertengono piuttosto, dalle scuole se-

² In tali casi, come si sa, il nome del traduttore si omette per forza, e la versione si attribuisce tacitamente, e un po’ omertosamente, ai registi; “registi” – ha chiosato anni fa CAVALLI 1988, p. 95 – “che conoscono tutti almeno cinque lingue”. Sappiamo quali concrete ragioni legali e monetarie istighino a questa particolare “invisibilità del traduttore” compagnie sempre più povere e istituzioni sempre più dissanguate. Dove il sistema è più sostanziosamente finanziato, interviene la figura del *Dramaturg*, che comunque relega il traduttore a ruolo ancillare: si vedano in proposito le considerazioni di BASSNETT 1991, pp. 101-102.

³ E ci si limita alle compagnie più illustri e vi-

sibili, attingendo al repertorio del “Patalogo” e alla documentazione web. Le esperienze più periferiche, o semplicemente escluse dalle *tournées*, moltiplicherebbero a dismisura le cifre qui fornite.

⁴ Su questo punto, per molti aspetti cruciale, cfr. CONDELLO - PIERI 2011, p. 15 e CONDELLO - PIERI 2013, p. 559. Raramente l’indifferenza al destinatario e alla destinazione del testo appaiono marcate come nelle rese del teatro antico, che – in assenza o quasi di specifiche committenze – risulta un campo selvaggio come pochi: è dunque un’occasione privilegiata per ogni proficuo test sul “traduttese” contemporaneo.

⁵ NICOSIA 2009, p. 85; cfr. anche BASSNETT 1993, p. 149.

condarie superiori fino all’università, al doveroso accertamento delle conoscenze grammaticali. E questo, come si cercherà di sottolineare, è il fatto più importante e forse più preoccupante.

Nel complesso, gli esiti di tali premesse sono, o dovrebbero essere, vistosi e a tutti noti: perché, se i calchi più ingenui ed erronei – del genere biasimato da Tofano – sono normalmente assenti dalle più diffuse versioni teatrali odierne, certo numerosi e onerosi “traduttismi” di origine scolastica sono tuttora così comuni, in pressoché ogni sede editoriale o scenica, da parere l’unica scelta possibile.

E così, anche in teatro, noi siamo ormai curiosamente inclini a tollerare la resa meccanica e stereotipata di pressoché tutti i “complementi” sanciti (alla grossa) dalle nostre grammatiche: perché, come si sa, lo strumentale vuole il “con” e il partitivo vuole il “fra”, mentre il vocativo vuole l’”o” e il dativo vuole l’”a” o il “per”; noi siamo inclini a sentire assecondati oltre il dovuto i modi della sintassi antica, fra subordinate implicite o costrutti assoluti cui corrisponde spesso un facile ma goffo gerundio, finali che si possono introdurre solo con “affinché” o consecutive che non ammettono altra resa se non “cosicché” o “tale da”; siamo inclini a impoverire il nostro lessico in virtù di corrispondenze dizionariali invalse che descrivono un mondo classico abitato solo da “fanciulle” e “fanciulli” (mai, per carità, da “ragazze” e “ragazzi”), o tormentato da crimini terribili come la “tracotanza” (di che si tratterà mai?); un mondo classico dove non si “critica” mai, ma si “biasima”; dove non capitano mai “disgrazie”, ma sempre “sciagure”; dove non “si arriva” mai, ma “si giunge”. E via elencando, in una lista di automatismi che potrebbe non aver fine. E certo questi automatismi scolastici non sono tipici della sola resa teatrale. Anzi: esempi doviziosi di simili fenomeni si possono trarre da pressoché ogni genere della letteratura antica in traduzione. E già questa indifferenza ai generi (o alle epoche, o ai registri) è segno in sé eloquente. Sia permesso qualche saggio, attinto rigorosamente a versioni molto diffuse dei classici antichi, tutte posteriori al 1980 e tutte pubblicate in collane di indiscussa rilevanza entro il mercato editoriale odierno⁶:

Il. 1, 1 μῆνιν ἄειδε, θεά, “canta, o dea” (2010); Hes. Op. 9 κλῆθι ἰδῶν αἰῶν τε, δίκη δ’ ἴθυνε θέμιστας, “da’ ascolto guardando ed udendo e indirizza con giustizia le sentenze” (2010); Alcm. PMGF 1,43-46 ἐμὲ δ’ οὐτ’ ἐπαινῆν / οὐτε μωμῆσθαι νιν ἅ κλεννὰ χοραγὸς / οὐδ’ ἄμῶς ἐῆ· δοκεῖ γὰρ ἦμεν αὐτὰ / ἐκπρεπῆς, “ma a me, no, non permette – quest’inclita corega – di elogiare costei né di biasimarla, in alcun modo: perché è lei che appare essere preminente” (2011); Archil. fr. 13,1s. W.² κήδεα μὲν στονόεντα Περικλεες οὐτέ τις ἀστῶν / μεμφόμενος θαλίης τέρφεται οὐδὲ πόλις, “nessuno dei cittadini, o Pericle, né la città, biasimando il lutto e il pianto, / si abbandonerà a gioie conviviali” (1993); Alcae. fr. 335,1s. V. οὐ χρῆ κακοῖσι θῆμον ἐπιτρέπην, / προκόφομεν γὰρ οὐδὲν ἀσάμενοι, “non s’ha da abbandonare il cuore ai mali, ché non miglioreremmo ad angosciarci” (2011); Aeschyl. Ag. 14s. φόβος γὰρ ἀνθ’ ὕπνου παραστατεῖ, / τὸ μὴ βεβαίως βλέφαρα συμβαλεῖν ὕπνω, “ché paura mi sta accanto invece del sonno, sì che non serri gli occhi e mi addormenti” (1995); Soph. OC 342-345 σφῶν δ’, ὧ τέκν’, οὐς μὲν εἰκὸς ἦν πονεῖν τάδε, / κατ’ οἶκον οἰκουροῦσιν ὥστε παρθένου, / σφῶ δ’ ἀντ’ ἐκείνων τὰμὰ δυστήνου κακὰ / ὑπερπονείτων, “così di voi, miei figli, quelli cui spettava / di far tutto ciò,

⁶ Si riporta qui solamente l’anno della prima pubblicazione, e si omette intenzionalmente il nome del traduttore. Nell’elenco che segue – dove ci si limita alla poesia – sono evidenziati in corsivo i fenomi

più salienti: il lettore riconoscerà facilmente le rese a calco di complementi e costrutti, gli arcaismi lessicali e sintattici, le figure relative all’*ordo verborum*, etc.

come *fanciulle* se ne stanno a casa, / mentre voi due, *invece di* loro, siete oberate / dalle mie *sventure!*” (2008); Eur. *Med.* 465s. ὦ παγκάκιστε, τοῦτο γάρ σ' εἰπεῖν ἔχω / γλώσση μέγιστον εἰς ἀνανδρίαν κακόν, “*oh scellerato* – questo è il peggiore insulto che posso pronunciare *con la* lingua contro la tua *viltà*” (1997); Eur. *IT* 439-446 εἴθ' εὐχαΐσιν δεσποσύνοις / Λήδας Ἑλένα φίλα / παῖς ἔλθοῦσα τύχοι / Τρωϊάδα λιποῦσα πόλιν, ἴν' ἀμφὶ χαί- / ταν δρόσον αἵματιρᾶν / ἐλιχθεῖσα λαιμοτόμῳ / δεσποίνας χειρὶ θάνη / ποινὰς δοῦσ' ἀντιπάλους, “*oh se per le preci della nostra padrona / lasciasse la terra troiana / Elena figlia di Leda e / qua venisse qui morisse, / cingendo la chioma di sanguigna rugiada / pagando la degna mercede / per la mano della nostra padrona / che la gola recide*” (1988); Eur. *Andr.* 274-279 ἦ μεγάλων ἀχέων ἄρ' ὑπῆρξεν, ὄτ' Ἰδαίαν / ἐς νάπαν ἦλθ', ὁ Μαί- / ας τε καὶ Διὸς τόκος, / τρίπῳλον ἄρμα δαιμόνων / ἄγων τὸ καλλιζυγές, / ἔριδι στυγερά κεκορυθμένον εὐμορφίας, “a grandi *mali* diede inizio quando alla valle / dell'Ida *venne* il figlio di Maia / e di Zeus, Hermes, / *guidando* il carro delle dee / dal triplice, splendido giogo, / con odiosa *contesa di bellezza armato*” (1997)⁷.

Si scuserà il tedioso rosario di esempi, ma costanza e uniformità dei fenomeni qui censiti rappresentano in sé un dato assai significativo. Di fronte a tali fenomeni, pervasivi e quietamente tollerati, parlare di un imperante “traduttese” classico dei nostri giorni non pare affatto improprio: un “traduttese” – o “traduzione” – se si preferisce⁸ – che è la lingua franca delle nostre scuole come delle nostre aule universitarie, dei nostri libri come delle nostre scene; un “traduttese” di cui altrove si sono elencate le norme basilari⁹, che così si possono a grandi linee riassumere:

⁷ Qualche esempio latino, con particolare riguardo alla prosa più frequentata nelle scuole: Sall. *Iug.* 1,5 *quod si hominibus bonarum rerum tanta cura esset, quanto studio aliena ac nihil profutura multaue etiam periculosa petunt, neque regerentur magis quam regerent casus et eo magnitudinis procederent, ubi pro mortalibus gloria aeterni fierent*, “se invece gli uomini dedicassero al bene una *cura* paragonabile allo zelo con cui cercano *cose inopportune, prive di qualsiasi futuro vantaggio*, molte addirittura pericolose, essi non sarebbero *guidati anziché guidare* le vicende, e giungerebbero a tal segno di grandezza dove la gloria li farebbe, da mortali, eterni” (1994); Cic. *Somm. Scip.* 13 *sed quosis, Africane, alacrior ad tutandam rem publicam, sic habeto: omnibus, qui patriam conservaverint, adiuvverint, auxerint, certum esse in caelo definitum locum, ubi beati aevo sempiterno fruuntur*, “ma affinché tu, o Africano, possa servire la repubblica con impegno ancora maggiore, sappi questo: per tutti coloro che avranno contribuito alla conservazione, alla salvezza e all'accrescimento della patria, c'è una sede sicura loro assegnata nel cielo, della quale potranno godere, felici, per l'eternità” (1993); Cic. *de off.* II 12 *nam cum premeretur inops multitudo ab iis, qui maiores opes habebant, ad unum aliquem confugiebant virtute praestantem, qui cum prohiberet iniuria tenuiores, aequitate constituenda summos cum infimis pari iure retinebat*, “infatti, la povera e misera gente, che mancava di tutto, essendo oppressa da quelli che avevano ricchezza e potenza,

cercava un rifugio presso qualcuno che si segnalasse per virtù; e questi, proteggendo i più deboli da ogni offesa, con lo stabilire l'uguaglianza, reggeva e governava i più alti e i più umili in parità di diritti” (1994); Sen. *de const. sap.* 9,1 *omnia itaque sic patitur ut hiemis rigorem et intemperantiam caeli, ut feruores morbosque et cetera forte accidentia, nec de quoquam tam bene iudicat ut illum quicquam putet consilio fecisse, quod in uno sapiente est*, “ogni cosa, pertanto, egli così la sopporta, come la rigidità dell'inverno e le intemperie del clima, come i calori e le malattie e le altre cose che casualmente capitano e non dà di nessuno un così buon giudizio, da pensare che quello abbia fatto qualche cosa con raziocinio, che nel solo saggio si trova” (1988).

⁸ Per il termine “traduzione” cfr. SANGUINETI 1988, p. 170 (da un articolo originariamente uscito per “Il Lavoro”, 11 novembre 1980), che saluta come “neonato” il vocabolo. L'allotropo “traduttese” entra nel *Vocabolario della lingua italiana* Zingarelli solamente nel 2010, assai in ritardo rispetto all'uso; il Battaglia (supplementi compresi) registra soltanto il sinonimo “traduttore”, datandone la prima occorrenza alla metà degli anni Ottanta del Novecento; il De Mauro aggiunge il “traduzione” (inizi anni Ottanta), ma senza menzionare Sanguineti. In realtà questi e altri termini hanno, specie in ambito anglofono, una storia più remota; qualche dettaglio in CONDELLO 2012, pp. 426-427, n. 12.

⁹ Cfr. CONDELLO 2012, pp. 433-434. Queste e consimili peculiarità sono tipiche di pressoché ogni

1) tendenziale corrispondenza biunivoca fra morfema (o tagmema) antico e morfema (o tagmema) scolastico; in questa prospettiva, “o” non è traduzione ma “segno” del vocativo, come “tra” o “di” lo è del partitivo, “con” del mezzo, “cosa” del neutro, “affinché” della finale, il gerundio semplice o composto del participio congiunto, etc.;

2) tendenziale rispetto dell’*ordo verborum* originale, contro ogni più ovvio uso della lingua d’arrivo: l’ordine delle parole, tipicamente a calco, è non traduzione ma guida, quasi interlineare, al riconoscimento delle singole unità traduttive del testo fonte;

3) tendenziale corrispondenza numerica fra parole del testo fonte e parole del testo d’arrivo, e generale prevalenza dell’*adnumerare* sull’*adpendere*¹⁰; detto in altri termini: se è vero che “the unity of translation should be as short as possible and as long as is necessary”¹¹, è altrettanto vero che il “traduttese” classico tende immancabilmente a privilegiare il primo aspetto della norma e a ignorare il secondo.

Non c’è però da scandalizzarsi troppo. Così rigide e fortunate convenzioni mirano evidentemente a fornire gli elementi fondamentali di quella che Terracini chiamò, in tempi non sospetti, una “grammatica di equivalenze”¹²: un sistema chiuso di omologhi concordemente riconosciuti, sia sul piano del lessico, sia sul piano dei costrutti sintattici; una sorta di *standard* linguistico singolarmente conservativo, anche in termini di preventiva selezione del vocabolario ammesso¹³; se si vuole, un tentativo (da considerarsi per molti aspetti riuscito) di dare consistenza, formalizzata e sistematica, a “quel costrutto del tutto ipotetico definibile genericamente come la ‘forma adeguata di traduzione’ per quella ben definita lingua/letteratura di arrivo”¹⁴.

In ciò il “traduttese” scolastico ha senz’altro le sue ragioni, teoriche e pratiche. Come ha ovviamente le sue conclamate ragioni di ordine storico: si è cercato di sottolineare altrove¹⁵ come la concomitanza di alcuni fenomeni salienti, all’altezza degli anni Sessanta del secolo

“traduttese”, e da tempo se ne occupano gli specialisti dei *translation studies* (cfr. e.g. DUFF 1981, *passim*; NEWMARK 1991, pp. 76-86; per l’italiano, SALMON 2005); non c’è dubbio però che, nel dominio del “traduttese” classico, tali fenomeni risultano notevolmente enfatizzati per intensità e per costanza.

¹⁰ Secondo la canonica opposizione stabilita da Cic. *Opt. gen.* 14 *non enim ea [scil. verba] adnumerare putavi lectori, sed tamquam adpendere.*

¹¹ Cfr. NEWMARK 1991, p. 68. “Il culto della parola isolata è il trabocchetto più volgare, ma ad un tempo più sottile che si apre dinanzi al traduttore: perché mai, se tutti lo conoscono e stanno sull’avviso, è così facile cascarci?” (TERRACINI 1996, p. 56).

¹² TERRACINI 1996, p. 52.

¹³ La riduzione del lessico a una serie di equivalenti *standard* appartiene alla traduzione “scolastica” latamente intesa; cfr. e.g. OSIMO 2004, p. 151: “di ogni vocabolo si studiano soltanto determinate accezioni, di solito una sola, in modo da creare un mondo linguistico artificiale in cui esistono corrispondenze biunivoche tra le parole di una lingua e quelle dell’altra”.

Quel che Osimo omette di osservare – e che appare molto più rilevante – è il carattere strutturalmente datato, in termini linguistici e stilistici elementari, delle accezioni singolari assunte a equivalente-tipo del vocabolo originario. Per usare le parole di un poeta-traduttore contemporaneo, “è una sorta di singolare *jet lag* traduttorio. Quando si traduce si retrocede: ci si accorda spontaneamente su una lingua letteraria di molti, molti anni fa” (MAGRELLI 2009, p. 41). Nell’ambito delle traduzioni classiche, andrà però tenuta presente anche la spontanea pulsione “ad ‘anticare’ i testi tradotti” (RODIGHERO 2011, p. 140 n. 16). In tale caso, la “patina” garantita da certo lessico arcaicizzante può apparire (insidiosamente) come un’impronta di stile del tutto giustificata. C’è da chiedersi se solo mezzi così grossolani siano in grado di suggerire la distanza – cronologica e culturale – dei testi antichi voltati in lingua nostrana. Una difesa del “finto-antico” quale espediente obbligato delle traduzioni teatrali classiche si può leggere in ALBINI 1990.

¹⁴ TOURY 1995, p. 212.

¹⁵ Cfr. CONDELLO 2009, pp. 45-53 e *passim*.

scorso – dal definitivo esaurimento di paradigmi traduttivi a lungo egemoni, *in primis* la *koiné* ermetica, fino all’imporsi di un’editoria “classica” di massa – abbia favorito una sistematica “‘philologisation’ de la traduction”¹⁶, cioè un definitivo passaggio del testimonio, in materia di versioni classiche, dalle mani dei “poeti” alle mani dei “professori”¹⁷. Ne è seguita, come è ovvio, una drastica espulsione, dal dominio della traduzione *standard*, della traduzione “letteraria”, immediatamente relegata nelle regioni più periferiche del sistema culturale¹⁸; ne è seguita una marcata metamorfosi di quel che è stato chiamato l’“orizzonte del traduttore”¹⁹: ovvero ciò che siamo disposti o educati a considerare resa “fedele”, respingendo in altro dominio – “riscrittura”, “traduzione artistica”, etc. – quanto era “traduzione” a pieno titolo fino a pochi decenni prima. Di ciò si accorse, precocemente e lucidamente, Franco Fortini²⁰. E certo giova ricordare quanto tutto ciò sia fenomeno recente, e forse per questo ancora restio a un’organica analisi.

2. Oggi – per quanto è dato osservare dalla specola, forse limitata ma in qualche modo privilegiata, di chi si occupa di traduzioni classiche – il fenomeno è epidemico. E quel che evidenzia il carattere storicamente peculiare dell’odierno “traduttese” classico – e che trasforma senz’altro il dato quantitativo in dato qualitativo – è la sua predominanza assoluta al di là dei diversi livelli d’apprendimento o àmbiti di destinazione. Una predominanza che ha la sua prima spiegazione nella rinuncia, già sul piano della formazione liceale e universitaria, alla distinzione fra gradi, fasi e finalità differenti dell’educazione al tradurre²¹. Sicché possiamo affermare con serenità che spesso nulla oggi distingue – almeno nei tratti linguisticamente più salienti, e fatte salve le ingenuità grammaticali o espressive più vistose – lo stile traduttivo della scuola superiore dallo stile traduttivo della grande editoria, cioè delle traduzioni indifferentemente adibite per la lettura universitaria, per la divulgazione “colta”, e spesso per la messinscena teatrale. È proprio questo sistematico travaso di convenzioni scolastiche ad altri àmbiti della traduzione – che a loro volta rinforzano, circolarmente, l’*usus* scolastico – a costituire un tratto specifico del “traduttese” classico dei nostri giorni.

Sarebbe sbagliato negare il fenomeno²². Sarebbe ingenuo, tuttavia, opporre a tale stato di fatto un generico ideale di resa “letteraria” o “artistica”, tanto velleitaria quanto astratta,

¹⁶ LADMIRAL 1991, p. 19.

¹⁷ Secondo gli icastici termini di MOUNIN 1965, pp. 141s., che tuttavia tende a fare di tale fenomeno un dato ciclico o apertamente metastorico. Il passaggio del testimonio è stato talora esplicitamente auspicato, e da voci autorevolissime (cfr. *e.g.* GENTILI 1994, p. 142: “si avverte con urgenza la necessità di porre un limite in questo inflazionato settore delle traduzioni dei classici, attraverso una più controllata selezione dei collaboratori da parte dell’industria culturale”); ma a giochi già fatti, e a processo ampiamente avviato.

¹⁸ Si tratta del sotto-genere ancora noto come “quaderno di traduzioni”, o di singole operazioni

editoriali marcate dai caratteri di un’esibita, reattiva originalità, che sarebbe stata in altri tempi titolo superfluo; cfr. *e.g.* CONDELLO 2012, pp. 424-425.

¹⁹ Cfr. ECO 2003, p. 274.

²⁰ Si veda in particolare FORTINI 2011, pp. 58-59; cfr. anche FORTINI 2003a e 2003b.

²¹ Cfr. CONDELLO 2012, pp. 435-441 (*e passim*); CONDELLO - PIERI 2013, pp. 556-557.

²² Un segno di crescente disagio dinanzi allo standard del “traduttese” contemporaneo è rappresentato dalla sempre più fitta fioritura, in sede universitaria, di attività laboratoriali espressamente dedicate alla traduzione avanzata dalle lingue antiche: cfr. *e.g.*, dopo PIERI 2009, BELARDINELLI 2012.

perché non sostenuta né da precisi modelli letterari di riferimento né da pratiche (formative e professionali) idonee. E ciò perché, lo si ribadisce,

non da pigrizia scolastica o gusto attardato sorgeranno certe scelte: ma dalla peculiare “non libertà” che il traduttore contemporaneo dalle lingue antiche adotta come reazione a ogni deriva attualizzante, troppo spesso sperimentata in passato, e contro numerose forme di traduzione più licenziosa che libera, che hanno nell’ermetismo l’ultimo, grande episodio registrato dalla storia culturale italiana. La “lingua franca” delle traduzioni classiche mostra, in ciò, il proprio carattere storicamente determinato: essa è sì un’“anti-lingua”, come ogni traduttese che si rispetti, ma è anche una “post-lingua”, nata dal naufragio di precedenti, non più tollerabili paradigmi traduttivi (e letterari). È oggi platealmente infranta, o almeno sospesa, quella regola che molti teorici della traduzione hanno espresso con fiducia forse eccessiva: il perpetuo aggiornamento delle traduzioni classiche, in nome di un canone linguistico sempre mutevole, che dichiara precocemente datata ogni versione anteriore²³. Al contrario: se qualcosa oggi caratterizza la traduzione dei “classici”, è il tentativo di creare una “anti-lingua” valevole come metalinguaggio traduttivo indipendente da mode, gusti o partiti letterari. Una lingua a vocazione metastorica che non può essere altro che stilisticamente (e ideologicamente) conservatrice, proprio perché votata a un’impossibile neutralità²⁴.

La “letteralità primitiva”²⁵ cui appaiono condannati i nostri classici – non si può dimenticarlo – è sì “primitiva”, ma di una primitività per così dire “riflessa”: una primitività deliberata e reattiva, alla quale appare ben difficile opporre alternative inventate *ex novo*, che rischierebbero di far appello soltanto a paradigmi non meno inattuali e storicamente logori; quelli che Albini chiamava, con garbo estremo, i traduttori “Minimalisti”²⁶, operano come operano – almeno in molti casi – per consapevole e volontario esercizio di rinuncia.

E allora – denunciato il disagio e preso atto dello *status quo* – appare piuttosto vano chiedersi se il “traduttese” sia o no di cattivo gusto (sappiamo che lo è). Più sensato, semmai, è chiedersi se più adeguate e graduate forme di glottodidattica potrebbero favorire, in termini medio-lunghi, l’insorgere di una diversa sensibilità diffusa, capace di restituire il “traduttese” ai suoi scopi naturali (il primo livello di apprendimento) e di educare a una maggiore consapevolezza, anche metalinguistica, i futuri traduttori come i futuri lettori dei classici antichi²⁷: sensato chiederselo, anche se il cronico definanziamento di scuole secondarie e università non consente di essere ottimisti sulla praticabilità di radicali innovazioni formative, che richiederebbero peraltro stabili e organiche collaborazioni con il mondo dell’editoria o con il mondo del teatro, a loro volta più che mai in crisi. Sensato, inoltre – a prescindere da ogni esito concreto o modalità attuativa – chiedersi se la pervasività odierna del “traduttese” classico non finisca per tradire

²³ Cfr. per es. SONTAG 2004, pp. 22-23; su questo *topos* – spesso infondato – si veda anche APEL 1993, pp. 50-51.

²⁴ CONDELLO 2012, pp. 434-435.

²⁵ Nel senso stabilito da RONCONI 1971, pp. 109s.

²⁶ ALBINI 1991, p. 13.

²⁷ “A scuola, ai professori di liceo che si arrabbiano per gli sbagli degli allievi, dico sempre: state calmi, perché hanno sbagliato fior di umanisti. L’errore,

certo, l’errore grossolano, che si sana rapidamente, quello dovrebbe essere il più presto possibile rimosso, ma il fatto che il testo sia aperto, che l’interpretazione sia un problema e che la traduzione abbia molte “uscite”, questo insegnatelo ai giovanotti. Sarebbero più interessati che non al feticismo di una misteriosa traduzione unica e vera, che forse nessuno riesce ad acciuffare” (CANFORA 2002, p. 53).

proprio alcuni dei taciti o espliciti intenti da cui esso è nato: se la pratica del “minimalismo” traduttivo, una volta abbandonati i ginnasi o i licei, non finisca per restituirci testi classici non solo “brutti” – si scusi la vaghezza della definizione – ma anche sistematicamente fraintesi. In tempi di ricorrenti trenodie sul “classico” e sulle sue sorti, a livello formativo come a livello di cultura diffusa, la domanda non è peregrina: quanta parte della crescente indifferenza (o diffidenza) nei confronti delle virtù educative del “classico”, o nei confronti della sua rilevanza culturale in sé, dipenderà molto concretamente dalla pseudo-lingua traduttiva che andiamo sempre più spesso sovrapponendo alla lingua dei testi antichi? Quanto – al di là di buono o cattivo gusto, al di là di tediosi scolasticismi o non meno rischiose bellurie creative – è in gioco qui la stessa intelligenza dei testi, e la percezione autentica della loro complessità? E ciò, per di più, in un momento in cui la reale capacità di intendere i testi in originale si va facendo sempre più rara, e dunque sempre più rilevante la funzione affidata alla traduzione. Anche questo non andrebbe mai dimenticato: certo “traduttese” classico, nato nelle scuole e nelle università e via via arrivato a conquistare pressoché totalmente editoria e teatri, è stato a lungo una sorta di lingua convenzionale (quasi una “meta-lingua”, come si è suggerito sopra) ancora incapace di sostituire *in toto* l’accesso diretto e autonomo ai testi originali, e comunque incapace di mettere in seria crisi il prestigio riconosciuto dell’*institutio* classica o della letteratura classica *tout court*. Oggi il quadro è ampiamente mutato: oggi il “traduttese” rischia seriamente di essere l’unica lingua dei classici antichi; e i classici antichi rischiano di coincidere totalmente con lo pseudo-italiano delle loro traduzioni.

Per intervenire su questo aspetto della questione, i professori-filologi – oggi i monopolisti incontrastati del tradurre, quando si tratta di ambito classico²⁸ – non hanno alcun bisogno di improvvisarsi scrittori o poeti. Basta che praticino il loro mestiere: quello di esegeti. Perché il radicale divorzio fra “traduzione” ed “esegesi” è uno degli esiti più preoccupanti dell’odierno, epidemico “traduttese”: se l’esegesi isola e diffusamente spiega fenomeni stilistici peculiari del testo originale, la resa sembra singolarmente refrattaria a registrare tali fenomeni attraverso concreti – e spesso molto facili – espedienti traduttivi. Imbarazzante contrappasso per uno stile di versione che, opponendosi agli eccessi letterari dei decenni trascorsi, ha spesso invocato la “parafrasi” e l’“interpretazione” come ideali esplicativi a cui attenersi²⁹. In realtà, mai come oggi la rinuncia a *tradurre in traduzione l’esegesi* sembra sistematica e quasi obbligata³⁰: difficilmente, di fenomeni che note o commenti *ad locum* descrivono a dovere e con dovizia di paralleli, si troverà “a fronte” un benché minimale equivalente traduttivo. Poco male, se ci si rivolge a un lettore specialista in grado di riconoscere autonomamente le novità del testo fonte; ma grave davvero, se il fruitore medio – oggi come oggi – è costretto ad affidarsi quasi *in toto* alla traduzione, ed è dunque educato *a minimizzare pressoché tutte le peculiarità e la ricchezza*

²⁸ Si potrebbe dire: *quasi solo* quando si tratta di ambito classico, forse l’unico ambito in cui la figura del traduttore professionista coincida quasi integralmente con quella del professionista universitario.

²⁹ Per l’idealizzazione del “traduttore-interprete” cfr. e.g. GENTILI 2000, p. LXVIII. Ma per il problematico rapporto fra “traduzione” ed “esege-

si” – teorizzato anche contro gli eccessi del “romagnolismo” – non vanno dimenticate le pagine canoniche di PASQUALI 1998, pp. 31-43.

³⁰ A questo trascurato ma fondamentale punto della questione sono dedicati, con analisi puntuali e concrete, molti dei saggi raccolti in CONDELLO - PIERI 2011.

dell’originale, occultato anziché rivelato da una traduzione convenzionale e programmaticamente rinunciataria.

Il fatto è ancor più serio quando si tratta di versioni destinate alla scena. E non solo perché, a teatro, tutti i “traduttismi” più smaccati, tutte le durezza sintattiche e insomma tutte le caratteristiche peculiari del “traduttese” risultano in qualche modo ingigantite; non solo perché a teatro, strutturalmente, la nuda traduzione “‘deve’ sostituirsi al testo, e può quindi contare solo su se stessa”³¹, dal momento che – ahinoi – le “note a piede di anfiteatro” non esistono³². Ma anche e soprattutto perché il teatro rimane (si ricordino i dati di massima forniti *supra*) uno dei più praticati ed efficaci metodi di divulgazione – starei per dire di ἔκδοσις – della letteratura antica, sia che si tratti di grandi cornici nazional-popolari come quelle garantite dall’INDA, sia che si tratti di piccole produzioni locali, fino alla pratica sempre più diffusa (e ciò è un bene) del teatro antico attivamente sperimentato dalle compagnie scolastiche o universitarie. La funzione tuttora rilevante che le scene ricoprono nella diffusione e valorizzazione del patrimonio classico incrementa a dismisura la responsabilità del traduttore. Senza mai scordare, peraltro, quel dato ovvio ma cruciale che così ha descritto un grande traduttore della tragedia antica:

è solo un’illusione ottica, per quanto felice e producente, che la gente vada a teatro e dica “ho visto Euripide”. “Cosa sei andato a vedere ieri sera?”. “Sono andato ad ascoltare Euripide, a vedere Euripide”. Ma nessuno ha ascoltato o visto Euripide! Non c’è una parola, di Euripide. Se non è un equivoco verbale, un *jeu de mots*, un fraintendimento. È il traduttore che si è ascoltato³³.

3. Tradurre almeno per far intendere, dunque, oltre l’opacità impenetrabile, e non di rado fuorviante, del “traduttese”; per far intendere la complessità, la pregnanza, la densità delle esegesi possibili: perché fra i tanti difetti del “traduttese” non andrà dimenticata l’apparenza di univocità che il suo carattere convenzionale finisce per attribuire al testo fonte. Con l’esito – particolarmente nefasto dal punto di vista formativo – di rinforzare un *idolum scholae* fra i più tenaci: l’idea che esista qualcosa di simile alla fedeltà *al* testo, e non piuttosto forme diverse di fedeltà a una o più “delle non infinite ma numerosissime funzioni di quel testo”³⁴.

Quali siano le particolari difficoltà che si presentano al traduttore di un testo drammatico per la destinazione scenica è a tutti noto, ed è oggetto di una cospicua bibliografia che travalica ampiamente il dominio dell’antico³⁵. Recentemente, con Bruna Pieri, si è cercato di fornirne un regesto ragionato – certo passibile di ulteriori e assai ampie integrazioni – con particolare riguardo al genere tragico: dal trattamento dei *realia* a quello degli idionimi, dalla resa delle parti liriche alla necessità di chiarire nessi impliciti e “intenzioni” attoriali, e via elencando³⁶. Nel breve spazio che è qui concesso, e sulla base di quanto si è osservato finora, meglio trasce-

³¹ TRAINA 1989, p. 85.

³² La spiritosa espressione è di SANGUINETI 1985, p. 114.

³³ SANGUINETI 2012, p. 389.

³⁴ Secondo la saggia formulazione di MAGRELLI 2001, p. 28. Per una teoria dei “livelli” di fedeltà applicata al testo poetico cfr. le classiche pagine di MOUNIN 1965, pp. 141-150 e di BASSNETT 1993, pp. 113-137.

³⁵ Fra le opere generali recenti, vorrei menzionare almeno DODDS - AVIROVIC 1995, BOSELLI 1996, SERPIERI 2002, SNELL - HORNBY 2007. Per le opere specificamente dedicate alla traduzione dal teatro antico, cfr. almeno – dopo i contributi raccolti in NICOSIA 1991 – WALTON 2006, LIANERI - ZAJKO 2008, NICOSIA 2009, AVEZZÙ 2009, NAPOLITANO 2011, RODIGHIERO 2011.

³⁶ Cfr. CONDELLO - PIERI 2013, pp. 557-562.

gliere un esempio che giovi a evidenziare la ben scarsa utilità del “traduttese” vigente dinanzi ad alcuni rilevanti problemi esegetici; problemi che la destinazione scenica – con la chiarezza e nettezza che essa impone – contribuisce a far emergere più chiari; e che un certo modo di tradurre (e intendere) i testi antichi contribuisce talora a occultare o a minimizzare.

Sia dato il testo, celeberrimo, di Soph. *El.* 1174-1188³⁷, ovvero l’apice dell’agnizione di Elettra e Oreste:

- 1175 OP. Φεῦ φεῦ· τί λέξω; ποῖ λόγων ἀμηχανῶν
 ἔλθω; κρατεῖν γὰρ οὐκέτι γλώσσης σθένω.
 ΗΛ. Τί δ’ ἔσχεσ ἄλγος; πρὸς τί τοῦτ’ εἰπὼν κυρεῖς;
 OP. Ἦ σὸν τὸ κλεινὸν εἶδος Ἥλέκτρας τόδε;
 ΗΛ. Τὸδ’ ἔστ’ ἐκεῖνο, καὶ μάλ’ ἀθλίως ἔχον.
 OP. Οἴμοι ταλαίνης ἄρα τῆσδε συμφορᾶς.
 1180 ΗΛ. Οὐ δῆποτ’, ὦ ξέν’, ἀμφ’ ἐμοὶ στένεις τάδε;
 OP. Ἦ σὼμ’ ἀτίμως κάθ’ ἑώσ’ ἐφθαρμένον.
 ΗΛ. Οὔτοι ποτ’ ἄλλην ἢ μὲ δυσφημεῖς, ξένε.
 OP. Φεῦ τῆς ἀνόμφου δυσμόρου τε σῆς τροφῆς.
 ΗΛ. Τί μοὶ ποτ’, ὦ ξέν’, ὧδ’ ἐπισκοπῶν στένεις;
 1185 OP. Ὡς οὐκ ἄρ’ ἤδη τῶν ἐμῶν ἐγὼ κακῶν.
 ΗΛ. Ἐν τῷ διέγνωσ τοῦτο τῶν εἰρημένων;
 OP. Ὅρων σε πολλοῖς ἐμπρέπουσαν ἄλγεσιν.
 ΗΛ. Καὶ μὴν ὀρᾶς γε παῦρα τῶν ἐμῶν κακῶν.

Qui e nel séguito della scena, come è noto, si può ben dire che è Oreste a riconoscere Elettra e non viceversa (“la sofferenza di Elettra diviene la cifra attraverso la quale il fratello riconosce i *suoi* propri mali, e dunque *se stesso, nella* sorella e, infine, il diritto di lei ad affiancarlo nella vendetta”³⁸); e si può ben dire che – nella comunanza solo apparente della gioia ritrovata – “*the moral has to do with Electra’s endurance, not with Orestes’ vengeance*”³⁹. Ma proprio la dissimmetria (emotiva e drammatica) dei due personaggi è quanto più frequentemente si perde nelle versioni della scena.

Muoviamo dal distico 1174s.: Oreste, riconosciuta ormai la sorella, prorompe in un *a parte* deliberativo⁴⁰ che conclama la sua paralizzante ἀμηχανία. Ma cosa si domanda, esattamente, Oreste? Si può utilmente scorrere qualche traduzione del brano⁴¹:

³⁷ Mi attengo all’edizione di DAWE 1996. Al v. 1174 si recepisce senza esitazioni ἀμηχανῶν, contro l’ἀμηχάνων ultimamente difeso da FINGLASS 2007. Al v. 1185 non si interviene sul tràdito ὧσ, benché sia facile e tentante l’emendamento ὄσ’ di Plüss.

³⁸ AVEZZÙ 2002, p. 18.

³⁹ WHITMAN 1951, p. 161.

⁴⁰ Quella di *a parte*, in realtà, è definizione gros-

solana, come sottintende del resto già JEBB 1894, *ad l.* (“*a similar ‘a side’ (if it can be called so) etc.*”). Gli *a parte* di Oreste sono elemento integrante di una comunicazione mancata o, comunque, protratta oltre il limite del lecito.

⁴¹ Anche in questo caso mi limiterò a riportare l’anno di pubblicazione. I corsivi sono naturalmente miei. Beninteso: si tratta in molti casi di traduzioni ec-

“ahi, che dirò? Nel difficile passo / *quale parola* chiamerò in aiuto? / Io non ho più la forza *di tacere*” (1948); “che cosa dire? *In che modo parlare* così turbato? *Ma frenare* non posso la lingua” (1971); “ahimè, che dire? *A che toni* ricorrere? Mi vedo perso, non *mi freno* più” (1978); “Ahimè, che dire? *Non so*, non sono più *padrone* della mia lingua” (1982); “ahimé, ahimé! Che debbo dire? Sono in grande imbarazzo: *a quali parole* ricorrere? Non sono più in grado di *dominare* la lingua” (1990); “ahimè, che dire? *A quali turbate parole* debbo lasciarmi andare? Non riesco più a *dominare* la mia lingua” (1997)⁴²; “phéu phéu [*sic!*] che cosa dire? *Quali parole* pronunciare, paralizzato dall’incertezza? Non riesco più a *governare* la mia lingua” (2004); “ahimè! Che dire? *Quali parole pronunciare*, turbato come sono? Non riesco più a *frenare* la lingua” (2007).

Andrebbero rimarcati, certo, alcuni diffusi e tipici “traduttismi”: dalla frequente resa in interrogativa retorica del τί λέξω; (la lingua d’arrivo, e l’eventuale o ideale destinazione scenica, consentono davvero una riproduzione così meccanica?) all’obbligato calco della struttura ποῖ λόγων ... ἔλθω (che impone laboriose perifrasi), fino ai prevedibili “dominare” o “frenare” per κρατεῖν. Ma più importa osservare come queste rese non lascino emergere con chiarezza il senso della domanda posta da Oreste, e con esso il legame preciso fra la domanda e il successivo κρατεῖν γάρ οὐκέτι κτλ. (non a caso è per lo più omesso, in traduzione, il γάρ: strana l’assenza del puntuale “infatti!”). In altri termini: la denunciata ἀμηχανία⁴³, l’impossibile controllo della γλώσσα, impediscono a Oreste di parlare? Così potrebbero indurre a credere versioni come l’omissivo “non so”. O gli impediscono di tacere? In questa direzione va chi rende κρατεῖν con “frenare” (esplicito, in questo senso, è però solo chi integra un successivo “ma”). E la spiegazione che Oreste fornisce (con un vistoso γάρ) è solo un’enfatica, ripetitiva appendice al concetto già espresso? “Non so cosa dire *perché* (in altri termini) non riesco più a controllare la mia lingua”? E al κρατεῖν del v. 1175 quale significato andrà attribuito? Molto ambiguo è il facile “dominare”, come l’affine “governare”: si intenderà “controllare”, cioè “usare come potrei e dovrei”, oppure “reprimere”, “tacitare”? In questa direzione, lo si è visto, va “frenare”, che tuttavia – in assenza di più decise esegesi di tutto il contesto – rischia di collidere con quanto precede: Oreste non riesce a parlare, o rischia di parlare troppo⁴⁴? Sono, queste, domande su cui si gioca – specie in prospettiva teatrale – l’*ethos* del personaggio, la precisa motivazione psicologica della sua battuta, e di conseguenza l’“intenzione” attoriale che ne ispirerà la concreta interpretazione scenica. Comunque si intenda il distico – e un’esegesi fra le altre pare a me francamente più probabile⁴⁵ – tocca per forza osservare come traduzioni deliberatamente

cellenti di cui si sottolineerà solo quanto è più tipico e rappresentativo di un certo standard diffuso.

⁴² È qui presupposta, ovviamente, la lezione ἀμηχανῶν.

⁴³ Che difficilmente sarà mero “imbarazzo”.

⁴⁴ Il contrasto è ancor più vistoso se si connette λόγων ad ἀμηχανῶν e non a ποῖ (così per es. LLOYD-JONES 1994: “ah, ah, what can I say? Where can I go, since words fail me? I can no longer control my tongue!”); in questa direzione – con ipotesi di dipendenza *ex communi* – anche KELLS 1973. *Contra* – credo a ragione – JEBB 1894.

⁴⁵ I dati da cui partire sono, a mio avviso, i seguenti: il carattere non generico della domanda ποῖ λόγων ... ἔλθω (non un vago “cosa dire?”, “cosa posso dire?” *vel. simm.*, ma un più angosciato “cosa esattamente dire?”), e il costante riferimento di espressioni quali γλώσσης κρατεῖν e affini al silenzio imposto o autoimposto (cfr. e.g. FINGLASS 2007, *ad l.*, che tuttavia non trae dai paralleli tutte le conseguenze). In altri termini: Oreste si sta chiedendo – stante l’impossibilità di reprimere il suo desiderio di parlare – quali parole scegliere onde proseguire nella finzione fin lì perseguita. E che Oreste intenda fingere ancora è chiaro (basti lo

rinunciatarie confondano, più che chiarire, il senso della battuta. E può non essere marginale sottolineare, peraltro, che proprio le versioni più recenti sembrano più spesso eludere la focalizzazione esatta del senso: non certo difetto dei singoli, questo, ma omaggi agli standard invalsi del “traduttese” odierno, che sembra quasi vietare prese di posizione troppo marcate in una precisa direzione interpretativa.

Non meno esposti al rischio di minimizzazione senso e tenore dei vv. 1177s., studiato contrappunto di riprese non prive – io credo – di sottili stridori (OP. Ἡ σὸν τὸ κλεινὸν εἶδος Ἡλέκτρας τόδε;/ ΗΛ. Τὸδ' ἔστ' ἐκεῖνο, καὶ μάλ' ἄθλιως ἔχον):

“- È questo il volto famoso di Elettra? / - È questo, sì, se pur tanto disfatto” (1948); “- Non è, questo tuo, il nobile aspetto di Elettra? - Questo, ridotto così” (1971); “- Questo è il sembiante nobile d'Elettra? - È questo, in uno stato miserando” (1978); “- È la nobile Elettra che vedo? / - Sì, in questo stato miserevole” (1982); “- È questa la nobile Elettra che vedo dinanzi a me? / - È questa, sebbene in uno stato miserando” (1990); “- È dunque la nobile figura di Elettra questa che vedo in te? / - Sì, proprio lei, e ridotta in uno stato ben miserevole” (1997); “- Davvero sarebbe questa la nobile figura di Elettra? / - È lei! Ridotta da far pietà” (2004); “- Sei tu, quella che vedo, la nobile Elettra? / - Sì, proprio lei, così miseramente ridotta” (2007)

Come si vede, soltanto poche versioni conservano il geometrico gioco dei deittici (τόδε; ... τόδ' ἔστ' ἐκεῖνο), rincarato – nella battuta di Oreste – dalla *traiectio* ἦ σὸν ... τόδε;. Eppure in questa contrapposizione (liquidata *in toto* se l'espressione si riduce a un “sì”) sta lo scandalo raccapricciato della domanda, cui segue una risposta in cui essenziale per pregnanza è l'*Er-Stil* (τόδ' ἔστ' ἐκεῖνο κτλ.), che esprime il distanziamento gelido e fermissimo di Elettra⁴⁶. Ma su un punto, specialmente, mi sembra che il ricorso a un traduttismo lessicale pressoché automatico rischi di depotenziare lo scambio dialogico: la resa “nobile” per κλεινόν, su cui concorda la quasi totalità delle traduzioni considerate, di contro a “illustrious” – per esempio – di JEBB 1894 o LLOYD-JONES 1997. Credo che la ripresa paronomastica garantita da ἐκεῖνο lasci pochi dubbi in proposito: si tratterà qui di un εἶδος celebre e celebrato⁴⁷, che il doppio, crudo τόδε – lanciato da Oreste e rilanciato da Elettra – riporta alla sua visibile realtà di miseria⁴⁸. Difficile, naturalmente, rendere tutto ciò senza infrangere la regola del *verbum de verbo*, la tendenza ad *adnumerare* piuttosto che ad

scambio dei vv. 1190s. ΗΛ. Ὁθοῦνεκ' εἰμὶ τοῖς φονεῦσι σύντροφος. / OP. Τοῖς τοῦ; πόθεν τοῦτ' ἐξεσίμηννας κακόν;. Il γάρ del v. 1175 si spiegherà allora come caso peculiare di “explanatory γάρ”, inteso a motivare non il contenuto della precedente affermazione, ma l'affermazione in sé (“γάρ gives the motive for saying that which has just been said: ‘I say this because...’”: DENNISTON, *GP*², p. 60). Ciò ha non piccole ricadute sulla caratterizzazione di Oreste, che si mostra ancora una volta estraneo – se non indifferente – a un'autentica e solidale *sympatheia* nei confronti della sorella.

⁴⁶ Su ciò ha buone osservazioni FINGLASS 2007, *ad l.*

⁴⁷ Per il quale non mi sembra condivisibile la resa generalizzante (“figura”), e tanto meno l'omissione. Per FINGLASS 2007, *ad l.*, si tratta apertamente di “bellezza” (con rinvio a Hes. fr. 23a,16 M.-W.); e può ben essere. Difficilmente si tratterà comunque di mero pleonasma.

⁴⁸ Avrei pochi dubbi, di conseguenza, sulla valenza intensiva di καὶ μάλ' (v. 1178), non additivo (con JEBB 1894) né tantomeno concessivo, come in più d'una versione. Il tono di Elettra è quello di una cruda constatazione.

adpendere, nonché una certa tendenza alla ricerca dell’equivalente dizionariale univoco per le singole parole dell’originale (cfr. *supra*). Eppure, forse, ne varrebbe la pena.

La tensione che percorre questi versi – e che dipende in fin dei conti dalla sola parziale sintonia emotiva dei due parlanti – tocca il suo apice nella sequenza delle esclamazioni affidate a Oreste (vv. 1179-1183). Non deve qui sfuggire il carattere platealmente impersonale del lamento (v. 1179 οἶμοι ταλαίνης ἄρα τῆσδε συμφορᾶς)⁴⁹, dinanzi al quale le battute di Elettra appaiono come altrettanti tentativi di ristabilire una comunicazione diretta, di ripristinare un “tu” che è venuto a mancare dopo lo sbalordito σὸν ... τόδε del v. 1177, al quale Elettra – come abbiamo visto – reagisce con drastica e straniante constatazione in terza persona (v. 1178). Elettra richiama l’attenzione sulla propria persona (v. 1180 ἀμφ’ ἐμοί), mentre impersonale – o quantomeno estraneo a un diretto contatto verbale – rimane il pianto del fratello (v. 1181 OP. Ὡ σῶμ’ ἀτίμως καθέως ἐφθαρμένον). Se un contatto fra i due parlanti c’è, esso è d’ordine visivo: Oreste contempla esterrefatto (cfr. v. 1184 ὦδ’ ἐπισκοπῶν στένεις) l’aspetto devastato della sorella, e se pure a lei si rivolge in *Du-Stil* al v. 1183 (φεῦ τῆς ἀνόμφου δυσμόρου τε σῆς τροφῆς), nel séguito è ancora il dato visivo – cioè il dato fisico – a emergere in primo piano (vv. 1186s. ΗΛ. Ἐν τῷ διέγνως τοῦτο τῶν εἰρημένων; / OP. Ὅρων σε πολλοῖς ἐμπρέπουσαν ἄλγεσιν, dove è centrale il contrasto εἰρημένων ... ὀρών: “non da quel che hai detto, ma da quel che vedo ho capito etc.”⁵⁰). Qualche resa del passo:

“- Piango, infelice, sulla tua sventura. / - Non piangerai per me, straniero, dimmi? - Povero corpo tanto logorato, / - indegnamente ed *empiamente* offeso! - Non ad altra che a me, straniero, dimmi / *va la tristezza delle tue parole?* / - Desolata esistenza senza nozze! / - Perché, straniero, nel mirarmi piangi?” (1948); “- Lo vedo: per la tua sorte infelice. - Ma tu, o straniero, piangi per me? - O corpo disfatto! O bellezza distrutta indegnamente, *sacrilegamente!* - Ma tu volgi a me o ad altri il tuo *compianto?* - Quale esistenza miserabile... senza nozze. - Perché mi fissi così, straniero, e piangi?” (1971); “- Povera te, che sventura la tua! - Ti lamenti così per me, straniero? / - Empio, turpe sfacelo del tuo corpo! - *Me compiangi*, straniero, non un’altra! - Che sinistra esistenza senza nozze! - Perché mi fissi in questo modo e gemi?” (1978); “- Ahimè, quale orribile sciagura! - Non piangerai sulla mia sorte, straniero? - Un corpo indegnamente *empiamente* distrutto! - Questa di cui *parli così* sono io, straniero. - Ahimè! Una vita infelice, senza nozze! - Perché mi guardi e piangi, straniero?” (1982); “- Ahimè, che sorte infelice è questa! - Forse t’affliggi per me, straniero? - Povero corpo devastato in modo ignominioso ed empio. - È di me, non certo di un’altra, che tu parli *con parole così di malaugurio*. - Ahi! Che esistenza la tua, sventurata e senza nozze! - Perché, o straniero, mi guardi in questo modo e t’affliggi per me?” (1990); “- Ahimè, che sorte sventurata! - È forse per me, straniero, che ti lamenti così? - Povero corpo, devastato in modo indegno ed *empio!* - Allora non *compiangi* altri che me, o straniero. - O desolata esistenza, priva di nozze! - Perché mi guardi così, straniero, e piangi?” (1997); “- Oimoi [*sic*] che disgrazia! - È per me che piangi, straniero? - O corpo, indegnamente, *empiamente* devastato! - *Il tuo rammarico* è certamente per me, e per nessun’altra, straniero. - Phéu [*sic*] la tua vita senza nozze, nella sventura! - Perché mi fissi così, straniero, e piangi?” (2004); “- Ahimè, che sorte

⁴⁹ FINGLASS 2007, *ad l.*, parla giustamente di “*self-absorption*”, anche se omette di sottolineare – e mi pare il punto cruciale – il reiterato tentativo, da parte di Elettra, di ristabilire la comunicazione. Una situazione comunicativa del tutto simile, per esempio, è in Eur. *Med.* 328-332. Sintomatica la personificazione della συμφορά in sé (alla quale andrà connesso

ταλαίνης; cfr. JEBB 1894, *ad l.*), che esclude proprio la sua vittima dall’accorata uscita.

⁵⁰ Ed è ben improbabile che nel πολλοῖς ἐμπρέπουσαν ἄλγεσιν non ci sia un ricordo esplicito dell’Elettra delle *Coefore*, vv. 17-18. Su ciò i commenti appaiono singolarmente timidi.

disgraziata! - Ma tu, straniero, piangi così *per me?* - Povero corpo, sfigurato in maniera vergognosa ed *empia*. - Dunque *compiangi* proprio me, straniero. - Quale esistenza sfortunata e senza nozze! - Perché, straniero, mi guardi così e piangi?” (2007).

È del tutto naturale – ha osservato Berman – che una traduzione tenda a essere più chiara e più completa del proprio testo-fonte⁵¹: sicché non ci stupiremo di vedere qualche “tu” e qualche “tuo” integrato laddove l’assenza di espliciti riferimenti in *Du-Stil* fa tutta la forza dell’originale; o qualche patetico “compiangere me” per il più discreto e cauto ἀμφ’ ἐμοὶ στένεις τάδε del v. 1180⁵². Secondario, ma significativo, l’alto numero di “sventure” (e di “sorti”, e di “miserie”), che peraltro rappresentano una costante piuttosto istruttiva fra tardi anni Quaranta e giorni nostri; a margine, ci si potrebbe interrogare sulla praticabilità tragica dell’apostrofe (inevitabilmente western!) “straniero”. Ma qualche attenzione in più merita forse la resa, pressoché unanime, di ἀθέως: qui il facile “empiamente”, che è automatismo dizionario, introduce risonanze troppo marcatamente religiose, laddove nel greco sarà da vedere piuttosto un’indignata iperbole (cfr. OT 254 γῆς ὧδ’ ἀκάρπως κἀθέως ἐφθαρμένης⁵³). Ma, al di là di tutto questo, alcune parole in più richiede la diffusa difficoltà costituita dal v. 1182 (οὔτοι ποτ’ ἄλλην ἢ ’μὲ δυσφημεῖς, ζένε); qui, come è facile vedere, le traduzioni sono costrette o a sorvolare o a forzare δυσφημεῖν, piegandolo ad accezioni non sue, e in particolare al meccanico “compiangere”, che sarà semplicemente desunto dal contesto. Non c’è alcun dubbio che la scelta lessicale sofoclea risulti assai più forte e complessa: sia che si voglia intendere (esempio isolato) “parlare *con parole così di malaugurio*” (così già JEBB 1894: “those ill-omened words”, e ora anche LLOYD-JONES 1997), sia che si voglia addirittura cogliervi una sfumatura di peccato rimprovero (così lo stesso JEBB 1894, *ad l.*, con rinvio al v. 905⁵⁴), certo qui non siamo di fronte semplicemente – e pateticamente – a una commossa constatazione dell’altrui solidarietà. Sarà un caso che Elettra reagisca così proprio alla più cruda delle esclamazioni di Oreste, quella del v. 1181 (᾽Ω σῶμι’ ἀτίμως κἀθέως ἐφθαρμένον)? Chi non esitò a cogliere amara ironia nel dialogo – e rincarò con le consuete iperboli, in una diffusa rilettura “super-sofoclea” – fu uno tra i più geniali interpreti del dramma, ovvero Hofmannstahl:

*erzähl mir noch was Schönes von Elektra.
Ich werd ihr’s widersagen, wenn ich sie sehe*

“dimmi altre cose amabili di Elettra,
ch’io le ridica a lei, quando la vedo”
(trad. G. Bemporad).

⁵¹ Cfr. BERMAN 2003, pp. 41-56.

⁵² L’uso di ἀμφί, che dice insieme affetto e rispetto, è da paragonare con gli analoghi costrutti di *Ai.* 340, OT 155, OC 1614, etc.

⁵³ Dove Edipo, peraltro, ha appena saputo che la sofferenza della sua terra (la sua misteriosa ἀκαρπία) ha natura soprannaturale! Per un uso analogo cfr. per es. Antiph. *Tetr.* 1.2.13.

⁵⁴ Ma Jebb non arriva ad attribuire al verbo la

valenza “parlare male di”, “insultare” (che è, piuttosto sorprendentemente, quella attribuita al passo dal *GI²*, s.v.). Si può pensare che δυσφημεῖν equivalga qui a “dire, nominare δὺσφημα”, cioè cose in sé penose che è altrettanto penoso (e ominoso) dire, con trasferimento della qualità della cosa alla qualità della parola. KAIBEL 1911 e SCHNEIDEWIN – NAUCK – BRUHN 1912, *ad l.*, rinviano condivisibilmente a Eur. *Hec.* 180s.: ΕΚ. οἱμοὶ τέκνον. / ΠΟ. τί με δυσφημεῖς; φροῖμιά μοι κακά.

Estremizzazione indiscutibile, certo: ma davvero così lontana dalla latente conflittualità che caratterizza, in non pochi dettagli del testo, questa sofferta agnizione? Nel séguito, non a caso – insistendo nella direzione di una spiccata autoreferenzialità – Oreste insiste sull’enormità rivelata dei *propri* dolori (o, se si preferisce, “sventure”: v. 1185 ὡς οὐκ ἄρ’ἤδη τῶν ἐμῶν ἐγὼ κακῶν); espressione cui fa eco, non senza un effetto ritorsivo, il καὶ μὴν ὀρᾶς γε παῖρα τῶν ἐμῶν κακῶν di Elettra (v. 1188): e in questo caso, purtroppo, molte versioni tendono alla *variatio* (“sciagure [...] sventure”, “disgrazie [...] mali”, *vel simm.*).

Lo spazio manca per discutere, oltre questa minimale cernita, i problemi esegetici (e dunque traduttivi!) posti dal difficile brano. Basti ricordare come, nei versi a seguire, le impellenti necessità di un’azione immediata inducano Oreste – pagato il prezzo emotivo dell’*anagnorisis* – a tacitare a più riprese i sentimenti della sorella (vv. 1236, 1238, 1259, 1271-1272), e a vietare ogni sfogo superfluo (vv. 1288-1291); davvero Elettra è costretta a tacere proprio quando ha ritrovato la propria voce⁵⁵. Già nel breve passo qui considerato, il tacito, latente attrito fra i due interlocutori – quando la vicinanza pare più intensa, e il cedimento del severo Oreste più franco – è un dato primario e un elemento qualificante. Ma proprio tale aspetto rischia d’essere posto in ombra da abitudini traduttive che sembrano costituire – alla prova di interrogativi esegetici alquanto concreti, enfatizzati dal *target* teatrale qui concretamente immaginato – più un impaccio che un’occasione di chiarificazione, più una smentita che una verifica della regola ragionevole secondo cui “ogni traduzione è [...] il compimento dell’interpretazione che il traduttore ha dato della parola che si è trovato di fronte”⁵⁶.

Le cursorie osservazioni qui offerte – va da sé – non intendono né costituire un contributo dirimente per l’esegesi del brano sofocleo, né una critica a versioni tanto pregevoli quanto impegnate, e spesso senz’altro illuminanti⁵⁷; versioni che, semplicemente, pagano il loro debito a criteri di autolimitazione espressiva storicamente determinati, di sicuro legittimi nei limiti dei loro originari scopi, e tuttavia – per molti aspetti – ormai vistosamente datati, e in qualche modo pericolosi per la stessa diffusione della cultura classica nel nostro presente; criteri dai quali, forse, la comunità dei traduttori-filologi è ormai pronta a emanciparsi, in nome di una più limpida *adaequatio* di traduzione ed esegesi: un fine che è o dovrebbe essere primario non per il traduttore-artista, ma per il traduttore-filologo.

Federico Condello
Alma Mater Studiorum - Università di Bologna
Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica
federico.condello@unibo.it

⁵⁵ Si veda – uno per tutti – KITZINGER 1991, p. 324 e *passim*.

⁵⁶ GADAMER 1995, pp. 342-343.

⁵⁷ Anzi: dal momento che ho avuto l’occasione di misurarmi con il brano qui discusso e di fornirne una traduzione (cfr. CONDELLO 2010, pp. 54-55), colgo

l’occasione per giudicare ben poco soddisfacenti scelte quali la resa del v. 1175 (“non so più dominare la mia lingua”), la minimizzazione di εἶδος al v. 1177 e di σῶμα al v. 1181, senza dire di comodi traduttismi quali “miseria”, “compianto” e consimili. Ciò sia detto del tutto a margine.

Riferimenti bibliografici

- ALBINI 1990: U. ALBINI, *Problemi minori del tradurre teatrale*, in *Dioniso* 60, 1990, pp. 9-14 (ora in ID., *Testo e palcoscenico. Divagazioni sul teatro antico*, Bari 1998, pp. 195-199).
- ALBINI 1991: U. ALBINI, *Tradurre i Greci*, in P. JANNI - I. MAZZINI (eds.), *La traduzione dei classici greci e latini in Italia oggi. Problemi, prospettive, iniziative editoriali*, Atti del Convegno Nazionale (Macerata 1989), Macerata 1991, pp. 11-16.
- APEL 1993: F. APEL, *Il manuale del traduttore letterario*, ed. it. a cura di E. MATTIOLI - G. ROVAGNATI, Milano 1993.
- AVEZZÙ 2002: G. AVEZZÙ (ed.), *Sofocle, Euripide, Hofmannsthal, Yourcenar. Elettra: variazioni sul mito*, Venezia 2002.
- AVEZZÙ 2009: G. AVEZZÙ, *Tradurre il teatro*, in NERI - TOSI 2009, pp. 67-82.
- BASSNETT 1991: S. BASSNETT, *Translating for the Theatre. The Case Against Performability*, in *TTR* 4/1, 1991, pp. 99-111.
- BASSNETT 1993: S. BASSNETT, *La traduzione: teorie e pratica*, trad. it. Milano 1993.
- BELARDINELLI 2012: A.M. BELARDINELLI, *Theatron. Progetto Teatro Antico alla Sapienza*, in *DeM* 3, 2012, pp. 437-458.
- BERMAN 2003: A. BERMAN, *La traduzione e la lettera, o L'albergo nella lontananza*, trad. it. Macerata 2003.
- BOSELLI 1996: S. BOSELLI, *La traduzione teatrale*, in *Testo a fronte* 15, 1996, pp. 63-80.
- CANFORA 2002: L. CANFORA, *Il fiume si scava il suo letto*, in I. DIONIGI (ed.), *Di fronte ai Classici. A colloquio con i Greci e i Latini*, Milano 2002, pp. 45-62.
- CAVALLI 1988: M. CAVALLI, *L'inutile nostalgia del grande traduttore*, in *Hystrio* 3, 1988, pp. 95-96.
- CONDELLO 2009: F. CONDELLO, *Tradurre la lirica*, in NERI - TOSI 2009, pp. 31-65.
- CONDELLO 2010: F. CONDELLO, *Elettra. Storia di un mito*, Roma 2010.
- CONDELLO 2012: F. CONDELLO, *Su qualche caratteristica e qualche effetto del "traduttese" classico*, in L. CANFORA - U. CARDINALE (eds.), *Disegnare il futuro con intelligenza antica. L'insegnamento del latino e del greco antico in Italia e nel mondo*, Bologna 2012, pp. 423-441.
- CONDELLO - PIERI 2011: F. CONDELLO - B. PIERI (eds.), *Note di traduttore. Sofocle, Euripide, Aristofane, Tucidide, Plauto, Catullo, Virgilio, Nonno*, Bologna 2011.
- CONDELLO - PIERI 2013: F. CONDELLO - B. PIERI, "Note a piede d'anfiteatro". *La traduzione dei drammi antichi in una esperienza di laboratorio*, in *DeM* 4, 2013, pp. 553-603.
- DAWE 1996: *Sophocles. Electra*, ed. R.D. DAWE, Stuttgart-Leipzig 1996³.
- DODDS - AVIROVIC 1995: J. DODDS - L. AVIROVIC (eds.), *La traduzione in scena. Teatro e traduttori a confronto*, Roma 1995.
- DUFF 1981: A. DUFF, *The Third Language. Recurrent Problems of Translation into English*, Oxford 1981.
- ECO 2003: U. ECO, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano 2003.
- FINGLASS 2007: *Sophocles. Electra*, ed. with Introd. and Comm. by P.J. FINGLASS, Cambridge 2007.

FORTINI 2003a: F. FORTINI, *Traduzione e rifacimento* (1972), in ID., *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di L. LENZINI e uno scritto di R. ROSSANDA, Milano 2003, pp. 818-838.

FORTINI 2003b: F. FORTINI, *Cinque paragrafi sul tradurre* (1972), *ibid.*, pp. 839-844.

FORTINI 2011: F. FORTINI, *Lezioni sulla traduzione*, a cura e con un saggio introduttivo di M.V. TIRINATO, Macerata 2011.

GADAMER 1995: G. GADAMER, *Dall’ermeneutica all’ontologia. Il filo conduttore del linguaggio*, in NERGAARD 1995, pp. 341-365.

GENTILI 1994: B. GENTILI, *I lirici di Enzo Mandruzzato*, in QUCC n.s. 47, 1994, pp. 134-141.

GENTILI 2000: B. GENTILI, *Introduzione*, in *Pindaro. Le Pitiche*, a cura di B. GENTILI - P. ANGELI BERNARDINI - E. CINGANO - P. GIANNINI, Milano 2000³, pp. IX-XCIV.

JEBB 1894: *Sophocles. The Plays and Fragments*, with Critical Notes, Comm., and Transl. by R.C. JEBB, VI. *The Electra*, Cambridge 1894.

KAIBEL 1911: *Sophokles Elektra*, erkl. v. G. KAIBEL, Leipzig-Berlin 1911².

KELLS 1973: *Sophocles. Electra*, ed. by J.H. KELLS, Cambridge 1973.

KITZINGER 1991: R. KITZINGER, *Why Mourning Becomes Elektra*, in CA 10, 1991, pp. 298-327.

LADMIRAL 1991: J.R. LADMIRAL, *La traduction: des textes classiques?*, in NICOSIA 1991, pp. 9-29.

LIANERI - ZAJKO 2008: A. LIANERI - V. ZAJKO (ed. by), *Translation and the Classic. Identity as Change in the History of Culture*, Oxford 2008, pp. 261-277.

LLOYD-JONES 1997: *Sophocles. Ajax, Electra, Oedipus Tyrannus*, ed. and transl. by H. LLOYD-JONES, Cambridge, Mass.-London 1997².

MAGRELLI 2001: V. MAGRELLI, *L’abate Galiani, o la regola del “meno uno”*, in F. NASI (ed.), *Sulla traduzione letteraria. Figure del tradurre, studi sulla traduzione, modi del tradurre*, Ravenna 2001, pp. 45-54.

MAGRELLI 2009: V. MAGRELLI, *Finalmente liberi dai Greci e dai Romani*, in R. ANDREOTTI (ed.), *Resistenza del classico*, Milano 2009, pp. 38-46.

MOUNIN 1965: G. MOUNIN, *Teoria e storia della traduzione*, trad. it. Torino 1965.

NAPOLITANO 2011: M. NAPOLITANO, *Il Ciclope di Euripide: riflessioni di un traduttore occasionale*, in CONDELLO - PIERI 2011, pp. 91-112.

NERGAARD 1995: S. NERGAARD (ed.), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano 1995.

NERI - TOSI 2009: C. NERI - R. TOSI (eds.), *Hermeneuein. Tradurre il greco*, con la coll. di V. GARULLI, Bologna 2009, pp. 83-106.

NEWMARK 1991: P. NEWMARK, *About Translation*, Clevedon 1991.

NICOSIA 1991: S. NICOSIA (a c. di), *La traduzione dei testi classici. Teoria, prassi, storia*, Atti del Convegno (Palermo 1988), Napoli 1991.

NICOSIA 2009: S. NICOSIA, *Tradurre per il teatro: le Trachinie per Siracusa (2007)*, in NERI - TOSI 2009, pp. 83-106.

OSIMO 2004: B. OSIMO, *Manuale del traduttore*, Milano 2004².

PASQUALI 1998: G. PASQUALI, *Filologia e storia*, introd. di F. GIORDANO, Firenze 1998 (ed. or. 1920, 1963²).

PIERI 2009: B. PIERI, *La traduzione dalle lingue antiche fra prassi e riflessione: appunti da un esperimento didattico*, in NERI - TOSI 2009, pp. 211-241.

RODIGHERO 2011: A. RODIGHIERO, *Appunti sulle traduzioni da un classico: Sofocle tra Otto e Novecento (con qualche primo sondaggio su un inedito pascoliano)*, in CONDELLO - PIERI 2011, pp. 135-157.

RONCONI 1971: A. RONCONI, *Traduzione e interpretazione*, in ID., *Interpretazioni grammaticali*, Roma 1971, pp. 107-135.

SALMON 2005: L. SALMON, *Su traduzione e pseudotraduzione, ovvero su italiano e pseudoitaliano*, in A. CARDINALETTI - G. GARZONE (eds.), *L'italiano delle traduzioni*, Milano 2005, pp. 17-33.

SANGUINETI 1985: E. SANGUINETI, *Scribilli*, Milano 1985.

SANGUINETI 1988: E. SANGUINETI, *Ghirigori*, Genova 1988.

SANGUINETI 2012: E. SANGUINETI, *Due interventi su: "Riscrivere, rappresentare Edipo"*, in F. CITTI - A. IANNUCCI (eds.), *Edipo classico e contemporaneo*, Hildesheim-Zürich-New York 2012, pp. 385-392.

SCHNEIDEWIN - NAUCK - BRUHN 1912: *Sophokles. Elektra*, erkl. v. F.W. SCHNEIDEWIN - A. NAUCK - E. BRUHN, Berlin 1912.

SERPIERI 2002: A. SERPIERI, *Tradurre per il teatro*, in R. ZACCHI - M. MORINI (eds.), *Manuale di traduzioni dall'inglese*, Milano 2002, pp. 64-75.

SNELL-HORNBY 2007: M. SNELL-HORNBY, *Theatre and Opera Translation*, in P. KUHIWCZAK - K. LITTAU, *A Companion to Translation Studies*, Clevedon 2007, pp. 106-119.

SONTAG 2004: S. SONTAG, *Tradurre letteratura*, trad. it. Milano 2004.

TERRACINI 1996: B. TERRACINI, *Il problema della traduzione*, in ID., *Conflitti di lingue e di cultura*, Torino 1996 (ed. or. Venezia 1957), pp. 37-108.

TOFANO 1985: S. TOFANO, *Il teatro all'antica italiana e altri scritti di teatro*, Roma 1985.

TOURY 1995: G. TOURY, *Principi per un'analisi descrittiva della traduzione*, in NERGAARD 1995, pp. 181-223.

TRAINA 1989: *Lucio Anneo Seneca. Medea, Fedra*, introd. e note di G.G. BIONDI, trad. di A. TRAINA, Milano 1989.

VENUTI 1999: L. VENUTI, *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*, trad. it. Roma 1999.

WALTON 2006: J.M. WALTON, *Found in Translation. Greek Drama in English*, Cambridge 2006.

WHITMAN 1951: C. WHITMAN, *Sophocles. A Study of Heroic Humanism*, Harvard 1951.

ABSTRACT

Observations about some typical features of the contemporary Italian translations from the classical languages, especially related to the theatrical literature: the "minimalism" of our translations often leads to hide the real dramatic meaning of many scenes.

GIORGIO IERANÒ

“THE FINEST OF ALL GREEK PLAYS”
TRADURRE L’*AGAMENNONE* DI ESCHILO
DA ROBERT BROWNING A EMANUELE SEVERINO

1. UN ESCHILO DELL’ETÀ DEL BRONZO

Il 22 dicembre 1876 il *Times* di Londra pubblica una lettera di Heinrich Schliemann. L’archeologo dilettante, già famoso per gli scavi di Troia, racconta ai lettori del quotidiano inglese, che tiene aggiornati sullo sviluppo delle sue ricerche con costanti *reportage* dal campo, le sue ultime straordinarie scoperte archeologiche in Grecia. Solo poche settimane prima, nella rocca di Micene, erano affiorate le sepolture degli antichi re, e quelle maschere che Schliemann volle subito attribuire agli eroi del mito e, in *primis*, al grande Agamennone.

Quel giorno, il poeta Robert Browning legge *The Times*. Anche Browning, nato nel 1812, è già celebre. È ormai un’istituzione dell’Inghilterra vittoriana, nonostante, o forse grazie, il suo stile innovativo e sperimentale talvolta fino all’oscurità. I suoi *Dramatic Poems*, in particolare, lo hanno consacrato come supremo poeta e drammaturgo britannico. Quando Thomas Alva Edison inventerà il fonografo a cilindro, una delle prime voci, e forse la prima voce di un poeta, ad essere registrata sarà appunto quella di Browning. La registrazione ebbe luogo il 7 aprile 1889, pochi mesi prima della morte di Browning, avvenuta il 12 dicembre dello stesso anno. Le parole del vate vittoriano andavano preservate e conservate per i posteri. L’anno successivo, in un’altra lettera al *Times*, H.R. Hawes commenterà la registrazione, che era stata riascoltata da Edison nel primo anniversario della morte del poeta. E scriverà: “The voice of the dead man was heard speaking. This is the first time that Robert Browning’s or any other voice has been heard from beyond the grave”¹. Browning diventava, come lo stesso Agamennone nella *Nekyia* dell’*Odissea*, una voce che poteva parlare dall’Ade.

Quel 22 dicembre del 1876, comunque, la lettera di Schliemann accende in Browning la scintilla di un’idea. Ne scrive quello stesso giorno al suo editore, George Smith:

I was reading the wonderful letter of Schliemann this morning. It strikes me that you, the famous for enterprise, might fancy something of this kind - Bring out an edition of the finest of all Greek plays - the ‘Agamemnon’ of Aeschylus - which, in default of a better translator, I would try my

¹ Cfr. l’interessante articolo di KREILKAMP 1997 (in particolare, per Browning, p. 221) sull’aura magica

di cui era ammantata l’invenzione del fonografo.

hand and heart at – and illustrate it by photographs of all the ‘find’ at Mycenae – including the remains of the City itself.

Browning aggiunge anche che i suoi illustri e dotti amici, Benjamin Jowett, fra l’altro traduttore dei dialoghi di Platone, e Thomas Carlyle, lo spingevano ad affrontare Eschilo (anche se, come vedremo, Carlyle, a traduzione stampata, declinerà poi ogni responsabilità – o colpa – nell’impresa):

Jowett pressed on me, years ago, to make such a translation, and Carlyle did the same thing a fortnight since².

Browning pensa dunque a un’edizione di Schliemann accompagnata dalle fotografie dei reperti venuti alla luce negli scavi di Micene. Il poeta non aveva ancora avuto modo di vedere, a quella data, l’immagine della celebre maschera di Agamennone. Ma, nei mesi successivi, Schliemann soggiornò a lungo a Londra e diffuse i risultati dei suoi scavi in occasioni pubbliche, tra le quali una conferenza alla Society of Antiquaries il 22 marzo 1877. Intanto, i reperti erano stati fotografati. Già il 24 febbraio 1877 l’*Illustrated London News* aveva pubblicato un resoconto sulla “death mask” di Agamennone³. In quei mesi Schliemann si dedicava alla scrittura del suo libro su Micene (*Mycenae: A narrative of researches and discoveries at Mycenae and Tiryns*) che, pur recando la data del 1878, verrà in realtà pubblicato a New York nel dicembre 1877. Schliemann lo scriveva direttamente in inglese perché, come spiega lui stesso in una lettera a Rudolf Virchow dell’agosto 1877, in Inghilterra, al contrario che in Germania, si sentiva “rispettato e amato”⁴.

Quando, dunque, nel 1877, Browning dà alle stampe la traduzione dell’*Agamennone*⁵, seppure priva dell’auspicato corredo fotografico, la febbre schliemanniana, lungi dall’essere scemata, sta crescendo. La diffusione delle scoperte di Schliemann a Micene rappresentò in effetti, per la cultura inglese, uno *choc* uguale e contrario a quello prodotto, settant’anni prima, dall’esibizione ad Hyde Park, nel 1807, dei marmi del Partenone, appena portati a Londra da Lord Elgin⁶. Ma, dal punto di vista iconografico, ancora prima dell’arrivo dei marmi di Elgin, l’immagine del mondo di Eschilo in Inghilterra era stata influenzata dalle opere di George Romney (1734-1802), celebre ritrattista e illustratore del suo tempo. Romney, a sua volta, era stato suggestionato dalla lettura di Eschilo nella traduzione di Robert Potter (1779), che fu la prima versione inglese completa delle opere del poeta di Eleusi e la seconda in assoluto in una lingua moderna, preceduta solo da quella francese di J.J. Le Franc de Pompignan (1770).

² Su questa lettera cfr. TURTLE 2005, p. 196. Sulle circostanze, talvolta oscure e controverse, delle scoperte di Schliemann, e sulle modalità della loro diffusione tra il pubblico londinese cfr. TRAILL 1995, pp. 141-176.

³ MACINTOSH 2005, pp. 141-142.

⁴ Cfr. TRAILL 1995, p. 166.

⁵ BROWNING 1877. Sull’*Agamennone* di Browning cfr. PRINS 1989, TURTLE 2005. Su Browning traduttore

della tragedia greca RILEY 2008, pp. 182-207. Il tema delle letture classiche di Browning è stato esplorato già da LAWTON 1896, NITCHE 1921, HOOD 1922. Sulla tragedia greca nell’Inghilterra vittoriana si può vedere DOWGUN 1982. Sulla visione vittoriana dell’antico in generale cfr. JENKYN 1980, GOLDHILL 2011. Sulle traduzioni dell’*Agamennone* in inglese WALTON 2006, pp. 43-61.

⁶ Cfr. FEHLMANN 2007.

Come attesta il biografo del pittore, A.B. Chamberlain, basandosi su fonti epistolari, “Romney read Dr. Potter’s translation of Aeschylus with the greatest delight, and was much impressed with the boldness and sublimity of the poet’s subjects, and their suitability for heroic painting”⁷. L’Eschilo di Romney era calato e tradotto in una sensibilità proromantica: non a caso il pittore aveva tra i suoi soggetti preferiti anche il teatro di William Shakespeare. Romney indulgeva a volte a un gusto orientalistico, come nelle illustrazioni per i *Persiani* di Eschilo, intorno al 1780, dove la dimensione dell’impero ottomano contemporaneo si sovrapponeva a quella dell’antico impero achemenide, secondo una prospettiva che ritornerà nel filellenismo d’impronta romantica (per esempio, nel 1822, in *Hellas* di Percy Bysshe Shelley)⁸. Ma il pittore era molto attento anche a compiacere i suoi aristocratici protettori, tra i quali figurava Lord Nelson. Al punto che Romney prestò alla Cassandra eschilea il volto di Lady Hamilton (in un dipinto del 1785-1786 oggi alla Tate Gallery).

I reperti scoperti da Schliemann offrivano invece, immediatamente, già sul piano visivo, il senso di una diversa dimensione del tragico, che superava tanto la tradizione neoclassica quanto quella romantica. Era la scoperta di una Grecia nuova, che entrava in una casuale ma significativa sintonia con quella greca “barbarica” e “titanica” (“barbarisches” e “titanenhaft”) di cui pochi anni prima, nel 1872, Friedrich Nietzsche aveva dissertato nel tredicesimo capitolo della sua *Geburt der Tragödie*. Si consuma un altro momento della scissione tra la nozione di antico e quella di classico. Emerge una Grecia prima della Grecia, una greca affrancata dalla levigatezza dei marmi bianchi di winckelmanniana memoria. Questa nuova Grecia, anti-classica e primitiva, grazie anche alle scoperte di Schliemann, si affermerà poi nella cultura del decadentismo, a cavallo tra Otto e Novecento⁹. Per Browning, come per molti suoi contemporanei, l’*Oresteia* di Eschilo finisce per appartenere non solo e non tanto alla classicità del V secolo quanto alla Grecia micenea. È un Eschilo, per così dire, dell’età del bronzo. Che quindi non deve essere illustrato con le statue dello stile severo ma con le maschere d’oro del secondo millennio avanti Cristo.

Sarà questa, per esempio, la prospettiva di Gabriele D’Annunzio, profondamente suggestionato dalla sua visita, nel 1895, agli scavi di Micene. Questa visita ispirerà direttamente, com’è noto, il dramma *La città morta* (1896), così come gli scavi di Evans a Troia non saranno estranei all’ispirazione che governa la *Fedra* del 1909, una Fedra non più raciniana ma “minoica”. Nel *Fuoco* (1900), D’Annunzio istituirà un parallelo diretto tra le scoperte di Schliemann e il mondo di Eschilo, immaginando il momento del disvelamento della tomba dei re micenei:

I morti che tu cerchi, e che non riesci a scoprire, si rianimano dentro di te violentemente e respirano dentro di te col tremendo soffio a loro infuso da Eschilo, enormi e sanguinosi come ti sono apparsi nell’Orestide, percossi senza tregua dal ferro e dalla face del loro Destino.

⁷ CHAMBERLAIN 1910, p. 95.

⁸ Cfr. HALL 2007.

⁹ Si pensi anche, su un piano diverso, alla quasi

contemporanea infatuazione di Richard Wagner per l’*Oresteia*: in generale su Eschilo e Wagner cfr. EWANS 1982.

Ma c'è un altro aspetto significativo. Nella lettera a George Smith, Browning definisce l'*Agamennone* "the finest of all Greek plays". Un'idea che a noi oggi può apparire ovvia ma che allora non lo era affatto. L'assunzione che Eschilo fosse superiore agli altri tragici, e l'*Agamennone* superiore agli altri drammi di Eschilo, è relativamente nuova. Lo è rispetto al canone classicista, il canone settecentesco di Lessing, per esempio, che riconosceva il vero modello di poesia tragica in Sofocle, idea che si prolunga anche nella quarta lezione delle *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* di August Wilhelm von Schlegel (1809), dove la superiorità del dramma sofocleo rispetto a quello eschileo viene riaffermata senza esitazioni. Ma la predilezione per l'*Agamennone* non è ovvia neppure nella tradizione romantica più matura, che, tra le opere di Eschilo, preferirà invece senz'altro il *Prometeo* (la stessa Elizabeth Barret, futura moglie di Browning, lo aveva tradotto per ben due volte: nel 1833, pubblicando a Londra il suo *Prometheus Bound, Translated from the Greek of Aeschylus*, e poi ancora nel 1850)¹⁰.

È noto come Eschilo fosse stato a lungo considerato un poeta imperfetto, irregolare, eccessivo. È un pregiudizio che si afferma sulla scorta di una tradizione antica che risale almeno alle *Rane* di Aristofane: il giudizio aristofanese su un Eschilo "difficile da comprendere" (vv. 929-930: ῥήμαθ' ἰππόκρημνα, / ἃ ζυμβαλεῖν οὐ ῥάδι' ἦν) viene del resto citato dallo stesso Browning nella sua prefazione all'*Agamennone*¹¹. Quintiliano, in un passo famoso (*Institutio Oratoria* X 1, 66), aveva parlato di Eschilo come di un poeta "sublimis et gravis et grandilocus saepe usque ad vitium, sed rudis in plerisque et incompositus". Questa idea aveva influenzato profondamente l'immagine di Eschilo, per esempio, nella Francia illuminista, dove il genio ateniese passava, come del resto William Shakespeare, per un autore barbarico, smisurato ed eccessivo nelle sue immagini poetiche, un drammaturgo che infarciva le sue opere di spettri, prodigi, situazioni inverosimili. Celebre la frase di Voltaire nei suoi *Discours sur la tragedie* (1731): "L'art était dans son enfance du temps d'Eschyle comme à Londres du temps de Shakespeare". Un giudizio che sarà peraltro riecheggiato da Winckelmann nel 1775¹²: "Die schönen Künste haben ihre Jugend sowohl wie die Menschen, und der Anfang dieser Künste scheint wie der Anfang bei Künstlern gewesen zu sein, wo nur das Hochtrabende, das Erstaunende gefällt. Solche Gestalt hatte die tragische Muse des Äschylus, und sein Agamemnon ist zum Teil durch Hyperbolen viel dunkler geworden als alles, was Heraklit geschrieben. Vielleicht haben die ersten griechischen Maler nicht anders gezeichnet, als ihr erster guter Tragikus gedichtet hat." Sempre Voltaire, com'è noto, nella voce *Art Dramatique* del *Dictionnaire Philosophique* (1764), considerava le opere di Eschilo come "pièces barbares". Proprio il *Prometeo*, di lì a poco così ammirato e imitato, veniva giudicato un pessimo pezzo di teatro: Jean-François de La Harpe, nel suo *Lycée* (1799), aveva sentenziato: "Cela ne peut pas même s'appeler une tragédie"¹³. La Harpe dava anche per scontata l'inferiorità di Eschilo rispetto agli altri tragici: "Vous avez vu que j'établissais une différence très

¹⁰ DRUMMOND 2006.

¹¹ BROWNING 1877, p. VI.

¹² Nei suoi *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, ripubblicati ora in pp. 17-18.

¹³ LA HARPE, p. 77. Sulla fortuna del *Prometeo* in Francia cfr. LECHEVALIER 2004 e LECHEVALIER 2007. In generale, sulla fortuna del *Prometeo* dall'antichità a oggi si rimanda a CONDELLO 2011.

grande entre Eschyle et ses deux successeurs, précisément parce que les pièces du premier étaient dénuées d’action et d’intrigue, et que les deux autres, plus savants dans l’art, ont mis dans leurs ouvrages ce qui manquait à ceux d’Eschyle”¹⁴.

Nel '700 solo Diderot sembra apprezzare l’oscuro e primitivo Eschilo. Sostenendo, nel suo trattato *De le Poésie dramatique* (1758), che la poesia tragica deve sempre avere qualcosa “d’énorme, de barbare et de sauvage” (Chap. XVIII, *Des moeurs*). Lo considera un autore arduo, ma tuttavia “epico”, “gigantesco”, “sublime”:

Sophocle, Euripide et Eschyle sont les trois poètes tragiques de la Grèce. Sophocle est simple et grand, mais qui est-ce qui déchiffrera ses chœurs ? Le moraliste Euripide est facile et clair, mais encore faut-il être en état de suivre la marche d’un ouvrage dramatique pour en profiter. Eschyle est épique et gigantesque lorsqu’il fait retentir le rocher sur lequel les Cyclopes attachent Prométhée et que les coups de leurs marteaux en font sortir les nymphes effrayées ; il est sublime lorsqu’il exorcise Oreste, qu’il réveille les Euménides qu’il avait endormies, qu’il les fait errer sur la scène et crier : Je sens la vapeur du sang, je sens la trace du parricide, je la sens, je la sens... et qu’il les rassemble autour du malheureux prince qui tient dans ses mains les pieds de la statue d’Apollon. Mais de combien d’années d’études a-t-on payé la jouissance de ces beautés!¹⁵.

Visto da questa prospettiva, Eschilo poteva avviarsi a diventare un modello poetico perfetto per la cultura romantica. Ed è in questa chiave che avviene la sua rivalutazione ottocentesca, che lo trasforma da un lato quasi in un antesignano dello *Sturm und Drang* (da qui anche l’infatuazione romantica per il *Prometeo*), e dall’altro, ma forse in misura minore, in un poeta nazionale, politico e patriottico, il bardo della libertà greca (per esempio nella concezione di Gustav Droysen, autore a sua volta nel 1832 di una traduzione di Eschilo)¹⁶. Gli eccessi barbari che venivano, nel Settecento, imputati a Eschilo come un difetto diventano ora una virtù. Per quanto nell’Inghilterra di Browning, anche dopo la voga romantica, Eschilo resti comunque assai meno rappresentato sulle scene teatrali rispetto a Sofocle ed Euripide¹⁷. Rimase sostanzialmente isolata la celebre affermazione di Johann Wolfgang Goethe che, in una lettera del primo settembre 1816 a Wilhelm von Humboldt, aveva proclamato l’*Agamennone* il “capolavoro dei capolavori” (“Kunstwerk der Kunstwerke”)¹⁸. Von Humboldt aveva pubblicato proprio in quell’anno la sua celebre traduzione dell’*Agamennone*, con la fondamentale *Einleitung* in cui aveva esposto le sue teorie sulla traduzione. Anche per lui l’*Agamennone* era un’opera suprema, quantomeno nell’ambito del teatro antico: “Unter allen Werken der Griechischen Bühne kommt keines dem Agamemnon an tragischer Erhabenheit gleich”¹⁹. Peraltro, lo stesso Humboldt sottolineava come l’*Agamennone*, così “kraftvoll”, “grandios”, “dunkel”, a differenza dell’opera di Sofocle, risultasse, come “tutte le opere di grande originalità”, alla fine “intraducibile”, “unübersetzbar”²⁰.

Quella di Browning è dunque, anche, una prospettiva tardo-romantica. L’influsso romantico sembra evidente nelle definizioni della poesia eschilea che ricorrono nelle opere poetiche

¹⁴ LA HARPE, p. 104.

¹⁵ Il giudizio si trova in Diderot, *Caractère des auteurs grecs in Plan d’une Université pour le gouvernement de Russie, Faculté des arts* (1776).

¹⁶ Sulla rivalutazione romantica di Eschilo cfr. BRIX

1992. Su Eschilo secondo Droysen LANDFESTER 2012.

¹⁷ MACINTOSH 2005, p. 139.

¹⁸ BORCHMEYER 1999, p. 41.

¹⁹ VON HUMBOLDT 1816, p. III.

²⁰ VON HUMBOLDT 1816, p. 15.

di Browning. Si pensi a espressioni come “The thunder-phrase of the Athenian” (Sordello) oppure “Aeschylus’ bronze-throat eagle-bark” (Aristophanes’ Apology). In esergo alle sue *Balaustion’s adventures*, del resto, il poeta appone anche alcuni celebri versi di sua moglie, Elizabeth Barret Browning, che contrapponevano “Our Euripides the human” ad “Aeschylus the thunderous”. Sono versi che derivano dal poema *Wine of Cyprus*, dove Elisabeth scrive (vv. 81-92):

Oh, our Aeschylus, the thunderous!
 How he drove the bolted breath
 Through the cloud to wedge it ponderous
 In the gnarled oak beneath.
 Oh, our Sophocles, the royal,
 Who was born to monarch’s place,
 And who made the whole world loyal,
 Less by kingly power than grace.
 Our Euripides, the human,
 With his droppings of warm tears,
 And his touches of things common
 Till they rose to touch the spheres!

È un’immagine abbastanza convenzionale, dipendente da una lunga tradizione sulle differenze fra i tre tragici che risale almeno alle *Rane* di Aristofane, e che Elisabeth Browning replica anche in un altro poema (*A Vision of Poets*):

Here Aeschylus, the women swooned
 To see so awful when he frowned
 As the gods did: he standeth crowned.
 Euripides, with close and mild
 Scholastic lips, that could be wild
 And laugh or sob out like a child
 Even in the classes. Sophocles,
 With that king’s-look which down the trees
 Followed the dark effigies

Ma se quest’idea di Eschilo coltivata dalla famiglia Browning ha molto di convenzionale, viceversa la traduzione di Browning è profondamente anticonvenzionale e segna uno stacco radicale rispetto alla tradizione. È una versione “a calco”, dominata dallo sforzo costante di replicare alla lettera la struttura sintattica, l’*ordo verborum* e persino il lessico del greco, a partire dal costante uso di parole composte. Browning afferma che il traduttore deve cercare “to be literal at every cost save that of absolute violence to our language” e cercare di rendere “the very turn of each phrase in as Greek a fashion as English will bear”²¹. Basti citare alcuni versi che fanno parte del discorso dell’Araldo (vv. 638 ss.), dove la programmatica volontà di aderire al “turn of phrase” della lingua greca produce effetti vertiginosi come questi:

²¹ BROWNING 1877, p. V.

ὄταν δ' ἀπευκτὰ πῆματ' ἄγγελος πόλει
 στυγνῶ προσώπῳ πτωσίμου στρατοῦ φέρῃ,
 πόλει μὲν ἕλκος ἔν τὸ δῆμιον τυχεῖν,
 πολλοὺς δὲ πολλῶν ἐξαγισθέντας δόμων
 ἄνδρας διπλῆ μάστιγι, τὴν Ἄρης φιλεῖ,
 δίλογχον ἄτην, φοινίαν ζυνωρίδα·
 τοιῶνδε μέντοι πημάτων σεσαγμένον
 πρέπει λέγειν παιᾶνα τόνδ' Ἐρινύων.
 σωτηρίων δὲ πραγμάτων εὐάγγελον
 ἦκοντα πρὸς χαίρουσαν εὐεστοῖ πόλιν

And when a messenger with gloomy visage
 To a city bears a fall'n host's woes — God ward off! —
 One popular wound that happens to the city,
 And many sacrificed from many households —
 Men, scourged by that two-thonged whip Ares loves so,
 Double spear-headed curse, bloody yoke-couple, —
 Of woes like these, doubtless, whoe'er comes weighted.
 Him does it suit to sing the Erinues' paian.
 But who, of matters saved a glad-news-bringer,
 Comes to a city in good estate rejoicing...

È quasi una parodia del greco, dove non solo le invenzioni più ardite e originali della *lexis* eschilea ma anche composti relativamente comuni vengono amplificati con arditi neoonii linguistici (per esempio εὐάγγελον traslato in “glad-news-bringer”). L'effetto generale, quantomeno agli occhi del lettore colto inglese ottocentesco, è quello di un dettato arduo fino all'oscurità. Naturalmente, quest'Eschilo caratterizzato da una sublime incomprensibilità ha innanzitutto un'affinità profonda con la poetica di Browning, poeta dell'oscuro e dello straniente. Ma questa affinità non basta a indurre i critici contemporanei a una valutazione positiva dell'*Agamennone* di Browning. Lo stesso Carlyle, che Browning aveva assunto a nume tutelare per la traduzione di Eschilo, indicandolo come il primo ispiratore del suo lavoro, ci tiene subito a prendere le distanze dal risultato.

Oh yes, [Browning] called down some months ago to ask if he might dedicate it to me. I told him I should feel highly honoured. But - O bless me! Can you understand it at all? [...] Yes, Browning says I ordered him to do this translation . . . but O dear! hÈs a very foolish fellow. He picks you out the English for the Greek word by word, and now and again sticks two or three words together with hyphens; then again he snips up the sense and jingles it into rhyme! I could have told him he could do no good whatever under such conditions²².

La stroncatura di Carlyle non è isolata. Swinburne, in una sua lettera, liquida ancora più sprezzantemente l'*Agamennone* di Browning come qualcosa che sta “al di là della caricatura”:

²² Il giudizio è riportato da HALLINGHAM 1907, pp. 257-258.

A presentation of Browning's *Agamemnon* was the last straw that broke the camel's back. I wrote a line of thanks, and went straight to bed. It is beyond belief - or caricature. Some devil possesses him when he touches anything Hellenic²³.

La condanna risulta ancora più pesante considerando che lo stesso Swinburne, due anni prima, aveva difeso Browning dall'accusa di "obscurity"²⁴. Swinburne non fu, del resto, l'unico degli amici di Browning a prendere drasticamente le distanze dall'*Agamemnone*. Fece lo stesso anche Frederic George Kenyon, l'editore dell'*Athenaion Politeia* di Aristotele, che aveva frequentato Browning in giovinezza. Nel 1812, Kenyon curò la "Centenary Edition" delle opere di Browning, in dieci volumi, e, introducendo il volume VIII, che conteneva anche l'*Agamemnone*, definisce la traduzione di Eschilo un "perverse tour de force"²⁵. Naturalmente questa prospettiva è discutibile, ed è bizzarro che il giudizio di "perversità", formulato da Kenyon, ricorra ancora in una assai più recente edizione dei testi drammatici di Browning, quella curata nel 1988 da Thomas Collins and Richard Shroyer. Anche loro trovano la traduzione "perverse"²⁶.

Alla luce di canoni estetici e traduttivi diversi, questo giudizio negativo ha potuto essere modificato. Nel suo *After Babel*, George Steiner rivaluta Browning come esempio di tradizione ispirata al literalism²⁷: una forma di traduzione "a calco", insomma, simile a quella che sarà predicata, per esempio, in Italia, sempre riguardo alla tragedia greca, da Edoardo Sanguineti. Sanguineti sosteneva che non si dovesse "italianizzare il greco" ma "grecizzare l'italiano"²⁸. Allo stesso modo Browning "anglicizza" il greco. Egli vuole, come si è visto, tradurre Eschilo "in as Greek a fashion as English will bear"²⁹. Questa idea del "calco" era esattamente quella che ispirava il poeta britannico, che non chiama la sua traduzione "translation", ma semplicemente "transcription" (*The Agamemnon of Aeschylus transcribed by Robert Browning* era il titolo completo del volume). E un'espressione analoga, "transcript", Browning l'aveva già usata per i brani di Euripide inseriti nel 1871 nel poema *Balaustion's adventures* che nel frontespizio recava appunto l'aggiunta *Including a transcript from Euripides*.

Ma già tra i suoi contemporanei Browning non trovò sempre e soltanto un'accoglienza fredda o ironica per il suo esperimento di traduzione. Tra gli estimatori dell'*Agamemnone* ci furono anzi figure di assoluto prestigio, come F.A. Paley, uno dei maggiori editori e studiosi di Eschilo. Lo stesso Paley si era applicato a tradurre Eschilo, in una versione prosastica inglese (*Aeschylus translated into English prose*, London 1864) che Browning possedeva nella sua biblioteca, nella seconda edizione, stampata a Cambridge nel 1871. Anzi, sono stati notati numerosi debiti di Browning verso la traduzione di Paley, indicata addirittura come "source", come

²³ LANG 1960, p. 31.

²⁴ LITZINGER - SMALLEY 1970, pp. 414-419.

²⁵ KENYON 1912, p. XI.

²⁶ COLLINS - SHROYER 1988, p. 514. Cfr. PRINS 1989, p. 151.

²⁷ STEINER 1998, pp. 329-332.

²⁸ Così scriveva nel volume di presentazione delle rappresentazioni classiche del XLVI ciclo di spet-

tacoli dell'Istituto nazionale del dramma antico di Siracusa (2010), per il quale Sanguineti, con il titolo *Fedra*, aveva tradotto l'*Ippolito* di Euripide: cfr. CONDELLO 2012a e CONDELLO 2012b, in specie pp. 27-28 e 43-45. Su Sanguineti traduttore dal greco si veda CONDELLO - LONGHI 2006.

²⁹ BROWNING 1877, p. V.

“fonte”, dell’opera di Browning³⁰. Quello che è certo è che Paley si mostra molto in sintonia con Browning. In chiusura della sua recensione all’*Agamennone* apparsa il 27 ottobre 1877 su *The Athenaeum*, egli scrive³¹:

In the sublime and eagle-like passages of this greatest tragedy of the greatest Greek tragedian, Mr. Browning has succeeded - well. In passages where the terrible almost trenches on the grotesque [...] he is almost the only one of our poets who is thoroughly at home in this perplexing borderland of beauty and deformity.

Ma nemmeno l’autorevolezza di Paley bastò a convincere tutti i detrattori di Browning. Una recensione non firmata, apparsa su *The London Quarterly Review* dell’aprile 1878, e intitolata icasticamente *Torturing the English Tongue*, esordiva citando con ironia il (presunto) giudizio di un giovane laureato di Oxford: “One young Oxford B.A. was reported to have said, ‘At almost every page I had to turn to the Greek to see what the English meant’”³².

2. SOLUZIONI PER IL PROLOGO

Il lavoro “a calco” di Browning permette, all’atto pratico, di trovare molte soluzioni felici. Un caso particolarmente significativo è la resa dell’esordio, dove l’approccio traduttivo di Browning restituisce alcuni aspetti della *lexis* eschilea che vanno perduti in altre e meno letterali traduzioni. La guardia, appostata sul tetto del palazzo degli Atridi, in attesa del ritorno di Agamennone, descrive così la sua condizione (vv. 1-4):

Θεοὺς μὲν αἰτῶ τῶνδ’ ἀπαλλαγὴν πόνων,
φρουρᾶς ἐτείας μῆκος, ἦν κοιμώμενος
στέγαις Ἀτρείδων ἄγκαθεν, κυνὸς δίκην,
ἄστρων κάτοιδα νυκτέρων ὀμήγυριν

Questa la traduzione di Browning:

The gods I ask deliverance from these labours,
Watch of a year’s length whereby, slumbering through it
On the Atreidai’s roofs on elbow, — dog-like —
I know of nightly star-groups the assemblage

Un problema che l’esordio del prologo pone immediatamente, e che i traduttori hanno risolto diversamente, è come restituire la prima parola del dramma, *theous*³³. In tutte le tradu-

³⁰ ROBERTS 1991.

³¹ PALEY 1877, p. 527 (ora anche in LITZINGER - SMALLEY 1970, p. 468).

³² LITZINGER - SMALLEY 1970, p. 443.

³³ Si veda ora il contributo di CONDELLO - PIERI 2013, pp. 564-576, che contiene molte acute e interessanti osservazioni sui problemi connessi alla traduzione del prologo.

zioni, e in tutte le lingue, i traduttori hanno sempre oscillato tra una duplice scelta: vi è chi ha reso *theous* con un accusativo, ciò che effettivamente è dal punto di vista grammaticale, e chi invece lo ha trasposto al vocativo, volgendo il discorso della guardia nella forma di un'invocazione, di una preghiera. Questa alternanza caratterizza le traduzioni di tutte le epoche e di tutte le lingue. Così avviene nelle traduzioni francesi, come mostrano alcuni esempi³⁴:

François-Jean-Gabriel de La Porte du Theil (1795)
Dieux: ne mettez-vous point fin à mes travaux!

Alexis Pierron (1841)
Dieux, Je vous en prie, délivrez-moi des ces fatigues

Paul Claudel (1896)
Je prie les dieux qu'il mettient fin à ces fatigues

Ma lo stesso accade per le traduzioni italiane:

Ettore Romagnoli (1921):
Numi, il riscatto concedete a me / dei miei travagli, della guardia lunga / un anno già, ch'io vigilo
sui tetti / degli Atridi, prostrato su le gomita / a mo' d'un cane.

Pier Paolo Pasolini (1960)
Dio, fa' che finisca presto questa pena! / Da anni ed anni sto qui, senza pace, / come un cane, in
questo lettuccio / della casa degli Atridi, ad aspettare.

Raffaele Cantarella (1977)
Agli dei prego la liberazione da questa pena, custodia di lunghi anni: sul tetto degli Atridi, accuc-
ciato sui gomiti come un cane..

Emanuele Severino (1985)
Gli dei, io prego di liberarmi da queste pene! Che io possa finalmente smontare dal mio posto di
guardia dopo anni e anni! Come un cane me ne sto tra le braccia del tetto degli Atridi che mi fa da
giaciglio.

Ezio Savino (1998)
Dèi, vi chiedo: sollievo da questo mio soffrire! Un anno intero, lungo, di guardia. Notti bianche,
qui sul castello dei figli di Atreo, rannicchiato, da cane.

Monica Centanni (2003)
Dei! Vi chiedo di liberarmi da questo tormento

Anche nelle traduzioni inglesi vi è la stessa oscillazione tra vocativo e accusativo. Bastino ancora una volta alcuni esempi di epoche diverse:

³⁴ Sulle traduzioni francesi del prologo dell'*Agamemnone*, specie in rapporto alla versione di Paul

Claudel, cfr. HUMBERT-MOUGIN 2003, pp. 45-51.

F.A. Paley (1864)

Of the gods I'm ever asking a riddance from these toils

Philip Vellacott (1956)

O Gods! grant me release from this long weary watch. Release, O gods!

Robert Fagles (1980)

Dear gods, set me free from all the pain

“Numi!”, “Dei!”, “Gods!”. La tentazione dell’esclamativo appare spesso irresistibile. Ma essa indirizza immediatamente il tono del prologo verso una dimensione enfatica, attribuisce al discorso della Guardia una perentorietà discutibile. *Theous*, “dei”, è senz’altro un *incipit* pregnante, in una trilogia dominata dalla presenza oscura e pervasiva del divino, che nell’ultimo dramma, le *Eumenidi*, diventa anche presenza scenica, attraverso le figure di Apollo, Atena e delle Erinni. Così come è cruciale, per esempio, la parola *tekna*, “figli”, all’inizio di una tragedia che, come l’*Edipo Re*, ha il suo perno nella perversione dell’idea di paternità. È quindi naturale che molti traduttori enfaticizzino l’appello alle divinità. Ma quella della guardia non è un’invocazione, una preghiera diretta: è un soliloquio, un meditare sommesso e doloroso sulla propria condizione. La sentinella non osa neppure rivolgersi direttamente agli dei per chiedere la “liberazione” dalle sofferenze: li chiama in causa indirettamente. La guardia non dialoga, non parla con gli dei, che restano remoti e lontani. Parla tra sé e sé, nella sua desolata solitudine.

Browning mantiene l’ordine delle parole del verso greco e così facendo restituisce la posizione enfatica dell’incipitario *theous* (“The Gods”) preservando al tempo stesso il carattere di dolente soliloquio che contraddistingue il discorso della guardia. E lo fa anche in contrapposizione alle traduzioni poetiche dell’*Agamennone* più diffuse in Inghilterra tra ‘700 e ‘800. Dove Browning conserva l’accusativo, infatti, Robert Potter, nel 1779, introduceva anche lui un vocativo e amplificava ulteriormente lo scarno dettato eschileo (introducendo l’aggettivo “fav’ring”): “Ye, fav’ring Gods, relieve me from this toils”. Non diversamente, e anzi ancora più liberamente ed enfaticamente, procedeva John Simmons nel 1824, introducendo il discorso della guardia addirittura in una forma interrogativa: “For ever thus? O keep me not, ye gods, / for ever thus, fix’d in the lonely tower...”.

L’approccio “letteralista” conduce Browning anche a preservare il disturbante elemento ossimorico del secondo verso dell’*Agamennone* di Eschilo. Nel testo greco, alla lettera, la guardia sostiene di star dormendo (*koimasthai*) una veglia (*phroura*). È un’espressione bizzarra che ha richiamato, fin da subito, l’attenzione degli studiosi di Eschilo. Il verbo *Koimasthai*, infatti, può avere come oggetto *hypnos*, il sonno³⁵, ma non certo una veglia. E, nel prologo dei *Sette contro Tebe*, Eteocle indica la sua instancabile vigilanza, utilizzando appunto un’espressione esattamente antitetica: egli “fa la guardia” al timone della città, compie l’opera del *phylax* (φυλάσσει πρῶτος) “senza far addormentare le palpebre nel sonno” (βλέφαρα μὴ κοιμῶν ὑπνώ). Com’è possibile, dunque, che la guardia, il *phylax*, dell’*Agamennone* vigili invece “dormendo”?

³⁵ Cfr. LSJ s.v. *koimao*.

Il problema era stato colto già dagli scoliasti al verso che cercavano di risolverlo sulla base del buon senso. Così gli scoli ai manoscritti tricliniani F (Laurenziano 31, 8) e Tr (Napoli II F 31) chiosano *koimomenos* con *anaklinomenos* (si tratta cioè di “stare sdraiati” non di “dormire”) e spiegano: “*Koimomenos* è detto in maniera scherzosa e non va riferito al sonno – come potrebbe infatti chi dorme fare la guardia e guardare le stelle? – ma allo stare sdraiato”³⁶. L’interpretazione degli scoliasti si è affermata come quella prevalente ed è diventata indiscutibile anche grazie all’autorevolezza di Eduard Fraenkel che l’ha sottoscritta³⁷. I dizionari propongono così un uso di *koimasthai* dove il verbo “dormire” significa esattamente il suo contrario, cioè “stare svegli”³⁸. È possibile che questa interpretazione, fondata anche sull’interpretazione discutibile di un passo di Senofonte (*Ciropedia* 1. 2. 4), sia da rivedere e non si può escludere che avesse ragione invece Wilhelm Schneidewin, quando, nelle note alla sua edizione eschilea del 1856, definiva il nesso “dormire una veglia” come “un bizzarro ossimoro”, “ein drolliges Oxymoron”³⁹. Non mi soffermo ora su questo punto che conto di trattare più estesamente, tra breve, in un altro saggio⁴⁰. Basti notare qui che, comunque si voglia intendere il testo greco, quasi tutti i traduttori tendono a neutralizzare l’ossimoro. A mo’ di esempio, limitiamoci a uno sguardo ad alcune traduzioni italiane:

Ettore Romagnoli (1921):

Numi, il riscatto concedete a me / dei miei travagli, della guardia lunga / un anno già, ch’io vigilo sui tetti / degli Atridi, prostrato su le gomita / a mo’ d’un cane.

Pier Paolo Pasolini (1960)

Dio, fa’ che finisca presto questa pena! / Da anni ed anni sto qui, senza pace, / come un cane, in questo lettuccio / della casa degli Atridi, ad aspettare.

Raffaele Cantarella (1977)

Agli dei prego la liberazione da questa pena, custodia di lunghi anni: sul tetto degli Atridi, accucciato sui gomiti come un cane..

Emanuele Severino (1985)

Gli dei, io prego di liberarmi da queste pene! Che io possa finalmente smontare dal mio posto di guardia dopo anni e anni! Come un cane me ne sto tra le braccia del tetto degli Atridi che mi fa da giaciglio.

Ezio Savino (1998)

Dèi, vi chiedo: sollievo da questo mio soffrire! Un anno intero, lungo, di guardia. Notti bianche, qui sul castello dei figli di Atreo, rannicchiato, da cane.

³⁶ “ἀστείως εἴρηται τὸ κοιμώμενος οὐκ ἐπὶ ὕπνου — πῶς γὰρ ἂν καὶ φρουροὶ καὶ ἄστρα βλέποι ὁ ὕπνων; — ἀλλ’ ἐπὶ ἀνακλίσεως”, recitano gli scoli a F (lo stesso testo, con poche variazioni, in Tr).

³⁷ FRAENKEL 1950, p. 3.

³⁸ LSJ: “Keep watch at night”; Montanari: “Passare la notte facendo la guardia”.

³⁹ SCHNEIDEWIN 1856, p. 3.

⁴⁰ Ma si vedano intanto anche le condivisibili considerazioni di MACE 2002, p. 38, n. 11 che osserva come *koimaomai* “consistently implies sleep. To dilute the boldness of the metaphor is to gloss over a paradox that highlights the unnaturalness of the Watchman’s vigil”.

Tutti i traduttori scelgono di normalizzare il testo, nessuno⁴¹ sceglie di conservare la natura ossimorica del nesso “*phrouras [...] koimomenos*”. Browning invece, nella sua “transcription”, segue una via diversa e traduce *koimomenos* con “slumbering”:

The gods I ask deliverance from these labours,
Watch of a year’s length whereby, slumbering through it
On the Atreidai’s roofs on elbow, — dog-like —

“Slumbering”, se non è proprio dormire (“sleeping”), è quantomeno “dormicchiare”. Del resto, è sempre con lo stesso verbo, “slumber”, che Browning traduce subito dopo anche lo ὕπνου, e quindi propriamente il sonno, del verso 17 del prologo. La traduzione a calco recupera quindi un aspetto non ovvio del testo di Eschilo. E bisognerà notare che questo aspetto viene enfatizzato anche da un interprete molto acuto, e sovente anticonformista, della tragedia greca, Hugh Lloyd-Jones, che nella sua traduzione dell’*Agamennone* è ancora più esplicito nella resa del nesso ossimorico, mostrando peraltro anche una possibile dipendenza diretta da Browning. Il confronto tra le due traduzioni sembra attestarlo con chiarezza:

Hugh Lloyd Jones (1970)
The gods I beg for deliverance from these toils,
From my watch a year long, through which, sleeping
upon the house of the Atreidae, like a dog..

Browning (1877):
The gods I ask deliverance from these labours,
Watch of a year’s length whereby, slumbering through it
On the Atreidai’s roofs on elbow, — dog-like —

3. ALLA RICERCA DI UNA LINGUA NUOVA

Alcuni decenni dopo l’opera di Browning, il problema del prologo dell’*Agamennone* si pose anche a un altro poeta, Ezra Pound. Pound muoveva da un’idea del tradurre che era radicalmente diversa da quella “letteralista” di Browning, la cui traduzione dell’*Agamennone* viene criticata per le non sempre necessarie “obscurities” e liquidata come “unreadable”⁴². Non era la “lettera” del testo ma il “senso” che bisognava perseguire, come scriverà lo stesso Pound ai traduttori giapponese e tedesco delle sue *Women of Trachis* (1954), riscrittura di un’altra tragedia, le *Trachinie* di Sofocle: “Don’t bother about the WORDS, translate the MEANING”; “Don’t translate what I wrote, translate what I MEANT to write”⁴³. L’abbozzo di traduzione

⁴¹ L’unica, parziale eccezione mi pare essere la traduzione di Monica Centanni (2003) che reintroduce, seppure spezzando l’andamento del testo greco in due periodi distinti, l’idea del dormire: “Dei! Vi chiedo di liberarmi da questo tormento, questa guardia

che dura da un anno. Dormire qui rannicchiato, sulla reggia degli Atridi, accovacciato come un cane!”

⁴² Così scrive nel saggio *Translators of Greek* pubblicato nel 1920 in *Insertions* (POUND 1920, pp. 345-349).

⁴³ Citato da KENNER 1971, p. 150.

dell'*Agamennone* è stato ritrovato tra le carte di Pound e pubblicato per la prima volta nel 1986⁴⁴. L'idea che presiedette al tentativo di traduzione è illustrata dallo stesso Pound in una delle sue *Paris Letters* pubblicata su *Dial* nel marzo 1923, quando questo tentativo si è già rivelato fallimentare:

The Agamemnon drives one to admiration; it is a great work, it probably knocks the spots off other greek plays [...]. Years ago I took the Agamemnon to T.S. Eliot to see whether he could do anything with it [...]. He kept my copy for a long time, and I believe considered the matter; at the end of three or four years nothing had happened. I grew impatient and thought I could have a shot at it⁴⁵.

Pound procede per sottrazione e condensa tutta la prima parte dell'*Agamennone* (i 366 versi di prologo e parodo) in soli 56 versi. Ma si accorge subito che anche questa estrema condensazione non funziona. Scrive ancora nella sua *Paris Letters*.

In the Agamemnon there is simply too much stuff that doesn't function; you put it in and the thing goes dead, you start omitting it and the remains are insufficient⁴⁶.

Un altro problema che si pone a Pound è quello linguistico. Quale lingua per il testo di Eschilo? Istantivamente si rende conto del carattere plurilinguistico della *lexis* tragica eschilea. Capisce che per rendere appieno il "senso" del discorso della guardia bisogna tenere presente che il personaggio è caratterizzato come un uomo semplice, che si esprime facendo riferimento al gioco dei dadi (vv. 32-33) o parlando per proverbi (vv. 36-37: il "bue sulla lingua"). È probabilmente questa la ragione implicita che lo spinge a fare la scelta bizzarra di far parlare il *phylax* della casa degli Atridi come uno schiavo negro della Georgia e, viceversa, ad attribuire al coro dei cittadini argivi il gergo "cockney" tipico dell'East London: "I tried every possible dodge, making the watchman a negro, and giving him a fihn Géogiah voyce; making the chorus talk cockney, et cetera"⁴⁷. La guardia dell'*Agamennone* diventa dunque, nell'abbozzo, un Conciierge, e si esprime in questa maniera:

CONCIERGE. Dey keep me up hyear lak a dawg
Teh bark at the consterlations
I'm a watchman, I am
That is to say: I was,
Dey don't take much watching from the outside
But die ole lady has had some vacation..
Do I get paid for this job?⁴⁸

⁴⁴ GALLUP 1986. Per una trattazione più approfondita di questo abbozzo rimando agli atti del Convegno internazionale dell'Istituto del dramma antico (*Agamennone cento anni dopo*, Roma 27-29 marzo 2014), di prossima pubblicazione.

⁴⁵ Citato in GALLUP 1986, p. 117.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ La guardia si chiede "Do I get paid?" forse perché Pound sapeva che nell'*Odissea* (4. 524 ss.) si diceva che Egisto aveva promesso al *phylax* il pagamento di due talenti d'oro se avvistava Agamennone.

Come abbiamo visto, Pound cerca di coinvolgere l'amico T.S. Eliot nel suo progetto di traduzione/riscrittura dell'*Agamennone*. Anzi, altrove⁴⁹, egli dice esplicitamente che l'idea di lavorare su Eschilo fu stimolata dalla celebre stroncatura di Eliot alle traduzioni di Gilbert Murray dai tragici greci. Il saggio di Eliot, *Euripides and professor Murray*, pubblicato per la prima volta nel 1920 e poi ristampato nel novembre dello stesso anno nella raccolta di saggi *The Sacred Wood* (pp. 64-70), è in effetti un viatico fondamentale, un punto di svolta per chi, almeno nel mondo anglosassone, cercava linguaggi diversi per la traduzione dei tragici. L'esigenza di un diverso linguaggio nasce, argomenta Eliot, dal fatto che la nostra visione dei greci è diversa da quella dei nostri predecessori. C'è stato un mutamento di prospettiva culturale, al quale, nota Eliot, lo stesso Murray, insieme a Jane Harrison e a tutta la Cambridge School, con il loro orientamento antropologico, hanno peraltro validamente contribuito. Bisognerebbe quindi essere conseguenti e, così come abbiamo rimosso la patina neoclassica e winckelmanniana dall'antica Grecia, rimodulare di conseguenza anche la lingua delle nostre traduzioni. Scrive Eliot⁵⁰:

The Greek is no longer the awe-inspiring Belvedere of Winckelmann, Goethe, and Schopenhauer, the figure of which Walter Pater and Oscar Wilde offered us a slightly debased re-edition. And we realize better how different – not how much more Olympian – were the conditions of the Greek civilization from ours.

Eliot ritiene che alcuni poeti stiano già facendo un lavoro apprezzabile e tra loro include H.D., cioè Hilda Doolittle, anche lei molto legata a Pound. Ma nessuno di loro, dice, ha ancora gli strumenti per affrontare quella che Eliot, evidentemente, ritiene la prova suprema: cioè, appunto, la traduzione dell'*Agamennone*⁵¹. Di conseguenza, conclude⁵²:

We need an eye which can see the past in its place with its definite differences from the present, and yet so lively that it shall be as present to us as the present. This is the creative eye; and it is because Professor Murray has no creative instinct that he leaves Euripides quite dead.

Questa esigenza di una nuova lingua per la tragedia greca, che Eliot proclama già negli anni Venti, diventa qualche decennio più tardi una parola d'ordine anche in Italia. La svolta, da noi, avviene più tardi, ma si basa su presupposti culturali simili. Se ne fa alfiere, in particolare, sia come traduttore sia come teorico, Salvatore Quasimodo. Il quale, già in una sua recensione agli spettacoli tragici andati in scena nel teatro antico di Siracusa nel maggio del 1950, scriveva:

La scelta delle traduzioni è ancora limitata ad alcuni nomi (si eccettua Manara Valgimigli) che rappresentano bene la cultura d'un'epoca: quella del ferro battuto, di Francesca Bertini, dei furori dannunziani, dei rifacimenti dei classici sulla metrica barbara carducciana. E ci riporta un linguag-

⁴⁹ POUND 1970 (1938), pp. 92-93.

⁵⁰ ELIOT 1920, p. 69. Su questo saggio cfr. ACKERMAN 1986.

⁵¹ ELIOT 1920, p. 70: “H. D. and the other poets of the ‘Poets’ Translation Series’ have so far done no

more than pick up some of the more romantic crumbs of Greek literature; none of them has yet shown himself competent to attack the *Agamemnon*”. Su H.D., Murray ed Eliot cfr. ROESSEL 1987.

⁵² ELIOT 1920, p. 70.

gio inventato dai filologi e costruito sulla sintassi greca e latina con parole secche e scricchiolanti come papiri. Linguaggio dove le inversioni sono una regola, una costante matematica. (“La rutilante d’oro Babilonia / inviò di commiste torme eserciti” [...]). Ci perdoni il Bignone se dobbiamo citararlo, perché i suoi Persiani [...] hanno dato agli attori angosce e dubbi continui durante la resa dei doppi ottonari e dei decasillabi. [...] Ed è doveroso dire che Gassman, nella parte del Messaggero, ha dovuto togliere dal suo lungo racconto tutti i “cozzi” bignoniani, ma sono rimasti gli “innumeri”, i “propugnacoli”, i “nerbi”, i “tostamente”, gli “infortuni”, i “lidi salamini”. Eschilo, comunque, ha resistito allo strazio funereo e sdruciolato del traduttore⁵³.

Il riferimento è in particolare alla rappresentazione dei *Persiani* di Eschilo, andati in scena nel 1950 con la traduzione di Ettore Bignone, e con Vittorio Gassman nel ruolo del Messaggero. Ed è significativo che, mentre Bignone viene assunto a simbolo di una maniera di tradurre vecchia e datata, Valgimigli figura invece tra le eccezioni. Quasimodo e Valgimigli erano in contatto fin dal 1940, quando apparve la traduzione quasimodiana dei *Lirici greci*. La frequentazione tra il poeta e il filologo era stata intensa e le loro idee sul tradurre dal greco spesso consonanti⁵⁴. Nel suo saggio su *Poeti greci e lirici nuovi*, apparso su “La Fiera letteraria” il 30 maggio 1946, Valgimigli si era occupato tanto di Quasimodo quanto del problema della traduzione dei tragici. Ma già nel 1939 Valgimigli si era scagliato contro le traduzioni di Bignone, rivendicando la necessità di una lingua nuova per la tragedia. In una lettera del 20 giugno 1939 ad Antonio Della Pozza, cancelliere del Comitato Spettacoli dell’Accademia Olimpica, che gli aveva commissionato una traduzione dell’*Edipo Re*, Valgimigli descriveva così il suo lavoro⁵⁵:

Non già che si possa portare una tragedia greca alla rapidità concentrata di una azione cinematografica, ma insomma di certe esigenze nostre non si può non tenere conto. Mi sono mosso con libertà grande; e ho buttato via e schivato sempre tutto il lambiccato l’inamidato il classicheggiante l’accademico, diciamo pure il perbenismo professorale delle traduzioni anche moderne – la cortissima del Bignone è un vero mostro (monstrum!) di accademismo professorale, di gusto canoviano, dove tutto è silciato levigato imbiancato.

Non si comprende l’evoluzione delle traduzioni dei tragici greci in Italia prescindendo da questo movimento culturale che si determina a partire dagli anni Quaranta. È un movimento frastagliato (che passa per esempio anche attraverso le nuove traduzioni di Omero commissionate da Cesare Pavese a Rosa Calzecchi Onesti, tramite Mario Untersteiner) ma univoco nel rivendicare l’esigenza di una nuova lingua sulla base di una rinnovata visione dei greci (ma si potrebbe dire anche il contrario, e cioè che l’innovazione linguistica trasforma la maniera di guardare ai greci). Anche in Pier Paolo Pasolini, per esempio, la necessità di cambiare stile e registro della traduzione di Eschilo è strettamente connessa a un’idea specifica della tragedia greca come poesia “civile”. È un diverso approccio al “contenuto” che esige una nuova “forma”. Nella ben nota *Lettera del traduttore* che accompagna la versione dell’*Oresteia* consegnata a Vittorio Gassman per gli spettacoli siracusani dell’estate 1960, Pasolini scrive tra l’altro, riguardo al suo lavoro:

⁵³ QUASIMODO 1961, pp. 97-98.

⁵⁴ Si rimanda, per la documentazione su questo rapporto intellettuale, a BENEDETTO *et al.* 2012.

⁵⁵ La lettera è citata in ZOBOLI 2004, p. 116. Alle pagine di Zoboli rimando per gli approfondimenti sulla posizione di Valgimigli.

La tendenza linguistica generale è stata a modificare continuamente i toni sublimi in toni civili: una disperata correzione di ogni tentazione classicista. Da ciò un avvicinamento alla prosa, all'allocuzione bassa, ragionante. Il greco di Eschilo non mi pare una lingua né eletta né espressiva: è estremamente strumentale. Talvolta fino a una magrezza elementare e rigida: a una sintassi priva degli aloni e degli echi che il classicismo romantico ci ha abituati a percepire, quale continua allusività del testo classico a una classicità paradigmatica, storicamente astratta.

Non si potrebbe essere più chiari. Ed è evidente che la traduzione non è una variabile indipendente, ma un elemento di un'operazione ideologica a cui concorrono la lettura storicista e marxista dell'*Oresteia* fornita da George Thomson, l'utopia del Teatro Popolare Italiano di Vittorio Gassman, un teatro inteso come rituale civico, destinato agli spazi aperti e ai grandi pubblici.

È un movimento culturale complesso, insomma, in cui l'affermarsi di un'immagine relativamente nuova di Eschilo (il poeta civile, politico, “impegnato”)⁵⁶ è motore e insieme specchio di un mutamento del registro linguistico e stilistico delle traduzioni.

4. ESCHILO, IL FILOSOFO

È, tutto sommato, tipicamente novecentesca l'idea di un Eschilo pensatore e filosofo. Un Eschilo, questo, che sembra particolarmente caro alla cultura italiana e tedesca più che a quella anglosassone. Lo testimoniano anche le pagine che Mario Untersteiner scrive, proprio nell'occasione della rappresentazione dell'*Oresteia* di Pasolini-Gassman, in aperta polemica con le osservazioni di D. Page sulla natura assai poco filosofica dell'*Agamennone* di Eschilo⁵⁷. Allegando l'autorità di Giorgio Pasquali, Rodolfo Mondolfo, Max Polhlenz, Hans Bogner (*Der tragische Gegensatz*, Heidelberg 1947), Untersteiner ribadisce che nella poesia di Eschilo “troviamo elementi filosofici di non scarsa importanza”, “preforme del futuro pensiero filosofico”, procedimenti logici e dialettici che anticipano l'approccio “socratico-platonico”⁵⁸.

Un capitolo significativo della vicenda novecentesca di questo Eschilo “filosofo” è scritto da Emanuele Severino che, nel 1985, pubblica una “interpretazione e traduzione” dell'*Oresteia*. È un'opera che, come quella di Pasolini, nasce su commissione teatrale: viene chiesta dal regista Franco Parenti che porterà in scena la versione di Severino al Teatro Pier Lombardo di Milano nella stagione 1985/1986. Ma è comunque l'occasione, per Severino, di mettere a fuoco la sua idea di Eschilo come “primo filosofo dell'Occidente” che verrà poi

⁵⁶ Scrive ancora Pasolini nella *Lettera del traduttore*: “Il significato delle tragedie di Oreste è solo, esclusivamente, politico. Clitennestra, Agamennone, Egisto, Oreste, Apollo, Atena, oltre che essere figure umanamente piene, contraddittorie, ricche, potentemente indefinite (si veda la nobiltà d'animo che persiste nei personaggi normalmente e politicamente ‘negativi’ di Clitennestra e Egisto) sono soprattutto – nel senso che così stanno soprattutto a cuore all'au-

tore – dei simboli: o degli strumenti per esprimere scenicamente delle idee, dei concetti: insomma, in una parola, per esprimere quella che oggi chiamiamo una ideologia.”

⁵⁷ DENNISTON - PAGE 1957, pp. XV-XVI. Il saggio di Untersteiner, *Il mondo di Eschilo*, presentato in forma di relazione a Siracusa nel 1960, è ripubblicato in UNTERSTEINER 1991.

⁵⁸ UNTERSTEINER 1991, pp. 51-54.

sviluppata più ampiamente in seguito⁵⁹. Già l'anno prima, nel 1984, pubblicando una storia della filosofia antica, Severino dedica un capitolo intero, il quinto, a Eschilo⁶⁰: non si tratta quindi neanche più di “preforme del pensiero filosofico”, come argomentava Untersteiner, ma di un arruolamento a pieno titolo del poeta tra i ranghi dei filosofi. Spiegherà poi Severino in un'altra opera, contrapponendo il tragico greco a un altro poeta, Leopardi, che “Eschilo è il filosofo della verità”⁶¹:

Anche se all'intera cultura occidentale sfugge la grandezza e il significato autentico del pensiero filosofico di Eschilo, Eschilo, per la prima volta nella storia dell'Occidente, pensa in modo esplicito che la *verità* è il rimedio del *dolore* – il “dolore” e la “verità”, intesi nel significato che il pensiero greco, sin dal suo inizio, assegna per le prima volta a queste due parole. Insieme a pochi altri, Eschilo apre il sentiero lungo il quale ormai cammina tutta la terra.

La traduzione eschilea del 1985 riflette quest'idea di Eschilo. Un pezzo come il cosiddetto “Inno a Zeus” della parodo dell'*Agamennone* (vv. 160 ss.), da sempre palestra privilegiata per quanti vanno in cerca di una dottrina teologico-filosofica di Eschilo, si presta in maniera particolare all'operazione di Severino:

Zeús, ὅστις ποτ' ἐστίν, εἰ τόδ' αὖ-
 τῷ φίλον κεκλημένῳ,
 τοῦτό νιν προσενέπω.
 οὐκ ἔχω προσεικάσαι
 πάντ' ἐπισταθμώμενος
 πλὴν Διός, εἰ τὸ μάταν ἀπὸ φροντίδος ἄχθος
 χρεὶ βαλεῖν ἐτητύμως.

Zeus, chiunque egli sia, a lui mi rivolgo con questo nome, se gli è caro esser chiamato così. Se il dolore, che getta nella follia, deve essere cacciato dall'animo con verità, allora, soppesando tutte le cose con un sapere che sta e non si lascia smentire, non posso pensare che a Zeus.

“Con un sapere che sta e non si lascia smentire” è un'amplificazione, quasi una glossa, all'ἐτητύμως del testo eschileo. Così come “il dolore che getta nella follia” è una resa molto particolare di τὸ μάταν ἄχθος. Non c'è dolore e non c'è follia nel testo di Eschilo: c'è solo, alla lettera, un “peso vano”. Ma la traduzione di Severino si spiega agevolmente alla luce della sua riflessione già citata su Eschilo come filosofo della verità che è antidoto al “dolore essenziale” della morte. Lo dice esplicitamente lo stesso Severino chiosando il passo: “Il coro è la voce del ‘culmine della sapienza’ e del ‘sapere che salva’” (p. 75). Anche nei versi successivi (174 ss.), quelli che contengono l'altrettanto celebre motivo del *pathei mathos*, l'idea del “sapere”, che è sapere filosofico, si sovrappone al *phronein/sophronein* del testo eschileo:

⁵⁹ In particolare in SEVERINO 1989.

⁶⁰ SEVERINO 1984.

⁶¹ SEVERINO 1990, p. 230.

Ζῆνα δέ τις προφρόνως ἐπινίκια κλάζων
τεύζεται φρενῶν τὸ πᾶν,

τὸν φρονεῖν βροτοὺς ὁδώ-
σαντα, τὸν πάθει μάθος
θέντα κυρίως ἔχειν.
στάζει δ' ἐν θ' ὕπνω πρὸ καρδίας
μνησιπήμων πόνος· καὶ παρ' ἄ-
κοντας ἦλθε σωφρονεῖν.

Chi ha la mente protesa verso Zeus, e annuncia la sua vittoria, perviene al culmine della sapienza. Guidando il pensiero dei mortali, Zeus ha stabilito che attraverso il dolore il sapere acquisti potenza. Quando, nel sonno, goccia davanti al cuore l'affanno che ricorda il dolore, allora, anche senza la volontà degli dei, sopraggiunge in essi un sapere che salva.

Ciò che in Eschilo è polisemantico viene ridotto da Severino alla misura unica del “sapere”. Si vedano i versi successivi (249-250) dove *mathein* è egualmente tradotto con “sapienza”: Δίκα δὲ τοῖς μὲν παθοῦ-/σιν μαθεῖν ἐπιρρέπει diventa infatti “Ma Dika fa volgere verso la sapienza chi patisce”. E anche il κύριός εἰμι (v. 104) con cui il coro introduce la sua rievocazione delle vicende della spedizione troiana diventa un categorico “Io so”. Per valutare appieno la peculiarità dell’approccio di Severino può essere istruttivo il confronto con la traduzione di uno studioso che, viceversa, si è sempre distinto per una posizione estremamente critica nei confronti dell’idea *vulgata* di un Eschilo pensatore, filosofo o teologo. Hugh Lloyd-Jones, per esempio, là dove Severino parla di “un sapere che sta e non si lascia smentire”, traduce ἐτιτύμως con “*in sincerity*”; μάθος e σωφρονεῖν che, in Severino, sono entrambi tradotti con “sapienza” vengono resi rispettivamente con “they shall learn” e “discretion”; μαθεῖν, che in Severino è ancora una volta l’onnipresente “sapienza”, in Lloyd-Jones è “learning”.

L’Eschilo di Severino è l’ulteriore, e non ultimo, approdo di una lunga vicenda in cui l’immagine del poeta di Eleusi ha mutato più volte forma. I diversi approcci critici hanno prodotto differenti approcci traduttivi. Ma se Severino consacra e prolunga la figura di un Eschilo “filosofo”, non si può dimenticare che, per lungo tempo, la cultura occidentale ha conosciuto un altro Eschilo. Per illuministi e romantici, Eschilo era ancora il poeta della dismisura e dell’eccesso, il poeta immaginifico, dallo stile debordante, dalla fantasia accesa e incline al fantastico. Per gli illuministi questo era un vizio, per i romantici una virtù, ma la visione era sostanzialmente condivisa e non vi era molto spazio per un’immagine di Eschilo come pensatore e/o moralista. Nel Novecento si afferma invece un altro Eschilo, seppure declinato in forme diverse e talvolta contrastanti. È appunto l’Eschilo politico, teologo e filosofo. Il cantore della *polis*, il poeta civile, il commentatore delle fasi salienti dell’evoluzione sociale di Atene, oppure il pensatore che scruta i misteri dell’essere e del divino, l’autore di ardite e inaudite teodicee che compendiano il senso dell’universo. Certo, si potrebbero rintracciare i prodromi di questa visione anche in epoche precedenti (per esempio in Droysen), ma è innegabile che il fenomeno sia soprattutto novecentesco.

Un Eschilo nuovo, dunque, che, per esempio, un Victor Hugo avrebbe faticato a riconoscere. Scriveva Hugo, nel suo saggio su Shakespeare⁶²:

Eschyle est disproportionné. Il a de l'Inde en lui. La majesté farouche de sa stature rappelle ces vastes poèmes du Gange qui marchent dans l'art du pas des mammoths, et qui, parmi les iliades et les odyssees, ont l'air d'hippopotames parmi des lions. Eschyle, admirablement grec, est pourtant autre chose que grec. Il a le démesuré oriental.

Ci può parere bizzarro questo Eschilo orientale e addirittura indiano. È un giudizio ancora debitore di una sensibilità romantica: già Friedrich Schlegel aveva sostenuto, nelle sue *Vorlesungen über die Geschichte der alten und neuen Literatur* (1812, p. 32) che in Eschilo c'era qualcosa di “*eigentlich Orientalisches*” (peraltro associando in questo giudizio anche Pindaro). Ma forse ai greci del V secolo, l'Eschilo filosofo creato da Emanuele Severino sarebbe apparso altrettanto se non più bizzarro dell'Eschilo “ippopotamo tra i leoni” immaginato da Hugo.

Giorgio Ieranò
 Università degli Studi di Trento
 giorgio.ierano@lett.unitn.it

Riferimenti bibliografici

ACKERMAN 1986: R. ACKERMAN, *Euripides and Professor Murray*, in *CJ* 81, 4, 1986, pp. 329-336.

BENEDETTO *et al.* 2012: G. BENEDETTO - R. GREGGI - A. NUTI, *Lirici greci e lirici nuovi. Lettere e documenti di Manara Valgimigli, Luciano Anceschi, Salvatore Quasimodo*, Bologna 2012.

BENITEZ 2004: E. BENITEZ, *On Literal Translation: Robert Browning and the Agamemnon*, in *Ph&Lit* 28, October 2004, pp. 259-268.

BORCHMEYER 1999: D. BORCHMEYER (ed.), J.W. Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Frankfurt 1999.

BRIX 1992: M. BRIX, “*Quelque chose d'énorme, de sauvage et de barbare*”. *Le romantisme français et les tragédies d'Eschyle*, in *LEC* 60, 1992, pp. 329-343.

BROWNING 1877: R. BROWNING, *The Agamemnon of Aeschylus transcribed by Robert Browning*, London 1877.

COLLINS - SHROYER 1988: T.J. COLLINS - W.B. SHROYER (ed.), *The Plays of Robert Browning*, New York 1988.

⁶² HUGO 1864, p. 195. Il lettore italiano trova le pagine su Eschilo anche nell'edizione bilingue di PA-

RADISO 1990 (p. 74 per il passo in questione).

CONDELLO - LONGHI 2006: F. CONDELLO - C. LONGHI (eds.), *Edoardo Sanguineti, Teatro antico: traduzioni e ricordi*, Milano 2006.

CONDELLO 2011: F. CONDELLO (ed.), *Eschilo, Goethe, Shelley, Gide, Pavese. Prometeo. Variazioni sul mito*, Venezia 2011.

CONDELLO 2012a: F. CONDELLO, *Il grado estremo della traduzione: sull'Ippolito siracusano di Edoardo Sanguineti*, in M. BERISSO - E. RISSO (eds.), *Per Edoardo Sanguineti. Lavori in corso*, Genova 2012, pp. 393-410.

CONDELLO 2012b: F. CONDELLO (ed.), *Edoardo Sanguineti. Ifigenia in Aulide di Euripide*, edizione, introduzione e commento, con una postfazione di N. Lorenzini, Bologna 2012.

CONDELLO - PIERI 2013: F. CONDELLO - B. PIERI, "Note a piede di anfiteatro". *La traduzione dei drammi antichi in una esperienza di laboratorio*, in *DeM* 4, 2013, pp. 553-603.

DENNISTON - PAGE 1957: J.D. DENNISTON - D. PAGE (eds.), *Aeschylus, Agamemnon*, Oxford 1957.

DOWGUN 1982: R. DOWGUN, *Some Victorian Perceptions of Greek Tragedy*, in *Browning Institute Studies* 10, 1982, pp. 71-90.

DRUMMOND 2006: C. DRUMMOND, *A "Grand Possible": Elizabeth Browning's Translations of Aeschylus' Prometheus Bound*, in *International Journal of the Classical Tradition* 12, 4, 2006, pp. 507-562.

ELIOT 1920: T.S. ELIOT, *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, London 1920.

EWANS 1982: M. EWANS, *Wagner and Aeschylus: The Ring and the Oresteia*, London 1982.

FEHLMANN 2007: M. FEHLMANN, *Casts and connoisseurs: the early reception of the Elgin Marbles*, in *Apollo Magazine* 165, 2007, pp. 44-51.

GALLUP 1986: D. GALLUP, *Ezra Pound's 'An Opening for Agamemnon'*, in *Paideuma* 15, 1986, pp. 117-120.

GOLDHILL 2011: S. GOLDHILL, *Victorian Culture and Classical Antiquity: Art, Opera, Fiction, and the Proclamation of Modernity*, Princeton 2011.

HALL 2007: E. HALL, *Aeschylus' Persians via the Ottoman Empire to Saddam Hussein*, in E. Bridges, E. Hall, P.J. Rhodes (eds.), *Cultural Responses to the Persian Wars: Antiquity to the Third Millennium*, Oxford 2007, pp. 167-200.

HALLINGHAM 1907: W. HALLINGHAM, *A diary*, London 1907.

HERRMANN - MAAS 1990: J. HERRMANN - E. MAAS (eds.), *Die Korrespondenz zwischen Heinrich Schliemann und Rudolf Virchow: 1876-1890*, Berlin 1990.

HOOD 1922: T.L. HOOD, *Browning's Ancient Classical Sources*, in *HSPb* 33, 1922, pp. 79-180.

HUGO 1864: V. HUGO, *William Shakespeare*, Paris 1864.

HUMBERT-MOUGIN 2003: S. HUMBERT-MOUGIN, *Dionysos revisité: les tragiques grecs en France de Leconte de Lisle à Claudel*, Paris 2003.

VON HUMBOLDT 1816: W. VON HUMBOLDT, *Aischylos. Agamemnon*, Leipzig 1816.

JENKYN 1980: R. JENKYN, *The Victorians and Ancient Greece*, Oxford 1980.

KENNER 1971: H. KENNER, *The Pound Era*, Berkeley and Los Angeles 1971.

KREILKAMP 1997: I. KREILKAMP, *A Voice without a Body: The Phonographic Logic of "Heart of Darkness"*, in *Victorian Studies* 40. 2, 1997, pp. 211-244.

LANDFESTER 2012: M. LANDFESTER, *Droysen als Übersetzer und Interpret des Aischylos*, in *Johann Gustav Droysen: Philosophie und Politik - Historie und Philologie*, hrsg. Von S. Rebenich und H.-U. Wiemer, Frankfurt 2012, pp. 29-62.

LANG 1960: C.Y. LANG, *The Swinburne Letters: 1877-1882*, Yale 1960.

LAWTON 1896: W.C. LAWTON, *The Classical Element in Browning's Poetry*, in *AJPh* 17.2, 1896, pp. 197-216.

LECHEVALIER 2004: C. LECHEVALIER, *Monstrueuse ou sublime? La réception de la cosmogonie eschyléenne en France (XVIII^e-XIX^e siècles)* in A. LE BERRE (ed.), *De Prométhée à la machine à vapeur: Cosmogonies et mythes fondateurs à travers le temps et l'espace*, Limoges 2004, pp. 59-70.

LITZINGER - SMALLEY 1970: B. LITZINGER - D. SMALLEY (eds.), *Browning: the critical heritage*, London 1970.

MACE 2002: S. MACE, *Why the "Oresteia"'s Sleeping Dead Won't Lie. Part I: Agamemnon*, in *CJ* 98. 1, 2002, pp. 35-56.

MACINTOSH 2005: F. MACINTOSH, *Viewing 'Agamemnon' in 19th-century Britain in Agamemnon in Performance: 458 BC to AD 2004*, ed. by F. Macintosh - P. Michelakis - E. Hall - O. Taplin, Oxford 2005.

NITCHIE 1921: E. NITCHIE, *Browning's Use of the Classics*, in *The Classical Weekly* 14.14, 1921, pp. 105-110.

PARADISO 1990: A. PARADISO (ed.), *Victor Hugo. Eschilo*, con una nota di L. Canfora, Palermo 1990.

POUND 1920: E. POUND, *Insertions*, New York 1920.

POUND 1970 (1938): E. POUND, *Guide to Kulchur*, New York 1970 (first edition 1938).

PRINS 1989: Y. PRINS, "Violence Bridling Speech": *Browning's Translation of Aeschylus' "Agamemnon"*, in *Victorian Poetry* 27, Autumn - Winter 1989, pp. 151-170.

QUASIMODO 1961: S. QUASIMODO, *Scritti sul teatro*, Milano 1961.

RILEY 2008: K. RILEY, *The Reception and Performance of Euripides' Herakles: Reasoning Madness*, Oxford 2008.

ROBERTS 1991: A. ROBERTS, *A Source for Browning's "Agamemnon"*, in *Victorian Poetry* 29, Summer 1991, pp. 180-183.

ROESSEL 1987: D. ROESSEL, *In Response to Robert Ackerman, 'Euripides and Professor Murray'*, in *CJ* 82. 4, 1987, pp. 345-346.

SCHNEIDEWIN 1856: F.W. SCHNEIDEWIN, *Aischylos. Agamemnon*, Berlin 1856.

SEVERINO 1984: E. SEVERINO, *La filosofia antica*, Milano 1984.

SEVERINO 1985: E. SEVERINO, *Interpretazione e traduzione dell'Oresteia di Eschilo*, Milano 1985.

SEVERINO 1989: E. SEVERINO, *Il giogo: alle origini della ragione, Eschilo*, Milano 1989.

SEVERINO 1990: E. SEVERINO, *Il nulla e la poesia. Alla fine dell'età della tecnica: Leopardi*, Milano 1990.

STEINER 1998: G. STEINER, *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford 1998³.

TRAILL 1995: D. TRAILL, *Schliemann of Troy: Treasure and Deceit*, London 1995.

TURTLE 2005: W. TURTLE, ‘*The Truth of Mere Transcript*’: Browning’s *Agamemnon*, in *Translation and Literature* 1, 2005, pp. 196-211.

WALTON 2006: J.M. WALTON, *Found in Translation: Greek Drama in English*, Cambridge 2006.

ZOBOLI 2004: P. ZOBOLI, *La rinascita della tragedia: le versioni dei tragici greci da D’Annunzio a Pasolini*, Lecce 2004.

ABSTRACT

A comprehensive history of Aeschylus’ reception in Western culture has yet to be written. Nevertheless, it should be obvious that looking at translations of Aeschylus’ tragedies means dealing also with the evolution of the poet’s image in different ages. Under this respect, the case of the *Agamemnon* is particularly significant. In 1872, Robert Browning’s “transcription” represents a break with the classicist tradition. Browning updates the traditional image of a “barbaric” and “primitive” Aeschylus following the influence of Schliemann’s recent proto-historic excavations, which had brought to light a “different”, pre-classical and non-classical, Greece. Some years later even Ezra Pound, following T.S. Eliot, searched for an “anti-classicist” Aeschylus. Finally, in the second half of the 20th Century, many translations reflect a new idea of Aeschylus as a political thinker and as a theologian, or even as “the first philosopher of the Western world” (E. Severino).

CAMILLA MIGLIO

GOETHE TRADUCE LA “GRAZIA” DI ELENA:
LUCE, SUONO, BELLEZZA IN MOVIMENTO*

“Was! ... Frauenschönheit will nichts heißen, / Ist gar zu oft ein starres Bild; / Nur solch ein Wesen kann ich preisen, / Das froh und lebenslustig quillt. / Die Schöne bleibt sich selber selig; / Die Anmut macht unwiderstehlich, / Wie Helena, da ich sie trug”¹

“[...] und mir bezaubert erzählte von dem immer wieder schwindelerregenden Spiel zwischen Schein und Sein, zwischen Gestalt und Leibhaftigkeit [...]”²

“LUMIERE, s. f. (Optiq.) est la sensation que la vue des corps lumineux apporte ou fait éprouver à l’âme, ou bien la propriété des corps qui les rend propres à exciter en nous cette sensation. Voyez SENSATION. [...]”³

1. FANTASMAGORIA DI “GRAZIA-BELLEZZA”

Sin dal primo atto del dramma goethiano *Faust. Der Tragödie zweiter Teil* (1832) Elena⁴ di Sparta appare percorsa da luci e ombre, luce e ombra ella stessa, illuminata “come da lanterna magica” (*Faust II*, v. 5518).

* Dedico questo studio alla memoria di Luciano Zagari, che mi ha insegnato a leggere Goethe. Ringrazio gli amici Franco D’Intino, Luigi Marinelli, Michele Napolitano, Roberto Nicolai, Barbara Ronchetti per le illuminanti conversazioni intorno a Elena. Delle tesi qui sostenute sono ovviamente la sola responsabile.

¹ “Ma che! Bellezza di donna non significa / niente, è spesso un’immagine astratta. / Posso lodare solo la creatura / che felice di vivere sgorga alla gioia. / Sta beata di sé la bella. / Ma la grazia rende irresistibili. / Come Elena, quando la portai”. Il Centauro Chirone a Faust, in *Faust II* vv. 7399-7405. D’ora in poi *Faust II*. Che Chirone abbia rapito Elena è invenzione di Goethe. Attraverso questo accorgimento Elena viene immediatamente messa in relazione con esseri liminari, tra mondo umano e animale / ctonio. Cito

(salvo qualche passo, segnalato, in cui ho modificato la traduzione per esigenze interne al discorso critico) dall’edizione con testo a fronte a cura di Franco Fortini, Goethe 1970, I e II.

² “[...] e mi raccontava incantato del gioco tra essere e apparenza, tra forma e corpo (e viceversa) che ogni volta ci dava vertigine [...]”: HANDKE 2010, p. 135, traduzione mia. Dove l’originale non è necessario ai fini dell’interpretazione ho citato direttamente in traduzione. Ho utilizzato diverse edizioni delle opere di Goethe, secondo la rilevanza del commento per il mio discorso.

³ DIDEROT - D’ALEMBERT 1751-72, vol. 19.

⁴ D’ora in poi chiamerò Helena la protagonista del dramma di Goethe, Elena la figura tramandata dalla tradizione antica.

Quali ragioni spinsero Goethe a scegliere tecniche fantasmagoriche per rappresentare gli amori del moderno tra i moderni con la più bella tra le antiche? E perché l'autore volle anticiparne una pubblicazione autonoma proprio sotto il titolo di *Helena. Eine klassisch-romantische Fantasmagorie* (1827)⁵?

In questo titolo inaugurale c'è tutto il secondo *Faust*.

Versione modificata della lanterna magica inventata da Athanasius Kircher nel 1654, introdotta in Francia alla fine del XVIII e diffusasi in Europa nel corso del XIX secolo, la fantasmagoria permetteva di proiettare forme e figure inquietanti (scheletri, demoni e fantasmi) su tele, muri e schermi trasparenti o semplicemente su cortine di fumo. Consentiva effetti d'ingrandimento o rimpicciolimento dei personaggi e passaggi rapidi d'immagini, con effetti spettacolari, come di montaggio in tempo reale (Fig. 1).

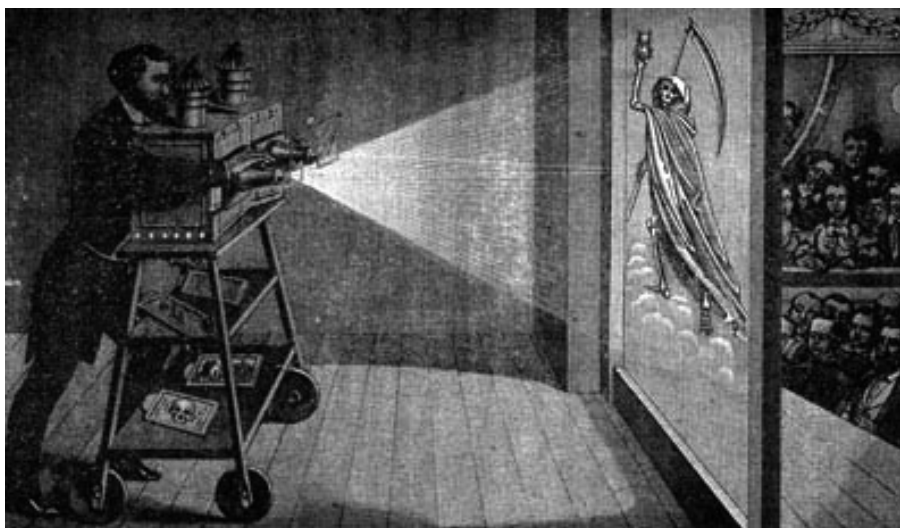


Fig. 1 - Cinémathèque Française, Paris. *Phantasmascopie e fantasmagoria*.

Questa tecnica, ai tempi di Goethe veramente moderna, diventa il mezzo per mettere in scena una nuova creatura teatrale plasmata dalla polarità classico-romantico, e non dall'opposizione alternativa classico vs. romantico.

“Classico-romantico” è l'intero *Faust II*, opera conclusiva di una vita. Il trattino di congiunzione tra due categorie di solito pensate disgiunte non è nuovo nel tardo Goethe, e compare anche in altri luoghi a segnalare fenomeni di traduzione culturale. Il trattino crea un campo d'attrazione tra tempi, spazi e culture apparentemente lontani ma legati da magnetismo, come antipodi di una pila. Allo stesso modo, già nel 1818, Goethe aveva concepito e intitolato il

⁵ Per la genesi della seconda parte del *Faust* si rimanda al commento di Albrecht Schöne in JA. Qui basti osservare che il nucleo primigenio della seconda parte del *Faust* è costituito proprio dall'episodio di Helena e dalla parte del primo atto (*Alla corte imperiale*), in cui già Elena appare grazie a una lanterna

magica. Come emerge dal carteggio Goethe-Schiller (per es. B., 15, p. 102) e in prefazioni inedite del *Faust* (WA, I, 15. 2, p. 214 *Paralilpomena* 123. 2, *Antez. Juni* 1826), Goethe pensava a *Helena* come opera autonoma, per quanto legata alla macrostruttura del *Faust*.

suo monumento alla fusione del canto d’amore e di natura guardando alla Persia medievale di Hāfez, nel *Divano occidentale-orientale*⁶. L’oriente del *Divano occidentale-orientale* si dispiega in una relazione magnetica ed erotica, trasportata dalla brezza e dal canto simposiale attraverso figure della contiguità (per sineddoche: la foglia di ginkgo biloba, a configurare la natura doppia dell’esperienza fisica e spirituale dell’uomo; la ripetizione di parole rima nel *ghazal*, a segnare presenza e compenetrazione del ritmo orientale medievale in una voce occidentale moderna). Dieci anni dopo, l’antico nel *Faust II* si pone in relazione metonimica con la luce e con la musica che pervadono le apparizioni/sparizioni e le *performance* verbali/canore della prima donna in scena, Helena.

Possiamo definire questo modo di trattare il personaggio, la figura, la voce di Helena come traduzione di un tipo particolare di “grazia-bellezza”. Un’immagine dinamica, inafferrabile e inarrestabile in un sinuoso movimento, perpetuo ma sempre dotato di una sua regolarità segnata da leggi che appartengono ai due regni: natura e arte.

L’antico, ci insegna Goethe attraverso questo “dramma nel dramma”, non può essere esperito direttamente, ma – lo vedremo subito – proprio come la luce del sole (fonte di vita ma anche di accecamento), può essere percepito solo nei suoi “effetti” (“Wirkungen”) e nel suo “riflesso” (“Abglanz”). Può essere dunque raggiunto attraverso mediazioni, e in movimento. Ne rileviamo la presenza, ma sarà presenza mediata, fuggevole, mutevole. Quello che Goethe cerca è ben espresso dalle parole del centauro Chirone interrogato da Faust nella *Notte classica di Valpurga* e citate in esergo. Non gli interessa la bellezza (“Schönheit”) fine a se stessa, bensì quella “bellezza in movimento” in cui già Schiller riconosceva la “grazia” (“Anmut”)⁷. Inseguendone il moto non lineare Goethe rileva l’ebbrezza e la vertigine che animano la sua Helena e si trasmettono agli spettatori/lettori.

Nel terzo atto del *Faust II* Goethe riprende il tragitto del *nostos* di Elena a partire dal lieto fine euripideo⁸, ma subito lo mette in crisi. Ci presenta la regina sulla soglia del palazzo di Menelao a Sparta, appena sbarcata dalla traversata marina. La didascalia recita: “Appare Elena e un coro di prigioniere troiane. Pantalide, Corifea” (*Faust II*, didascalia anteposta al v. 8488). L’attacco monologico è tutto della bella:

Bewundert viel und viel gescholten, Helena,
Vom Strande komm’ ich, wo wir erst gelandet sind,
Noch immer trunken von des Gewoges regsamem

⁶ GOETHE 1985a, vd. in particolare *Ginkgo Biloba* e *Was bedeutet die Bewegung*, pp. 293, 334 (anche in JA, I₂, pp. 356, 369). Vd. MIGLIO - INGENITO 2013.

⁷ Vd. per es. il celebre passo di Schiller: “La grazia è una bellezza *mobile* [Anmuth ist eine bewegliche Schönheit], ossia una bellezza che può tanto casualmente sorgere, quanto casualmente cessare di essere nel suo soggetto. Si distingue così dalla bellezza *fissa* [fixen], che necessariamente è data con il soggetto stesso. Venere può svestirsi della sua cintura e cederla momentaneamente a Giunone; ma solo alienando

la sua stessa persona potrebbe privarsi della propria bellezza. Senza la sua cintura non è più l’affascinante Venere, ma senza la bellezza non è più Venere”; in SCHILLER 2010, p. 12.

⁸ “Riveda pure la sua patria Elena, se così piace a quelli di lassù. Sarete fieri di appartenere allo stesso sangue di una donna così casta e virtuosa. Rallegratevi, è persona di rara nobiltà nel sentire, cosa non troppo frequente tra le donne” – sono le parole di Teoclimeno ai Dioscuri: Eur. *Hel.* 1683-1687 (la traduzione è di Umberto Albinì in EURIPIDE 1982, p. 125).

Geschaukel, das vom phrygischen Blachgefeld uns her
Auf sträubig-hohem Rücken, durch Poseidons Gunst
Und Euros' Kraft, in vaterländische Buchten trug⁹.
(*Faust II*, vv. 8488-8493)

La regina dichiara il suo stato di ebbrezza (l'attributo tedesco è proprio *trunken*) provocato dalle onde ("Gewoge") e dall'altalenio ("Geschaukel") della nave. Le parole, scelte accuratamente da Goethe, marcano il moto pendolare tra cielo e abisso, la sinusoide su cui la vicenda di Elena da sempre si snoda, già prefigurato nel chiasmo in apertura "bewundert viel und viel gescholten, Helena", in un rispecchiamento rovesciato tra ammirazione e vituperio, con la doppia "e" che attraversa ogni parola come un'eco. Goethe aveva presenti le tradizioni su Elena non solo per la lettura di Euripide, ma anche per narrazione indiretta delle palinodie di Stesicoro, mediate da un altro cittadino onorario di Weimar, Christoph Martin Wieland (e se ne dirà più avanti)¹⁰. Conosceva inoltre le diverse narrazioni riportate nel grande repertorio di Hederich¹¹.

L'*incipit* del 'dramma di Helena' goethiano rivela subito un particolare modo di coniugare le favole antiche con la sensibilità moderna. Il termine *Schaukel* collega non solo l'immagine di Elena a riti iniziatici femminili legati all'oscillazione simbolica dell'altalena (Fig. 2)¹² (di



Fig. 2 – Musée du Louvre. *Femme assise sur une balançoire. Face B d'une amphore à col attique à figures noires, vers 525 av. J.-C.* Provenance: Vulci (Pittore dell'altalena).

⁹ "Ammirata molto e molto vilipesa, Elena, io / vengo dal lido ove da poco siamo scese / ebbra ancora per l'inquieto altalenio / dell'onde che dai campi frighi mi trassero qui / su alti irti dorsi, col favore di Nettuno / e la forza di Euro, ai golfi della patria".

¹⁰ La prima edizione tedesca della *Elena* di Euripide apparve a Zurigo nel 1780, a cura di Felix Büscheler. Nella seconda, di Christoph Martin Wieland raccolta in NAM, I (1808), ripubblicata a Vienna nel 1814 (sempre insieme allo *Ione*), ma già pronta e circolante per vie private nel 1802, leggiamo per *eidolon* la traduzione *beseeltes Luftgebild*, immagine animata fatta d'aria.

¹¹ HEDERICH 1770. Per noi è rilevante lo spazio dato da Hederich alla 'versione alternativa' sul suo rapimento (vd. §6, intitolato "Altro rapimento"). Cita il secondo libro di Erodoto (*Herodot. Euterpe s. L. Il. sect. 112*) e la tragedia di Euripide (*Euripid. Helen. 33*); nel §7 intitolato "La vera storia", Hederich torna a citare Erodoto (*Herodot. ap. Voss.*) ed Euripide (*Fabric. Bibl. Græc. I. II. c. 18. p. 646*). Sulla versione di Erodoto vd. NICOLAI 2012: "facendo ricorso a una ricostruzione filologica e "giudiziaria" (p. 636) delle

fonti egizie confrontate con quelle greche, Erodoto "da un lato ancora la storia greca più antica a fonti attendibili, come sono quelle egizie, dall'altro fa risalire le notizie dei sacerdoti egizi a personaggi del ciclo troiano (Menelao, Proteo): Egitto e Grecia finiscono così per sostenersi a vicenda, confermando autorevolezza al racconto" (p. 637). Comunque, conclude Nicolai, non è così importante la verità/veridicità storica di quanto narrato da Erodoto, ma l'elaborazione di una "verità paradigmatica" (p. 647). La prospettiva di due civiltà e culture che si sostengono a vicenda, circolarmente, e la ricerca di verità paradigmatiche incrociano entrambe la concezione goethiana della storia e della sua 'verità'.

¹² Maurizio Bettini collega alle consuetudini rituali del cosiddetto *Albero di Elena* la festa ateniese dell'*Aiora*, che sostituisce la morte rituale per impiccagione all'albero "il sollevamento accompagnato da un'oscillazione, proprio come quando ci si lascia dondolare da un'altalena". Si tratta di riti di passaggio per le ragazze, a primavera, dallo stato di fanciullezza allo stato di maturità sessuale e matrimonio. Vd. BETTINI - BRILLANTE 2002, pp. 60-63.

cui non sappiamo se Goethe fosse del tutto consapevole), ma rimanda alla rappresentazione del moto del pendolo, secondo una linea identica a quella del moto ondoso (“Gewoge”) e ondulatorio della luce stessa, certamente nota al Goethe studioso di fisica. Ma Goethe frequentava anche i trattati di estetica settecenteschi. L’ebbrezza e vertigine che in Helena procedono da un movimento sinusoidale rimandano ad altre associazioni tutt’altro che peregrine nella mente di Goethe. Penso alla linea serpentina, individuata da William Hogarth nel 1753 come “line of grace and beauty” (Fig. 3). Una linea curva che ricalca proprio la senoide, disseminata in forme e dimensioni varie, in arte e in natura – è quanto si può trarre dall’*Analysis of Beauty* hogarthiana, riconoscendovi accenti vicini al sentire di Goethe, che di Hogarth era attentissimo lettore¹³.

La grazia-bellezza segue dunque un moto del tutto simile a quello dell’altalena e del pendolo, e anche delle onde che governano l’andamento della nave di Helena. Spinta dalla forza del vento (“Euros’ Kraft”) e favorita dal mare (“Poseidons Gunst”), circondata in un abbraccio dagli elementi Aria e Acqua, si dirige verso Terra (suolo e insenature della patria, “vaterländische Buchten”) immersa nell’elemento Fuoco (luce) presente in questa scena montata come fantasmagoria.

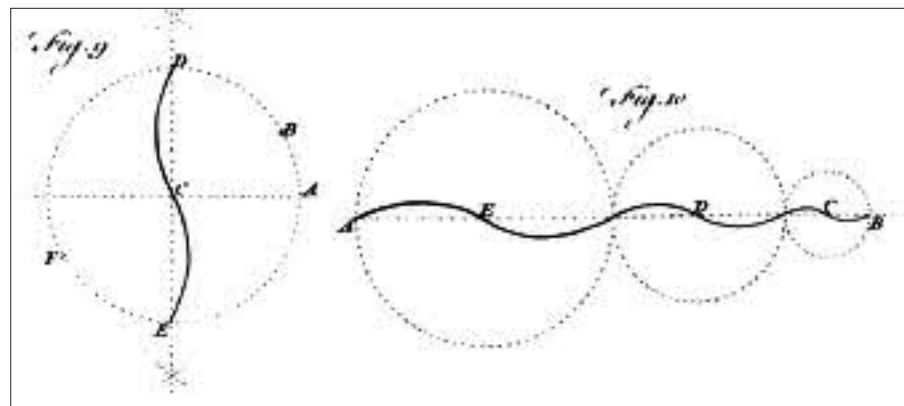


Fig. 3 – W. HOGARTH, *The line of Beauty*, 1752, altrove nel testo definita “*Line of grace and beauty*”.

¹³ HOGARTH 1752. Vd. HADOT 2006, p. 223: “it is [...] not surprising that Goethe, author of an essay on the tendency towards spirals in vegetation, was highly attentive to this theory of Hogarth’s, and thought he detected a general law of Nature in it: ‘The living being, when it reaches its completed form, likes to curve itself, as we are accustomed to seeing it in horns, claws and teeth as it curves and turns at the same time in a serpentine motion, the result is grace and beauty’. From this point, says Goethe, Hogarth was led to seek the line of beauty in its simplest form. The ancients utilised such forms to represent the horns of plenty, which entwined harmoniously with the arms of goddesses”. Altri elementi della ricezione del trattato di Hogarth nel sag-

gio goethiano sul *Laokoon* di Lessing sono rilevati dall’attento studio intertestuale di RICHTER 1992, pp. 123-141: qui 137-140, dove si osserva la stessa predilezione per le forme complesse. “Intricate forms, riddles as allegoric patterns” sia in Hogarth sia in Goethe nella definizione della *grace*, ovvero *Anmut*, grazia. Non posso qui approfondire il discorso sul dibattito intorno a grazia e bellezza come “concetto di movimento elaborato a partire dalla forma” (BRANDSTETTER 2007, p. 291), che tiene conto delle teorie del movimento settecentesche, di Hogarth in particolare, e coinvolge in Germania Lessing, Sulzer, Moritz, Humboldt, Schiller (che lo innova nel senso dinamico che osserviamo anche in Goethe). Su questo rimando a BRANDSTETTER 2007.

La Helena goethiana altalenante e vertiginosa tra antico e moderno s’inserisce dunque in un più ampio sistema della grazia intesa come bellezza in movimento. La sua *Gestalt* è esperibile attraverso la parola e la musica di versi e canto, ma è davvero efficace solo se compresa in un organismo che includa la natura con le sue leggi e i suoi elementi in azione. Una chiave per accedere al sistema della grazia-bellezza è considerarlo – ancora con parole di Hogarth – “un composto intrico di forme” capace di “dare piacere”, “guidando l’occhio a una specie di caccia” (HOGARTH 1989, p. 45). Nei paragrafi che seguono si darà “una specie di caccia” a Helena, che apparirà (s) composta attraverso precisi espedienti scientifico-spettrografici, figurativi, letterari, retorici, metrici, acustici. Complessa rifrazione del personaggio consegnato alla modernità dalla tradizione iconografica, letteraria e mitologica, Helena cristallizza il nucleo della poetica goethiana delle *wiederholte Spiegelungen* (rispecchiamenti ripetuti). La ripetizione e il rimando tra frammenti di specchio determinano una scia / traccia (*Spur*) e un movimento, e in questo modo rendono un estremo tardivo omaggio a Schiller, che pensava la *Anmut* in quanto “Bellezza intesa come processo dinamico (*prozessuale Schönheit*)”, “Una forma di movimento connotata al femminile – quella forma di bellezza (femminile), che si guadagna ‘l’affetto di tutti i cuori’ (*Zuneigung aller Herzen*)” (vd. BRANDSTETTER 2007, p. 293). La questione della riscrittura o traduzione dall’antico diventa per Goethe un ben più ampio problema che riguarda la riscrittura e traduzione in scena, sulla pagina, in arte, di una particolare bellezza in movimento che lasci cogliere il “fenomeno” (la manifestazione) e la voce del femminile¹⁴. Ma da par suo, e non senza ironia, Goethe la rilancia su un altro piano, quello dell’illusione ottica fantasmagorica.

2. WIEDERHOLTE SPIEGELUNGEN. LA DIFFRAZIONE DELL’ANTICO

La natura di Helena emerge bene dalla “caccia” alle occorrenze di “ombra”, o nella progressione lessicale di Goethe: *Schatten* (ombra), più spesso *Idol*, senza tralasciare *Schein* (apparizione luminosa, ovvero apparenza), *Traum* (sogno), *Bild* (immagine), *Schleier* (velo), e infine *Wolke* (nuvola). Siamo al cospetto di parole-immagine molto connotate nella tradizione greca: *eidolon*, *agalma*¹⁵, anche *nephele*. Goethe, si è già accennato, le mutua da Euripide. Wieland, traduttore dello *Ione* e della *Elena*, nella sua prefazione all’edizione del 1808, accennando al poco che poteva essergli arrivato delle fonti stesicoree, insiste sulla natura di *Schein*, apparenza, fantasma della regina. Wieland scrive inoltre di aver completato la traduzione dello *Ione* già nel 1802, considerando sin da subito il proprio lavoro come un modo per avvicinare, far rivivere l’antico. In questo spirito possiamo guardare alla Helena di Goethe come traduzione-

¹⁴ La linea sinusoidale aprirebbe qui un discorso, non affrontabile in questa sede, sulle figure geometriche nell’età di Goethe. Ne parla in modo molto chiaro Michele Cometa, con riferimento alla diffusione di figure di pensiero che vanno oltre la metafora del cerchio: la linea curva (curvatura dello spazio), l’ellissi (col suo doppio fuoco). In questo caso però la linea sinusoidale da noi individuata ha la caratteristica di non

tornare mai su se stessa ma di descrivere, nonostante questo, una regolarità di movimento continuo ma misurato. Vd. Michele Cometa, *La passione della duplicità. Geometrie della Goethezeit*, in Luciano Zagari (a cura di), *Simmetria e antisimmetria. Due spinte in conflitto nella cultura dei paesi di lingua tedesca*, ETS, Pisa 2001, pp. 53-91.

¹⁵ Vd. BETTINI - BRILLANTE 2002, p. 149.

riscrittura non di un tema, non di un’opera, ma di un’intera tradizione. È di questa Helena che si tratta nel terzo atto del *Faust*: sempre instabile sulla soglia, tra realtà e irrealtà, passato e presente, ombra e rifrazione, cangiante e rispecchiante¹⁶. Della doppia Elena, a Goethe (come già a Wieland) interessa non tanto la pia e ‘vera’ regina, quanto proprio l’*eidolon* che egli mette e fa “svenire” in scena. È la bellezza fatta della materia dei sogni a catturarla: essa non è inganno ma sintomo di un modo altro della percezione non solo del presente, ma soprattutto del passato.

C’è una resa tematica di tutto questo, che possiamo seguire nell’uso fantasmagorico delle tradizioni, dei *lògoi* concresciuti intorno al nome di Elena, e che fungono essi stessi da *wiederholte Spiegelungen*. Rimbalzano, come riflessi, i racconti su di lei nelle sticomitie d’impianto euripideo tra Helena e la Forcide: Elena rapita da Teseo, “gazzella svelta di dieci anni”; liberata da Castore e Polluce; affascinata da Patroclo ma moglie di Menelao per volere paterno; regina di Sparta e madre di Ermione; adultera in fuga; lasciva tra le torri di Ilio; e infine “doppia immagine / vista a Ilio ma anche in Egitto”, insinua perfidamente la Forcide, dando voce ai fiati della *doxa*:

Doch sagt man: du erschienst ein doppelhalft Gebild,
In Ilios gesehen und in Ägypten auch¹⁷. (*Faust II*, vv. 8872-8873)

Helena risponde, denunciando confusione, malessere, e di nuovo vertigine. Non sa più chi veramente sia:

Verwirre wüsten Sinnes Aberwitz nicht gar!
Selbst jetzo, welche denn ich sei ich weiß es nicht¹⁸. (*Faust II*, vv. 8874-8875)

Ma la Forcide insiste, sempre riferendo le voci altrui. La tradizione orale s’imprime a lettere di fuoco nelle opere letterarie, nel ricordo di una scena di necrofilia:

Dann sagen sie: aus hohlem Schattenreich herauf
Gesellte sich inbrünstig noch Achill zu dir,
Dich früher liebend gegen allen Geschicks Beschluß¹⁹! (*Faust II*, vv. 8876-8878)

Il racconto dei suoi amori necrofili con Achille è la provocazione che fa esplodere in Helena la diffrazione dell’io, disperso tra gli episodi a lei attribuiti dalla Forcide. Ammette, infine, la sua natura precaria di ombra, in pericolo di svanire a ogni istante:

Ich als Idol ihm dem Idol verband ich mich.
Es war ein Traum, so sagen ja die Worte selbst.
Ich schwinde hin und werde selbst mir ein Idol²⁰. (*Faust II*, vv. 8879-8881)

¹⁶ Per approfondire l’idea di paradigmi mitici interni alla tragedia come altrettanti specchi infranti, che illuminano e sono illuminati dalla vicenda principale, vd. VIDAL-NAQUET 2002.

¹⁷ “Però si dice che, duplice immagine tu / a Ilio eri apparsa e in Egitto anche”.

¹⁸ “Non portare al delirio il mio spirito turbato. In questo attimo stesso non so chi io mi sia”.

¹⁹ “E del reame vacuo degli spiriti, dicono, sorto, / appassionato Achille anche si univa a te, lui / che fin da prima ti amava, contro ogni decreto del fato”.

²⁰ “Io come ombra a lui che ombra era mi con-

La ripetizione della sequenza *Ich-Idol* lega specularmente i due fantasmi antichi di Elena e Achille, ma anche l'io con se stesso (*ich-mich / ich-selbst-mir*). Essi non sono che ombra, sogno, parola. L'evanescenza viene esperita fisicamente in un teatralissimo svenimento, ed è così che Helena arriva a riconoscere la propria natura fantasmagorica. La 'resurrezione' di Helena, che solo apparentemente si sottrae al mondo della luce sorgendo davanti agli occhi ammirati della stessa Forcide come "un sole" (*Faust II*, v. 8911) avvia una nuova azione. La bella che proviene dalla morte risorge nel terzo atto davanti al palazzo di Menelao, attraversa lo stato di morte apparente svenendo, quando torna alla vita rovescia lo sgomento nel suo opposto, e prepara la propria trasformazione ulteriore: in 'madonna' medievale nella scena successiva (*Faust II*, vv. 9127 ss.).

Rendersi conto di essere "sogno" non vuol dire ammettere la maestà del nulla, ma identificare la stessa vita come sogno. Il sogno (la poesia?) è il luogo in cui esperire la vita: nel racconto, nelle parole. "Fu un sogno, sono le parole stesse a dirlo." L'idea della vita come sogno, già in Pindaro, è importante per Calderon²¹ e Shakespeare, due punti di riferimento importanti del "nuovo" e del "moderno" nel personale canone goethiano. Helena-sogno diventa una reversibile metafora del ciclo morte-vita²². Ma, lo sappiamo, dalla vertigine Elena si riprende, assumendo pienamente il ruolo di regina²³.

Goethe rimette in scena in questo modo, per rifrazioni successive, la traduzione da un 'originale', inesistente come unità organica, eppure presente nella tradizione, in tutti i discorsi su di lei. Sa già bene che non esiste 'il mito di Elena', ma che tutti veri sono i discorsi su di lei. Tutti veri, purché in combinazione e successione, come l'iride dell'arcobaleno; ma nessuno vero da solo, di per sé. I discorsi che la fanno sparire come soggetto la fanno vivere di una verità che è quella delle immagini in movimento. Movimento che è grazia, messo in scena dall'arte, in cui la bellezza metamorfica e fuggevole si può – sia pure per un attimo, e quasi per scherzo – riconoscere.

La rifrazione non riguarda solo i *lògoi*, siano essi verità o *doxa*, che l'antichità ha tramandato di lei, ma anche i generi letterari che ne hanno sostenuto la tradizione.

La suggestione, ammette Goethe quando confessa di averci pensato per "sessant'anni" (lettera a Nees von Esebeck del 24 maggio 1827)²⁴, gli viene dalla narrazione popolare contenuta nel *Faustbuch* già messa in scena nello spettacolo dei burattini cui Goethe bambino aveva più volte assistito, ritrovata poi dal Goethe maturo anche in Marlowe. Ma il trattamento del tema qui è tutto piegato a un confronto con quanto dell'antico possa vivere nel moderno. È questo il centro del suo dramma, ed è questa la trovata teatrale che spinge Goethe verso un esperimento che non sia solo pura stregoneria, buffoneria, inganno.

giunsi. / Fu un sogno, sono le parole stesse a dirlo. / Svanisco e a me divengo io stessa un'ombra. Viene meno fra le braccia del Semicoro".

²¹ Su Goethe e Calderón cfr. SAMPAOLO 2000.

²² Vd. più avanti la stessa costellazione presente nell'immagine della cascata iridescente in *Locus amœnus* ("Am farbigen Abglanz haben wir das Leben").

²³ *Faust II*, vv. 8913-8918). "Helena: Tret ich schwankend aus der Öde, die im Schwindel mich

umgab, / [...] Doch es ziemet Königinnen, allen Menschen ziemt es wohl, / Sich zu fassen, zu ermannen, was auch drohend überrascht. *Phorkyas*: Stehst du nun in deiner Großheit, deine Schöne vor uns da (*Elena*: Vacillando esco dal vuoto che m'avvolge di vertigine. [...] Ma è dovere di regine, è dovere d'ogni umano / di riprendersi e affrontare le sorprese, le minacce. *Forcide*: Sta la tua maestà dinanzi a noi, sta la tua beltà)".

²⁴ Cit. in JA, p. 799.

Lo capiamo, del resto, alla prima apparizione di Helena, che già nel primo atto del *Faust II* (*Am kaiserlichen Hof / Palazzo imperiale*), avviene in una situazione piuttosto grottesca. La bella viene evocata attraverso una lanterna magica in compagnia di Paride, nel libertino tripudio del palazzo dell’Imperatore, in una atmosfera carnevalesca. Faust non resiste alla vista del principe troiano che la prende per il polso per rapirla, e si lancia verso di lei per mettere in atto in prima persona, da uomo moderno, il rapimento della bella antica. Ma proprio in quell’istante Helena svanisce esplodendo, come in un numero circense (*Faust II*, vv. 6545-6565). Questo accade perché Faust ha cercato un contatto diretto e ‘contemporaneo’ con l’antico, senza riconoscerne e rispettarne la natura di *eidolon*. Afferrarla, rapirla come un tempo fece Paride non è più possibile. L’antico non si può toccare – altrimenti esplode e diventa impostura, magia d’acatto, *Travestie*. Il problema per Goethe sta proprio in come maneggiare, manipolare l’apparenza (*Schein*). Come darle forma viva. La differenza tra il nichilismo del retore Mefistofele e la ricerca faustiana sta tutta nel significato diverso che essi danno allo *Schein*²⁵, che in tedesco è apparenza ma anche irradiazione luminosa.

2.1. Colori e suoni in movimento: locus amœnus.

Per intendere quanto profondamente Helena partecipi delle goethiane *wiederholte Spiegelungen* occorre fare un passo indietro in cerca di Faust, tornando al *locus amœnus* in cui l’eroe eponimo si risveglia, nell’*incipit* che fa da prologo al *Faust II*. Egli si è addormentato e, nel sonno ristoratore che lo rimette in sesto dopo aver bevuto dal fiume Lete, si è liberato della memoria e della responsabilità per la morte del suo primo oggetto d’amore e desiderio, la giovane Gretchen. La fanciulla alla fine del *Faust I* lo aveva respinto. Allontanandolo aveva scelto consapevolmente di accomunarlo a Mefistofele nel ‘polo negativo’ del nichilismo, riservando a se stessa il polo opposto, quello della *charis*, declinazione della grazia del perdono nella scena *Zwinger* (Bastione) – invocata ai piedi della *Mater Dolorosa* (*Faust I*, vv. 3587-3619) – e dell’amore gratuito fuori dal tempo evocato nella scena *Ein Kerker* (Un carcere) nella memoria del bacio d’amore che Faust le nega (*Faust I*, vv. 4484-4496²⁶). Queste sono le posizioni di Gretchen e Faust, dei due protagonisti della storia d’amore, seduzione e morte nel *Faust I*, all’interno della grande polarità etica e naturale tra bene e male, responsabilità e irresponsabilità, luce e ombra, alto e basso, dono e consumo, *charis* e nichilismo²⁷. Ma di tutto ciò il ‘nuovo’ Faust della seconda parte della tragedia ha perso ogni ricordo. Nel “luogo ameno” si risveglia – con molte reminiscenze dal *Purgatorio* dantesco – al cospetto di una cascata d’acqua illuminata dal sole. E dice:

So ist es also, wenn ein sehnd Hoffen
Dem höchsten Wunsch sich traulich zugerungen,
Erfüllungspforten findet flügeloffen;
Nun aber bricht aus jenen ewigen Gründen

²⁵ Dice Faust a Mefistofele in *Faust II*, v. 6255: “In deinem Nichts hoff ich das All zu finden” (“Io, nel tuo Nulla spero / trovare il Tutto”).

²⁶ *Gr.* “Wie? Du kannst nicht mehr küssen? / Mein Freund, so kurz von mir entfernt, / Und hast

das küssen verlernt?” (*Margh.* “Come? Non sai più baciare? Caro, così poco tempo / mi sei stato lontano, e non conosci / più com’è che si bacia?”).

²⁷ Sulla questione del nichilismo mefistofelico, vd. BAIONI 1995.

Ein Flammenübermaß, wir stehn betroffen;
 Des Lebens Fackel wollten wir entzünden,
 Ein Feuermeer umschlingt uns, welch ein Feuer!
 Mit Schmerz und Freuden wechselnd ungeheuer,
 So daß wir wieder nach der Erde blicken,
 Zu bergen uns in jugendlichstem Schleier²⁸.

So bleibe denn die Sonne mir im Rücken!
 Der Wassersturz, das Felsenriff durchbrausend,
 Ihn schau' ich an mit wachsendem Entzücken.
 Von Sturz zu Sturzen wälzt er jetzt in tausend,
 Dann abertausend Strömen sich ergießend,
 Hoch in die Lüfte Schaum an Schäume sausend.
 Allein wie herrlich, diesem Sturm ersprießend,
 Wölbt sich des bunten Bogens Wechseldauer,
 Bald rein gezeichnet, bald in Luft zerfließend,
 Umher verbreitend duftig kühle Schauer.
 Der spiegelt ab das menschliche Bestreben.
 Ihm sinne nach, und du begreifst genauer:
Am farbigen Abglanz haben wir das Leben²⁹. (*Faust II*, vv. 4704-4727)

Nella grandiosa visione della cascata si ricombinano gli elementi: Fuoco (“Flammenübermaß”, “Fackel”, “Feuer”), Terra (“Felsenriff”, “Erde”), Aria (“Lüfte”), Aria-Acqua (“Schaum”, “in Luft zerfließend”). La bellezza della natura è anch’essa dinamica, percepibile in movimento, immagine (“blicken”, “schauen”), suono (“sausend”), odore (“duftig”), piacere (“Schauer”, “Entzücken”).

I diversi elementi s’intessono, nella prima delle due stanze citate (vv. 4704-4714), in un “velo” (“Schleier”). Il velo è qualcosa di sottile, cangiante, leggero, instabile, trasparente ma capace di attutire l’impatto della luce diretta. Ce ne ricorderemo alla fine del terzo atto del *Faust II*, l’atto di Elena, appunto. Vedremo la regina greca sparire e lasciare in mano al suo moderno innamorato proprio un velo, il suo.

La seconda strofe citata (vv. 4715-4727) è dominata da una visione cruciale per l’opera intera: la cascata capace di rifrangere e scomporre la luce diretta del sole. Essa crea movimento, suono, colore. La cascata produce il riflesso della bellezza accecante del sole, e l’uomo vi accede in questo modo, mettendosi al riparo dall’incenerimento. Affinché sia vita e non distruzione,

²⁸ “E così è, quando un ansioso sperare / al desiderio più alto intendendo fiducioso / penetra ampie, a esaudirsi, le porte. / Ma su da quegli eterni abissi erompe / un eccesso di fiamma: e ci fermiamo attoniti. / Noi volevamo accendere la torcia della vita: / un mare di fuoco ci avvolge. E che fuoco! / È amore, è odio quel che arde e ci recinge, / dolore e gioia alternando tremendo / sì che si torna a atterrare lo sguardo / per farci schermo nei veli più giovani?”

²⁹ “E allora, che il sole mi resti alle spalle! / La

cascata che tuona tra le rocce, / guardandola s’avviva sempre più la mia gioia. / Di salto in salto ora s’abbatte e in mille / e mille rivoli si sperde / in aria sibilando schiume. / Ma come da questa tempesta sgorga sovrano e si volge / l’arcobaleno immobile cangiante, / ora di puro disegno ora diffuso in cielo / e fresco irradia intorno aereo un brivido! / È una figura dell’agire umano. / Medita su di esso e meglio capirai: / soltanto nei colori del suo riflesso ci è dato / possedere la vita”.

la bellezza deve passare per questa metamorfosi. Questo insegnano natura e arte all’uomo: la natura è il fenomeno, non l’essenza, e lo stesso vale per l’arte. E non si tratta, come avrebbe potuto pensare un discepolo del platonismo, di una *deminutio* dell’ombra della caverna rispetto alla luce originaria, ma dell’ambito esclusivo in cui il bello e il bene umani si possono dispiegare appieno: ovvero il mondo sensibile. È un ripensamento insieme spirituale e materialista. Scrive Goethe nella prefazione alla *Teoria dei colori (Farbenlehre)*: “In realtà invano cerchiamo di esprimere l’essenza di una cosa. Noi percepiamo gli effetti”. E per quanto riguarda gli umani:

invano ci sforziamo di raffigurare il carattere di un uomo; si mettano insieme invece le sue attività (*Handlungen*), le sue “azioni” (*Taten*), e ci verrà incontro un’immagine del suo carattere. Ogni *Handlung*, ogni *Tat* valida di per sé, sommata alle altre darà forma al carattere complessivo, sarà ‘simbolica’ di un aspetto del carattere di una persona (FA XXIII, I, p. 12)³⁰.

I colori sono le “azioni” della luce. Per questo nel riflesso iridato (appunto nelle sue azioni) possiamo percepirne gli effetti. Ma ‘azioni’ della natura sono anche i suoni. E così, come nell’immagine di acqua in movimento sulla terra attraversata dalla luce cogliamo un arcobaleno tonante, leggendo i versi di Goethe percepiamo polarità sonore di cui riportiamo alcune evidenze salienti: il filo di allitterazioni, consonanze, assonanze e rime che la poesia tesse insieme, tra suoni e sensi che si corrispondono a spirale:

Erfüllungspforten	Betroffen	Schleier
Flammenübermaß	Lebens	Schmerz
Fackel	Lieb	Sonne
Feuermeer	Blicken	Sturz
Feuer	(durch)brausend	Strömen
Freuden	Bunten	Schaum an Schäume
Erde	Bogens	Sausend
Schleier	bald	Schauer
Schauer	Bestreben	Spiegelt
Farbigen	verbreitend	
	farbigen Abglanz	
	Leben	

In un sistema così concepito, proprio come la luce nella scena del *locus amœnus*, Helena – luce radiosa e grazia-bellezza per antonomasia – può essere percepita per mezzo delle sue contraddittorie, o meglio ‘polarizzate’ *Taten* (azioni) o *Wirkungen* (effetti) in senso goethiano. Azioni trasmesse, perpetuate e modificate, effetti tradotti e adattati dalla tradizione³¹. Elena

³⁰ Mie le traduzioni dalla *Farbenlehre*. Ne ho scritto in MIGLIO 1999, pp. 128-129.

³¹ “Tutta la nostra conoscenza è simbolica” – dice Goethe all’amico Riemer – “una cosa è il simbo-

lo dell’altra: le manifestazioni magnetiche simbolo di quelle elettriche, al tempo stesso se stesse e simbolo delle altre. Allo stesso modo i colori attraverso la loro polarità sono simbolici dei poli dell’elettricità e del ma-

non potrà vivere come corpo sulla scena. La strada del poeta e del drammaturgo è dunque la consapevole rappresentazione di un riflesso, per la riproduzione del quale la tecnica del tardo XVIII – primo XIX secolo offre appunto la fantasmagoria. Questa per Goethe non è solo espediente, bensì necessità linguistica e poetica.

2.2. Spettroscopia del femminile.

“Spettro”: oltre che ombra, fantasma, *eidolon*, è termine proprio dell’ottica, almeno a partire da Newton, quindi ben presente al Goethe autore della *Teoria dei colori* (Fig. 4). Tenendo presente il principio goethiano per cui ogni conoscenza è simbolica e si può esperire in figure analogiche, possiamo considerare la sua Helena come sezione di una più ampia spettrografia dell’eterno femminile. Per la via ottica Goethe ci fa ripensare la fenomenologia del personaggio antico. Helena rivela l’idea di una diffrazione dell’io praticata – ma in un contesto ben altrimenti funzionale, dalla poesia greca – dove *das Innere*, l’interiorità organica del personaggio o dell’io, non si realizza³². Potremmo sintetizzare il rapporto di traduzione culturale che Goethe instaura con l’antico ‘racconto di Elena’ nell’attenzione alla duplicità (che in Goethe diventa poliedricità) del rapporto realtà-apparenza, già così forte nelle tradizioni antiche; infine, nella scelta del mezzo tecnico della fantasmagoria, che va a sostituire il prodigio (*Wunder*) del *deus ex machina* così tipico delle soluzioni, ad esempio, euripidee.

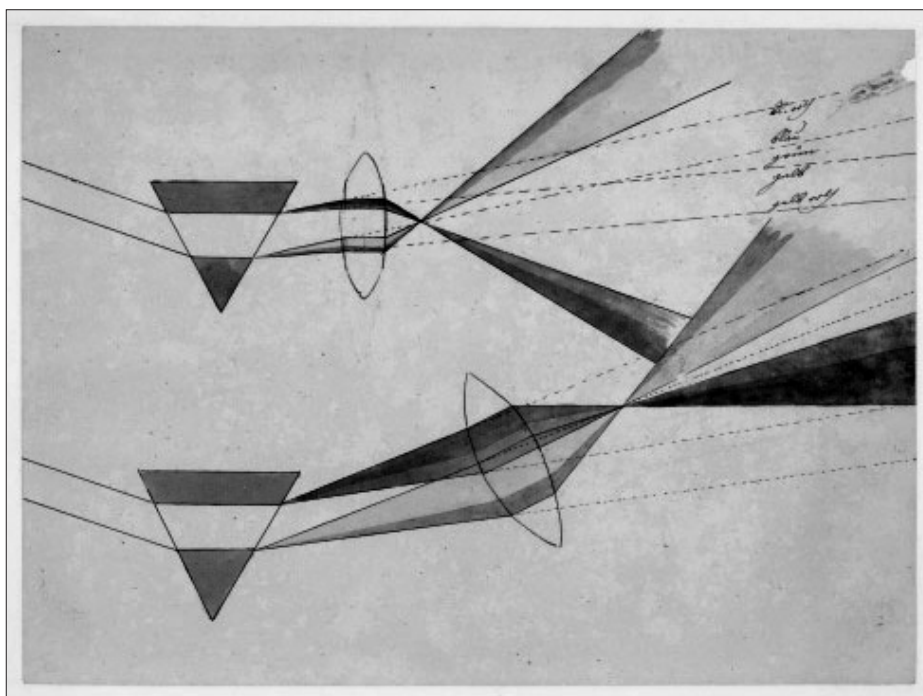


Fig. 4 – Klassik-Stiftung Weimar, J.W. GOETHE, *Sammlungen, Zur Farbenlehre, Zwei Skizzen von Prisma und Linse*, 1796. Nell’immagine a colori, i poli opposti dello spettro sono in giallo e in blu.

gnete. E così la scienza è una vita artificiale, costituita da dato di fatto, simbolo, analogia, che scorrono me-

ravigliosamente gli uni negli altri” (FA XXV, p. 963).

³² ROSSI 2002, pp. 266-267.

Non più il *deus ex machina*, bensì la *lux ex machina* produce la meraviglia, il miracolo, che qui è una fenomenologia della grazia amorosa *sub specie lucis*. Il prodigio consiste proprio nel passaggio da un io funzionale e diffranto ‘all’antica’ a un io provvisoriamente e ‘moderamente’ dotato di *Innerlichkeit*. Un io che s’individua nell’amore erotico e poi materno, ma s’imprime anche nella lingua, nei cambi di metro, voce, passo, genere; dalla tragedia passa per la tragicommedia e giunge al *Singspiel* passando per il dramma pastorale di ascendenza bucolica fin quasi³³ al melodramma. Non è forse un caso che Goethe per la rappresentazione del dramma di Helena si augurasse che le ‘due Helena’ (quella al palazzo di Menelao e quella nella rocca medievale di Faust) fossero interpretate da due diverse artiste: da un’attrice “come nel teatro antico” e da una cantante d’opera³⁴. E dà da pensare il fatto che, parallelo all’elaborazione della seconda parte di questo terzo atto del *Faust. Der Tragödie zweiter Teil*, egli coltivasse un suo *Der Zauberflöte zweiter Teil (Flauto magico seconda parte)*³⁵.

Ma l’individuazione romantica e moderna di Helena, nell’economia del grande dramma goethiano del *Faust*, si rivela a sua volta provvisoria. Anche la Helena-individuo è un precario effetto di luce, da mettere in relazione polare con precedenti manifestazioni del femminile. Pensiamo a Gretchen nel buio del carcere al cospetto della *Mater Dolorosa*. Le figure Gretchen e Helena vanno lette pertanto in sequenza, anch’esse come sezioni scura e chiara di uno spettro. Verrebbe da dire che esse si dispongono ai due opposti poli dello spettro cromatico come il blu della giacca e il giallo oro del panciotto di Werther, che ne porta sul proprio corpo gli estremi, e forse proprio per questa aspirazione alla totalità “in uno”, ne viene ucciso³⁶. Per non restare annientati dal contatto con l’intero spettro della luce, Goethe sembra suggerire una distribuzione delle sue manifestazioni fenomenologiche in figure diverse che trapassano l’una nell’altra secondo una sequenza che trova il suo conforto in colori, suoni e parole sapientemente modulati ad arte, ma secondo natura³⁷. Così, per esempio, i due poli del femminile si ritrovano insieme in scena nel luminoso *Chorus Mysticus* finale, in cui l’oscura Gretchen si illumina in quanto ispiratrice di grazia (qui anche intesa come *charis*) presso la *Mater Gloriosa*, mentre la aurea Helena rinnova la propria immagine nell’epiteto attribuito alla Vergine: “di nascita pari agli dei” (“den Göttern ebenbürtig”, così è definita al v. 12012 la *Mater*, ma con le stesse parole già Helena al v. 7440)³⁸.

³³ L’accento al genere bucolico è già esplicitato nel titolo della scena iniziale del *Faust II, Locus amoenus*.

³⁴ Vd. ECKERMANN, *Gespräche*, 21. 01. 1827, in JA, pp. 803-804.

³⁵ GOETHE 1985b, in FA, I.6, pp. 221-249. Vd. BORCHMEYER 1994.

³⁶ Sul valore dell’azzurro e del giallo e sulla centralità della *Teoria dei colori* nell’opera di Goethe vd. MATHIEU 2002, pp. 17-20. Sull’aspirazione di Werther a “essere tutto in uno” vd. MARCUSE 1985 (ed. or. Frankfurt a. M. 1978), pp. 54-55, che individua in quest’aspirazione il nocciolo del problema del Werther, e la radice del romanzo dell’artista da Goethe a Thomas Mann.

³⁷ In momenti chiave si può osservare l’insistenza sullo spettro dei colori evocato secondo la modalità

dei due estremi, caldo e freddo. Si veda per esempio la prima scena della *Notte di Vapurga classica*, che si apre sui *Campi di Farsaglia* avvolti dall’*Oscurezza*. Parla Eritone in *Faust II*, vv. 7025-7029): “Bruciano fuochi di guardia. Fiamme rosse si protendono / esala il campo i riflessi (*Widerschein*) del sangue versato / e dallo strano lume della notte stupendo (*Wunderglanz*) attrite / si adunano le schiere della leggenda ellenica” – ma giunge infine, nel racconto ai vv. 7031-7033, in un’altra zona cromatica: “Non piena invero la luna ma limpida / s’alza, per ogni dove mite lume diffonde. / Il miraggio delle tende spare, i fuochi ardon azzurri”.

³⁸ L’abitudine di attribuire ai santi e alla Vergine epiteti tipici degli dei e degli eroi antichi può essere stata ispirata a Goethe anche dallo *Jesuitendrama* ba-

Il taglio spettrografico conduce lo sguardo dello spettatore/lettore da Gretchen a Helena, dalla *Mater Dolorosa* alla *Mater Gloriosa*, accompagnate nel finale del *Faust II*, con vertiginoso ammiccamento, dalle voci di “una penitente, detta Gretchen”³⁹ e di Maria Egiziaca (la cortigiana eremita penitente nel deserto, convertita dopo una visione della Madonna), ultimo audace rispecchiamento della doppia Elena antica⁴⁰. Anche questa serie di Marie/Helene è rifrazione dell’unica figura femminile, scomposta dinamicamente in parti.

Attraversiamo ora, a titolo esemplificativo, alcune delle serie analogiche di cui si compone la *Helena* classico-romantica messa in scena da Goethe. La sovrascrittura di Euripide, l’uso drammaturgico-poetico della fantasmagoria, la rifrazione tra generi letterari, metri, immagini. Tutti questi elementi concorrono a definire il dramma di Helena come una traduzione di forme, realizzata al fine di dare spinta dinamica alla grazia-bellezza nel suo modo proprio, cioè transeunte (*vergänglichlich*), composito, indiretto. Un modo fluido che troverà compimento negli ultimi versi del *Faust* (“Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis; / Das Unzulängliche, / Hier wird Ereignis; das Unbeschreibliche, / Hier ist es getan; / Das Ewig-weibliche / zieht uns hinan”)⁴¹.

Elena, punto d’arrivo della serie dinamica dell’*Ewigweibliches*, mette in prospettiva antiche presenze, ancora più arcaiche di lei: penso a Kore, Persephone, presso cui ella fa ritorno alla fine del III atto, per lasciare spazio alla *Mater Gloriosa*, Maria⁴², nella grande visione conclusiva del V atto, pervasa da musica e luce.

Kore è per antonomasia “ragazza indicibile” (vd. AGAMBEN-FERRANDO 2010). Ma tutte insieme le figurazioni del femminile, da Kore a Gretchen a Helena a Maria, sono indicibili, indescrivibili, inattingibili, mobili. Partecipano della natura delle *nymphae* vagheggiate da Leopardi tra gli anni Venti e Trenta dell’Ottocento, gli stessi anni in cui Goethe rimetteva mano alla ‘sua’ Helena⁴³. Goethe nello Hederich, proprio al §1, avrà certamente colto l’etimologia del nome

rocco (in particolare del gesuita polacco Kazimierz Sarbiewski, del quale Goethe poté vedere una rappresentazione nel 1786, vd. CAMPBELL 1921, p. 801) che esercitò il suo influsso sulle figurazioni pseudocattoliche della seconda parte della tragedia.

³⁹ “Detta *Gretchen*”, annota di suo pugno un Goethe morente, e fu questo forse il suo ultimo atto di scrittura. Così Fortini nella nota all’edizione italiana, p. 1118.

⁴⁰ Luciano Zagari ha colto il filo metamorfico che lega le diverse figure femminili nel *Faust* in ZAGARI 1999, pp. 437-482.

⁴¹ “Ogni cosa che passa / è solo una figura. / L’inattingibile / qui si fa evento. / L’indescrivibile, / qui viene agito; L’eterno femminile / ci fa andare oltre”. Trad. modificata da me. *Hinan* segnala proprio la forza che consente di trapassare i nostri limiti, andare oltre, non necessariamente verso l’alto. È forza dinamica pura.

⁴² Ma come fa osservare D’INTINO 1994, p. 263 a proposito di Leopardi e della sua poesia “persefonea”

A Silvia, “molti elementi del culto eleusino pote[vano] sopravvivere nella tradizione cristiana (anche poetica: “Vergine bella [...] / Coronata di stelle”), come esemplarmente dimostra, e non solo per ciò che riguarda la funzione rituale della luce come illuminazione mistica, proprio Clemente Alessandrino, iniziato ad Eleusi prima di convertirsi al cristianesimo”.

⁴³ Non c’è lo spazio qui per seguire un’altra, feconda pista: quella del legame della figura ‘ermafrodita’ della Forcide-Mefistofele con la natura “*nymphale*” di Helena. Le lamie, le Forcidi, sono legate nella tradizione medievale alle streghe, ma anche alle fate, unite nella “sopravvivenza” in senso warburgiano, delle *nymphae* e lamie così come esplorato, per esempio, e negli stessi anni in cui Goethe lavora alla sua Helena, da Leopardi (cfr. CAMILLETTI 2013, pp. 1-15, in part. p. 8). Sono accomunate dalla loro natura “demonica” in senso platonico (*ibid.*, p. 7). Sono esseri liminali. Liminale è Helena, così come Forcide. Anche in questo caso si potrebbe sviluppare una ulteriore tensione di polarità in cui bellezza e orrore

citata al primo rigo del lemma Helena: proveniente da *èlos*, ovvero nata nella palude (*en èlei*). Simili congetture seguiva Leopardi, frequentatore dell’omerico *Inno a Demetra*, 347, quando componeva i suoi “testi persefonei idillici” come *A Silvia* (vd. D’INTINO 1994, pp. 228-229), associando il fango alla palude acherontea. Queste figure femminili apparentemente luminose ma legate alla melma ctonia, sono esseri liminari, di casa nel buio ma capaci, attraverso la loro grazia, bellezza in movimento, di creare un contatto con la luce senza perdere la radice oscura⁴⁴. Sulle *nymphae* leopardiane, seguendo lo studio pionieristico di Franco D’Intino, ha scritto Fabio A. Camilletti. Per illustrare la funzione di questi mitologemi⁴⁵, Camilletti si riferisce a un passo di Didi-Hubermann. La citazione torna utile anche a noi per individuare non solo la natura, ma anche la funzione della Helena goethiana.

Mortelle *et* immortelle, endormie *et* dansante, possédée *et* possédante, secrète *et* ouverte, chaste *et* provocante, violée *et* nymphomane, secourable *et* fatale, protectrice de héros *et* ravisseuse d’hommes, être de la douceur *et* être de la hantise, Ninfa assure bien la fonction structurale d’un opérateur de conversion entre des valeurs antithétiques qu’elle ‘polarise’ *et* ‘depolarise’ alternativement, selon la singularité de chaque incarnation (DIDI-HUBERMAN 2002, p. 148).

La grazia perturbante presente in Leopardi in figure unitarie – Silvia, o Nerina – da Goethe viene scomposta, rifratta, distribuita in diverse forme e personaggi.

È questa una differenza importante tra due tentativi poetici forti, come quello di Leopardi e di Goethe, di mettersi in relazione con l’antico, di “tradurlo” in versi moderni.

Per Leopardi il romantico è legato alla memoria (“stanno nel passato anzi che nel presente”), e per questo *anche* alla memoria dell’antico, in una zona liminare tra natura memoria e storia⁴⁶. Il problema di Goethe è invece la presenza dell’antico dinamizzata nelle figure del femminile, il suo farsi “evento”, *Ereignis*. Dove *Ereignis*, osserva Albrecht Schöne⁴⁷, è inteso da Goethe, qui come altrove, nel senso di *Eräugnis*: qualcosa che accade sotto i nostri occhi, che si manifesta alla nostra vista e ai nostri sensi, nel qui e ora.

sono strettamente interconnesse. Qui si può solo accennare ancora, per esempio, alle comuni ascendenze ecatee, sia della Forcide sia di Elena (che porta la luna inscritta nel proprio nome), e infine alla loro natura di simulacro, *algama*, *eidolon* (CAMILLETTI 2013, p. 9), e alla commistione tra queste apparizioni e il mondo bucolico, che ritroviamo puntualmente nell’ambientazione “arcadica” delle scene centrali del terzo atto del *Faust II*.

⁴⁴ Lo studio di Franco D’Intino (vd. D’INTINO 1994, pp. 243-245 e *passim*) inquadra in modo chiarissimo, anche per quel che riguarda il Goethe del *Wilhelm Meister* e la relazione di questo testo con Leopardi, il motivo persefoneo, rintracciato nella figura di Mignon. Questo stesso saggio ha ispirato l’innovativa ricerca sul motivo persefoneo nelle *Affinità elettive* di Goethe condotto da SAMPAOLO 1999.

⁴⁵ Sull’opportunità di usare il termine “mitologema” vd. D’INTINO 1994, p. 260 con rif. a Jung e a Kerényi, ripreso in CAMILLETTI 2013.

⁴⁶ “Perché il moderno, il nuovo, non è mai, o ben difficilmente romantico; e l’antico, il vecchio, al contrario? Perché quasi tutti i piaceri dell’immaginazione e del sentimento consistono in rimembranza. Che è come dire che stanno nel passato anzi che nel presente”, *Zib.* 4415, 22 ottobre 1828. Questo passo dello *Zibaldone* risale ad appena un anno dopo la pubblicazione della Helena come “fantasmagoria classico-romantica”. Quanto all’antico, e qui seguiamo l’interpretazione di Camilletti, esso “is always by him [...] the clue for a subterranean tension between history and memory” (CAMILLETTI 2013, p. 4).

⁴⁷ JA, p. 891.

3. RIFRAZIONI: GENERI, RITMI, SUONI

3.1. Generi.

Abbiamo già osservato qualche discrepanza rispetto alla fonte euripidea, e come essa, disseminata nelle prime scene del terzo atto del *Faust II*, non fosse la fonte esclusiva per Goethe. Si pensi ad esempio agli orrifici sviluppi adombrati dalla Forcide (in realtà Mefistofele travestito) lasciata da Menelao a custodire il palazzo, che annuncia la probabile imminente esecuzione e morte della regina; o al fatto che il Coro sia composto da troiane (si tratta forse di una amplificazione della condizione di Elena e di una ulteriore allusione alle *Troiane*⁴⁸), non da greche come in Euripide.

Abbiamo anche visto come Goethe pensasse a una “tragicommedia” per dirla con Wieland⁴⁹. Infatti ancor prima della *Fantasmagorie* del 1828 (*Fantasmagoria classico-romantica*) Goethe nel 1800 aveva adottato il titolo *Helena im Mittelalter, Satyrdrama. Episode zu Faust* (*Elena nel Medioevo, dramma satiresco. Episodio del Faust*)⁵⁰.

Il sottotitolo *Satyrdrama* fornisce un’indicazione cruciale per porre correttamente l’opera in una luce pseudo-euripidea. “Satiresco” è innanzitutto il rapporto col tragico. Possiamo ben applicare al terzo atto del *Faust*, e già al suo primo frammento, l’argomento di Luigi Enrico Rossi: “[nel dramma satiresco] la tematica tragica è a suo modo rispettata, non dando mai occasione a vera e propria parodia” (ROSSI 1972, p. 255); il ruolo dei satiri che “infastidiscono una beltà, maschile o femminile” (p. 256) è assunto dalla Forcide, mostro ibrido; così la libertà della lingua e “il modo di un dislocamento di eroi in situazioni non adeguate”, *unangemessen* (PETERSEN 1974, p. 94)⁵¹. Goethe nel 1827 scrive a proposito di Odisseo nel *Ciclope* di Euripide:

Quanto è stato scritto appartiene a uno studio sul Ciclope di Euripide, nel quale si è cercato di dimostrare che nei drammi satireschi degli antichi non si trattava tanto di eseguire delle caricature o di provocare un abbassamento delle nature superiori, quanto piuttosto di mettere delle figure eroiche in situazioni per cui si sentivano fuori luogo e si mettevano in pericolo di risultare ridicole, come per esempio l’esperto e facondo Ulisse si comporta in modo strano e comico nei confronti del rozzo figlio della Natura Polifemo. (B 42, 220 Beuth, 9.6.27, *Beilage*).

Nel frammento del 1800 il carattere satiresco sarebbe emerso attraverso il confronto tra la bella di Sparta e l’orrenda Forcide (anch’ella ‘ciclopimorfa’, dotata di un solo occhio), in

⁴⁸ La didascalia di apertura del terzo atto del dramma si può leggere come immagine speculare di quella anteposta all’inizio delle *Troiane* di Euripide, che recita: “La vicenda si svolge nella pianura davanti a Troia, già conquistata dai Greci. Il Coro è composto da donne troiane prigioniere” (Traduzione di Ester Cerbo in EURIPIDE 1998, p. 125).

⁴⁹ Così Wieland sulla *Elena* di Euripide, in *Über Helena*, NAM, II, 2 (1808), 69; 81: “Romantische Tragikomödie”.

⁵⁰ Ora in WA, I, 15. 2., pp. 72-81 (corrisponde

all’incirca con i versi 8489-8802 del *Faust II*).

⁵¹ “[wenn] der Held der in Situationen kommt, die ihm eigentlich nicht angemessen sind, in denen er aber nach wie vor seine Rolle ernsthaft weiterspielt, ist auch für Goethe die unentbehrliche Voraussetzung eines Satyrspiels” (PETERSEN 1974, p. 94). Tutta la questione della *Helena* del 1800 come dramma satiresco viene affrontata in modo esauriente da PETERSEN 1974, pp. 92-106, cui si rimanda per ulteriori approfondimenti.

analogia con quanto osservato da Goethe – come si è appena visto – a proposito di Odisseo e del Ciclope nell’omonimo dramma di Euripide⁵². Più sottilmente, si potrebbe anche pensare alla compresenza sulla scena di una eroina antica “göttergleich geboren” e di personaggi e ambientazioni medievali, “barbari”⁵³.

La reazione di Elena alla Forcide corrisponderebbe esattamente alla situazione dell’eroe di fronte a un “mostro” (appunto come Polifemo agli occhi di Odisseo). Il carattere tragicomico lo coglieva già Wieland nel 1808:

Al lettore attento non potrà sfuggire che da questa scena in poi il dramma passa dal tono tragico a un altro, e si avvicina a quello che dominava al tempo della cosiddetta commedia nuova dei Greci, in cui Menandro [...] probabilmente scrisse le sue opere migliori (Wieland, *Über Helena*, in NAM, II, 2 [1808], 59 s.).

A Goethe dovette far piacere – osserva Petersen (1975, p. 97) – l’allusione alla commedia nuova e a Menandro, e alla caratteristica, ripresa puntualmente nella sua opera, per cui i personaggi sulla scena vengono di tanto in tanto colti fuori dal proprio ruolo (si veda la battuta di Helena alla Forcide quando improvvisamente, in una specie di “a parte”, allude ai sanguinosi fatti della Rivoluzione Francese. Nella battuta che segue è evidente l’aspetto metateatrale: “Sei fuori/ dalla tua parte, ormai. Di’ la parola tua ultima!” vv. 9048-9049). Elementi del dramma satiresco si trovano ancora nella versione ultima, nel Coro, che si presenta sulla scena con un attacco grave, in tono sofocleo-eschileo, ma prosegue con insulti non proprio congruenti con una tragedia, se non con una funzione di intensificazione emotiva. Così la risposta della Forcide a Helena comincia alta e gnomica: “Antico è il detto ma alto e vero il senso” (v. 8754) per chiudersi sarcastica: “avida di maschi, seduttrice e sedotta, che snervi/ l’energia del guerriero e anche del cittadino!” (*Faust II*, vv. 8777 e 8783).

Il frammento del 1800 s’interrompe quando il confronto tra Helena e la Forcide avrebbe dovuto farsi più serrato e approfondito, e porsi al centro dell’azione drammatica.

Goethe scrive a Schiller immediatamente, spiegando di non volerla ridurre a “Fratze”, smorfia grottesca (B. 15, 102, Schiller 12.09.1800)⁵⁴. Segue una lunga pausa.

Nel 1827 Goethe scrive a Nees von Esenbeck del suo ormai ventennale lavoro alla *Helena*, opera continuamente rimaneggiata (“gestaltet und umgestaltet” scrive il 24 maggio 1827)⁵⁵. Si

⁵² Cfr. EURIPIDE 2003.

⁵³ Sul disagio di Elena vd. *Paralipomena* intorno a *Poesia e verità*, 1816: Elena incontra il barbaro Faust e ne resta “inorridita”.

⁵⁴ L’eco di questo dialogo nel carteggio si trova nell’ironia di Mefistofele nei confronti di Faust quando commenta la sua volontà di intervenire e sottrarre a Paride Helena appena evocata con la lanterna magica, nel primo atto del *Faust II* al v. 6546: “Machst du doch selbst, das Fratzengeisterspiel!” (“Ma se è opera tua, questa stramba commedia di spiriti!”).

⁵⁵ In JA, p. 799. Certo, anche nell’ultima versio-

ne a stampa, poi integrata nel *Faust*, nel ruolo e nelle battute della Forcide si possono rintracciare elementi lessicali disomogenei rispetto al linguaggio alto della tragedia. Per esempio colloquialismi come “niente a me niente a te” (vv. 247 s.) e i giochi di parole che designano la rocca di Faust. Ma non si tratta di esempi di parodia o di ‘abbassamento’ della figura alta, quanto piuttosto di un innalzamento del *Naturungeheuer* (essere mostruoso elementare). Ancora Goethe sul *Ciclope* di Euripide: “Qui non è il senso parodico ad abbassare ciò che è alto, grande, nobile, buono, gentile e a trascinarlo verso la volgarità, in cui sem-

tratta di un'autocitazione. “*Gestaltung, Umgestaltung*” (formazione, trasformazione) è infatti definito da Goethe (ma per bocca di Mefistofele) il processo infinito che avviene nell'abisso, nel regno delle “Madri”, dove Faust nel secondo atto del *Faust II* si avventura per recuperare il magico tripode, il solo oggetto in grado di evocare la presenza di Helena⁵⁶.

La bella di Goethe riposa dunque una ventina d'anni nel cassetto per rivedere la luce solo nel 1828. Dall'antico dramma satiresco del 1800, di cui si vedono alcuni segni in filigrana, Goethe passa al nuovo teatro delle luci. Il nuovo teatro illusionistico permette a Goethe di montare e combinare diversi generi, citandoli nella loro valenza simbolica e rifunzionalizzandoli. La messa in scena di effetti di luce, aria, colore, accompagnati da musica e suono, permette viaggi in mondi illusori. Affine all'illusione ottica, essa dispiega una fenomenologia dell'apparire, dello *Schein*, ottenuta attraverso mezzi tecnici.

Questo espediente è paradossalmente adeguato, come Goethe tiene a precisare in diverse testimonianze epistolari⁵⁷, a mantenere l'unità di tempo luogo e azione nel terzo atto del *Faust*. Macroluogo è il Peloponneso: l'azione si snoda lungo millenni ma è tutta lì, visibile, solo illuminata in successione sullo stesso palcoscenico attraverso dinamici effetti di luce. Allo stesso modo l'unità di tempo è tenuta insieme dagli effetti della lanterna magica che rende tutto visibile contemporaneamente (i vent'anni evocati dalla Forcide, in realtà venti secoli, fanno parte del medesimo gioco illusionistico che si svolge esplicitamente come spettacolo di luci e ombre sulla scena).

La questione della riscrittura o traduzione dall'antico diventa per Goethe un ben più ampio problema che riguarda la riscrittura e traduzione in scena, sulla pagina, in arte, di una particolare bellezza in movimento che lasci cogliere la grazia e la voce del femminile. In questo senso possiamo ancora dire che il mezzo tecnico consente a Goethe di considerare il suo dramma nel dramma come una meta-morfosi della tragedia antica, nella quale egli innesca un movimento di traduzione intergenerica che conduce a forme vicine all'opera e al *Singspiel*⁵⁸.

pre percepiamo un sintomo di peggioramento dei costumi di una nazione, quando trova piacere in ciò; piuttosto qui ciò che è rozzo, brutale, basso, in sé e per sé opposto al divino, attraverso la forza dell'arte viene innalzato in modo che noi stessi, partecipando del sublime possiamo sentire e contemplare e vedere le stesse cose” (WA I 42.2, p. 468 s. *Kyklops*). Vd. su tutto questo l'ampio studio di PETERSEN 1975, p. 96, su cui mi sono in larga parte basata per il confronto con Euripide.

⁵⁶ *Faust II*, vv. 6287-6289: “*Gestaltung, Umgestaltung, / Des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung. / Umschwebt von Bildern aller Kreatur*” (“Formarsi, trasformarsi / eterno giuoco dell'eterno senso / Circondato da immagini d'ogni creatura”).

⁵⁷ B. 41, p. 202 sg. Humboldt 22. 10. 26; B. 41, 209, Boisserée 22. 10. 26. Commenta Albrecht Schöne: “non sono più le figure a muoversi, ma intorno a loro ruotano gli scenari. Così i contorni interni si sfuma-

no in questo atto fantasmagorico” (Schöne in JA, p. 803). E a un destinatario ignoto, intorno al giugno / luglio 1826 Goethe scrive: “la cosa più particolare in questo dramma è che senza cambiare luogo l'azione si snoda per tremila anni, osserva in maniera precisissima l'unità d'azione e di luogo, mentre invece la terza unità è realizzata in modo fantasmagorico” (“Das Merkwürdigste bei diesem Stück ist daß es ohne den Ort zu verändern gerade drei Tausendjahre spielt, die Einheit der Handlung und des Orts auf genaueste beobachtet, die dritte jedoch phantasmagorisch ablaufen läßt”; B. 41, 302).

⁵⁸ In questo senso si può considerare con attenzione particolare l'esperimento goethiano, visto che nel XIX secolo “it is a fact that, with a few notable exceptions, even when dealing with operas more or less indebted to a specific ancient tragedy, the relationship with the tragic model is in a vast majority of cases very fleeting if not lacking altogether” (NAPOLI-

La struttura di polarità che informa l'intero pensiero goethiano si può seguire qui – cioè – anche nei rapporti tra i generi. Certo, si dovrebbe ammettere che Goethe, il quale certamente meditò sul *Ciclope*, avesse intuito la polarità dramma satiresco-tragedia nell'antico, messa in luce quasi due secoli dopo dagli studi di Luigi Enrico Rossi sulla relazione tra dramma satiresco e tragedia:

Riconoscendo nell'opposizione polare “lacrime/riso” l'elemento variabile che s'innesta sulla costante “coturno”, ci sarà agevole aggiungere [...] che il dramma satiresco è tragedia: e cioè che esso è tragedia proprio perché è in un certo senso l'esatto rovescio della tragedia stessa. Opposizione totale ci può essere soltanto fra omogenei e viceversa omogeneità, che non sia identità, può esserci solo tra opposti (ROSSI 1972, p. 260 con riferimento a GENETTE 1969, p. 103).

Per questo motivo possiamo forse arrivare a ipotizzare perché anche il secondo *Faust* sia stato intitolato da Goethe *Seconda parte della tragedia*. La sua “tragedia a lieto fine”, il suo melodramma in effetti, prendendo a prestito le parole di Rossi, “è tragedia”, ultima rifrazione, omogenea ma in rapporto di opposizione polare rispetto alla *Prima parte della tragedia*, nella quale è ben riconoscibile il nodo tragico. La funzione della tragedia antica, sembra dirci Goethe, nella società del primo Ottocento può venire assolta da un teatro melodrammatico in cui convivano mito, musica, effetti speciali e ambientazioni fantastiche, dall'antico al medievale al bucolico.

La polarità antica tragedia-dramma satiresco si rispecchierebbe così nella polarità dramma medievale (*Faust I*) - melodramma moderno (*Faust II*, che cita e diffrange sia il dramma medievale sia la tragedia antica). Il fatto che Goethe avesse pensato alla Helena come *Zwischenspiel* autonomo nel 1827, ci fornisce una indicazione ulteriore in questa direzione. Dopo l'esito tragico e sanguinoso della morte di Gretchen la sua *Phantasmagorie* assolve la funzione anticamente assunta dal *Satyrdrama* rispetto alla tragedia: momento di *diachysis*, di *Entspannung* dopo la tensione tragica.

La Helena del 1827 si ricontestualizza e acquista profondità prospettica nell'intero arco dei cinque atti della redazione definitiva del 1832. La profondità prospettica è resa nel *Faust II*, la cui *climax* è data proprio dal terzo atto “di Helena”, da una ripresa puntuale e ‘polarizzata’ di tutti i motivi del *Faust I* e insieme da una risposta complessiva ai motivi dell'eredità culturale e poetica dell'antico. Goethe tiene a bada il pericolo della dispersione di temi e motivi controllando, armato di microscopio e spettroscopio, il *Leitmotiv* che in Helena luminosamente, ma non esclusivamente s'intona: l'*Ewigweibliche*⁵⁹.

TANO 2010, p. 44). Dovremmo però forzare la lettura del secondo *Faust* e considerarla un'opera. Era questa, del resto, la segreta speranza di Goethe, che non riuscì tuttavia nell'intento.

⁵⁹ Quello che sembra il progetto di una nuova forma di *Gesamtkunstwerk* non riuscì fino in fondo sulla scena. Poco più di dieci anni dopo l'opera

avrebbe percorso un'altra via, quella wagneriana, avviata sulla ricomposizione di mito, teatro, musica e tecnica nella direzione di un tragico ben diverso. La questione della riflessione goethiana sui generi e sul teatro musicale è qui solo brevemente accennata, e costituisce il nucleo di una ricerca ancora tutta da verificare.

A questo punto i livelli metaforici su cui si dispiega lo 'spettro' di Helena sono almeno tre: Helena-forza ctonia oscillante tra vita e morte (viene recuperata dalle Madri e torna da Proserpina nell'Ade); Helena-rapporto con l'antico; Helena-illusione scenica del teatro che circolarmente rimanda alle prime due come omogenea e opposta all'antico; per quest'ultimo livello Helena si può interpretare come *mise en abyme* dell'intero dramma, che si specchia dentro di lei. E forse troviamo qui la risposta alla nostra domanda iniziale sul perché Goethe abbia scelto il teatro delle luci fantasmagoriche e l'incrocio tra effetti ottici e ritmico-canori come chiave per rappresentare la grazia-bellezza dell'antico sulla scena del moderno, quasi attivando uno *Schwungrad*, un volano per la combinazione dei colori (Fig. 5).

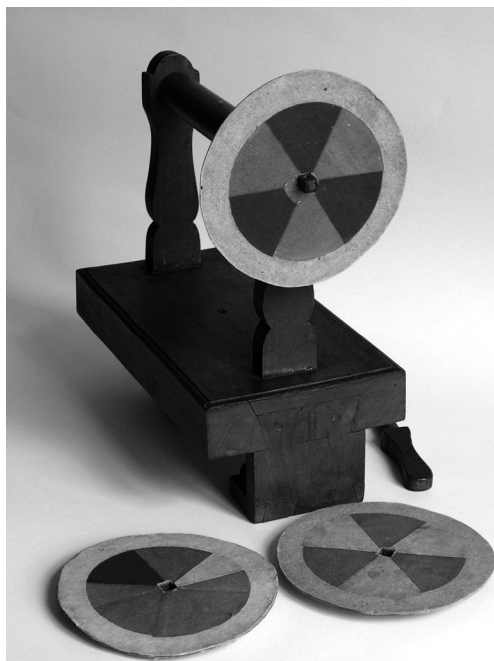


Fig. 5 – Klassik-Stiftung Weimar, J.W. GOETHE, *Sammlungen, Zur Farbenlehre, Schwungrad zur optischen Mischung*. Qui Goethe utilizza altri due opposti nello spettro: rosso e blu.

3.2. Ritmi.

Ragioni profonde, estetiche ed etiche, poetiche e scientifiche, inducono Goethe ad adottare la nuova tecnica teatrale fantasmagorica. Ma gli effetti di luce non bastano. Come è noto, l'autore della *Farbenlehre* aveva redatto una (quasi completa) analogia *Tonlehre*. Per comprendere fino in fondo il senso della sua rinnovata fantasmagoria si dovrà quindi far caso ai ritmi, ai suoni, e all'arte a essi connessa, la musica.

Goethe costruisce, nella prima parte del terzo atto del *Faust* (corrispondente alla sostanza del primo abbozzo del 1800) un effetto di pseudotraduzione. Una traduzione il cui originale è letteralmente un fantasma.

Vediamo qualche rapido esempio dell'uso che Goethe fa della metrica per rendere in trasparenza la traccia dell'antico. Subito, nell'*incipit*, possiamo osservare la cadenza dell'eloquio di Helena, in trimetri giambici, nella variante *pentemimera*, o *semiquinaria*, dopo il quinto mezzo piede⁶⁰:

Bewündert viel und viel geschönten, Hèlenà,
Vom Strànde kòmm ich, wo wir erst gelàndet sind,

⁶⁰ L'adattamento della metrica greca a quella tedesca avviene con vincoli molto laschi. "L'incongruenza tra accento metrico e accento della parola è al servizio dell'*intensificazione*. [...] Generalmente quando ci troviamo di fronte a apparenti "scorrettezze metriche" prima di designarle come errori dobbiamo verificare se esse non abbiano una determinata

funzione nel testo: intensificazione o differenziazione dell'espressione poetica" (BURDORF 1997, p. 93). In questo caso, la cesura dopo l'*und* in posizione centrale, impensabile se si fosse trattato di un *kai* greco, crea il punto di svolta tra le due parti del chiasmo che va a definire Helena.

Noch immer trunken von des Gewöges rëgsamèn
 Geschäukel, dàs vom phrÿ'gischen Blächgefild uns hër
 Auf sträübig-hòhen Rücken durch Posèidons Günst
 Und Èuros Kräft in vaterländische Bùchten trüg⁶¹. (*Faust II*, vv. 8488-8493)

O ancora in tetrametri trocaici, nel momento in cui si riprende dallo svenimento, e torna lentamente padrona di sé:

Trèt' ich schwànkend àus der Òde, die im Schwìndel mìch umgàb,
 Pflègt' ich gèrn der Rùhe wìeder, dènn so mùd' ist mèin Gebèin:
 Dòch es zìemet Königinnen, àllen Mènschen zìemt es wòhl,
 Sìch zu fàssen, zù ermànnen, wàs auch dròhend überràscht⁶². (*Faust II*, vv. 8913-8916)

Più avanti troviamo ancora un'impronta metrica a segnare il passaggio al moderno. Helena e Faust nella rocca medievale si stanno innamorando, e l'amore si manifesta nell'accordo metrico e ritmico, nel coordinamento di due voci duettanti. Compare la rima, in un discorso che è passato al *Blankvers*, il verso moderno di Shakespeare, di Marlowe e dominante nello stesso *Faust*:

H. So sage denn: wie sprech ich auch so schön?
 F. Das ist gar leicht: es muß vom Herzen gehn!
 Und wenn die Brust von Sehnsucht überfließt, man sieht sich um und fragt –
 H. Wer mitgenießt.
 F. Nun schaut der Geist nicht vorwärts, nicht zurück;
 Die Gegenwart allein –
 H. Ist unser Glück.
 F. Schatz ist sie, Hochgewinn, Besitz und Pfand;
 Bestätigung, wer gibt sie?
 H. Meine Hand!⁶³. (*Faust II*, vv. 9377-9384)

La scena è cantata: qui le reminiscenze mozartiane sono evidenti.

Helena – anche se solo temporaneamente – si è individuata nel suo nuovo linguaggio. Ricapitola la propria vicenda, ma a differenza che nella scena di fronte al palazzo di Menelao con la Forcide, qui, nel palazzo medievale, in un tempo, uno spazio e una lingua nuovi, non ne viene sopraffatta. Si esprime in *Blankverse*:

Das Übel, das ich brachte, darf ich nicht
 Bestrafen...⁶⁴. (*Faust II*, vv. 9246-9247)

⁶¹ Vd. *supra*.

⁶² “Vacillando esco dal vuoto che m'avvolge di vertigine. / E ho le membra tanto stanche che vorrei riposo ancora. / Ma è dovere di regine, è dovere d'ogni umano / di riprendersi e affrontare le sorprese, le minacce”.

⁶³ “Elena. E dimmi allora: come potrei anch'io parlare così bene? / *Faust*. È facile, deve venire dal cuore. / Lo colmi il desiderio; e intorno a sé / andrà

cercando ... / *E*. Chi goda con te. / *F*. Quello che fu e sarà non più si mostra. / Solo il presente... *E*... fa la gioia nostra. / *F*. Tesoro e pegno essa è, premio sovrano. / *E* chi ce la conferma? / *E*. La mia mano”. (Qui traduzione mia. Ho modificato la versione di Fortini inserendo l'effetto di rima presente nell'originale).

⁶⁴ “La colpa che ho causata non debbo io / Punirla”.

Ma l'antico tornerà nuovamente al ritmo di trimetri giambici nel momento del congedo di Helena in procinto di riavviarsi all'abisso al seguito del figlio Euphorion, scomparso a sua volta, accompagnato dal duetto canoro dei suoi genitori. Il canto riprende i temi della vertigine e del sogno, e per l'ultima volta fa risuonare il *Blankvers*⁶⁵.

Nell'addio definitivo al mondo moderno la gnome antica riprende il sopravvento nel linguaggio di Helena, e per lei vale il proverbio "che non durevolmente gioia e bellezza si uniscono". L'addio, cantato in chiave liquida di "L" (*leider / Leben / Liebe / Lebewohl*: purtroppo / vita / amore / addio), prelude all'abbraccio con Persefone:

Ein altes Wort bewährt sich leider auch an mir:
 Daß Glück und Schönheit dauerhaft sich nicht vereint.
 Zerrissen ist des Lebens wie der Liebe Band:
 Bejammernd beide, sag ich schmerzlich Lebewohl
 Und werfe mich noch einmal in die Arme dir. –
 Persephoneia, nimm den Knaben auf und mich!⁶⁶. (*Faust II*, vv. 9939-9944)

La didascalia che riporta la nota di regia riassume forse tutta la poetica della bellezza nel *Faust* di Goethe: Helena non scompare del tutto: "Abbraccia Faust. La sua forma corporea svanisce, rimangono a lui sulle braccia la veste e il velo". Torna non già alle Madri, ma da Persefone, divinità infera, ma anche elemento femminile che sale e scende, altalenando, pendolando tra ombra e luce, inferi e terra. Divinità capace di rendere dinamico il tempo con le stagioni.

3.3. Suoni.

Helena quindi non scompare del tutto come nel primo atto dopo l'esplosione pirotecnica.

L'assenza del suo corpo lascia dietro di sé un segno luminoso. Del suo *Verschwinden* (scompare) già anticipato dallo *Hinschwinden* (svenire) rimane una traccia ottica nei suoi veli (*Schleier*) che restano tra le mani di Faust. E resta anche una traccia sonora nell'effetto del fonema *Sch-* che risuona nell'aria e percorre sinuoso tutto il terzo atto.

La lingua è essa stessa il velo, la *Hülle* (l'involucro) che copre quel fantasma.

Il fonema *Sch-* presente nella parola *Schleier* colora l'espressione *die schöne Helena*. Si segnala qui un altro scarto rispetto ai discorsi tradizionali intorno a Helena, concentrati sul suono e sul senso del nome proprio – cui pure, in alcuni versi, Goethe allude: la distruttrice di navi, la distruttrice di città (ma Goethe, come abbiamo visto, conosceva attraverso Hederich anche l'etimologia di "nata nel fango").

⁶⁵ *Faust II*, vv. 9877-9883, duetto di Helena e Faust: "Käum ins Leben ingerufen, / Heitrem Tag gegeben käum, / Sehnest du von Schwindelstufen / Dich zum schmerzenvollem Raum. / Sind denn wir / Gar nichts dir? / Ist der holde Bund ein Traum?" ("Appena chiamato alla vita, / al dolce lume offerto appena, aneli / da gradi di vertigine / a uno spazio che è tutto dolore. / Non siamo allora / proprio nulla per

te? / la nostra dolce unione è un sogno?").

⁶⁶ "Un detto antico si avvera purtroppo anche in me: / che non durevolmente gioia e bellezza si uniscono. / Si è spezzato il legame della vita come quello dell'amore. / Piango sull'uno e sull'altro, dico un addio doloroso ed una volta ancora mi do fra le tue braccia ... / Persefone, accogli mio figlio! Persefone, accogliami!".

Goethe sposta l’orecchio e l’occhio dal sostantivo all’aggettivo. Dal soggetto dotato di nome proprio alle sue qualità ed effetti: l’aggettivo in questione è *schön*; il sostantivo corrispondente, *die Schönheit, das Schöne*.

Non si tratta di una bega da sofisti (che pure con Elena hanno consuetudine⁶⁷), ma di un effetto fonico che corre parallelo ai giochi di luce e ombra.

La chiave *Sch-* torna in parole importanti della narrazione. Ne abbozziamo un catalogo: *Gescholten*: vituperata, accusata; *Schöne*: bella, bellezza, il bello; *Schwelle*: la soglia. La soglia della casa in cui entra sposa con Menelao e da cui esce “con passo leggero”. Soglia attraverso cui rientra, ma non sa se da regina o da condannata al patibolo; da cui si allontana attraversandone altre, temporali e spaziali, che la conducono al castello medievale di Faust. Elena stessa è una liminare, nel suo essere bifronte; *Schwinden*: il gesto dello svenire di Helena sotto il peso della *doxa*; *Schmerz*: il dolore suo, dolore arrecato agli altri (effetto della sua bellezza fatale), dolore subito dalle sue ancelle; *Schicksal*: il destino suo, il fato avverso che provoca, lei *femme fatale ante litteram*; *Scham*: la “vergogna”, il “pudore”; *Schiffe*: le navi che la rapiscono, e la riportano; *Schmuck*: i gioielli che l’adornano, ma ella stessa è gioiello; *Schatz*: il tesoro della casa, ma ella stessa è tesoro e bottino; *Schaffnerin*: la sua controparte, la Forcide sorvegliante della casa; *Schleier*: il velo che resterà in mano a Faust quando lei sparirà tra le braccia di Persefone, e si trasformerà in nuvola. E una nuvola trasporterà Faust dopo la scomparsa di Helena, come una nuvola aveva avvolto la Elena euripidea trasportandola in Egitto, in salvo, lasciando sulla nave di Paride, e poi di Menelao, solo un *eidolon*: ombra, *ein Schatten*.

4. METAMORFOSI DI GRAZIA-BELLEZZA

Il terzo atto del *Faust II* si apre come una tragedia (intrisa di elementi satireschi), con calchi non solo da Euripide nelle parti tragicomiche e ambigue, ma anche da Eschilo (dall’*Agamennone*) nel momento in cui la Forcide intende spaventare Elena prospettandole la sicura fine violenta, spingendola a varcare la “soglia”, non della casa coniugale-paterna ma dello spazio-tempo, per spostarsi sulla scena nella zona in cui sorge il castello medievale di Faust (ai vv. 8975-9000). Lo spostamento comporta – nelle scene in *Arcadia*, un passaggio ad altri generi ricombinati dinamicamente secondo il sottogenere dell’idillio, con chiare caratteristiche librettistiche tra *Singspiel* e opera mozartiana⁶⁸, e un finale che potremmo forse ascrivere al melodramma. In questo senso la *Helena* conferma la definizione goethiana: *klassisch-romantische Fantasmagorie*. Quasi a ogni passo riconosciamo citazioni e riprese tematiche, metriche, persino sintattiche della tradizione antica. Il linguaggio di Elena è intriso d’antico, ma a Goethe nell’azione interessa farci assistere alla metamorfosi dell’antico in moderno (la bellezza statica dell’antico diventa grazia, bellezza in movimento). Come l’*eidolon* dell’Elena di Euripide, il

⁶⁷ Solo un esempio celebre: *L’encomio di Elena* di Gorgia, noto a Goethe perché presente almeno in citazioni esemplificative nei manuali di retorica dell’epoca. Vd. GORGIA 2004.

⁶⁸ Vd. Schöne, JA, p. 816: “a partire dal v. 9678 la scrittura drammatica goethiana assume le caratteristiche di un libretto”.

figlio nato dagli amori tra Faust e Helena s'invola nell'aria, sparisce in una scia luminosa, diventando cometa che schizza in una nube chiara, verso l'alto. In un moto polarmente opposto Helena svanisce gettandosi nelle braccia di Persefone, verso il basso.

Ma proprio lo svanire è condizione perché chi resta nell'oggi possa afferrare – solo per un momento – il velo luminoso di “ciò che passa”, pronto a trasformarsi in nuvola, pronto a trasportarci in altro luogo. A trasportare Faust, qui ascrivibile al tipo dell'amante ‘desideroso’ (*der Sehnsüchtige*) più che del cercatore anelante (*der Streber*) del primo volume del dramma.

La rifrazione di *logoi* e *doxa* su Helena, rimessi insieme in un gioco teatrale che attraversa secoli e distanze, non è il Nulla delle pure apparenze, ma il Tutto cangiante della realtà vista in modo storico e, a suo modo, magico, estetico, scientifico.

Si avverte la presenza del passato, come di un originale mancante e ci si abbandona al suo effetto, alla sua ‘traduzione’ in un presente che come abbiamo visto è arte-fatto.

Nel momento in cui pare celebrare le nozze più solenni col ‘classico’, Goethe riesce a fare interagire l'idea diderotiana di luce (“sensation que la vue des corps lumineux apporte ou fait éprouver à l'âme, ou bien la propriété des corps qui les rend propres à exciter en nous cette sensation”), la hogarthiana “line of grace and beauty”, le nuove tecniche di rappresentazione teatrale (dalla fantasmagoria al teatro musicale) con una materia antica, realizzando così una “traduzione romantica”⁶⁹. Traduzione come *Wirkung*, effetto di un discorso su un altro discorso, in un'altra lingua, in un altro tempo.

Tra le carte di Goethe custodite nell'archivio di Weimar c'è un *Ritratto di fanciulla a colori invertiti* (Fig. 6) che risale agli anni di gestazione della prima *Helena*, nonché al periodo di maturazione del suo cosiddetto “classicismo” (1796-1805). Il rosa della pelle è sullo sfondo, l'azzurro degli occhi sulle guance, il nero degli occhi su viso e seni, i capelli sono bianchi, il nastro che li lega giallo oro. Possiamo immaginare il ritratto come una figura della bellezza e della grazia che, anticipando effetti da negativo fotografico, ci avverte di un'impossibile visione diretta. La visione traslata, la luce il cui spettro è adattato ai nostri occhi, è l'unica interazione con il bello e l'antico praticabile dall'uomo moderno. Non è una rinuncia, ma un'apertura alla sperimentazione del nuovo in grado di mettere in movimento la bellezza “classica” – spostarla, dinamizzarla – fino a renderla *gratia plena*, in



Fig. 6 – Klassik-Stiftung Weimar, J.W. GOETHE, *Sammlungen, Zur Farbenlehre Bild eines Mädchens in umgekehrten Farben* (1796-1805).

⁶⁹ Ricordiamo il motto di Clemens Brentano: “Das Romantische selbst ist eine Übersetzung”, “Il Romantico stesso è una traduzione”, in Brentano,

Godwi. Oder das steinerne Bild der Mutter (1800-1802), in BRENTANO 1963, II, p. 262.

un moto pendolare perpetuo, liminare tra morte e vita, ombra e luce, blu e giallo (o rosso), che non si ferma nemmeno nell’apoteosi finale di cui cogliamo la cifra ironica e “romantica”.

Camilla Miglio

Dipartimento di Studi europei, americani e inter-culturali

Sapienza Università di Roma

camilla.miglio@uniroma1.it

Abbreviazioni e riferimenti bibliografici

- B: J.W. GOETHE, *Briefe*, IV Abteilung der WA (vd. *infra*).
- BAIONI 1995: G. BAIONI, *Il giovane Goethe*, Torino 1995.
- BETTINI - BRILLANTE 2002: M. BETTINI - C. BRILLANTE, *Il mito di Elena. Immagini e racconti dalla Grecia ad oggi*, Torino 2002.
- BORCHMEYER 1994: D. BORCHMEYER, *Goethe, Mozart und die Zauberflöte*, Göttingen 1994.
- BRANDSTETTER 2007: G. BRANDSTETTER, *Die andere Bühne der Theatralität: movere als Figur der Darstellung in Schillers Schriften zur Ästhetik*, in W. HINDERER (ed.), *Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne*, Würzburg 2007, pp. 287-291.
- BRENTANO 1963: C. BRENTANO, *Werke*, eds. F. Kemp - W. Frühwald, 2 Bde, München 1963.
- BURDORF 1997: D. BURDORF, *Einführung in die Gedichtanalyse*, Stuttgart 1997.
- CAMILLETTI 2013: F.A. CAMILLETTI, *Leopardi's Nymphs. Grace, Melancholy, and the Uncanny*, Oxford 2013.
- CAMPBELL 2013: TH.J. CAMPBELL, *The Jesuits 1534-1921* (1921), e-Pub 2013.
- COMETA 2001: M. COMETA, *La passione della duplicità. Geometrie della Goethezeit*, in L. ZAGARI (ed.), *Simmetria e antisimmetria. Due spinte in conflitto nella cultura dei paesi di lingua tedesca*, ETS, Pisa 2001.
- DIDEROT - D'ALEMBERT 1751-72: D. DIDEROT - J.B. LE ROND D'ALEMBERT, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris 1751-1772, vol. XIX.
- DIDI-HUBERMANN 2002: G. DIDI-HUBERMANN, *L'Image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002.
- D'INTINO 1994: F. D'INTINO, *I misteri di Silvia. Motivo persefoneo e mistica eleusina in Leopardi*, in *Filologia e critica*, 19, 2, 1994, pp. 211-271.
- ECKERMANN 1959: J.P. ECKERMANN, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, 1823-1832. 3 Bde. Leipzig 1836-1848 (Wiesbaden ²⁵1959).
- EURIPIDE 2003: EURIPIDE, *Ciclope*, a cura di M. Napolitano, Venezia 2003.
- EURIPIDE 1998: EURIPIDE, *Le Troiane*, introduzione di V. Di Benedetto, traduzione di E. Cerbo, Milano 1998.
- EURIPIDE 1982: EURIPIDE, *Elena, Ione*, con testo a fronte, traduzione di U. Albinì e U. Faggi, Milano 1982.
- FA: J.W. GOETHE, *Frankfurter Ausgabe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, hrsg. von D. Borchmeyer u. a. 40 Bde. in 2 Abtlg. Frankfurt a. M. 1985 ff.

- GOETHE 1970: J.W. GOETHE, *Faust*, a cura di Franco Fortini, Milano 1970 [I, II].
- GOETHE 1985a: J.W. GOETHE, *Il divano occidentale-orientale*, a cura di L. Koch - I. Porena - F. Borio, Milano 1985.
- GOETHE 1985b: J.W. GOETHE, *Der Zauberflöte zweiter Teil. Fragment*, in FA, I.6, pp. 221-249.
- GOETHE 2011: J.W. GOETHE, *Faust. Zweyter Theil - Paralipomena. Studienausgabe*, ed. U. Gaier, Stuttgart 2011.
- GOETHE 1999: J.W. GOETHE, *Faust-Dichtungen*, ed. U. Gaier, 3 Bde, Stuttgart 1999.
- GORGIA 2004: *Gorgia, Encomio di Elena*, ed. G. Paduano, Napoli 2004.
- HADOT 2006: P. HADOT, *The Veil of Isis: An Essay on the History of the Idea of Nature*, Harvard 2006.
- HANDKE 2010: P. HANDKE, *Ein Paar Anmerkungen zu dieser Übersetzung*, in *Euripides Helena übersetzt von Peter Handke*, Frankfurt a. M. 2010.
- HEDERICH 1770: B. HEDERICH, *Gründliches mythologisches Lexicon*, rev. Joh. J. Schwabe, Leipzig 1770.
- HJF: *Historia von D. Johann Fausten, dem weitbeschreyten Zauberer und Schwartzkünstler [1587]*, Leipzig 1984.
- HOGARTH 1989: W. HOGARTH, *The Analysis of Beauty [1752]*, trad. it. *L'analisi della bellezza*, trad. di Anonimo del Settecento, ed. M.N. Varga, Milano 1989.
- JA: J.W. GOETHE, *Werke. Jubiläums-Ausgabe*, eds. F. Apel - H. Birus - A. Bohnenkamp - A. Schöne *et al.*, Frankfurt am Main 1998.
- MARCUSE 1985: H. MARCUSE, *Il romanzo dell'artista nella letteratura tedesca*, Torino 1985 (ed. or. Frankfurt a. M. 1978).
- MATHIEU 2002: V. MATHIEU, *Goethe e il suo diavolo custode*, Milano 2002.
- MIGLIO - INGENITO 2013: C. MIGLIO - D. INGENITO, *Goethe. Die Reise des Hafez von Shiraz über Istanbul und Wien nach Weimar*, in *Studi Germanici* 2, 2013, pp. 247-264.
- MIGLIO 1999: C. MIGLIO, *Una specie di simbologia per l'orecchio. La ricerca musicale nel carteggio di Goethe con Carl Friedrich Zelter*, in G. DOTOLI (ed.), *Goethe e la musica*, Fasano 1999, pp. 123-144.
- NAM: CH.M. WIELAND, *Neues Attisches Museum*, Zürich / Leipzig 1805 vol. I, 1808 vol. II. [http://books.google.it/books/about/Neues Attisches Museum.html?id=k4IOAAAAIAAJ&redir_esc=y](http://books.google.it/books/about/Neues_Attisches_Museum.html?id=k4IOAAAAIAAJ&redir_esc=y)
- NAPOLITANO 2010: M. NAPOLITANO, *Greek Tragedy and Opera*, in P. BROWN - S. OGRAJENSEK (eds.), *Ancient Drama in Music for the Modern Stage*, Oxford 2010.
- NICOLAI 2012: R. NICOLAI, *Erodoto e la tragedia di Troia*, in G. BASTIANINI - W. LAPINI - M. TULLI (eds.), *Harmonia. Scritti di filologia classica in onore di Angelo Casanova*, II, Firenze 2012, pp. 633-649.
- PETERSEN 1974: U. PETERSEN, *Goethe und Euripides. Untersuchungen zur Euripides-Rezeption in der Goethezeit*, Diss. Hamburg 1974.
- RICHTER 1992: S.J. RICHTER, *The End of Laocöon: Pain and Allegory in Goethe's 'Über Laokoon'*, in *Goethe Yearbook* 6, 1992, pp. 123-141.
- ROSSI 1972: L.E. ROSSI, *Il dramma satiresco attico. Forma, fortuna e funzione di un genere letterario antico*, in *Dialoghi di archeologia* 6, n. 2-3, 1972, pp. 248-302.

ROSSI 2002: ID., *La lirica Classica e Noi*, in *Critica del testo* 5.1, 2002, pp. 266-267.

SAMPAOLO 1999: G. SAMPAOLO, *Critica del moderno, linguaggi dell'antico. Goethe e Le affinità elettive*, Roma 1999.

SAMPAOLO 2000: G. SAMPAOLO, *Goethe, Faust e il 'romantico' Calderon: un promemoria*, in M. FRESCHI (a cura di), *La storia di Faust nelle letterature europee*, Napoli 2000, pp. 29-43.

SCHILLER 2010: F. SCHILLER, *Über Anmut und Würde (Sämtliche Werke; Bd. 5, Philosophische Schriften, Vermischte Schriften)*, Düsseldorf 1997, trad. it. F. Schiller, *Grazia e dignità*, eds. D. Di Maio - S. Tedesco, Milano 2010.

VIDAL-NAQUET 2002: P. VIDAL-NAQUET, *Le Miroir brisé. Tragédie athénienne et politique*, Paris 2002.

WA: *Goethes Werke*, hrsg. im Auftrage der Grossherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1887-1914 (Weimarer Ausgabe, repr. Dtv München 1987).

ZAGARI 1999: L. ZAGARI, *Il "Faust". Le due parti della tragedia alla luce del "Chorus mysticus" finale*, in M. HERLING - M. REALE (eds.), *Storia, filosofia e letteratura. Studi in onore di Gennaro Sasso*, Napoli 1999, pp. 437-482.

Zib.: G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, eds. F. Ceragioli - M. Ballerini, Bologna 2009.

ABSTRACT

Goethe's Helena is treated as a thematic, linguistic and metric rewriting of the ancient tradition, undergoing a genuine metamorphosis into a modern form. It can be seen as intergeneric progressive 'translation' (from tragedy to satirical drama to melodrama) of an 'original' that is not given, but lingers as *eidolon* within the 'new' text in various shapes. Goethe, combining 'symbolically' his *Farbenlehre* and poetics of *wiederholte Spiegelungen* with theatrical phantasmagoria, puts her in a metamorphic, spectrographic series in which she herself is continually changing, according to the *logoi* and *doxa* following her appearances. He puts her then in sequence with other female figures, from Gretchen to the *Mater Gloriosa*, effecting out of the Helena episode the prism through which his conception of the relationship between ancient and modern, and its visual and musical reconfiguration of *Ewigweibliches* (understood as "grace", or beauty in motion) are refracted.

MICHELE NAPOLITANO

IL *CICLOPE* DI EURIPIDE: RIFLESSIONI DI UN TRADUTTORE OCCASIONALE*

In limine, una dichiarazione di intenti. Nel corso di queste brevi note mi propongo di non sfiorare nemmeno problemi di teoria della traduzione: di teoria della traduzione mi sono sempre occupato da dilettante, pur appassionato, e per quanto non possa e non voglia negare che da non pochi lavori di taglio teorico sul tema “traduzione” io abbia imparato moltissimo¹, qui vorrei cogliere l’occasione che mi è offerta per provare ad argomentare su un piano molto pratico² – e dunque, appunto, senza fare ricorso, almeno in modo esplicito, a quadri di riferimento teorici – le scelte che mi sono trovate di volta in volta a operare nel momento in cui mi è toccato il compito (tanto ingrato e faticoso – almeno in partenza, e poi nel corso del lavoro – quanto remunerativo alla fine, a cose fatte) di tradurre dal greco il *Ciclope* di Euripide per Marsilio³.

Dirò, dunque, della mia esperienza di traduttore, e anzi, di traduttore occasionale, per riprendere la formulazione che ho scelto per il titolo di questo intervento (salvi casi, peraltro sporadici, di brevi traduzioni “di servizio”, non mi era mai capitato prima di tradurre per inte-

* Ripresento qui, con minimi ritocchi, un lavoro già uscito a stampa altrove (CONDELLO - PIERI 2011, pp. 91-112). Mi piace rivolgere un grazie cordiale ad Anna Maria Belardinelli, che mi ha offerto l’occasione di ripresentare in pubblico le riflessioni che seguono.

¹ Penso, solo per fare qualche esempio, a Georges Mounin (MOUNIN 1965), allo straordinario saggio di Walter Benjamin (BENJAMIN 1962), a molti lavori di Roman Jakobson (e spec. JAKOBSON 1966), al bel libro di Gianfranco Folena (FOLENA 1991).

² In questa prospettiva ho tenuto costantemente presenti molti lavori di taglio, per così dire, artigianale, di prassi della traduzione, relativi a esperienze specifiche, e di impianto non necessariamente, o almeno non primariamente, teorico: tra molto altro (e mi rendo ben conto del carattere del tutto arbitrario della selezione) mi piace ricordare qui almeno PONTANI 1979, le pagine dedicate da Bruno Gentili ai problemi posti dalla traduzione di Pindaro in GENTILI *et al.* 1995, pp. lxiii-lxx, e DEGANI 1990. Preziosi si sono rivelati, inoltre, molti dei saggi contenuti negli atti di due convegni

dedicati al problema della traduzione di testi classici (JANNI - MAZZINI 1991; NICOSIA 1991).

³ NAPOLITANO 2003. Per quanto attiene alle traduzioni del *Ciclope* alle quali farò riferimento nel seguito del lavoro, voglio precisare che ho scelto di limitare il campo alle traduzioni più recenti, fatta eccezione per quelle di Romagnoli e di Sbarbaro; ho deciso inoltre di prendere comunque in considerazione anche la splendida, vivacissima traduzione di Pirandello, per quanto si tratti di una traduzione in dialetto siciliano, e nonostante la sua strettissima dipendenza da quella, precedente, di Romagnoli; le traduzioni in questione, che elenco qui di seguito, saranno citate con il solo cognome del traduttore e l’anno di edizione. ROMAGNOLI 1931 (= 1911); PIRANDELLO 1967 (ma 1918); SBARBARO 1945 (e SBARBARO 1960; le citazioni provengono dall’edizione critica recentemente allestita da ZOBOLI 2005, pp. 389-455); PONTANI 2002; MUSSO 1980 (il *Ciclope* è alle pp. 73-125); ALBINI 1994 (il *Ciclope* è alle pp. 71-113); ZANETTO 1998 (il *Ciclope* è alle pp. 2-49); POZZOLI 2004 (il *Ciclope* è alle pp. 257-305); PADUANO 2005.

ro un testo greco in italiano, né mi è più capitato dopo), a partire da una riflessione che considero di particolare importanza, per quanto ovvia possa sembrare specie a chi di traduzioni si è occupato e si occupa in modo meno episodico rispetto a quanto non sia stato per me. Abituato alla stesura di lavori di taglio scientifico, destinati a un pubblico di specialisti, l'esercizio della traduzione mi era sempre sembrato, se non proprio superfluo, certo marginale. Bene: confesso che, messo di fronte all'esigenza di tradurre e commentare un testo per intero, non ho pensato neanche per un momento all'idea di partire con il commento. Cominciare con la traduzione, sentire il lavoro di traduzione prioritario rispetto al resto, è stato per me perfettamente naturale, nel senso che non avrei potuto procedere diversamente. Mi farebbe piacere sapere se è così per tutti, o almeno se questa esigenza (prima la traduzione, poi il commento) sia avvertita anche da altri negli stessi termini; per me, in ogni caso, la traduzione si è imposta da subito come il punto iniziale del percorso, e si è rivelata, in corso d'opera, come momento di prima e decisiva esegesi. Del resto, tradurre mi sarebbe stato impossibile se preventivamente non avessi fatto i conti fino in fondo con i mille problemi posti dal testo, il che per me ha voluto dire che, una volta stesa la traduzione, il lavoro al commento è stato quasi soltanto una questione di tempo (il tempo, intendo, che mi è servito a stendere materialmente le note); un lavoro di scavo e di approfondimento di dettaglio, messo in opera, però, quando le idee generali di fondo (e qui non penso soltanto ai problemi esegetici posti dal testo verso dopo verso, ma anche, ad esempio, al registro linguistico e stilistico del testo, al segno del suo rapporto con l'ipotesto omerico, e così via) erano, o almeno mi sembravano, sostanzialmente chiare⁴.

Nel tradurre, la mia preoccupazione di fondo è stata sempre quella di rendere nel modo più attento e efficace possibile gli scarti di tono, di registro linguistico e stilistico, dei quali il *Ciclope* è ricco, evitando il più possibile quel registro "neutro" che è di tante traduzioni, e specie di quelle, per così dire, d'uso. La partitura verbale dei nostri testi teatrali antichi, spoglia di quanto è andato irrimediabilmente perduto (tutto ciò che attiene a prossemica e cinesica; i movimenti di scena, le inflessioni di voce; la dimensione della *opsis*, e naturalmente, per quanto attiene alle sezioni corali, musica e danza, che prevedevano appunto canto spiegato accompagnato e evoluzioni orchestriche), è più che mai preziosa proprio perché è tutto quanto ci resti; perché parli, però, è fondamentale cercare di distinguere l'alto, il solenne, il ricercato, l'elaborato, il formale, il cortese da ciò che non lo è, e che è invece, di volta in volta, basso, colloquiale, familiare, e a volte brusco, o addirittura violento⁵.

⁴ "Per tradurre ... sono necessarie tre cose: accertare il testo; capirlo; renderlo nella lingua d'arrivo, con mezzi (istituzionali e stilistici) moderni ... Costituzione del testo, interpretazione e "ricodificazione" si possono separare, però, solo in teoria" (così, efficacemente, I. MARIOTTI, in JANNI - MAZZINI 1991, p. 87 s.).

⁵ La cosa vale d'altronde anche per la tragedia, per quanto lo scivolamento verso il colloquiale sia in linea generale meno frequente che nel *Ciclope* (si pensi però, tanto per fare un solo esempio, al Creonte

dell'*Antigone*, per non dire dei frequenti colloquialismi euripidei). Per i colloquialismi tragici resta inevitabile il rinvio a STEVENS 1976, da integrare adesso con COLLARD 2005. Resto comunque tuttora convinto dell'idea (formulata già in NAPOLITANO 2003, p. 105 s. [ad 96-101], e poi ripresa in NAPOLITANO 2005, p. 44 s.) che nel *Ciclope* non si diano fatti di vera e propria caratterizzazione linguistica e stilistica nel trattamento dei personaggi: sul piano della lingua e dello stile non è vero, insomma, che Odisseo stia da una parte e Sileno, i satiri e Polifemo dall'altra.

Quanto all'architettura generale della mia traduzione, partirei dalle scelte che ho effettuato in relazione alla resa dell'assetto metrico e ritmico del testo originale, che prevede, come di consueto, sezioni recitative in trimetri giambici alternate a sezioni liriche affidate all'esecuzione del coro. Per le parti in trimetri giambici ho scelto di ricorrere a una prosa più o meno ritmizzata, ma in genere tendente all'endecasillabo "mascherato", al modo di Pontani⁶, salve alcune sezioni, che ho scelto di rendere in endecasillabi; per la resa delle sezioni liriche (parodo; stasimi; l'*astrophon* infraepisodico di 656-662) ho fatto invece ricorso a versi di varia lunghezza, dal quaternario al decasillabo, con prevalenza di senari, settenari, ottonari (raramente, però, anche endecasillabi, alcuni interspersi nella parodo, e altri, pur isolati, in seno agli stasimi; una scelta, questa, della quale oggi mi pento).

Per proporre un esempio di resa delle sezioni liriche sceglierei il secondo stasimo (vv. 483-518). Per quanto abbia rinunciato in partenza a tentativi di resa coerentemente "barbara", qui ho cercato di distinguere ritmicamente il sistema anapestico iniziale⁷ dallo stasimo vero e proprio, di far sentire in qualche modo la differenza tra gli anapesti d'attacco e gli ionici, in prevalenza anaclastici (anacreontici), della sezione propriamente lirica. Naturalmente, rese coerentemente "barbare" in casi come questo dovrebbero mirare a rendere allo stesso modo strofe, antistrofe e epodo (lo stasimo è monostrofico: la medesima struttura - sistemini di anacreontici chiusi da dimetro ionico "puro" + dimetro ionico e molosso - si ripete per tre volte): così, ad esempio, Romagnoli, che adotta ottonari con accenti in 3^a e in 7^a + endecasillabo tronco per la sequenza clausolare, più lunga ("Oh beato chi tripudia / con l'umor dolce dei grappoli, / dopo i fumi del banchetto, / steso presso a un giovinetto, / o su molle materasso / con la bella si dà spasso, / e di mirra asperso i riccioli, / canta: 'Chi dunque l'uscio m'aprirà?'" ecc.)⁸. Allo stesso modo Pirandello, che da Romagnoli, come è noto, dipende ("Miatiddu cui, tummànnusi / lu vinuzzu duci, all'ùrtimu, / doppu un pranzu prilibbatu, / si stinnichhia beddu ô latu / d'un carusu, o fa lu pazzu / supra un moddu matarazzu / cu 'a so' bedda, e profumànnusi, / canta: 'Cu' m'apri 'a porta? iu sugnu ccà!'" ecc.)⁹. Più complessa per quanto attiene alle clausole, ma molto simile per il resto, la soluzione scelta da Sbarbaro ("Chi folleggia, lui beato! / vin bevendo a profusione, / a banchetto stravacato, / ed in braccio ha il suo gitone, / o su morbido giaciglio / con ragazza / si sollazza. / D'unguenti il lustro ricciolo gli gronda / e canta: 'Chi la porta m'aprirà?'"¹⁰). La mia traduzione differenzia invece le tre

⁶ Per Pontani traduttore dei tragici si veda la recente sintesi offerta da ZOBOLI 2004, pp. 136-141 (a p. 139, a proposito della traduzione di Euripide, Zoboli parla, in relazione agli endecasillabi scelti da Pontani per rendere i trimetri dell'originale, di prosa "stichizabile").

⁷ Eur. *Cycl.* 483-494: "Orsù, chi per primo, / chi dopo il primo / schierato al timone del tizzo, / lo spinge dentro il ciglio del Ciclope / per triturgli l'occhio rilucente? / Zitti! Eccolo che esce / dal suo palazzo di pietra, / modulando ubriaco, / maldestro e stonato, una canzone / brutta e sgraziata. / Vedrai come presto si tramuta / in lamenti e in alti guai! / Forza, educia-

mo il villano / ai canti di baldoria: / tanto tra poco sarà cieco!" (NAPOLITANO 2003, pp. 77-79).

⁸ ROMAGNOLI 1931, p. 284 s.

⁹ PIRANDELLO 1967, p. 54. Di "dipendenza da Romagnoli" parla Pagliaro a p. xxv della sua introduzione all'edizione Le Monnier della traduzione di Pirandello; più drastico ZOBOLI 2004, p. 70 n. 199, il quale descrive la traduzione di Pirandello come "un adattamento in siciliano della versione dal greco di Romagnoli", e dunque (appena oltre) come il "rifiamento, in dialetto, di una traduzione" preesistente (quella, appunto, di Romagnoli).

¹⁰ SBARBARO *ap.* ZOBOLI 2005, p. 440.

unità strofiche: per la prima e terza strofe ho scelto strutture omogenee, caratterizzate dalla ripetizione regolare del medesimo verso (novenari piani, salvo il primo, con accenti in 2^a, 5^a e 8^a per la prima strofe¹¹; ottonari piani con accenti in 3^a e in 7^a per la terza¹²), senza badare a distinguere l'ultima sequenza. Quanto alla strofe mediana¹³, affidata al canto del Ciclope, il ricorrere del decasillabo non è casuale: in opera buffa, capita piuttosto di frequente che il decasillabo sia scelto per caratterizzare personaggi di rango basso, quando non *tout court* servile¹⁴, e qui mi divertiva associare appunto il decasillabo a quella sorta di "gentiluomo di campagna" (grottescamente raffinato, certo, rispetto al suo antenato omerico, ma pur sempre rozzo e mostruoso) che è il Polifemo di Euripide¹⁵. Per il resto, due novenari 'clausolari' a dividere la strofe in due unità di cinque versi ciascuna ("al colmo di questo pancione"; "allunga qui l'otre, straniero!), e endecasillabi ("Il carico mio dolce mi trascina / alla baldoria, ai fratelli Ciclopi, / nell'ora dolce della primavera", ma anche, più sopra, "mi godo le delizie del convito"), sui quali però, oggi tornerei (in questo caso, per ovvie esigenze di uniformità con il resto della strofe, opterei per ulteriori decasillabi).

Per rimanere ancora per un momento alla resa delle sezioni liriche, nel caso del terzo stasimo (vv. 608-623) il tentativo è stato quello di rendere, in traduzione, l'alternarsi, nell'originale, di sequenze brevi, prevalentemente trocaiche, e di sequenze lunghe, prevalentemente dattiliche. Per limitare l'esemplificazione ai primi versi dello stasimo, riporto qui di seguito la mia traduzione dei vv. 608-616: "Con violenza la tenaglia / gli s'afferrerà alla gola, / a quel mangiatore di ospiti; il fuoco tra poco / gli distrugge le pupille / luminose; già il tizzone, / enor-

¹¹ Eur. *Cycl.* 495-502: "Beato chi tra gli evoè / fa vela sospinto dal vino / stillante dai grappoli d'uva / al lieto corteo di baldoria / stringendosi al petto l'amico, / e poi, con il ricciolo unto / di olio e di unguenti, sul letto / cosparso di fiori, disteso / accanto a un'etera soave / esclama: 'chi mi apre la porta?'" (NAPOLITANO 2003, p. 79).

¹² Eur. *Cycl.* 511-518: "Quanto è bello! Che begli occhi! / Ecco, sbuca dal palazzo! / Trallallera, chi ci ama? / Già t'attende una lucerna / fiammeggiante, una sposina / tenerella, dita-rosa, / dentro gli antri rugiadosi. / Tra un momento, la tua testa / s'affratella a una corona / tutta bella colorata!" (NAPOLITANO 2003, p. 81).

¹³ Eur. *Cycl.* 503-510: "Ullallah, tutto pieno di vino / mi godo le delizie del convito, / fino al ponte stipata la stiva, / proprio come una nave oneraria, / al colmo di questo pancione. / Il carico mio dolce mi trascina / alla baldoria, ai fratelli Ciclopi, / nell'ora dolce della primavera. / E allora, straniero, fuori il vino, / allunga qui l'otre, straniero!" (NAPOLITANO 2003, p. 79).

¹⁴ Avevo in mente, per fare qualche esempio, la prima sezione dell'aria di Figaro che chiude il primo atto delle *Nozze* (il celeberrimo "Non più andrai, farfallone amoroso, / notte e giorno d'intorno girando" ecc.), la sezione iniziale dell'altrettanto celebre cata-

logo di Leporello nel *Don Giovanni* ("Madamina, il catalogo è questo / delle belle che amò il padron mio" ecc.), ma anche la cavatina di Dandini nel primo atto della *Cenerentola* di Rossini ("Come un'ape ne' giorni d'aprile / va volando leggera e scherzosa" ecc.), di straordinaria efficacia allusiva (i decasillabi finiscono per tradire lo *status* di Dandini, che pure, fingendosi Don Ramiro, entra in scena travestito da principe). Detto questo, è appena il caso di segnalare che il decasillabo, che compare con una frequenza via via crescente nei libretti d'opera ottocenteschi, serve a rendere uno spettro molto ampio di situazioni anche molto diverse tra loro: penso ad esempio ai solenni, "manzoniani" decasillabi corali di Verdi e non solo ("Va pensiero sull'ali dorate"; "O Signore, dal tetto natio", "Si ridesti il leon di Castiglia", ecc.), ma anche, per converso, a decasillabi come quelli del terzetto del secondo atto del *Ballo in maschera* ("Odi tu come fremono cupi / Per quest'aura gli accenti di morte?" e così via), che servono invece a veicolare agitazione, inquietudine. Per il decasillabo nell'opera italiana dell'Ottocento vd. LIPPMANN 1986, pp. 233-255. Sul continuo ricorrere del decasillabo nel *Ballo in maschera* mi piace invece segnalare PETROBELLI 2000.

¹⁵ Per questo rimando a MASTROMARCO 1998, pp. 20-33.

me virgulto di quercia, si nasconde / rovente sotto la cenere” (i due versi più lunghi mirano a rendere, per quanto molto approssimativamente, il ritmo e l’estensione dei tetrametri dattilici).

Per le parti in trimetri, ho scelto invece, come dicevo, una prosa più o meno sensibilmente ritmizzata, a eccezione di alcuni passi, che elenco qui di seguito, per i quali ho deciso di ricorrere all’endecasillabo: il prologo di Sileno nella sua interezza; la celebre *rhexis* di Polifemo (vv. 316-346); la parte centrale, e più drammatica, del racconto di Odisseo (vv. 396-408), preceduta da una sezione che alterna endecasillabi a settenari, a guisa di recitativo (vv. 382-395); gli ultimi quattro versi del breve monologo in cui Odisseo prefigura l’attuazione del piano di vendetta, l’accecamento di Polifemo (vv. 460-463)¹⁶; infine, la preghiera che Odisseo rivolge a Efesto e al Sonno nell’imminenza dell’impresa (vv. 599-607).

Cosa avevo in mente? L’idea, come sarà già sufficientemente chiaro, era quella di organizzare la mia traduzione a mo’ di libretto d’opera, anche se non per via di fedele mimesi (sarebbe stato impossibile, almeno per me!), ma in modo, per così dire, allusivo. Le sezioni in endecasillabi, isolate per ragioni di rilevanza formale e drammaturgica (p. es. il prologo, la cui rilevanza incipitaria è ovvia), o, più spesso, per il loro contenuto, sono, dunque, le “arie” del mio “libretto”. In un caso sono arrivato a far precedere la sezione in endecasillabi da una sezione introduttiva in endecasillabi e settenari, che funziona come una specie di recitativo (si tratta della già ricordata traduzione dei vv. 382-408). La natura puramente allusiva dell’operazione è chiara già soltanto a considerare il fatto che l’endecasillabo compare assai di rado tra i versi utilizzati per le arie d’opera, tanto nell’opera in musica di stampo metastasiano, quanto nel melodramma ottocentesco, quanto (a maggior ragione) nell’opera buffa, Rossini incluso¹⁷. D’altronde, a me premeva l’idea di isolare dal resto, e cioè dalla prosa circostante, alcune sezioni che potessero far pensare all’aria senza per questo esserlo in senso proprio. Per fare diversamente, non solo è necessario saper fare versi assai meglio di quanto non sia in grado di farne io; bisogna anche essere pronti a sacrificare qualcosa, e forse molto, di ciò che è nel testo originale, e a questo sacrificio francamente non ero

¹⁶ Qui, l’orecchio è, seppur molto latamente, dantesco: “Come chi costruisce e mette insieme / le navi fa girare come un remo / il trapano con doppie correggia, / tal quale anch’io mulinerò il tizzone” (NAPOLITANO 2003, p. 77); avevo in mente *Inf.* XXI 7 ss.: “Quale ne l’arzanà de’ Viniziani / bolle l’inverno la tenace pece / a rimpalmare i legni lor non sani” ecc. Interessanti, da questo punto di vista, le riflessioni dedicate da ZOBOLI 2005, pp. 338-342, all’“uso massiccio del codice dantesco della *Commedia*, e particolarmente dell’*Inferno*” rilevabile nella traduzione di Sbarbaro.

¹⁷ Gli endecasillabi dell’aria di Susanna del quarto atto delle *Nozze di Figaro* (“Deh vieni, non tardar, o gioia bella”), la serenata del *Don Giovanni* (“Deh vieni alla finestra, o mio tesoro”), o, ancor più, il sonetto del *Falstaff* (“Dal labbro il canto estasiato vola”), rappresentano con tutta evidenza delle eccezioni: per gli endecasillabi dell’aria di Susanna e della canzonetta di Don Giovanni vd. OSTHOFF 1981, pp.

293-311; per il sonetto del *Falstaff* vd. ID. 1977, pp. 157-183; per gli endecasillabi di Don Alfonso nel *Così fan tutte* (I 7: “Nel mare solca, e nell’arena semina”; II 13: “Tutti accusan le donne, ed io le scuso”; in entrambi i casi si tratta comunque non di vere e proprie arie, ma di brevi pezzi chiusi di prerogative intermedie tra il recitativo accompagnato e l’aria) vd. ID. 1981, p. 293 s., e per la terzina di I 7 ID. 1986, pp. 129-132; sul ruolo dell’endecasillabo nel duetto finale di *Aida* vd. ID. 1986, pp. 134-139, e per l’endecasillabo in Verdi (produzione cameristica compresa) ORSELLI 2002, pp. 123-125. I versi più spesso coinvolti per le arie sono, come è noto, i senari, i settenari e gli ottonari: per prendere a esempio il *Don Giovanni*, l’aria di Donna Anna del prim’atto (“Or sai chi l’onore / rapire a me volse” ecc.), quella di Don Ottavio del secondo (“Il mio tesoro intanto / andate a consolar” ecc.), la seconda aria di Donna Anna (“Non mi dir, bell’idol mio, / che son io crudel con te” ecc.). Ottimo orientamento generale, per questo, in FABBRI 2007.

pronto. In più, se l'endecasillabo è improprio a costruire arie, è però perfettamente al suo posto se si tratta di tradurre trimetri tragici: da Alfieri e Bellotti fino a esperimenti anche molto recenti (penso ad esempio alle belle traduzioni tragiche di Andrea Rodighiero), l'endecasillabo ha una sua storia gloriosa anche in questa prospettiva. Certo, la dialettica tripartita che caratterizza la mia traduzione (prosa, endecasillabi, altro) tradisce la dialettica dell'originale, che è invece bipartita (trimetri giambici + versi lirici); è però, questo, un sacrificio che mi è sembrato ragionevole (non così mi sarebbe parso, come ho detto, sacrificare senso e tono del dettato originale). Ad alludere ulteriormente all'opera c'è poi, nella mia traduzione, il frequente ricorrere di citazioni, allusioni, reminiscenze a passi specifici di specifici libretti: eccone qui di seguito una lista (preciso qui che, in genere, la scelta non ha nulla a che fare con parallelismi tra situazioni o affinità tra personaggi; sarebbe stato, d'altronde, tremendamente pedante!).

8 "Vediamo un po': è sogno o è realtà?": *Falstaff* ("È sogno? o realtà?", *incipit* del monologo di Ford); 99 "Olà, che roba è questa?": *Don Giovanni* ("Ah ah, che scena è questa", l'atterrita esclamazione nella quale Leporello e Don Giovanni prorompono al vedere la statua del Commendatore chinare la testa); 131 "Senti un po', che ti pare": *Don Giovanni* ("Amico, che ti par?", Don Giovanni a Leporello, che risponde: "Mi par che abbiate / un'anima di bronzo"; si tratta dell'attacco del recitativo che segue al terzetto "Ah taci ingiusto core"); 175 "Odiseo, ascolta: avremmo desiderio di scambiare con te quattro parole": *Falstaff* ("Vorrei, segretamente, dirle quattro parole", Quickly a Falstaff, inizio del secondo atto, alla Giarrettiera), ma anche *Turandot* ("Signore ascolta"); 214 "Il pranzo è già bello e preparato?": *Don Giovanni* ("Già la mensa è preparata; / voi suonate, amici cari", attacco del finale secondo); 381 "Infelice, come fu? Narraci un po' lo strano avvenimento": *Don Giovanni* ("Ma come fu, narratemi / lo strano avvenimento", Don Ottavio a Donna Anna, atto primo scena tredicesima); 440 "per questo bel sifone vedovello": *Otello* ("siccome crede / la vedovella al tempio", Iago, *Credo*); 511 "Quanto è bello! Che begli occhi!": *Lucrezia Borgia* ("Come è bello...! Quale incanto!", Lucrezia del figlio Gennaro, addormentato, nel *Prologo* dell'opera), ma anche, ovviamente, *Elisir* ("Quanto è bella, quanto è cara", cavatina di Nemorino); 625 "Mettete il lucchetto alle bocche!" allude al lucchetto con il quale le tre dame della Regina della Notte chiudono la bocca a Papageno in una delle prime scene del *Flauto magico*; 643 "Vigliaccheria non è, ma compassione": *Falstaff* ("Stregoneria non c'è, / ma un certo qual mio fascino personal", Falstaff a Quickly nella prima scena del secondo atto); 663 "Il fulgore del mio occhio": *Trovatore* ("Il fulgor del suo bel viso"); 665 "Ohimè, che prepotenza, che rovina!": *Don Giovanni* (qui avevo in mente un passo dell'aria "Ah, pietà signori miei", che Leporello canta subito dopo il gran sestetto del secondo atto; il passo suona come segue: "Il padron con prepotenza / l'innocenza mi rubò"); 687 "Ahimè, qual derisione!": *Rigoletto* ("Non han finito ancor? Qual derisione!", finale del primo atto; Rigoletto pensa che il deriso sia Ceprano, e non sa ancora che i cortigiani gli hanno appena rapito la figlia); 696 "Ahi ahi, si compie il vaticinio antico!": *Macbeth* ("Due vaticini compiuti or sono, / mi si promette dal terzo un trono", attacco del duetto Macbeth - Banco all'inizio del primo atto).

Perché però scegliere proprio l'opera? Perché mascherare il *Ciclope* da libretto? È un discorso complesso, che cercherò di svolgere nel modo più semplice e conciso possibile¹⁸. Il

¹⁸ E non tanto, sia chiaro, per giustificare le mie scelte, dal momento che un traduttore in fondo non credo sia chiamato a giustificarsi, quanto piuttosto per cercare di argomentarle, di motivarle, senza però avere

la pretesa di convincere nessuno. Credo in ogni caso che valga la pena segnalare qui il fatto che al libretto d'opera sembra aver pensato già Sbarbaro per la sua traduzione del *Ciclope*: vd. ZOBOLI 2005, pp. 346-348.

dramma satiresco attico, *Ciclope* compreso, è “teatro del margine”¹⁹; le ambientazioni, salve rare eccezioni (p. es., e pur entro certi limiti, i *Theoroi* di Eschilo), non sono cittadine, come in tragedia e in commedia, ma campestri, silvestri, agresti; lo spazio non è quello della città, è spazio extracittadino²⁰. In realtà, il genere al quale avrei potuto fare più utilmente riferimento è allora il dramma pastorale, al quale, d'altronde, non ho mai smesso di pensare nel corso del lavoro di traduzione (soprattutto *Pastor fido* e *Aminta*); molto delle movenze e dei toni del dramma pastorale ha finito, d'altronde, per trasfondersi in modo almeno in parte inconsapevole in molta parte della mia traduzione, soprattutto nelle sezioni più fortemente caratterizzate in senso “bucolico” (p. es. la parodo²¹, ma anche, almeno in parte, il secondo stasimo).

Perché, allora, l'opera? La scelta ha a che fare con lo statuto letterario del *Ciclope*, una questione sulla quale ho sentito a suo tempo il bisogno di chiarirmi le idee; qui non posso che riportare in estrema sintesi quanto provavo ad argomentare allora²². Il *Ciclope* (ma la cosa sembra prerogativa del genere satiresco nel complesso) è caratterizzato da una sorta di doppio movimento. Da un lato, vi opera un procedimento di straniamento, di messa a distanza, attivo sul piano della relazione ipertestuale, e messo in azione da una serie di elementi o totalmente estranei all'ipotesto (qui, il libro nono dell'*Odissea*), o presentati in termini diversi rispetto all'assetto del testo-modello: Sileno e i satiri; i compagni di Odisseo ridotti a comprimari muti; l'antro di Polifemo, che nell'*Odissea* è dotato di un'unica uscita, e che nel *Ciclope*, invece, ne ha due, a consentire libertà di movimento tra spazio scenico e spazio retroscenico (meglio: a renderla verosimile), e così via. Su tutto, il coinvolgimento delle istituzioni ateniesi del vino, simposio e *komos*, che nel *Ciclope* sono ingrediente di importanza centrale, e che per ovvi motivi nell'ipotesto epico non giocano invece alcun ruolo²³. In gioco è però, a un tempo, anche un movimento opposto, che è di integrazione e di coinvolgimento: per quanto attiene, ad esempio, alle istituzioni ateniesi del vino, il procedimento di straniamento, di messa a distanza è cioè attivo, nel *Ciclope*, solo sul piano della relazione ipertestuale, non anche su quello culturale (starei per dire, anzi, antropologico-culturale), dal momento che (e qui sono costretto a citarvi) “l'attualizzazione dell'assetto epico della vicenda attraverso la scopertamente anacronistica chiamata in causa delle pratiche ateniesi del vino avrà indotto nel pubblico un meccanismo di coinvolgimento e di partecipazione, di riconoscimento e di condivisione”²⁴. Simposio e *komos*, che con l'*Odissea* non hanno nulla a che fare, sono però istituti familiari, in grado dunque di attivare meccanismi di coinvolgimento, per quanto distanziato²⁵.

L'opera, meglio: il libretto d'opera, mi è servito allora appunto in questa direzione: da un lato, la natura paradossale della forma-opera mi ha aiutato, se non proprio a riprodurlo, almeno

¹⁹ Alludo qui all'efficace formulazione di VOELKE 2001.

²⁰ Vd. p. es. DI MARCO 2003.

²¹ Le peculiari prerogative della parodo del *Ciclope* non sfuggirono al fine orecchio bucolico di Gregorio Serrao: vd. SERRAO 1969, pp. 50-62, e spec. p. 59 (“La parodo del *Ciclope* è un canto eseguito durante il lavoro: è un ποιμενικὸν μέλος, che cantano i satiripastori mentre spingono il gregge verso lo steccato”).

²² Vd. NAPOLITANO 2005.

²³ Anche per questo aspetto mi sia lecito rinviare qui a un mio lavoro di alcuni anni fa: NAPOLITANO 2001.

²⁴ NAPOLITANO 2005, p. 53.

²⁵ Di “coinvolgimento distanziato” ha parlato a suo tempo, anche in relazione al teatro attico, tragico e comico, di quinto secolo, CHIARINI 1991, spec. pp. 227 s. e 243.

ad alludere al movimento di messa a distanza, di straniamento, del quale ho appena detto. D'altro canto, per noi italiani, l'opera in musica è (o, ahimè!, dovrebbe essere: temo che sia sempre meno vero, purtroppo...) qualcosa di estremamente familiare, qualcosa in cui dovrebbe essere facile riconoscersi; da qui, l'idea che alludere all'opera potesse in qualche modo riprodurre quei meccanismi di coinvolgimento e di partecipazione, di riconoscimento e di condivisione, che, nel *Ciclope*, erano affidati agli istituti e alle pratiche del vino. Il dramma pastorale sarebbe stato forse ancora più adatto, ma dubito che avrebbe potuto attivare meccanismi di coinvolgimento (chi legge più il *Pastor fido* o l'*Aminta*!). L'opera, del resto, non è chiamata in causa a sproposito: come è noto, l'opera nasce dal dramma pastorale, e dal dramma pastorale, almeno fino a tutto il Settecento, dipende in modo assai stretto, il che vale, poi, non soltanto per l'opera in musica di stampo metastasiano: tanto per fare solo un esempio, la mia traduzione dei vv. 44-45 ("Qui non v'han forse / in abbondanza / aurette lusinghiere, erbetto fresche?")²⁶ dipende *recta via* da alcuni passi dei libretti di Da Ponte per Mozart (p. es., il duetto con coro di *Così fan tutte*, atto secondo, scena IV: "Secondate, aurette amiche, / secondate i miei desiri"; oppure il duettino Susanna - Contessa del terzo atto delle *Nozze di Figaro*: "Canzonetta sull'aria... / "Che soave zeffiretto... / questa sera spirerà / sotto i pini del boschetto"", per non dire delle due arie di Cherubino, soprattutto "Non so più cosa son, cosa faccio")²⁷.

* * * *

Vengo a questo punto a qualche esempio puntuale. Ho pensato che sarebbe stato utile conservare l'impostazione che avevo immaginato per l'esposizione orale: di passo in passo cercherò dunque di motivare le mie scelte di traduttore, mettendole a confronto con le scelte operate da altri traduttori del *Ciclope*²⁸. Passati alcuni anni ormai dall'uscita della mia traduzione, mi sono dovuto rendere conto del fatto che su alcune scelte di allora oggi tornerei per sostituirle con rese diverse; lo dichiaro ogni volta, cercando di argomentare, a un tempo, i motivi della mia insoddisfazione.

Eur. Cycl. 1-9

1. **Διὰ σέ:** διὰ + acc. di nome di divinità esprime "a deity or divine action thanks to whom or which something comes about"²⁹; l'agente divino, dunque, per opera del quale, o anche in

²⁶ NAPOLITANO 2003, p. 47.

²⁷ Interessante, in questa prospettiva, quanto osserva, ad esempio, Daniela Goldin in relazione alla canzonetta di Cherubino, "Voi che sapete / Che cosa è amor": "Partendo da Casti, Da Ponte era risalito ai testi sacri dell'Arcadia, al petrarchismo, vulgato e rivisitato in una dimensione 'pubblica', di Metastasio ... E soprattutto, nel concepire quella canzonetta ... Da Ponte ricorre ad uno dei suoi testi preferiti, all'*Amin-ta* del Tasso" (GOLDIN 1985, p. 103 s.); e appena oltre, in relazione a "Non so più cosa son, cosa faccio": "la

sua prima aria ... che traduce fedelmente l'originale francese fin dove si parla di esuberanza giovanile e amorosa ... se ne distacca poi per sostituire al paesaggio da Watteau ... uno sfondo arcadico di fiumi, monti, fonti, erbe, ecc., quale ambiente naturale di un personaggio che vive della propria immaginazione, degno compagno di melanconici pastori in cerca di un uditorio consenziente" (GOLDIN 1985, p. 104).

²⁸ Cfr. *supra* n. 3.

²⁹ Così FRAENKEL 1950, II, p. 333 (*ad* 698), sulla scorta di Kühner-Gerth e di Wilamowitz.

virtù o in forza del quale, si verifica ciò che di volta in volta si verifica. Quanto osserva Seaford (“διὰ σέ creates the expectation of praise of the deity”)³⁰ è dunque vero solo in parte. Nel verso del secondo stasimo dell’*Agamennone* al quale il commento di Fraenkel si riferisce (v. 698) δι’ Ἐριν αἱματόεσσαν andrà tradotto, ad esempio, con qualcosa come “a opera della sanguinosa Contesa”³¹; in questo caso, il contesto è tutt’altro che eulogistico, dal momento che Eris personificata è chiamata in causa da Eschilo come responsabile prima della guerra di Troia, né più né meno che Menis, evocata tre versi più avanti. Lo stesso direi di Hes. *Op.* 3 (Δία ..., / ὄν τε διὰ βροτοὶ ἄνδρες ὄμως ἄφατοὶ τε φατοὶ τε), indebitamente chiamato in causa da Seaford: non è “grazie a Zeus”, ma “in virtù dell’operato di Zeus”, “per volere di Zeus”, che gli uomini sono famosi o oscuri, noti o ignoti, e così via. Quando però διὰ σέ compaia in contesti di preghiera, come nel caso del verso incipitario del *Ciclope* (e ad apertura di un prologo che, come noto nel commento, “riproduce parodicamente, nel suo *incipit*, stilemi innico-culturali presenti frequentemente in prologhi tragici, non soltanto euripidei”³²) l’osservazione di Seaford è certamente indiscutibile: buoni paralleli sono *hymn. hom.* 20, 5³³; Eur. *Bacch.* 285³⁴, e l’iscrizione del tempio G di Selinunte, già chiamata in causa, a suo tempo, da Wilamowitz ([δι]ὰ τὸς θεὸς τό[σ]δε νικῶντι τοὶ Σελινόν[τιοὶ / δι]ὰ τὸν Δία νικῶμες καὶ διὰ τὸν Φόβον κτλ.). Se le cose stanno così, il πόνους di fine verso è un *aprosdoketon* (ci aspettiamo “grazie”, “beni”, e invece troviamo “pene”, “fatiche”). Per quanto abbia sottolineato adeguatamente la cosa nel commento, mi rendo conto che, se potessi tornare sui miei passi, porrei forse puntini di sospensione tra “quante” e “fatiche”, per rendere chiaro anche in traduzione il carattere inatteso del πόνους finale. Di tutto questo (e cioè della funzione di διὰ σέ nello specifico contesto del primo verso del *Ciclope*, e del conseguente effetto di sorpresa veicolato da πόνους) sembra in ogni caso non essersi accorto nessuno dei traduttori che ho tenuto presenti: διὰ σέ è regolarmente reso con “per colpa tua”, “per causa tua”, “a causa tua”, oppure πόνους è anticipato in corpo di verso, con inevitabile annullamento dell’effetto di sorpresa.

2. νῦν χῶτ’ ἐν ἤβῃ / τοῦμόν εὐσθένει δέμας. Vedere nel δέμας di questo verso, di pretto sapore tragico³⁵, un’allusione oscena al fallo³⁶, sembra a me del tutto implausibile. Ho cercato

³⁰ SEAFORD 1988, p. 92 (*ad* 1).

³¹ Così MEDDA in *Eschilo. Oresteia* 1995, p. 249.

³² NAPOLITANO 2003, p. 98.

³³ “(Efesto) opere egregie insegnò sulla terra ai mortali, che fino allora vivevano negli antri, sulle montagne, come le fiere, ma ora, grazie a Efesto glorioso per l’ingegno (δι’ Ἡφαιστον κλυτοτέχνην) avendo appreso le arti, facilmente, fino al compimento dell’anno, la vita conducono sereni nelle proprie case” (trad. Càssola).

³⁴ È un passo del famoso elogio di Dioniso/vino pronunciato da Tiresia: “Dioniso è un dio versato in libagioni agli altri dei: grazie a lui (διὰ τοῦτον) gli uomini hanno i beni che hanno” (trad. Albinì).

³⁵ Cfr. p. es. Soph. *Oed. Col.* 500-502: “Su, fate in fretta, non lasciatemi solo: il mio corpo non ha la forza di trascinarsi senza una guida (οὐ γὰρ ἂν σθέ-

νοι τοῦμόν δέμας / ἔρημον ἔρπειν οὐδ’ ὑψηγοῦ δῖχα)” (trad. Ferrari); δέμας, già frequente in Omero, è poi frequentissimo in tragedia, specialmente in Euripide; d’altro canto, in *LSJ*⁹ s. v. non si trova citata neanche un’occorrenza prosastica del lemma.

³⁶ Così SEAFORD 1988, p. 92, che chiama in causa Plat. *Com. fr.* 189, 10 K.-A. (*Faone*) τὸ γὰρ δέμας ἀνέρος ὀρθοῖ, ove però il senso osceno di δέμας (pur difficilmente revocabile in dubbio: vd. p. es. HENDERSON 1991, p. 115 [nr. 18]) è con ogni probabilità da interpretare come una trovata comica dello stesso Platone: vd. DEGANI 1998, p. 86 (= DEGANI 2004 I, p. 569) (“l’impiego dell’aulicissimo *demas* in senso osceno ... rappresenta un *unicum*, con ogni verosimiglianza imputabile a Platone, non a Filosseno: la poesia gastronomica, paga di distorcere i moduli epici, risulta di norma estranea a lepidzze di questo tipo”), e adesso

di rendere in traduzione il livello stilistico del greco: “ora ... e quando giovinetto / il corpo mio fioriva di vigore!”; molto simile la bella traduzione di PADUANO 2005: “ora ... e quando il mio corpo fioriva di giovinezza”. I traduttori che ho preso in considerazione, con la sola eccezione di Pontani³⁷, rinunciano al tentativo di rendere fedelmente τοῦμὸν εὐσθένει δέμας, optando per rese che, banalizzando la *iunctura* originale, finiscono spesso per tradire il livello stilistico del passo³⁸.

8. φέρ' ἴδω, τοῦτ' ἰδὼν ὄναρ λέγω; φέρ' ἴδω è nettamente colloquiale³⁹, in forte e deciso scarto stilistico rispetto a quanto precede; ho provato a rendere colloquialismo e scarto con “vediamo un po'” preceduto da tre punti di sospensione, a marcare meglio il punto di rottura nel ragionare di Sileno, che qui è come se improvvisamente si rendesse conto della portata delle balle che ha appena raccontato (ai punti di sospensione ricorrono anche Zanetto, Pozzoli, Sbarbaro e Pirandello - non però Romagnoli). Confesso però che se, potessi tornare indietro, qui mi servirei forse di didascalie esterne, come fanno, efficacemente, Pontani, Musso, Sbarbaro, Romagnoli e Pirandello, quest'ultimo associando alle didascalie, come si è detto, il ricorso ai punti di sospensione, e inserendo inoltre la traduzione dei vv. 8-9 tra parentesi, a suggerire l'idea di una sorta di grottesco monologo interiore⁴⁰. Starei attento qui a omettere di tradurre φέρ' ἴδω, come fanno invece quasi tutti, ricorrendo a incisi della più varia natura⁴¹: quando si può essere letterali è bene esserlo! Molto diverso il caso di τοῦτ' ἰδὼν ὄναρ λέγω;, che è preferibile tradurre senza cercare di riprodurre la struttura, problematica, del sintagma originario. Infelici mi sembrano, per questo, le traduzioni di Albinì (“però, non starò mica raccontando un sogno?”) e della Pozzoli (“ma... è un sogno la mia storia?”), che cercano entrambe di lasciare spazio al λέγω dell'originale (“raccontando”, “la mia storia”), che può invece essere tranquillamente omissis. Come ho detto, la mia traduzione cita letteralmente un passo del libretto del *Falstaff* di Verdi, l'*incipit* del monologo di Ford; anche Romagnoli, però, sembra essersi rifatto a un ipotesto librettistico: “l'avrei forse sognato?” somiglia molto, infatti, all' “avrò dunque sognato!” con il quale Rigoletto risponde all'elusivo “s'ho dormito sempre!” di Marullo (Verdi, *Rigoletto*, atto secondo, scena terza).

PIRROTTA 2009, p. 362 (“der Gebrauch in erotischem Sinne ist komische Erfindung Platons”).

³⁷ PONTANI 2002, p. 1049: “ora come una volta, in gioventù, quando il mio corpo era gagliardo”.

³⁸ MUSSO 1980, p. 79 (“quando ero giovane”); ALBINI 1994, p. 75 (“all'epoca in cui ero giovane e forte”); ZANETTO 1998, p. 7 (“ai tempi della mia giovinezza”); POZZOLI 2004, p. 261 (“quando ero un giovanotto robusto”), ma in fondo anche ROMAGNOLI 1931 (“ai miei verdi anni”), e di conserva PIRANDELLO 1967, p. 5 (“Era ancora viridi”). Anche le pur belle traduzioni di Sbarbaro (in successione cronologica, “finché con gli anni mi assisté la forza” [1944], “fin che fui vispo e vegeto” [1945], e infine, nell'edizione Scheiwiller, del 1960, “Ma allora, mancomale, / m'assisteva l'età” [vd. ZOBOLI 2005, p. 413, testo e apparato]) non sembrano

adatte, tranne forse la prima, a riprodurre il livello stilistico dell'originale. Per le successive riscritture dei primi quattro versi della traduzione da parte di Sbarbaro vd. ZOBOLI 2005, p. 357 s.

³⁹ Vd. STEVENS 1976, p. 42; LÓPEZ EIRE 1996, p. 98 s.

⁴⁰ PIRANDELLO 1967, p. 6: “nterrumpènnusi / (Un momentu. Chi forsi m' 'u 'nsunnai? / No. Ca quali! Si a Baccu, pi segnali, / cci apprisintai li spogghi...) / ripigghiannu cu 'u tonu di prima”.

⁴¹ “Però” (Albinì); “o forse” (Zanetto); “ma” (Pozzoli; Paduano); “senonché” (Sbarbaro); “un momento” (Romagnoli; Pirandello); persino “mmm” (Musso). Bene, invece, PONTANI 2002, p. 1050: “Vediamo: che sia stato un sogno?”.

Curioso, infine, il “com’albero di nave coricai” di Sbarbaro, che integra la traduzione di vv. 7-8a con un elemento del tutto assente dal dettato originario. Vale la pena di far cenno all’eggesi proposta da ZOBOLI 2005, p. 340: “la memoria di Sbarbaro corre irresistibilmente, per la comunanza del tema, a un luogo della prima cantica [*scil.* della *Divina Commedia*], quando Anteo posa Dante e Virgilio sul fondo di Cocito: “né, sì chinato, lì fece dimora, / e come albero in nave si levò” (*Inf.* XXXI 144-145). Per rendere la spaventosa caduta che segue all’uccisione del gigante, il poeta si affida alla potente similitudine dantesca, pur invertendo, per così dire, la sequenza”. Dantesco, d’altronde, è anche, appena prima, “Figli della Terra” a indicare i Giganti (dietro c’è, ancora una volta, il trentunesimo dell’*Inferno*: “figli de la terra” [*Inf.* XXXI 121]): vd. ZOBOLI 2005, p. 340 n. 149. Sarebbe interessante, nella medesima prospettiva, cercare di identificare la provenienza del “crollato mostro” appena successivo, che, altrettanto assente dal testo originale, ha tutta l’aria di una citazione.

Eur. *Cycl.* 96-101

96 s. νᾶμα ποτάμιον ... δίψης ἄκος. Sono perifrasi ricercate e sostenute, al limite del solenne; ho cercato di renderne il tono con, rispettivamente, “corrente di fiume” e “ristoro alla sete”. In casi come questo le rese “neutre” appaiono particolarmente insoddisfacenti, p. es. “acqua” per νᾶμα ποτάμιον⁴²; per quanto attiene a δίψης ἄκος, inoltre, non mi piace granché l’idea, diffusa, di trasformare il nesso nominale in una infinitiva⁴³. Direi, inoltre, che il λάβοιμεν di v. 97 va tradotto per quello che è, e cioè come vero plurale; fuori strada, dunque, chi lo trasforma in un singolare (Albini; Paduano), riferendolo al solo Odisseo (il quale, sarà bene ricordarlo, entrava in scena scortato da un certo numero di compagni). Singolare, infine, il “marittimi” di Paduano, che serve, però, all’endecasillabo (“cibo: siamo marittimi affamati”).

99. <ἔα> / τί χρῆμα; Alla visione, inaspettata, dei satiri, e alla sorpresa che ne consegue⁴⁴, corrisponde un nuovo, brusco scarto di registro stilistico⁴⁵. Anche in questo caso, nel tradurre ho avuto in mente un passo di un libretto d’opera, quello di Da Ponte per il *Don Giovanni* di Mozart. “Olà, che roba è questa?”, la mia scelta finale, ha sostituito l’“olà, che scena è questa?” al quale avevo pensato in un primo momento, a volgere in interrogazione l’atterrita esclamazione nella quale Leporello e Don Giovanni prorompono al vedere la statua del Commendatore chinare la testa (“Ah ah! Che scena è questa!”); ho preferito tornare sui miei passi, anche

⁴² Così ALBINI 1994, p. 79, ma anche Sbarbaro, il quale trascura in fondo anche δίψης ἄκος (“Vorreste dirci, brava gente, dove / acqua potremmo attingere da bere ...?” [*ap.* ZOBOLI 2005, p. 419]). Già meglio “l’acqua di un fiume” (ROMAGNOLI 1931, p. 257; molto simile la soluzione scelta da PONTANI 2002, p. 1053 [“acqua di fiume”]), o “quarchi deflusso d’acqua” (PIRANDELLO 1967, p. 13), o anche “una sorgente d’acqua fresca” (MUSSO 1980, p. 85), “correnti di un fiume” (ZANETTO 1998, p. 13), “una corrente d’acqua dolce” (PADUANO 2005, p. 63).

⁴³ “A estinguere la sete” (Pontani); “per combattere la sete” (Musso); “per placare la sete” (Albini;

Pozzoli); “dove potremmo medicare la nostra sete” (Zanetto).

⁴⁴ MASTRONARDE 1979, p. 25, parla di “partial vision” per casi di presa di coscienza ritardata e sorpresa di particolari non notati in un primo momento da parte di personaggi in scena.

⁴⁵ Tanto ἔα quanto τί χρῆμα; sono decisamente colloquiali: vd. STEVENS 1976, pp. 21 s. e 33, e COLLARD 2005, p. 361. <ἔα> è congettura di Wecklein: vd. SEAFORD 1988, p. 122 (“τί χρῆμα in E., as a reaction to a previously unsuspected sight, is elsewhere always preceded by ἔα and followed by ‘I see...’” [qui, l’εἶσορῶ di v. 100]).

perché “roba” si adatta meglio alla natura decisamente colloquiale di τί χρήμα;⁴⁶. Anche in questo caso, però, avrei potuto far ricorso utilmente a una didascalia esterna⁴⁷. Decisamente riduttiva la traduzione di Zanetto (“Ehi...”), che rinuncia peraltro a tradurre τί χρήμα; così resta solo la sorpresa, mentre si perde del tutto lo scarto di registro stilistico che serve a esprimerla.

101. χαίρειν προσεῖπα πρῶτα τὸν γεραίτατον. Si tratta di una formula di saluto particolarmente solenne e altisonante, formale fino al limite del pomposo, il che, considerato il contesto e l'interlocutore, deve aver avuto un effetto di irresistibile comicità⁴⁸; al di là della forma indiretta delle formule di saluto organizzate in questo modo (non “ti/vi saluto”, ma “saluto il tal dei tali”), alla politezza della *Anrede* contribuiva forse anche l'aoristo “tragico”, o “enfatico”⁴⁹. L'unica traduzione che mi sembri davvero riuscita è quella di Romagnoli⁵⁰; Pirandello (ma glielo perdoniamo volentieri!) manca invece del tutto la cifra stilistica dell'originale⁵¹. Per il resto, mi sembra che nessuno (me compreso) riesca anche solo lontanamente a avvicinarsi a rendere in modo soddisfacente il registro dell'originale.

Eur. *Cycl.* 203-206

203. ἄνεχε πάρεχε. Transitivi o intransitivi? I casi rappresentati da Eur. *Troad.* 308⁵² e Ar. *vesp.* 1326⁵³ sembrano ammettere entrambi la possibilità che i due imperativi siano da inten-

⁴⁶ Mancini, nel suo commento al verso, traduce τί χρήμα; con “che affare è questo?” (MANCINI 1928, p. 17).

⁴⁷ Così Romagnoli, Pirandello, Sbarbaro, Musso; la didascalia di Sbarbaro (“Guardandosi intorno”) è davvero perfetta!

⁴⁸ Seaford, il quale pure parla, a ragione, di “elaborate formality” e di “good manners”, appare forse troppo prudente quando aggiunge, appena oltre, che la solenne allocuzione deve aver fatto apparire Odisseo “a little ridiculous” (SEAFORD 1988, p. 122); in realtà, il grottesco della situazione avrà fatto scompisciare il pubblico dalle risate.

⁴⁹ Vd. p. es. il commento di KANNICHT 1969, p. 107 (*ad Eur. Hel.* 330): “der ‘emphatische’, eine momentane Handlung im Augenblick ihrer sprachlichen Fixierung als schon ‘vergangen’ bezeichnende Aorist ist für den lebhaften Dialog des Dramas charakteristisch ... [λόγους ἐδεξάμην]: “gut, euer Vorschlag ist schon angenommen””, e inoltre, in relazione al nostro passo, LLOYD 1999, p. 34 s.: “the tragic aorist, less direct than the present, makes Odysseus’ greeting even more polite. The tragic idiom itself contributes to his comical solemnity”. La solennità di χαίρειν προσεῖπα è sottolineata, con il consueto acume, anche da Mancini nella sua nota al passo (MANCINI 1928, p. 17: “χαίρειν προσεῖπα, *salvere iubeo*, più solenne di χαίρε, *salve*”).

⁵⁰ ROMAGNOLI 1931, p. 257: “Salute / al più vec-

chio di voi, per prima, io dico”.

⁵¹ La traduzione di Pirandello, come al solito estremamente vivace e gustosa, suona come segue: “A lu cchiù vecchìu / iu dicu: - Salutamu!” (PIRANDELLO 1967, p. 13). Come annota Pagliaro in calce al verso nell'edizione del 1967, “*salutamù* è il saluto usuale nelle campagne”; in Pirandello, d'altronde, al saluto di Odisseo Sileno risponde con “E salutamu!” (PIRANDELLO 1967, p. 14), cioè con lo stesso saluto, il che, se è certo molto buffo, tradisce però il diverso registro dei due saluti in Euripide.

⁵² Si tratta del primo ingresso in scena di Cassandra. Ester Cerbo annota *ad loc.*: “Irrrompe sulla scena Cassandra, con le sue insegne di sacerdotessa, e, brandendo la fiaccola, canta e danza in delirio, come se guidasse il gioioso corteo nuziale: in questo senso vanno interpretati gli imperativi iniziali ἄνεχε πάρεχε come rivolti ad un immaginario corteo” (CERBO 1998, p. 156 n. 81). La traduzione (EAD. 1998, p. 157) è conseguente all'esegesi: “tieni alta, porgi, porta la fiamma”.

⁵³ In questo caso si tratta dell'arrivo in *komos* di Filocleone ubriaco torcia in mano. Qui, però, è più difficile immaginare a chi il solitario Filocleone possa impartire l'ordine, a meno che non si sia pronti ad accogliere, per entrambi i passi, l'idea affacciata da SEAFORD 1988, p. 142: “Cassandra is creating the spirit, not the reality, of a wedding; and much the same may be true of Philokleon and his solitary *komos*”.

dere transitivamente (in entrambi i casi, il complemento oggetto sottinteso dei due imperativi sarebbe, ovviamente, la torcia); in più, i due passi spingono a ritenere ἄνεχε πάρεχε una formula rituale connessa in qualche modo e all'imeneo e al *komos*⁵⁴. Detto questo, non si vede davvero come la cosa possa essere fatta valere nel caso dell'ingresso in scena di Polifemo, che con i due imperativi difficilmente avrà potuto esprimere altro che l'esigenza di fare repentinamente ordine. Qui i due imperativi saranno allora da intendere intransitivamente: l'impressione è che qui πάρεχε possa funzionare come nel πάρεχ' ἐκποδῶν di Ar. *vesp.* 949 ("togliti dai piedi!", "scansati!")⁵⁵, e vada per questo tradotto allo stesso modo (dunque, bene "fate largo!" e simili). Quanto a ἄνεχε intransitivo equivalente a "indietro!"⁵⁶, per quanto non esistano paralleli, non è impossibile che il preverbo qui funzioni come in composti del tipo ἀναχωρέω ("mi ritiro"), ἀνανεύω ("muovo indietro la testa in segno di diniego") etc., dove ἀνά = "indietro" proviene probabilmente da espressioni del tipo ἀνά ρόον o ἀνά ποταμόν, che ricorrono a indicare la risalita di un corso d'acqua controcorrente, da valle a monte, dunque, appunto, "indietro" (vd. *LSJ*⁹ s. v. ἀνά F 4). Altrimenti, potrebbe avere ragione chi traduce con "state su!" o "sta su!", immaginando che all'ingresso in scena di Polifemo i satiri e Sileno si siano acquattati a terra⁵⁷. Pontani e Paduano traducono solo πάρεχε; Musso solo ἄνεχε⁵⁸.

204. οὐχὶ Διόνυσος τάδε. Colloquiale al limite del brusco, quasi una minaccia, il che spiega il mio "Guardate che Dioniso qui non c'è"⁵⁹. Belle le traduzioni di Romagnoli ("Qui non è aria né per Bacco, né / pei crotali di bronzo, né pei timpani!")⁶⁰, di Sbarbaro ("Che si celebra Bacco qui? che c'entra / qui Bacco, i suoi sonagli e intronaorecchi?")⁶¹, di Albinì ("Qui non c'è posto per Dioniso")⁶². Addirittura irresistibile, e perfettamente in linea con il registro dell'originale, il "pi sapillu" di Pirandello⁶³. Ovviamente, traduzioni 'neutre' del tipo "qui non c'è Dioniso" e simili annacquano in modo irrimediabile il tono grottescamente minaccioso del dettato euripideo.

206. πῶς μοι κατ' ἄντρα νεόγονα βλαστήματα; Qui lo scarto di registro è interno al verso: πῶς μοι, per giunta con ellissi del verbo, è colloquiale al limite del familiare ("come vanno le cose nell'antro...?"), mentre νεόγονα βλαστήματα per "agnellini", "agnelli appena nati", è quanto di più ricercato e magniloquente si possa immaginare, specie in relazione a ciò a cui il nesso allude; βλάστημα, peraltro, è solo tragico, mentre per l'ancora più raro e ricercato νεόγονος il *LSJ* elenca tre sole occorrenze (ho cercato di rendere il tutto con "ai miei freschi rampolli"). Tra i traduttori che ho preso in considerazione nessuno sembra essersi anche solo posto il problema.

⁵⁴ A proposito della ritualità della formula, Albio Cassio mi faceva notare a suo tempo come sia significativo, in tal senso, che l'ordine degli imperativi sia regolarmente lo stesso, prima ἄνεχε, poi πάρεχε, e appaia dunque fisso, non invertibile, come ci aspettiamo che sia in una formula cristallizzata nell'uso.

⁵⁵ "Make way", as in 1326" (MACDOWELL 1971, p. 256).

⁵⁶ Così, forse a ragione, SEAFORD 1988, p. 142, che pure oscilla tra due significati ("Back!" e "Stop!") che non mi sembrano affatto equivalenti. Come che sia, confesso che, se potessi tornare sui miei passi, oggi

tradurrei ἄνεχε con "indietro!".

⁵⁷ Così ROMAGNOLI 1931, p. 267, e SBARBARO (*ap.* ZOBOLI 2005, p. 424).

⁵⁸ PONTANI 2002, p. 1059 ("Largo, ala!"); PADUANO 2005, p. 73 ("Fate largo!"); MUSSO 1980, p. 91 ("Ohé! Fermi tutti!").

⁵⁹ Così anche MUSSO 1980, p. 91.

⁶⁰ ROMAGNOLI 1931, p. 267.

⁶¹ SBARBARO *ap.* ZOBOLI 2005, p. 424.

⁶² ALBINI 1994, p. 87.

⁶³ PIRANDELLO 1967, p. 31: "Pi sapillu, ccà, / non cc'è ària pi Baccu, e 'un vogghiu balli / nè sonu!".

Eur. *Cycl.* 131

οἶσθ' οὖν ὃ δρᾶσον, ὡς ἀπαίρωμεν χθονός. οἶσθ' οὖν ὃ δρᾶσον è colloquiale (mai in Eschilo; una sola occorrenza in Sofocle; dodici in tutto tra Euripide e i comici)⁶⁴. Nel tono, il sintagma equivale a “sai una cosa?”, “sai che cosa c’è?” e simm.⁶⁵ Una resa il più possibile letterale potrebbe essere qualcosa come “sai che c’è, devi fare una cosa per me, dimmi come si fa ad andar via di qua”⁶⁶. Oggi tornerei forse sui miei passi e proporrei una traduzione del genere al posto di quella per la quale optai a suo tempo (“Senti un po’, che ti pare, come facciamo ad andarcene di qui?”⁶⁷). Come che sia, direi che coloro che traducono “sai che devi fare?” e simili⁶⁸ non sembrano cogliere le reali implicazioni del sintagma: se il senso della domanda di Odisseo fosse questo, ci aspetteremmo una risposta del tipo “non lo so, Odisseo, che cosa devo fare”, e un’ulteriore replica di Odisseo: “bene: dovresti dirci come si fa ad andarsene di qui”; il problema, però, è che Odisseo non sta chiedendo a Sileno di fare materialmente qualcosa per rendere possibile la fuga, e cerca invece di sapere soltanto se Sileno è in grado di suggerire informazioni utili alla bisogna; quindi, semmai, “sai che si deve fare...?”. Con l’ οὐχ οἶδ(α) del verso successivo Sileno replica dunque alla prima parte del sintagma (οἶσθα); “non lo so, Odisseo, come si fa a scappare da qui”; il resto del verso (πᾶν δέ σοι δρώμεν ἄν) replica invece all’invito pressante espresso da δρᾶσον: “se però c’è qualcosa che vuoi che io faccia per te, bene, sono pronto!”. Meglio, dunque, Musso, Albini, Paduano, pur tutti piuttosto generici nella resa del sintagma originario⁶⁹.

Eur. *Cycl.* 663

ῥμοι, κατηνθρακώμεθ' ὀφθαλμοῦ σέλας. Il verso è in perfetto stile tragico⁷⁰, e infatti assomiglia da vicino ai vv. 1035 ss. dell’*Ecuba* (la scena dell’accecamento di Polimestore). Direi che le uniche traduzioni che provino a rendere il livello stilistico dell’originale sono quelle, entrambe molto belle, di Romagnoli e di Pontani⁷¹. In quella di Romagnoli colpisce soprattutto

⁶⁴ Vd. STEVENS 1976, p. 363.

⁶⁵ Vd. p. es. STEVENS 1976, p. 363: “Now listen...”, “I tell you what...”; la traduzione fornita da Jebb per Soph. *OT* 543 οἶσθ' ὡς πόησον: “Mark me now” (JEBB 1887, p. 81); KANNICHT 1969 II, p. 101 (*ad Eur. Hel.* 315): “„weißt du was du tun mußt?“, im Ton unserem kolloquialen „weißt du was?“ entsprechend”.

⁶⁶ In questa direzione l’esegesi del sintagma affacciata da KANNICHT 1969 II, p. 102: “Vielleicht ist aber auch mit einer Ellipse oder Aposiopese zu rechnen: die Person A, die der Person B in lebhafter Aufregung einen Vorschlag machen möchte, will fragen: οἶσθ' ὃ ποιήσεις; Da aber ihr Vorschlag schon lebhaft gegenwärtig ist, bricht sie nach οἶσθ' ὃ („weißt du was“) ab und fordert B, als sei der Vorschlag schon gemacht und angenommen worden, affirmativ auf: ὃ πόησον, „das tu““. Vd. anche ZANGRANDO 1997, p. 204: “L’invito inizia in forma cortese con una struttura interrogativa, che però cede subito al comando diretto sotto l’urgenza di influire sull’altro”.

⁶⁷ NAPOLITANO 2003, p. 53.

⁶⁸ ROMAGNOLI 1931, p. 261 (“Sai, per mandarci via, che devi fare?”); PIRANDELLO 1967, p. 20 (“Oh, sai c’ha’ a fari pi mannarininni?”); SBARBARO *ap.* ZOBOLI 2005, p. 421 (“Sai che déi far...?”); PONTANI 2002, p. 1056 (“Per andarcene, sai che devi fare?”); ZANETTO 1998, p. 15 e POZZOLI 2004, p. 269 (“Sai che cosa devi fare...?”).

⁶⁹ MUSSO 1980, p. 87 (“Sai come si fa...?”); ALBINI 1994, p. 81 (“Senti, come possiamo levar le ancore...?”); PADUANO 2005, p. 65 (“Ti chiedo un piacere, in modo che possiamo andarcene...”).

⁷⁰ Alla configurazione tragica del verso concorrono l’interiezione iniziale ῥμοι, il plurale ‘poetico’ κατηνθρακώμεθα la perifrasi ὀφθαλμοῦ σέλας, e ancora il verbo κατανθρακώω: vd. NAPOLITANO 2003, p. 156.

⁷¹ ROMAGNOLI 1931, p. 301: “Ahi! Dell’occhio il fulgor bruciato m’hanno!”; PONTANI 2002, p. 1076: “Ahimè! Luce dell’occhio mio carbonizzata!”. La traduzione di Sbarbaro, altrettanto bella, insiste però

la scelta dell'*ordo verborum*: il doppio iperbato solleva la dizione di Polifemo al livello desiderato. La scelta di “fulgor” per σέλας (così anch’io, pur indipendentemente da Romagnoli: “Ahimè! Il fulgore del mio occhio è andato in cenere!”⁷²) va nella stessa direzione; non so se la reminiscenza abbia operato anche su Romagnoli, ma certo nel mio caso la scelta di “fulgore” è stata condizionata ancora una volta da un ricordo operistico⁷³.

Eur. *Cycl.* 654

δράσω τὰδ' ἐν τῷ Καρὶ κινδυνεύσομεν. Il verso pone un problema particolarmente spinoso: come tradurre in modo soddisfacente i detti proverbiali? “Che in una traduzione nomi, richiami mitici, modi di dire e di pensare, legati ad una diversa struttura logica e culturale, vengano risolti su un piano più accessibile, non si può rifiutare. Ma anche questa ‘volgarizzazione’ va fatta con prudenza”: così Enzo Degani in un passo della sua nota recensione alla traduzione dell'*Oresteia* di Eschilo allestita da Pasolini su invito di Gassman, edita da Einaudi nel 1960 come secondo quaderno del Teatro Popolare Italiano, e rappresentata a Siracusa nello stesso 1960⁷⁴. Il primo degli esempi scelti da Degani (uno dei pochi casi di consenso nei confronti della scelta operata da Pasolini, in seno a una recensione notoriamente molto aspra e severa) riguarda i vv. 36-37a dell'*Agamemnone* di Eschilo: τὰ δ' ἄλλα σιγῶ· βοῦς ἐπὶ γλώσσει μέγας βέβηκεν. A motivare il suo silenzio, il φύλαξ ricorre a un'espressione proverbiale: il βοῦς μέγας

impropriamente, mi sembra, più sul registro del buffo che su quello del tragico (SBARBARO *ap.* ZOBOLI 2005, p. 450: “Uh, uh! Mannaggia! Pezzi d'assassini! / Convertito m'han l'occhio in un carbone!”); così, la traduzione di Pirandello, “Ahi! La vista di l'occhiu mi livaru” (PIRANDELLO 1967, p. 73), fa ricorso dove non dovrebbe a quella che Pagliaro, in nota (*ad* 739), definisce “espressione popolare”. Nel complesso efficaci la traduzione di Albinì (ALBINI 1994, p. 111: “Ahimè, mi hanno carbonizzato la luce dell'occhio!”) e quella, molto simile, di Paduano (PADUANO 2005, p. 109: “Ahimè, mi hanno incenerito la luce dell'occhio!”). Per il resto, nessuna delle traduzioni che ho preso in considerazione sembra porsi il problema di rendere il livello stilistico dell'originale: penso, solo per fare un esempio, a rese come “l'occhio” (MUSSO 1980, p. 121), o “la mia pupilla” (POZZOLI 2004, p. 303), che semplificano indebitamente la perifrasi ὀφθαλμοῦ σέλας.

⁷² NAPOLITANO 2003, p. 93.

⁷³ Il riferimento è, ovviamente, a Verdi, *Trovatore*, parte terza, scena terza, aria del Conte di Luna, “Il balen del suo sorriso / d'una stella vince il raggio! / Il fulgor del suo bel viso / novo infonde in me coraggio!”: dunque, Polifemo come Leonora, in linea con l'imeneo parodico del secondo stasimo, dove il coro insiste appunto, con crudele ironia, sulla bellezza dello sguardo - anzi, degli occhi! - del mostruoso ciclope. Ho scoperto non senza sorpresa che la mia traduzione somiglia casualmente a quella di Roma-

gnoli anche per quanto attiene al subito successivo v. 665 (ὦμοι μάλ', ὡς ὑβρίσαμεθ', ὡς δλώλαμεν): “Che strazio, che rovina, ahi!” (ROMAGNOLI 1931, p. 301, da cui PIRANDELLO 1967, p. 74: “Chi rovina! Chi spàsimu! Ahi!”); “Ohimè, che prepotenza, che rovina!” (NAPOLITANO 2003, p. 93). Anche qui (l'ho già segnalato più sopra) devo confessare una suggestione operistica: ‘prepotenza’ proviene da un passo dell'aria che Leporello canta nel secondo atto del *Don Giovanni* subito dopo il grande sestetto (scena IX: “Ah, pietà signori miei”; il passo in questione suona: “Il padron con prepotenza / l'innocenza mi rubò”). Per quanto il livello stilistico del v. 665 sia in tutto e per tutto assimilabile a quello del v. 663, e dovrebbe per questo sconsigliare il ricorso a ipotesti buffi, qui mi divertiva molto l'idea di suggerire l'assimilazione di Polifemo appena accecato a Leporello vittima dei piani scellerati del padrone, e a un passo dall'essere accoppiato da Zerlina, Masetto, Don Ottavio e Donna Elvira. A parte Romagnoli e Pirandello, la traduzione che riesce a rendere nel modo più appropriato ed efficace il registro dell'originale mi sembra, ancora una volta, quella, davvero magnifica, di Pontani (PONTANI 2002, p. 1076: “Ahimè di nuovo! Che strazio, che morte!”).

⁷⁴ DEGANI 1961, pp. 187-193 (= 2004 I, pp. 177-183); il passo citato proviene da p. 191 (= p. 181 della ristampa). La traduzione di Pasolini si legge adesso in PASOLINI 2001, pp. 865-1009.

che grava sulla lingua “indicates in the vivid manner of popular exaggeration the oppressive force of a heavy weight”⁷⁵. Ora, in un caso come questo, l’icastica vividezza dell’espressione permette forse, in sede di traduzione, di rimanere fedeli alla lettera dell’originale, riservando una più puntuale esegesi a un’apposita nota di commento: Pasolini traduceva con “Ma sarò muto, su tutto il resto, come una tomba...”⁷⁶, ma Fraenkel traduceva letteralmente (“As for the rest, I am silent: a great ox has set his foot upon my tongue”)⁷⁷, e così Medda (“Sul resto taccio: un gran bove mi è salito sulla lingua”)⁷⁸; letterale anche la scelta di Ferrari traduttore di Teognide⁷⁹. Non tutto il proverbiale, insomma, è irriducibile, e dunque non tutto il proverbiale è condannato a rese lontane dal dettato di partenza. Nel nostro caso, però, una traduzione letterale è esclusa in partenza: “rischiare sulla pelle del Cario” non dice assolutamente nulla a chi non sappia la storia (a noi nota dalla tradizione paremiografica) dei mercenari carii schierati nelle prime file e dunque condannati a morire per primi⁸⁰. Se una traduzione letterale è impossibile, bisogna però sforzarsi di allontanarsi dall’originale il meno possibile: per questo, se funzionano bene traduzioni come “Sarà rischiare sulla pelle d’altri”, “rischieremo sulla pelle altrui”⁸¹ e simm., non funzionano altrettanto bene le traduzioni di chi sceglie di sbarazzarsi in modo più o meno drastico della difficoltà posta dall’originale facendo fuori l’espressione problematica: così Musso⁸², Zanetto e Pozzoli⁸³, ma anche Romagnoli⁸⁴. Paduano opta per “rischieremo *in corpore vili*”⁸⁵, che però sostituisce a un’espressione oscura un’espressione che forse lo è altrettanto, almeno per il lettore medio: se il problema che deve porsi un traduttore è quello dell’efficacia comunicativa e dell’autosufficienza della traduzione che è chiamato ad allestire, allora in questo caso la scelta di Paduano manca forse il bersaglio. Infine, Pirandello, che va per la sua strada, ma qui con esiti che a me sembrano davvero irresistibili!⁸⁶ Quanto alla mia traduzione (“D’accordo, rischieremo per procura!”)⁸⁷, confesso che anche in questo caso l’esigenza di chiarezza mi farebbe optare oggi per una scelta diversa.

Eur. Cycl. 168-172a

Il *Ciclope*, contrariamente a quanto sembra di altri drammi satireschi, non è particolarmente salace. I passi più o meno apertamente ‘osceni’ sono tre⁸⁸; nulla, comunque, che somigli,

⁷⁵ FRAENKEL 1950 II, p. 23 (*ad* 36 f.).

⁷⁶ PASOLINI 2001, p. 870.

⁷⁷ FRAENKEL 1950 I, p. 93.

⁷⁸ MEDDA in *Eschilo. Oresteia*, p. 195.

⁷⁹ L’espressione, in una forma sensibilmente ampliata, è attestata anche in seno al *Corpus theognideum*: cfr. v. 815 βoῦς μοι ἐπὶ γλώσση κρατερῶ ποδι λάζ ἐπιβαίνων κτλ.; Ferrari traduce come segue: “Un bove a me sulla lingua col forte zoccolo è montato” (FERRARI 1989, p. 207).

⁸⁰ Vd. NAPOLITANO 2003, p. 153; vd. anche TOSI 1991, p. 714 (nr. 1599), e LELLI 2006, p. 415 n. 306.

⁸¹ Rispettivamente SBARBARO *ap.* ZOBOLI 2005, p. 449, e PONTANI 2002, p. 1076.

⁸² “Li faremo combattere!” (MUSSO 1980, p. 119; *scil.* i compagni di Odisseo?).

⁸³ Rispettivamente “tanto, non rischierò la mia pelle” (ZANETTO 1998, p. 45), e “alla mia pelle ci tengo!” (POZZOLI 2004, p. 301), traduzioni che, pur diversamente, volgono entrambe l’espressione di partenza in direzione di chi parla: non “rischieremo sulla pelle di un altro”, insomma, ma “la mia pelle non la rischio”, e questo pur essendo a portata di mano una soluzione ben più fedele all’originale.

⁸⁴ “Che ci si perde? Siamo pronti” (ROMAGNOLI 1931, p. 300).

⁸⁵ PADUANO 2005, p. 109.

⁸⁶ “Ah, s’è pi chissu! - Cantamu, picciotti!” (PIRANDELLO 1967, p. 73).

⁸⁷ NAPOLITANO 2003, p. 91.

⁸⁸ Oltre a questo, i vv. 179-182a, nei quali il corifeo si informa sul trattamento riservato a Elena dai

ad esempio, alle insidiose manovre messe in atto da Sileno e dai satiri, nei *Diktyoulkoi* di Eschilo (fr. 47a Radt), ai danni della malcapitata Danae, o a quanto doveva avvenire nell'*Amimone* dello stesso Eschilo tra Sileno e la figlia di Danao, o ancora tra i satiri del coro e Senodice, figlia di Sileo, nel *Sileo* di Euripide. Nei versi del *Ciclope* qui in esame si tratta di un appassionato elogio del vino e delle sue prerogative, pronunciato da Sileno, da tempo a secco (v. 140); tra le qualità proprie del vino, ovviamente, l'euforia che induce al godimento dei piaceri del sesso. Il problema principale posto al traduttore da questo gruppo di versi sta nella resa della pericope *παρεσκευασμένου / ψαῦσαι χεροῖν λειμώνος*, data la natura metaforica di *λειμών*, che qui non può che indicare l'organo genitale femminile. C'è, in più, il problema costituito da *παρεσκευασμένου*, che è però meno drammatico: sono ancora convinto del fatto che non esistano motivi cogenti per sospettare la lezione trādita, che allude con ogni probabilità alla pratica della depilazione⁸⁹; mi sembra, dunque, che il mio "praticello ben curato" possa andar bene⁹⁰, anche se certo in casi del genere conservarsi fedeli al dettato originale (qui, meglio, all'allusività metaforica del dettato originario) significa rinunciare all'idea di una traduzione autosufficiente (qui, la nota è d'obbligo, nel senso che la traduzione ha bisogno di un'integrazione in sede di commento, pena il rischio della non piena comprensione del testo)⁹¹. Considerate le difficoltà poste dal nesso *παρεσκευασμένου ... λειμώνος*, è comunque bene non estendere la metafora fuori dei suoi confini originari: *ψαῦσαι χεροῖν* va tradotto, credo, nel modo più piano possibile ("carezzare", "accarezzare", "sfiorare", "palpare", "brancicare" e quant'altro), senza attrarlo all'interno del campo metaforico istituito da *λειμών* (così, invece, Paduano: "si coltiva il praticello ben curato"⁹²).

Eur. *Cycl.* 701

Il *κλαίειν σ' ἄνωγα* di v. 701, unico caso di colloquialismo non tragico in bocca a Odisseo in tutto il *Ciclope*, rappresenta una specie di sberleffo isolato: "l'effetto dirompente della sorpresa

Greci vittoriosi, e 439 s., ove il corifeo si augura di poter vedere presto il giorno in cui riuscirà a liberarsi da Polifemo: allora, il *σιφών*, da gran tempo vedovo, potrà tornare finalmente ad avere compagnia!

⁸⁹ Vd. NAPOLITANO 2003, p. 112; pessimi, peraltro, i tentativi di intervento, p. es. *παρεσκευασμένου* (Wieseler), "rasato al modo scitico", che davvero non si vede come possa concordare con *λειμών* (vd. SEAFORD 1988, p. 136).

⁹⁰ NAPOLITANO 2003, p. 57. Così anche POZZOLI 2004, p. 273, e PADUANO 2005, p. 69, e inoltre Albini e Zanetto, che però, non capisco perché, trasformano entrambi, come già Pontani ("pratelli ben disposti" [PONTANI 2002, p. 1058]), il singolare di Euripide (qui, direi, più che mai inevitabile!) in un del tutto indebito plurale (ALBINI 1994, p. 85, e ZANETTO 1998, p. 17: "praticelli ben curati"). Sarei invece curioso di sapere da dove vengono "a contropelo" di Romagnoli (ROMAGNOLI 1931, p. 265) e "a ritroso" di Sbarbaro (*ap.* ZOBOLI 2005,

p. 422), che qui dà l'idea di dipendere da Romagnoli. Davvero vertiginosa, infine, la traduzione di Pirandello: "Cu' non ama lu vinu, è foddi! - Biviri! / Attrunzari, muncennu dui minnuzzi / e carizzannu mulunedda lisci / e tenniri! Ballari e non pinsari / a guaj!" (PIRANDELLO 1967, p. 26; foddi = "folle", "pazzo"; attrunzari = "eccitarsi sessualmente"; minnuzza, dimin. di minna "mammella"; muluneddu = "meloncino").

⁹¹ Meglio, in ogni caso, rassegnarsi, in casi del genere, a una traduzione non del tutto soddisfacente, e dunque alla necessità di una nota esplicativa, che rinunciare in toto all'allusività metaforica, come sceglie di fare MUSSO 1980, p. 89 ("[*Mostrando il fallo*] Perché questo qui rialza la testa, possiamo maneggiare tette e palpare fighe pronte al chiavaggio"). Condivisibile invece, in Musso, la scelta di servirsi di una didascalia esterna in corrispondenza di v. 169 (ἴν' ἐστι τοῦτ' ἄρθον ἐξαισιτάναι); oggi lo farei anche io.

⁹² PADUANO 2005, p. 69.

... deriva proprio dal fatto che l'*ethos* epico e tragico di Odisseo è salvaguardato e riprodotto con cura lungo tutto il corso dell'azione"⁹³. La mia traduzione ("Ti auguro di andare alla malora") è forse eccessivamente compassata: oggi opterei per soluzioni più secche e decise⁹⁴.

Michele Napolitano
Università degli Studi di Cassino
 mnpl68@hotmail.com

Bibliografia

- ALBINI 1994: U. ALBINI, *Euripide. Alceste - Ciclope*. Intr. e trad. di U. ALBINI, note di F. BARBERIS, Milano 1994.
- BENJAMIN 1962: W. BENJAMIN, *Il compito del traduttore*, in ID., *Angelus Novus*, trad. it. Torino 1962, pp. 39-52.
- CERBO 1998: E. CERBO, *Euripide. Le Troiane*. Intr. di V. DI BENEDETTO, Milano 1998.
- CHIARINI 1991: G. CHIARINI, *Il teatro*, in G. CAVALLO - P. FEDELI - A. GIARDINA (eds.), *Lo spazio letterario di Roma antica. IV. L'attualizzazione del testo*, Roma 1991, pp. 227-261.
- COLLARD 2005: C. COLLARD, *Colloquial Language in Tragedy: A Supplement to the Work of P. T. Stevens*, in CQ n.s. 55, 2005, pp. 350-386.
- CONDELLO - PIERI 2011: F. CONDELLO - B. PIERI (eds.), *Note di traduttore. Sofocle, Euripide, Aristofane, Tucidide, Plauto, Catullo, Virgilio, Nonno*, Bologna 2011 (Edizioni e saggi universitari di filologia classica, 65).
- DEGANI 1961: E. DEGANI, rec. a *Eschilo. Orestide*. Trad. di P.P. PASOLINI, Torino 1960, in *RFIC* 39, 1961, pp. 187-193 (= *Filologia e storia. Scritti di Enzo Degani*, I, Hildesheim 2004, pp. 177-183).
- DEGANI 1990: E. DEGANI, *Appunti per una traduzione delle "Nuvole" aristofanee*, in *Eikasmos* 1, 1990, pp. 119-145 (= *Filologia e storia. Scritti di Enzo Degani*, I, Hildesheim 2004, pp. 387-413).
- DEGANI 1998: E. DEGANI, *Filosseno di Leucade e Platone comico (fr. 189 K.-A.)*, in *Eikasmos* 9, 1998, pp. 81-99 (= *Filologia e storia. Scritti di Enzo Degani*, I, Hildesheim 2004, pp. 564-582).
- DI MARCO 2003: M. DI MARCO, *Sull'impoliticità dei satiri: il dramma satiresco e la polis*, in *Il teatro e la città. Poetica e politica nel dramma attico del quinto secolo*, Atti del Convegno Internazionale (Siracusa 2001), Palermo 2003 (Quaderni di Dioniso, 1), pp. 168-187 (ora in ID., *Satyriká. Studi sul dramma satiresco*, Lecce 2013 [prosopa 6], pp. 29-51).

⁹³ NAPOLITANO 2005, p. 55.

⁹⁴ P. es. "Ti venga un colpo!" (Zanetto 1998, p. 47), "Ma va' in malora" (Paduano 2005, p. 113; così però già SBARBARO *ap.* ZOBOLI 2005, p. 452: "Se mandato di già non ti ci avessi, / "va in malora", ti risponderai", e Pontani 2002, p. 1078: "Va' in malo-

ra! Per me, ti ci ho mandato"), o anche "Ti pigli un male!" (ROMAGNOLI 1931, p. 306, da cui l'irresistibile "Ti pigghiassi / 'na simprica!" di PIRANDELLO 1967, p. 81). Lontanissima, per contro, e dal dettato e dal tono dell'originale la traduzione fornita da Musso 1980, p. 123: "Comincia a piangere tu. La mia parte l'ho fatta".

Eschilo. Oresteia. Intr. di V. Di Benedetto. Traduzioni e note di E. MEDDA - L. BATTEZZATO - M.P. PATTONI, Milano 1995.

FABBRI 2007: P. FABBRI, *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino 2007 (Risonanze, 6).

FERRARI 1989: F. FERRARI, *Teognide. Elegie*, intr., trad. e note di F. FERRARI, Milano 1989.

FOLENA 1991: G. FOLENA, *Volgarizzare e tradurre*, Torino 1991.

FRAENKEL 1950: E. FRAENKEL, *Aeschylus. Agamemnon*, I-III, Oxford 1950.

GENTILI *et al.* 1995: B. GENTILI, *Pindaro. Le Pitiche*, ed. B. GENTILI - P. ANGELI BERNARDINI - E. CINGANO - P. GIANNINI, Milano 1995.

GOLDIN 1985: D. GOLDIN, *La vera fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino 1985.

HENDERSON 1991: J. HENDERSON, *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, New York-Oxford 1991².

JAKOBSON 1966: R. JAKOBSON, *Aspetti linguistici della traduzione*, in ID., *Saggi di linguistica generale*, trad. it. Milano 1966, pp. 56-64.

JANNI - MAZZINI 1991: P. JANNI - I. MAZZINI (eds.), *La traduzione dei classici greci e latini in Italia oggi. Problemi, prospettive, iniziative editoriali*, Atti del Convegno Nazionale (Macerata 1989), Macerata 1991.

JEBB 1887: R.C. JEBB, *Sophocles. The Plays and Fragments. I. The Oedipus Tyrannus*, Cambridge 1887².

KANNICHT 1969: R. KANNICHT, *Euripides. Helena*. Hrsg. und erkl. von R. Kannicht. Bd. II: *Kommentar*, Heidelberg 1969.

LELLI 2006: E. LELLI (ed.), *I proverbi greci. Le raccolte di Zenobio e Diogeniano*, Soveria Mannelli 2006.

LIPPMANN 1986: F. LIPPMANN, *Versificazione italiana e ritmo musicale. I rapporti tra verso e musica nell'opera italiana dell'Ottocento*, Napoli 1986 (Strumenti linguistici, 15).

LLOYD 1999: M. LLOYD, *The Tragic Aorist*, in CQ n.s. 49, 1999, pp. 24-45.

LÓPEZ EIRE 1996: A. LÓPEZ EIRE, *La lengua coloquial de la comedia aristofánica*, Murcia 1996.

MACDOWELL 1971: D.M. MACDOWELL, *Aristophanes. Wasps*, ed. with intr. and comm. by D.M. MACDOWELL, Oxford 1971.

MANCINI 1928: A. MANCINI, *Euripide. Il Ciclope*, con intr. e comm. di A. Mancini, Firenze 1928.

MASTROMARCO 1998: G. MASTROMARCO, *La degradazione del mostro. La maschera del Ciclope nella commedia e nel dramma satiresco del quinto secolo a.C.*, in A.M. BELARDINELLI *et alii* (eds.), *Tessere. Frammenti della commedia greca: studi e commenti*, Bari 1998, pp. 9-42.

MASTRONARDE 1979: D.J. MASTRONARDE, *Contact and Discontinuity. Some Conventions of Speech and Action on the Greek Tragic Stage*, Berkeley-Los Angeles-London 1979.

MOUNIN 1965: G. MOUNIN, *Teoria e storia della traduzione*, trad. it. Torino 1965.

MUSSO 1980: O. MUSSO, *Tragedie di Euripide*, ed. O. MUSSO, I, Torino 1980.

NAPOLITANO 2001: M. NAPOLITANO, *Odisseo simposiarca fraudolento e Polifemo simposiasta raggirato nel Ciclope di Euripide*, in G. ARRIGHETTI - M. TULLI (eds.), *Letteratura e riflessione sulla letteratura nella cultura classica*, Atti del Convegno (Pisa 1999), Pisa 2001, pp. 51-63.

NAPOLITANO 2003: M. NAPOLITANO, *Euripide. Ciclope*, intr. di L.E. ROSSI, Venezia 2003.

NAPOLITANO 2005: M. NAPOLITANO, *Appunti sullo statuto letterario del Ciclope di Euripide*, in *Dioniso* n.s. 4, 2005, pp. 42-55.

NICOSIA 1991: S. NICOSIA (ed.), *La traduzione dei testi classici. Teoria, prassi, storia*, Atti del Convegno (Palermo 1988), Napoli 1991.

ORSELLI 2002: C. ORSELLI, *Alla conquista dell'endecasillabo: qualche riflessione su metrica poetica e strutture musicali nella lirica italiana dell'Ottocento*, in F. SANVITALE (ed.), *La romanza italiana da salotto* (Studi Tesi Ricerche, 3), Torino 2002, pp. 117-130.

OSTHOFF 1977: W. OSTHOFF, *Il Sonetto nel Falstaff di Verdi*, in G. PESTELLI (ed.), *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, Torino 1977, pp. 157-183.

OSTHOFF 1981: W. OSTHOFF, *Gli endecasillabi villottistici in Don Giovanni e Nozze di Figaro*, in M.T. MURARO (ed.), *Venezia e il melodramma nel Settecento*, Firenze 1981, pp. 293-311.

OSTHOFF 1986: W. OSTHOFF, *Musica e versificazione: funzioni del verso poetico nell'opera italiana*, in L. BIANCONI (ed.), *La drammaturgia musicale*, Bologna 1986, pp. 125-141.

PADUANO 2005: G. PADUANO, *Euripide. Il Ciclope*, intr., trad. e note di G. PADUANO, Milano 2005.

PASOLINI 2001: P.P. PASOLINI, *Teatro*, eds. W. SITI - S. DE LAUDE, Milano 2001.

PETROBELLI 2000: P. PETROBELLI, *De l'alexandrin à l'anapeste chez Verdi. Structure poétique et composition musicale dans Un ballo in maschera*, in H. LACOMBE (ed.), *L'opéra en France et en Italie (1791-1925). Une scène privilégiée d'échanges littéraires et musicaux*, Actes du colloque franco-italien (Villemorel 1997), Paris 2000, pp. 215-222.

PIRANDELLO 1967: L. PIRANDELLO, *U Ciclopu. Dramma satiresco di Euripide ridotto in siciliano da Luigi Pirandello*, ed. A. PAGLIARO, Firenze 1967 (ma 1918).

PIRROTTA 2009: S. PIRROTTA, *Plato Comicus. Die fragmentarischen Komödien. Ein Kommentar* (Studia Comica, 1), Berlin 2009.

PONTANI 1979: F.M. PONTANI, *Esperienze d'un traduttore dei tragici greci*, in *La traduzione dei testi teatrali antichi*, in *Dioniso* 50, 1979, pp. 59-75.

PONTANI 2002: F.M. PONTANI, *Euripide. Le tragedie*, trad. di F.M. PONTANI, ed. A. BELTRAMETTI, con un saggio di D. LANZA, Torino 2002 (ma 1977, e poi 1994).

POZZOLI 2004: O. POZZOLI, *Eschilo - Sofocle - Euripide. Drammi satireschi*, prem. di G. ZANETTO, intr., trad. e note di O. POZZOLI, Milano 2004.

ROMAGNOLI 1931: E. ROMAGNOLI, *Il Ciclope di Euripide*, tradotto in versi italiani con un saggio sul dramma satiresco da E. ROMAGNOLI, Firenze 1911 (*I poeti greci* 1); poi in *Euripide. Le tragedie*, VII: *Andromaca - Elena - Il Ciclope*, Bologna 1931 (da cui cito).

SBARBARO 1945/1960: C. SBARBARO, *Euripide. Il Ciclope. Dramma satiresco*, nella versione di Camillo SBARBARO, intr. di G. GALLONI, disegni di S. CHERCHI, Genova 1945; nuova versione in C. SBARBARO, *Il Ciclope. Dramma satiresco di Euripide*, Milano 1960 (poi rist. in *Euripide. Il Ciclope*. Trad. di C. SBARBARO, pref. di A. ANGELINI [Collezione di poesia, 7], Torino, 1965).

SEAFORD 1988: R. SEAFORD, *Euripides. Cyclops*, ed. with intr. and comm. by R. SEAFORD, Oxford 1988.

SERRAO 1969: G. SERRAO, *La parodo del "Ciclope" euripideo*, in *Museum Criticum* 4, 1969, pp. 50-62.

STEVENS 1976: P.T. STEVENS, *Colloquial Expressions in Euripides* ("Hermes" Einzelschr., 38), Wiesbaden 1976.

TOSI 1991: R. TOSI, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano 1991.

VOELKE 2001: P. VOELKE, *Un théâtre de la marge. Aspects figuratifs et configurationnels du drame satyrique dans l'Athènes classique* (le Rane, 31), Bari 2001.

ZANETTO 1998: G. ZANETTO, *Euripide. Ciclope - Reso*, ed. G. Zanetto, Milano 1998.

ZANGRANDO 1997: V. ZANGRANDO, *A proposito della dimensione colloquiale nella letteratura greca*, in *StItFilCl* s. 3, 15 (90), 1997, pp. 188-207.

ZOBOLI 2004: P. ZOBOLI, *La rinascita della tragedia. Le versioni dei tragici greci da D'Annunzio a Pasolini* (Quaderni Per Leggere, Strumenti 3), Lecce 2004.

ZOBOLI 2005: P. ZOBOLI, *Sbarbaro e i tragici greci*, Milano 2005.

ABSTRACT

The aim of the present work is to explain the criteria the author followed in his translation of Euripides' *Cyclops* (Marsilio, 2003). The second part of the work contains the discussion of some translation samples.

ROBERTO NICOLAI

UN CASO DI TRADUZIONE INTERGENERICA:
PENTESILEA DALL'EPOS ARCAICO AL DRAMMA ROMANTICO

La littérature (profane – c'est-à-dire la vraie) commence avec Homère (déjà grand sceptique) et toute grande oeuvre est soit une Iliade soit une Odyssée, les odyssees étant beaucoup plus nombreuse que les iliades: le *Satiricon*, *La Divine Comédie*, *Pantagruel*, *Don Quichotte*, et naturellement *Ulysse* (où l'on reconnaît d'ailleurs l'influence directe de *Bowvard et Pécuchet*) sont des odyssees, c'est-à-dire des récits de temps pleins. Les iliades sont au contraire des recherches du temps perdu: devant Troie, sur une île déserte ou chez les Guermantes.

(Raymond Queneau, *Préface à Bowvard et Pécuchet. Bâtons, chiffres et lettres*, Paris 1965, p. 116 s.)

1. PREMESSE

Il mito greco non è un archetipo narrativo *a priori*, come in passato si è pensato, quando si cercava di ricostruire gli *Urmythen*, ma vive ogni volta che viene raccontato, in forma letteraria, nell'epos, nella lirica, nella tragedia, o non letteraria, nei racconti delle nonne di fronte al focolare o nelle veglie della tradizione contadina toscana. Il mito insomma non si può distinguere dai racconti che ce lo tramandano¹. Devo anche preliminarmente precisare che intendo "mito" nel significato neutro di "racconto" o in quello, appena più connotato, di "racconto tradizionale". Il termine greco μῦθος e quelli da esso derivati nelle lingue moderne, infatti, già a partire dal V sec. a.C. si sono caricati di una serie di valori che si sono stratificati fino a trasformare il mito in una categoria ermeneutica applicata, in forme per lo più schematiche, alla storia della cultura, e in particolare alla storia del pensiero greco e delle sue categorie logiche². Non posso qui approfondire un argomento che coincide con una parte non piccola della storia culturale dell'Occidente. Quello che mi interessa e su cui cercherò di soffermare l'attenzione è il fatto che miti greci, che ci sono stati trasmessi da opere canoniche, come l'*Iliade* o la *Medea* di Euripide, o da raccolte mitografiche, come la *Biblioteca* dello Pseudo-Apollodoro, per la loro

¹ Vd. SOURVINOU-INWOOD 1988, p. 168, secondo cui ciascun testo crea una propria versione di un dato mito.

² Per la cultura greca vd., a titolo di esempio, NESTLE 1940.

forza paradigmatica sono stati ripresi a molti secoli di distanza e trasportati in opere appartenenti a generi letterari diversi da quelli che avevano dato loro voce nell'antichità greco-romana. In particolare, voglio soffermarmi in questa sede sulla traduzione intergenerica, che è anche, nel caso che proporrò, traduzione interculturale. Oltre al livello della traduzione da un genere all'altro, bisogna considerare anche il livello della ripresa di motivi narrativi che possono essere trattati, sul versante storico-religioso, come mitemi e, sul versante dell'analisi letteraria, come motivi e, su scala diversa, come scene tipiche³. Quello che merita di essere indagato è il grado di persistenza, cioè in che misura le caratteristiche, o, più precisamente, alcuni elementi del codice del genere letterario originario persistono in opere posteriori di genere diverso. Il grado zero della persistenza si verifica quando personaggi e mitemi diventano puri segni linguistici, quasi delle antonomasie. Parallelamente si deve indagare la distanza che si viene a stabilire tra due opere e due generi diversi.

Oggetto delle mie considerazioni sarà la vicenda di Pentesilea, l'archetipo o uno degli archetipi del mitema/motivo della vergine guerriera. Dall'epos arcaico greco (l'*Etiopide* del ciclo troiano)⁴ la vergine guerriera arriverà a Virgilio (Camilla), che la trasmetterà all'epica moderna (la Clorinda di Tasso). La *Pentesilea* di Heinrich von Kleist, nella quale ritorna l'eroina dell'epos arcaico, appartiene a un genere letterario diverso: il dramma o, più precisamente, il *Trauerspiel*.

Attraverso lo studio dei rapporti intertestuali e di quelli intergenerici possono essere messe in luce alcune dinamiche importanti del sistema letterario, legate, in particolare, al mutamento delle funzioni di generi e di opere. Inoltre per questa via si può affrontare anche qualche aspetto del delicato problema del rapporto tra la cultura occidentale moderna e l'antichità greco-romana. Nel corso del XX secolo, infatti, alla vicinanza rispetto all'antico, variamente composta, nelle diverse epoche, di imitazione, emulazione, confronto dialettico, si è sostituita una presa di distanza storico-antropologica, che ha portato a una migliore comprensione critica dei fenomeni e anche a un profondo ripensamento della nostra vicenda culturale. Ma, nei due millenni precedenti, l'antichità greca e poi greco-romana è stata sentita come classica, come un punto di riferimento ineludibile da cui ricavare modelli e paradigmi, a ogni livello. In particolare, il patrimonio dei miti greci è stato usato come un repertorio narrativo ed è stato adattato alle funzioni che di volta in volta sono state attribuite alle opere di letteratura. Non si è tenuto conto del fatto che quei miti sono nati in società molto diverse sotto il profilo antropologico e che già nel corso dell'antichità avevano mutato le loro funzioni in relazione ai cambiamenti del contesto storico. I manuali di mitografia, antichi, come la *Biblioteca* dello Pseudo-Apollodoro, o moderni, sono stati usati come dizionari, ai quali attingere elementi di una lingua in grado di parlare a tutti. In questa chiave si può dire che i miti greci nel loro complesso sono stati un enorme ipotesto della cultura occidentale.

³ In riferimento all'epos, e in particolare all'epos greco arcaico, preferisco parlare di scene tipiche, usando il nesso coniato da AREND 1933, piuttosto che di temi, termine più generico e sfuggente.

⁴ Non posso soffermarmi sul ruolo delle Amazzoni in altri cicli epici, in particolare in quelli di Eracle e di Teseo: ne farò cenno, brevemente, più oltre.

2. LE FONTI ANTICHE DEL MITO DI PENTESILEA E ACHILLE

La vicenda di Penthesilea era narrata nell'*Etiopide*, il poema che nel ciclo troiano faceva seguito all'*Iliade* e che era attribuito ad Arctino di Mileto (VII sec. a.C.). Una tradizione ha conservato un verso che legava insieme i due poemi, evidentemente in funzione di un'esecuzione rapsodica nella quale non vi era soluzione di continuità⁵. Il v. 804 di *Il.* 24 recita: ὥς οἱ γ' ἀμφίεπον τάφον Ἑκτορος ἵπποδάμοιο, "così eseguivano i riti funebri sulla tomba di Ettore domatore di cavalli". Lo scolio T in luogo di Ἑκτορος ἵπποδάμοιο, "domatore di cavalli", ha la variante ἦλθε δ' Ἀμαζών, "ma venne l'Amazzone", e continua (804a) Ἄρης θυγάτηρ μεγαλήτορος ἀνδροφόνοιο, "figlia di Ares magnanimo uccisore di uomini", mentre un papiro del I sec. d.C. (Pap. Brit. Mus. 1873, 104 Allen) ha Ὀτρήρη[η]<ς> θυγάτηρ εὐειδῆ Πενθείλ<ε>ια, "la figlia di Otrere, Penthesilea dal bell'aspetto". La perdita dei poemi del ciclo costringe a ricorrere a fonti posteriori, erudite e mitografiche per ricostruire almeno in grandi linee il contenuto dell'*Etiopide*. Riporto qui di seguito la sintesi dell'*Etiopide* nella *Crestomazia* di Proclo e il racconto dello Pseudo-Apollodoro⁶:

Aethiop. fr. 12 Bernabé *ap.* Procl. *chrest.* 172 μεθ' ἣν ἐστὶν Αἰθιοπίδος βιβλία πέντε Ἀρκτίνου Μιλησίου περιέχοντα τάδε. Ἀμαζών Πενθεσίλεια παραγίνεται Τρωσὶ συμμαχήσουσα, Ἄρεως μὲν θυγάτηρ, Θρᾶσσα δὲ τὸ γένος· καὶ κτείνει αὐτὴν ἀριστεύουσαν Ἀχιλλεύς, οἱ δὲ Τρῶες αὐτὴν θάπτουσι. καὶ Ἀχιλλεύς Θερσίτην ἀναρεῖ λοιδορηθεὶς πρὸς αὐτοῦ καὶ ὄνειδισθεὶς τὸν ἐπὶ τῇ Πενθεσίλειᾳ λεγόμενον ἔρωτα· καὶ ἐκ τούτου στάσις γίνεται τοῖς Ἀχαιοῖς περὶ τοῦ Θερσίτου φόνου. μετὰ δὲ ταῦτα Ἀχιλλεύς εἰς Λέσβον πλεῖ, καὶ θύσας Ἀπόλλωνι καὶ Ἀρτέμιδι καὶ Λητοῖ καθαίρεται τοῦ φόνου ὑπ' Ὀδυσσέως. Μέμνων δὲ ὁ Ἡοῦς υἱὸς ἔχων ἠφαιστότευκτον πανοπλίαν παραγίνεται τοῖς Τρωσὶ βοηθήσων.

All'(*Iliade*) fanno seguito i cinque libri dell'*Etiopide* di Arctino di Mileto, che abbracciano la seguente materia: l'Amazzone Penthesilea, figlia di Ares, di stirpe Tracia, arriva come alleata dei Troiani. La uccide Achille mentre dà prova del suo valore e i Troiani la seppelliscono. Poi Achille uccide Tersite, perché era stato ingiuriato da lui e calunniato per l'amore che nutriva per Penthesilea. Da questo scoppia una lite tra gli Achei per l'uccisione di Tersite. Dopo questi fatti Achille naviga alla volta di Lesbo e, dopo aver sacrificato ad Apollo, Artemide e Latona, viene purificato da Odisseo per l'omicidio. E Memnone, figlio di Aurora, arriva per portare aiuto ai Troiani con l'armatura fabbricata da Efesto.

Ps. Apollod., *bibl.*, ep. 5. 1 s. ὅτι Πενθεσίλεια, Ὀτρηρῆς καὶ Ἄρεος, ἀκουσίως Ἰππολότην κτείνασα καὶ ὑπὸ Πριάμου καταρθεῖσα, μάχης γενομένης πολλοὺς κτείνει, ἐν οἷς καὶ Μαχάονα· εἶθ' ὕστερον θνήσκει ὑπὸ Ἀχιλλέως, ὅστις μετὰ θάνατον ἐρασθεὶς τῆς Ἀμαζόνος κτείνει Θερσίτην λοιδοροῦντα αὐτόν. ἦν δὲ Ἰππολότη ἡ τοῦ Ἰππολότου μήτηρ, ἡ καὶ Γλαύκη καὶ Μελανίππη. αὕτη γάρ, ἐπιτελουμένων τῶν γάμων Φαίδρας, ἐπιστάσα σὺν ὄπλοις ἅμα ταῖς μεθ' ἑαυτῆς Ἀμαζόσιν ἔλεγε κτείνειν τοὺς συνανακειμένους Θερσί. μάχης οὖν γενομένης ἀπέθανεν, εἴτε ὑπὸ τοῦ συμμαχοῦ Πενθεσιλείας ἀκούσης, εἴτε ὑπὸ Θεσέως, εἴτε ὅτι οἱ περὶ Θεσέα, τὴν τῶν Ἀμαζόνων ἑωρακότες ἐπιστασίαν, κλείσαντες διὰ τάχους τὰς θύρας καὶ ταύτην ἀπολαβόντες ἐντὸς ἀπέκτειναν. καὶ μάχης γενομένης πολλοὺς κτείνει, θνήσκει δ' Ὀτρηρῆς ὑπὸ Ἀχιλλέως.

⁵ Sulle modalità di esecuzione del ciclo troiano nell'Atene del VI sec. a.C. vd. l'ipotesi ricostruttiva proposta da SBARDELLA 2012.

⁶ Secondo SCARPI 1996, p. 646, fonte di Apollodoro è l'*Etiopide*.

Pentesilea, figlia di Otrere e di Ares, aveva ucciso involontariamente Ippolita ed era stata purificata da Priamo; in battaglia, essa uccide molti (Greci) e tra questi Macaone. Più tardi muore per mano di Achille, il quale, dopo la sua morte, si innamora di lei e uccide Tersite che lo insultava.

Ippolita era la madre di Ippolito: la chiamavano anche Glauce e Melanippe. Alle nozze di Fedra si presentò in armi insieme alle Amazzoni sue compagne e minacciava di uccidere gli invitati di Teseo. Scoppiò una lotta e lei morì: la uccise, senza volerlo, la sua compagna Pentesilea, oppure Teseo, o i compagni di Teseo i quali, quando videro la superiorità delle Amazzoni, chiusero rapidamente le porte, la intrappolarono dentro e la uccisero.

E, scoppiata la battaglia, molti ne uccide la figlia di Otrere, e muore per mano di Achille

(trad. M. G. Ciani)

Altre fonti forniscono particolari che mancano nei due scarni resoconti che ho riportato: non sappiamo se fossero già presenti nell'*Etiopide* o se siano frutto di elaborazione posteriore.

Schol. Lycophr. 999 Scheer οἱ μὴ εἰδότες φασὶν Ἀχιλέα ἀνελόντα Πενθεσίλειαν μετὰ θάνατον αὐτῆς ἐρασθῆναι, ἥς τοὺς ὀφθαλμοὺς ὁ Θερσίτης λαθὼν ἐξώρυξεν. ὁ δὲ Ἀχιλεὺς ὀργισθεὶς ἀνεῖλεν αὐτὸν κατὰ τοῦτον μὲν πλῆξας δόρατι, κατ' ἐμὲ δὲ καὶ τοὺς λοιποὺς κονδύλω ἤτοι γρόνθῳ μηδὲ διὰ τὸ ἐξορύξαι τοὺς ὀφθαλμοὺς ἀλλ' ὅτι αἰσχρὸς λόγους κατ' Ἀχιλλέως ἀπέρριπτεν ὡς δῆθεν ἐρώντος συγγενέσθαι νεκρᾷ τῇ Πενθεσίλειᾳ.

Le persone poco informate sostengono che Achille, una volta uccisa Pentesilea, se ne sarebbe innamorato a morte già avvenuta e che Tersite, senza farsi vedere, le avrebbe cavato gli occhi. Preso dall'ira Achille avrebbe ucciso Tersite, colpendolo con la lancia (come sostiene Licofrone) o col pugno chiuso (come sostengo io e con me tutti gli altri), non per il fatto che Tersite aveva cavato gli occhi di Pentesilea, ma perché aveva diffuso vergognose calunnie ai danni di Achille, in cui si diceva che costui, preso da amore, si sarebbe unito con Pentesilea quando era già morta.

Schol. Soph. *Phil.* 445 λέγεται γὰρ ὑπὸ Ἀχιλλέως ἀνηρῆσθαι καθ' ὃν χρόνον καὶ τὴν Πενθεσίλειαν ἀνεῖλεν· φονευθείσης γὰρ τῆς Πενθεσιλείας ὑπὸ Ἀχιλλέως ὁ Θερσίτης δόρατι ἐπληξε τὸν ὀφθαλμὸν αὐτῆς διὸ ὀργισθεὶς ὁ Ἀχιλλεὺς κονδύλοις αὐτὸν ἀνεῖλεν· ἐλέγετο γὰρ ὅτι καὶ μετὰ θάνατον ἐρασθεὶς αὐτῆς συνελίλυθεν.

Si dice che (Tersite) sia stato ucciso da Achille quando uccise anche Pentesilea: infatti, dopo che Pentesilea fu uccisa da Achille, Tersite la colpì nell'occhio con la lancia; perciò Achille adirato lo uccise a pugni. Si diceva, infatti, che anche dopo la morte, preso da amore, si fosse unito a lei.

Eust. *in Hom. Il.* 2. 220 (I, p. 317 van der Valk) Ἡ δὲ νεωτέρα ἱστορία καὶ ἀναιρεθῆναι τὸν Θερσίτην ὑπ' Ἀχιλλέως λέγει κονδυλισθέντα, ὁπηνίκα τὴν Ἀμαζόνα Πενθεσίλειαν ἐκεῖνος ἀνελὼν οἶκτον ἔσχεν ἐπὶ τῇ κειμένῃ. ὁ μὲν γὰρ ἐθαύμαζε τὸ κάλλος καὶ ὡς καλὴν ἄμα καὶ ἀνδρείαν ἀνδρείοτατος καὶ κάλλιστος ἤλθει κειμένην τὸ ὅμοιον οἰκτιζόμενος· ὁ δέ, ὡς εἴρηται, πιθηκόμορφος ἐπὶ λαγνεῖα σκώπτει τὸν καλὸν ἥρωα. ὁ τοῖνον Ἀχιλλεὺς γογγύλη χειρὶ παίσας τὸν αἰσχιστὸν τῇ καλῇ Πενθεσίλειᾳ συγκατακλίνει.

La storia più recente racconta anche che Tersite fu ucciso a pugni da Achille, quando egli dopo aver ucciso l'Amazzone Pentesilea ebbe pietà per il suo corpo a terra. Infatti si stupiva della sua bellezza e lui che era il più coraggioso e il più bello aveva compassione di lei morta a terra in quanto era bella e insieme coraggiosa e compiangeva quella bellezza che li accomunava. Ma Tersite, come si dice, di aspetto scimmiesco, sbeffeggiava l'eroe bello per la sua lascivia. Dunque Achille dopo aver colpito il miserabile con il pugno si giace con la bella Pentesilea.

La vicenda di necrofilia rinvia a un comportamento sessuale poco attestato nella cultura greca: uno dei rari esempi è la storia di Periandro che si sarebbe unito con la moglie morta in Hdt. 5. 92ζ, 3⁷. Ulteriori elaborazioni della vicenda di Penthesilea, verosimilmente lontane dalla narrazione dell'*Etiopide*, si trovano in Ditti Cretese (4. 3), in Darete Frigio (36) e in Quinto Smirneo. Nel primo libro dei *Posthomericæ*, dopo un breve riassunto di *Il. 22* e un cenno ai Troiani in lutto per la morte di Ettore, compare Penthesilea (18), spinta dall'amore per la guerra e dal desiderio di placare le Erinni della sorella Ippolita da lei uccisa durante una battuta di caccia (20-32). Dopo lo scontro fatale con Achille, questi e i Greci si meravigliano della bellezza dell'Amazzone uccisa (659 ss.). Achille in particolare è crucciato per averla uccisa e per non averla condotta sposa a Ftia (671-674). Il discorso di Tersite (che rimprovera ad Achille la sua debolezza di fronte a Penthesilea) e la sua uccisione ad opera di Achille (722-765) precedono la solenne sepoltura delle Amazzoni uccise a Troia.



Fig. 1 – Exekias, London British Museum B 210, 530 a.C. circa, anfora attica a figure nere da Vulci.

Perdute le fonti letterarie più antiche, di Penthesilea ci resta l'immagine in alcuni celebri vasi. Tra i numerosi vasi in cui è rappresentato il combattimento tra Penthesilea e Achille ne segnaliamo due. Il primo reca la firma di Exekias, è conservato al British Museum e datato intorno al 530 a.C. (*LIMC* 17, Fig. 1): Achille ha trafitto Penthesilea con la lancia e i due personaggi, oltre a incrociare le armi, incrociano gli sguardi⁸. Analogamente gli sguardi si incrociano anche in un altro vaso attico datato intorno al 450 a.C. e conservato a Monaco di Baviera (*LIMC* 34, Fig. 2). La particolarità di quest'ultimo vaso risiede nel fatto che Penthesilea non è armata ed è, anzi, in vesti femminili. Il vaso del British Museum conferma la tendenza al patetismo presente nell'epos del VI secolo, per esempio nello *Scutum* pseudo-esiodico⁹. Mentre i personaggi dell'epos più arcaico hanno una loro fissità, che non concede spazio all'evoluzione psicologica¹⁰, probabilmente già in una fase di

⁷ Vd. SONNINO 2012, pp. 82-86.

⁸ In un frammento di vaso conservato a Egina e datato intorno al 630 a.C. (*LIMC* 11) compare una figura di Amazzone che chiede pietà a un guerriero di fronte a lei tendendogli la mano. Le due figure sono identificate come Achille e Penthesilea, ma, come osserva giustamente BERGER 1994, p. 305, in casi del

genere il gesto non è sufficiente a identificare l'Amazzone con Penthesilea.

⁹ Vd. ROSSI 2010.

¹⁰ CODINO 1965; vd. anche NICOLAI 1987, a proposito di un'interpretazione modernizzante, in chiave di evoluzione psicologica, del comportamento di Antiloco in *Iliade* 23.

VII secolo subentrarono alcune novità¹¹, che si svilupparono nei secoli successivi. Combinando le scarse testimonianze letterarie con le fonti iconografiche, si può ragionevolmente ipotizzare che l'*Etiopide* presupponesse un'insistenza sulla rappresentazione dei sentimenti e un certo grado di patetismo e, probabilmente, anche un'evoluzione del personaggio di Achille. Questo indipendentemente dalla presenza o meno, nel racconto dell'*Etiopide*, dell'episodio di necrofilia.

Le fonti antiche erano note a Kleist attraverso manuali mitografici, come il *Gründliches mythologisches Lexicon* di Benjamin Hederich (Leipzig 1770) e la *Histoire des Amazones* di Claude Marie Guyon (Paris 1740, traduzione tedesca, Berlin 1763). Proprio la provenienza delle informazioni da manuali mitografici induce a pensare che Kleist non facesse distinzioni sulla loro provenienza, ma che lavorasse con l'insieme dei dati che le fonti gli mettevano a disposizione. Si tratta di un metodo di lavoro che prescinde dall'esame scientifico delle fonti e dalla loro datazione, ma che tende a usare le tessere sparse di un antico mosaico per costruire un racconto nuovo.



Fig. 2 – Pittore di Penthesilea, München, Antikensammlungen 2688, 450 a.C. circa, kylix attica a figure rosse da Vulci.

3. BREVI CENNI SULLE AMAZZONI E SU PENTESILEA

Le Amazzoni¹² sono un mito di alterità, di rovesciamento dei ruoli e, secondo uno schema abituale, sono collocate ai confini del mondo conosciuto, in quelle che Christian Jacob ha chiamato le “zone sensibili” dell’ecumene¹³. Quando l’ecumene conosciuta si allarga, le Amazzoni si spostano verso Oriente: da Temiscira al Caucaso¹⁴. E il Caucaso stesso in seguito finisce per essere trasferito in estremo Oriente (Strab. 11. 5. 5).

Strabone dedica una pagina importante alla critica del mito delle Amazzoni, in particolare contestando personaggi vicini nel tempo e che avevano viaggiato nel Caucaso (11. 5. 1-5), ma che continuavano a parlare delle Amazzoni.

Oltre che al ciclo troiano, la vicenda delle Amazzoni è legata anche alla saga di Teseo, che si sarebbe unito a un’Amazzone (Antiope, Ippolita, Melanippe: Ps. Apollod. *bibl. ep.* 1. 16), madre di Ippolito, secondo lo schema dell’unione del guerriero sommo con la donna guerriera. Alessandro Magno, nella sua studiata *imitatio Achillis*, avrà anch’egli la sua relazione con la regina delle Amazzoni, Talestria.

¹¹ Vd. SBARDELLA 2003, su *Iliade* 9 e 24.

¹² Vd. in generale BLOK 1995 e ANDRES 2001.

¹³ JACOB 1983, p. 26.

¹⁴ Il problema della collocazione delle Amazzoni era dibattuto già a livello di V secolo: mentre Erodo-

to (4. 110) racconta il loro trasferimento dalle rive del Termodonte al Caucaso, presso popolazioni di stirpe scitica, Eschilo (*Prom.* 724 s.) propende per il percorso inverso, dalla Scizia all’Anatolia.

Le Amazzoni rientrano anche nell'epos di Eracle: la nona delle fatiche imposte da Euristeo all'eroe è infatti quella di impossessarsi della cintura di Ares appartenente a Ippolita, regina delle Amazzoni. Un altro eroe che avrebbe affrontato le Amazzoni è Bellerofonte, come attesta già *Il.* 6. 186.

Pentesilea ha il dolore nel nome, come un altro eroe, Penteo, che muore per essersi opposto a Dioniso. Chantraine¹⁵ ipotizza per la seconda parte del composto *laós*. Tra i pochi nomi con *pénthos* nel composto vi è Megapente (nome del figlio di Menelao e di una schiava, avuto durante la lontananza da Elena, e anche del figlio di Preto).

4. LA FIGURA DELLA VERGINE GUERRIERA TRA L'EPOS ARCAICO E KLEIST

Quello che nell'epos arcaico è un motivo legato alle Amazzoni, popolo di donne guerriere, comandate da una valorosa regina, diventerà abbastanza presto uno degli elementi del codice del genere epico, secondo un percorso comune ad altri motivi e scene tipiche: dal concilio degli dei ai giochi funebri, dalla discesa nell'Ade al duello singolare degli eroi. Ovviamente, uscendo dal contesto delle Amazzoni, la vergine guerriera diventerà la comandante di un contingente o una combattente isolata. Questa trasformazione, che avviene verosimilmente nell'epos ellenistico, è pienamente compiuta in Virgilio, che sarà l'anello di trasmissione dell'epos antico alle epoche successive.

Nel libro 9 dell'*Eneide* Camilla e le sue compagne vengono esplicitamente paragonate alle Amazzoni e vengono fatti i nomi di due regine delle Amazzoni: Ippolita e Pentesilea.

Aen. 11, 648-663

*At medias inter caedes exsultat Amazon
unum exserta latus pugnae, pharetrata Camilla,
et nunc lenta manu spargens hastilia denset, 650
nunc ualidam dextra rapit indefessa bipennem;
aureus ex umero sonat arcus et arma Dianae¹⁶.
illa etiam, si quando in tergum pulsa recessit,
spicula conuerso fugientia derigit arcu.
at circum lectae comites, Larinaque uirgo 655
Tullaque et aeratam quatiens Tarpeia securim,
Italides, quas ipsa decus sibi dia Camilla
delegit pacisque bonas bellicae ministras:
quales Threiciae cum flumina Thermodontis
pulsant et pictis bellantur Amazones armis, 660
seu circum Hippolyten seu cum se Martia curru
Penthesilea refert, magnoque ululante tumultu
feminea exsultant lunatis agmina peltis.*

In mezzo agli eccidî Amazzone esulta, scoperto

¹⁵ DELG, II, p. 862.

¹⁶ Tra le tante riprese tassiane (vd. *infra*) si veda

il paragone con Diana in *G.L.* 11-28, segnalato da PERELLI 1991, p. 51.

un solo lato del petto per combattere, la faretrata Camilla;
 e ora raccoglie nella mano flessibili dardi saettandoli,
 ora con la destra, instancabile, impugna la valida scure;
 aureo le risuona sulle spalle l'arco, e le armi di Diana.
 Inoltre ella, se talvolta respinta indietreggia, volgendosi
 scocca con l'arco frecce durante la fuga. Le sono
 intorno elette compagne, la fanciulla Larina
 e Tulla, e Tarpea che brandisce la scure di bronzo,
 italidi, che la ninfa Camilla scelse, onore
 a sé, e valide ancelle di pace e di guerra:
 come le tracie Amazzoni quando percuotono le rive
 del Termodonte e combattono con le armi dipinte,
 o intorno a Ippolita, o quando la marzia
 Pentesilea ritorna sul carro, e con grande tumulto ululante
 le schiere femminee esultano con gli scudi lunati.

(trad. L. Canali)

La scena della morte di Camilla (11. 759-831) può aiutarci, tra l'altro, a recuperare quel patetismo che doveva essere presente nella morte di Pentesilea nell'*Etiopide*. Si legga la sezione finale della scena, che può essere facilmente paragonata con il vaso del British Museum:

Aen. 11. 827-831

... Simul his dictis linquebat habenas,
 ad terram non sponte fluens; tum frigida toto
 paulatim exsolvit se corpore lentaque colla
 et captum leto posuit caput, arma relinquunt,
 vitaeque cum gemitu fugit indignata sub umbras.

830

Insieme con queste parole
 abbandonava le redini, scivolando involontariamente a terra;
 a gradi si sciolse fredda da tutto il corpo e posò
 il languido collo e il capo preso dalla morte; le armi
 la lasciano, e la vita con un gemito fuggì dolente tra le ombre.

(trad. L. Canali)

Dalla Camilla di Virgilio dipende Silio Italico per la figura di Asbyte¹⁷. Sulla scorta di Virgilio, che aveva paragonato Camilla a Pentesilea, Dante le accomuna nel IV canto dell'*Inferno* (124: "Vidi Camilla e la Pantasilea"; cfr. 1. 107). Boiardo nell'*Orlando Innamorato* menziona Pentesilea tra i possessori della spada Durindana, che sarebbe appartenuta a Ettore (3. 1. 28. 5-7: "Prima la spata prese una regina / Pantasilea nomata; e in tempo poco, / essendo occisa in guerra, perse il brando"). Pentesilea viene presa come termine di paragone da Ariosto per la sua Marfisa (26. 81, 7 s.: "Tal nel campo Troian Pentesilea / contra il Tessalo Achille esser dovea"), anche lei reincarnazione della vergine guerriera (si veda tutto il contesto e in particolare

¹⁷ Vd. PERELLI 1991, p. 62 s.

le ottave 79 e 80). Su queste e su altre menzioni di Pentesilea non posso soffermarmi in questa sede. Mi limito a far cenno di un poema interamente dedicato alle Amazzoni, la *Amazonida* dell'anconetano Andrea Stagi, pubblicata nel 1504¹⁸.

La Camilla virgiliana era certamente nota a *Torquato Tasso: si può affermare con certezza che Camilla è un ipotesto ineludibile per la Clorinda della Gerusalemme liberata*¹⁹. Clorinda è una guerriera straordinaria (3. 15. 6: “e val la destra sua per cento mani”), come guerriero eccelso è anche Tancredi (3. 17. 3 s. “che veggendolo d’alto il re s’avisa / che sia guerriero infra gli scelti eletto”). La scena si allarga a una sorta di *teichoskopía*, con Erminia, segretamente innamorata di Tancredi, che “nasconde / sotto il manto de l’odio altro desio” (3. 19. 1 s.)²⁰. Nell’ottava successiva Erminia svolge ambigualmente il tema della prigionia d’amore (3. 20)²¹:

Egli è il prence Tancredi: oh prigioniero
mio fosse un giorno! e no ‘l vorrei già morto;
 vivo il vorrei, perch’in me desse al fero
 desio dolce vendetta alcun conforto.
 Così parlava, e de’ suoi detti il vero
 da chi l’udiva in altro senso è torto;
 e fuor n’uscí con le sue voci estreme
 misto un sospir che ‘ndarno ella già preme.

Il duello tra Tancredi e Clorinda (21-28), con il disvelamento dell’identità di quest’ultima, rende concreta la metafora della battaglia amorosa, con Tancredi che arretra (3. 23, 4: “ed ei s’arretra”) e non risponde ai colpi di Clorinda (3. 24, 1: “Percosso, il cavalier non ripercote”), fino a offrirsi a lei senza difese. Il motivo lirico della doppia morte, fisica e per amore²², chiude l’ottava ventitreesima (3. 23. 5-8):

Va contra gli altri, e rota il ferro crudo;
 ma però da lei pace non impetra,
 che minacciosa il segue, e: “Volgi” grida;
 e di due morti in un punto lo sfida.

Il motivo della prigionia amorosa²³ ritorna, in questo caso in bocca a Tancredi, nell’ottava venticinquesima (3. 25. 1-4):

¹⁸ Vd. ANDRES 2012.

¹⁹ Vd., tra gli altri, PARATORE 1981, p. 221. Per un’analisi puntuale dei rapporti intertestuali tra la Camilla virgiliana e la Clorinda di Tasso rinvio a PERELLI 1991, che segnala anche alcune importanti differenze (si veda in particolare p. 48). Sulle fonti del combattimento tra Tancredi e Clorinda, e in particolare sulla rifunzionalizzazione dei modelli epici e sul rapporto con la teoria poetica vd. CROESE 2011, con ampia bibl.

²⁰ A proposito del nesso amore-guerra nella tra-

dizione epica TOMASI 2009, p. 190, segnala alcuni interessanti precedenti, a partire da Valerio Flacco.

²¹ Come nota TOMASI 2009, p. 191, l’ottava è intessuta di richiami alla poesia amorosa di tradizione petrarchesca.

²² Per i luoghi paralleli petrarcheschi rinvio a TOMASI 2009, p. 193 s.

²³ TOMASI 2009, p. 195 osserva in questa ottava «il linguaggio lirico intrecciato ambigualmente con quello militare».

Risolve al fin, benché pietà non spere,
 di non morir tacendo occulto amante.
Vuol ch'ella sappia ch'un prigion suo fère
già inerme, e supplichevole e tremante;

Dopo che Tancredi ha dichiarato il suo amore e si è esposto indifeso ai colpi di Clorinda, la scena si chiude, teatralmente, con il sopraggiungere dei guerrieri cristiani e pagani (3. 27-28):

Fermossi, e lui di pauroso audace
 rendé in quel punto il disperato amore.
 “I patti sian”, dicea “poi che tu pace
 meco non vuoi, che tu mi tragga il core.
Il mio cor, non più mio, s’a te dispiace
ch’egli più viva, volontario more:
 è tuo gran tempo, e tempo è ben che trarlo
 omai tu debbia, e non debb’io vietarlo.

Ecco io chino le braccia, e t’appresento
 senza difesa il petto: or ché no ‘l fiedi?
 vuoi ch’agevoli l’opra? i’ son contento
 trarmi l’usbergo or or, se nudo il chiedi.
 Distinguea forse in più duro lamento
 i suoi dolori il misero Tancredi,
 ma calca l’impedisce intempestiva
 de’ pagani e de’ suoi che soprarriva.

L’offerta del cuore alla persona amata, già in Petrarca e nella tradizione cavalleresca²⁴, intreccia motivi amorosi con motivi guerreschi: le due morti si materializzano sul campo di battaglia.

Nel XII canto della *Liberata* si compie il destino di Clorinda, che muore colpita al petto, come la Camilla virgiliana; ma in questo caso a sferrare il colpo è lo stesso Tancredi che non l’aveva riconosciuta (12. 64)²⁵:

Ma ecco omai l’ora fatale è giunta
 che ‘l viver di Clorinda al suo fin deve.
 Spinge egli il ferro nel bel sen di punta
 che vi s’immerge e ‘l sangue avido beve;
 e la veste, che d’or vago trapunta
 le mammelle stringea tenera e leve,
 l’empie d’un caldo fiume. Ella già sente
 morirsi, e ‘l piè le manca egro e languente.

²⁴ TOMASI 2009, p. 196.

²⁵ TOMASI 2009, p. 778 richiama il modello virgi-

liano e la ripresa di Trissino (*Italia liberata* 18. 860 s.).

La conclusione della scena, con il riconoscimento e il battesimo di Clorinda in punto di morte, si distacca, ovviamente, dai modelli antichi²⁶. Ritorna il tema della doppia morte di Tancredi, che sta per seguire il destino dell'amata (70, 7 s.: "Già simile a l'estinto il vivo langue / al colore, al silenzio, a gli atti, al sangue"). L'arrivo casuale, e anche in questo caso teatrale, di una schiera di Franchi interrompe la scena e salva Tancredi (71. 5-8):

ma quivi stuol de' Franchi a caso arriva,
cui trae bisogno d'acqua o d'altro tale,
e con la donna il cavalier ne porta,
in sé mal vivo e morto in lei ch'è morta²⁷.

Oltre alla Camilla virgiliana e alla Cariclea di Eliodoro, due modelli già individuati dai primi commentatori, Tasso doveva essere a conoscenza del motivo antico dell'amante che, con la sua morte, provoca senza volerlo la morte della persona amata, con cui può essere entrato in contatto, in forma diretta o mediata, attraverso Ovid. *Heroid.* 18 e 19 e l'*Ero e Leandro* di Museo, di cui aveva composto una parafrasi il padre di Torquato, Bernardo.

Tramite per la conoscenza di Tasso può essere stato per Kleist il *Torquato Tasso* di Goethe, composto tra il 1780 e il 1789, pubblicato nel 1790 a Lipsia e portato sulla scena a Weimar in quello stesso anno 1807 in cui Kleist compose la *Pentesilea*²⁸. Kleist se ne ricorderà nel *Prinz von Homburg*, composto tra il 1809 e il 1810²⁹. I punti di contatto tra Tasso e Kleist possono essere di vario livello: dal semplice *topos* fino all'allusione a un ipotesto indispensabile per la comprensione del testo. Ne propongo alcuni a titolo di esempio:

Il motivo del rossore, riferito a Erminia (*Gerusalemme liberata*, 3. 18, 7 s.: "ché gli occhi pregni un bel purpureo giro / tinse, e roco spuntò mezzo il sospiro")³⁰, ritorna in Kleist, 70 s. "Das Antlitz färbt, als schläge rings um ihr / Die Welt in helle Flammenlohe auf" ("e un rossore improvviso le colora il volto scendendo sino al collo, come se tutt'intorno a lei il mondo ardesse in chiare vampe di fuoco", trad. P. Capriolo).

Il motivo delle Furie (*Gerusalemme liberata*, 12. 77, 1 s.: "Vivrò fra i miei tormenti e le mie cure, / mie giuste furie, forsennato, errante") ritorna al v. 123: "Jetzt hebt ein Kampf an, wie er, seit die Furien walten, usw." ("Ora ha inizio una lotta quale, da che regnano le Furie, etc.", trad. P. Capriolo; cfr. 2444). In questi due casi i due autori possono aver agito in totale indipendenza, recuperando elementi della tradizione poetica precedente e attribuendo ad essi nuove funzioni.

Nei due casi che seguono, invece, si tratta di motivi strutturanti e costitutivi sia della vicenda di Tancredi e Clorinda sia della *Pentesilea*. Il motivo della prigionia ambigua, di guerra

²⁶ Sul precedente costituito dal libro XVII dell'*Italia liberata* di Trissino vd. Gigante 2007, p. 183.

²⁷ CERBONI BAIARDI 1991, p. 482 segnala che il motivo è già in Petrarca, *Canzoniere* 300. 13.

²⁸ Vd. APPELT - NUTZ 2001, p. 81: Kleist iniziò a lavorare alla *Pentesilea* nell'agosto del 1806, completò la prima versione nell'autunno del 1807 e continuò a

rielaborare il testo fino al febbraio 1808 quando diede alla stampe il testo.

²⁹ Vd. TRAVERSO 1964, p. 48 e 69 n. 1.

³⁰ Sul motivo degli occhi arrossati dal pianto vd. Tomasi 2009, p. 189, che richiama Catullo 3, 18 e Dante, *Vita Nova* 39. 4.

e d'amore, importante in Tasso (vedi sopra: 3. 20. 1 s; 3. 25. 3. 4), torna a più riprese nella *Pentesilea*:

1502 (Prothoe)

Du bist die Kriegsgefangene Achills.

tu sei la prigioniera di guerra di Achille

1571 (Pentesilea, [in sogno])

Gefangen bin ich ...

ero prigioniera ...

1610 (Pentesilea)

Er wär gefangen mir?

Sarebbe mio prigioniero?

2256 (Achilles)

Gefangen bist du mir, usw.

sei mia prigioniera, etc.

2258 (Pentesilea)

Ich die Gefangne dir?

Io, tua prigioniera?

2305-2307 (Pentesilea)

Giebt's ein Gesetz, frag' ich, in solchem Kriege,

Das den Gefangenen, der sich ergeben,

Aus seines Siegers Banden lösen kann?

vi domando, se il prigioniero si è arreso c'è forse qualche legge che possa scioglierlo dai legami del suo vincitore? (trad. P. Capriolo)

Infine, l'intreccio indissolubile tra amore e guerra, tra ferite d'amore e concrete ferite inflitte dalla persona amata, che percorre sia l'intera vicenda di Tancredi e Clorinda sia la *Pentesilea*. Sia in Tasso sia in Kleist, ma ovviamente con connotazioni e implicazioni diverse, l'amore tra i due personaggi può vivere soltanto nello scontro sul campo di battaglia³¹.

³¹ I passi della *Gerusalemme* possono essere confrontati con quelli della *Pentesilea* citati *infra*, in

particolare con 857-860.

5. EROS GUERRIERO E FOLLE

In Kleist alcuni motivi, già antichi, sono ripresi e portati alle estreme conseguenze. Mi limiterò qui al livello dei motivi, senza affrontare l'interpretazione dell'opera di Kleist. Anzi-tutto nella sua *Pentesilea* l'antica metafora dell'amore come battaglia si materializza nei personaggi e nel loro destino. Si leggano per esempio i vv. 587-593, dove a parlare è Achille:

Kämpft ihr, wie die Verschnittnen, wenn ihr wollt;
 Mich einen Mann fühl ich, und diesen Weibern,
 Wenn keiner sonst im Heere, will ich stehn!
 Ob ihr länger, unter kühlen Fichten,
 Ohnmächtiger Lust voll, sie umschweift, ob nicht,
Vom Bette fern der Schlacht, die sie umwogt,
 Gilt mir gleichviel: ...

Combattete voi, se vi aggrada, come i castrati; io mi sento uomo, e affronterò queste femmine anche se dovessi essere il solo in tutto l'esercito! Mi è indifferente che voi restiate, colmi di impotente lascivia, a ronzare intorno a loro nella frescura degli abeti, o che disertiate il loro talamo di battaglia: ... (trad. P. Capriolo)

E, poco oltre (610-615):

Doch müßt ich auch durch ganze Monden noch,
 Und Jahre, um sie frein: den Wagen dort
 Nicht ehr zu meinem Freunden will ich lenken,
 Ich schwör's, und Pergamos nicht wiedersehn,
 Als bis ich sie zu meiner Braut gemacht,
 Und sie, die Stirn bekrantz mit Todeswunden,
 Kann durch die Straßen häuptlings mit mir schleifen.

ma anche se per conquistarla mi occorressero mesi interi, o anni, giuro che non dirigerò quel carro verso i miei amici né rivedrò le mura di Pergamo prima di averla fatta mia sposa e di averla trascinata con me riversa per le strade con la fronte incoronata di ferite mortali. (trad. P. Capriolo)

Pentesilea, dal canto suo, si interroga sulla sua passione (682 s.):

Denk'ich bloß mich, sind's meine Wünsche bloß,
 Die mich zurück aufs Feld der Schlachten rufen?

Penso forse a me sola, sono solo i *miei* desideri a richiamarmi sul campo di battaglia? (trad. P. Capriolo)

L'incontro d'amore tra Pentesilea e Achille può avvenire soltanto sul campo di battaglia (857-860, dove parla Pentesilea):

Hier diesen Eisen soll, Gefährtinnen,

Soll mit der sanftesten Umarmung ihn,
 (Weil ich mit Eisen ihn umarmen muß!)
 An meinen Busen schmerzlos niederziehen.

Questo acciaio, compagne, deve attirarlo senza dolore al mio petto nel più dolce degli abbracci, poiché solo con l'acciaio mi è dato di abbracciarlo. (tra. P. Capriolo)

Anche gli spettatori della scena colgono il nesso distruttivo tra la passione e il desiderio di battaglia (1057-1062, dove parla una fanciulla):

An aller Jungfrau'n Spitze!
 Seht, wie sie in dem goldnen Kriegsschmuck, funkelnd,
Voll Kampfflust ihm entgegen tanzt! Ist's nicht,
 Als ob sie, hieß von Eifersucht gespornt,
 Die Sonn' im Fluge übereilen wollte,
 Die seine jungen Scheitel küßt! O seht!

Alla testa di tutte le vergini! Guardate come gli muove incontro danzando, smaniosa di combattere, nell'aureo sfolgorio dei suoi ornamenti guerrieri! Spronata da un'ardente gelosia, sembra voler superare volando il sole che bacia il giovane capo dell'eroe. Oh, guardate. (trad. P. Capriolo)

Infine, dopo la cruenta uccisione di Achille, Pentesilea sintetizza l'accaduto sottolineandolo con un omeoteleuto (2981-2983):

So war ein Versehen. Küsse, Bisse,
 Das reimt sich, und wer recht von Herzen liebt,
 Kann schon das Eine für das Andre greifen.

Allora fu per sbaglio. Baciare e sbranare fanno rima, e per chi ama con tutto il cuore è facile confonderli. (trad. P. Capriolo)

Il delirio di Pentesilea ha precedenti nella tragedia attica nel delirio profetico di Cassandra (*Agamennone*) e in quelli di Aiace (*Aiace*), di Eracle (*Eracle*) e di Penteo (*Baccanti*). Ma vanno distinti i casi di delirio indotto dalla divinità (*Aiace*, *Baccanti*) da quelli di delirio apparente (Cassandra, il cui destino è di non essere compresa) e anche dal delirio che ha origini e motivazioni tutte umane di Pentesilea (scena IX, 1253: "Staub lieber, als ein Weib sein, das nicht reizt", "Meglio essere polvere, che una donna incapace di piacere", trad. P. Capriolo). Nella scena IX (1375 s.) il delirio di Pentesilea culmina nel desiderio di mettere l'Ida (montagna della Troade) sull'Ossa, monte della Tessaglia, un motivo che risale alla Gigantomachia, con i Giganti che volevano sovrapporre Pelio e Ossa, entrambi monti della Tessaglia, per raggiungere l'Olimpo e abbattere il potere di Zeus. Sempre alla tragedia rinviano i personaggi, nel nostro caso Achille e Pentesilea, che vanno incontro a un destino segnato, senza farsi convincere dai saggi consiglieri che hanno intorno. Un confronto tra i molti si può trovare nella più distruttiva e devastante tragedia di Euripide: l'*Eracle*.

Il delirio è una delle conseguenze dell'irrazionalità legata all'eros: 93 s. "Sie ruht, sie selbst, mit trunk'nem Blick schon wieder / Auf des Äginers schimmernde Gestalt", "e lei, lei stessa, sfiora di nuovo con lo sguardo ebbro la splendente figura dell'Egineta"; 984 s.: "wo eurer / Entzücken ohne Maas und Ordnung wartet" ("dove vi attende una gioia sfrenata e senza misura!", trad. P. Capriolo). Nella scena XXIV l'amore si intreccia definitivamente con l'orrore. Nella stessa scena (3041-3043) compare la metafora, presente già in Saffo (fr. 47 V.), della quercia schiantata dal vento. Ma, mentre in Saffo l'immagine è riferita alla potenza di Eros, in Kleist è legata alla fragilità dell'uomo (3037 "Ach! Wie gebrechlich ist der Mensch, ihr Götter!", "O dèi, come è fragile l'uomo", trad. P. Capriolo). Eros che imprigiona l'uomo e lo sottomette al suo volere è tema di tragedie come le *Trachinie* di Sofocle, dove Deianira finisce per uccidere la persona amata, o l'*Ippolito* di Euripide, con Fedra strumento della punizione di Ippolito decisa da Afrodite.

Ma il richiamo tragico più evidente è proprio legato al motivo dell'orrore: lo sbranamento di Achille richiama lo *sparagmòs* a cui è sottoposto Penteo dalle Menadi guidate da sua madre Agaue nelle *Baccanti*.

Che Kleist avesse familiarità con il teatro tragico greco e che considerasse la sua opera in continuità con quella che per lui era l'essenza della tragedia greca è attestato, tra l'altro, da una lettera non datata, ma attribuita all'autunno del 1807, e indirizzata alla cugina Maria von Kleist, nella quale descrive le reazioni del pubblico alle due *Vorlesungen* della *Pentesilea*. Dopo aver fatto una distinzione, che oggi sarebbe definita violentemente maschilista, tra le reazioni degli uomini e quelle delle donne e aver addirittura proposto teatri separati per i due sessi, Kleist conclude, riferendosi alle donne: "Ihre Anforderungen an Sittlichkeit und Moral vernichten das ganze Wesen des Drama, und niemals hätte sich das Wesen des griechischen Theaters entwickelt, wenn sie nicht ganz davon ausgeschlossen gewesen wären"³².

6. KLEIST TRA EPICA E TRAGEDIA

Se andiamo a esaminare in maggior dettaglio i punti di contatto con l'epica e con la tragedia, possiamo riscontrarne alcuni, colti nella lettura della *Pentesilea*, a titolo esemplificativo e senza ovviamente alcuna pretesa di completezza. Si tratta in alcuni casi di richiami a notizie presenti nell'epos, in altri di fatti di dizione epica o di motivi e scene tipiche propri dell'epos (formule, similitudini, cataloghi, gara dei carri).

Sul versante dell'epica:

1. l'uso (misurato) delle formule (ad es., "der Wolkenrüttler", scena I, 8);
2. i Greci sono chiamati Argivi o Danai, secondo l'uso omerico;
3. le similitudini;
4. nella scena II, 334 s. nella *rhexis* del Capitano, si allude alla fabbricazione delle armi di Achille: ma nell'*Iliade* Efesto non ha mai forgiato un cocchio per Achille;

³² Cito da APPELT - NUTZ 2001, p. 84 s.

5. la gara dei carri nella scena III e all'inizio della scena IV: il prototipo è *Il. 23*;
6. lo strazio prefigurato nella scena IX (1243-1252) da Pentesilea richiama il libro I dell'*Iliade* (4 s.: cani e uccelli) e il 22 (395-405: Ettore trascinato da Achille con il carro, per cui vd. anche *infra*);
7. nella scena XV (1802-1804) si parla dell'armatura di Achille, che Teti aveva ottenuto da Efesto: *Il. 18. 369 ss.*;
8. nella scena XV (1793-1798) Pentesilea richiama l'uccisione di Ettore da parte di Achille e lo scempio del suo cadavere oggetto del libro XXII dell'*Iliade*;
9. nella scena XX è inserito, nella forma dell'esortazione, il catalogo dei cani delle Amazzoni (2421-2426), da confrontarsi con il catalogo dei cavalli in *Il. 2. 760-770* e anche con il catalogo dei cani di Atteone in Ovid. *met. 3. 206-229*;
10. le scene sono 24 come i libri dell'*Iliade*³³.

Integralmente *non* epica è la scena erotica prefigurata da Achille (scena IV. 595-615, dove è però presente anche l'immagine della donna amata con la testa coronata di ferite mortali: 614), come pure non epico è il desiderio di Protoe per Licaone (scena V. 809 ss.). L'epos arcaico evitava in genere l'eroticismo: le poche eccezioni sono la scena tra Zeus ed Era nel XIV libro dell'*Iliade* (159-360) e gli amori di Ares e Afrodite in *Od. 8. 266-366*. In quest'ultimo caso, come nell'*Inno omerico ad Afrodite*, è questa divinità che porta con sé un tema che l'epos relega ai margini.

Sul versante della tragedia, ai motivi segnalati nel paragrafo precedente (Eros che imprigiona l'uomo o la donna, il delirio, lo sbranamento) si possono aggiungere:

1. alla fine della scena I (238 s.) si incontra una didascalia interna con annuncio di ingresso in scena; Kleist si serve abitualmente delle didascalie esterne, fatto estraneo alla tragedia attica e, in generale, al teatro antico; ad es., nella scena XX (dopo il v. 2427) il delirio di Pentesilea è segnalato in un didascalia esterna; nella scena XXII (2552) la Grande sacerdotessa delle Amazzoni chiede di portare delle corde per legare Pentesilea: questa si può considerare come una didascalia interna;
2. numerose sono le *rheseis*: *rhesis* del Capitano nella scena II (246-350, con brevi interventi di altri personaggi); *rhesis* della Colonnella nella scena VIII (1121-1164); *rhesis* di Meroe che racconta la morte di Achille (scena XXIII, 2605-2676);
3. nella scena IX (1232 s.) c'è un richiamo all'Erinni, in parte fuori posto perché non vi è una vendetta familiare; l'Erinni sembra soltanto una furia che produce delirio e follia; cfr. i riferimenti alle Eumenidi nella scena XIV (1679; 1738).

Va comunque notato che didascalie interne e *rheseis*, che nascono nella tragedia attica, diventano elementi del codice drammatico e che il richiamo all'Erinni è una sorta di antonomasia.

³³ SCHMIDT 1974, p. 129 vede nell'articolazione in 24 scene un segnale dell'intenzione di creare un con-

trappunto drammatico all'*Iliade*.

Solo apparentemente comune alla tragedia attica è il motivo di Penthesilea che si costringe al ritegno (scena IX): non è una strategia, come nel caso della *Medea* di Euripide, dove Medea finge di volersi riappacificare con Giasone (869 ss.), ma un moto dell'anima combattuta tra le diverse scelte.

Segnalo infine alcune peculiarità, nate dalla frequentazione dei manuali di mitografia:

1. Achille eroe di Egina. Eaco, padre di Peleo, era nato dalla ninfa Egina e da Zeus;
2. Achille eroe dei Dolopi (scena IV): il re dei Dolopi era Fenice, legato all'educazione di Achille;
3. il racconto sulle Amazzoni che uccidono tutti i mariti etiopi guidate da Tanai (scena XV) riprende lo schema delle donne di Lemno e delle Danaidi.

7. CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE

Il mitema/motivo della vergine guerriera dal ciclo epico (*Etiopide* del ciclo troiano, ma anche cicli di Teseo e di Eracle) arriva all'*Eneide* e da qui a Tasso, arricchendosi progressivamente di elementi. Non sappiamo se l'innamoramento di Achille abbia portato già nell'*Etiopide* a un rapporto necrofilo, come esplicitamente affermano fonti tarde, ma l'idea del guerriero prigioniero d'amore sviluppata da Tasso ritorna in Kleist e diventa l'asse portante dell'intero dramma.

La traduzione da epica a tragedia è stata ampiamente praticata dalla tragedia del V sec. a.C., che ha attinto a piene mani all'epos, soprattutto ai cicli epici, meno ai due poemi maggiori, *Iliade* e *Odissea*. Il V secolo ha visto all'opera uno dei più grandi esperimenti di traduzione intergenerica della storia, con la tragedia che acquista un ruolo centrale nel sistema letterario, tanto che i sostenitori della *Geistesgeschichte* hanno definito quel periodo come epoca tragica. Le conseguenze di quell'operazione sul sistema dei generi sono ancora in parte da indagare. Occorre però riflettere sul fatto che ai due generi di poesia canonici già nel V secolo, epica e dramma (con prevalenza della tragedia), se ne è aggiunto uno soltanto nei secoli successivi: la lirica, praticata in età arcaica, relativamente marginale tra V e IV secolo, e recuperata dalle cure filologiche degli Alessandrini. Questa triade di generi, epica, lirica, tragedia, è rimasta stabile nella cultura occidentale, fino a essere confermata da Hegel. Si è trattato però di una conferma, per così dire, *in articulo mortis*, con i tre generi ormai poco o per nulla produttivi o sottoposti a radicali trasformazioni.

Nel caso di Kleist, il problema della traduzione intergenerica si sposta dai generi agli aggettivi che li qualificano. L'epos arcaico, cioè prodotto nel periodo che definiamo arcaico, tra VIII e VI sec. a.C., non è letteratura in alcun senso del termine: nasce orale e si sviluppa in contesto aurale, non ha autori che emergano, a eccezione di Esiodo, e nemmeno opere dotate di unità compositiva e redazionale. L'unica unità a cui l'epos arcaico può aspirare è quella performativa. L'epos arcaico è l'unica forma poetica a godere di una protezione istituzionale (le corti micenee, gli agoni), che manca a tutta la restante produzione poetica coeva, genericamente relegata dalle storie della letteratura nel limbo della poesia popolare. A partire dal VII secolo

una parziale protezione la ebbero alcuni generi di poesia lirica. La tragedia attica ebbe invece una sanzione istituzionale molto forte, con gli agoni promossi e organizzati dalla città e allestiti grazie all'intervento dei cittadini più facoltosi che sostenevano le spese per i cori. Le opere drammatiche nascevano per una e una sola rappresentazione e il fenomeno delle repliche, che all'inizio riguardava il solo Eschilo, iniziò relativamente tardi, come tardi iniziò l'abitudine di leggere i testi drammatici.

La *Pentesilea*, per ammissione dell'autore, è piuttosto un dramma concepito per la lettura. Nella lettera con cui invia a Goethe il fascicolo di "*Phöbus*" contenente un "Organisches Fragment" della *Pentesilea*, Kleist afferma: "Es ist übrigens ebenso wenig für die Bühne geschrieben, als jenes frühere Drama: der zerbrochne Krug, und ich kann es nur Ew. Exzellenz gutem Willen zuschreiben, mich aufzumuntern, wenn dies letzere gleichwohl in Weimar gegeben wird"³⁴.

Il dramma di Kleist, comunemente definito 'romantico', è, per molti aspetti, lontanissimo dalla tragedia attica, usa strategie elaborate nel teatro occidentale nel corso della sua storia per trasmettere un messaggio molto diverso da quello dei drammaturghi che lo hanno preceduto. Ma il dato forse più interessante è che Kleist ritorna per alcuni aspetti all'arcaico, a quell'arcaico reso moderno dall'interesse per l'irrazionale e per l'orrore (2598: "Entsetzen! o Entsetzen! Alle. Fürchterlich!", "Che orrore! Oh, che orrore! Tutte. È mostruoso!"; 2880: "Seht, seht! Wie sie Ensetzen faßt", "Guardate, guardate, come l'orrore l'assale! "; 2977: "Die gräßliche", "Che orrore!", trad. P. Capriolo)³⁵, quasi ad anticipare il Conrad di *Heart of darkness*. In questa chiave ci si può azzardare a definire la *Pentesilea* come un dramma post-romantico. Lo sguardo di Pentesilea morente, che affascina Achille nei vasi di VI e di V sec. a.C., ritorna in Kleist, con altro valore e altra funzione, e al v. 1133 Achille afferma "Was für ein Blick der Sterbenden traf mich" ("con quale sguardo mi colpì la morente!", trad. P. Capriolo).

In estrema sintesi, la vicenda dell'Amazzone Pentesilea, uccisa da Achille sotto le mura di Troia è stata cantata nell'*Etiopide*, perduto poema del ciclo troiano. La sua figura ha ispirato la Camilla virgiliana e, per il tramite di Virgilio, la Clorinda di Tasso, per tornare, questa volta nel genere del *Trauerspiel*, in Kleist. L'indagine sulle persistenze e sulle differenze nel processo di traduzione intergenerica ha rivelato il ritorno di Kleist a una concezione arcaica dell'orrore come alienazione di sé, che si manifesta nell'atto estremo del massacro di Achille da parte di Pentesilea e dei suoi cani. Se l'epos arcaico aveva cantato dell'innamoramento di Achille per la nemica uccisa, Kleist, attingendo alle figure del mito come a elementi di un linguaggio, non si limita al momento dell'uccisione, fissato nei vasi di VI e V sec. a.C., ma procede fino al totale annientamento di entrambi i protagonisti.

³⁴ APPELT-NUTZ 2001, p. 87.

³⁵ Si legga quello che scrive Kleist alla cugina Maria: "Es ist hier schon zweimal in Gesellschaft vor-

gelesen worden, und es sind Tränen geflossen, soviel als das Entsetzen, das unvermeidlich dabei war, zu ließ" (APPELT - NUTZ 2001, p. 84).

ADDENDUM: LA *PENTHÉSILÉE* DI JULIEN GRACQ

Devo a una segnalazione di Anna Maria Scaiola, che mi è gradito ringraziare, la conoscenza di una *Penthésilée* di Julien Gracq, pubblicata nel 1954 presso l'editore José Corti. Nel frontespizio l'opera viene presentata come una traduzione da Kleist, ma la nota finale dell'autore spiega che si tratta di "une version faite pour la scène"³⁶. Le modifiche segnalate da Gracq consistono nell'aggiunta di alcune brevi repliche e nella soppressione di qualche passo, definito come descrittivo, nella scena II e nella XV. In realtà si tratta non tanto di descrizioni, quanto di narrazioni all'interno di *rheseis*, ma è sintomatico che siano definite come passi descrittivi: la descrizione è infatti considerata da alcune tendenze teoriche come una pausa, una sospensione della durata dell'azione³⁷. Conclude Gracq: "Le nom d'adaptateur m'a toujours inquiété: lorsqu'il s'agit en outre d'un texte comme *Penthésilée*, on ne peut se résoudre à ces quelques modifications qu'à la condition de présenter au génie de Kleist des excuses un peu bien embarrassées. Ce que je tiens à faire ici".

In un'intervista a Nora Mitrani, pubblicata in "Médium" 2, febbraio 1954, p. 15 s. (*Entretien sur "Penthésilée" de H. von Kleist*)³⁸, Gracq ritorna sulla natura del suo lavoro su Kleist: non si tratterebbe "ni d'une traduction véritable, ni d'une adaptation. Une "traduction libre" plutôt"³⁹. Alla domanda sul posto della Pentesilea nella produzione teatrale tedesca e in quella di Kleist in particolare Gracq risponde ricordando "les délires d'interprétation" che ha suscitato in Germania e fornendone una lettura in chiave freudiana⁴⁰. Non mi soffermo sulle considerazioni a proposito del "germanisme" dell'opera di Kleist che chiudono l'intervista⁴¹ e mi limito a poche osservazioni.

In primo luogo, nell'ottica di Gracq, un dramma per essere portato sulla scena e per un pubblico di lingua diversa ha bisogno non soltanto di una traduzione, ma anche di alcune modifiche. La scena insomma impone un procedimento, che Gracq non vuole definire adattamento e che finisce per chiamare "traduction libre".

In secondo luogo, la scelta di una traduzione in prosa, che, secondo alcuni, accentua, il carattere di *Buchdrama* della *Pentesilea*, costringe a riflettere anche su questo aspetto dell'arte del tradurre, cioè la scelta tra poesia e prosa, specialmente in relazione a testi teatrali.

Come mi ha fatto notare Camilla Miglio, che ringrazio per i tanti suggerimenti che mi ha dato, in entrambi i casi Gracq tradisce Kleist. Kleist aveva riflettuto sul rapporto tra pensiero, realtà e linguaggio in *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*, scritto pochi anni prima della *Pentesilea*, e la scelta della narrazione ha anche un contenuto epistemologico forte. Più grave ancora è l'abbandono della forma ritmica, portatrice di messaggi che la parola non può esprimere e che, nel passaggio alla prosa, vengono semplicemente perduti.

Infine, perché Gracq, autore versatile e prolifico, si impegna come traduttore soltanto per la *Pentesilea*? Nell'intervista a Nora Mitrani afferma: "J'ai admiré cette pièce peut-être

³⁶ GRACQ 1989, p. 1119.

³⁷ Il riferimento è ad alcune moderne teorie del romanzo: vd. ad es. Genette 1987, p. 27. Su questo vd. NICOLAI 2009.

³⁸ Ristampata in GRACQ 1989, p. 1120 s.

³⁹ GRACQ 1989, p. 1120.

⁴⁰ GRACQ 1989, p. 1120.

⁴¹ GRACQ 1989, p. 1121.

dans la mesure même où ses personnages me restent assez étrangers”⁴². Questa formulazione sembra quasi una conseguenza della celebre definizione gorgiana della poesia (Hel. 9): ἦς τοὺς ἀκούοντας εἰσῆλθε καὶ φρίκη περίφοβος καὶ ἔλεος πολύδακρυς καὶ πόθος φιλοπενθήης, ἐπ’ ἀλλοτρίων τε πραγμάτων καὶ σωμάτων εὐτυχίαις καὶ δυσπραγίαις ἴδιόν τι πάθημα διὰ τῶν λόγων ἔπαθεν ἡ ψυχὴ. In questa chiave la *Pentesilea* di Kleist è una sorta di dramma perfetto, nel quale, per usare le parole di Gracq, i personaggi “‘Agis’ plutôt qu’acteurs, ... se déchaînent à la manière de forces naturelles”⁴³.

Roberto Nicolai
 Dipartimento di Scienze dell’Antichità
 Sapienza Università di Roma
 roberto.nicolai@uniroma1.it

Riferimenti bibliografici

- ANDRES 2001: S. ANDRES, *Le Amazzoni nell’immaginario occidentale. Il mito e la storia attraverso la letteratura*, Pisa 2001.
- ANDRES 2012: S. ANDRES (ed.), *A. Stagi. La Amazonida*, Pisa 2012.
- APPELT - NUTZ 2001: H. APPELT - M. NUTZ, *Heinrich von Kleist. Penthesilea*, Stuttgart 2001².
- AREND 1933: W. AREND, *Die typischen Szenen bei Homer*, Berlin 1933.
- BERGER 1994: E. BERGER, *Penthesileia*, in *LIMC VII 1*, Zürich-München 1994, pp. 296-305.
- BLOK 1995: J.H. BLOK, *The early Amazons. Modern and ancient perspectives on a persistent myth*, Leiden 1995.
- CERBONI BAIARDI 1991: G. CERBONI BAIARDI (ed.), *Torquato Tasso. Gerusalemme liberata*, Ferrara 1991.
- CODINO 1965: F. CODINO, *Introduzione a Omero*, Torino 1965.
- CROESE 2011: M. CROESE, *Ipotesti e struttura del Combattimento di Tancredi e Clorinda*, in *Quaderni di Palazzo Serra 21*, Genova 2011, pp. 7-67.
- GENETTE 1987: G. GENETTE, *Nuovo discorso del racconto*, tr. it. Torino 1987 (ed. or. Paris 1983).
- GIGANTE 2007: C. GIGANTE, *Tasso*, Roma 2007.
- GRACQ 1989: J. GRACQ, *Oeuvres complètes*, éd B. Boie, I, Paris 1989.
- JACOB 1983: CHR. JACOB, *Carte greche*, in O. CALABRESE - R. GIOVANNOLI - I. PEZZINI (eds.), *Hic sunt leones. Geografia fantastica e viaggi straordinari*, Milano 1983, pp. 24-29.
- NESTLE 1940: W. NESTLE, *Vom Mythos zum Logos. Die selbstentfaltung des griechischen Denkens von Homer bis auf die Sophistik und Sokrates*, Stuttgart 1940.
- NICOLAI 1987: R. NICOLAI, *La ΜΗΤΙΣ di Antiloco*, in *RFIC 115*, 1987, pp. 107-113.

⁴² GRACQ 1989, p. 1121.

⁴³ GRACQ 1989, p. 1121.

- NICOLAI 2009: R. NICOLAI, *Λ'ἔκφρασις, una tipologia compositiva dimenticata dalla critica antica e dalla moderna*, in *AION* 31, 2009, pp. 29-45.
- PARATORE 1981: E. PARATORE (ed.), *Virgilio. Eneide*, Volume IV (Libri VII-VIII), trad. di L. Canali, Milano 1981.
- PERELLI 1991: A. PERELLI, *La "divina" Clorinda*, in *Studi Tassiani* 39, 1991, pp. 45-76.
- ROSSI 2010: L.E. ROSSI, *Vasi e scena: a proposito della cultura del dramma*, in A.M. BELLARDINELLI - G. GRECO (eds.), *Antigone e le Antigoni. Storia forme fortuna di un mito*, Firenze 2010, pp. 226-229.
- SCARPI 1996: P. SCARPI - M.G. CIANI (eds.), *Apollodoro. I miti greci*, Milano 1996.
- SBARDELLA 2003: L. SBARDELLA, *Fenice "caro a Zeus". Come nasce un "panegyris-poem"*, in *SemRom* 6, 2003, pp. 1-29.
- SBARDELLA 2012: L. SBARDELLA, *Cucitori di canti. Studi sulla tradizione epico-rapsodica greca e i suoi itinerari nel VI secolo a.C.*, Roma 2012 (Quaderni di *SemRom*, 14).
- SCHMIDT 1974: J. SCHMIDT, *Heinrich von Kleist. Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise*, Tübingen 1974.
- SOURVINOU-INWOOD 1988: CHR. SOURVINOU-INWOOD, *Le mythe dans la tragédie, la tragédie à travers le mythe: Sophocle, Antigone, vv. 944-987*, in C. CALAME (ed.), *Métamorphoses du mythe en Grèce antique*, Genève 1988, pp. 167-183.
- SONNINO 2012: M. SONNINO, *Le fornaie comiche e i pani di Periandro*, in *Prometheus* 38, 2012, pp. 67-88.
- TOMASI 2009: F. TOMASI (ed.), *Torquato Tasso. Gerusalemme liberata*, Milano 2009.
- TRAVERSO 1964: L. TRAVERSO, *Sul "Torquato Tasso" di Goethe e altre note di letteratura tedesca*, Urbino 1964.

ABSTRACT

The story of Penthesilea, queen of the Amazons, whom Achilles slays under the walls of Troy, was included in the lost epic poem *Aithiopsis*, belonging to the Trojan cycle. This character, who inspired Vergil's Camilla and Tasso's Clorinda, comes back, this time in the genre of *Trauerspiel*, in the work of Kleist. The research on the persistence and on the differences in a process of translation which involves different literary genres shows that Kleist retrieves an archaic idea of the horror as alienation of the self, which reveals itself in the slaughter of Achilles by Penthesilea and her hounds. The archaic epos told the story of the falling in love of Achilles with the enemy he had just slain; Kleist, on his part, uses the characters of the Greek myth as elements of a language and does not restrict himself to the action of the killing – which crystallized in Greek pottery of the fifth and fourth centuries BC – but goes on until the total annihilation of both Achilles and Penthesilea.

MARIA PIA PATTONI

‘FREELY ADAPTING EURIPIDES’: *MEDEA* DI ROBINSON JEFFERS

1. GENESI DELLA TRADUZIONE, VICENDE EDITORIALI E TEATRALI

Nell’ambito delle riscritture di testi teatrali attici nel secondo dopoguerra la *Medea* di John Robinson Jeffers costituisce per il filologo classico un oggetto d’analisi per molti aspetti interessante¹. Il dramma fu commissionato al poeta americano nell’aprile del 1945 da Judith Anderson, una delle maggiori attrici teatrali novecentesche negli States, interprete privilegiata del teatro di Eugene O’Neill (in Italia meglio nota per aver recitato nella parte della perfida signora Danvers nel film *Rebecca* di Alfred Hitchcock, 1940). Quest’ultima, desiderosa d’interpretare il ruolo della maga colchide, ma insoddisfatta della traduzione – filologicamente corretta, ma di scarsa rispondenza teatrale – di Gilbert Murray, che rappresentava al tempo la vulgata sui palcoscenici di lingua inglese, sensibilizzò il produttore Jed Harris per avere una versione moderna. La scelta cadde su Jeffers, che l’attrice già conosceva e apprezzava per aver recitato nel 1941 nel ruolo di Clitemestra in *The Tower Beyond Tragedy*, ispirato all’*Oresteia* di Eschilo².

Jeffers dopo pochi mesi, nel luglio del 1945, aveva già ultimato la sua versione, un dramma in due atti senza ulteriori suddivisioni interne, che uscì alle stampe nel 1946³. La rappresentazione, che avrebbe dovuto avvenire in corrispondenza della pubblicazione del lavoro, non

¹ Per una rassegna delle principali Medee post-belliche si veda CAIAZZA 1993, pp. 121-133.

² La rappresentazione aveva avuto luogo a Carmel, sulla costa californiana, nel Forest Theatre. I dettagli della vicenda sono ricostruiti nella biografia di Melba Barry Bennett (1966, pp. 194 ss.), già amica di famiglia dei Jeffers, che riporta abbondante materiale documentario; e cfr. anche le fonti citate in BOSWELL 1986, p. 9 (n. 89).

³ A questa edizione (Random House, New York) fanno riferimento le citazioni qui a seguire. Le reazioni della critica all’uscita del volume furono contrastanti (VARDAMIS 1972, p. 132): accanto all’entusiastica lettera di congratulazioni di Hazel Hansen, docente

del Department of Classics alla Stanford University (riportata in BENNETT 1966, p. 195), non mancarono voci contrarie, come le recensioni di D. Fitts, *The Hellenism of Robinson Jeffers*, in *The Kenyon Review* Vol. 8, No. 4 (Autumn) 1946, pp. 678-683 (ora in RANSOM 1951, pp. 307-312) e D.A. Stauffer (*California Euripides*, in *The New York Times Book Review*, 21 April 1946, p. 7; ora in KARMAN 1990, pp. 151-152), quest’ultimo tuttavia disposto ad ammettere che “the play might act well, for with proper lighting and an ambitious actress it could explode uncompromising horror in the heart”, cosa che si sarebbe effettivamente realizzata l’anno successivo con l’interpretazione teatrale della Anderson.

ebbe in realtà luogo per sopraggiunte difficoltà con il casting. La Anderson si rivolse allora ai produttori di Broadway Robert Whitehead e Oliver Rea, grazie ai quali il dramma debuttò il 20 ottobre 1947 al National Theatre di New York, con grande successo di pubblico e di critica⁴, e rimase in programma con 214 repliche fino al 15 maggio 1948, affermandosi come un classico del teatro statunitense (nel 1959 ne fu fatto un adattamento televisivo, per la regia di José Quintero⁵, e nel 1961 se ne progettò una versione cinematografica, che non fu però realizzata)⁶. Ai successi negli States (dopo New York il dramma fu presentato a San Francisco) seguì un considerevole apprezzamento anche presso il pubblico europeo. Dopo aver aperto il Festival musicale di Edimburgo il 23 agosto 1948⁷, negli anni successivi vide infatti diffondersi la sua fortuna anche al di fuori dei paesi anglofoni: Danimarca, Francia, Berlino ovest e Cecoslovacchia⁸. Già nel 1949 ne apparve una versione italiana, a cura di Gigi Cane, nel “quindicinale di commedie di grande successo”⁹: versione che precedette di due o tre mesi la pubblicazione di *Lunga notte di Medea. Tragedia in due tempi*, composta in poche settimane da Corrado Alvaro¹⁰, la cui notorietà finì in Italia per sovrapporsi alla diffusione del dramma di Jeffers. Le ragioni non sono difficili da comprendere: una rivisitazione come quella di Jeffers, che nella vendetta di Medea coglieva soprattutto una dinamica individualistica antisociale¹¹, non doveva

⁴ Con la Anderson nel ruolo di Medea, Florence Reed in quello della nutrice e John Gielgud come Giasone oltre che regista (una scheda completa dello spettacolo è consultabile al sito <http://ibdb.com/production.php?id=1789>). Si vedano le positive recensioni di Brooks Atkinson (*New York Times*, 21 October 1947, p. 27) e Kappo Phelan (*Commonweal* 47 [7 November 1947], p. 94), ora in KARMAN 1990, 153-155, e di Ward Morehouse (*New York Sun*, 21 October 1947, p. 24). Vent'anni dopo la morte di Jeffers, nel 1982, ne fu fatta una nuova produzione, a cura di Robert Whitehead, in cui Judith Andersen passò a interpretare la nutrice e il ruolo di Medea fu affidato a Zoe Caldwell.

⁵ Sempre con la Anderson nel ruolo di Medea; uno spezzone di questo adattamento televisivo (e precisamente la scena di Creonte e parte del colloquio successivo con le donne corinzie), è visibile al sito https://www.youtube.com/watch?v=6rG_yAhXOPM.

⁶ BENNETT 1966, pp. 232 e 237; RIDGEWAY 1968, p. 360. Più in generale, sul ruolo di Jeffers sulle scene americane nel secondo dopoguerra, cfr. WEALES 1962, pp. 182-202. Nell'elenco di rappresentazioni delle varie Medee registrate nell'Archive Database di Oxford (vd. HALL et al. 2000, pp. 234-274) compare ripetutamente (soprattutto negli USA, ma anche in alcuni stati europei) la *Medea* di Jeffers.

⁷ RIDGEWAY 1968, p. 312 (Lettera a Una Jefferson, n. 334). Dopo Edimburgo il dramma fu rappresentato a Birmingham e a Londra, con grande successo di pubblico, ma non sempre di critica (cfr. BENNETT 1966, pp. 211-212).

⁸ Cfr. BENNETT 1966, pp. 226 e 233-235, e VARDAMIS 2003, p. 11. Relativamente all'allestimento parigino del 1955, al Théâtre de la Ville - Sarah Bernhardt, cfr. STRUDWICK 1978.

⁹ *Il Dramma*, n. 87, 15 giugno 1949, pp. 7-22. Nella traduzione di Alfredo Rizzardi, ne fu allestita una messa in scena il 20 marzo 1956 a Bologna presso il Teatro Regionale Emiliano, per la regia di Gianfranco De Bosio e con Elena Zareschi nel ruolo della protagonista. Un'altra traduzione del dramma, ad opera di Luca Scarlini, è uscita nel 1995 nell'editrice Aletheia di Firenze.

¹⁰ Il testo fu pubblicato sui numeri 40-41 di *Sipario* (agosto-settembre 1949), pp. 45-58, e successivamente riedito da Bompiani (Milano 1966).

¹¹ In realtà, anche nell'adattamento di Jeffers l'esperienza da poco conclusa della seconda guerra mondiale, con le sue efferate violenze e distruzioni, ha lasciato un segno profondo: si veda in proposito l'acuta analisi di VARDAMIS 2003, pp. 9 e 14-17, in cui sono evidenziate non solo le frequenti immagini che rimandano a un contesto di lotta, incendio e distruzione (spesso incombente dal cielo, quasi a rievocare i bombardamenti aerei del secondo conflitto mondiale), ma anche più scoperte allusioni, come ad es. le riflessioni della Seconda Donna in JEFFERS 1946, p. 80: “And the spear answers: the city is desolate. / The nations remember old wrongs and destroy each other, / And no man binds up their wounds”, oppure l'agonia di Creusa e di Creonte, “strangely foreshadowing the effects of nuclear fission on the human body”, come

risultare in piena sintonia con l'ambiente culturale italiano del dopoguerra, dominato dalla poetica del neorealismo e dall'interesse per le problematiche sociali. Non è certo un caso che in una postfazione scritta l'anno successivo Alvaro abbia voluto chiarire l'intento sociale sotteso alla sua riscrittura: Medea a lui è apparsa come "un'antenata di tante donne che hanno subito una persecuzione razziale, e di tante che, respinte dalla loro patria, vagano senza passaporto da nazione a nazione, popolano i campi di concentramento e i campi di profughi"¹². Pur nel diverso approccio al mito, i due rifacimenti hanno tuttavia in comune la medesima destinazione "per grande attrice": ad Alvaro il dramma fu infatti commissionato dalla russa Tatiana Pavlova, che come già Judith Anderson desiderava interpretare il ruolo della maga colchide (il debutto ebbe luogo l'11 luglio 1949 al Teatro Nuovo di Milano, con scene di Giorgio De Chirico e musiche di Ildebrando Pizzetti). Ed è interessante che al precedente di Jeffers (insieme alla *Medea* di Anouilh, pubblicata a Parigi nel 1946 e rappresentata per la prima volta a Bruxelles nel 1948, indubbiamente più vicina a *Lunga notte di Medea* sia per ispirazione ideologica che nei disseminati riferimenti all'attualità) abbia fatto espresso riferimento lo stesso Alvaro, dimostrando dunque conoscenza diretta del precedente americano¹³.

2. AFFINITÀ ELETTIVE: JEFFERS E LA TRAGEDIA GRECA.

Benché restio a lavorare per commissione, Jeffers non esitò ad accettare la proposta della Anderson¹⁴. È facile comprendere le ragioni di questo interesse. Gran parte della sua pro-

osservò un recensore (GILDER 1950, p. 670), forse influenzato dalle descrizioni del bestseller *Hiroshima* di John Hersey, pubblicato nel *New York Times Magazine* e poi nella *Penguin edition* (1946) prima dell'esordio dello spettacolo. È suggestiva, e a mio parere convincente, l'ipotesi di Vardamis secondo cui nel gesto di Medea di uccidere i figli che pure ama Jeffers avrebbe colto il paradigma – trasferito nella sfera privata – del comportamento politico degli Stati in guerra, che accettano di mandare a morte i loro figli per punire i nemici. L'equiparazione Medea-Stato, del resto, è espresamente enunciata dalla Seconda Donna corinzia già nel I Atto, dopo l'incontro con Egeo: "She (scil. Medea) is like some distracted city / Sharpening its weapons. Embassies visit her; / The heads of states come to her door; / She receives them darkly" (p. 56). Tuttavia, il messaggio pacifista sotteso al dramma, nascosto tra le pieghe del testo e come sopraffatto dalle immagini di violenza solipsistica della protagonista, è stato a lungo ignorato dalla critica: si veda a quest'ultimo proposito RICHARDSON 2005, p. 370, anch'egli giustamente interessato a rivalutare la dimensione politica del dramma.

¹² Si tratta della postfazione di Alvaro, *La Pavlova e Medea*, apparsa sul settimanale *Il Mondo* l'11

marzo 1950, ripubblicata nell'edizione Bompiani del 1966 e quindi in BARBINA 1976, p. 284. Riferimenti alla contemporaneità sono più o meno nascostamente disseminati nel corso del dramma; si veda, ad es., il comportamento di Creonte, che sfrutta credenze e superstizioni, nonché moti popolari, per fini politici, oppure il rifiuto di Egeo di dare ospitalità a Medea e ai figli perché i popoli sono diventati duri ("Siamo entrati in rapporti coi popoli più lontani, e con la ricchezza abbiamo acquistata la loro barbarie. Esseri duri di cuore è ormai la sola cosa che hanno in comune i popoli") e quanti un tempo si facevano vanto d'accogliere e proteggere gli esuli ora si sono trasformati nei loro persecutori "perché temono il nuovo occupante" (in CIANI 2003, pp. 228-229).

¹³ Alvaro in BARBINA 1976, p. 283 (dove, peraltro, il cognome Jeffers è erroneamente riportato come Jefferson). A *Lunga notte di Medea* farò occasionalmente riferimento in nota, laddove si ravvisino punti in comune fra i due drammi (da ricondurre, credo, più a poligenesi dei motivi che a contatti diretti). Cfr. *infra* nn. 51, 55, 62.

¹⁴ In alcune lettere (cfr. BENNETT 1966, pp. 194-195) la moglie Una ha descritto la sua sorpresa per

duzione poetica – soprattutto i *narrative poems*, che trattano di violenza, incesto, assassinio, insania, – è profondamente ispirata ai miti tragici greci¹⁵. Nella fattispecie, il dramma di Medea, che Jeffers aveva già affrontato nel 1935 in *Solstice*, una versione moderna del mito ambientata in un *ranch* presso le Montagne Rocciose, era congeniale alla sua teoria dell'*inhumanism*, che si poneva agli antipodi rispetto all'allora imperante mito americano del progresso¹⁶. Secondo Jeffers, l'uomo è inferiore alle altre specie animali in quanto teso alla violenza gratuita e fine a se stessa, e, benché convinto d'essere al centro dell'universo, è in realtà un essere privo di significato di fronte alla grandezza inarrestabile dei processi naturali: la natura è, di fatto, la sola realtà pura ed eterna, espressione di un Dio panteistico. L'esistenza animale gli appare dunque come "superiore" rispetto alla rete di rapporti culminanti nella falsità e nell'odio di cui vede intessuto il vivere sociale. La scelta di porsi "a part" rispetto alla società contemporanea e alla sua progressiva degenerazione è condivisa da molti dei suoi personaggi: Madrone Bothwell, la protagonista di *Solstice*, costretta dalla legge a riconsegnare i figli al marito, emblema delle lusinghe e della corruzione dell'odiata civiltà, decide di ucciderli, ratificando così la sua estraneità al corpo sociale.

Dei vari spunti offerti dal poliedrico dramma euripideo, Jeffers dunque coglie e sviluppa, alla luce della sua concezione del mondo, il contrasto tra la vitale e primitiva semplicità del barbaro che difende i suoi elementari diritti e un opportunistico e fedifrago Occidente, secondo una chiave interpretativa tipicamente novecentesca: dopo che già Franz Grillparzer nella trilogia *Il Vello d'oro* (1818-1820) aveva trasposto nella rilettura del mito le venature romantiche - a cui anche Jeffers è sensibile - del dissidio fra natura e cultura, fu per primo Hans Henny Jahnn, con la sua Medea negra, rappresentata nel 1925 allo Staatstheater di Berlino, ad approfondire il tema dello scontro (con risvolti anche razziali) tra civiltà occidentale e Terzo Mondo¹⁷; seguì la lunga serie dei drammi coloniali, nei quali Medea di volta in volta rivestì i panni di una principessa indocinese o malese o della figlia di un capo-tribù africano, mentre Giasone diventava il conquistatore straniero di turno (francese, inglese o portoghese). È il caso, ad esempio, del dramma *Asie* di Henri-René Lenormand (1931), in cui la Colchide diventa il regno dei Sibangs, protettorato francese nell'Asia indocinese, e Giasone si trasforma in Monsieur de Mezzana, un

l'accettazione dell'incarico da parte del marito e per l'entusiasmo con cui egli prese a lavorarvi.

¹⁵ Cfr. ANZILOTTI 1957, pp. 80-81 e BROPHY 1973, p. 3. Tra i temi mitologici ricorrenti nella sua produzione poetica, oltre al già citato mito di Oreste ed Elettra (*The Tower Beyond Tragedy*, 1925, su cui cfr. in part. GRIFFITH 2003) vi sono Alceste in versione tragica (in *Hungerfield*, 1954) e soprattutto Fedra: all'*Ippolito* di Euripide è infatti ispirato il dramma *The Cretan Woman*, commissionatogli dall'attrice Agnes Moorehead e andato in scena per la prima volta all'Arena Stage di Washington, D.C., nel maggio 1954. Dalla stessa vicenda mitica aveva tratto ispirazione anche il "narrative" *Cawdor* (1928), in cui Teseo è per l'appunto Cawdor, un ricco possidente terriero e *rancher*, Ippolito è suo figlio Hood, che

ha preferito dedicarsi alla caccia, e Fedra diventa Fera (con evidente rimando al significato originario di "animale selvaggio"), una ragazza rimasta orfana e senza tetto a seguito di un incendio della foresta (cfr. in proposito BROPHY 1973, pp. 161-216 e BACCHIEGA MINUZZO 1977). Sulla presenza di altri miti classici nella produzione poetica di Jeffers (come in part. Penteo e il menadismo in *The Humanist's Tragedy*, 1929), cfr. anche CARPENTER 1962, pp. 98-99 e EVERSON 1968, pp. 80-97.

¹⁶ Sulle suggestioni filosofiche ravvisabili, in generale, nel pensiero di Jeffers (Lucrezio, Vico, Nietzsche, Petrie, Spengler), cfr. COFFIN 1971, BACCHIEGA MINUZZO 1980, pp. 27 ss., RICHARDSON 2005.

¹⁷ Sulla *Medea* di Jahnn, vd. ora TURATO 2014, pp. 472-493, cui si rimanda per ulteriore bibl.

avventuriero che conquista la capitale del Siam grazie all'aiuto della Principessa Katha Naham Moun (*Medea*), che per lui cospira contro il re suo padre. Ed è in particolare il caso di *The Wingless Victory* dello statunitense Maxwell Anderson (1936), amico di Jeffers, che ha trasportato il mito greco nel mondo borghese di Salem intorno al 1830, all'epoca della colonizzazione inglese, dove *Medea* diventa la principessa malese Oparre, che non riesce a integrarsi nel mondo occidentalizzato di Nathaniel Mac Queston (*Giasone*)¹⁸.

Oltre al clima culturale dell'epoca agivano in Jeffers anche più profonde consonanze personali con Euripide. Rispetto a Eschilo, che aveva combattuto a Maratona, e a Sofocle, che aveva rivestito importanti ruoli istituzionali nella sua polis, ed erano quindi stati, ancor prima che poeti, "cittadini esemplari", Euripide – scrive Jeffers nella premessa all'album in cui la Decca Records, nel 1949, pubblicò la registrazione audio dello spettacolo – decise di rimanere privato cittadino, lontano dalla vita politica, un "intellettuale disilluso e uomo di lettere", lucidamente critico nei confronti del suo tempo, in un tessuto sociale che, profondamente deteriorato dalla lunga guerra del Peloponneso, aveva visto cadere il "grande sogno" del passato:

Euripides remained a private man, a disillusioned student and man of letters. The world had changed in his time, the great dream was fading. Recently Athens had been the saviour of all Greece; but now Greece had fallen apart, and Athens, though grown much greater, was only an imperialistic power struggling with Sparta for supremacy, busy with confused battles and oppressions. Therefore, as many honest men have done since his time, Euripides chose to stay aloof from public life; and it seems to me that he was right in his time; but his fellow-citizens judged otherwise¹⁹.

Traspare con chiarezza in queste riflessioni il collegamento tra i tempi di crisi vissuti dall'Atene di fine quinto secolo e l'attualità: come Euripide, anche Jeffers, deluso e disilluso dalla società americana contemporanea, aveva optato per la scelta di un individualismo totalizzante, a cui aveva dato voce nelle frequenti dichiarazioni di pacifismo che gli valsero, soprattutto per le sue critiche contro la seconda guerra mondiale, l'ostracismo di ampia parte della cultura ufficiale²⁰.

¹⁸ Un'emigrante di colore è anche la protagonista della *Medea* (1935) dell'afro-americano Countée Cullen, poeta della Harlem Renaissance. Il filone delle Medee africane proseguì negli anni Sessanta, con *Medea från Mbongo* dello svedese Willy Kyrklund (1967) e *African Medea* dell'americano James Magnuson (1968), dove è attaccato con profondo sarcasmo il colonialismo portoghese di Salazar. Per una sintetica rassegna sul filone delle Medee coloniali è ancora utile CAIAZZA 1990, pp. 98-116 (sulla fortuna della "negritudine" di *Medea* cfr. anche RUBINO 1997 e LA MANTIA 2012, pp. 17-72; per la persistenza del tema di *Medea* straniera nelle ultime realizzazioni teatrali e cinematografiche vd. FUSILLO 2011).

¹⁹ In BENNETT 1966, p. 217.

²⁰ Come per Atene la guerra del Peloponneso, così per la civiltà occidentale il secondo conflitto mon-

diale è, secondo Jeffers, responsabile del declino definitivo. Agiva in lui l'influsso della lettura di W.M. Flinders Petrie, *The Revolutions of Civilization* (London 1911) e soprattutto della monumentale opera *Il declino dell'Occidente* di Oswald Spengler (*Der Untergang des Abendlandes*, München 1923), che aveva teorizzato la ciclicità delle civiltà storiche, che nascono, fioriscono e declinano secondo un medesimo schema: di qui la tendenza a istituire frequenti parallelismi tra la civiltà greca e l'attualità. Le sue posizioni antibelliciste hanno trovato in campo poetico una delle loro massime espressioni nella raccolta *The Double Axe* (1948): in *The Love and the Hate* si narra il ritorno a casa di un soldato, Hault Gore, ucciso nella guerra del Pacifico, che grazie alla forza della volontà riemerge dalla morte con i resti putrescenti della sua carne per mettere a confronto la sua sofferenza (e quella di migliaia di altri come lui) con il

E se le testimonianze antiche ci hanno trasmesso di Euripide il ritratto di un solitario, che evitava la società umana, e s'appartava in una grotta in riva al mare, a Salamina, per trascorrere le sue giornate e scrivere tragedie²¹, Jeffers la scelta del λάθε βιώσας la fece realmente fin dal 1919, quando si ritirò a vivere con la moglie Una in una casa che si costruì in riva all'oceano, sulla costa del Carmel allora selvaggia, presso Monterey, in California: in quell'eremo, fuggendo una società che non poteva più sopportare, cercò la pace e l'ispirazione, come ebbe a dire egli stesso, "in mezzo a uno stupendo, intatto scenario - proprio come negli idilli o nelle saghe, o nell'Itaca di Omero"²².

Alla misantropia che lo accomuna ad Euripide, Jeffers aggiunge anche un dotto dettaglio, accogliendo la tradizione della dipendenza da Neofrone: come Euripide si sarebbe avvalso della *Medea* di Neofrone come punto di partenza per il suo dramma, così Jeffers stesso proclama di aver agito nei confronti di Euripide:

I speak of Neophron's *Medea* because it is vaguely comforting to me to know that - if I have ventured to adapt a Greek tragedy to modern uses - Euripides did it first.

"To adapt": e qui veniamo al punto centrale della sua operazione.

3. *VORTIT BARBARE*, OVVERO "ADAPTING A GREEK TRAGEDY TO MODERN USES"

La condizione imposta dallo scrittore per l'accettazione del contratto fu che gli venisse lasciata piena libertà nella traduzione, in quanto ogni tragedia greca contiene passi che sembrerebbero "insopportabili" – se non addirittura "incomprensibili" – a un pubblico contemporaneo, in considerazione dei "mutamenti di gusti, interessi e convenzioni":

I, though I have never before made a poem to order, was glad to attempt this one, only stipulating that I must be allowed large freedom of adaptation, because every Greek tragedy contains passages that would seem very dull, and others that would seem absurd (on account of changes of taste, interest, and convention) to a present-day audience²³.

Il suo obiettivo era dunque di presentare il dramma di Euripide in una forma che fosse fruibile per un pubblico "intelligente ma non colto", eliminando dall'ipotesto ogni elemento che risultasse ostico alla sensibilità moderna e mettendone in rilievo "i valori essenziali":

The endeavour was to present Euripides' tragedy in a form and in poetry that might be interesting to an intelligent but not learned contemporary audience. [...] I tried to emphasize the essential values of the play²⁴.

patriottismo ottuso del padre e dei politici. Sul legame fra *The Double Axe* e *Medea*, "two sides of the same coin", vd. RICHARDSON 2005, pp. 380-381.

²¹ Cfr. T A 1, III.1 (*TrGF* V, p. 49, 69-70) e T A 2, 4 (*TrGF* V, p. 52, 9-11) Kannicht.

²² Dalla prefazione a JEFFERS 1938, pp. XC-XVI.

A proposito della costruzione di questa casa, la celebre Tor House, cfr. BENNETT 1966, pp. 87-102.

²³ BENNETT 1966, p. 219 (si tratta della prefazione di cui cfr. *supra*, n. 22).

²⁴ In RIDGEWAY 1968, p. 310 (Lettera a Nancy Sayre, n. 331).

La sua traduzione è così presentata come un "libero adattamento", secondo quanto è precisato nel frontespizio dell'edizione del dramma: "freely adapted from the *Medea* of Euripides". Nelle formulazioni di Jeffers si coglie un'interessante consonanza con la celebre testimonianza di Cicerone (*Acad.* I 10) secondo cui "Ennius Pacuvius Accius multi alii" nelle loro traduzioni letterarie "non verba sed vim Graecorum expresserunt poetarum", allo scopo di "delectare" il loro pubblico. Jeffers (come già i poeti-traduttori latini) ha dunque ben presente che "il requisito della recitabilità (o *performability*) è la vera e propria richiesta al traduttore da parte del testo teatrale di cui si privilegia la funzione rispetto all'esattezza filologica"²⁵.

Analizzata nel suo insieme, la riscrittura di Jeffers si regge fundamentalmente sul rapporto dinamico di tre diverse componenti, tra loro in vario grado interagenti. La prima e più evidente è, coerentemente con l'assunto iniziale, l'esigenza di sfrondare l'ipotesto da tutto ciò che non avrebbe potuto incontrare l'interesse del pubblico contemporaneo, allo scopo di "razionalizzarlo" e anche, per quanto possibile, "ricompattarlo" in un insieme drammaturgicamente più "agile". A compensare queste tendenze a una versione *facilior*, potenzialmente banalizzante, c'è tuttavia la volontà di recupero, talora anche audace, di altri modelli classici (epica e lirica greca arcaica, Eschilo e soprattutto Seneca), che ridensificano, tramite il ben noto procedimento dell'arte allusiva, la trama letteraria del dramma. È opportuno a questo proposito ricordare che Jeffers aveva una diretta conoscenza delle lingue classiche, e del greco nello specifico, che aveva iniziato a studiare all'età di cinque anni, sotto la guida del severissimo padre, un pastore protestante, docente di Lingue classiche ed esegesi vetero-testamentaria al *Western Theological Seminary* di Pittsburgh, in Pennsylvania²⁶. Nel 1898, all'età di undici anni, fu mandato a proseguire gli studi in Europa, a Lipsia dapprima e poi in Svizzera, a Vevey, Losanna, Ginevra e Zurigo, dove ebbe modo di approfondire lo studio dei classici. Nel 1903, quando rientrò negli *States* per frequentare l'Università, padroneggiava perfettamente, oltre al latino e al greco, anche il tedesco e il francese²⁷. La sua conoscenza delle lingue e letterature classiche, come avremo modo di osservare, ha lasciato tracce evidenti in questo suo rifacimento.

A legare insieme le due componenti di cui sopra, conferendo un'impronta unitaria al testo, concorre, infine, la sua stessa esperienza di poeta, frutto di una sensibilità creativa ormai matura (Jeffers, che era nato nel 1887, aveva all'epoca quasi sessant'anni). La sua cifra stilistica è anzi tutto percepibile nella fitta rete di immagini, metafore e similitudini naturalistiche, per lo più tratte dal mondo animale, che egli intesse da un capo all'altro del dramma²⁸.

²⁵ BOSELLI 1996, p. 70; e vd. anche MOUNIN 1965, pp. 154-155 e CONDELLO - PIERI 2011, p. 15 e n. 35.

²⁶ BENNETT 1966, pp. 4-8.

²⁷ Sugli anni della formazione scolastica di Jeffers in Europa vd. BENNETT 1966, pp. 20-28; a proposito dei testi greci e latini presenti nella sua biblioteca vd. BROPHY 1967.

²⁸ Alcuni esempi: Creonte definisce Medea "serpente e lupa: lupa venuta dall'Asia" (JEFFERS 1946, p. 21); Medea proclama che non intende morire "come muore una colomba, e nemmeno come un agnello in-

nocente, che sente una mano sulla testa e alza lo sguardo dal coltello al volto dell'uomo, e muore" (p. 29); il Pedagogo, che in Eur. *Med.* 53 era semplicemente "vecchio guardiano dei figli di Giasone", qui diventa un "vecchio mastino a guardia dei figli di Giasone" (p. 6); il velo affatturato, dono alla novella sposa, è come "rete da pesca per prendere un giovane ed esile salmone" (p. 78); l'eccezionalità del gesto di Medea, per la quale il Coro euripideo cercando paradigmi nel mito trovava soltanto l'*exemplum* di Ino (Eur. *Med.* 1282-1292), viene sottolineata dalla Prima Donna col ricorso a una

Quanto al problema (ben familiare a chi traduce per la scena) della tensione fra la fedeltà all'originale e le esigenze del pubblico contemporaneo, le strategie messe in atto da Jeffers non sembrano divergere nella sostanza dall'approccio alla tragedia greca da parte di quelli che ne furono cronologicamente i primi "traduttori": i tragediografi latini arcaici. E a ben vedere, *mutatis mutandis*, le condizioni, a distanza di secoli, presentavano almeno due punti in comune: anzitutto la scoperta dei capolavori attici, nei quali si sedimentavano esperienze letterarie secolari, risalenti addirittura ad Omero, da parte di un pubblico culturalmente "giovane", ma pure vivacemente recettivo (il pubblico della Roma del III secolo a.C. e il pubblico di Broadway, entrambi con un storia letteraria relativamente recente alle spalle e poco avvezzi alle erudizioni mitologiche); in secondo luogo, il fatto che tanto Ennio quanto Jeffers sono ciascuno a proprio modo *poetae docti*, in grado dunque di porsi come efficaci mediatori tra i testi antichi e un pubblico contemporaneo di non specialisti ("intelligent but not learned", appunto). Il favore con cui fu accolto lo spettacolo sta a rivelare che la soluzione ideata da Jeffers, tanto simile alla formula classica della cosiddetta traduzione artistica, ancora una volta, dopo più di due millenni, aveva colto nel segno.

Per meglio illustrare quel che intendo dire, propongo una veloce analisi comparativa tra la celebre versione enniana del prologo della *Medea* di Euripide e il rifacimento di Jeffers.

Euripides, *Medea* 1-8

Εἴθ' ὄφελ' Ἀργοῦς μὴ διαπτάσθαι σκάφος
 Κόλχων ἔς αἴαν κτανέας Συμπληγάδας,
 μὴδ' ἐν νάπαισι Πηλίου πεσεῖν ποτε
 τμηθεῖσα πεύκη, μὴδ' ἔρετμῶσαι χέρας
 ἀνδρῶν ἀριστέων οἱ τὸ πάγχρυσον δέρος 5
 Πελία μετῆλθον. οὐ γὰρ ἂν δέσποιν' ἐμὴ
 Μήδεια πύργους γῆς ἔπλευσ' Ἴωλκίας
 ἔρωτι θυμὸν ἐκπλαγεῖσ' Ἰάσονος. 8

Ennius, *Medea* fr. 103 Jocelyn (= 133 Traglia).

*Utinam ne in nemore Pelio securibus
 caesa accidisset abiegna ad terram trabes,
 neve inde navis inchoandi exordium
 cepisset, quae nunc nominatur nomine
 Argo, quia Argivi in ea delecti uiri 5
 vecti petebant pellem inauratam arietis
 Colchis, imperio regis Peliae per dolum.
 Nam numquam era errans mea domo
 efferret pedem
 Medea animo aegro amore saevo saucia.*

I wish the long ship Argo had never passed that perilous channel between the Symplegades,
 I wish the pines that made her mast and her oars still waved in the wind on Mount Pelion, and the
 gray fishhawk

Still nested in them, the great adventures had never voyaged
 Into the Asian sunrise to the shores of morning for the Golden Fleece.

For then my mistress Medea
 Would never have seen Jason nor loved and saved him, nor cut herself off from home to come with him
 Into his country of the smiling chattering Greeks and the roofs of Corinth: over which I see evil
 Hang like a cloud. For she is not meek but fierce, and the daughter of a king²⁹.

serie di similitudini animali: "Nessuna bestia selvaggia che si nutre di sangue, orsa o leonessa, né la magra lupa, ferisce i suoi teneri cuccioli, nemmeno l'aquila dagli occhi gialli e dal becco adunco che fa a pezzi gli agnelli ha mai danneggiato la sua prole" (pp. 78-79).

²⁹ JEFFERS 1946, p. 3: "Vorrei che la lunga nave Argo non avesse mai superato quel pericoloso stretto tra le Simplegadi; / vorrei che i pini con cui furono costruiti il suo albero maestro e i remi ancora ondeggiassero al vento sul Monte Pelio, e che il grigio falco

Per quanto riguarda il frammento enniano, sul quale notoriamente grava una bibliografia secolare, mi limiterò a isolare gli aspetti funzionali alla comparazione con Jeffers. Nei nove senari giambici corrispondenti agli otto trimetri giambici del testo greco il tragediografo latino riprende da Euripide l'impalcatura sintattica, costituita da due blocchi giustapposti: dapprima la sequenza delle desiderative-ipotetiche (l'attacco εἴθ' ὠφέλ(ε) ... μὴ, v. 1, viene puntualmente riproposto mediante il corrispondente costruito latino *utinam ne*), cui segue, all'*incipit* del v. 3, l'attacco della coordinata (μηδ' e *neve* rispettivamente). Alla desiderativa segue la sequenza sintattica costituita dall'esplicativa-apodosi: il costruito dell'irrealtà (ἄν ἔπλευσε) introdotto da οὐ γὰρ viene fedelmente riprodotto da Ennio nel nesso *nam numquam* seguito dal congiuntivo imperfetto *efferreret*. Tuttavia, pur all'interno dello stesso involucro sintattico, rispetto ad Euripide Ennio si concede parecchie libertà, che – siano esse derivate da materiale esegetico in suo possesso, oppure frutto di scelte più personali (non interessa qui affrontare questo aspetto molto dibattuto)³⁰ – appaiono comunque coerenti con l'intento di semplificazione e razionalizzazione rispetto al dettato euripideo: ai vv. 1-3 viene eliminato l'artificio stilistico dell'*hysteron proteron*, con conseguente normalizzazione dell'ordine cronologico degli eventi; il v. 5 fornisce una spiegazione etimologica per il nome della nave, facendolo derivare non dal mitico costruttore Argo, figlio di Frisso (secondo l'etimologia accolta da Apollonio Rodio in *Argonautiche* 1. 18-19), bensì da *Argivi* (etnonimo che qui probabilmente intende designare, secondo l'uso latino, i Greci in generale, in quanto trasposizione puntuale del termine Ἀργεῖοι, con cui già in Omero venivano indicati i Greci che combatterono a Troia). Qualunque ne sia l'origine, non v'è dubbio che l'inserimento di questa sorta di didascalia esplicativa finisce per sintonizzarsi con l'esigenza di costruire una conoscenza mitologica – in forma semplificata e condivisa – per un pubblico non ancora grecizzato quale è quello romano del III-II sec. a.C. Se a Euripide basta soltanto riattivare la memoria collettiva dei suoi spettatori con il richiamo a ben noti antefatti, Ennio deve fissare le coordinate spazio-temporali del mito per un pubblico ancora "vergine"³¹.

Lo stesso intento di semplificazione spiega una nutrita serie di omissioni: sparisce il riferimento non solo alle rupi Simplegadi (al v. 2 del testo greco), ma pure alla città di Iolco: il ricordo dell'arrivo in Grecia ("la mia padrona non avrebbe fatto vela verso le torri della terra di Iolco" dice la nutrice euripidea ai vv. 6-7) viene sostituito con la menzione della partenza ("la mia padrona non avrebbe lasciato la sua patria", fr. 103. 8-9 J.): Ennio sopprime dunque un toponimo molto probabilmente ignoto alla maggior parte dei suoi spettatori, distogliendo

pescatore / vi nidificasse ancora, e che mai i grandi avventurieri avessero viaggiato / nell'alba asiatica verso le spiagge del mattino per il Vello d'Oro. // Perché allora la mia padrona Medea / non avrebbe mai visto Giasone, né l'avrebbe amato e salvato, né si sarebbe strappata dalla patria per venire con lui / in questa sua terra dei sorridenti ciarlieri Greci e ai tetti di Corinto: sui quali io vedo il male / incombere come una nube. Perché essa non è docile ma fiera, ed è figlia di re". Il dramma è in versi liberi (sulla forma ritmico-prosodica dei versi jeffersiani cfr. ANZILLOTTI 1957, pp. 86-87).

³⁰ Cfr., tra gli ultimi interventi, GULLO 2011, con discussione delle interpretazioni finora proposte.

³¹ Non a caso, Ennio sarà a sua volta corretto e riscritto da Fedro (4. 7), che – all'interno di un gioco intertestuale ancor più raffinato, secondo i canoni dell'arte allusiva d'età augustea – ripristina la spiegazione etimologica di Apollonio Rodio: "nec ad professae mortis audacem viam / fabricasset Argus opere Palladio ratem, / inhospitalis prima quae Ponti sinus / patefecit in perniciem Graium et barbarum!" (vv. 8-11).

la loro attenzione da un segmento mitico non strettamente necessario in questa fase incipitaria, quello del soggiorno intermedio in Tessaglia, per concentrarla sulla personale vicenda di Medea, definita *errans* (viene così introdotto il tema della *Medea exul*, che doveva essere drammaturgicamente sviluppato di lì a poco con l'annuncio del bando di Creonte)³².

Anche l'eliminazione (almeno da questi primi versi) del nome proprio di Giasone sembra confermare che nel suo *incipit* il tragediografo latino, preoccupato da un lato di non aggredire il pubblico con un eccesso di dati mitologici, intende dall'altro focalizzare l'attenzione sulla tragedia personale di Medea.

Oltre a sfoltire la componente erudita, Ennio amplifica concettualmente, secondo una coerente strategia: il dativo di termine Πελία (v. 6) viene espanso nel duplice sintagma *imperio regis Peliae, per dolum* (v. 7)³³, in cui vengono introdotti due nuclei tematici (l'interesse per la figura del *tyrannus* e il motivo, spesso ad esso associato, del *dolus*) ben familiari al teatro latino. Tratto distintivo della cultura contemporanea sono inoltre gli inserti patetizzanti al v. 9 (*Medea animo aegro amore saevo saucia*): rispetto all'essenziale sintagma euripideo ἔρωτι θυμὸν ἐκπλαγεῖσα, Ennio interviene con due espansioni attributive, *saevo* riferito ad *amore* e *aegro* concordato con *animo*, col risultato che il *topos* dell'amore come πληγή ο *vulnus*³⁴ si espande nell'ulteriore immagine dell'amore come *morbis*³⁵.

Le modalità di approccio di Jeffers all'ipotesto euripideo presentano significativi punti di contatto con la tecnica traduttiva enniana, a partire dai tre principi fondamentali su cui si basa il *vertere* del poeta-traduttore arcaico: conservazione (più o meno fedele) di segmenti dell'ipotesto, semplificazione/eliminazione (soprattutto di materiale erudito), espansione/inserimento di nuovi motivi. Anche Jeffers, come Ennio, conserva l'impalcatura sintattica di Euripide, rendendola anzi più nitida: la sequenza delle desiderative-ipotetiche viene qui scandita da due frasi anaforiche: "I wish / I wish". E l'esplicativa-apodosi con il costrutto dell'irrealtà

³² Anche in questo caso Fedro si dimostra più incline alla *doctrina*: segue Euripide nel reintegrare la sequenza mitica di Iolco, e in più la pone in parallelo con i fatti di Colchide, anticipando la menzione della morte di Absirto, che in Euripide veniva fatta da Medea solo al v. 163, nelle sue grida dall'interno della casa. E proprio come nel dramma euripideo non compariva mai il nome proprio di Absirto, anche in Phaedr. 4. 7. 15 ("illic per artus fratris explicuit fuga") Absirto è semplicemente il *frater*. Fedro – per così dire – ri-euripideizza il prologo della *Medea*, restituendovi ciò che Ennio vi aveva eliminato e aggiungendovi motivi mutuati da scene successive dell'ipotesto greco.

³³ Sulla doppia possibilità di intendere *per dolum* in riferimento sia a Pelia (come a me pare più probabile) che all'impresa Argonautica, cfr. ROSATO 2005, pp. 56-57.

³⁴ Naturalmente, nel caso di Medea, il *topos* della ferita d'amore si presta a essere interpretato come più specifica allusione alla freccia con cui in A.Rh. 3. 278-284 Eros ha colpito Medea.

³⁵ Nella tendenza alla *Pathetisierung*, che costituisce uno dei tratti più caratteristici di tutta la tragedia latina arcaica, agiva naturalmente l'intermediario della poesia ellenistica: se nell'*Ippolito* euripideo Amore è semplicemente *deinós*, con l'ambivalenza che il concetto di potenza e terribilità comporta (ἔρωτι δεινῷ v. 28 e δεινὰ γὰρ τὰ πάντα ἐπιπνεῖ v. 563), nella poesia ellenistica (cfr. ad es. Bione fr. 9. 1 Ταῖ Μοῖσαι τὸν Ἔρωτα τὸν ἄγριον οὐ φοβέονται, AP 5. 177.1 Κηρύσσω τὸν Ἔρωτα, τὸν ἄγριον) Eros è topicamente *ágrios*, crudele e selvaggio (in Theocr. 3. 15 ss., Eros è detto aver succhiato la mammella di una leonessa ed essere stato allevato in una foresta). Altro tributo a ben note tendenze della poesia latina arcaica sono anche le numerose figure retoriche, soprattutto legate a ripetizioni di suoni simili: allitterazioni (*terram trabes* v. 2, *petebant pellem* v. 6, *era errans* v. 8, *animo aegro amore* e *saevo saucia* v. 9), figure etimologiche (*nominatur nomine* v. 4, *Argo ... Argivi* v. 5), omoteleuti (*delecti ... vecti* vv. 5 e 6).

puntualmente riprende Euripide (come già avveniva in Ennio): “for then [...] would never”. Di Euripide Jeffers conserva fedelmente anche *l’hysteron proteron*, col riferimento incipitario alla navigazione attraverso le Simplegadi, di cui tuttavia chiarisce didascalicamente la natura di canale pericoloso (“perilous channel”).

In comune con Ennio c’è inoltre la tendenza a sfoltire i riferimenti mitologici, anche se con soluzioni diversamente orientate. Non solo è assente ogni interesse per le dotte questioni etimologiche relative al nome della nave Argo, che tanto appassionavano gli antichi, ma viene pure eliminata la menzione della Colchide e sostituita dalla sua collocazione geografica (“into the Asian sunrise to the shores of morning”). Sparisce persino il riferimento al re Pelia, mandante della spedizione, al quale Ennio aveva invece conferito un maggior rilievo. Come Ennio, tuttavia, Jeffers elimina la menzione del soggiorno intermedio a Iolco: gli estremi del viaggio sono identificati direttamente con la patria di Medea (“home”) e Corinto stessa (“the roofs of Corinth”).

Se l'impronta enniana, che determina gli innesti originali rispetto a Euripide, si avverte nei temi dell'*imperium*, del *dolum* e nella patetizzazione dell'*amor*, la cifra di Jeffers, da ambientalista *ante litteram* quale egli fu³⁶, consiste nel contrasto tra la maestosa e incontaminata bellezza del mondo naturale e la meschina e corrompente ipocrisia della società umana. E così, invece di visualizzare il momento della caduta dei pini del Pelio (sottolineata in Ennio dai termini *securibus* e *ad terram*, aggiuntivi rispetto al testo di Euripide), Jeffers si sofferma nella descrizione dei boschi montani ancora intatti, su cui nidificano i grigi falchi pescatori. Con quest'ultima immagine viene così introdotto un *Leitmotiv*, che, legato anche ad esperienze personali³⁷, costella con insistita ricorsività la sua produzione poetica, come emblema di una natura indomita e selvaggia³⁸.

Quanto agli Argonauti, ad essi si fa riferimento come “the great adventurers”, con uno spostamento di asse semantico rispetto al tipico nesso ἀνδρῶν ἀριστέων di Euripide (v. 5). Il dato aristocratico dell'eccellenza guerriera, che ancora Ennio conservava (*delecti viri* v. 5), è dunque degradato a una definizione che lascia intravedere l'influsso delle contemporanee riscritture in chiave coloniale del mito, che avevano fatto di Giasone e dei suoi compagni per l'appunto dei conquistatori in terre lontane (ancora Pasolini – nel suo film del 1969 – rappresenterà gli Argonauti come giovani avventurieri in atto di saccheggiare e depredare una semi-primitiva Colchide)³⁹.

³⁶ Per una storia della contrastata fortuna di Jeffers nel XX secolo, in campo letterario e più in generale culturale, cfr. A.A. VARDAMIS, *Robinson Jeffers: Poet of Controversy*, in ZALLER 1991, pp. 44-67.

³⁷ Accanto alla Tor House (cfr. *supra* § 2 e n. 22) Jeffers aveva costruito con le sue mani la cosiddetta Hawk Tower, nella quale era solito ritirarsi a comporre e osservare gli uccelli che vi nidificavano.

³⁸ Cfr. ad es. BACCHIEGA MINUZZO 1980, pp. 91-94. In questo dramma la metafora si trova più volte riferita alla protagonista e ai suoi figli. “Dears ones, brave little falcons” Medea li definisce quando li invita a portare i doni a Creusa (JEFFERS 1946, p. 75), e

ancora “my little falcons” (p. 92) è l'apostrofe ai figli con cui inizia l'equivalente del “grande monologo” euripideo (Eur. *Med.* 1021 ὦ τέκνα τέκνα); poco dopo, lo sguardo orgoglioso dei figli che non indietreggiano di fronte ai suoi toni minacciosi le rievoca l'immagine di aquilotti che fronteggiano il pericolo: “I frightened them / With those wild words: they stood and faced me, they never finched. / Look at their proud young eyes! My eaglets, my golden ones!” (p. 94).

³⁹ Su questa caratterizzazione insiste anche la sceneggiatura: “cantano (*scil.* le filatrici colchidi) la solita canzone, con cui un popolo destinato a essere sconfitto dichiara il suo amore al popolo conquistatore” (ΣΤΙ -

Su un'analogia linea di presa di distanze dal mondo di Giasone si pone il riferimento alla Grecia, che viene per la prima volta introdotta nel dramma come "this country of the smiling chattering Greeks". È il primo e per ora solo accennato riferimento a un tema destinato ad essere sviluppato nel prosieguo dell'azione: l'estraneità della barbara Medea all'*urbanitas* della "sorridente e ciarliera" società greca⁴⁰. La valenza negativa implicita nella definizione di "chattering" è sufficientemente chiarita, credo, da quanto Jeffers scrive nella lirica *The Old Stone Mason*, dedicata a Tor House, il suo eremo di pietra: "The old granite stones, those are my people; / Hard heads and stiff wits but faithful, not fools, not chatterers"⁴¹.

4. DELLA TECNICA CONTAMINATORIA

In comune con i drammaturghi latini arcaci Jeffers ha anche la tendenza a contaminare più modelli antichi. L'ipotesto a cui ha fatto più ampio ricorso per correggere o espandere il dramma euripideo è senza dubbio la *Medea* di Seneca⁴². Da qui gli viene, ad esempio, la maggior enfasi data al possesso delle arti magiche di Medea. Se in Euripide Creonte si limitava ad accennare alla sua esperienza in malefici in un solo trimetro e in forma molto generica (σοφή πέφυκας καὶ κακῶν πολλῶν ἴδρις, v. 285), l'omologo di Jeffers si sofferma espressamente sulle sue capacità di agire sulla natura, sconvolgendone il corso naturale:

CREON [...] And you are notorious
For occult knowledge: sorcery, poisons, magic. Men say you can even sing down the moon from
heaven,
And make the holy stars to falter and run backward, against the purpose
And current of nature⁴³.

Jeffers ha qui avuto presente passi senecani quali in particolare *Med.* 673-674, in cui la Nutrice dice di aver spesso visto la sua padrona tirare giù la luna dal cielo ("caelum trahentem"), e i vv. 757 ss., dove è Medea stessa a evocare le sue capacità di sconvolgere le leggi dell'universo (per il riferimento alle stelle che vacillano per effetto del suo canto si veda in particolare il v. 769: "Hyadesque nostris cantibus motae labant"). Analogamente, quella che in Euripide era una concisa invocazione della protagonista ad Ecate senza alcun riferimento a riti magici (vv. 395-397) diventa in Jeffers – ancora grazie all'intermediazione di Seneca – un autentico inno cletico, con preghiera alla dea di richiamarle alla memoria le pratiche di stregoneria:

ZABAGLI 2001, p. 1222); "il piccolo esercito di avventurieri" (p. 1223), "i nostri avventurieri" (p. 1224), ecc.

⁴⁰ Altri esempi: FIRST WOMAN: "We Greeks believe that solitude is very dangerous" (p. 12); MEDEA "I understand well enough / That nothing is private in a Greek city; whoever withholds anything / Is thought sullen or proud ...[with irony] undemocratic I think you call it. This is not always just" (pp. 13-14).

⁴¹ Nella raccolta *Hungerfield* (1956): cfr. JEFFERS

1991, III, p. 373.

⁴² Peraltro, contaminazioni fra Euripide e Seneca sono tutt'altro che rare nei rifacimenti moderni di Medea: un noto esempio, in quegli stessi anni, è la *Médée* di Anouilh.

⁴³ JEFFERS 1946, pp. 19-20: "Sei nota / per le conoscenze occulte: stregoneria, veleni, magia. Dicono che con il tuo canto puoi strappare giù la luna dal cielo / e fare che le sacre stelle vacillino e invertano il loro corso, contro il proposito / e la direzione della natura".

Ancient Goddess to whom I and my people
 Make the sacrifice of black lambs and black female hounds,
 Hole one, haunter of cross-roads, queen of night, Hecate
 Help me now: to remember in my mind the use of the venomous fire, the magic song,
 And the sharp gems⁴⁴.

Al precedente latino sembra anche da ricondurre l'importante ruolo assegnato alla Nutrice, che da personaggio protatico quale era in Euripide passa invece – come in Seneca – ad affiancare Medea per gran parte dell'azione scenica, benché con un ruolo più attivo rispetto all'omologo personaggio senecano, la cui funzione drammatica si limitava a quella di testimone e moderatrice. Un altro personaggio la cui costruzione reca tracce evidenti della contaminazione fra i due ipotesti antichi è Giasone. Se il personaggio euripideo nel primo incontro con Medea mostra di aver accettato senza troppi turbamenti l'esilio per i figli e solo per espressa richiesta di Medea, nel secondo incontro, si risolve a chiedere alla novella sposa che essi rimangano a Corinto, l'omologo senecano, in una situazione ribaltata in cui Medea vorrebbe invece portarli con sé⁴⁵, spontaneamente proclama di non poter consentire che i figli vadano in esilio con la madre, perché essi sono la ragione stessa della sua vita (“haec causa uitae est, hoc perusti pectoris / curis levamen. spiritu citius queam / carere, membris, luce” vv. 547-549). L'effetto di queste parole, com'è noto, è di far balenare alla mente di Medea il piano dell'infanticidio come strumento di vendetta nei confronti del marito, come ella chiarisce nell'*a parte* dei vv. 549-550: “Sic natos amat? / Bene est, tenetur, vulneri patuit locus”.

In Jeffers, mentre il primo dialogo fra Medea e Giasone segue più da vicino Euripide, il secondo incontro, che vede anche i figli in scena, ha invece uno sviluppo drammaturgico ispirato alla soluzione senecana⁴⁶, sebbene reso più vivace nell'azione scenica: anziché esprimere a parole, come in Seneca, il suo affetto paterno, Giasone prende a giocare teneramente con i figli, e Medea, al vederlo, matura espressamente – anche qui in un *a parte* – il suo proposito di vendetta:

MEDEA: Look at him: he loves them - ah? Therefore his dear children
 Are not going to that city but a darker city, where no games are played, no music is heard.⁴⁷

Quando la tecnica contaminatoria di Jeffers coinvolge altri generi poetici, l'innesto si verifica di norma in momenti di forte *pathos*, cui la citazione colta conferisce più alta dignità letteraria, con una sorta di effetto sublimante. Nel secondo incontro con Giasone, quando i bambini vengono chiamati fuori per incontrare il padre, il più piccolo di essi si presenta inti-

⁴⁴ *Ibid.*, p. 44; cfr. Sen. *Med.* 833-842.

⁴⁵ Cfr. in proposito PADUANO 2006, p. 505.

⁴⁶ Sviluppo peraltro opportunamente anticipato da un'aggiunta di Jeffers alla fine del primo incontro con Medea, quando le chiedeva di poter vedere i figli. Si noti inoltre che il Giasone di Jeffers proclama di avere spontaneamente già fatto richiesta a Creonte che

i suoi figli rimangano a Corinto, ma di averne ricevuto un rifiuto (*ibid.*, p. 71).

⁴⁷ *Ibid.*, p. 73: “Guardatelo: li ama? Perciò i suoi cari bambini / non andranno a quella città, ma verso una più oscura, dove non si gioca nessun gioco e non si sente nessuna musica”.

midito e riluttante. La Nutrice commenta con un palese riecheggiamento omerico dalla scena dell'incontro tra Ettore e Andromaca alle porte Scee, attribuendo la paura del bimbo all'elmo di Giasone: "I think he's afraid of your helmet, sir"⁴⁸. Nel drammatizzare la scena epica Jeffers sostituisce alla voce del narratore l'intervento verbale della τῆθη, che in Omero, personaggio muto, si limitava ad accogliere nel suo seno il piccolo Astianatte spaventato. Si tratta di un tipico espediente di arte allusiva per far cogliere la *variatio* nell'*imitatio*: Giasone, anziché togliersi l'elmo come l'eroe omerico, reagisce infatti come l'Aiace sofocleo nella scena con Eurisace e Tecmessa (a sua volta *imitatio* dell'episodio omerico), nella convinzione che il figlio debba crescere imparando a non cedere alla paura:

JASON What? You'll learn, my man,
Not to fear helmets. The enemy will run from yours
When you grow up to size.⁴⁹

Più avanti, quando Medea spinge in casa i figli per dar loro la morte, Jeffers inserisce rispetto ad Euripide la seguente espansione lirica:

MEDEA [...] Children:
It is evening. See, evening has come. Come, little ones,
Into the house. Evening brings all things home. It brings the bird to the bough and the lamb to the fold —
And the child to the mother⁵⁰.

Si tratta dell'evidente reminiscenza (di nuovo secondo la tecnica allusiva dell'*imitatio cum variatione*) di un celebre frammento saffico:

Ἔσπερε πάντα φέρων ὅσα φαίνολις ἐσκέδασ' Αὔως,
φέρηρις οἶν, φέρηρις αἶγα, φέρηρις ἅπτω μάτερι παῖδα⁵¹.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 72: "Penso che abbia paura del vostro elmo, signore" (cfr. *Il.* 6. 469-470).

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 72-73: "Cosa? / Devi imparare, ometto, / a non aver paura degli elmi. Il nemico dovrà fuggire dal tuo, / quando diventerai grande per portarlo". Cfr. Soph. *Ai.* 545-557.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 96: "Bambini: è sera. Vedete, la sera è venuta. Venite, miei piccoli, / nella casa. La sera riporta tutte le cose a casa. Porta l'uccello / al ramo e l'agnello all'ovile / - ed il figlio alla madre".

⁵¹ Cfr. Sapph. fr. 104a V: "Espero, tu riporti ogni cosa che l'Aurora lucente disperse: / riporti la pecora, riporti la capra, porti il figlio alla madre". Innesti saffici sono presenti anche in *Lunga notte di Medea* di Alvaro (cfr. *supra* n. 13), a partire dal rapporto omoerotico tra le due ancelle di Medea, Layalè e Perseide (Primo Tempo, scena I: LAYALÉ "Ricordati di quante belle cose godemmo insieme", evidente

allusione a Sapph. fr. 94. 8-11V. μέναισ' [...] κάλ' ἐπάσχομεν). Altro limpido esempio d'arte allusiva è nella scena VIII: mentre Medea attende invano il ritorno di Giasone, si ode la voce del guardiano della notte: "Tramontata è la luna e le Pleiadi! È mezza la notte!". Si tratta della traduzione letterale dell'inizio del fr. 168b V. (δέδυκε μὲν ἂ σελάννα / καὶ Πληϊάδες· μέσαι δὲ / νόκτες): il resto del frammento, "l'ora trascorre, ed io dormo sola" (παρὰ δ' ἔρχετ' ὦρα· / ἔγω δὲ μόνα κατεύδω), è lasciato da 'integrare' al lettore colto come riflessione di Medea, che in quel momento comprende che Giasone non tornerà da lei. Moduli epitalamici saffici sono inoltre echeggiati dal coro di ragazze di un corteo nuziale: "A chi gagliardo sposo, / ti posso rassomigliare? / A una colonna d'oro / ti posso assomigliare" (Secondo Tempo, scena VII: cfr. Sapph. fr. 115 V. τίω σ', ὦ φίλε γάμβρε, κάλωσ ἐικάσδω; / ὄρπακι βραδίνω σε μάλιστ' ἐκάσδω).

La breve parentesi lirica, che pateticamente suggerisce una quotidianità che in questo contesto tragico è negata, è bruscamente interrotta dall'impellenza della situazione: "We must not think too much: people go mad / If they think too much". Questa riflessione riporta Medea alla necessità della vendetta, chiudendole la mente a ulteriori pensieri che sarebbero d'ostacolo all'azione, con un meccanismo di autoinganno simile a quello messo in atto dall'eroina euripidea contro se stessa ("Dimenticati dei tuoi figli per questo breve giorno", vv. 1247-1249).

Un'altra serie di interpolazioni ha la funzione di inserire nel testo echi e suggestioni eschilee, che a Jeffers derivavano dalla sua precedente esperienza di riscrittura dell'*Oresteia*⁵². Le parole affettuose della Nutrice, che ricorda le fatiche spese per allevare Medea, tra cui in particolare l'allattamento al seno, conferiscono al personaggio una dimensione di realismo che, assente in Euripide e in Seneca, l'avvicina semmai alla Cilissa delle *Coefore*⁵³. Anche le immagini di una natura percorsa da sinistri presagi e la conseguente reazione di paura della Nutrice e delle donne corinzie, emotivamente coinvolte nella *Stimmung* del dramma sempre più carica d'ominosità negativa, sono un modulo drammatico tipico delle tragedie di Eschilo (e dell'*Agamennone* nella fattispecie), in cui la tragica *katastrophé* si costruisce come sbocco finale di un crescendo d'angoscia. In particolare, il prodigio raccontato con terrore dalla Nutrice all'inizio del secondo Atto – la giumenta che si scioglie dal carro e addenta con un crudele morso lo stallone⁵⁴ – ha la stessa valenza di simbolica prefigurazione delle immagini, evocate nella profezia di Cassandra nell'*Agamennone*, rispettivamente della giovenca e del toro (vv. 1125-1126) e della leonessa e del leone (vv. 1258-1259).

5. LE SOLUZIONI DRAMMATURGICHE

Anche per quanto riguarda – più in generale – la struttura del dramma, pur nel sostanziale rispetto delle convenzioni del teatro antico, Jeffers si muove secondo evidenti criteri di razionalizzazione e semplificazione, in accordo con il suo assunto iniziale di "adattamento" al pubblico contemporaneo.

Uno dei maggiori problemi che la messa in scena di un dramma antico comporta è notoriamente quello del Coro. Al riguardo Jeffers adotta una soluzione di compromesso: rinunciando – come è prassi diffusa – a un Coro tradizionalmente inteso che canti all'unisono e intervenga nel dialogo con la voce della sola corifea, riduce la voce corale a tre donne corinzie,

⁵² In *The Tower Beyond Tragedy*; cfr. *supra*, nn. 2 e 15.

⁵³ *Ibid.*, pp. 30-31: "I gave you milk from these breasts, that are now dead leaves [...] Oh... child... almost my child...". Il contesto drammatico, tuttavia, è più simile a *Il. 22. 82-83*, dove Ecuba – come qui la Nutrice – s'appella al ricordo del latte materno come mezzo persuasorio perché Ettore rinunci a scontrarsi con Achille e provveda a mettersi in salvo.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 64. Per quanto riguarda il prodigio raccontato dalla terza donna (il nero leopardo che s'aggira nella piazza del mercato, p. 66), si veda, nel rifacimento di Alvaro (cfr. *supra* n. 13), la ricorrente visione (ma anche profezia) di una leonessa in agguato nella casa, che angoscia i due figli di Medea e preoccupa Medea stessa (in CIANI 2003, pp. 193-194, 196-197, ecc.).

che si esprimono – per lo più commentando e più raramente interagendo con i personaggi in scena – ognuna con sfumature leggermente diverse, in una sorta di continuo interloquire⁵⁵.

Il fatto che la presenza della “collettività” nel teatro moderno sia ormai avvertita come anomala è smascherato dal fatto che le tre donne sono fatte oggetto d’attenzione da parte dei personaggi al loro ingresso in scena, al punto che questi arrivano a stupirsi della loro presenza o ad apostrofarle con un certo disappunto (nel dramma attico, di norma, i personaggi entranti si rivolgono al Corifeo solo in assenza in scena di un altro attore). Così fanno sia Creonte (“You have admirers, I see. / Abate your pride: these people will not be with you where you are going”⁵⁶) che Giasone (“What business have you here, you women / Clustered like buzzing bees at the hive-door?”⁵⁷).

Nei confronti degli stasimi euripidei, Jeffers si muove con grande libertà, selezionando alcuni spunti che drammatizza in forma di brevi scambi dialogici tra le tre donne. Ecco, ad esempio, come viene trasformata la prima coppia strofica del III stasimo (vv. 823-845), in cui il Coro euripideo intesseva le lodi di Atene, evocando la predilezione degli dèi per la terra attica, la dolcezza del clima mitigato dalle brezze del Cefiso, l’amore per la *sophia* degli Ateniesi e più in generale la loro superiorità spirituale:

FIRST WOMAN

Athens is beautiful
As a lamp on a rock.
The temples are marble-shafted; light shines and lingers there,
Honey-color among the carved stones
And silver-color in the leaves of the olives.
The maidens are crowned with violets, Athens and Corinth
Are the two crowns of time.

SECOND WOMAN

Mycenae for spears and armor; Sparta
For the stern men and the tall blonde women; and Thebes I remember,
Old Thebes and the seven gates in the gray walls —
But rather I praise Athena, the ivory, the golden,
The gray-eyed Virgin, her city.
And also I praise Corinth of the beautiful fountains,
On the fair plain between the two gulfs.

FIRST WOMAN

God-favored cities of the Greek world.

⁵⁵ Per una sintesi degli interventi delle Tre Donne corinzie in questo dramma, cfr. BECK 2002, pp. 22-23. Anche Alvaro ricorre a una soluzione simile, introducendo in luogo del Coro due ancelle di Medea, Layalé e Perseide, che hanno tuttavia una caratterizzazione così definita (a partire dai nomi stessi che sono loro assegnati) da assurgere a ruolo di personaggi (cfr. *su-*

pra n. 51).

⁵⁶ *Ibid.*, p. 17: “Hai delle ammiratrici, vedo. / Smorza il tuo orgoglio: questa gente non sarà con te dove tu stai per andartene”.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 32: “Che cosa avete da fare qui, voi donne, / riunite a grappoli come api ronzanti intorno all’alveare?”.

Fortunate those that dwell in them, happy that behold them.⁵⁸

Poiché viene meno - come in genere nei rifacimenti moderni - il ruolo del Coro di portavoce del poeta e le tre donne sono a tutti gli effetti personaggi del dramma, Jeffers dovette ritenere poco consona alla loro caratterizzazione di cittadine di Corinto la commossa lode di Atene del coro euripideo. Per questo motivo gli elogi troppo scopertamente filoateniesi sono qui sostituiti con altri più convenzionali: la luminosità e lo splendore di Atene, i suoi templi marmorei, l'argenteo degli olivi, le fanciulle coronate di viole⁵⁹. Come ulteriore sviluppo rispetto ad Euripide, la Prima Donna aggiunge l'elogio della stessa Corinto e la Seconda prosegue con un catalogo di altre città: Micene (per le lance e le armature), Sparta (per gli uomini robusti e le donne alte e bionde), Tebe dalle sette porte e infine di nuovo Corinto, per le belle fontane. Il catalogo è suggellato dal *makarismós* della Prima Donna, comprensivo di tutte le città greche: fortunati coloro che abitano quei luoghi amati dagli dèi. La rielaborazione di Jeffers si pone dunque in una prospettiva panellenica che all'epoca della rappresentazione della *Medea* di Euripide, alla vigilia della Guerra del Peloponneso, sarebbe stata inimmaginabile (soprattutto inaccettabile sarebbe stata nel 431 a.C., data di rappresentazione del dramma, una lode di Corinto, città nemica di Atene anche nelle operazioni militari che precedettero lo scoppio del conflitto panellenico). Agiscono qui probabilmente, in forma più o meno consapevole, le convinzioni pacifiste di Jeffers, che, all'interno del parallelismo da lui istituito fra la Grecia di Euripide e l'epoca contemporanea, vedeva nella guerra del Peloponneso l'equivalente del secondo conflitto mondiale: come sostenne in una conferenza tenuta pochi anni prima, nel 1941, dal titolo *The Poet in a Democracy*, "The conflict between democratic Athens and totalitarian Sparta [...] finally ruined all Greece, as a similar conflict is ruining Europe"⁶⁰.

La volontà di razionalizzazione e semplificazione, a favore di uno sviluppo più dinamico dei dialoghi, si avverte anche nei confronti di un altro modulo drammaturgico convenzionale nel teatro attico, la scena di annuncio. Nella tragedia greca, com'è noto, le scene di ἀγγελία si compongono di due parti: dapprima un breve dialogo tra il messo e il personaggio che è in scena, in cui viene dato in sintesi l'annuncio, quindi la *rhexis* del nunzio, di solito in risposta alle richieste di chiarimento dell'interlocutore. Jeffers si attiene a questa struttura convenzionale, ma, rispetto alla figura unica del servo di Giasone che in Euripide funge da testimone e messo, raddoppia i personaggi, affidando il dialogo con il breve annuncio iniziale a un servo di Medea e avvalendosi della nutrice per la ἀγγελικὴ ῥῆσις. In questo modo, oltre a rendere più dinamica

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 56-57.

⁵⁹ C'è a quest'ultimo proposito un'evidente eco di Aristofane, che spesso nelle sue commedie aveva parodiato la predilezione degli Ateniesi per l'epiteto ἰοστέφανοι, come ad esempio al v. 1329 dei *Cavalieri*, in cui il Coro apostrofa gli Ateniesi con tre epiteti topici che vediamo qui utilizzati anche da Jeffers: ὦ τὰ λιπαρὰ καὶ ἰοστέφανοι καὶ ἀριζήλωτοι Ἀθηναῖοι. Quanto all'epiteto ἰοστέφανοι, a cui gli Ateniesi sarebbero stati secondo Aristofane molto sensibili, cfr. anche

Ar. *Ach.* 636-637 Πρότερον δ' ὑμᾶς ἀπὸ τῶν πόλεων οἱ πρέσβεις ἐξαπατῶντες / πρῶτον μὲν ἰοστέφανους ἐκάλουν [κτλ.] e *Eq.* 1323 Ἐν ταῖσιν ἰοστέφανοις οἰκεῖ ταῖς ἀρχαίαισιν Ἀθήναις. Che anche Jeffers, come Aristofane, abbia voluto dare una coloritura parodica all'intervento corale? Se così fosse, la sua manipolazione del 'patriottico' stasimo euripideo sarebbe ancora più sottile.

⁶⁰ JEFFERS 1991, vol. IV, p. 401. Cfr. anche *supra*, § 2 e n. 20.

la scena di annuncio, Jeffers consegue il risultato di eliminare dall'ipotesto la "licenza drammaturgica" dell'accesso al gineceo della reggia da parte del servo di Giasone (vv. 1142-1143), affidando a un personaggio femminile il ruolo di testimone oculare.

Anche la scena di Egeo viene "corretta" rispetto all'ipotesto secondo criteri di verisimiglianza e logicità. Jeffers si trova qui in sintonia con le posizioni di Aristotele che nella *Poetica* aveva criticato questo episodio come esempio di *alogía*, non motivata da reale necessità⁶¹. La soluzione più seguita nelle riscritture successive, già a partire dallo stesso Seneca, è stata di eliminare dalla scena questo problematico personaggio⁶². Jeffers lo conserva, ma si premura di razionalizzarne il più possibile l'ingresso in scena: Egeo, infatti, non s'imbatte per caso in Medea nel suo viaggio di ritorno da Delfi ad Atene (come in Euripide), ma si trova già a Corinto dalla sera prima, ospite del sovrano. Lo proclama Creonte stesso, quando invita Medea ad affrettare la sua partenza: "Make ready quickly: I have a guest in my house. I should return to him"⁶³.

Basandosi su questo presupposto, Jeffers ristruttura in modo sostanziale la drammaturgia dell'entrata del re ateniese, attribuendo esclusivamente alla Nutrice l'iniziativa d'informarsi sull'identità dell'ospite di Creonte, recarsi da Egeo, informarlo della presenza di Medea e farlo venire in scena, mentre Medea, che non si è posta finora il problema della propria salvezza e anzi ha già accettato come certa la prospettiva di morte, a lungo resiste alle sue sollecitazioni né si dimostra interessata a cogliere l'opportunità della presenza del re ateniese a Corinto⁶⁴. E dopo aver condotto Egeo in scena, è ancora una volta la Nutrice a chiedergli di ospitare la sua padrona in Atene:

AEGAEUS	Where / Will you go to, Medea?
MEDEA	What? To death of course.
NURSE	Oh... She is all bewildered, sir, In the deep storm and ocean of grief, or she would ask of you Refuge in Athens ⁶⁵ .

L'intento di tutto ciò è evidentemente quello di sottrarre alla protagonista la caratterizzazione di razionale pianificatrice, che in Euripide appariva già chiaramente delineata nel monologo decisionale successivo all'incontro con Creonte, quando la donna passava in rassegna le varie modalità di vendetta: se non avesse trovato un luogo in cui rifugiarsi, ella avrebbe ucciso Giasone e la giovane sposa nella loro casa e trovato in questo cimento una morte eroica; se inve-

⁶¹ Cfr. Ar. *Poet.* 1460b20-21: ὀρθὴ δ' ἐπιτίμησις καὶ ἀλογία καὶ μοχθηρία, ὅταν μὴ ἀνάγκης οὐσίας μὴθὲν χρῆσθαι τῷ ἀλόγῳ, ὥσπερ Εὐριπίδης τῷ Αἰγεί, ἢ τῇ πονηρίᾳ, ὥσπερ ἐν Ὀρέστει <τῇ> τοῦ Μενελάου.

⁶² Rare sono state le eccezioni, tra le quali il film *Medea* di Lars von Trier (1988), che addirittura ne moltiplica le apparizioni. Di solito, quando Egeo è introdotto in scena, se ne rimodulano ethos e funzione drammatica. In Corneille il re ateniese aspira alla mano di Creusa, ed è a Corinto per chiederla in sposa a suo padre; in Alvaro il personaggio ha perso ogni

atteggiamento filantropico per trasformarsi in un prudente re che si rifiuta di portare con sé i figli di Medea per evitare ogni pretesto di guerra con Creonte (cfr. *supra* n. 12).

⁶³ *Ibid.*, p. 23.

⁶⁴ Alla nutrice Medea dice anzi di tornare da Egeo per riferirgli che non intende vederlo (JEFFERS 1946, p. 44: "I will not see him. Go back and tell him so"), ma il sopraggiungere immediato del re "costringe" Medea al dialogo con lui.

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 50-51.

ce le si fosse nel frattempo presentata una possibilità di fuga, si sarebbe vendicata a distanza con il veleno (vv. 372-394). Una delle funzioni drammaturgiche dell'introduzione del personaggio di Egeo è appunto quella di orientare la protagonista verso questa seconda soluzione (con la *variatio* della sostituzione di Giasone con i figli, anche questa suggerita dall'incontro con Egeo, afflitto per la sua sterilità). Jeffers, interessato a smantellare la componente di lucida progettualità che costituiva un tratto distintivo dell'eroina euripidea, elimina conseguentemente sia il monologo decisionale dei vv. 374 ss. sia la sua diretta richiesta di rifugio a Egeo, facendo intervenire a questo proposito la Nutrice. Eliminata dalla sua caratterizzazione ogni componente di calcolo razionale⁶⁶, la Medea di Jeffers è invece rappresentata come una fiera presa al laccio, che reagisce istintivamente aggredendo. Non a caso, nella prima didascalia scenica a lei relativa, a commento delle sue grida dallo spazio retroscenico, Jeffers la descrive come un "animale in gabbia", che va avanti e indietro al di là della porta della propria casa-prigione: "The rise and fall of her voice indicate that she is prowling back and forth beyond the doorway, like a caged animal"⁶⁷.

Agendo per istinto e non secondo razionalità, la Medea di Jeffers non è nemmeno interessata a guadagnarsi il compiacente silenzio del Coro per la realizzazione della vendetta: la celebre rivendicazione "femminista" "tre volte meglio imbracciare lo scudo in battaglia che partorire una sola volta", inserita da Euripide nel primo discorso di Medea come *captatio benevolentiae* nei confronti delle donne di Corinto (vv. 250-251), viene così spostata dopo la scena con Creonte, trasformandosi in reazione irriflessa di fronte all'arroganza e ostentazione di potere da parte del re⁶⁸.

Da Euripide Jeffers si distacca anche per quanto riguarda la collocazione del cosiddetto "grande monologo" di Medea, che anziché avere luogo subito dopo l'annuncio del felice esito dell'ambasceria dei figli a palazzo (Eur. *Med.* 1021-1080) viene fatto slittare dopo l'annuncio degli effetti mortali dei doni di Medea, dunque appena prima dell'infanticidio, esattamente come in Seneca. Si tratta di una soluzione 'economica', che consente di evitare la duplicazione presente nel dramma euripideo, in cui i vv. 1236-1250 del breve intervento monologico successivo alla scena del Messo si sovrappongono tematicamente e drammaturgicamente (con alcune ripetizioni anche letterali⁶⁹) ai vv. 1056-1080 del grande monologo. Come già il tragediografo latino, insomma, Jeffers ricompatta e "snellisce".

⁶⁶ È coerente con questa ristrutturazione del personaggio anche l'eliminazione del secondo monologo programmatico a conclusione della scena di Egeo, nel quale l'eroina euripidea esponeva nella sua forma definitiva il piano di vendetta, in un'incalzante sequenza di futuri (vv. 772 ss.).

⁶⁷ *Ibid.*, p. 10. Contribuiscono a questa caratterizzazione di Medea le frequenti similitudini animali a lei riferite (leonessa, toro, tigre, serpente, lupa, vipera, cerva, tirrenia Scilla, ecc.); cfr. GEORGIOUDAKI 1976, p. 622. Lo spunto, come spesso, proviene da Euripide (cfr. Eur. *Med.* 92 e 188 toro, 187 e 1358 leonessa, 1342 Scilla mostro del Tirreno), ma Jeffers lo amplia con effetti quasi espressionistici (in alcuni casi si può postu-

lare l'intermediario di Seneca, come ad es. a proposito della similitudine con la tigre, assente in Euripide: cfr. Sen. *Med.* 863 *ut tigris orba natis*).

⁶⁸ *Ibid.*, p. 28: "Men boast their battles: I tell you this, and we know it: / it is easier to stand in battle three times, in the front line, in the stabbing fury, than to bear one child").

⁶⁹ Cfr. Eur. *Med.* 1062-1063 = 1240-1241 πάντως σφ' ἀνάγκη καθανείν· ἐπεὶ δὲ χρεῖ, / ἡμεῖς κτενοῦμεν οἴπερ ἐξεφύσαμεν. La ripetizione – com'è noto – ha fatto sorgere sospetti d'interpolazione (favorevoli all'espunzione dei vv. 1062-1063 sono, ad es., Pierson, Murray, Méridier, Page, van Looy, Mastronarde).

Le modifiche rispetto ad Euripide sono evidenti anche nella costruzione del personaggio di Medea, che qui appare fin dalla sua prima apparizione in scena come chiusa in se stessa e poco interessata al dialogo. È come se Jeffers avesse inteso prolungare a tutto il I Atto la tendenza di Medea a elaborare in solitudine il proprio risentimento: un tratto del personaggio che Euripide ci aveva descritto nel prologo attraverso le parole della nutrice, ma che appariva definitivamente superato a partire dal suo ingresso in scena ai vv. 214 ss. Le stesse didascalie copiosamente inserite da Jeffers insistono sull'introversione di Medea, che assorta in se stessa talora nemmeno vede o sente i personaggi in scena, e raramente prende l'iniziativa del dialogo.

Emblematico è il modo in cui Jeffers rappresenta il suo primo ingresso. La donna esce dalla soglia di casa (il frontale scenico rappresenta la facciata della casa di Medea, con due grandi colonne ai lati della porta, e una scalinata⁷⁰) e anziché scendere dai gradini e avanzare fino al centro della scena, come aveva fatto la Nutrice all'inizio del dramma, si ferma subito, appoggiandosi a una delle colonne, dove rimane con gli occhi sbarrati ("Medea comes through the doorway, propping herself against one of the pillars, and stands staring", p. 12). La Nutrice l'apostrofa affettuosamente, le tre donne corinzie esprimono ognuna un proprio commento, mentre Medea, non accorgendosi della loro presenza⁷¹, pronuncia un breve intervento monologico, che prosegue indisturbato sulla linea dei suoi precedenti lamenti dall'interno della casa. Quando finalmente Medea s'accorge di non essere sola, riacquista a fatica il controllo di sé e passando ad esprimersi con voce "cautious and insincere" pronuncia il suo discorso, che con la corrispondente *rhexis* euripidea ha assai poco in comune, dal momento che elimina ogni riferimento alla questione femminile, sostituendola con inserti che insistono sulla gelosia di Medea nei confronti della giovane sposa di Giasone (anche in questo caso forse agisce l'influsso senecano). In sostanza, Jeffers ha fatto in modo di ridurre il più possibile la struttura rigidamente binaria di Euripide, che allo sfogo lirico irriflesso di Medea nel prologo giustapponeva direttamente la lunga *rhexis* in trimetri, caratterizzata da una solida impalcatura razionale⁷². Si tratta peraltro di un autocontrollo alquanto precario e comunque mal celato: "Medea stands rigid, struggling for self-control", recita la didascalia alla fine del suo discorso alle donne corinzie (p. 15).

La stessa reazione si ripresenta più volte, divenendo un modulo scenico tipico del personaggio per tutto il primo atto del dramma. Al primo ingresso di Giasone "Medea sta appoggiata stancamente a una delle colonne della porta d'ingresso, con la schiena rivolta verso il palcoscenico, senza curarsi di quello che stanno dicendo" (p. 32); all'udire la voce di Giasone, "ha un sussulto e si irrigidisce, ma non si gira", e solo dopo uno scambio di battute tra Giasone e la prima donna corinzia, "si gira lentamente e lo guarda, a testa alta, rigida per la violenza delle emozioni" (p. 33). All'arrivo di Egeo, la donna, che "sta seduta sui gradini immersa in profondi pensieri" (p. 44), "non presta attenzione" all'annuncio del suo ingresso, "continua a ignorare" Egeo che si avvicina a lei e la saluta amichevolmente; solo dopo che quest'ultimo le ha ripetuto il suo saluto a voce più alta, "Medea solleva la testa e lo fissa" e si decide final-

⁷⁰ La progettazione della scenografia fu curata da Ben Edwards: il disegno del frontale scenico, che ricorda la porta dei leoni di Micene, è riportato nell'edizione Samuel French (New York 1948, p. 95).

⁷¹ Così recita la didascalia a p. 13: "She does not see the gaping and whispering women".

⁷² Su questo aspetto della costruzione del personaggio di Medea, cfr. DI BENEDETTO 1971, pp. 31 ss.

mente a rivolgergli la parola. In questo modo Jeffers ha inteso farci assistere in scena all'incubazione dell' "inner violence" (p. 33) della sua protagonista, che nell'ipotesto euripideo era confinata alle parole della nutrice nel prologo: la descrizione di Medea con lo sguardo a terra, immota e insensibile alle parole degli amici, a guisa di scoglio o onda marina (ὡς δὲ πέτρος ἢ θαλάσσιος / κλύδων, vv. 28-29), oppure, quando alza gli occhi, le immagini del suo sguardo taurino e da leonessa (vv. 92 ὄμμα νιν ταυρουμένην e 187-188 δέργμα λεαίνης / ἀποταυροῦται) divengono in Jeffers componenti strutturali dell'ethos del personaggio nel corso dell'intera azione drammatica.

La valorizzazione del lato primitivo e istintuale fa dunque di Medea un'espressione della forza della natura. E come la natura è pura, pur nella sua spietatezza, altrettanto lo è Medea: "Guarda le mie mani", dice a Creonte nel primo atto del dramma, "sono senza macchia"⁷³. Per contro, Giasone, dopo il suo discorso nel primo incontro con Medea - una *rhesis* in cui già Euripide, facendo del personaggio un tipico rappresentante della sofistica, aveva evidenziato la tendenza all'ipocrita manipolazione dei dati fattuali - viene da lei definito "feccia oscena, melma e fango: fondo limaccioso di una coppa bevuta a metà"⁷⁴; e poco dopo, in riferimento al potere "infangante" di Giasone, dal cui contatto si sente essa stessa contaminata, Medea esclama:

This is it. I did not surely know it: loathing is all. This flesh
He has touched and fouled. These hands that wrought for him, these knees
That ran his errands. This body that took his... what they call love, and made children of it. If I
could peel off
The flesh, the children, the memory...⁷⁵

E accompagna queste parole con il gesto di strofinarsi le mani ("Again she scarifies one hand with the other. She looks at her hand"⁷⁶, recita la didascalia), come aveva fatto poco prima, all'uscita di Giasone: "Watching him go, Medea strokes her wrist and hand to the tips of the spread fingers, as if she were scraping off slime"⁷⁷. Nella vendetta di Medea ha indubbiamente un ruolo determinante il desiderio (più irriflesso che coscientemente perseguito, come si è detto) di ripulire da sé la sozzura di Giasone, che ella vede raggrumata soprattutto nei figli, nei quali il suo sangue "si mescola" con il suo. Il motivo è introdotto subito dopo il primo incontro con Giasone, in riferimento allo sguardo dei bambini:

⁷³ *Ibid.*, p. 25: "not a speck". Il motivo compariva già nelle grida retrosceniche di Medea all'inizio del dramma: "Ah, rotten, rotten, rotten: death is the only / water to wash this dirt" (p. 8).

⁷⁴ *Ibid.*, p. 39: "The obscene dregs; the slime and the loathing; the muddy bottom of a mouthed cup".

⁷⁵ *Ibid.*, p. 40: "Questo è Giasone. Non lo sapevo certamente: è tutto di fango. Questa mia carne / egli ha toccata e sporcata. Queste mani che hanno lavorato per lui, queste ginocchia / che hanno condiviso il suo vagare. Questo corpo che ebbe suo... quello che ha chiamato amore e ha partorito i suoi figli. Se io potessi

togliermi di dosso / la carne, i figli, la memoria...".

⁷⁶ *Ibid.*, p. 40: "Si sfrega l'una contro l'altra le mani, e se le guarda". Il motivo è una probabile reminiscenza shakesperiana (cfr. MARCHISIO 2010, p. 383). Dal *Macbeth*, del resto, è ripreso il titolo di un poema chiaramente ispirato al mito classico, *Cawdor*, in cui allusioni euripidee e shakespeariane variamente s'intrecciano (cfr. R.J. BROPHY, *Jeffers' Cawdor and the Hippolytus Story*, in KARMAN 1990, pp. 239-240).

⁷⁷ *Ibid.*, p. 39: "Guardandolo allontanarsi, Medea si strofina il polso e la mano fino alla punta delle dita, come se si stesse togliendo del fango").

Am I to look in my sons' eyes
 And see Jason's forever? How could I endure the endless defilement, those lives
 That mix Jason and me? Better to be clean
 Bones on the shore [...].⁷⁸

Questo tema diventa risolutivo per la decisione dell'infanticidio. Nell'ᾠμα φαιδρὸν τέκνων (Eur. *Med.* 1043) la Medea di Jeffers vede, infatti, solo lo sguardo di Giasone:

Would you say that this child
 Has Jason's eyes?
 [*The women are silent, in terror gazing at her.*]
 ... They are his cubs. They have his blood.
 As long as they live I shall be mixed with him.
 [*She looks down at the children, speaks tenderly but hopelessly.*]⁷⁹

Altra innovazione introdotta da Jeffers è nell'esodo. Del finale, com'è noto, Aristotele non apprezzava il fatto che la *lysis* non scaturisse dal *mythos* stesso, bensì dal ricorso alla *mechanè*⁸⁰. Ebbene, Jeffers elimina l'apparizione di Medea *ex machina* sul carro alato, e lo sostituisce con un espediente scenico in linea con le convenzioni del teatro antico: l'apertura della porta della reggia, dalla quale Medea farà portare fuori dalle sue serve su una lettiga i cadaveri dei figli, fino al carro che l'attende alle porte della città (nello spazio extra scenico), mentre Giasone si accascia davanti alla soglia⁸¹.

Tuttavia la razionalizzazione di Jeffers non si spinge fino ad espungere del tutto dal dramma la dimensione magica, che già Euripide aveva voluto restituire al personaggio mitico, dopo la calda umanità delle scene precedenti, e della quale si era peraltro servito come mezzo scenico per tenere lontano Giasone dal contatto con Medea e i figli (nel film di Pasolini questa funzione di barriera distanziante era assolta dalle fiamme dell'incendio che Medea aveva appiccato alla sua casa)⁸². E così, i serpenti alati del carro di Euripide diventano in Jeffers semplicemente due torce a forma di serpenti attorcigliati, a guardia della porta, pronti tuttavia a prendere vita e ad attaccare con le loro lingue di fuoco – dice Medea – se Giasone si avvicinerà: una sorta di punizione per contrappasso rispetto all'avventura in Colchide, in cui era stata Medea a favorire l'ingresso di Giasone nel tempio in cui era custodito il vello d'oro, domando il drago che ne vigilava l'accesso. La soluzione scenica esperita da Jeffers chiude dunque, in una sorta di struttura anulare, la vicenda di Giasone, sancendone la sconfitta definitiva. E il dramma, iniziato con l'evocazione dei boschi del Pelio non ancora violati su cui nidificavano i falchi pescatori, si

⁷⁸ *Ibid.*, p. 42: "Devo guardare negli occhi dei miei figli / e vedere Giasone per sempre? Come posso sopportare la contaminazione senza fine, quelle vite / che mescolano Giasone a me? Meglio essere lisce / ossa sulla spiaggia".

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 95-96.

⁸⁰ Cfr. Ar. *Poet.* 1454a37-b2 φανερόν ὄν ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ μύθου συμβαίνειν,

καὶ μὴ ὥσπερ ἐν τῇ Μηδείᾳ ἀπὸ μηχανῆς [κτλ.].

⁸¹ Ovviamente sparisce dal testo di Jeffers anche la profezia eziologica di Medea (vv. 1378-1388) relativa alla sepoltura dei figli nel tempio di Era Acraia e ai culti da lei istituiti ad espiazione dell'assassinio.

⁸² E già Anouilh aveva fatto bruciare nel fuoco il carrozzone di Medea e dei suoi figli.

conclude con l'immagine – anche questa aggiuntiva rispetto ad Euripide – del gelido sguardo delle stelle, quasi mute dee, che disprezzano la meschinità di Giasone⁸³.

Maria Pia Pattoni

Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, sede di Brescia
 maria.pattoni@unicatt.it

Riferimenti bibliografici

ANZILOTTI 1957: R. ANZILOTTI, *Robinson Jeffers, tragico solitario*, in ID., *Tre saggi americani*, Pistoia 1957, pp. 71-93.

BACCHIEGA MINUZZO 1977: F. BACCHIEGA MINUZZO (ed.), *Robinson Jeffers. Cawdor*, Torino 1977.

BACCHIEGA MINUZZO 1980: F. BACCHIEGA MINUZZO, *Robinson Jeffers. La natura, la scienza, la poesia*, Firenze 1980.

BARBINA 1976: A. BARBINA (ed.), *Corrado Alvaro. Cronache e scritti teatrali*, Roma 1976.

BECK 2002: J.-W. BECK, *Medeas Chor: Euripides' politische Lösung (Mit einer vergleichenden Betrachtung von 14 weiteren, Medea'-Dramen)*, Göttingen 2002.

BENNETT 1966: M.B. BENNETT, *The Stone Mason of Tor House. The Life and Work of Robinson Jeffers*, Los Angeles 1966.

BOSELLI 1996: S. BOSELLI, *La traduzione teatrale*, in *Testo a fronte* 15, 1996, pp. 63-80.

BOSWELL 1986: J. BOSWELL, *Robinson Jeffers and the Critics, 1912-1983: A Bibliography of Secondary Sources with Selective Annotations*, New York & London 1986.

BROPHY 1967: R.J. BROPHY, *The Tor House Library: Jeffers' Books*, in *Robinson Jeffers Newsletter* 23 (Apr. 1969), pp. 4-10 (= R.J. BROPHY [ed.], *The Robinson Jeffers Newsletter: A Jubilee Gathering, 1962-1988*, Los Angeles 1988, pp. 16-22).

BROPHY 1973: R.J. BROPHY, *Robinson Jeffers. Myth, Ritual, and Symbol in His Narrative Poems*, Cleveland & London 1973.

CAIAZZA 1989, 1990, 1993, 1994: A. CAIAZZA, *Medea: fortuna di un mito*, I, in *Dioniso* 59, 1989, pp. 5-84; II, in *Dioniso* 60 (1990), pp. 82-118; III, in *Dioniso* 63 (1993), pp. 121-141; IV, in *Dioniso* 64, 1994, pp. 155-166.

CARPENTER 1962: F.I. CARPENTER, *Robinson Jeffers*, New York 1962.

CIANI 2003: M.G. CIANI (ed.), *Euripide, Seneca, Grillparzer, Alvaro. Medea. Variazioni sul mito*, Venezia 2003 [1999¹].

COFFIN 1971: A.B. COFFIN, *Robinson Jeffers: Poet of Inhumanism*, Madison, Wis., 1971.

CONDELLO - PIERI 2011: F. CONDELLO - B. PIERI (eds.), *Note di traduttore: Sofocle, Euripide, Aristofane, Tucidide, Plauto, Catullo, Virgilio, Nonno*, Bologna 2011.

⁸³ *Ibid.* p. 107: MEDEA "Under the cold eyes of the weakness-despising stars: - not me they scorn". Per alcuni esempi di queste aperture cosmiche, e co-

munque "transhuman", con cui spesso si concludono le storie tragiche jeffersiane cfr. ad es. SCOTT 1975.

- DI BENEDETTO 1971: V. DI BENEDETTO, *Euripide: teatro e società*, Torino 1971.
- EVERSON 1968: W. EVERSON [BROTHER ANTONINUS], *Robinson Jeffers: Fragments of an Older Fury*, Oyez 1968.
- EVERSON 1990: W. EVERSON, *Introduction to Cawdor and Medea*, in KARMAN 1990, pp. 223-239.
- FOLEY 2012: H.P. FOLEY, *Reimagining Greek Tragedy on the American Stage*, Berkeley-Los Angeles-London 2012.
- FUSILLO 2011: M. FUSILLO, *Nuove Medee sulla scena e sullo schermo*, in *Dioniso* n.s. 1, 2011, pp. 267-278.
- GEORGIOUDAKI 1976: C. GEORGIOUDAKI, *Jeffers' Medea: A Debt to Euripides*, in *Revue des langues vivantes* 42, 1976, pp. 620-623.
- GILDER 1950: R. GILDER (ed.), *Theatre Arts Anthology, a Record and a Prophecy*, New York 1950.
- GRIFFITH 2003: M. GRIFFITH, *Robinson Jeffers and Greek Tragedy*, in *Jeffers Studies* 7.1 (Spring 2003), pp. 19-50.
- GULLO 2011: A. GULLO, *L'incipit della Medea di Ennio*, in *Dioniso* n.s. 1, 2011, pp. 133-154.
- HALL et al. 2000: E. HALL - F. MACINTOSH - O. TAPLIN (eds.), *Medea in Performance. 1500-2000*, Oxford 2000.
- JEFFERS 1938: R. JEFFERS, *The Selected Poetry of Robinson Jeffers*, New York 1938.
- JEFFERS 1946: R. JEFFERS, *Medea (freely adapted from the Medea of Euripides)*, New York 1946.
- JEFFERS 1991: R. JEFFERS, *The Collected Poetry of Robinson Jeffers*, voll. I-V, ed. T. Hunt, Stanford 1991.
- KARMAN 1990: J. KARMAN (ed.), *Critical Essays on Robinson Jeffers*, Boston 1990.
- LA MANTIA 2012: F. LA MANTIA, *Medee nere*, in F. LA MANTIA - S. FERLITA - A. RABBITO, *Il dramma della straniera: Medea e le variazioni novecentesche del mito*, Milano 2012, pp. 17-72.
- MARCHISIO 2010: J. MARCHISIO, *Ricordando l'infinito male. Natura e cultura nella Medea di Robinson Jeffers*, in *Maia* 62, 2010, pp. 378-386.
- PADUANO 2006: G. PADUANO, *Variazioni sul grande monologo di Medea*, in F. DE MARTINO (ed.), *Medea: teatro e comunicazione*, Bari 2006, pp. 497-522.
- RANSOM 1951: J.C. RANSOM (ed.), *The Kenyon Critics: Studies in Modern Literature from the Kenyon Review*, Cleveland 1951.
- RICHARDSON 2005: E. RICHARDSON, *Re-living the Apocalypse: Robinson Jeffers' Medea*, in *International Journal of the Classical Tradition* 11, 2005, pp. 369-382.
- RIDGEWAY 1968: A.N. RIDGEWAY (ed.), *The Selected Letters of Robinson Jeffers 1897-1962*, Baltimore 1968.
- ROSATO 2005: C. ROSATO, *Euripide sulla scena latina arcaica. La Medea di Ennio e le Bacanti di Accio*, Lecce 2005.
- RUBINO 1997: M. RUBINO, *Per la storia di una Medea negra*, in *Maia* 44, 1997, pp. 461-466.
- SCARLINI 1995: L. SCARLINI (a cura di), *Robinson Jeffers: Medea*, Firenze 1995.
- SCOTT 1975: R.I. SCOTT, *Robinson Jeffers's Tragedies as Rediscoveries of the World*, in *Rocky Mountain Review* 29 (Autumn 1975), pp. 147-165.

SITI - ZABAGLI 2011: W. SITI - F. ZABAGLI (ed.), *Pier Paolo Pasolini. Per il cinema*, Milano 2001.

STRUDWICK 1978: S. STRUDWICK, *Paris Première of Medea: A Memoir*, in *Robinson Jeffers Newsletter* 52 (December 1978), pp. 15-16.

TURATO 2014: F. TURATO, *Eredi ingrati. Mondo germanico e tragedia greca tra nascita del II e apocalisse del III Reich (1871-1945)*, Venezia 2014.

VARDAMIS 1972: A.A. VARDAMIS, *The Critical Reputation of Robinson Jeffers. A Bibliographical Study*, Hamden, Conn., 1972.

VARDAMIS 2003: A.A. VARDAMIS, *Medea and the Imagery of War*, in *Jeffers Studies* 7.1, Spring 2003, pp. 7-17.

WEALES 1962: G.C. WEALES, *American Drama Since World War II*, New York 1962.

ZALLER 1991: R. ZALLER (ed.), *Centennial Essays for Robinson Jeffers*, London and Toronto 1991.

ABSTRACT

Analysis of Robinson Jeffers' strategies in recreating Medea. The drama, "freely adapted from Euripides", was written on demand of the actress Judith Andersen, and was first performed at the National Theatre in New York during the 1947/8 season. Jeffers' *modus operandi* has several points of contact with the so-called 'artistic translations' by Latin tragedians from the third century B.C, all the more that two parallel circumstances appear to us: the "discovery" of the Attic masterpieces (repositories of centuries-old literary tradition, from Homer on) made by a culturally young, open-minded audience (the public of ancient Rome and the public on Broadway, "an intelligent but not learned audience", as Jeffers wrote); the fact that both Ennius and Jeffers were (although in a different way) "*poetae docti*", with a deep knowledge of the language and cultural underground of their hypotexts, and therefore they were able to act as competent mediators between Euripides and a non-specialist public. Moreover, like ancient Latin dramatists, Jeffers practises the so-called *contaminatio*-technique (with interpolations from Seneca, Homer, and lyric poetry of Archaic period).

ANDREA RODIGHIERO

I “NON TRADUCIBILI” *PERSIANI* DI TIMOTEO

I. “SIMPLY NOT TRANSLATABLE”

Il primo febbraio del 1902 l'archeologo tedesco Ludwig Borchardt sottraeva alle sabbie di Abusir una cospicua sezione dei *Persiani* di Timoteo di Mileto, pubblicata l'anno successivo da Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff. Il ritrovamento fu salutato da positivo fervore e dalla curiosità dei filologi, ma l'inconsueta natura della poesia del milesio scatenò anche un evidente imbarazzo. L'atteggiamento di disappunto trova realizzazione esemplare nelle parole di sintesi di Frederic G. Kenyon, che rendicontando qualche anno dopo in merito a recenti scoperte papiracee sostenne l'incongruità e quasi l'inutilità di una nuova simile acquisizione. Così Kenyon¹:

... so forced, contorted, and exaggerated that he is simply not translatable into any other language; so devoid of beauty of idea, of phrase, or of rhythm that it is only by remembering that his verses are but the libretto to a musical composition that we can understand his being tolerated at all; he contradicts in every respect the ideals of Hellenic art and taste. He is a curiosity, a monstrosity, an addition, no doubt, to our knowledge of Greek literature, but an addition such as we may hope, for the credit of Greek literature, will not be repeated.

Già recensendo l'*editio princeps* lo studioso inglese aveva accostato la lode di Wilamowitz a giudizi di stile non lusinghieri: la mano ferma del filologo e l'intelligenza dell'ermeneuta erano servite a correggere molti errori di trascrizione del papiro ma risultavano soprattutto utili alla “elucidation of the contorted and allusive style, which contravenes all our ideas of classical taste”².

Tramandato in un rotolo oggi classificato come *P.Berol.* 9875, il nomo citarodico dei *Persiani* è disposto su sei colonne con i versi lirici non suddivisi in *cola*. Borchardt aveva rinvenuto il manufatto dentro una tomba risalente al più tardi all'epoca di Alessandro Magno, nell'area di

¹ KENYON 1919, p. 5. Il presente lavoro anticipa parte di una ricerca più vasta dedicata alle versioni del *nomos* e al dibattito filologico primo-novecentesco

scaturito dalla pubblicazione del papiro.

² KENYON 1903, p. 764.

una necropoli destinata ad Abusir a quei greci che abitavano l'Egitto già prima della conquista di Alessandro: con ogni probabilità uno dei cosiddetti Ἑλληνομεμφῆται³. Siamo perciò di fronte a un quasi-contemporaneo dello stesso Timoteo, se davvero egli era vissuto fino a novant'anni e oltre⁴, ovvero fino al 360-350 a.C. Il *nomos* ditirambico era stato verosimilmente eseguito dall'autore stesso in un periodo compreso fra l'ultimo decennio del V secolo e i primi anni del IV, forse ad Atene, che pure non viene mai nominata⁵.

Già in queste prime notazioni si potrà dedurre dall'utilizzo di avverbi come "forse", "probabilmente", "verosimilmente" la difficoltà di catturare senso complessivo, funzione sociale e committenza di un testo che per molti aspetti rimane un vero e proprio *griphos*. Lo affermava già Basil Lanneau Gildersleeve nel 1903 considerando che era stato "an Oedipus like Wilamowitz" a risolvere molti degli enigmi trasmessi dall'oscura restituzione papiracea⁶. Enigmi (ma meglio sarebbe definirle complessità linguistiche) che sono evidenti a qualsiasi lettore in certi indecristabili passaggi, di difficile lettura per due distinte ragioni: il papiro è in più punti soggetto a forte deterioramento, ma, là dove è leggibile, veicola anche la "stranezza" di una lingua il cui senso, per quanto possiamo concedere all'inventiva poetica, a volte non torna.

L'astrofica descrizione della battaglia navale di Salamina, organizzata ora in forma di esposizione diegetica ora mimeticamente, dovrebbe costituire l'ὄμφαλός, la parte centrale del *nomos* ditirambico del milesio; almeno ad accogliere in via ipotetica *anche* per Timoteo l'organizzazione in sette parti che l'*Onomastico* di Polluce (IV 66 [I 221, 7-9 Bethe] = Terp. T 39 Gostoli) attribuisce al *nomos* terperandreo, alla parte principe del canto farebbero séguito la σφραγίς, tradizionalmente intesa come la 'firma' del poeta stesso (v. 229: ὄν δὲ Τιμόθεος), e l'ἔπιλογος⁷.

Se in generale allo stile del cosiddetto ditirambo nuovo (Cinesia, Melanippide, Teleste, Filosseno) vengono associati vacuità e superficialità di pensiero e di contenuti, nello specifico si potrà squadernare una sequela di giudizi, per i *Persiani*, che non concorrono a caratterizzare il *nomos* come un impeccabile esempio di 'alta' letteratura. Alcuni sparsi esempi in un *collage* di citazioni possono aiutare a cogliere una tendenziale riluttanza nei confronti di un autore che veniva collocato in posizione bassa dentro un'ideale classifica intergenerica dei grandi poeti dell'antichità. Si tratta certo, a parere dello stesso *editor princeps*, di un ritrovamento storicamente importante⁸, e l'interesse suscitato dalla scoperta è "grandissimo, anche se questi nuovi

³ Per più dettagliate informazioni cfr. JANSSEN 1984, pp. 9-13 e HORDERN 2002, pp. 62-73 (con LeVEN 2014, pp. 55-57).

⁴ Fino a novant'anni secondo il *Marmor Parium*, IG XII 5, 444 = FGrHist 239 A 76, e a novantasette secondo *Suda* τ 620 Adler, s.v. Τιμόθεος.

⁵ Le ipotesi sono discusse in BASSETT 1931, HANSEN 1984, VAN MINNEN 1997.

⁶ GILDERSLEEVE 1903, p. 226. Nemmeno il suo giudizio suona lusinghiero: egli ricava dal κίθαριδικός νόμος una prima impressione "comic rather than otherwise" (p. 230) e dichiara che "the vapidity is not so evident at first, when one takes in eagerly the unfamiliar vintage. But of the contortion there can be little que-

stion", "the Persians of Timotheos is not high poetry" (p. 229 e p. 233; l'idea di *vapidity* è ricorrente: cfr. *infra* per il simile giudizio di A. Pickard-Cambridge).

⁷ Timoteo rende onore a Terperandro come suo predecessore insieme a Orfeo ai vv. 221-226 dei *Persiani* (la numerazione dei versi è tratta, quando non diversamente indicato, da PMG fr. 791). Sulla suddivisione del *nomos* cfr. GOSTOLI 1990, pp. XXIII-XXIV, ma sulle incertezze relative alla nomenclatura cfr. CONDELLO 2009-10, pp. 104-108, con HORDERN 2002, pp. 228-229: "there is no further evidence that the term [σφραγίς] had meaning for Timotheus, or any other ancient author" (p. 228).

⁸ WILAMOWITZ 1903, p. 55.

versi non siano per valore letterario ed artistico insigni”⁹. I *Persiani*, “un morceau littéraire dont il ne faut pas exagérer la valeur”¹⁰, divengono il testo-simbolo di una fase di “degenerazione” letteraria¹¹, perché il papiro è zeppo di “métaphores sublimes ou bizarres”¹², è animato da un “goût pour les périphrases qui ressemblent à des énigmes”, da un’arte verbosa in grado “de dire peu de chose en beaucoup de mots”, che indulge a un “pathétique facile”, in una lingua che contiene tutti i difetti propri del genere ditirambico, dove la battaglia di Salamina “est écrite dans un style obscur et amphigourique”¹³. Risultano quindi “le immagini ed i paragoni arditi, a volte tanto arditi da parer quasi barocchi”¹⁴. Questo stile – per passare a un giudizio di circa un secolo successivo – “amplia in misura addirittura barocca la produzione di composti”, tanto che “ci si può chiedere come questa cura linguistica estrema fosse percepibile agli ascoltatori, che erano in qualche modo ‘disturbati’ dal virtuosismo vocale dell’esecuzione”¹⁵.

La (troppo) selettiva antologia critica che precede è il segno del fatto che, specie nel periodo immediatamente successivo alla pubblicazione del papiro, assistiamo a una diffusa condanna – a volte anche dettagliata e motivata, benché non condivisibile –, e più in generale a una “conclamata e quasi compiaciuta frettolosità che caratterizza la maggior parte delle panoramiche letterarie relative all’epoca e all’opera di Timoteo, al quale si accenna per lo più di sfuggita, vergognandosene perfino un po’, come di uno di quei parenti bizzarri che vengono invitati ai matrimoni con la segreta speranza che finiscano per non presentarsi”¹⁶.

Più nello specifico, relativamente a Timoteo, potremo a buona ragione parlare di esotismo linguistico, accostato a un uso sistematico della paratassi, allo scarso utilizzo di subordinate¹⁷, all’impiego frequente (x4) del discorso diretto, alla quasi totale assenza di frasi relative, in una lingua ‘patinata’ dal dorico letterario della lirica corale che non manca di ostentare forme ioniche. Se ci limitiamo al puro dato estetico potremmo avere, a fine lettura, un senso di “sazietà linguistica” alimentata dal gusto dell’ornato, dalla predilezione per parole ricercate ed evocative, composti stravaganti e stranianti bi- e trimembri che non comunicano né levità né grazia, metafore ardite, livelli stilistici commisurati alla *persona loquens*, *hapax* perifrastici spesso con mera funzione ornamentale, polivalenza semantica, esposizione dei fatti come per ‘quadri’, effetti di eco interna che dovevano coinvolgere anche la melodia, la dizione e il canto, e i probabili ‘rilanci’ musicali sezione per sezione.

Il tempo purtroppo ha parzialmente risolto un primo problema traduttorio: come per tutta la lirica arcaica e per le sezioni *in lyricis* della tragedia, ciò che non riusciamo a ricostruire

⁹ INAMA 1903, p. 643.

¹⁰ CROISET 1903, p. 323 (e si veda anche p. 339 con riferimento al gusto per le perifrasi “qui ressemblent à des énigmes”).

¹¹ FRACCAROLI 1913, p. 46: Melanippide, Frinide, e Timoteo sarebbero i “rappresentanti di questa degenerazione” ditirambica. Ma cfr. già *Suda* τ 620 Adler, s.v. Τιμόθεος: ἐγὼ τὴν ἀρχαίαν μουσικὴν ἐπὶ τὸ μαλακώτερον μετήγαγεν.

¹² DE RICCI 1905, p. 355.

¹³ CROISET 1903, pp. 339-340 e p. 344. Si veda an-

che JEBB 1905, pp. 48-49.

¹⁴ TERZAGHI 1904, p. 508 (ma è uno dei pochi che si ergono a difesa del milesio: cfr. p. 510).

¹⁵ ROSSI - NICOLAI 2003, p. 609.

¹⁶ SEVIERI 2011, p. 9. Non ci si potrà qui occupare della fortuna antica degli autori della Nuova Musica e dei giudizi espressi su Timoteo. Ci si limita a rinviare a CSAPO 2004, pp. 229-245.

¹⁷ Sugli aspetti sintattici si veda la sintesi di CSAPO 2004, pp. 225-226, con bibl.

è la natura di un'esecuzione che per buona parte ci sfugge. Anche questo aspetto contribuì, fin dall'inizio, a restituire del poeta milesio un'immagine dimidiata: Wilamowitz aveva paragonato le novità di Timoteo e le resistenze nei suoi confronti da parte dei difensori della tradizione avita alla rivoluzione musicale imposta da Richard Wagner, per ripiegare però subito dopo – in mancanza della musica – su un paragone poetico con Victor Hugo¹⁸; per sempre dunque – lamentava Siegfried Sudhaus qualche mese dopo – ci sfuggirà “der Componist Timotheos”¹⁹. Non abbiamo, insomma, a che fare con un libretto d'opera, benché proprio di ‘libretto’, a partire dall'*editio princeps*, spesso si parli per il testo di Timoteo, “che come poeta non vale certo meglio del librettista del *Ballo in maschera*” (Antonio Somma) – come ebbe a osservare Giuseppe Fraccaroli – e che anzi “non è poeta”²⁰.

“Poiché la musica conta infinitamente più del testo – scriveva Wystan Hugh Auden in *Del tradurre libretti d'opera*, del 1962 –, il traduttore deve partire dal presupposto che non potrà esigere mutamenti nelle pause o nei ritmi della partitura perché meglio si adattino al suo testo. [...] Il traduttore di un libretto dovrà quindi produrre una versione che sia ritmicamente identica non alla prosodia metrica dell'originale come risulterebbe alla lettura, ma alla prosodia musicale come risulta nel canto”²¹. Ancorché non soggette al vincolo musicale, nelle versioni approntate a partire da quanto è leggibile nel papiro berlinese proprio le questioni ritmico-prosodiche vengono generalmente rimosse. La libertà imposta dall'assenza della musica svincola – è quanto accade sempre per i testi della lirica greca – da qualsiasi legame con la partitura originaria.

Alessandra Lukinovich dei *Persiani* ha allestito qualche anno fa (1991) una parziale versione italiana inedita, poi pubblicata in lingua spagnola; mi ha comunicato *per litteras* quanto segue: “la dovessi rifare oggi, mi impegnerei molto, ma molto di più, soprattutto approfondendo la forma metrica del greco”, a dimostrazione del fatto che una resa metrica può costituire una sfida che rimane aperta (o non ‘lanciata’) anche a distanza di anni. I traduttori moderni paiono in effetti ignorare un aspetto che – se non dal pubblico, almeno dai teorici della musica antica – doveva non essere percepito come secondario, vale a dire quello della polimetria. Possiamo constatare almeno che, *nonostante* il vantaggio di un libretto senza musica (come spesso succede nelle versioni metriche dei cori di tragedia), ciascuna tradizione poetica nazionale tende giocoforza a dotarsi di un modello di orecchiabilità. Ci si riferisce in modo più preciso alla

¹⁸ Così Wilamowitz in appendice a BORCHARDT 1902 (p. 56). Scriveva REINACH 1903, p. 78 in merito al fatto che si richiedevano molteplici talenti per comporre, musicare, eseguire il *nomos*: “Wagner lui-même ne chantait pas ses opéras”.

¹⁹ SUDHAUS 1903, p. 499. Cfr. anche INAMA 1903, p. 643. Capovolge molti dei paradigmi critici del secolo precedente il recente LAMBIN 2013, p. 185: “Timothée de Milet était un poète autant qu'un musicien”; si vedano anche le pp. 188, 191 e 193.

²⁰ Rispettivamente in TACCONE 1904, p. VI, e in FRACCAROLI 1911, p. 228 (cfr. anche FRACCAROLI 1913, p. 3). Così WILAMOWITZ 1903, p. 105: “wir lesen nur

das Libretto, das er sich selber schrieb”; MEKLER 1903, col. 652 parla di “Perserlibretto”; KENYON 1903, p. 763: “it is a libretto, not a poem” (con KENYON 1919, p. 5); così anche BLASS 1903, p. 668; PICKARD-CAMBRIDGE 1962, p. 51: “the excessive predominance of the music tended to make the libretto vapid and silly”. Altri sulla stessa linea, fino almeno a GENTILI 2006, p. 54. Ulteriori giudizi per l'area anglosassone in CSAPO - WILSON 2009, pp. 278 e 284 (Timoteo “like Mozart”). Di tono da operetta per il discorso del frigio (su cui *infra*) parla REINACH 1903, p. 72; di rapporto con la musica barocca LAMBIN 2013, p. 149 (cfr. anche LEVEN 2014, p. 72).

²¹ Ora in AUDEN 2000, p. 385.

prima traduzione in una lingua moderna dei *Persiani* (ma si tratta di un *ex aequo*: vd. *infra*). Essa apparve con stringate note di commento a firma dell’allora ventinovenne Paul Mazon nel numero 27/2, datato 1 aprile 1903, della *Revue de Philologie*²² (vv. 12-14 e 36-40 Wilamowitz = 11-13 e 35-39 *PMG*).

εἰ δ(ὲ) ἀντίτοιχος ἀκτ[ίς] πρ[οσ]ῆ[ξι]-
εμ, πολυκρότο[υ].... σι...
πευκάς πάλιν ἐφέροντο,

...

ὁμοῦ δὲ νάιος στρατὸς
βάρβαρος ἄμι[γα αὐ]τ[ίς] ἀν-
τεφέρειτ’ ἐ[ν ἰχ]θ[υ]σ[τε]φέσι μαρ-
μαροπ[τέρ]ο[ι]ς κόλποισιν [Ἄμ-
φιτρί]τας·

Quand l’attaque, au contraire, fondait comme
un éclair²³ sur ses côtés, rapide, le navire reculait
au battement répété de ses rames sonores²⁴...

Mais la flotte barbare retournait en désordre au
combat dans le golfe poissonneux d’Amphitrite
fermé de blanches ailes.

Il *layout* è quello destinato alla prosa senza alcun a capo e senza che il lettore sia avvertito della non troppo celata benché discontinua disseminazione, in più punti del testo, di un modulo ritmico tradizionale. Qui Mazon aveva in mente l’*alexandrin* della *sua* tradizione, il verso eletto dai poeti della *Pléiade*, poi da Corneille e da Racine, come verso ‘nazionale’, con la forte cesura che marca i due emistichi. Ci si potrà chiedere se Mazon avesse una predisposizione ‘aurale’ a produrre alessandrini in modo inconsapevole o se ci fosse, come ritengo, della premeditazione. Potremo almeno qui notare la medesima salvaguardia di chiarezza e leggibilità che lo ispirava al fine di una sistematica disambiguazione, quello stesso anno, nella resa dell’*Oresteia*, che pur essendo in prosa di alessandrini abbonda, specie negli scambi sticomitici²⁵.

Dobbiamo però tornare alla perentoria conclusione di Kenyon per poter giungere ad analisi più di dettaglio, che misurino distanze e vicinanze dal complesso ordito linguistico del milesio. Il credito della letteratura greca, scriveva lo studioso anglosassone, uscirebbe fortemente ridotto da un testo così eccentrico e “simply not translatable”; ogni altro elemento dello stile pare effettivamente eclissarsi e sparire di fronte alla sovrabbondante lucentezza di composti polisintetici e di neologismi, appunto, intraducibili: dal mare *σμεραγδοχαΐτας* (v. 31), ‘smeraldochiomato’ (dietro gli epici *κυανοχαΐτης* e *βαθυχαΐτης* e in netto contrasto con il rosso del sangue che imporpora la superficie: *ἐφαινίσσεται*, v. 32)²⁶, alla pianura *ἀμερόδρομος* (v. 41),

²² MAZON 1903a, si cita da p. 209 e da p. 210.

²³ “Litt. : si un éclair s’élancait, visant aux flancs” (MAZON 1903a, p. 209, n. 4).

²⁴ “J’ai adopté πολυκρότου ῥιπαῖσι τάχα, mais je conserve πευκάς (*le pin* = les rames, cf. 88) au lieu de πλευράς proposé par Wilamowitz” (MAZON 1903a, p. 209, n. 6).

²⁵ Cfr. MAZON 1903b: un paio di esempi tra i molti possibili sono quelli dei vv. 929-947 dell’*Agamemnone* e 895 (e precedenti)-926 delle *Eumenidi* secondo l’impaginazione di Mazon (sono i vv. 931-943 e 892-902 Page).

²⁶ A proposito dell’*unicum* *σμεραγδοχαΐτας* si

tende in italiano a far ‘perdere i capelli’ al mare: Strazzulla a inizio secolo scorso osava un “il mare dalla smeraldina criniera” (STRAZZULLA 1904), FRACCAROLI 1913: “crin-di-smeraldo”, PADUANO 1993 ricorre a un più neutro “mare smeraldino”, mentre SEVIERI 2011 ha “mare color di smeraldo”. WILAMOWITZ 1903 parafrasava con *σμεράγδινον πέλαγος* (dietro lui MORE 1903: “the emerald sea”), MAZON 1903a traduceva alla lettera “la mer aux cheveux d’émeraude” (= LAMBIN 2013), EDMONDS 1927: “emerald-tressed sea”, CAMPBELL 1993: “emerald-haired sea”, HUBER 2002: “die Furche des smaragd-gelockten Meeres”.

“che si percorre in un giorno”, ai “bimbi bianco splendenti”, quei μαρμαροφεγγεῖς παῖδες che rispondendo a un principio di poetica mirante non tanto a nominare concetti per via di sostantivi propri ma ad ammassare immagini per via di metafora, sono (forse) i denti stessi dei marinai, saltati via dalla bocca durante la battaglia (vv. 93-94). Timoteo si spinge fino ai composti trimembri: μελαμπεταλοχίτωνα (v. 123), detto delle ginocchia della dea Madre montana, “que couvre sa tunique brodée de fleurs noires” (MAZON 1903a), ginocchi “vestiti dal manto nero ricamato” (PADUANO 1993), o “ammantati di nero fogliame” (SEVIERI 2011), ad adornare la dea “col suo chitone dai fiori neri” (LUKINOVICH 1991), la dea “sul cui chitone sono intessute brune foglie di vite” (TERZAGHI 1904, 508), “black-leaf-robed” (CAMPBELL 1993). E ancora μουσοπαλαιολύμας (v. 216), gli “antiquati sconciatori delle Muse” (SEVIERI 2011), “quelque chose comme ‘archéo-musico-dommages’: notre langue [...] oblige le traducteur à affaiblir le texte en diluant l’expression”²⁷.

Nel mezzo di tutto questo abbaglio, meno appariscente risulta un tratto dello stile di Timoteo presentissimo e sfruttatissimo: le figure di ripetizione²⁸. Se volgiamo lo sguardo a ciò che rimane del componimento e disponiamo i termini in una nuda lista, è abbastanza chiara nella selva delle ripetizioni/ripreses la presenza di un lessico legato alla corporeità, alla fisicità: ginocchia, teste, membra, corpi, chiome, bocche, mani:

γυια (fr. 8.8), γυῖα (v. 14), γυῖοις (v. 23), γυῖων (v. 136); κυρτοῖ[σι]κρασιν (v. 4), κράνει (v. 20), χαλκόκρασι (v. 30); παρέσυρον (v. 6), σύρτις (v. 88); πεύκας (v. 13), πεύκαισιν (v. 76); ἀνε[χ]αίτιζον (v. 17), σμαραγδοχαίτας (v. 31); χερσίν (vv. 23 e 44), χειρῶν (v. 90), χερί (v. 110), χεῖρας (v. 126), χερῶν (v. 165); στόματος (vv. 65, 91 e 148), στόματι (v. 85), ἀμφιστόμους (v. 164); σώματος (v. 71), σώμασιν (v. 96), [σῶ]μα (vv. 109 e 176), σώματι (v. 185); αὐχέν’ (v. 73), μακραυχενόπλους (v. 89); γόνατα (v. 125), γόνασι (v. 145), γονυπετής (v. 176); να[δ]ται (v. 10), ναῖοις (v. 31), νάϊοις (v. 35), ναύταις (v. 78), ναός (v. 91), ναυσιφθόροι (v. 132), νᾶες (vv. 179 e 181); [πα]μμ[γ]ής (v. 34), ἀμμ[γ]... (v. 36), παμμιγῆ (v. 175); ἐνθάδε (vv. 131, 153, 155); ἦβαν (v. 180), ἦβας (v. 208), ἰσῆβαν (v. 214); ἐπ[ιφ]έροίτο (v. 8), ἐφέροντο (v. 13), [δ]ιαφέρουσα[ι] (v. 14), ἐφέρετο (v. 25), ἀγτεφέρειτ’ (v. 37), φερόμεθ’ (v. 108); στερεοπαγῆ (v. 25), γυμνοπαγείς (v. 99), νυκτιπαγεί (v. 133); στερνοκτύπωι (v. 102), κτυπεῖ (v. 171), ἐπεκτύπεον (v. 199); συ[ν]δρομ[ι] (fr. 4.6), ἀμεροδρόμοιο (v. 41), κλυσιδρομάδος (v. 81); φυγῆι (v. 86), καταφυγῆν (v. 120), φυγῆν (vv. 163 e 174), δυσέκφευκ[τ]ιον (vv. 119 e 129, dove compare anche il possessivo in anadiplosi: ἐμόν ἐμόν αἰῶνα, come al v. 76: ἐμός ἄναξ ἐμός); [γ]όωι (v. 101), γοηταί (v. 102); τελεόπορον (v. 115), Ἰλιοπόρος (v. 121), παλίμπορον (v. 162), ταχύπορον (v. 163), παλινπόρευτον (v. 173), ὀπισσοπόρευτον (v. 182);]παλιμμ[ι] (fr. 4.12), πάλιν (vv. 13 e 86); ἄγοι (v. 140), ἄγει (v. 144); περιπλεκείς (v. 145), ἐμπλέκων (v. 146); οὐκέτι (vv. 154 e 155); Παιᾶν’... ἰήιον (vv. 197-198), ἰήιε Παιᾶν (v. 205); μοῦσαν (vv. 203, 212, 226), μουσοπαλαιολύμας (v. 216), ποικιλόμουσος (v. 221), Μουσαῖν (v. 233); ὕμνοις (vv. 204 e 212), ὕμνων (v. 215).

Di fronte a questo catalogo dovremmo quindi ipotizzare per Timoteo una noiosa povertà di stile²⁹, accostata però a improvvise e continue accensioni linguistiche su un terreno di per sé

²⁷ LAMBIN 2013, p. 162 e p. 150.

²⁸ Stando a un passo non chiarissimo di Proclo (in Phot. *Bibl.* 320b 16-18) esse sarebbero caratteristica propria del *nomos*, genere che διπλασίους ταῖς λέξεσι κέχρηται. Per le difficoltà interpretative (ripetizioni

o termini composti, come in Arist. *Rh.* 1406b 1-2: ἡ διπλῆ λέξις, a proposito dei ditirambografi) cfr. FLEMING 1977, pp. 224-225; cfr. anche CSAPO 2004, p. 222.

²⁹ A questo pensava FRACCAROLI 1913, p. 530, a proposito dei vv. 76 e 129: l’iterazione, di derivazione

monocorde? Non credo. Dovremmo invece provare a ragionare almeno in parte nel quadro di una logica dell’oralità. Le ripetizioni e le variazioni su basi lessicali comuni costruiscono un’intelaiatura fonica e di senso in grado di reggere anche gli sbuffi, gli intarsi e i decori più vistosi e vivaci del tessuto poetico su una base dalla trama continua, resistente e ricorrente³⁰.

Ma se per taluni termini come στόμα ο σώμα ο φυγή i traduttori non hanno difficoltà di resa, si avverte una generalizzata tendenza, a volte, all’impiego di sinonimi funzionali alla rottura della ‘monotonia terminologica’. Ci troviamo cioè di fronte, anche per Timoteo, a quello che Milan Kundera ha definito – in merito alle traduzioni di termini ripetuti in Kafka – un “processo di sinonimizzazione”: “se nello stesso paragrafo del testo originale compare due volte la parola ‘tristezza’, il traduttore, contrariato dalla ripetizione (che considera un oltraggio alla doverosa eleganza stilistica), sarà tentato di tradurre la seconda volta con ‘malinconia’. [...] In linea generale possiamo constatare che i traduttori (obbedendo agli insegnamenti ricevuti a scuola) tendono a eliminare le ripetizioni”³¹.

Qui è inevitabile porci domande più complesse, alle quali sono state date altrettanto articolate risposte: che fare, per non citare che qualche esempio, della formularità e degli epiteti dell’*epos*, azzerati in versioni anche recenti dei due poemi? E se Timoteo rappresenta solo un appartato e circoscritto ‘bosco delle meraviglie’ linguistiche, frequentato da pochi stravaganti, come si dovrebbe comportare il traduttore con la lirica dell’ultimo Euripide, i cui stasimi e le cui monodie sono adorni di continue, pressanti, insistenti figure di suono e di ripetizione, nonché di un lessico dal sapore più che vagamente ditirambico? L’interrogativo resta valido anche per la poesia latina. Leggiamo nella recentissima versione metrica dell’*Eneide* approntata da Alessandro Fo, in un saggio sintomaticamente intitolato *Limitare le perdite*:

Ho cercato di attenermi il più possibile al principio di cercare di dare a una singola parola – almeno fra quelle più frequenti e rilevanti – una traduzione costante. [...] In quest’ambito si pone anche il problema delle “ripetizioni” di uno stesso vocabolo a breve distanza, che a un orecchio antico non suonavano così ineganti come al nostro di oggi³².

Nel vasto poema latino le ripetizioni hanno tendenza a diluirsi; tendono invece a concentrarsi nel ristretto numero di versi del ditirambografo, ad agglutinarsi specie in alcuni punti del testo. È ciò che a volte succede, ad esempio, anche per taluni campi semantici: in soli 4 versi (vv. 100-103) Timoteo ammassa “grido”, “gemito stillante lacrime con colpi al petto”, “gemen-ti” e “trenodico lamento”³³.

Il lettore moderno si può anche trovare di fronte alla ripetizione di termini che contem-planano un’analogia di circostanza, come nel caso in cui l’equivalenza situazionale fa, nel *nomos*, risaltare la ricorsività dell’idea di un movimento all’indietro, di fuga, di ripiegamento della

euripidea (così anche HORDERN 2002, p. 42), costituirebbe un pallido spunto melodrammatico.

³⁰ Condivisibili le considerazioni di LEVEN 2012, p. 49.

³¹ KUNDERA 1994, p. 112 e p. 115. “Se si ripete una parola è perché questa è importante, è perché si

vuole porre in risalto, all’interno di un paragrafo o di una pagina, la sua sonorità non meno che il suo significato”: p. 118.

³² FO 2012, pp. LXXXIX-XC.

³³ αὐτὰι τε καὶ δακρυ- / σταγεῖ [γ]όωι / στερνο-κτόπωι γοηταί / θρηνώδει κατείχοντ’ ὄδυρμῶι.

flotta nemica. Proviamo dunque a vedere se e come l'evidente rinvio interno ha trovato modo di mantenersi in alcune versioni recenti:

- v. 13: *πάλιν ἐφέροντο*
 vv. 35-37: ὁμοῦ δὲ νάϊος στρατὸς / βάρβαρος ἀμμι[χ.....] / ἀντεφέρειτ'
 vv. 86-87: φυγαῖ δὲ πάλιν ἴετο Πέρ- / σης στρατὸς βάρβαρος ἐπισπέρχων
 vv. 162-163: οἱ δ' ἐπεὶ παλίμπορον φυ... γῆν ἔθεντο ταχύπορον
 vv. 173-175: ὁ δὲ παλινπόρευτον ὡς ἐσ- / εἶδε | Βασιλεὺς εἰς φυγῆν ὄρ- / μῶντα παμμιγῆ
 στρατόν

	LUKINOVICH 1991	PADUANO 1993	SEVIERI 2011
v. 13		... tornavano indietro...	... venivano rigettati all'indietro...
vv. 35-37		Allora l'armata dei barbari / retrocesse confusamente...	Tutta insieme la flotta / dei barbari in schiera confusa / era spinta alla fuga...
vv. 86-87	Nella fuga di nuovo si lanciava del Per- / siano la flotta barbara, precipitandosi.	Tutta l'armata dei barbari / si diede a una fuga furiosa.	La barbarica flotta persiana / si dava a precipizio alla fuga.
vv. 162-163	E loro, quando all'indietro nella fuga / si furono lanciati rapida...	Indietreggiando, fuggendo / di corsa...	Ed essi, come si furono lanciati / precipitosamente in fuga...
vv. 173-175	Ed in ritirata quando scorse / il re, in fuga precipitarsi / il confuso esercito...	Il re come vide / il suo multiforme esercito / precipitarsi in fuga...	E il re, non appena vide / la multiforme armata / abbandonarsi di corsa alla fuga...

Si incrociano, in queste versioni, tre elementi: il sempre presente *πάλιν*, il motivo della *fuga* dell'*esercito*, e l'impiego di *πόρος*, in quella che ha l'aria di essere una cercata amplificazione dal semplice al complesso, con conseguente incremento, man mano che il canto procede, del grado di confusione e concitazione (si potrà osservare anche il medesimo andamento del periodo ai vv. 162 e 173: οἱ δ' ~ ὁ δέ). *πάλιν* affiora in italiano solo di tanto in tanto, ma ciò che colpisce è soprattutto la difficoltà – un nulla di fatto da parte dei traduttori – di rendere quel groppo in eco interna che allega a *πάλιν* il motivo del *πόρος*: non rimane che qualche sbiadita traccia di *παλίμπορον*, *ταχύπορον*, *παλινπόρευτον*. Nemmeno una parola semplice come *στρατός* riesce a trovare una resa omogenea: “flotta” contro “esercito” in Lukinovich, ora “armata” ora “esercito” in Paduano, ora “flotta” ora “armata” in Sevieri, a designare alternativamente truppe di mare e di terra. Il timore di incorrere in un tono monocorde – non diversamente dai traduttori di Kafka – spinge alla *variatio* sinonimica anche là dove nell'originale abbiamo a che fare con una programmatica scelta di stile. Da questo stesso timore non sembra colto David Campbell nell'approntare una versione in prosa, avvertita spesso (non solo per i poeti della Nuova Musica) come un compromesso traduttorio giudizioso. Vi constatiamo una caparbia perseveranza nel mantenimento delle reduplicazioni originali (*barbarian host*, *flight*) anche a breve distan-

za (*backward-moving, swift-moving, backward-travelling*), specie nella rappresentazione del movimento ‘all’indietro’ (πάλιν ~ *back*), nonché lo stesso avvio del periodo dei vv. 162 e 173 (“and when they had completed” ~ “and when the King had looked”). Così CAMPBELL 1993:

v. 13:	... <u>back</u> they came again...
vv. 35-37:	... and together the <u>barbarian</u> naval <u>host</u> was driven <u>back in confusion</u> ...
vv. 86-87:	And <u>backwards</u> in <u>flight</u> went the <u>barbarian</u> Persian <u>host</u> , racing along.
vv. 162-163:	<u>And when they</u> had completed their <u>backward-moving</u> <u>swift-moving</u> <u>flight</u> ...
vv. 173-175:	<u>And when the</u> King had looked on his army rushing <u>in confusion</u> in <u>backward-travelling</u> <u>flight</u> ...

II. “UN GRECO SPROPOSITATO”

Veniamo al passaggio che dal punto di vista linguistico è forse il più interessante, e di più ardua resa. In uno dei discorsi diretti Timoteo dà voce a un asiatico, un terrorizzato abitante di Celene che chiede pietà al nemico che lo sta per uccidere. Giungendo da est, le poche parole di greco che è in grado di articolare hanno le caratteristiche dialettali dello ionico d’Asia. Ci troviamo di fronte a una mimetica e comica sequenza di solecismi, in modo non troppo difforme da quanto a volte capita nelle commedie aristofanee³⁴. Così i vv. 150-161:

ἔπω ³⁵ μοί σοι κῶς καὶ τί πρᾶγμα;	150
αὐτίς οὐδάμ’ ἔλθω·	
καὶ νῦν ἐμὸς δεσπότης	
δεῦρό μ’ ἐνθάδ’ ἤξει ³⁶ .	
τὰ λοιπὰ δ’ οὐκέτι, πάτερ,	
οὐκέτι μαχέσ’ αὐτίς ἐνθάδ’ ἔρχω,	155
ἀλλὰ κάθω·	
ἐγὼ σοι μὲν δεῦρ’ ἐγὼ	
κεῖσε παρὰ Σάρδι, παρὰ Σοῦσα,	
Ἀγβάτανα ναίων·	
Ἄρτιμις ἐμὸς μέγας θεὸς	160
παρ’ Ἐφεσον φυλάξει.	

Ci sono precisi segni di “ionicità”: αὐτίς in luogo di αὐθίς, κῶς in luogo di πῶς, ma siamo davanti a una lingua mista (πρᾶγμα al posto dello ionico ed erodoteo πρῆγμα), confusa e zep-
pa di errori, come i commenti non mancano di segnalare. Individuiamo errori nei casi, nella

³⁴ Si veda per un’analisi linguistica di questi versi BRUSSICH 1970, pp. 76-77; HORDERN 2002, pp. 204-214. Per simili operazioni in Aristofane si veda WILLI 2003, pp. 198-225 (si pensi in particolare all’arciere scita delle *Tesmoforiazuse*).

³⁵ “επω (non, ut Wil., ἐγώ) Π[...] ‘sequor’ contextui minus aptum; fort. ‘quid dicam?’”: Page *ad loc.*

³⁶ “ἤξει coni. Wil., sed barbari graecissantis solocismos ne mutaveris”: Page *ad loc.*

scelta delle preposizioni (παρά ora con il dativo ora con l'accusativo), nelle coniugazioni, nei modi e nei tempi (ἔλθω e κάθω: congiuntivi con valore di futuro o presenti formati dalla radice dell'aoristo, μαχέσ' per μάχεσθαι). Errori nella diatesi e forestierismi nel vocalismo Ἀγβάτανα e Ἄρτιμις (per Ἐκβάτανα e Ἄρτεμις; a imitazione di una pronuncia orientale). Costruzione ellittica del verbo in ἐγώ σοι... ναίων. È del resto probabile che un originario di Mileto, come Timoteo, fosse al corrente del tipo di *misunderstanding* linguistici cui gli asiatici andavano incontro parlando greco. In pochi versi si concentrano, anche qui, molte ripetizioni: αὐτίς, σοι, δεῦρο, ἐνθάδε, οὐκέτι, (anticipato da οὐδάμ'), ἐγώ, ἐμός, παρά.

Come si sono comportati i traduttori? La fortuna di Timoteo nei mesi immediatamente successivi alla sua scoperta vanta numerose versioni in italiano, a partire da quella parziale (dal v. 70 Wilamowitz = 60 *PMG* in poi) di Vigilio Inama, che si profila come una "traduzione libera, o parafrasi abbastanza sicura" data la difficoltà di certi passaggi e di uno stile "intraducibile in qualsiasi altra lingua"³⁷. Alla traduzione egli accosta una riflessione sullo *status* del parlante che non rimarrà isolata³⁸:

... il poeta fa che il prigioniero Frigio parli un greco spropositato, come poteva parlarlo un rozzo soldato straniero che poco o punto lo conosceva; tutti i verbi sono messi al soggiuntivo, così presso a poco come il nostro popolo faceva parlare i tedeschi, che erano qui impiegati o militari, coi verbi tutti all'infinito, per metterli in canzonatura, facendoli dire: "mi andare" "mi stare" "mi venire" o simile³⁹.

Nel medesimo arco di tempo il papiro è scelto, in una delle primissime versioni del poema (la dedica porta la data del 6 aprile 1904), come omaggio da offrire per le nozze della nobildonna Pina de Peteani Steinberg con il tenente di vascello Carlo Luxardo, da parte del classicista Carlo Landi. La versione del *nomos* compare in una *plaque* di quindici pagine che comprende, senza testi originali, versioni da "frammenti d'antica poesia ellenica testé rinvenuti dall'Egitto": Saffo (fr. 94, 1-17 e 96, 1-17 V.: *P.Berol.* 9722, pubblicato nel 1902), Timoteo e il *Fragmentum Grenfellianum* (*P.Dryton* 50, scoperto a Ossirinco nel 1896). La traduzione di Landi è in versi settenari ed endecasillabi e parte dal v. 97 Wilamowitz (= 86 *PMG*)⁴⁰ provando

³⁷ INAMA 1903, p. 638 e per l'intraducibilità p. 642: per lui la sezione che stiamo analizzando possedeva una "intonazione umoristica, che ben difficilmente potrà rendersi in una traduzione", p. 639; così rende alla stessa pagina e alla seguente: "ahi me misero, esclamava, io sono tuo; che mai feci? non più tornerò qui. Fu il mio signore che ora qui mi trasse; in seguito, non più, padre mio, non più verrò qui a combattere. Ma lasciami; io sarò tuo egualmente; non qui, ma là, pure abitando a Sardi a Susa a Ecbatana. Artemide la mia grande Dea, mi custodirà in Efeso".

³⁸ INAMA 1903, p. 640; questo greco è definito "spropositato" anche a p. 647.

³⁹ Esattamente 110 anni dopo, la scelta di met-

tere *tutti* i verbi all'infinito a parte il ναίων di v. 159 è adottata da LAMBIN 2013, p. 138 (che legge ἔπω al v. 150): "je suivre, moi, toi, comment et pour quelle affaire ? / Pas du tout revenir. / Et puis aujourd'hui mon maître / Ici là me conduire, / Mais à partir de maintenant plus jamais, monsieur, / Plus jamais revenir ici faire la guerre, / Mais rester tranquille. / Moi pas là pour toi, moi / Là-bas habitant près Sardi, près Suse, Agbatane. / Artimis grand dieu pour moi, / Près Éphèse protégera" (per il v. 169 della *princeps* = 157 *PMG* si veda poco sotto).

⁴⁰ Cfr. LANDI 1904, p. 7, n. 1: "omisi di tradurre la parte del *nomos* anteriore al v. 97, la quale nel testo papiraceo si porge molto lacunosa e irta di difficoltà quasi insuperabili".

a imprimere al testo un’andatura da ballata lirica. Con una libertà che denota tuttavia anche una piena autonomia traduttoria – e un’altrettanto piena consapevolezza metrica – Landi si sforza di riprodurre anche con *verve* inusuale la “deturpata / [...] ionica favella”⁴¹:

Io mi ti... Olà, che fai?
 Venir non mi vedrai, no, un'altra volta.
 Fu mio signore, ascolta,
 che qua mi trasse. Ma non mai più, padre,
 qua non mai più a combattere verrò.
 Non mi vedrai più, no:
 ma laggiù sempre...
 laggiù star, presso Sardi, presso Susa;
 Ecbàtana esser mia
 sede: Artemide pia soccorritrice
 me proteggere sempre in sua città,
 sempre in Efeso, là!

Al di là degli aspetti versali, delle numerose rime (anche interne) e di alcune concessioni a un più libero *interpretamentum*, l’aderenza all’originale è abbastanza alta; da esso la traduzione si discosta in particolare per favorire l’inserito di zeppe metriche (“venir *non mi vedrai*, no, un’altra volta”, “*non mi vedrai* più, no”, “*ascolta*”). Il testo riproduce e anzi amplifica le ripetizioni: “venir non [...], no” è ripreso in “non mai più” (x2) e ribadito con l’aggiunta – assente nell’originale – di “non mi vedrai più, no” (che traduce ἐγὼ σοι μὴ δεῦρ’, ἐγὼ, il v. 169 della *princeps* = 157 *PMG*)⁴²; la coppia oppositiva “qua” (x2) e “laggiù” (x2) riproduce la confusa giustificazione del barbaro terrorizzato disposto ad andarsene e a non tornare più. Maggiormente colpisce il tentativo di ripetere gli errori del non-parlante nell’omissione dell’uso dell’articolo (“fu mio signore”), nell’inversione (“non mai più a combattere verrò”), nelle reggenze dei locativi (“presso Sardi, presso Susa”, “in sua città, / sempre in Efeso”), e soprattutto nel non letterale (e non isolato) uso degli infiniti: “laggiù star” (κάθω nel testo greco), “Ecbàtana esser mia / sede” (per Ἀγβάτανα ναίων), “Artemide [...] / me proteggere sempre” (φυλάζει).

Sul finire del 1904 (“finito di stampare il 20 dicembre” si legge nel *colophon*) Vincenzo Strazzulla pubblica a Messina un volgarizzamento ‘in parallelo’ dei *Persiani* di Eschilo e del nomo di Timoteo. Prima versione italiana completa che avesse una diffusione non di nicchia o su rivista, il volgarizzamento in prosa di Strazzulla, per programmatica volontà del suo autore, “dev’essere anzitutto fedelmente oggettivo”⁴³:

Io mi, ti, come? e che feci? non più ritornerei. Invero fino ad ora il mio signore qui mi trasse: ma in avvenire non più, padre mio, non più a combatter di nuovo io qui verrò, ma laggiù; io a te, non qui, io a Sardi, a Susa, ad Agbatana abitando. Artimis, la mia grande dea, in Efeso mi custodirà.

⁴¹ LANDI 1904, p. 9.

⁴² Ma ἐγὼ σοι μὲν δεῦρ’ ἐγὼ nel papiro e in Page: HORDERN 2002 mantiene la lezione stabilita da

Wilamowitz.

⁴³ STRAZZULLA 1904, p. III; trad. a p. 48.

Si tratta di una versione livellata su una quasi piena leggibilità. Se non fosse per un'evidente distorsione sintattica che tende a collocare i verbi in chiusa di frase (come farà Nicola Terzaghi, il quale aveva anni prima ammesso che il *nomos* “presenta troppe difficoltà per una traduzione anche parziale”, e lingua e stile “rendono pressoché impossibile una traduzione in qualsiasi lingua moderna”)⁴⁴. A controbilanciare un troppo marcato senso di straniamento notiamo un improbabile condizionale, “ritornerei”, un altrettanto improbabile “invero”, la regolarità di “combatter”, la correttezza di “a Sardi”. Vediamo ora quattro più recenti versioni (Terzaghi appunto, Lukinovich, Paduano, Sevieri):

TERZAGHI 1953:

Io a me, a te, come e perché? Qui non più altra volta tornerò. Ed ora il mio signore quaggiù qui mi condusse, ma in seguito non più, o babbo, non più a combattere qui verrò, ma starò fermo. Io a te non qui, io là a Sardi, abitando Ecbatana presso Susa. Artemide, mia grande dea, mi custodirà ad Efeso.

LUKINOVICH 1991:

Io, me e te, come e che cosa,
di nuovo mai che torni qui io,
Anche adesso, il mio padrone
qua mi ha portato,
per il resto mai più, padre, mai
più a combattere qui venghi io.
Ma siedo giù.
Io a te non qui, io
là presso Sardi, presso
Susa, a Ecbatana abito.
Artimide, mio grande dio,
presso Efeso, proteggerà.

La Lukinovich ha cercato di mantenere l'*ordo verborum* del testo greco, e arrischia qualcosa in più (“venghi”, “siedo giù”). Resiste “combattere” e risultano intellegibili e ‘normalizzati’ gli stati in luogo “presso Sardi”, “presso Susa”. È invece quasi perfettamente bilingue l'asiatico della versione di Paduano, che ‘corregge’ l'originale e si esprime con una certa eleganza (“è stato il mio padrone a portarmi qui”) palesando solo qualche lievissimo dubbio sintattico (inversioni, collocazione dell'avverbio di tempo) e riduzione delle asindetichiche *παρὰ Σάρδι*, *παρὰ Σοῦσα* in un meno secco “o... / o... / o...” (e sono tolti di mezzo gli xenismi: Agbatana, Artimide). Qui regnano uniformazione e omogeneizzazione a uno stile piano che non disdegna echi lirici tradizionali (“mai più” e l'anaforico “non più” su due versi contigui):

PADUANO 1993:

Io? tra me e te, perché, come?
Non tornerò qui mai più:

⁴⁴ TERZAGHI 1904, p. 506 e p. 508.

è stato il mio padrone
 a portarmi qui, ma in futuro
 non più, padre mio,
 non più verrò qui a combattere
 starò là,
 non qui da te,
 starò a Sardi o a Susa,
 o ad Ecbatana. Ad Efeso,
 mi proteggerà Artemide,
 la mia grande dea.

Terzaghi, Lukinovich e Paduano al v. 150 leggono ἐγώ e non ἔπω di Page⁴⁵. Roberta Sevieri nella sua recente versione non lo traduce (pur stampando il testo di Hordern che segue qui Wilamowitz, e dunque ha un “io”, ἐγώ, a inizio verso, sia pure tra *crucis*):

Te e me, come, che cosa?
 No, non più io ritorna:
 ora il mio padrone
 mi porta qui, quaggiù:
 ma dopo no, mai più, padre mio,
 mai più viene io qui a fare guerra,
 mi sto là.
 Io no qui da te, io
 laggiù, in Sardi, in Susa,
 abitare Agbatana.
 Artimide, mio grande dio,
 in Efeso mi guarderà.

È forse questa la versione che spinge di più sul piano mimetico (“non più io ritorna”, “mi sto là”); non osa però riprodurre tutte le sgrammaticature, dato che parzialmente si cancella l’errore del barbaro nella definizione degli stati in luogo: “in Sardi”, “in Susa”. Pensando all’italiano e a certe varianti regionali (nelle Marche si dice ad esempio “in Ancona”) forse una soluzione possibile sarebbe un solecismo marcato come “nella Sardi ecc.”.

Uscendo dai confini della lingua nazionale i giudizi e gli esiti non mutano di molto. Questo passaggio, definito da Richard Jebb un “broken Greek”⁴⁶, secondo Théodore Reinach ha bisogno di una traduzione speciale: ci troviamo di fronte a una “grotesque cantilène”, “un vrai petit-nègre, émaillé de barbarismes et de solécismes voulus, qu’il faut rendre par un bégaïement équivalent”⁴⁷. Una lingua, si scrisse, “comparable à du ‘petit nègre’ ou au ‘pidgin-english’ des Chinois”⁴⁸. Al di là dell’arcaizzante *quément*, mi pare che tale balbettio nella versione di Reinach sia trasferito soprattutto sul largo uso degli infiniti, dal “tornare a combatterti” fino

⁴⁵ Così come viene mantenuto in tutti e quattro il v. 169 della *princeps* (= 157 *PMG*): ἐγώ σοι μὴ δεῖρ’, ἐγώ.

⁴⁶ JEBB 1905, p. 49.

⁴⁷ REINACH 1903, p. 72.

⁴⁸ PERROT 1903, pp. 136-137.

all'espansione in “restare tranquillo a casa”, dove *revenir* e *rester* sono riprodotti in dittologia sinonimica subito sotto da *venir ici* (assente in greco) e da un obsoleto *demeurer* per ναίων.

Je... moi... toi... quément? quelle chose? moi plus jamais revenir... Aujourd'hui maître à moi m'emmena ici; mais à l'avenir, petit père, moi jamais revenir te combattre, moi rester tranquille à la maison. Moi pas venir ici contre toi, moi demeurer là-bas à Sardes, à Suse, à Ecbatane. Artimis, mon grand dieu, à Éphèse, me gardera.

Il titolo posto in apertura di queste pagine riecheggia, come visto, un'affermazione di Kenyon, ma è in verità anche la ripresa di quanto già Wilamowitz aveva ammesso nella *princeps*: “in eine moderne Sprache [*scil.* il tedesco] kann ich Timotheos nicht übersetzen”. Tale impossibilità di tradurre Timoteo in una lingua moderna perdura come un *refrain* ricorrente, la cui origine è proprio da rintracciarsi nell'ammissione di una sconfitta ermeneutica da parte del filologo tedesco. Ciò che lo aveva spinto non a una completa rinuncia ma a una parafrasi “scolastica”⁴⁹ a piè di pagina, una “divertente fantasia d'erudito”⁵⁰. Wilamowitz tradusse in greco il greco di Timoteo (in un attico ‘corretto’ e purgato), a dimostrazione del fatto che il *nomos* era da considerarsi doppiamente illeggibile:

ἔγωγε σός εἰμι· πῶς δέ; καὶ τί τὸ πρᾶγμα; οὐ μὴ ἀθῆς ἐνθάδε ἔλθω· καὶ νῦν μὲν ὁ δεσπότης μ' ἐνθάδε ἤγαγεν, τὸ λοιπὸν δ' οὐκέτι, ὦ πάτερ, ἐνθάδε ἤζω μαχούμενος. ἀλλὰ καθοδοῦμαι· ἐγὼ σοι οὐ μὴ ἐνταῦθα γένωμαι· ἐγὼ ἐκεῖ παρὰ Σούσοις, παρὰ Σάρδεσιν, Ἀγβάτανα οἰκῶν. Ἄρτεμις, ὁ μέγας παρ' Ἐφέσῳ θεός μου, φύλαξ ἔσται.

In verità Siegfried Mekler – a quanto mi risulta il primo a tradurre parzialmente Timoteo in tedesco: giugno 1903 – aveva provato a offrirne una discreta porzione; il passo del barbaro appare come segue, preceduto da un significativo “zu deutsch etwa”, in una traduzione lineare⁵¹:

Kein Sach' ist zwischen mir und dir,
komme nimmer wieder.
Auch jetzt mein Herr König mich
hier daher gezeucht hat,
ich aber komme, Väterchen, nie
wieder zurück, mich mit dir zu schlagen,
bleibe daheim;
ich dir nicht daher, ich dort
sitzen, ich zu Sardes, ich zu
Susa, Agbatana wohnen.

⁴⁹ WILAMOWITZ 1903, p. 18. La parafrasi del passo è alle pp. 24-25: sulla lingua del frigio cfr. pp. 42-43. Si veda anche KENYON 1903, p. 764: “it is significant of the character of Timotheus's literary style that Professor von Wilamowitz-Moellendorff, experienced and skilful as he is as a translator, has found it impossible

to render the *Persae* into a modern language”.

⁵⁰ REINACH 1903, p. 64.

⁵¹ Oltre ai vv. 151-173 Wilamowitz (= 139-161 *PMG*: cfr. MEKLER 1903, col. 653), Mekler tradusse i vv. 215-248 della *princeps* (= 202-236 *PMG*).

So wahr ephesische Artimis,
Die grosse Got, mir helfe!

La versione, quasi agitata quanto quella greca, trascende la *Paraphrase* (a partire dalla mancata traduzione di ἔγωγε σός εἰμι, su cui *infra*) e punta direttamente alla resa del greco sgrammaticato del celenio. Molte sono le ripetizioni mantenute: “komme nimmer wieder”, “ich aber komme [...] nie wieder zurück” (che riproducono αὐτίς οὐδὰμ’ ἔλθω e οὐκέτι... αὐτίς ἐνθάδ’ ἔρχω); e ripetute sono anche le indicazioni di luogo: “daher” (x2), “daheim”, “dort” (~ ἐνθάδ’, x2, κεῖσε); dietro Wilamowitz, anche Mekler leggeva ἐγὼ σοι μὴ δεῦρ’, ἐγὼ al v. 169 (= 157 *PMG*), traducendo conseguentemente “ich dir nicht daher, ich dort” e mantenendo dunque la struttura oppositiva che si viene a produrre grazie alla ripetizione del pronome di prima persona al nominativo (“io non qui, io là”, amplificato rispetto all’originale con un’ulteriore ripetizione: “ich zu Sardes, ich zu Susa”); si noti infine la non banale imitazione-calco delle imprecisioni tipiche del non-parlante: l’assenza del soggetto (“komme nimmer wieder”, “bleibe daheim”), l’accusativo al posto del nominativo (“mich [...] zu schlagen”), il nominativo con l’infinito (“ich [...] sitzen, [...] ich wohnen”), forse l’errore più facilmente imitabile ma di fatto assente nell’originale, e qui utilizzato due volte per sviluppare un più semplice (e privo di verbo) κεῖσε e per rendere il participio ναίων. Mekler riproduce infine anche l’errore di concordanza maschile/femminile “die grosse Got” (Ἄρτιμις ἐμὸς μέγας θεός), seguito da un approssimativo “mir helfe”, congiuntivo presente alla terza persona singolare in luogo del futuro φυλάξει.

Gli esercizi si potrebbero moltiplicare, tanto da indurci al tentativo di rendere in italiano, in un gioco continuo di rifrazioni, il greco di Wilamowitz, che pure nelle parti con ripetizioni tende a *non* riconfermare ma a variare per sinonimia il lessico e le figure dell’originale. Lo criticò per questo passo (e non solo) lo stesso Gildersleeve lungo pagine che intendono essere un ‘primo sguardo’ sul testo di Timoteo ma soprattutto sull’edizione approntata da Wilamowitz, con la speciale preoccupazione di non far passare troppo tempo, perché, lamenta il filologo americano, “three months hence it will be impossible to make the slightest observation about Timotheos, without consulting all the dreary literature, all the journals, all the programmes”⁵². Così dunque sulla sezione dell’abitante di Celene parafrasata da Wilamowitz⁵³:

here Wilamowitz’s paraphrase is not so helpful as usual: πῶς δέ; καὶ τί τὸ πρᾶγμα; the δέ is doubtless inserted in deference to the feelings of the imaginary paraphrast but the asyndeton is more dramatic; and the article does not help the situation, for τί τὸ πρᾶγμα, ‘what’s the matter?’ is not a natural address in the circumstances. We expect some such question as that of the jailor at Philippi: τί με δεῖ ποιεῖν; [*Acta Apost.* 16, 30: τί με δεῖ ποιεῖν ἵνα σωθῶ;] and πρῆγμα in the sense of *opus*, the wretched Kelainite might have learned from Herodotos. τί πρᾶγμα, therefore, is τί πρακτέον and this is the sense that the translator in the Independent has given it, regardless of the Greek paraphrase. ‘What is to be done’, ‘what is wanted’, ‘what’s your will’? One is reminded of Haimon’s professed subservience to his father’s will: πάτερ, σός εἰμι· καὶ σύ μοι γνώμας ἔχων χρηστὰς ἀπορθοῖς,

⁵² GILDERSLEEVE 1903, p. 222.

pp. 235-236.

⁵³ GILDERSLEEVE 1903, pp. 233-236, si cita dalle

αἷς ἔγωγ' ἐφέφομαι [Soph. *Ant.* 635-636]. Another solution, which had crossed my own mind, is suggested by Professor Miller. The barbarian is trying to say, "There is nothing between us. There is no quarrel between us. How should there be? What quarrel should there be? It is all my master's fault"⁵⁴. Comp. Hdt. 5, 84: οἱ δὲ Αἰγυπτῆται ἔφασαν σφίσι τε καὶ Ἀθηναίοισι εἶναι οὐδὲν πρήγμα and the notorious τί ἐμοὶ καὶ σοί of John 2, 4 and Luke 8, 28.

Ricordavamo poco sopra che la versione di Mazon può essere considerata la prima traduzione completa dei *Persiani* in una lingua moderna. Non dovremmo tuttavia disconoscere l'importanza del lavoro svolto da Paul Elmer More (docente di Sanscrito e di lettere classiche ad Harvard e a Bryn Mawr prima di approdare al giornalismo), il primissimo approccio – insieme alla *princeps* di Wilamowitz – per la lettura del papiro da parte di Gildersleeve. Quella pubblicata da More è la prima versione in inglese, ed è pressoché sincrona alla traduzione francese di Mazon⁵⁵. Ripoteremo soltanto la parte che interessa più da vicino, non senza rilevare che il potenziale gioco di specchi tra versioni e retroversioni evocato poco fa – parafrasi greca e originale utilizzati insieme per la resa moderna – era già stato esercitato (e pubblicamente dichiarato) proprio nei primissimi mesi della 'nuova vita' del papiro di Abusir:

"I am yours", he would say. "How then? What is to be done? Never again will I come here. Now my master brought me here. Never in the future, O father, will I come here to fight, but will sit still. I do not belong here; I belong there in Susa, in Sardis, I live in Ecbatana. Artemis, the great god in Ephesus, will be my protector".

La versione di More dei vv. 150-161 è una resa quasi *mot à mot* dalla *Paraphrase*. Segno ne sia già quell'*incipit* così lontano dall'originale: "I am yours", che rende con deferenza anglosassone l'ἔγωγε σός εἰμι di Wilamowitz (ἔγώ e non ἔπω, stampato da Page al v. 150). Un ulteriore e significativo indizio della dipendenza da Wilamowitz è l'omissione sia nella *Paraphrase* che nell'inglese di More di uno dei due αὐτίς: il termine risulta reduplicato nell'originale (v. 151 e v. 155), ma è nella traduzione dell'*Independent* inserito una sola volta, laddove il secondo viene da Wilamowitz sostituito con οὐκέτι. Abbiamo dunque rispettivamente: οὐ μὴ αὐτίς ἐνθάδε ἔλθω (Wilamowitz) ~ "never again will I come here" (More), e τὸ λοιπὸν δ' οὐκέτι, ὦ πάτερ, ἐνθάδε ἦξω μαχοόμενος (Wilamowitz) ~ "never in the future, O father, will I come here to fight" (More); a perdersi nel duplice passaggio (greco→greco parafrastico→inglese) sono proprio quelle ripetizioni che nell'originale di Timoteo rivelano l'evidente stato d'ansia del locutore: αὐτίς οὐδάμ' ἔλθω... τὰ λοιπὰ δ' οὐκέτι, πάτερ, / οὐκέτι μαχέσ' αὐτίς ἐνθάδ' ἔρχω (vv. 151 e

⁵⁴ Si veda a proposito SITZLER 1903, p. 413: "V. 162 schreibe ich: ἐγώ μοι σοὶ κῶς καὶ τί πρᾶγμα; sc. εἶπω; dann als Antwort: αὐτίς οὐδάμ' ἔλθω" (cfr. anche SITZLER 1907, 255: "was habe ich mit dir zu tun? Wir haben keinen Streit' [...]; das Stottern ἐγὼ μοι malt die Todesangst des Phrygiers vortrefflich"). Il v. 162 della *princeps*, ἐγὼ μοί σοι κῶς καὶ τί πρᾶγμ(α), venne approvato da GILDERSLEEVE 1903, p. 235: "a barbarian who had heard ἐγώ μοι might readily make a crisis of

ἐγὼ εἰμι and σοί for σός would be a very likely turn, if he had picked up his Greek from a Kolophonian acquaintance". FRACCAROLI 1911, p. 236 lamentava l'errore 'traduttorio' di Wilamowitz: "lo parafrasò per ἔγωγε σός εἰμι, mentre è certissima invece la interpretazione del Mazon: "moi, rien avec toi"; sulla questione cfr. più nel dettaglio HORDERN 2002, pp. 209-210.

⁵⁵ Si veda MORE 1903 (trad. alle pp. 826-828).

154-155). Anche le altre sono state, nell’inglese di More, obliterate: è eliminato il secondo σοι (v. 157), fagocitato per così dire da “I do not belong here”, che traduce il greco di Wilamowitz ἐγώ σοι οὐ μὴ ἐνταῦθα γένωμαι (il quale – come visto – editava ἐγώ σοι μὴ δεῦρ’, ἐγώ: v. 169 = 157 *PMG*). Ciò che invece colpisce nella versione d’oltreoceano è il tentativo di mantenere un certo grado di eccitazione del loquente attraverso il ricorso al continuamente ripetuto “here” (x4), apparentemente in maniera simmetrica rispetto ai due δεῦρο (vv. 153 e 157) e ai due ἐνθάδε (vv. 153 e 155) dell’originale, ma in verità atto a ritradurre un ἐνταῦθα e tre ἐνθάδε di Wilamowitz (benché il primo dal filologo tedesco sia anticipato: αὐτίς οὐδὰμ’ ἔλθω in Timoteo, al v. 151, e οὐ μὴ αὐτίς ἐνθάδε ἔλθω in Wilamowitz). Anche gli avverbi di tempo cui Timoteo ricorre, οὐδὰμ’ e οὐκέτι (due volte: vv. 151 e 155), sono ridotti da tre a due grazie al filtro della parafrasi, e da οὐ μὴ di Wilamowitz (Timoteo: οὐδὰμ’) il testo trascolora e perde di varietà fino a uno dei due “never” di More. Nella versione dell’*Independent* è infine mantenuto il duplice ἐμός (“my master”, non in Wilamowitz, che ha ὁ δεσπότης contro ἐμός δεσπότης di Timoteo al v. 152, e “my protector” per l’originale Ἄρτιμις ἐμός μέγας θεός... φυλάζει ai vv. 160-161).

Tralasciemo un’analisi di dettaglio delle traduzioni di Mazon e di Campbell; osservando le ci si renderà conto, una volta di più, che più che sul lessico i traduttori del passo hanno lavorato soprattutto sulle concordanze, sulla sintassi, sulla giustapposizione di elementi non legati dalla normale collocazione assunta da soggetti, verbi, complementi, avverbi e subordinate nel *ductus* naturale della lingua (un caso per ciascuno: Mazon ha “Artimis, mon grand déesse”; “no more I come again here for fight”, traduce Campbell)⁵⁶.

Dovessimo provare a riprodurre per intero la *Mischung* di questa singolare parlata, calando su tratti dialettali, regionalismi nordici e possibili storpiature, otterremmo una versione che riproduco non senza un certo imbarazzo e non senza ripetere che forse, effettivamente, Timoteo è “not translatable”:

Dica a me a te khome e cosa? / De novo mai più mi arrivo. / Anche ora mio padrone / fino qua me qui portà. / Dopo più, padre, / più combattere de novo qua ando, / ma sedo là. / Io a te fino qua io: / là nella Sardi, nella Susa, / Agbatana di vivere; / guarderà Artimide mio grande dio / nella Efeso.

*

EPILOGO CROATO

Dopo qualche settimana dalla redazione di questo tentativo, ulteriori ricerche bibliografiche hanno incrociato un precedente che rasenta – data l’epoca – l’incredibile. Nel 1913 Giuseppe Fraccaroli sottolineava nella sua antologia di *Lirici greci* che una traduzione era utile a capire

⁵⁶ MAZON 1903a, p. 212, CAMPBELL 1993, pp. 105-107. E cfr. GILDERSLEEVE 1903, p. 228: “I – to me – to thee – how? – and – what matter? It is my master that brought me hither. Never, great father, will I come to

fight thee again. I will stay peaceably at home, Sardis, Susa, Ecbatana. Great is Diana of the Ephesians. He, she, it will be my protector” (“I am unable to criticize Timotheos’s Phrygian Greek”: p. 235).

il limite del *nomos* stesso, perché “per sentire la vanità di queste vesciche [con riferimento ai termini composti] non c’è quanto provarsi a tradurre”⁵⁷. La scena che ci interessa riserva già nella premessa di commento una sorpresa; ai tedeschi, militari o impiegati, che si esprimono coi verbi all’infinito (Inama), al *petit-nègre* delle genti d’Africa che provano a imitare il francese (Reinach), al *pidgin* dei cinesi (Perrot) si accosta ora un’ulteriore identificazione: “un Greco trova fra i fuggenti un povero Croato (chiamiamolo pure così), che è venuto a combattere perché vi fu cacciato dal padrone”⁵⁸:

Mi ti gnente che far,
 Mi qua mai più tornar;
 Stato padrone mio condurmi; ma
 Mai più, mai più, papà,
 Mi qua a far guerra mai più capitar,
 Ma mi sentar.
 Mi con ti gnente qua;
 Mi Sardi, Susa, Agbatana mi star:
 Grande signora Dia, Artemi d’Efeso,
 Pregoti mi salvar.

Il veronese Fraccaroli ricorre a settenari, endecasillabi e un quinario per la resa dell’ibrido greco-barbaro. Ma soprattutto innesta dentro i metri della tradizione poetica italiana evidenti forme dialettali venete: “mi = io”, “ti = tu/te/a te”, “gnente = niente”, tutti gli infiniti tronchi, la forma “sentar = sedere”. C’è da chiedersi per finire (è in fondo la stessa operazione tentata da chi scrive) se la figura del croato poco sopra evocata non lo spinga, per rendere questa sezione del “quasi intraducibile” Timoteo, all’imitazione di una lingua straniera posta qui sulle labbra di uno slavo e da lui avvertita come specificamente ‘mista’, frontaliera e costiera, con non pochi elementi di veneziano, una lingua che ancora oggi lascia traccia di sé fra le generazioni più anziane almeno in certe zone dell’Istria e delle isole dalmate.

Andrea Rodighiero
 Università degli Studi di Verona
 andrea.rodighiero@univr.it

Riferimenti bibliografici

AUDEN 2000: W.H. AUDEN, *Del tradurre libretti d’opera (in collaborazione con Chester Kallmann)*, trad. it. in *Lo scudo di Perseo*, Milano 2000, pp. 383-402 [1962].

BASSETT 1931: S.E. BASSETT, *The place and date of the first performance of the Persians of Timotheus*, in *ClPhil* 26, 1931, pp. 153-165.

⁵⁷ FRACCAROLI 1913, p. 523.

è a p. 547.

⁵⁸ FRACCAROLI 1913, pp. 536-537. La traduzione

- BLOSS 1903: F. BLOSS, rec. di Wilamowitz 1903, in *GGA* 8, 1903, pp. 653-670.
- BORCHARDT 1902: L. BORCHARDT, *Ausgrabungen der Deutschen Orient-Gesellschaft bei Abusir im Winter 1901/2*, in *MDOG* 14, 1902, pp. 1-59.
- BRUSSICH 1970: G.F. BRUSSICH, *La lingua di Timoteo*, in *Quaderni triestini per il lessico della lirica corale greca* 1, 1970, pp. 51-80.
- CALVIÉ 2010: *Timothée de Milet, Les Perses. Grandeur et décadence d'un papyrus grec*, Textes choisis et présentés par L. CALVIÉ, Toulouse 2010.
- CAMPBELL 1993: *Greek Lyric V: The new School of Poetry and anonymous Songs and Hymns*, edited and translated by D. CAMPBELL, Cambridge, MA., 1993.
- CONDELLO 2009-10: F. CONDELLO, *Osservazioni sul ‘sigillo’ di Teognide*, in *Incontri triestini di filologia classica* 9, 2009-10, pp. 65-152.
- CROISSET 1903: M. CROISSET, *Observations sur “les Perses” de Timothée de Milet*, in *REG* 16/71, 1903, pp. 323-348 (ora in CALVIÉ 2010, pp. 59-85).
- CSAPO 2004: E. CSAPO, *The politics of the New Music*, in P. MURRAY - P. WILSON (eds.), *Music and the Muses. The Culture of ‘Mousikē’ in the Classical Athenian City*, Oxford 2004, pp. 207-248.
- CSAPO - WILSON 2009: E. CSAPO - P. WILSON, *Timotheus the New Musician*, in F. BUDELMANN (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, Cambridge 2009, pp. 277-293.
- DE RICCI 1905: S. DE RICCI, *Bulletin papyrologique – Papyrus de Berlin*, in *REG* 18/81, 1905, pp. 355-356 (ora in CALVIÉ 2010, pp. 87-89).
- EDMONDS 1927: *Lyra Graeca*, III, newly edited and translated by J.M. EDMONDS, London-New York 1927.
- FLEMING 1977: T.J. FLEMING, *The Musical Nomos in Aeschylus’ “Oresteia”*, in *ClJ* 72, 1977, pp. 222-233.
- FO 2012: *Publio Virgilio Marone, Eneide*, traduzione e cura di A. FO, note di F. Giannotti, Torino 2012.
- FRACCAROLI 1911: G. FRACCAROLI, *Note critiche ai Persiani di Timoteo*, in *RFil* 39, 1911, pp. 223-236.
- FRACCAROLI 1913: *I lirici greci (poesia melica)*, tradotti da G. FRACCAROLI, Torino 1913.
- GENTILI 2006: B. GENTILI, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, edizione aggiornata, Milano 2006 [Roma-Bari 1984].
- GILDERSLEEVE 1903: B.L. GILDERSLEEVE, *Brief Mention*, in *AJPh* 24, 1903, pp. 222-238.
- GOSTOLI 1990: *Terpander*, edito da A. GOSTOLI, Roma 1990.
- HANSEN 1984: O. HANSEN, *On the date and place of the first performance of Timotheus’ “Persae”*, in *Philologus* 128, 1984, pp. 135-138.
- HORDERN 2002: *The Fragments of Timotheus of Miletus*, edited with an Introduction and Commentary by J.H. HORDERN, Oxford 2002.
- HUBER 2002: I. HUBER, *Der Perser-Nomos des Timotheos – Zwischen Unterhaltungsliteratur und politischer Propaganda*, in M. SCHUOL - U. HARTMANN - A. LUTHER (eds.), *Grenzüberschreitungen. Formen des Kontakts zwischen Orient und Okzident im Altertum*, Stuttgart 2002, pp. 169-195.
- INAMA 1903: V. INAMA, *I Persiani di Timoteo di Mileto (da un papiro d’Abusir)*, in *Rendiconti del Reale Istituto lombardo di scienze e lettere*, serie II, vol. 36, fasc. 12-13, 1903, pp. 626-649.

- JANSSEN 1984: *Timotheus, Persae*, a Commentary by T.H. JANSSEN, Amsterdam 1984.
- JEBB 1905: *Bacchylides, The Poems and Fragments*, edited with Introduction, Notes, and Prose Translation by Sir R.C. JEBB, Cambridge 1905.
- KENYON 1903: F.G. KENYON, rec. di Wilamowitz 1903, in *EHR* 18/69, 1903, pp. 762-764.
- KENYON 1919: F.G. KENYON, *Greek Papyri and Their Contribution to Classical Literature*, in *JHS* 39, 1919, pp. 1-15.
- KUNDERA 1994: M. KUNDERA, *I testamenti traditi*, trad. it. Milano 1994 [1993].
- LANDI 1904: C. LANDI, *Saggio di versioni poetiche da papiri greci dell'Egitto (Saffo-Timoteo-Frammento erotico Grenfell)*, Firenze 1904.
- LAMBIN 2013: G. LAMBIN, *Timothée de Milet. Le poète et le musicien*, Rennes 2013.
- LEVEN 2012: P. LEVEN, "You Make Less Sense than a (New) Dithyramb": Sociology of a Riddling Style, in J. KWAPISZ, D. PETRAIN, M. SZYMAŃSKI (eds.), *The Muse at Play. Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry*, Berlin 2012, pp. 44-64.
- LEVEN 2014: P. LEVEN, *The Many-Headed Muse. Tradition and Innovation in Late Classical Greek Lyric Poetry*, Cambridge 2014.
- LUKINOVICH 1991: A. LUKINOVICH, *I Persiani di Timoteo*, versione inedita (trad. spagnola in *Homenaje a Markus Lüpertz. La nueva musa*, in *Markus Lüpertz. Retrospectiva 1963-1990*, Catalogo del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1991, pp. 30-33).
- MAZON 1903a: P. MAZON, *Timothée de Milet, Les Perses*, in *RPhil* 27/2, 1903, pp. 209-214 (ora in CALVIÉ 2010, pp. 51-58).
- MAZON 1903b: P. MAZON, *L'Orestie d'Eschyle*, traduction nouvelle, publiée avec une introduction sur la légende, un Commentaire rythmique et des notes, Paris 1903.
- MEKLER 1903: S. MEKLER, rec. di WILAMOWITZ 1903, in *WKP* 20, 1903, coll. 649-654.
- MORE 1903: P.E. MORE, *The Persians. A Newly Discovered Ode of Timotheus*, in *The Independent*, April 9, vol. 55, January-December 1903, pp. 825-828 e 867-868.
- PADUANO 1993: G. PADUANO, *Una versione poetica dei Persiani di Timoteo*, in R. PRETAGOSTINI (ed.), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica*, Scritti in onore di Bruno Gentili, II, Roma 1993, pp. 531-536.
- PERROT 1903: G. PERROT, *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, tome I, *Comptes-rendus des séances de l'année 1903: Séance du 27 Mars 1903*, pp. 136-137 (ora in CALVIÉ 2010, pp. 23-25).
- PICKARD-CAMBRIDGE 1962: A.W. PICKARD-CAMBRIDGE, *Dithyramb Tragedy and Comedy*, second edition revised by T.B.L. Webster, Oxford 1962.
- REINACH 1903: T. REINACH, *Les "Perses" de Timothée*, in *REG* 16/68, 1903, pp. 62-83 (ora in CALVIÉ 2010, pp. 27-50).
- ROSSI - NICOLAI 2003: L.E. ROSSI - R. NICOLAI, *Storia e testi della letteratura greca. Età classica*, vol. 2A, Firenze 2003.
- SEVIERI 2011: *Timoteo, I Persiani*, ed. R. SEVIERI, Milano 2011.
- SITZLER 1903: J. SITZLER, rec. di Wilamowitz 1903, in *NPhR* 18, 1903, pp. 409-413.
- SITZLER 1907: J. SITZLER, *Timotheos*, in *JAW* 133, 1907, pp. 245-258.
- STRAZZULLA 1904: V. STRAZZULLA, *I Persiani di Eschilo ed il nomo di Timoteo volgarizzati in prosa con introduzione storica*, Messina 1904.
- SUDHAUS 1903: S. SUDHAUS, *Zu den Persern des Timotheos*, in *RhM* 4, 1903, pp. 481-499.

TACCONE 1904: *Antologia della melica greca*, con introduzione, commento e appendice critica di A. TACCONE e prefazione di G. Fraccaroli, Torino 1904.

TERZAGHI 1904: N. TERZAGHI, *Timoteo ed i “Persiani”*, in *Nuova Antologia di Lettere, Scienze ed Arti*, 4^a serie, vol. 110, marzo-aprile 1904, pp. 503-511.

TERZAGHI 1953: N. TERZAGHI, *Anthologium: testi e traduzioni a complemento della storia della letteratura greca*, Torino 1953 (ora in G. ROSATI, *Scrittori di Grecia. Testi, traduzioni, commenti*, 2: *Il periodo attico*, Firenze 1972, pp. 485-489).

VAN MINNEN 1997: P. VAN MINNEN, *The Performance and Readership of the “Persai” of Timotheus*, in *ArchPF* 43, 1997, pp. 246-260.

WILAMOWITZ 1903: *Timotheos, Die Perser*, aus einem Papyrus von Abusir im Auftrage der deutschen Orientgesellschaft herausgegeben von U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, Leipzig 1903.

WILLI 2003: A. WILLI, *The Languages of Aristophanes. Aspects of Linguistic Variation in Classical Attic Greek*, Oxford 2003.

ABSTRACT

The paper focuses on the alleged untranslatability of the *Persians*, the Timotheus' kitharodic *nomos* published – from an Egyptian papyrus – by Wilamowitz in 1903. The German Scholar was the first to assert that the text was not translatable into any other language: consequently he offered a Greek *Paraphrase* in place of a ‘real’ translation. Being the redundancy and the repetition one of the most significant stylistic aspects of the *Persians*, the first section of this essay analyzes and compares modern versions with the aim of highlighting the difficulty, for the translators, to preserve the original repetitions and verbal echoes. In the second section I examine the linguistic oddities pronounced by a non-native speaker (*PMG* fr. 791, 150-161), and I make reference to some attempts to recreate and to transfer the same mistakes into modern languages.

EMIDIO SPINELLI

LA FILIGRANA FILOSOFICA DI UNA TRAGEDIA:
SOFOCLE E IL PRIMO STASIMO DELL'ANTIGONE

1. I luoghi della tragedia classica, fuori da ogni retorica e nella certezza di un lascito perenne, ovvero di un tucidideo κτήμα ἐς αἰεὶ, hanno rappresentato e rappresentano un terreno privilegiato su cui è andata a esercitarsi la riflessione dei filosofi, in ogni tempo e luogo. Senza alcuna pretesa di voler andare a ingrossare le fila dei pensatori, grandi e anzi grandissimi, che in tale direzione si sono mossi, vorrei qui molto più modestamente avanzare solo alcune osservazioni, limitate e forse perfino marginali, su uno dei passi più belli, ma insieme anche più complessi e difficili da decifrare, della produzione tragica: il primo stasimo dell'*Antigone* di Sofocle (vv. 332-375)¹.

Oltre a cercare di comprenderne determinati snodi testuali e concettuali a mio avviso molto rilevanti, comunque, vorrei anche aggiungere al coro delle voci, che su quel brano si sono cimentate, le acute considerazioni e la collocazione del tutto peculiare che a quel primo stasimo ha dato Hans Jonas – un pensatore del Novecento sicuramente sensibile all'eredità del mondo antico² – nell'*incipit* di quella che può essere considerata forse la sua opera più rappresentativa: *Das Prinzip Verantwortung*³.

2. Che il tema affrontato dal primo stasimo fosse considerato centrale già in un ambito cronologico vicino a Sofocle e in ambienti che sicuramente possiamo definire filosofici, anzi in esponenti di punta di nuovi e rivoluzionari approcci teorici alla spiegazione dell'antropologia o meglio ancora della vera essenza dell'uomo nel suo "abitare" il mondo, potrebbe dimo-

¹ Per una prima, efficace introduzione alle riflessioni specificamente dedicate all'*Antigone* da cinque grandi autori (Hegel, Kierkegaard, Hölderlin, Heidegger, Bultmann) cfr. i vari interventi raccolti in MONTANI 2001; sulla posizione hegeliana cfr. anche il ricco contributo di FERRINI 2002. Una serie di considerazioni di carattere più generale, ma ugualmente utili, sul peso del lascito legato alle tragedie greche si possono infine leggere nei primi due capitoli in WILLIAMS 2009.

² Fra le molte citazioni possibili, scelgo la seguente, secondo me particolarmente significativa: "ma

ci sono poi sempre quei retrogradi come me che restano fedeli all'idea che ci sia ancora qualcosa da imparare dalla filosofia classica su come si possa domandare e pensare" (JONAS 2000, pp. 141-142). La sensibilità jonasiana verso il mondo antico emerge inoltre in modo particolare in molti dei corsi che egli tenne, a partire dagli anni Cinquanta del Novecento, in Canada prima e alla New School for Social Research di New York poi: per un primo orientamento cfr. JONAS 2010 e il ricco materiale inedito di prossima pubblicazione in JONAS 2016.

³ Cfr. JONAS 1990 (=JONAS 1979).

strarlo senza ombra di dubbio il confronto con due testi ben noti a chi si occupa del pensiero filosofico fra V e IV sec. a.C.⁴. Penso in particolare al fr. 5 di Democrito e al lungo mito che Platone mette sulla bocca di Protagora nel suo omonimo dialogo. La questione che questi passi mettono al centro dell'attenzione, con movenze e soluzioni non certo identiche, è quella relativa alla possibilità stessa di pensare la storia dell'umanità come una forma processuale aperta, positiva e volta verso il meglio. Il vero problema, insomma, è quello della legittimità di pensare il nostro rapporto con il mondo e con la vita in termini di progresso. Senza entrare nelle molte e complesse sfumature ermeneutiche che pure si lasciano intravedere dietro la posizione democritea⁵ e forse ancor più dietro quella platonica (o meglio quella di Protagora così come vuole presentarcelo Platone⁶), la mia domanda a questo punto è un'altra, decisamente più vicina al cuore dell'opera sofoclea: ciò che leggiamo nel primo stasimo, nella posizione del coro sapientemente e raffinatamente articolata, va considerato un ennesimo capitolo della celebrazione delle mirabolanti e progressive sorti dell'umanità?⁷ O forse fra le righe del testo si può e si deve individuare un atteggiamento diverso, molto meno enfaticamente positivo e al contrario cauto, prudente, perfino forse dolente rispetto al raggio d'azione e alla riuscita delle opere dell'umano ingegno?

3. Per poter rispondere senza scorciatoie e con cognizione di causa a questi interrogativi, bisogna procedere con cautela e, in primo luogo, ricollocare lo stasimo nel tessuto compositivo della tragedia. Ancor più esattamente, l'obiettivo deve essere quello di comprendere il modo in cui i versi precedenti allo stasimo iniziano a delineare le due figure antagoniste in campo: Antigone da una parte e Creonte dall'altra.

Fin dai primissimi versi, fin dallo scambio di serrate battute con sua sorella Ismene, Antigone mostra di aver scelto una strada rispetto a cui non si danno tentennamenti o ripensamenti. Mentre ai vv. 49-68 la sorella chiama in causa, con timore e tremore (per parafrasare un'espressione kierkegaardiana), i lutti antichi e recenti della famiglia, le norme di completa sottomissione della figura femminile e la necessità di sottostare senza discussione al potere costituito⁸, Antigone, con uno scatto che già rivela il suo tratto "eroico" e le radici non negoziabili del suo agire futuro, si esprime in merito alla decisione di seppellire *contra legem* Polinice con parole nette e inequivocabili:

Non ti spingerei né, se volessi ancora
farlo, vorrei che con me tu lo facessi.

⁴ Per alcune importanti indicazioni sulla ricezione delle opere tragiche, nonché di quelle comiche, soprattutto nel V sec. a.C. si veda utilmente MEIER 2000.

⁵ Cfr. DK 68 B 5, nonché BRANCACCI 2003; ancora valide restano infine le pagine di COLE 1967.

⁶ Per una serie di giusti *caveat* in merito a una lettura comparativa fra Sofocle e il *Protagora* di Platone cfr. BODÉUS 1984.

⁷ Sull'interpretazione decisamente ottimistica e

'progressista' del primo stasimo dell'*Antigone* da parte di Rodolfo Mondolfo mi permetto di rinviare a SPINELLI 2013, pp. 12-15.

⁸ La ricapitolazione più efficace, quasi la quintessenza del suo carattere e della sua funzione scenica sembrano affidate all'affermazione finale e sentenziosa che chiude il suo intervento, ai vv. 67-68: τὸ γὰρ / περισσὰ πράσσειν οὐκ ἔχει νοῦν οὐδένα.

Sii pure quel che ti pare, io quello là
 lo seppellirò. È bello, così, morire.
 Amata con lui giacerò, con l'amato,
 dissacrerò tutto: ché molto più tempo
 devo piacere là sotto che qua sopra.
 Laggiù giacerò per sempre; se tu credi,
 quel che in alto apprezzano, disprezza pure⁹.

L'atteggiamento di Antigone appare dunque improntato al rifiuto di qualsiasi richiamo alla moderazione o alla misura (μέτρον), soprattutto se questi presunti valori vengono non dall'adesione alla superiore legge divina, ma piuttosto da norme tutte umane, generate e amministrate nel e dal miope orizzonte di un consenso politicamente dato e limitato¹⁰.

La figura di Creonte, dal canto suo, si lascia subito individuare come nettamente caratterizzata, nel senso di quella coloritura politica che mette immediatamente capo a una serie di rivendicazioni potremmo dire pragmatiche o "operative"¹¹. Non c'è spazio, anche in lui e almeno inizialmente, per dubbi o esitazioni. In lui si vede raffigurato il reggitore della comunità civile, il "pastore" preoccupato di imporre l'obbedienza e dunque di evitare ogni sbandamento rispetto al complesso di norme e leggi che dovrebbero salvaguardare la concordia o ὁμόνοια interna della città, contro qualsiasi pernicioso deviazione o istigazione alla discordia¹². Come si apprenderà più avanti, già nel pieno svolgimento dell'azione tragica, da combattere è soprattutto qualsiasi cedimento "anarchico", visto che proprio di una simile ἀναρχία, di tale

[...] disobbedienza, nessun male è peggio:
 rovina città, devasta abitazioni,
 provoca disfatte nella schiera alleata:
 tra coloro che agiscono rettamente
 tiene al sicuro molte vite l'obbedienza¹³.

4. Se questa, già nei primi trecento versi, è la fisionomia dura e quasi 'sclerotizzata' che la costruzione scenica sofoclea sembra voler attribuire ad Antigone e Creonte, a maggior ragione vale la pena chiedersi: come si può e deve interpretare l'intervento del coro nel primo stasimo?

⁹ Sono i vv. 69-77, citati nella traduzione – molto originale, talora perfino positivamente "straniante" e di cui volentieri mi servirò spesso, anche in seguito – di LABORATORIO 2010, p. 244.

¹⁰ Si può supporre, allora, che Sofocle pensasse qui più specificamente proprio alla πόλις ateniese a struttura democratica e più in particolare volesse alludere, polemicamente, alla figura di Pericle: cfr. in particolare EHRENBERG 1958. Come è stato giustamente rilevato, del resto, "il vero conflitto, da cui tutto il resto dipende, riguarda il *nomos*, vale a dire la legge e il fondamento stesso della comunità umana. Nell'*Antigone* si confrontano due concezioni opposte di *nomos*, perorate rispettivamente da Creonte (v. 192) e da

Antigone (v. 451), e questo confronto serve a Sofocle per trattare alcuni temi decisivi della condizione umana" (BONAZZI 2010, p. 206).

¹¹ Esse si spingono, verosimilmente, fino alla pretesa di voler "controllare politicamente la morte", come scrive ancora BONAZZI 2010, p. 216, con opportuno rinvio in nota al contributo di BÉNARDETE 1975.

¹² Del resto Creonte subordina perfino l'acquisizione di legami di amicizia o inimicizia al rispetto della patria, visto che "né amico mai un uomo nemico alla patria/considererei, questo sapendo che/è questa che dà sicurezza e su questa/ con rotta corretta amici ci facciamo" (vv. 187-190, tr. LABORATORIO 2010, p. 248).

¹³ Vv. 672-676, tr. LABORATORIO 2010, p. 264.

Anche qui s'impone prudenza. Il tono di quello che è "l'ambiguo e potente attacco a *Priamel*" del primo stasimo¹⁴ appare sin dall'inizio decisamente alto, direi anzi sentenzioso ovvero gnomico, come mostra forse già l'ellissi del verbo nel Πολλὰ τὰ δεινά del v. 332 (cui subito si oppone il κοῦδέν successivo, tramite un καί dalle molte possibili rese) e come conferma il ricorso a un verbo copulativo come πέλει. Esso ha chiara eco omerica e esiodea e lancia come sottinteso, a mio avviso, anche il senso di "aggirarsi", "farsi avanti", quasi "agire sulla scena dell'esistenza"¹⁵. Ecco perché il fuoco delle parole del coro è tutto incentrato sulle prerogative dell'uomo, sul suo ruolo appunto δεινός (vedremo più avanti e meglio in che senso: cfr. *infra*, § 10), con l'elenco di azioni che sicuramente ne esaltano la forza e la fattiva operatività, ma che già adombrano una sorta di difficile dialettica fra la realizzazione dell'uomo e la violenza che egli compie rispetto alla φύσις, per uscire da un isolamento che lo condannerebbe forse a soccombere (un altro tema su cui sarà doveroso tornare, nella coda jonasiana di questo contributo: cfr. *infra*, §§ 11-13).

Inizia così un lungo elenco, che si muove su più piani e ambiti.

Si passa dalla vittoria sui flutti morosi di un mare che sembra canuto o addirittura "mucido"¹⁶, allo sfruttamento agricolo della grande madre Terra¹⁷, proprio perché essa non è solo immortale (ἄφθιτον), ma soprattutto non si tira indietro mai, è "infaticabile" (ἀκαμάταν, v. 339) nel donare i suoi frutti a chi sa prenderli, a chi allusivamente la "sfianca"¹⁸; e si finisce poi con gli utili ritrovati della caccia, attività di enorme respiro portata avanti da questo ἀνὴρ, che così mostra il lato pratico e operativo di tutta la sua intelligenza¹⁹, tanto che, facendo ricorso a strumenti potenti (come le reti annodate del v. 346) o a inganni più sottili (così suggerisce quel μηχαναίς del v. 349) eccelle nel catturare uccelli, pesci o altre bestie così come nell'esercitare il suo potere²⁰ su fiere di indole e provenienza diversa²¹, trasformandole in docili animali domestici.

5. A partire dai vv. 353 ss. si assiste quasi a una accelerazione di tono e di prospettiva. Se nella prima parte il coro aveva insistito sulla relazione che l'uomo riesce a instaurare a suo vantaggio e in modo dominante rispetto ad aspetti anche duri e aspri della φύσις in senso lato,

¹⁴ RODIGHIERO 2010, p. 162; cfr. anche SEGAL 1964 e GRIFFITH 1999, p. 185.

¹⁵ Da cui e per cui, forse, l'efficace "vive" nella tr. di SAVINO 1977, del resto già notevole e singolare per il suo iniziale "pullula mistero".

¹⁶ Termine raro, ma ricercato, scelto nella tr. di LABORATORIO 2010, p. 253; la tr. di CIANI 2000, p. 30 preferisce "bianco di schiuma", all'interno di un gruppo di versi (335-337) caratterizzati comunque dall'evocazione della metafora della nave, già sfruttata da Creonte ai vv. 162-191, per descrivere l'unico strumento che, perfino di fronte a una tempesta tremenda, come quella cui era stata sottoposta Tebe, possa condurci in salvo; né si dimentichi che il difficile oltrepassamento del mare sarà evocato più oltre anche a proposito di Eros (v. 785) e di Dioniso (v. 1145).

¹⁷ Ovvero "la super", come rende con forte mo-

dernismo la tr. di LABORATORIO 2010, p. 253.

¹⁸ Questa mi pare la sfumatura di senso di ἀποτρέπεται, sempre al v. 339.

¹⁹ Piuttosto che con "pensante" (tr. LABORATORIO 2010, p. 253) o "intelligente" (SUSANETTI 2012, p. 83), per περιφραδής (v. 347, *hapax* nel *corpus* sofocleo) mi pare più elegante la versione di CIANI 2000, p. 30: "pieno d'ingegno".

²⁰ Credo si debba dare al κρατεῖ del v. 348 un'estensione metaforica vasta e forte, lasciando aperta una lettura che ne dilati il senso, fino ad alludere al potere politico che il governante o, per riproporre un'immagine già evocata, il "pastore" (Creonte, di nuovo e dietro le righe?) sa ed è legittimato a esercitare sul suo popolo, ancor più significativamente sul suo gregge.

²¹ Dovrebbe trattarsi di cavalli, tori, forse capre *vel similia*: sulla questione cfr. SUSANETTI 2012, p. 229.

ora l'accento cade su di un terreno molto più delicato, nonché strutturalmente cruciale per il funzionamento drammatico delle dinamiche messe in gioco dalla tragedia. Si tratta infatti di una descrizione molto particolare delle relazioni che intercorrono *fra* gli uomini nel loro saper andare oltre i limiti naturali per costruire una *propria* realtà, unica e caratteristica della propria specie.

Anche in questo caso la prima impressione di lettura va verso una valutazione del tutto positiva di una simile opportunità e capacità. Al di là della sottolineatura, ai vv. 355-357, di una nota e spesso ricordata prerogativa dell'uomo, che non si accontenta di rifugi occasionali e precari, ma è in grado di costruire ripari più solidi e strutturati di fronte alle intemperie, le intenzioni sofoclee appaiono fin da subito chiare. Lo mostra a sufficienza, credo, la scelta verbale di un medio riflessivo (ἐδιδάξατο), che molto verosimilmente vuole segnalare l'autonomia e indipendenza dell'uomo da ogni fonte esterna ed eteronoma: senza vincoli né ossequi, egli è maestro di se stesso. Ciò vale in prima istanza quando si rifletta sulla padronanza che egli esercita rispetto allo φθέγμα ovvero di fronte a quella sfera delle determinazioni linguistiche, che è centrale nella modalità secondo cui può rapportarsi ai suoi simili²². Ancor più deciso sembra il tono quasi di esaltazione quando il coro insiste su ciò che diventerà, in tempi successivi e in teorizzazioni filosofiche molto più agguerrite il tratto distintivo, la proprietà caratterizzante rispetto al genere umano: la capacità di pensare o φρόνημα (termine che compare 6 volte nell'*Antigone* e in nessun altro dramma sofocleo). Né manca, in tal senso, un'indicazione sottile da parte di Sofocle, che con un semplice aggettivo (ἀνεμόεν) sembra voglia dipingere l'essenza di questa sorta di vertiginosa forza del pensiero umano, che sa muoversi con grande libertà, con fluidità, rapida, secca, simile dunque a una "raffica di vento"²³. In una sorta di *crescendo*, infine, il coro celebra l'auto-ammaestramento umano perché sa darsi un tipo del tutto speciale di impulsi²⁴: quelli che si trasformano in forza fondativa di un vivere associato immediatamente legato al possesso delle leggi e alla costituzione della solida realtà della πόλις²⁵.

6. Come se non bastasse quest'elenco di tratti distintivi delle potenzialità antropologiche, il coro raggiunge l'apice delle sue lodi ai vv. 360-361. Qui compaiono infatti due aggettivi che

²² Oggetto del controllo umano è dunque quel linguaggio che si rivela essenziale per fondare e organizzare lo stato, come nota STEINER 1990, p. 283.

²³ Questa, con grande plasticità, quasi violenta, la resa dello ἀνεμόεν del v. 353 in LABORATORIO 2010, p. 253.

²⁴ Si tratta di quelle ὀργάς richiamate al v. 355, che sembrano dover essere considerate quasi come 'disposizioni naturali' (così già in Esiodo, Pindaro, Tucidide) e non alla stregua di una "ungovernable rage, violent anger", come vorrebbe la NUSSBAUM 1986, p. 75; ma se così è, allora starei per avanzare una proposta ('oltraggiosa' e comunque poco fondata?) di correzione al testo, modernizzando, filosofizzando anzi in senso ellenistico il sostantivo e sostituendolo con un molto

più tecnico, stoicamente tecnico ὀργάς!!!

²⁵ Questo è l'intreccio semantico che io sento muoversi dietro l'uso di ἀστυνόμους al v. 354, ancora una volta reso con articolata originalità e insieme tentata fedeltà etimologica con "forze armonizzate in leggi e mura" in SAVINO 1977. Per la considerazione del νόμος quale elemento tutto umano cfr. anche la posizione di Protagora (*supra*, § 2), che insiste appunto "sul carattere umano e non divino, relativo e non assoluto, della giustizia. E della possibilità della giustizia: mentre il mondo di Esiodo è un mondo di decadenza rispetto a un'età perduta dell'oro, in Protagora c'è fiducia e ottimismo nelle capacità umane" (BONAZZI 2010, p. 210); cfr. anche GOLDHILL 1986, p. 206.

rendono in modo plastico e molto efficace l'inventività umana. L'ἀνὴρ dello stasimo, infatti, è dotato di ogni risorsa e pronto all'ingegno in ogni direzione: è cioè παντοπόρος²⁶. Non solo: egli è addirittura ἄπορος ἐπ' οὐδέν, nel senso che non sembra gli manchino risorse di fronte a qualsiasi evenienza e che dunque egli sia dotato di qualità tali da poter fronteggiare ogni situazione. Questo *mix* di doti naturali e di acquisizioni raggiunte tramite una sorta di attività di auto-educazione rappresenta il bagaglio esistenziale che dovrebbe accompagnare l'uomo anche verso gli eventi futuri²⁷, anche se le modalità con cui il coro disegna la parabola ascendente fanno quasi presagire un brusco mutamento di rotta in questa sorta di peana delle presunte *perfectiones* umane. Quasi a voler ristabilire la forza degli ineluttabili confini imposti dal rispetto di un equilibrio di fondo sintetizzabile nel motto delfico del "nulla di troppo", infatti, il testo sofocleo segna un punto di arresto, non superabile né negoziabile, alla scala dei successi umani. Se è vero che ancora nei vv. 362-364 si sente forte l'eco delle capacità di un ἀνὴρ in grado di dominare la tecnica medica e inventare così rimedi contro malanni e dolori sicuramente indesiderabili e apparentemente invincibili²⁸, altrettanto vero è che una simile affermazione è preceduta da una constatazione che non ammette repliche. L'uomo, qualsiasi uomo nella sua costituitiva ed effimera struttura legata al divenire e consegnata allo scorrere di un tempo che avrà fine sicura²⁹, si scontra contro un evento rispetto a cui il suo ingegno tecnico non può assolutamente nulla. Una cosa, una sola (μόνον, come si legge al v. 361) risulta per lui insuperabile, perché si sottrae a ogni possibile spazio di azione³⁰, essendo in realtà il limite estremo di un'esistenza che si muove nell'altalenante oscillazione di istanti sempre precari: la morte, l'appuntamento da sempre segnato con il cammino verso l'Ade³¹.

7. Già la pesante ipoteca di questo limite strutturale, come già si accennava, o meglio ancora biologico serve a ridimensionare la presunta ampiezza di un'antropologia tecnicamente connotata. In aggiunta, però, e al di là di qualsiasi concessione innografica al potere dell'uomo, sulla sua testa e sul suo destino si muovono altre ombre, forse non così categoriche e definitive come lo spettro della morte, ma sicuramente abbastanza minacciose da dover essere subito richiamate dal dettato del coro sofocleo.

Facendo tesoro della traduzione di Cetrangolo³², dunque, ai vv. 365-367 sentiamo innanzi tutto dire che l'uomo

²⁶ Si tratta di un *hapax* assoluto, "che rimarca, in modo celebrativo, la condizione dell'uomo delle tecniche, la pienezza dei suoi mezzi" (SUSANETTI 2012, p. 232).

²⁷ Va forse evidenziato, ricorda Susanetti 2012, p. 233, come "nel secondo stasimo, 'passato', 'presente' e 'futuro' si compongono nella catena lineare di una teodicea che sanziona la dismisura umana, votandola al tracollo (cfr. vv. 611-614)" (SUSANETTI 2012, p. 233). Non sfioro neppure il problema della lettura che Heidegger dà della coppia παντοπόρος/ἄπορος e di quella successiva ὑπίπολις/ἄπολις, limitandomi a rinviare, più in generale, a HEIDEGGER 2001 e al commento di ARDOVINO 2001.

²⁸ Su questo aspetto cfr. anche Aesch. *Prom.* 478-483.

²⁹ Cfr. Pi. *Pi.* 8. 95-97.

³⁰ Questa è forse la sfumatura di senso della lezione tradita οὐκ ἐπάξεται al v. 362, che mi pare dunque inutile correggere.

³¹ Giustamente è stato fatto notare come la grandezza di Antigone starà proprio nel fatto che lei, solo lei avrà controllo sulla sua morte: cfr. STEINER 1990, p. 294, nonché le raffinate riflessioni di BULTMANN 2001, su cui si veda soprattutto LETTIERI 2001.

³² Cfr. CETRANGOLO 1970, la cui resa al v. 365 di quell'aggettivo sostantivato τὸ μηχανόεν, che è *hapax* assoluto, unito a σοφόν in un'espressione di tipico sa-

fornito oltre misura di sapere,
d'ingegno e d'arte, ora si volge al male,
ora al bene³³.

Proprio questa duplicità valoriale che l'agire umano può assumere, assurgendo ai livelli alti della positività morale come anche degenerando verso le bassezze della malvagità comportamentale, segna un punto importante e diviene un ulteriore, palese campanello d'allarme rispetto alle doti celebrate nei versi precedenti. Per dirla in modo ancor più secco e immediato: forse l'uomo potrà anche mettere su uno dei due piatti della sua bilancia esistenziale successi, vantaggi, rimedi, espedienti, risorse e qualsivoglia altro elemento di positiva affermazione sul e nel corso del mondo; ciononostante, come il coro si premura di precisare con sferzante puntualità, egli non è onnipotente, poiché deve anzi non solo sottostare all'ineluttabile spada di Damocle della morte, ma anche riconoscere altri due ostacoli, altri due freni fortissimi e vincolanti rispetto al suo agire. Se nella costruzione di una comunità associata egli aveva raggiunto una delle vette del pieno dispiegarsi della sua forza intellettuale, come abbiamo visto ai vv. 354-355, è nel mantenimento di un simile prodotto culturale che inevitabilmente si generano per lui altri imperativi normativamente ineludibili. Non sembra bastare, in tal senso, una forma di passivo conformismo di fronte alle norme condivise dal corpo sociale. Per essere davvero cittadino, anzi per poter assurgere al ruolo di "colonna dello Stato"³⁴, il coro sembra alzare tono e livello delle esigenze da far valere; e lo fa caricando in primo luogo le proprie richieste di una tonalità religiosa, che forse non ci sorprende e che insiste sulla necessità di un rispetto attivo e convinto di un giuramento fatto in nome della divina giustizia³⁵. Oltre a questa "dimensione teologica", non certo estranea alla sensibilità sofoclea, il coro fa però valere anche un altro elemento normativamente forte: il rispetto delle leggi patrie, evocato dal νόμους παρειρών χθονός del v. 368. Si tratta di certo di un imperativo molto più terreno, ma altrettanto sicuramente attuale, 'di casa' nell'economia della tragedia.

8. Il giusto nella *polis*, colui che vuole garantirsi un posto degno e rispettato nel consesso civile dei suoi concittadini, non potrà dunque che attenersi all'insieme di questo prontuario comportamentale, retto sì *anche* da un richiamo al valore della norma religiosa, ma a mio avviso reso pragmaticamente doveroso dalla necessità di non infrangere la legge. Non a caso, infatti, la chiusa del primo stasimo si consuma nella descrizione di una condizione insopportabile e inaccettabile: quella di chi è e si rende ἄπολις³⁶ ovvero chi disconosce i valori cruciali

pore gnomico, risulta particolarmente efficace, a mio avviso, perché rispondente alla logica del testo di Sofocle e degli intenti del coro, che egli fa agire nello spazio scenico; sulle 'stranezze' lessicali e sintattiche di questi versi cfr. anche KITZINGER 2008, pp. 24-26.

³³ Dietro l'espressione τὸτὲ μὲν κακόν, ἄλλοτ' ἐπ' ἐσθλὸν ἔρπει si lascia cogliere un'opposizione basilare, una delle molte fra quelle evocate in questa evidente tragedia della duplicità: cfr. in proposito NICOLAI 2010.

³⁴ Così rende SAVINO 1977; queste, comunque, le

sfumature di senso che si nascondono, mi pare, dietro lo ὑπίπολις del v. 370, altro *hapax* assoluto. Cfr. anche SUSANETTI 2012, p. 235, nonché, sull'ambiguità di tale termine, KNOX 1964, p. 185, n. 47.

³⁵ V. 369: θεῶν τ' ἔνορκον δίκαν, ovvero rispettando "la giustizia vincolata dal giuramento degli dei" (tr. Ferrari 1982).

³⁶ Si tratta dello stesso aggettivo che tocca non solo alla Medea di Euripide (*Medea*, v. 255), ma anche all'Edipo sofocleo nell'*Edipo a Colono*, v. 1357.

della città. Un individuo del genere non può che macchiare in modo irrevocabile la propria esistenza, “con-vivendo”³⁷ con la massima negatività morale immaginabile, con τὸ μὴ καλόν, come si legge al v. 370, secondo quell’accezione tradizionalmente in vigore nel mondo greco che intende il καλόν nel senso di ciò che è bello, perché *moralmente* buono. Dietro le azioni, compiute per cieca arroganza (τόλμας χάριν, si legge al v. 371), di chi si condanna a essere “senza città”, del resto, si agita un fantasma ben noto al mondo letterario e all’immaginario greco: il rischio sempre aperto per l’uomo è infatti quello di andare indebitamente oltre i propri limiti³⁸, macchiandosi di un peccato di tracotanza o ὕβρις, che lo porta a osare senza freno, a dare piena realizzazione a eventi indicibili e inaccettabili³⁹. Di fronte a uno scenario così negativo, che mi sembra riassume bene il vero obiettivo polemico cui vuole alludere il coro, non sorprende che il primo stasimo si chiuda con una sorta di bando scagliato proprio contro chi è ἄπολις: costui (o costei, se il bersaglio è dunque, e neppure troppo nascostamente, di nuovo l’operato, *incredibile auditu et dictu*, di Antigone?) non merita di essere accolto né nella sfera privata né in quella pubblica, visto che non è legittimato a condividere il cibo, intorno al focolare, né a coltivare i medesimi pensieri⁴⁰ di chi invece, con cautela e rispetto, si è fatto e si è mantenuto buon cittadino.

9. Dopo aver ripercorso, seppure a grandissime linee e senza pretesa di assoluta completezza, gli snodi basilari del messaggio lanciato dal coro nel primo stasimo, credo si possa convenire sul fatto che la sensazione ultima e più attendibile che si ricava da questi versi non è tanto quella di una sfrenata lode delle capacità tecniche umane, quanto piuttosto quella di una straordinaria cautela nel valutarne ed evidenziarne i limiti⁴¹. Tenendo del resto presente un possibile rinvio incrociato *anche* al primo stasimo delle *Coefore* di Eschilo (vv. 585-601) e al suo tono fortemente negativo, si potrebbe ragionevolmente concludere che “lo stasimo sofocleo celebra le conquiste dell’uomo, ma il nesso intertestuale con il precedente eschileo proietta, da subito, una luce inquietante e sinistra sull’intero quadro delle acquisizioni tecniche”⁴², al punto che non si può inquadrarne *tout court* il messaggio nel senso di una forma di ottimismo priva di riserve e qualificazioni importanti⁴³. Quel che forse si può determinare con un grado

³⁷ Al v. 371, dunque, ζύνεσσι va inteso nel senso forte di una convivenza, che si attua nella bruttura del *senza dio* e del *senza patria*.

³⁸ Una simile situazione esistenziale, fatta di attività e fattività, non viene *ipso facto* giudicata positiva, ad esempio, da Heidegger, nella cui interpretazione essa sembra slittare piuttosto verso “das Un-heimliche”, verso ciò che è “inquietante”, dunque costitutivamente privo di tranquillità: cfr. HEIDEGGER 1968, p. 159.

³⁹ V. 375: ὃς τὰδ’ ἔρδοι; già, ma ‘questo’ cosa? Forse dietro il τὰδ’ si nasconde un’allusione all’atto, politicamente anti-cittadino, della sepoltura di Polinice da parte di Antigone, la cui pernicioso opposizione a quello che potremmo chiamare ‘ordine costi-

tuito’ comparirà più oltre, paradigmaticamente, ai vv. 453-455; cfr. anche GRIFFITH 1999, pp. 51-54. Non è inverosimile, tuttavia, che dietro quel τὰδ’ si possa intravedere anche, proletticamente, lo scoppio di ὕβρις, latore di sangue e morte, di Creonte: cfr. ad esempio i vv. 1033-1047.

⁴⁰ L’espressione ἴσον φρονῶν del v. 374 ha chiara eco omerica (*Il.* 15. 50) e erodotea (1. 60), ma anche allusiva, militante valenza politica, nella direzione della uguaglianza o ἰσότης democratica: cfr. anche SUSANETTI 2012, pp. 235-236.

⁴¹ In proposito cfr. KITZINGER 2008, p. 21.

⁴² SUSANETTI 2012, p. 225.

⁴³ Su questo punto insiste giustamente NUSSBAUM 1986, p. 73.

minore di incertezza è la posizione del coro rispetto ai due grandi antagonisti della tragedia. Non credo si possa accogliere facilmente l'ipotesi di una sua presunta equidistanza, una sorta di neutralità e indipendenza dettata da una critica più o meno esplicita rivolta tanto all'arroganza del potere cittadino incarnata da Creonte quanto alla "cecità politica" o se si vuole alla "intransigenza tradizionalistica" ostinatamente mostrata da Antigone⁴⁴. Mi sembra invece che alcuni indizi vadano tenuti in debita considerazione per illuminare il vero ruolo del coro. Mi limito a citarne due. Prima di tutto va sottolineato il fatto che la stessa Antigone ne celebrerà più avanti i membri appellandoli come "signori di Tebe" (οἱ κοίρανίδαι, *hapax* al v. 940), implicitamente affiancandoli dunque a chi nella πόλις detiene il potere. In secondo luogo e con forza ancora maggiore non si può dimenticare il modo in cui Creonte li chiama in causa, invitandoli a comparire in scena (vv. 162-169). Sono versi molto chiari, quasi programmatici direi, visto che insistono sulla loro ininterrotta fedeltà alla stirpe regale di Laio:

Signori, dopo questa tempesta, gli dei hanno raddrizzato le sorti della nostra città. E io vi ho convocato qui, voi soli tra tutti i Tebani. So che siete sempre stati fedeli alla corona, fedeli a Laio, e poi a Edipo, quando ha governato la città, e dopo ancora, ai suoi figli. Sempre coerenti, sempre costanti⁴⁵.

Il verbo che qui caratterizza in modo saliente il comportamento del coro, che ne dà un'immagine immediatamente comprensibile al lettore, imprimendosi in profondità nelle sue orecchie, ritengo sia quello del permanere (μένοντας..., v. 169), quasi a indicare la costanza del loro atteggiamento in campo politico, il loro essere sempre al fianco di chi ha retto le sorti di Tebe. Si può allora pensare che, in modo alquanto inatteso, improvviso e forse perfino contraddittorio, nel prendere la parola nei versi del primo stasimo, questo stesso coro si possa schierare – *precisamente qui*, in questo punto della trama tragica e alla luce del precedente sviluppo dell'intreccio compositivo – *contro* Creonte e a sostegno di una donna, che per di più si pone in modo altero e provocatorio *al di là delle leggi patrie*? Mi pare poco credibile. Piuttosto, è ragionevole supporre che i potenti di Tebe, nerbo del coro, scelgano consapevolmente di celebrare e praticare moderazione ed equilibrio, soprattutto in senso e sul piano della prassi politica⁴⁶, prendendo dunque distanza proprio da Antigone, colei che nega e insieme offende le regole della πόλις, minandone le fondamenta⁴⁷, visto che si accinge – lei sì e lei sola, oramai totalmente e tragicamente αὐτόνομος, "legge a se stessa" (cfr. v. 821) – a compiere un qualcosa, un'azione umana, che, per richiamare un aggettivo cruciale dei versi iniziali dello stasimo (332-333), non rientra tanto in ciò che è δεινόν e neppure in ciò che si rivela δεινότερον, ma che addirittura può essere bollato come δεινότατον.

10. A questo punto, il problema, spinoso e molto dibattuto, della corretta traduzione dell'aggettivo δεινός, lungi dal rivelarsi una questione di micro-filologia o un ghiribizzo anti-

⁴⁴ Questa mi sembra essere la conclusione suggerita da OUDEMANS - LARDINOIS 1987, pp. 120-132; pur su piani e con motivazioni diverse, per una collocazione in qualche modo neutra e altra del coro rispetto ai protagonisti della tragedia sembra pronunciarsi an-

che KITZINGER 2008, pp. 20-30.

⁴⁵ Tr. SUSANETTI 2012, p. 71.

⁴⁶ Nella stessa direzione, mi pare, cfr. anche VAN NES DITMARS 1992, p. 63.

⁴⁷ In proposito cfr. anche SCHWINGE 1971, p. 306.

quario, risulta essere il modo migliore non solo per afferrare il tono generale che sorregge l'intervento del coro nel primo stasimo, ma anche la più opportuna introduzione all'utilizzazione di questi versi sofoclei da parte di Hans Jonas⁴⁸.

Se il coro, per quanto mirabili o addirittura prodigiose o meravigliose o stupefacenti e perfino misteriose esse possano essere, ha ben chiaro il rischio di degenerazione insito in tutte le imprese umane – tanto in generale quanto forse, più nello specifico, nella futura e tragica disobbedienza di Antigone –, la traduzione di δεινός dovrebbe essere caricata di forza più negativa che positiva⁴⁹ e quindi andare, a mio avviso, nella direzione di ciò che è tremendo/terribile⁵⁰ e forse addirittura “mostruoso” o perfino generatore di “tabù”⁵¹. Una scelta ancora più felice, tuttavia, sarebbe quella di adottare la proposta, sempre validissima e quasi geniale, di Hölderlin: “ungeheuer”, ovvero letteralmente “*s-misurato*”, a voler indicare un comportamento sempre pericolosamente esposto all'eccesso ovvero incline a perdere quella misura, che sola invece ci mette nella condizione di vivere tranquilli la nostra esistenza e che ci allontana dal baratro della contraddizione fra la coscienza delle nostre potenzialità e la tragicità del nostro destino, segnato dalla contingenza estrema del nostro essere inequivocabilmente effimeri, nonostante lo spazio apparentemente ampio della nostra ingegnosa e tecnicamente avanzata inventiva⁵². E sarà ancora il coro, più avanti (vv. 613-614), a rafforzare questo appello al μέτρον quale unica unità di misura legittima del nostro vivere, poiché “nessun eccesso umano/sfugge a rovina”⁵³.

11. Sembrano così tramontare le ragioni di una lettura ottimistica delle parole del coro nel primo stasimo dell'*Antigone*, a tutto vantaggio di un'operazione ermeneutica volta a far emergere una sorta di pessimistico “basso continuo”, che ne caratterizzerebbe invece il significato di fondo. Questa è del resto la modalità di ricezione e decodifica esplicitamente abbracciata da Jonas, per il quale il nostro testo sembra anzi assumere una funzione di primaria importanza, quasi di nobile introduzione a una nuova *Weltanschauung*, non più limitata ai timori che derivano dal mancato rispetto di norme e vincoli politici, ma aperta invece alla tragica esperienza di una manipolazione tecnica dell'intera natura. Con Jonas, insomma, anche attraverso il recupero dei versi sofoclei, lo sguardo si allarga in modo enorme, arrivando ad abbracciare quella

⁴⁸ Riprendo qui, con alcuni aggiustamenti e mutamenti, idee e riflessioni già esposte in SPINELLI 2013, pp. 17-24.

⁴⁹ Cfr. BELARDINELLI 2010, p. 1, n. 1.

⁵⁰ Questa la traduzione di LOMBARDO RADICE 1982 e di CACCIARI 2007; fra le molte altre che pure potrebbero essere ricordate, cfr. anche la versione di FERRARO 2001, con la sua audace reduplicazione di “tremendi prodigi”, e quella di CORTI 2007, con l'analogo “terribile e mirabile”.

⁵¹ Se nel 1799 Hölderlin aveva reso δεινός con “gewaltig”, “violento”, nel 1804 opta invece per “ungeheuer”: per i rinvii testuali cfr. rispettivamente pp. 87, 92 e 94 in MECACCI 2001, il quale propone la traduzione “mostruoso” e a cui rimando anche per un'analisi accurata della complessa e innovativa rilettura

dell'*Antigone* da parte di Hölderlin: cfr. ivi, pp. 113-129 e in particolare p. 120-121, dove egli fa notare che “con *ungeheuer* Hölderlin cerca di centrare il senso profondo del termine δεινός. L'intraducibilità della parola greca si proietta nell'infinita gamma semantica del termine tedesco: mostruoso, immane, enorme, smisurato”. La seconda versione, audace e modernizzante nel suo chiamare in causa il concetto di ‘tabù’, è invece quella proposta in LABORATORIO 2010, p. 253.

⁵² Sul valore dell'interpretazione di Hölderlin scrive giustamente STEINER 1990, p. 78: “non è esagerato affermare che è un testo di importanza cruciale per l'ermeneutica moderna, per la teoria e la pratica della comprensione semantica”.

⁵³ Accetto testo e traduzione di SUSANETTI 2012, pp. 102-103 e 277.

biosfera che tutti ci ospita e verso cui egli invita a porre in atto un senso di rispetto, di cautela, di responsabilità globali, non più settoriali o parrocchiali:

È quantomeno non privo di senso chiedersi se la condizione della natura extraumana, la biosfera, ora sottomessa al nostro potere nel suo insieme e nelle sue parti, sia diventata appunto qualcosa che è dato in custodia all'uomo e anzi perciò nei nostri confronti una sorta di pretesa morale, non soltanto al nostro ma anche a suo favore e in base a un proprio diritto. Se così fosse, sarebbe necessario un ripensamento non di poco conto dei fondamenti dell'etica. Questo comporterebbe la ricerca non soltanto del bene umano, bensì anche del bene delle cose extraumane, estendendo il riconoscimento dei "fini in sé" al mondo naturale e includendone la cura nel concetto di bene umano⁵⁴.

Per comprendere fino in fondo le ragioni che spingono Jonas a chiamare in causa proprio e preliminarmente, quasi con un consapevole intento programmatico, i versi sofoclei, occorre forse ricordare – sullo sfondo di una palese, dichiarata, anti-prometeica forza polemica⁵⁵ e tenendo sempre bene a mente il bersaglio, il nemico tecnologico-scientifico-economicistico, che non scompare mai dal suo approccio critico – che il grande affresco da lui proposto ne *Il principio responsabilità*, ai suoi occhi un vero e proprio "Tractatus tecnologico-ethicus"⁵⁶, mira da un lato a ridare fiato a una riflessione morale degna di questo nome e dall'altro a disegnare un quadro enormemente allargato dei fini che dovrebbero rappresentare la *condicio sine qua non* del nostro agire o meglio di un tipo di etica altro e diverso, che sappia rispondere alla sfida dei nuovi poteri promessi e concessi all'uomo dalla tecnica contemporanea⁵⁷.

12. Rispondendo a un'esigenza che non esiterei a definire *anche* storico-filosofica e volendo dunque fornire al proprio lettore una ricostruzione capace di tener conto dell'evoluzione dell'approccio umano alla tecnica nel corso dei secoli, Jonas si affida alla voce (alla *Stimme*) degli antichi classici, a lui sempre molto cara⁵⁸, e cita per esteso appunto i versi, i famosi versi del primo stasimo sofocleo. In questi ultimi egli individua senza ombra di dubbio un primordiale, anzi, per usare le sue parole, un archetipico significato che si indirizza già verso una deriva tecnologica. Svelando da subito la coloritura non certo ottimistica della sua interpretazione, egli opta per la medesima scelta di Hölderlin per rendere quel difficile aggettivo su cui si insisteva in precedenza⁵⁹. Δεινός diventa allora *ungeheuer*, ovvero non solo e non tanto "wondrous",

⁵⁴ JONAS 1990, p. 12.

⁵⁵ Cfr. soprattutto *ivi*, p. XXVII: "Il Prometeo irresistibilmente scatenato, al quale la scienza conferisce forze senza precedenti e l'economia imprime un impulso incessante, esige un'etica che mediante auto-restrizioni impedisca alla sua potenza di diventare una sventura per l'uomo. La consapevolezza che le promesse della tecnica moderna si sono trasformate in minaccia, o che questa si è indissolubilmente congiunta a quelle, costituisce la tesi da cui prende le mosse questo volume".

⁵⁶ *Ivi*, p. XXIX.

⁵⁷ Cfr. *ivi*, p. 3; per una prima presentazione di idee simili cfr. già JONAS 2010, pp. 128-130.

⁵⁸ Su questo aspetto del rapporto di Jonas con il passato cfr. *supra*, n. 2. Anche per Hölderlin, del resto, "i Greci ci sono indispensabili", come si legge in una sua lettera a Casimir Ulrich Böhlendorff del 4 dicembre 1801, riportata in MECACCI 2001, p. 89.

⁵⁹ Cfr. *supra*, § 10. Il lavoro personale e autonomo di traduzione dei versi sofoclei da parte di Jonas, che tuttavia pare proprio riprendere, almeno per Δεινός, la soluzione di Hölderlin, sembra confermato dal materiale conservato presso il *Philosophisches Ar-*

come si legge nella versione inglese di *Das Prinzip Verantwortung*⁶⁰ o ancora “tremendo”, come suona nella traduzione di Giuseppina Lombardo Radice scelta nella versione italiana⁶¹, quanto piuttosto e ancor di più, potremmo provare a rendere, “senza limite”, “senza misura”, quasi, se mi si passa l’espressione sicuramente forte e forzata, “privo di colonne d’Ercole”.

Il commento jonasiano ai versi sofoclei, del resto, sembra imboccare decisamente questa strada esegetica. Lo stasimo, infatti, pur sullo sfondo dell’omaggio a una riconosciuta “intelligenza” (“Klugheit”) umana, che è “*rastlos*” ovvero che non conosce arresto, la presenta con altrettanta chiarezza come una forma di violenza, un intervento su quel che dovrebbe essere (e restare) il κόσμος ben strutturato della φύσις. Essa assume così la veste di un’invasione non coraggiosa, ma temeraria (Jonas parla appunto di “*verwegene Invasion*”) degli ambiti naturali già costituiti. Un simile quadro negativo, però, viene bilanciato dal riconoscimento jonasiano di un aspetto positivo di tale umano potere: la capacità razionale – frutto di un’azione dell’uomo autonoma e su se stesso, al fine di creare il possesso di un λόγος che è insieme discorso e ragione, nella direzione ulteriore di un dichiarato e convinto sentimento di socialità (cfr. anche *supra*, § 5) – si rende positivamente concreta nel momento in cui dà vita alla costruzione artificiale sì, ma fondamentale della πόλις, della città o *Stadt*. Così, scrive Jonas, “la violazione della natura e la civilizzazione dell’uomo vanno di pari passo”⁶²: le sfere naturali diventano occasione di sfida e perfino di sopraffazione da parte degli uomini, i quali però nel contempo creano i presupposti “politici” di una vita veramente umana perché associata. Il tono generale di questi versi, tuttavia, non può né deve essere frainteso, precisa Jonas: non si tratta di un inno incondizionato al potere dell’uomo. Esso nasconde piuttosto già, dietro le sue parole altisonanti, un sincero timore, un ridimensionamento di qualsiasi immotivata lode elevata a favore di “un’immodesta millanteria” (“für unbescheidenes Prahlen”). Secondo la lettura jonasiana, insomma, il fulcro delle parole del coro è tutto incentrato sulle prerogative dell’uomo, sul suo essere appunto δεινός, come ben mostra l’elenco di azioni celebrate e portate a sostegno di tale ‘antropologia creativa’. La pagina jonasiana, del resto, non dimentica nessuna di tali imprese, ricordate ai vv. 334-352 dello stasimo sofocleo (cfr. anche *supra*, § 4) e realizzate dall’uomo sugli (e spesso contro) gli elementi della natura, al punto da elencare “tutte le libertà che egli si prende con gli abitanti della terra, del mare e dell’aria”, ma che comunque “lasciano pur sempre imm modificata la natura che ingloba queste sfere e non ne intaccano le forze generatrici”⁶³. Il grande dominio della φύσις, in fondo, non viene qui messo in pericolo dai molti e pur continui sforzi umani per assicurare la piccola *enclave* di relazioni interpersonali ovvero quella “formazione sociale artificiale, in cui gli uomini hanno rapporti con gli altri uomini” e in cui – glossa Jonas per sottolineare ancor più e da subito la novità della sua proposta di un concetto di responsabilità esteso non a questa o quella sfera naturale, ma indistintamente alla totalità della *biosfera* – “dimora anche ogni etica tradizionale, conformandosi alle dimensioni dell’agire così condizionate”⁶⁴.

chiv dell’Università di Konstanz sotto la segnatura HJ 23-6-4 (questa informazione mi è stata fornita *per literas* dall’amico Gereon Wolters e dalla dr.ssa Brigitte Parakenings, che qui ringrazio di cuore).

⁶⁰ Cfr. JONAS 1984, p. 2.

⁶¹ Cfr. *supra*, n. 50.

⁶² JONAS 1990, p. 5.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*, p. 7.

13. In conclusione, una citazione lunga e articolata può a mio avviso, meglio di perifrasi più o meno indovinate, porre nella giusta luce la sottile interazione dialettica fra l'antico, lontano messaggio sofocleo e lo sfruttamento teoreticamente altro, cruciale e decisivo per il progetto filosofico da esso alimentato, che la rilettura jonasiana sembra voler consapevolmente veicolare:

il Coro dell'Antigone sull'«enormità», sulla stupefacente potenza dell'uomo, oggi nel segno di un'enormità di tutt'altro tipo, dovrebbe acquistare un altro significato; e l'ammonimento rivolto al singolo di onorare le leggi non sarebbe più sufficiente. Anche gli dei, il cui invocato diritto poteva arginare il corso rovinoso dell'azione umana, sono da tempo scomparsi. Certo, le antiche norme dell'etica del 'prossimo' – le norme di giustizia, misericordia, onestà, ecc. – continuano a essere valide, nella loro intrinseca immediatezza, per la sfera più prossima, quotidiana, dell'interazione umana. Ma questa sfera è oscurata dal crescere di quella dell'agire collettivo, nella quale l'attore, l'azione e l'effetto non sono più gli stessi: ed essa, a causa dell'enormità delle sue forze, impone all'etica una nuova dimensione della responsabilità, mai prima immaginata⁶⁵.

Queste parole mostrano in modo inequivocabile il grande acume interpretativo, con cui Jonas sembra percepire l'effettivo salto di qualità che si avverte a partire dai vv. 353ss. della tragedia. Egli coglie dunque opportunamente il significato secondo me più genuino delle parole del coro e, mettendo in campo una rilettura mirata, porta a compimento un'ardita operazione di "appropriazione culturale", piegando ai suoi fini il messaggio sofocleo. Si può dire, allora, che, nonostante alcune "curvature" imposte al testo antico, le linee di fondo del possibile scenario aperto dal primo stasimo dell'*Antigone* non solo non sono ignote a Jonas, ma rappresentano anzi il nerbo e il motore grazie a cui egli può introdurre la sua (fino ad allora) inaudita proposta etica, nelle pagine iniziali de *Il principio responsabilità*. Il filosofo Jonas dialoga con il passato e sembra pronto a basarsi, ancora più a fondo e ancora più radicalmente, su questa altissima testimonianza letteraria, di fronte a una situazione del tutto mutata ed enormemente dilatata nella portata 'cosmica' dei pericoli che essa reca con sé, a ulteriore testimonianza, se mai ce ne fosse bisogno, di quell'attualità dei classici, cui perfino i filosofi di professione non sanno (né forse vogliono) sottrarsi.

Emidio Spinelli
Dipartimento di Filosofia
Sapienza Università di Roma
emidio.spinelli@uniroma1.it

⁶⁵ *Ibid.*, p. 10.

Riferimenti bibliografici

- ARDOVINO 2001: A. ARDOVINO, *L'Antigone di Heidegger*, in MONTANI 2001, pp. 149-198.
- BELARDINELLI 2010: A.M. BELARDINELLI, *Introduzione. Antigone e il dono di sé*, in BELARDINELLI - GRECO 2010, pp. 1-23.
- BELARDINELLI - GRECO 2010: A.M. BELARDINELLI - G. GRECO (a cura di), *Antigone e le Antigoni. Storia forme fortuna di un mito*, Atti del Convegno internazionale (Roma 2009), Firenze 2010.
- BENARDETE 1975: S. BENARDETE, *A Reading of Sophocles' Antigone*, in *Interpretation*, 4, 1975, pp. 148-196.
- BRANCACCI 2003: A. BRANCACCI, *Democritus' MOUSIKA*, in A. BRANCACCI - P.-M. MOREL (eds.), *Democritus: Science, The Arts, and The Care of the Soul*, Proceedings of the Colloquium (Paris 2003), Leiden 2007, pp. 181-205.
- BODÉÛS 1984: R. BODÉÛS, *L'habile et le juste de l'Antigone de Sophocle au Protagoras de Platon*, in *Mnemosyne*, 37, 1984, pp. 271-290.
- BONAZZI 2010: M. BONAZZI, *Antigone contro il sofista*, in A. COSTAZZA (ed.), *La filosofia a teatro*, Milano 2010, pp. 205-222.
- BULTMANN 2001: R. BULTMANN, *Polis e Ade dell'Antigone di Sofocle*, in MONTANI 2001, pp. 199-208.
- CACCIARI 2007: M. CACCIARI (ed.), *Sofocle. Antigone*, Torino 2007.
- CETRANGOLO 1970: E. CETRANGOLO, tr. in C. DIANO (ed.), *Il teatro greco. Tutte le tragedie*, Firenze 1970.
- CIANI 2000: M.G. CIANI (ed.), *Sofocle, Anouilh, Brecht, Antigone. Variazioni sul mito*, Venezia 2000.
- COLE 1967: T. COLE, *Democritus and the sources of Greek anthropology*, Cleveland 1967.
- CORTI 2007: G. CORTI, *Antigone. Opera in sette quadri di I. Fedele*, libretto di G. Corti, 1ª rappresentazione assoluta: Firenze, Teatro comunale, 70° Maggio Musicale Fiorentino "Mito e contemporaneità", 24-04-2007 (cfr. http://www.esz.it/aut/ita/ivan_fedele/pag_antigone.htm).
- EHRENBERG 1958: V. EHRENBERG, *Sofocle e Pericle*, Brescia 1958.
- FERRARO 2001: G. FERRARO (ed.), *Sofocle, Antigone*, Pozzuoli 2001.
- FERRINI 2002: C. FERRINI, *La dialettica di etica e linguaggio in Hegel interprete dell'eroicità di Antigone*, in L. NAPOLITANO VALDITARA (ed.), *Antichi e nuovi dialoghi di sapienti ed eroi. Etica, linguaggio e dialettica fra tragedia greca e filosofia*, Trieste 2002, pp. 179-243.
- GOLDHILL 1986: S. GOLDHILL, *Reading Greek Tragedy*, Cambridge 1986.
- GRIFFITH 1999: M. GRIFFITH (ed.), *Sophocles. Antigone*, Cambridge 1999.
- HEIDEGGER 1968: M. HEIDEGGER, *Introduzione alla metafisica*, Milano 1968.
- HEIDEGGER 2001: M. HEIDEGGER, *La poesia tragica come apertura essenziale dell'essere-uomo. Interpretazioni del primo coro dell'Antigone di Sofocle*, in MONTANI 2001, pp. 133-148.
- JONAS 1979: H. JONAS, *Das Prinzip Verantwortung. Versuch einer Ethik für die technologische Zivilisation*, Frankfurt a./M. 1979.
- JONAS 1984: H. JONAS, *The Imperative of Responsibility. In Search of an Ethics for the Technological Age*, Chicago 1984.

- JONAS 1990: H. JONAS, *Il principio responsabilità. Un'etica per la civiltà tecnologica*, Torino 1990.
- JONAS 2000: H. JONAS, *Sull'orlo dell'abisso. Conversazioni sul rapporto tra uomo e natura*, Torino 2000.
- JONAS 2010: H. JONAS, *Problemi di libertà*, Torino 2010.
- JONAS 2016: E. SPINELLI (ed.), *Kritische Gesamtausgabe der Werke von Hans Jonas. Philosophische Hauptwerke*, Band II/1: *Zeit und Freiheit. Über den Geist der Antike und Spätantike*, in 2 Teilbänden, Freiburg 2016.
- KITZINGER 2008: M.R. KITZINGER, *The Choruses of Sophokle's Antigone and Philoktetes. A Dance of Words*, Leiden 2008.
- KNOX 1964: B.M.W. KNOX, *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley-Los Angeles 1964.
- LABORATORIO 2010: Laboratorio "Theatron. Progetto Teatro antico alla sapienza", coordinato da A.M. Belardinelli, tr. in BELARDINELLI - GRECO 2010, pp. 242-286.
- LETTIERI 2001: G. LETTIERI, *L'Antigone di Bultmann*, in MONTANI 2001, pp. 209-243.
- LOMBARDO RADICE 1982: G. LOMBARDO RADICE (ed.), Sofocle, *Antigone*, Torino 1982.
- MECACCI 2001: A. MECACCI, *L'Antigone di Hölderlin. Da Tubinga a Tebe*, in MONTANI 2001, pp. 113-129.
- MEIER 2000: C. MEIER, *L'arte politica della tragedia greca*, Torino 2000.
- MONTANI 2001: *Hegel, Kierkegaard, Hölderlin, Heidegger, Bultmann. Antigone e la filosofia. Un seminario a cura di P. Montani*, Roma 2001.
- NICOLAI 2010: R. NICOLAI, *Antigone allo specchio*, in BELARDINELLI - GRECO 2010, pp. 182-189.
- NUSSBAUM 1986: M. NUSSBAUM, *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge 1986.
- OUDEMANS - LARDINOIS 1987: TH.C.W. OUDEMANS - A.P.M.H. LARDINOIS, *Tragic Ambiguity. Anthropology, Philosophy and Sophocles' Antigone*, Leiden 1987.
- RODIGHIERO 2010: A. RODIGHIERO, *Coralini innodici dell'Antigone: forma e funzione*, in BELARDINELLI - GRECO 2010, pp. 159-181.
- SAVINO 1977: E. SAVINO, tr. in Sofocle, *Edipo re, Edipo a Colono, Antigone*, intr. di U. ALBINI, Milano 1977.
- SCHWINGE 1971: E.-R. SCHWINGE, *Die Rolle des Chors in der sophokleischen 'Antigone'*, in *Gymnasium*, 78, 1971, pp. 294-321.
- SEGAL 1964: C.P. SEGAL, *Sophocle's Praise of Man and the Conflicts of the Antigone*, in *Arion*, 3, 1964, pp. 46-66.
- SPINELLI 2013: E. SPINELLI, *Filosofia e tragedia: fra Sofocle, Mondolfo e Jonas*, in *Bollettino della Società Filosofica Italiana* 210, 2013, pp. 9-24.
- STEINER 1990: G. STEINER, *Le Antigoni*, Milano 1990.
- SUSANETTI 2012: D. SUSANETTI (ed.), *Sofocle. Antigone*, Roma 2012.
- VAN NES DITMARS 1992: E. VAN NES DITMARS, *Sophocles' Antigone: Lyric Shape and Meaning*, Pisa 1992.
- WILLIAMS 2009: B. WILLIAMS, *Il senso del passato. Scritti di storia della filosofia*, Milano 2009.

ABSTRACT

In this paper I shall examine two different aspects of the first *stasimon* of Sophocles' *Antigone*: on the one side, the value of some key terms used by Sophocles in order to offer his ambivalent reading of human capacities and boundaries; on the other, Hans Jonas' use of the first *stasimon* as the best introduction both to his negative evaluation of any excessive role attributed to men's technological powers and to his proposal for a new and enlarged concept of responsibility.

VALENTINA VALENTINI

LA POLISEMIA DEL MITO

Come si sono trasformati nel teatro del secondo Novecento gli eroi le cui azioni i miti raccontano? Di quali strumenti teorici disponiamo per comprendere la rivisitazione di testi riferiti al periodo classico? Le teorie sulla intertestualità sono ancora utili per considerare il mito nel teatro del nuovo millennio? Non ci si riferisce qui a una visione tradizionale di intertestualità, quanto alla categoria elaborata da Deleuze e Guattari, al loro considerare un testo come una struttura rizomatica nel quale vari testi confluiscono senza gerarchie (nell'*Oresteia*, 1995 della Società Raffaello Sanzio, ad esempio, confluisce *Alice nel paese delle meraviglie* di Lewis Carroll), per cui il testo classico perde la sua centralità e vari elementi e linguaggi si ibridano¹. Come molti scrittori e studiosi hanno rilevato, la lontananza dai classici ci fa capire meglio il presente in cui viviamo e questi – nella cultura occidentale – sono come le rovine, la testimonianza di un passato irrecuperabile che ci parla². Per Marcel Detienne il rapporto della modernità con il mito esula da fenomeni di somiglianza perché si tratta di elaborare la differenza, gli elementi di discontinuità e di valutare cosa cambia nel tempo: il mito per Detienne va considerato nella sua dimensione intertestuale, capace cioè di generare altri testi³. Vernant nel saggio *Le ragioni del mito* individua la differenza fra mito e tragedia nel fatto che il primo fornisce una risposta mentre la tragedia – che include sia un io che un noi – pone solo problemi insolubili⁴.

Nel saggio *Palinsesti. La letteratura di secondo grado*, Gérard Genette (1989) considera la letteratura come un grande libro che nasconde e conserva le tracce degli autori del passato e definisce tale fenomeno con il termine di intertestualità⁵. Da questa prospettiva la riscrittura di un testo classico è un esempio di relazione ipertestuale, un lavoro di secondo grado su un testo preesistente. Con il termine di interdiscaloria Cesare Segre intende un confronto fra culture diverse, mentre per Lyotard la riscrittura è una elaborazione che attraversa altri testi in cui la funzione dello spettatore è quella di riconoscere le tracce dei testi antichi nel palinsesto, lavorando sulla continuità e la discontinuità⁶. In sintesi, le riscritture contemporanee di testi classici

¹ Cfr. DELEUZE *et al.* 1996.

² Cfr. SETTIS 1996, pp. XXVII-XXXIX; SETTIS 2004, p. 113.

³ DETIENNE 1980.

⁴ VERNANT *et al.* 1991.

⁵ GENETTE 1997.

⁶ SEGRE 1984; cfr. LYOTARD 1986. Cfr., per il concetto di testo disperso, B. MARRANCA, *Robert Wilson e l'idea di archivio: drammaturgia come ecologia*, in MARRANCA 2006, pp. 245-263.

formano una sorta di testo multiplo e plurale che mette in campo dispositivi di ripetizione, differenza, rizoma, il concetto di testo disperso e di intertestualità.

Prendiamo in esame, per verificare tali ipotesi, alcune messe in scene di registi del teatro del secondo Novecento, alcune riscritture di *Antigone* (quella del Living Theatre, 1967, di Remondi e Caporossi, 1981, dell'Odin Teatret, 1985, dei Motus, 2012), *Phaedra's Love* di Sarah Kane (1996) e *Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo* di Rodrigo Garcia (2004).

ANTIGONE DEL LIVING THEATRE:

LA RESPONSABILITÀ NON RICADE SOLO SUL TIRANNO MA ANCHE SU CHI NON SI RIBELLA

L'Antigone di Brecht è stato il primo spettacolo presentato dal Living Theatre⁷ in Europa dopo la partenza da New York: scelsero il testo di Brecht – che esclude il contrasto fra i due fratelli e riversa tutta la colpa su Creonte, simbolo dello stato corrotto – perché funzionale alla visione anarchica dei componenti del gruppo che significa pacifismo, diritti civili, identità fra vita e teatro. Sarebbe stato più difficile difendere l'azione di Antigone a favore di due fratelli che si sono uccisi per sete di potere, per usurpare il trono del padre⁸. “Il teatro non è l'ancella dell'autore, ma della verità!”, scriveva Brecht nel 1948 nella prefazione all'*Antigonemodell* e questa premessa è la base comune fra Brecht e Living. L'attore deve sorprendere lo spettatore mostrandogli la verità, perché solo così si può ottenere la sua partecipazione sia intellettuale che emotiva. L'estetica del nuovo teatro non è separata da una nuova sensibilità politica, il che significa che avanguardia e rivoluzione erano interdipendenti. Il Living (ma anche Peter Brook) tentava l'apparentemente inconciliabile, ovvero far coesistere il teatro della crudeltà di Artaud con quello politico di Brecht: infatti *Antigone* è un viaggio nel corpo, fa parlare il linguaggio del corpo, un nuovo modo – sosteneva Julian Beck – di raccontare la verità. *Antigone* (1967) diventa per il gruppo lo spettacolo espressione della disobbedienza civile non violenta.

Brecht e Piscator avevano indirizzato la ricerca di Judith Malina e Julian Beck verso un teatro politico, ovvero fare dello spettacolo una messa in discussione delle basi morali dell'esistenza di ciascuno spettatore e ciò comprovava un'osmosi fra eticità e avanguardia, fra Brecht e Artaud. Il Living si discostava a sua volta dal testo di Brecht (che aveva ripreso quello di Hölderlin) che portava in battaglia entrambi i fratelli, facendo di Polinice un obiettore di coscienza che viene ucciso da Creonte (con un'immagine forte, dello “strappo” degli organi genitali). Gli elementi brechtiani dell'*Antigone* del Living Theatre fondavano negli USA una essenziale grammatica del teatro epico: trattare lo spazio scenico unitariamente, senza divisione fra scena e platea, eliminare il sipario, per cui la scena era già a vista quando gli spettatori entravano in teatro, così pure rendere interscambiabili le parti all'interno del gruppo degli attori; trasforma-

⁷ Cfr. MALINA *et al.* 1982; QUADRI 1968. La regia dello spettacolo era di Judith Malina e Julian Beck, 1967. Antigone era interpretata da Judith Malina, Creonte da Julian Beck, Tiresia nella prima edizione

era interpretato dall'attore nero Rufus Collins.

⁸ Cfr. JACQUOT *et al.* 1970, pp. 171-269; MOLINARI 1977; PHELPS 1967; VALENTI 2008, in particolare pp. 142-151; BENER 1968; QUADRI 1968.

re l'attore in performer che lavora nello spazio fra attore e personaggio; semplificare lo scontro fra Antigone e Creonte in una polarità bene/male; far sentire lo spettatore responsabile del male; aggiungere una danza dionisiaca che copre il discorso di Creonte e la morte di Antigone. In questa prospettiva la presenza sacrificale dell'attore si produceva come un totale impegno esistenziale, investimento emozionale e razionale⁹. Gli attori fanno il loro ingresso sul palco a uno a uno e vagano silenziosi, quasi diffidenti in una lunga investigazione del luogo (la platea è Argo dove sta il nemico) con gli abiti quotidiani, *blue-jeans* e magliette, arrestandosi a lungo immobili e guardando negli occhi gli spettatori, poi si rannicchiano a terra – la posizione da assumere in caso di attacco aereo – e emettono un suono simile a quello delle sirene d'allarme¹⁰. Per il Living si trattava di esprimere con i corpi quello che era il sottotesto delle parole.

Questa lunga scena fonico gestuale che sostituisce il prologo di Brecht è una delle poche modifiche operate dal Living sull'*Antigone* brechtiana, arbitrio che Brecht avrebbe autorizzato in quanto il prologo doveva servire a puntualizzare l'attualità della vicenda e delineare il problema soggettivo. Nel 1947 per Brecht l'attualità era il dopoguerra del crollo del nazismo, nel 1967, per il Living era la guerra in Vietnam.

Judith Malina che aveva tradotto il testo dal tedesco in inglese, aveva incluso nello spettacolo *La leggenda di Antigone*, un testo che riassume la vicenda dell'eroina greca, scritto da Brecht che lo faceva recitare agli attori durante le prove, come esercizio "di straniamento", per agevolare il passaggio dalla terza persona del narratore alla prima del personaggio. Questi versi erano proferiti dagli attori (e da Judith Malina in particolare), nella lingua del paese dove si presentava lo spettacolo per rendere comprensibile lo svolgimento dell'azione. Lo spazio scenico comprendeva sia il palcoscenico che rappresentava Tebe, sia la platea, che corrispondeva ad Argo. Gli attori trascorrevano da un personaggio all'altro, da Creonte a un cittadino di Tebe, a se stessi che recitavano in abiti quotidiani mantenendo la propria identità, non uscendo mai di scena. Anche gli spettatori erano sia spettatori che gli abitanti di Argo. *Antigone* del Living era uno spettacolo corale, non solo perché c'era il popolo di Tebe con gli anziani che si contrapponevano a Creonte, ma anche perché ogni attore poteva recitare un personaggio e poi rientrare nel gruppo. Lo spettatore non sapeva prima chi avrebbe assunto il ruolo di Tiresia, Emone, Ismene... Ciò non significa che i personaggi siano sfocati, perché si distinguevano per i loro gesti. Scrive Quadri: "Con un semplice mutare di atteggiamenti Beck-Creonte può divenire un anziano che protesta contro la guerra, come l'attore Rufus Collins da anziano consenziente, potrà trasformarsi nel vate Tiresia"¹¹. Il che per Quadri metteva in luce anche l'ambiguità dei rapporti sociali di fronte alla guerra del Vietnam. "Creonte interpretato da Julian Beck mostra differenti volti del tiranno, dall'infantile al grottesco, la violenta crudeltà che si nasconde dietro alla razionalità. Il suo potere è basato sul controllo degli istinti del popolo, in particolare la sessualità (ricorrente è il gesto della castrazione)". Il corpo di Polinice è presente in scena "[...] funge da polo magnetico che regola non solo l'azione dello spettacolo, ma la concentrazione degli spettatori"¹².

⁹ BRECHT *et al.* 1949. Cfr. VALENTINI 2009, p. 129.

¹⁰ "[...] Poi l'urlo: gli attori uno, due tre cadono a terra spezzati in una contrazione, piegati in una sofferenza espressa fonicamente in un lamento urlato",

in QUADRI 1980, p. 122.

¹¹ QUADRI 1980, p. 124.

¹² *Ibid.* p. 126.

Nella prima parte gli anziani – il popolo di Tebe – si contrappongono a Antigone che rimane sempre accanto al corpo di Polinice. Questa contrapposizione è resa più evidente quando gli anziani e il popolo si stringono intorno a Creonte e formano la macchina dello stato sottolineando la loro complicità con il tiranno. “A rafforzare la critica alla passività del popolo, concorre la danza di Bacco, azione corale che fa da sfondo all’azione per circa mezz’ora di spettacolo e che rapisce gli attori danzanti su un ritmo lento e ipnotico. A dare il via alla danza profondamente erotica è, ovviamente, il tiranno interessato ad anestetizzare l’attenzione del popolo”¹³. Nella scena centrale, una massa di corpi rappresenta la casa di Labdaco che sta crollando (Creonte riesce a distruggere il corpo-drago, complicità creata dall’ossequio al potere e impossibilità di liberarsi dalle proprie responsabilità).

L’elemento unitario di tutta l’ultima parte è la danza bacchica ritmata da Gene Gordon con un battito di mano e uno schiocco di lingua che raccoglie tutti gli attori, tranne Antigone-Emone-Polinice e i sei anziani che fanno il coro. La danza accompagna la morte di Antigone e il discorso di Tiresia, continua quando anziani e popolo si ribellano formando un gruppo minaccioso che marcia contro il tiranno e termina con il crollo di tutti a terra.

Nell’epilogo gli attori si alzano, si dispongono orizzontalmente e avanzano verso il proscenio: si fermano a fissare il pubblico in silenzio come nel prologo e appena iniziano gli applausi cominciano a indietreggiare con gesti di terrore, le bocche aperte ma senza grida: la visione della violenza nella sala Argo fa loro riconoscere in se stessi, e quindi nello spettatore che li applaude, una responsabilità, una sorta di complicità.

“Ogni volta che Tebe attacca Argo, infatti, gli attori scendono tra le poltrone a colpire gli spettatori con la propria presenza fisica ravvicinata, le grida e gli sguardi diretti. Lo spettatore partecipa dunque a un rito in cui all’inizio ha un ruolo di vittima per arrivare infine ad assumere quello di carnefice: l’applauso finale coincide infatti con l’avanzata di Argo su Tebe e provoca il progressivo indietreggiare degli attori verso il fondo della scena con sguardi inorriditi, congelati in un grido muto”¹⁴: la responsabilità non ricade solo sul tiranno ma anche su chi non si ribella.

La messinscena dello spettacolo non dispiega luci, musiche, costumi. Beck privilegiava il corpo-voce dell’attore: “Volevamo che la presenza fisica dell’essere umano dicesse tutto. Il teatro del Berliner Ensemble è basato sull’estetica degli oggetti e ciò non può essere positivo”¹⁵. In questo senso il richiamo ad Artaud nell’*Antigone* è confermato dallo stesso Julian Beck: “Artaud aveva incredibilmente ragione a insistere sul fatto che bisogna trovare una nuova realtà con cui sperimentare [...] Nell’*Antigone* abbiamo trovato voci per le parole, e movimenti per il corpo che si allontanano dal solito modo di usare voce e movimento nella maggior parte dei teatri civilizzati. Se vogliamo cambiare il mondo ci deve essere un’unione di forze, come mischiando dei colori”¹⁶. Il training vocale del Living era mirato alla produzione di una sorta di coro vibratorio teso a colpire l’udito e soprattutto la pelle, i nervi degli spettatori.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ QUADRI 1980, p. 126.

¹⁵ MALINA *et al.* 1982, in particolare, *Antigone*,

pp. 187-236.

¹⁶ *Ibid.*, p. 235.

L'ANTIGONE DI REMONDI E CAPOROSSÌ: VITTIMA E CARNEFICE INTERSCAMBIABILI

“Io e Claudio avevamo immaginato che i tre protagonisti potessero semplicemente essere una compagnia di attori girovaghi impegnata a rappresentare la storia di Antigone nella piazza di un piccolo paese”¹⁷.

La trama si riduce al conflitto fra Creonte e un'Antigone decisa e fragile, caparbia, infantile, come quella di Anouilh¹⁸, ossessiva e senza *pathos*: l'azione iterativa è quella di slacciare dal proprio corpo segmenti di corda che vanno a formare una matassa che la lega alla terra, la sotterra nella duna. Creonte, arrogante ma debole, riassume in sé anche i sentimenti materni della moglie e del figlio per cui circonda Antigone di attenzioni ambigue e le fa pagare l'orrore dei propri impulsi incestuosi. Scompaiono molti personaggi secondari e si aggiunge Il Selvaggio, una figura che esegue azioni di disturbo, come il lancio ripetuto di sassi.

Lo spettatore parte con un autobus da Roma e arriva al capannone di Ostia Antica, dove trova a una estremità della sala un alto muro di tufo bucato da tre porte, e dalla parte opposta una gradinata che ricorda la *skené* greca sulla quale poggiano delle sedie di paglia per gli spettatori. Il luogo antistante la reggia di Creonte descritto da Sofocle si trasforma in una vasta distesa di ghiaia e la reggia in una duna del medesimo materiale. Le parole di Emone: “Bel regno avresti, in un deserto, solo!” sono prese alla lettera. La duna, che corrisponde all'altare di Bacco del testo sofocleo, è un luogo liminale dalla doppia simbologia: trono di Bacco e tomba, come luogo dell'autorità di Creonte e tumulo di Antigone, a significare l'ambiguità del rapporto tra oppressore e vittima, con la possibilità che i ruoli si scambino. Sulla ghiaia, una grossa corda disegna un'enorme spirale, una sorta di ombelico al cui centro sta accoccolata Antigone, esprimendo il proprio legame con la terra, il desiderio di ritornare nel grembo materno e il vincolo con le leggi divine della famiglia. Mano a mano che lo spettacolo va avanti, come se fossero tirate da mani invisibili le corde incominciano a srotolarsi e a sparire dietro l'altura, risucchiate dalla stessa fessura in cui alla fine scompare anche Antigone. Una luce senza ombre si diffonde sulla scena, dominata dal bianco della ghiaia su cui spiccano il nero di Creonte e il rosso di Tiresia, mentre Antigone si confonde con la ghiaia.

Il registro sonoro è dato dal rumore che fa la corda man mano che si srotola e dai passi sulla ghiaia degli attori.

La dimensione temporale è astratta; si tratta della messa in scena della rappresentazione di una tragedia in cui il narratore cieco Tiresia, che legge l'alfabeto Braille, ha il compito di richiamare eventi accaduti in tempi remoti. Infatti i personaggi tragici sono evocati attraverso il racconto, si narra qualcosa che è accaduto e che è stato già scritto¹⁹.

¹⁷ GALASSO 1998, p. 222.

¹⁸ ANOUILH 2000.

¹⁹ Nel finale dello spettacolo, il re discende dalla duna con il corpo di Antigone fra le braccia, si siede sul pendio e piange le morti che lui stesso ha provoca-

to. Del testo originale, restano i monologhi di Creonte e Antigone di fronte ai cittadini di Tebe e due dialoghi, l'uno fra Creonte e Antigone e l'altro fra questi e Tiresia.

OXYRHINCHUS EVANGELIET, ODIN TEATRET: UNA LETTURA METATEATRALE DEL MITO

“[...] è facile ammazzare i corpi, ma vi sono dei corpi che lasciano un’ombra, come se la loro vita fosse talmente carica di energia, da rimanere impressa nella storia [...]”.

Mi sono chiesto perché la figura di Antigone, da molto tempo ritornasse come un fantasma a inquietarmi.[...] Credo di averlo capito quando mi sono chiesto qual è l’arma dell’intellettuale, con che cosa possa battersi contro la legge della città. Penso che l’arma sia un pugno di terra, un gesto inutile e simbolico, che va contro la maggioranza, contro il pragmatismo, contro la moda. E’ un gesto che non cede allo spirito del tempo, è uno spirito che rifiuta la memoria, il passato, e crede che tutto quello che è avvenuto negli anni 60-70 sia un’Atlantide scomparsa.

Credo che per il teatro, le esperienze degli anni settanta che ora non sono più di moda appartengano a questo tipo di maestria. E’ stato un colpo inferto all’apparente corpo unitario del teatro, le generazioni che verranno dopo di noi vedranno la testa cadere. Qualche altra cosa si nasconde in questo corpo, un’altra visione della nostra professione. [...] Forse io riesco con i compagni dell’Odin a ricordare che non devo perdere l’ombra, la presenza, la carica di energia che proviene da una sola motivazione, da una sola necessità: rifiutare. Non accetto il presente, voglio restare fuori, voglio fare gli spettacoli che servono a me e ai miei compagni, non quello che viene chiesto o che viene imposto. [...] So che tutti coloro che cercano di raschiare intorno alla nostra ombra non riusciranno a toglierla via. Noi, e con noi Beck, Grotowski, tutto il teatro di gruppo, una certa visione di fare teatro, rimarrà: la loro, la nostra ombra”²⁰.

Nel teatro della seconda metà del Novecento il mito di Antigone è stato riproposto come macchina di ribellione del teatro contro se stesso e le proprie regole. Non più conflitto fra legge dello stato e legge divina, fra potere assoluto del tiranno e chi vi oppone resistenza. Nello spettacolo dell’Odin Antigone (l’attrice Roberta Carreri), una donna che ha coperto con i suoi vestiti la testa mozzata del fratello, che era stata esposta come monito, viene sorpresa da un uomo che si fa chiamare Jehuda, il grande inquisitore. Jehuda cerca di ucciderla, estraendo dal suo cappello il coltello – nascosto e adornato con dei fiori – con il quale ha già ucciso altri personaggi. Lo sospende sulla nuca di Antigone, ma non la uccide, le gira intorno e, a quel punto, l’oscurità che fino a quel momento ha regnato nella sala, si dissipa e una luce dorata, il sole, appare, insieme all’ombra di Antigone che Jehuda cerca di cancellare²¹. Nello spettacolo i personaggi appaiono doppi e ambigui, in una dimensione che caratterizza la natura del personaggio tragico, insieme colpevole e innocente. Il nostro mondo viene paragonato a una società di banditi dominata dalla violenza, un mondo barbarico dove il capo dei *cangaceiros* coincide con Creonte. Ma questo Creonte allude poi anche a Stalin (il titolo segreto dello spettacolo è infatti *La vita e le gesta di Giuseppe Stalin*), uno Stalin considerato anch’egli sotto il profilo di un mito rovesciato nel suo negativo.

²⁰ BARBA 1986, pp. 33-34.

²¹ E. BARBA, *L’ombra di Antigone*, in BARBA 1985, pp. 235-239. Oxyrhynchus è la città ellenistica sul Nilo – l’attuale Benhesa – dove furono scoperti tre frammenti di vangeli apocrifi ai primi del 900. Gli

attori parlavano copto. Anche per questo spettacolo il metodo era quello di seguire la logica dei materiali che affioravano nel corso del lavoro di improvvisazione, allontanandosi dal punto di partenza e scoprendo solo alla fine la natura dello spettacolo.

L'Antigone di Roberta Carreri si sovrappone anche a Teresa Batista, il personaggio del romanzo di Jorge Amado: "Nel mio lavoro rispetto a questo personaggio doppio mi ero creata uno scenario in cui agiva costantemente la contrapposizione fra la castità di Teresa in abito bianco e la ribellione di Antigone"²². Nel personaggio mitico di Antigone prendono forma una costellazione di ribelli: un giovane bandito argentino, dal racconto *Il Morto* di Borges che, dopo aver usurpato il posto del capo della banda, viene messo a morte (è il suo destino di condannato a morte che gli ha assicurato il trionfo); il *cangaicero* brasiliano; Giovanna D'Arco; il grande Inquisitore di Siviglia che liberò il Messia, figure diverse nello spazio e nel tempo.

SYRMA ANTIGONE: TRILOGIA DEI MOTUS

Nella trilogia dei Motus, della tragedia greca sopravvivono le figure di Antigone, Creonte, Tiresia, che diventano archetipi dello scontro, come nelle competizioni, "contest", di *break dance*. I tre contest inscenano conflitti in spazi grandi, non teatrali, ove spettatori e attori si trovano sullo stesso piano, come "testimoni di una rappresentazione". Il mito di Antigone non è agito: è come se assistessimo al backstage dello spettacolo, alla sua preparazione. Antigone si chiede: "perché Polinice si è comportato in quel modo", "Io Ismene me la immagino così che sta di schiena", "Antigone ma tu sei felice? Io no", "Io sono Antigone e vaffanculo", frasi che Silvia Calderoni, l'attrice che assume il personaggio mitico, proferisce correndo, lanciando candelotti fumogeni.... La trilogia pone al centro il contrasto tra la morale e la ragion di stato, quella dei giovani e quella di chi ha il potere e lo esercita usando la legge come arma, per cui gli assassini di Carlo Giuliani, pur essendo colpevoli secondo la Corte d'Appello del Tribunale di Genova, non scontano la pena. "Vergogna, assassini" urla Benno/Polinice al megafono, la frase va in *loop* e l'eco rimane nell'aria mentre Polinice/Carlo Giuliani muore con la faccia coperta da un fazzoletto rosso... Nel secondo contest della trilogia, *Too late!* Antigone/Emone, si confronta con Vladimir Aleksic/Creonte, seguendo un meccanismo di sfide che amplifica i giochi di potere fra padri e figli. In *Iovadovia*, l'attrice volge lo sguardo verso il "luogo oscuro" di se stessa, e nel fare ciò cerca il dialogo con Tiresia, cui dà corpo la voce profonda e vibrante di Gabriella Rusticali²³.

PHAEDRA'S LOVE, DI SARAH KANE: IL GROTTESCO E LA SMORFIA TRAGICA

Citare, ironizzare, ripresentare personaggi e trame mitiche, evitando il monumento oleografico al classico del passato, è inteso da Linda Hutcheon²⁴ (1985), nel suo studio sulla parodia, come una sorta di integrazione fra vecchio e nuovo, passato e presente, una strada obbligata verso la ripresentazione di quanto già immagazzinato nell'archivio della cultura e della memoria.

²² CARRERI 1985.

²³ Cfr. <http://www.youtube.com/watch?v=-Su-8cHsGwSnY>.

²⁴ HUTCHEON 1985. Cfr. il cap. *Miti d'oggi e tea-tri-mondo* in VALENTINI 2007, pp. 1-37.

Il dispositivo parodico è usato come regolatore del rapporto fra passato e presente, in linea con la tendenza postmoderna a desautorare l'autore e a mettere sullo stesso piano il patrimonio artistico con quello massmediatico.

In *Phaedra's Love* (1996), da *Ippolito* di Euripide e da *Fedra* di Seneca, Sarah Kane porta in scena – in maniera conseguente dal punto di vista della concatenazione delle azioni – la storia della passione di Fedra per Ippolito, in un'ambientazione contemporanea. Del canone classico il testo di Sarah Kane mantiene lo scheletro base della vicenda, trasformata dal linguaggio basso e crudo mediato dalla tv e dal cinema commerciale, dalla ossessione maniacale del sesso, onnipresente nelle parole e nelle azioni dei personaggi (masturbazioni, coiti orali, stupri, evocazioni di squallidi amplessi).

Ippolito è un giovane che mangia patatine fritte e *hamburger* e gioca svogliatamente con macchinine telecomandate davanti a uno schermo televisivo costantemente illuminato, punto fisso di polarizzazione della sua attenzione che lo sradica ancora di più dal presente e dal reale, anziché metterlo in comunicazione con il mondo. Pur consapevole dello schifo rappresentato dalla reggia, è distante dal giovane forte, vigoroso, puro del mito, è un vizioso, cinico e disilluso, che passa le giornate chiuso in camera, al riparo da qualsiasi sentimento o emozione. È lui il personaggio principale, non Fedra: la sua asocialità lo porta a circoscrivere tutto nei confini del proprio io, ma non è un ribelle perché ha dissipato la propria umanità per una logica egoistica che rende tutti uguali di fronte al mercato e al denaro. Anche il suo odio è apatico, flebile, senza energia: odia Fedra perché il suo amore è attivo e il lasciarsi coinvolgere da lei lo condurrebbe fuori dallo schermo difensivo del cinismo. Il suo isolarsi esprime disinteresse nei confronti delle regole della società e della famiglia cui appartiene, dell'esercizio del potere e del prestigio, non condividendo, ma di fatto accettando la loro logica cinica. Questa insensibilità e disappartenenza cooperano a far sì che si stemperino i tratti eroici del personaggio mitico. La sua non è solitudine, intesa come rifiuto, se mai è espressione di un non sentire, non patire e neanche godere: il sesso, infatti, è consumato senza piacere, così gli oggetti di cui si riempie la stanza non lo gratificano. In questo senso il ruolo di ribelle non si addice tanto a Ippolito, neanche nell'atto finale in cui non accetta l'accomodamento ipocrita proposto dal prete di dichiarare la propria colpevolezza: immolandosi alla folla si presta a rappresentare il ruolo di capro espiatorio, ma non riscatta tanto il suo cinismo quanto spettacolarizza la sua morte, la avvalora come gesto di eccezionale compiacimento narcisistico, omologo alla sua vita.

L'orgia di violenza che nella scena finale interviene a chiudere la tragedia con la morte di tutti i protagonisti si presenta come un atto tribale di regressione collettiva. Sarah Kane recupera il rituale orgiastico di smembramento del corpo e nello stesso tempo degrada il tragico.

L'orrore e la violenza sono il mondo in cui Sarah Kane fa vivere i suoi personaggi e il linguaggio se ne fa portatore insieme alle azioni: una violenza incontrollabile cui si arriva senza crescendo o motivazioni, come nei film di Tarantino. La scrittrice è convinta che mostrare in modo ridondante la violenta "real life" di drogati, deformati, malviventi, diseredati, depotenzi la sua carica di seduzione, che ritrarre l'oscenità del mondo sia un atto di critica sociale e che non prevedere soluzioni corrisponda a un'attribuzione di responsabilità critica nei confronti dello spettatore.

Il teatro ha bisogno per sollevarsi dal suo torpore di atti estremi, come quelli degli eroi tragici, della fiamma del rogo che purifica, ma nello stesso tempo non può che guardarli con desolato sarcasmo. La battuta di Ippolito: “Ce ne volevano di più di momenti così. Un’occasione del genere non capita a tutti. Non è spazzatura. Non è mica robaccia”, conclude l’opera su toni grotteschi e sottrae il sigillo alto del tragico²⁵.

AGAMENÓN VOLVÍ DEL SUPERMERCADO Y LE DI UNA PALIZA A MI HIJO, DI RODRIGO GARCIA,
LA TRAGEDIA DELLA BANALITÀ

LO SPEAKER Ricostruzione. Ricostituzione. Montaggio e smontaggio della memoria. Frammenti. Immagini incompiute. Sequenze senza finale. Ricordare un percorso intero. E dopo un altro più lungo. Ma un percorso completo. Ricordare nel tempo reale dell’evento. Invadere il tempo reale dell’evento con il tempo reale del ricordo [...]²⁶.

I testi e gli spettacoli che Rodrigo Garcia, autore-attore argentino, scrive per il teatro sfuggono sia alla struttura dialogica che alla caratterizzazione dei personaggi, convenzioni teatrali abborrite dallo scrittore-regista che procede con una dis-composizione paratattica, esemplificativa del flusso di associazioni, memorie, storie, cose viste e descritte *in tempo reale*: “Non sono capace di raccontare delle storie. Eppure, pretendo che la mia opera, una volta terminata, si trasformi in una storia”²⁷.

Il *Prometeo* di Rodrigo Garcia non è né una riscrittura né un’attualizzazione del *Prometeo (incatenato)* di Eschilo.

Prometeo (incatenato a una rupe con un avvoltoio che gli mangia il fegato perché si era ribellato a Zeus, donando agli umani il fuoco rubato a Efesto) è il martire pagano che Garcia accosta alla figura del martire cristiano San Sebastiano, presentato attraverso la descrizione irriverente di una serie di dipinti – da Raffaello a Bruce Nauman – che lo raffigurano legato all’albero e trafitto dalle frecce. Si forma così una serie disomogenea di figure: l’eroe della mitologia greca di cui resta solo un nome, il martire cristiano, le vittime della guerra e il pugile, vittima e carnefice nello stesso tempo.

Anche in *Agamenón Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo*²⁸ non ci sono i personaggi mitici, se non una irridente battuta che identifica l’odierna Clitennestra in Hilary Clinton, Agamennone in Bill Clinton e Cassandra in Lady Diana. Il testo è una sorta di monologo infinito i cui soggetti principali sono i cibi del McDonald’s e del *Kentucky fried chicken*, la fascinazione/disgusto delle merci acquistate al supermercato che non soddisfano nessun bisogno se non quello dell’atto dell’appropriazione, il rancore per una vita vissuta in luoghi anonimi, senza poesia, a ripetere le stesse azioni prive di necessità, assistendo senza reagire alla devastazione del mondo.

²⁵ KANE 2000, p. 81.

²⁶ GARCIA 2003b, p. 31

²⁷ GARCIA 2003c, p. 241.

²⁸ GARCIA 2004.

In Rodrigo Garcia il mito viene rielaborato e scompare, si riduce a zero, al suo posto la critica alla società di massa e alla globalizzazione, la rappresentazione normalizzata della famiglia come istituto che produce violenza. Il tema è il consumismo: una mezza giornata passata al supermercato, raccontata secondo una costruzione cumulativa, che enumera, aggiunge come se fosse una lista della spesa: *compro ergo sum!* Immagini di politici identificabili con i personaggi dell'*Oresteia* vengono proiettati sullo schermo: gli americani sono i Greci (Clinton, l'amante, la moglie), mentre i cubani e i palestinesi sono i Troiani. Attraverso l'effetto di disseminazione del mito nella politica, Agamennone può essere identificato con vari personaggi politici per cui la contemporaneità si trasforma in un mito mediatico. La scena in cui Agamennone spiega a suo figlio cosa sia la tragedia, seduti a un tavolo del MacDonald, è tragicomica: la tragedia nasce nei paesi ricchi e industrializzati, e infatti sui corpi si iscrive l'11 settembre e l'assassinio di Carlo Giuliani durante la manifestazione contro le potenze industrializzate del G8, a Genova.

Agamenón di García presenta i tratti comuni ad altre scritture contemporanee del mito: la paratassi, ovvero l'assenza di strutture sintattiche con periodi principali e subordinate, la simultaneità. Non credo che in questo caso si possa ricorrere al concetto deleuziano di letteratura minore, perché non ci sono personaggi presi dal testo di Eschilo, né citazioni né altro, ma solo il titolo: l'intertestualità annulla l'ipotesto. Né può verificarsi catarsi ma oscillazione fra comico, tragico e ludico.

Come riscattare la speranza, come uscire dalla serie del tutto uguale, dalla colonizzazione dell'immaginario? Privilegiando la parte sensitiva dell'uomo, fino all'abiezione. Il teatro di Rodrigo Garcia del tragico esprime la disperazione del gesto insensato. Non c'è molteplicità, ubiquità, variazione, il paesaggio è solo un enorme deposito di rifiuti che non si decompongono. Siamo fuori dal tragico come destino e colpa nei confronti di una entità divina che castiga il colpevole (o l'innocente). L'equivalenza fra essere umano e animale, fra spirituale e materiale, è affermata in modo incontrovertibile senza però il sentimento di far parte di un grandioso processo di nascita morte e rinascita della materia che è essa stessa spirituale.

Drammaturgia del residuo, poetica dell'abietto, teatro di profanazione che rappresenta la violenza familiare e politica della società contemporanea. Il fine ultimo dello spettacolo mira a utilizzare il testo di Eschilo come uno scheletro di cui rimangono unicamente i nomi di alcuni personaggi, che si sovrappongono ai visi degli uomini politici contemporanei proiettati sullo schermo gigante. La realtà entra in scena e si impadronisce del mito. La riscrittura di García ci parla della vulnerabilità del corpo nella tragedia contemporanea del consumismo, di cui siamo al contempo vittime e carnefici.

La radicalità e l'irriverenza delle riscritture di García stravolge, violenta, rifiuta il mito mentre lo riscrive. Riesce, in tal modo, a mettere in evidenza la lontananza con i Greci spiazando gli spettatori attraverso una visione antielitaria della cultura classica, ricreando completamente, non riscrivendo un testo classico. L'aspetto rituale dello spettacolo si dà come teatralità pre drammatica, attraverso la centralità del corpo, tratto che accomuna molti artisti contemporanei che trovano nella ritualizzazione dello spettacolo una via d'uscita sia all'impossibilità del tragico che all'implosione della forma drammatica.

In sintesi, la drammaturgia dello spettacolo, nella seconda metà del XX secolo, non riscrive le opere del passato, come è avvenuto con Cocteau, Sartre, Testori, per cui è quasi impossi-

bile rilevare, come fa Genette in *Palinsesti*, le operazioni di escissione, riassunto, concisione in cui “la riscrittura si fa caricatura e la parodia *iperpastiche*”. Nel teatro del secondo Novecento si attinge al mito per dissolverlo, nel senso che il presente della scrittura di scena fagocita il passato del testo classico e quindi elide la relazione fra un’opera anteriore (ipotesto) e quella che la imita, la trasforma (ipertesto)²⁹. Ciò vuol dire che diventa perfino surrettizio osservare il fenomeno dalla prospettiva parodica, in quanto i testi di riferimento (ipotesti) appaiono completamente svuotati del loro significato originario, essendo diventati semanticamente indifferenti. Le riscritture dei testi classici parlano del nostro presente di spettatori misurando una distanza incolmabile con il passato mitico e rendendo così più desolante la visione del presente.

Valentina Valentini
Sapienza Università di Roma
valentinat.valentini@gmail.com

Riferimenti bibliografici

- ANOUILH 2000: J. ANOUILH, *Antigone*, in M.G. CIANI (ed.), *Antigone: variazioni sul mito/ [scritti di] Sofocle, Anouilh, Brecht*, Venezia 2000, pp. 61-119.
- BARBA 1985: E. BARBA, *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Milano 1985.
- BARBA 1986: E. BARBA, — in *Teatro Festival*, n. 2, febbraio 1986, pp. 33-34.
- BINER 1968: P. BINER, *Il Living Theatre*, Bari 1968.
- BRECHT *et al.* 1949: B. BRECHT - C. NEHRER, *Antigonemodell 1948*, Berlin 1949.
- CARRERI 1985: R. CARRERI, *Odin Teatret, Oxyrhincus Evangeliet*, programma di sala, Hostelbro 1985 (regia di E. Barba, con R. Carreri, T. Wethal, T. Larsen, J. Varley, E.M. Laukvik).
- DELEUZE *et al.* 1996: G. DELEUZE - F. GUATTARI, *Kafka. Per una letteratura minore*, Macerata 1996.
- DETIENNE 1980: M. DETIENNE, *s.v.* Mito/Rito, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. 9, Torino 1980.
- GALASSO 1998: S. GALASSO, *Antigone: la tragedia improbabile*, in *Il teatro di Remondi e Caporossi 1970-1995*, Roma 1998, pp. 220-243.
- GARCIA 2003a: R. GARCIA, *Sei pezzi di teatro in tanti round*, Milano 2003.
- GARCIA 2003b: R. GARCIA, *Prometeo*, in GARCIA 2003a.
- GARCIA 2003c: R. GARCIA, *L'estetica del reale ovvero Come raccontare il mondo parlando di se stesso*, in GARCIA 2003a.
- GARCIA 2004: R. GARCIA, *Agamenon Volvi del Supermercato Y le di una Paliza a mi Hijo*, Programma di sala, Teatro Mercadante, Napoli 2004.
- GENETTE 1997: G. GENETTE, *Palinsesti*, Torino 1997 (ed or.: Paris 1982).
- HUTCHEON 1985: L. HUTCHEON, *A theory of parody*, New York-London 1985.

²⁹ Cfr. GENETTE 1997.

- JACQUOT *et al.* 1970: J. JACQUOT - D. BABLET (eds.), *Les Voies de la Création Théâtrale*, vol. 1, Paris 1970.
- KANE 2000: S. KANE, *Phaedra's Love*, in ID., *Tutto il Teatro*, Torino 2000.
- LYOTARD 1986: J.F. LYOTARD, *Riscrivere la modernità*, in *Aut aut: rivista di filosofia e di cultura*, 1986, pp. 29-38.
- MALINA *et al.* 1982: J. MALINA - J. BECK, *Il lavoro del Living Theatre (materiali 1952-1969)*, a cura di F. Quadri, Milano 1982.
- MARRANCA 2006: B. MARRANCA, *American Performance 1975-2005*, Roma 2006.
- MOLINARI 1977: C. MOLINARI, *Storia di Antigone. Da Sofocle al Living Theatre*, Bari 1977.
- PHELPS 1967: L. PHELPS, *Brecht's Antigone at The Living Theatre* in *TDR*, 37, Autumn 1967, pp. 125-131.
- QUADRI 1968: F. QUADRI, *Nota ad "Antigone"*, in G. BARTOLUCCI, *La scrittura scenica*, Roma 1968, pp. 262-267.
- SEGRE 1984: C. SEGRE, *Teatro e romanzo*, Torino 1984.
- SETTIS 1996: S. SETTIS, *Introduzione*, in ID. (a cura di), *Noi e i Greci*, vol. 1. Torino 1996.
- SETTIS 2004: S. SETTIS, *Futuro del classico*, Torino 2004.
- VALENTI 2008: C. VALENTI, *Storia del Living Theatre*, Corazzano 2008.
- VALENTINI 2007: V. VALENTINI 2007, *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*, Milano 2007.
- VALENTINI 2009: V. VALENTINI, *Teatro epico e nuovo teatro*, in *Cultura tedesca, Brecht*, gennaio-giugno 2009, n. 36, pp. 123-144.
- VERNANT *et al.* 1991: J-P. VERNANT - P. VIDAL-NAQUET, *Mito e tragedia*, Torino 1991.

ABSTRACT

How have the heroes whose deeds myths narrate changed in the theatre of the late Twentieth century? Linda Hutcheon, in her essay on parody (1985), intended quoting, mocking, re-producing characters and mythical plots, avoiding any oleographic monument to classic, as a sort of integration between old and new, past and present, the only way to present what is stored in the file of culture and of memory. The parodic device regulates the relation past-present, according to the postmodern trend to undervalue the author and give the same weight to the artistic heritage and to the massmediatic one. The text analyses the rewritings of Sophocles' *Antigone* by the Living Theatre, Odin Teatret and Rem⋒ Phaedra's myth by English playwright Sarah Kane from Euripides' *Hippolytus* and *Agamemnon*'s by Argentinian director Rodrigo Garcia.

PARTE SECONDA

Theatron e l'Agamennone di Eschilo

ANNA MARIA BELARDINELLI

AGAMENNONE DI ESCHILO: DAL TESTO ALLA SCENA

*Nessuna vicenda, nessuna morte,
nessuna angoscia delle tragedie
dà una commozione più profonda
e assoluta di queste pagine¹.*

Tradurre l'*Agamennone* di Eschilo, vale a dire leggere e interpretare “the finest of all Greek plays”, la “Kunstwerk der Kunstwerke”², è un’operazione che comporta un impegno senza dubbio maggiore di quello richiesto dalla traduzione di altri drammi antichi: non a caso la densità e la complessità del testo hanno indotto a ritenere questa tragedia “unübersetzbar”³.

Tuttavia, a dispetto della sua intraducibilità, l'*Agamennone*, a partire dall’età rinascimentale, è stato copiosamente non solo tradotto⁴, ma anche riproposto sulla scena. Interessante risulta, a questo proposito, quanto si ricava dalla consultazione de *The Archiv of Performances of Greek and Roman Drama*⁵: i dati qui raccolti dimostrano che l'*Agamennone*, con ben 681 rappresentazioni mondiali, non si discosta di molto dall'*Antigone* di Sofocle con 862 produzioni e dalla *Medea* di Euripide con 740. Un dato ancor più significativo se si tiene conto del fatto che in Europa la prima rappresentazione moderna dell'*Agamennone* risale solo al 1599, quando fu portato in scena presso il Rose Theatre di Londra, secondo l’adattamento di Henry Chettle e di Thomas Dekker: quasi più di mezzo secolo dopo i primi rifacimenti di Euripide

¹ P.P. PASOLINI, *Lettera del traduttore*, in *Orestia-de di Eschilo*, Numero Unico, Istituto Nazionale del Dramma Antico, Roma-Siracusa 1960, XVI Ciclo di Rappresentazioni Classiche, 19 maggio-5 giugno.

² Per queste definizioni della tragedia, rispettivamente offerte da Robert Browning e da Wolfgang Goethe vd. il contributo di IERANÒ in questo volume.

³ Anche per questa definizione espressa da Wilhelm von Humboldt vd. il contributo di IERANÒ in questo volume.

⁴ Per una raccolta ragionata delle traduzioni, ad es., in ambito inglese vd. WALTON 2006, pp. 43-61.

⁵ L'APGRD è un archivio elettronico, che, ideato nel 1996 da Edith Hall e da Oliver Taplin e diretto ora da Fiona Macintosh, è il risultato di un progetto di ricerca telematica interdisciplinare relativo alla storia internazionale del dramma antico. Inestimabile strumento di lavoro, l'APGRD possiede un *database*, che, in continuo aggiornamento, registra i rifacimenti proposti in tutto il mondo degli oltre 9000 drammi del teatro antico, greco e romano, dal Rinascimento ai giorni nostri, dal teatro al cinema, alla televisione, alla radio. Per una breve storia della collezione contenuta in questo *database*, vd. MACINTOSH 2012.

e di Sofocle, dei quali erano state messe in scena rispettivamente l'*Ecuba*, nel 1506 in Belgio, e l'*Elettra*, nel 1537 in Francia⁶. E, in Italia, una ripresa dell'*Agamennone* risale solo al 1731, quando presso il teatro di S. Moisè a Venezia, fu rappresentato l'*Attanagamenone*, un'opera buffa che, composta da Bartolomeo Cordans, risente parzialmente dell'influenza della tragedia greca: nel 1566 presso un non meglio identificato teatro veneto erano state portate in scena *Le Troiane*, un adattamento musicale dell'omonima tragedia euripidea⁷; nel 1585 presso il teatro accademico Olimpico di Vicenza aveva avuto luogo la rappresentazione dell'*Edipo tiranno* nel volgarizzamento di Orsatto Giustiniani⁸.

Ma, se dal Rinascimento al XIX secolo gli allestimenti di opere eschilee in Italia risultano essere i meno numerosi, questa situazione viene ribaltata ai primi del Novecento, in occasione del Primo Ciclo di Rappresentazioni Classiche, che ebbe luogo presso il Teatro Greco di Siracusa nel 1914, sotto il patrocinio del "Comitato di cittadini tra i più colti e illustri della città", presieduto dal conte Mario Tommaso Gargallo. La direzione fu affidata a Ettore Romagnoli, il quale curò per l'occasione la traduzione dell'*Agamennone*, scelto come tragedia di inaugurazione. Da questo momento fino al XXI secolo, Eschilo risulta un tragediografo molto amato dal pubblico contemporaneo e l'*Agamennone*, in particolare, uno dei drammi antichi più riprodotti anche a livello internazionale⁹.

La contraddizione tra la conclamata intraducibilità dell'*Agamennone* e il crescente numero di traduzioni e messe in scena proposte in epoca moderna e contemporanea è, in realtà, una contraddizione cui l'opera di Eschilo, in generale, è stata da sempre soggetta, a partire dall'antichità. Già nel V secolo a.C. il lessico utilizzato dal tragediografo di Eleusi era considerato oscuro e incomprensibile. Nel celebre agone ctonio che nelle *Rane* di Aristofane ha luogo tra Eschilo ed Euripide¹⁰, quest'ultimo accusa il suo rivale di usare un linguaggio pomposo al solo scopo di stupire gli spettatori¹¹; un'accusa dalla quale Eschilo si difende sottolineando che la magniloquenza del suo stile è necessaria qualora si debbano esprimere pensieri e idee grandiose, come avviene nelle sue tragedie¹². Questa peculiarità linguistica del tragediografo, apostrofato tuttavia dal Corifeo come il primo degli Elleni ad aver innalzato torri di parole

⁶ In realtà nel 1550 fu messa in scena a Londra una produzione teatrale dal titolo *Horestes*, che comprendeva, oltre all'*Oreste* di Euripide, le *Coefore* e le *Eumenidi*, le altre due tragedie di cui si compone, insieme all'*Agamennone*, l'*Oresteia*, la trilogia con cui Eschilo vinse agli agoni dionisiaci del 458 a.C.

⁷ Le riprese delle tragedie di Euripide proposte in Italia, in particolare in Veneto, sono di norma rappresentate, in questo periodo, da opere musicali più o meno liberamente ispirate ai drammi del tragediografo: vd., ad es., *L'Ippolito redivivo* (1659), presso un non meglio identificato teatro veneto e l'*Elena* (1659), presso il teatro di S. Cassiano a Venezia.

⁸ Per la messinscena vicentina dell'*Edipo tiranno*, che, voluta dagli accademici, segnò l'inizio della moderna fortuna scenica del teatro di Sofocle, vd. MAZZONI 2013, il quale illustra come in questo spettacolo, memo-

rabile e fastoso, si incrociarono, nel segno dell'asburgica idea d'impero, la cultura teatrale veneta e quella ferrarese. Per la figura di Edipo, spesso interpretata nel Cinquecento quale "figura esemplare dei *casus virorum illustrium*" vd. GUASTELLA 2012, p. 162 e, più in generale sulla fortuna dell'*Edipo re* di Sofocle nel teatro italiano cinquecentesco, pp. 154-164 (Id. 2013).

⁹ Vd. MACINTOSH *et al.* 2005, cui si rimanda anche per informazioni relative alle riscritture sceniche dell'intera *Oresteia*, a proposito delle quali vd. già BIERL 1999, Id. 2004 e, più di recente, BIERL 2012 e CONDELLO 2012².

¹⁰ Cfr. vv. 829-1481.

¹¹ Cfr. vv. 961-962. In particolare, Euripide ridicolizza i composti eschilei distorcendoli comicamente con la creazione di mostruosi epiteti (v. 966).

¹² Cfr. vv. 1058a-1059.

solenni e ad aver dato dignità all'eloquio della tragedia¹³, non ha impedito che, a differenza di Euripide, Eschilo ottenesse numerose vittorie e che, all'indomani della morte avvenuta nel 456 a.C., ricevesse l'onore di repliche nel teatro di Dioniso¹⁴. Questa contraddizione, come è stato osservato, è solo apparente. Della reboante tragedia eschilea che "proclamava la fede negli dei e mostrava l'affermarsi della giustizia, restava nondimeno – ed era importante per il formarsi del giudizio da parte degli spettatori – l'impressione globale, cui concorrevano ovviamente anche la musica, la danza, gli effetti visivi"; e, come nei riti religiosi, dove più che il contenuto delle formule, talora incomprensibile, contava la solennità del momento, "allo stesso modo una certa dose di oscurità nel linguaggio [*scil.* di Eschilo] poteva non solo essere considerata elemento tollerabile, ma addirittura contribuire ad accrescere l'ammirazione e la reverenza per un poeta che trattava grandiosi temi teologici"¹⁵. Nelle *Rane*, infatti, il dio del teatro, Dioniso, che scende nell'Ade per riportare in vita il prediletto Euripide perché restituisca dignità alla tragedia ormai priva di grandi nomi, alla fine giudica non Euripide, ma Eschilo meritevole di essere restituito ai vivi per aver saputo, a differenza del rivale, educare gli Ateniesi ai sani valori della tradizione¹⁶: "Euripide, la cui riconosciuta grandezza costituisce comunque il presupposto da cui prende le mosse il dramma, è oggetto di critiche e di dileggio, e a lui viene preferito Eschilo, non per la superiorità della sua arte, ma per i valori paideutici, civici e religiosi che le sue tragedie avevano saputo infondere nel pubblico ateniese"¹⁷.

La differente considerazione goduta da Eschilo e da Euripide, quale emerge dalla lettura delle *Rane*, può essere valida ancora oggi. Da un punto di vista drammaturgico, Eschilo è un tragediografo, che ricorre a soluzioni registiche senza dubbio arcaiche: è appena il caso di ricordare che proprio la data di rappresentazione dell'*Oresteia* viene di norma considerata il *terminus post quem* la *skéné* viene usata per i movimenti scenici dei personaggi¹⁸; e che proprio l'*Agamennone*, nel quale le entrate e le uscite di Clitemestra sono appunto condizionate da una tecnica drammatica non ancora in grado di sfruttare a pieno le potenzialità del gioco scenico offerte dalla *skéné*, presenta una struttura dialogica molto rigida, dove prevale un rapporto interlocutorio tra un personaggio (Clitemestra) e il Coro¹⁹. Di contro Euripide è un

¹³ Cfr. vv. 1004-1005.

¹⁴ Cfr. *TrGF* III, T 1, 12, p. 35 RADT; e vd. *TrGF* III, T 76 p. 57 RADT per Eschilo considerato dagli Ateniesi il padre della tragedia. L'onore di repliche ufficiali fu esteso a Sofocle e a Euripide solo a partire dal 386 a.C., quando venne istituzionalizzata la riproposizione di παλαιὰ δράματα nell'ambito delle rappresentazioni tragiche alle Grandi Dionisie: cfr. PICKARD-CAMBRIDGE 1968, pp. 86, 99-10; ID. 1996, pp. 119, 137-138.

¹⁵ DI MARCO 2009, pp. 70-71.

¹⁶ Cfr. v. 1473. Giova ricordare che, sebbene l'agone si svolga tra Euripide ed Eschilo, il confronto riguarda anche Sofocle, la cui morte, sopraggiunta nel 406/5 a.C., costrinse Aristofane a modificare la commedia poco prima di andare in scena alle Lenee del

405 a.C.: "migliore di Euripide" (v. 76), Sofocle è il degno erede di Eschilo nel sedere sul trono della tragedia (vv. 1515-1519).

¹⁷ DI MARCO 2009, p. 71. Tuttavia, a stare alle testimonianze, le repliche delle tragedie eschilee non sembrano essere state proposte a lungo, come, invece, toccherà alle tragedie euripidee: cfr., tra gli altri, DENNISTON - PAGE 1957, pp. xxxvi-xxxvii.

¹⁸ Cfr. TAPLIN 1977, p. 280; e vd. anche DI BENEDETTO 1984, ID. 2000, pp. 18-27, BLASINA 2003, pp. 49-75 e BELARDINELLI 2005, pp. 22-23.

¹⁹ Come è stato a ragione osservato, l'*Agamennone* è un dramma "in at least one sense Thespian" (cfr. SOMMERSTEIN 1996, p. 14; ID. 2010², p. 2), e, dunque, in gran parte un "brilliant drama for a single actor and chorus" (SOMMERSTEIN 1996, p. 45; ID. 2010², p. 25).

tragediografo, che ricorre a una messa in scena moderna, anche in tragedie, quali la *Medea* e le *Baccanti*, annoverate tra quelle cosiddette tradizionali. Basti pensare all'uso delle macchine sceniche, come ad esempio la *mechané* nel finale della *Medea*: oltre a presupporre un uso ben consolidato della *skené* e a mettere in rilievo una preferenza per scelte registiche in cui l'*opsis* fa da supporto alla *lexis*, come, peraltro, avviene già nelle tragedie di Eschilo, questo congegno scenico conferisce alla drammaturgia, di norma basata sulla parola dell'attore, in virtù della quale gli spettatori vedono ciò che non possono vedere, quell'aspetto realistico e illusionistico caratteristico appunto del teatro moderno dall'età barocca in poi²⁰.

Alla luce di queste considerazioni può risultare di per sé evidente perché di una tragedia come la *Medea* siano state proposte, si è detto, un numero maggiore di rifacimenti rispetto all'*Agamennone*: gli effetti scenici in essa presenti sono tali da appagare le aspettative di un pubblico, che, a differenza di quello del V secolo a.C., è abituato più a vedere che a sentire. Ma può altresì risultare evidente perché dell'*Agamennone*, il cui impianto drammaturgico non risponde affatto a un gusto moderno, siano comunque non meno cospicue le riproduzioni. Sebbene anche il contenuto abbia carattere arcaico quale può avere la storia di un *genos*, quello degli Atridi, coinvolto per generazioni in una catena di vendette del sangue con il sangue, perpetrate in nome di leggi ancestrali e tribali imposte dallo stesso *genos*, l'*Agamennone* si rivela, tuttavia, incorruttibile allo scorrere del tempo e capace di coinvolgere emotivamente il lettore come lo spettatore. La versione proposta da Eschilo del ritorno di Agamennone dalla guerra di Troia e del suo assassinio per opera di Clitemestra e di Egisto pone al centro della storia il comportamento del re di Argo, che, nel tentativo di soddisfare due richieste divine, eticamente valide, ma opposte (quella di Zeus, che vuole la spedizione contro i Troiani in difesa del diritto dell'ospitalità, e quella di Artemide, che vuole la morte di Ifigenia perché la stessa spedizione abbia buon esito), compie un'azione sbagliata (uccide la figlia). Tale circostanza, se rende l'*Agamennone* uno dei testi più controversi, in quanto il nesso di costrizione e di scelta e il conflitto etico da esso generato ha da sempre attirato l'attenzione di studiosi, filologi e filosofi²¹, è altresì vero che rende questa tragedia uno dei testi più affascinanti, di grande capacità evocativa.

L'idea di elaborare una nuova traduzione dell'*Agamennone* nell'ambito del Laboratorio di Traduzione del Progetto *Theatron* si è formata, dunque, nella consapevolezza delle numerose difficoltà dettate dalle circostanze su esaminate e nella esigenza di proporre una lettura della tragedia che suggerisse per un testo tanto studiato una propria linea interpretativa²².

²⁰ Per la modernità della drammaturgia euripidea cfr. BELARDINELLI 2012.

²¹ Da FRAENKEL 1950 a DENNISTON - PAGE 1957, a LLOYD-JONES 1962, a LESKY 1966, a GAGARIN 1976, a NUSSBAUM 2004 le riflessioni degli studiosi vertono sul "guilt", sulla colpevolezza e sulla responsabilità di Agamennone in questa vicenda.

²² Il testo su cui è stata condotta la traduzione è quello curato da Martin L. West per la collezione teubneriana (prima edizione 1990, seconda edizione rivista e corretta 1998). Qui di seguito le soluzioni divergenti adottate, premettendo il testo scelto a quello

di WEST, siglato W.: v. 48 Ἄρη ~ ἄρη W.; v. 62 Ζεὺς, ~ Ζεὸς W.; v. 78 Ἄρης ~ ἄρης W.; v. 216 ἐπιθυμεῖν ~ ἀπὸ δ' αὐδαῖ W.; v. 217 θέμις ~ Θέμις W.; v. 902 [] ~ v. 902 W.; v. 961 οἴκοις ~ ἄκος W. Va inoltre segnalato che in corrispondenza di un termine posto tra *crucis*, la traduzione: 1) si è basata su una delle correzioni registrate da West in apparato: cfr. ad es., v. 597 κινουόντες KARSTEN ~ † κοιμώντες† W.; v. 1479 νείρι PORTUS ~ † νείρι† W.; v. 1481 οἰκοσινῆ WILAMOWITZ ~ † οἴκοις τοῖσδε† W.; 2) ha incluso il testo posto tra *crucis*, al fine di completare l'interpretazione del passo: cfr. ad es., vv. 1377-1378 †πάλοι / νίκης παλαιᾶς†, dove

1. Punto di partenza è stato, pertanto, un riesame del personaggio di Clitemestra²³, cui Eschilo ha attribuito un ruolo da protagonista²⁴ in un dramma, che prende, invece, il titolo da Agamennone²⁵, il quale, in realtà, è attivo per pochi versi e, sebbene agisca nella scena più rappresentativa della tragedia²⁶, sembra relegato alla funzione di un puro accessorio scenico. Clitemestra, costretta ad amministrare il palazzo degli Atridi, in luogo del marito, assente a causa della prolungata guerra contro Troia, è una donna al potere costretta a porsi in continuo confronto con gli unici uomini rimasti in città, rappresentati dagli anziani nobili di Argo, che compongono il Coro e che non hanno partecipato alla guerra a causa della vecchiaia²⁷.

Sulla base di una analisi della presenza scenica, dello *status* e del ruolo di Clitemestra, il potere da lei assunto è stato considerato dagli studiosi un elemento così peculiare della tragedia da riconoscere ad esso una funzione, non solo tematica, ma anche, per così dire, metateatrale. In virtù di epifanie inaspettate che procurano, avvolto da un'atmosfera sinistra e demoniaca, un effetto a sorpresa, e, in virtù di un eloquio ben studiato, Clitemestra domina i suoi interlocutori (Araldo, Agamennone, Cassandra), in particolare, il Coro: costringendo costoro ad obbedire alle sue regole, Clitemestra non subisce l'azione, ma ne determina il corso e l'esito; in altre parole, crea la grammatica scenica della tragedia e funge da regista Eschilo²⁸.

Un riesame dei dialoghi tra Clitemestra e il Coro, che rappresentano, si è detto, il rapporto interlocutorio prevalente nell'*Agamennone*, consente, tuttavia, di affermare che il potere di Clitemestra viene, in realtà, minato nelle sue fondamenta proprio dagli anziani nobili di Argo e che è, dunque, solo un mezzo con cui la regina sapientemente nasconde la sua fragilità: di donna, in quanto privata del marito, e, soprattutto, di madre, in quanto privata della figlia, che, per giunta, le è stata uccisa dal marito stesso. Una circostanza, quest'ultima, che la porta ad assumere un atteggiamento ambiguo, in quanto il desiderio di vendicare la morte di Ifigenia le fa attendere con ansia il ritorno di Agamennone, non certamente per ricongiungersi a lui, ma per eseguirne l'assassinio. Per questo motivo l'ordine da lei impartito di riempire la città di fuochi

però si tiene conto della correzione *veíkēs* proposta da Heath, in luogo di *víkēs*; 3) omette il testo quando è irrimediabilmente corrotto: cfr. ad es., v. 547 $\ddot{\iota}\sigma\tau\rho\alpha\tau\tilde{\omega}\ddot{\iota}$, per cui vd. FRAENKEL 1950, p. 270. Infine non sono state accolte le correzioni suggerite da ultimo da THOMAS 2013, perché non ritenute convincenti.

²³ Da questo lavoro preliminare alla traduzione è nato un mio contributo (BELARDINELLI 2014), cui rinvio per una esposizione più dettagliata delle riflessioni riportate in questo e nel paragrafo successivo.

²⁴ Se è giusto usare questa definizione, in quanto è sempre difficile stabilire all'interno di un testo teatrale chi svolga tale ruolo. Per Clitemestra protagonista dell'*Agamennone* vd. PICKARD-CAMBRIDGE 1953, p. 141, un'ipotesi opportunamente modificata da J. Gould e D.M. Lewis a p. 139 della seconda edizione da loro curata di questo saggio (PICKARD-CAMBRIDGE 1968). Per un'ampia e articolata discussione a tal riguardo cfr. BLASINA 2003, pp. 25-47.

²⁵ Cfr. WALTON 2006, p. 54.

²⁶ Cfr. vv. 810-957 e, in particolare, i vv. 905-957, nei quali ha luogo il celebre episodio dei "tappeti rossi": per una suggestiva lettura di questa scena, dove *opsis* e *lexis* si completano perfettamente vd. BONANNO 2002.

²⁷ Cfr. vv. 71-82. Per la qualifica di nobili attribuita agli anziani rimasti ad Argo vd. l'espressione $\pi\rho\acute{\epsilon}\sigma\beta\omicron\varsigma$ Ἀργείων (vv. 855, 1393), usata in entrambi i casi da Clitemestra. Per il significato di $\pi\rho\acute{\epsilon}\sigma\beta\omicron\varsigma$ nel senso di "noble elders" cfr. FRAENKEL 1950, vol. I, p. 141; vol. II, p. 390; e ITALIE 1955, p. 259, s.v. $\pi\rho\acute{\epsilon}\sigma\beta\omicron\varsigma$ ("veneratio, i.e. qui propter aetatem vel dignitatem colitur").

²⁸ Cfr. BLASINA 2003, pp. 49-75. Per le apparizioni di Clitemestra che avvengono secondo l'espediente drammaturgico del "talk of the devil entry" cfr. TAPLIN 1977, p. 138. Per i movimenti di entrata e di uscita di Clitemestra, che, lasciati da Eschilo "for some reason ... unclear" (TAPLIN 1977, p. 280), sono indicativi di un uso ancora "nuovo" della porta della *skené*, cfr. nota 18.

votivi, al fine di festeggiare la notizia della conquista di Troia (v. 86), notizia della quale è stato messaggero solo un segnale di fuoco (vv. 281-316), preoccupa il Coro, già disorientato dal fatto che Argo sia governata da una donna al posto di un uomo (vv. 257-260): gli anziani nobili di Argo temono che il comportamento di Clitemestra non si basi su prove sicure (vv. 268-280) e, pertanto, sottopongono la regina a una continua verifica della veridicità delle sue parole, fino a quando non si assicurano che le azioni di Clitemestra siano dettate da un modo di ragionare maschile (vv. 351-354), vale a dire fino a quando non si assicurano che Clitemestra agisca come avrebbe fatto Agamennone se fosse stato lui al potere. D'altra parte la capacità mostrata da Clitemestra di gestire il potere come un uomo è stata riconosciuta già dalla Guardia, la quale, nel prologo, ricorda che si trova da un anno sul tetto del palazzo degli Atridi con il compito di avvistare il segnale di fuoco, perché così comanda la regina con il volere di un uomo nel cuore di donna (vv. 10b-11). È, dunque, evidente che la sicurezza e il perfetto autocontrollo con cui Clitemestra agisce nel corso dell'azione scenica sono da lei costruite, al fine di offrire di sé un'immagine falsa, che, però, rassicuri il contesto maschile in cui si muove e le permetta, di conseguenza, di giungere al compimento della vendetta senza ostacoli. In presenza del Coro, Clitemestra, infatti, si mostra sicura delle notizie relative alla conquista di Troia (vv. 320-350) e non in preda di quell'impulsività femminile stigmatizzata dagli anziani nobili di Argo (vv. 475-487); in presenza dell'Araldo, di Agamennone, e sempre del Coro, si mostra come una moglie fedele, che ha saputo attendere devota il marito, proteggendo irreprensibilmente la casa dai nemici durante la sua assenza, e che è stata capace di affrontare le difficoltà, cui va incontro una donna, quando rimane sola senza un uomo (vv. 586-614; 855-913). Questo atteggiamento fa sì che l'esecuzione della vendetta getti il Coro, per quanto mai del tutto rassicurato dalle parole e dalle azioni di Clitemestra, in un profondo sgomento. Arrabbiati per l'arroganza con cui la regina si vanta dell'atto compiuto e, al tempo stesso, addolorati per la perdita di Agamennone, dapprima augurano a Clitemestra di morire senza onori e senza familiari, pagando così per la colpa di cui si è macchiata (vv. 1426-1430), poi attribuiscono la causa del dolore da loro provato ad un demone, che, agendo attraverso Elena e Clitemestra, si è abbattuto sulla reggia degli Atridi (vv. 1468-1474). La menzione del demone determina la *katastrophé* del comportamento di Clitemestra, la quale si sente così sollevata dalla responsabilità diretta dell'omicidio: finalmente non più in contrasto con il Coro, si augura che il demone dei discendenti di Plistene se ne vada dal palazzo degli Atridi e tormenti un'altra stirpe (vv. 1569-1576). Clitemestra è infatti consapevole che l'aspetta un futuro funesto e questo stato d'animo pieno d'angoscia non l'abbandonerà neanche quando apparirà Egisto, fino a quel punto assente dalla scena (v. 1577). Lo scontro tra il suo amante e il Coro, che accusa Egisto di vigliaccheria per non aver partecipato alla guerra e per non aver avuto il coraggio di uccidere Agamennone con le proprie mani, delegando l'assassinio a Clitemestra (vv. 1612-1653), abbatte ancor più la regina, la quale, in mezzo ai due gruppi di uomini che si fronteggiano, sembra quasi ripiegarsi su se stessa: nel discorso che pronuncia per invitarli alla calma, l'abilità dialettica e la sicurezza delle quali Clitemestra si era fino a questo punto fregiata sembrano essere scomparse (vv. 1654-1661). La regina appare, invece, stanca e quasi debilitata dalle proprie azioni, desiderosa solo che non venga versato altro sangue. Se nel primo episodio Clitemestra ha messo in atto una fiera rivendicazione del proprio ruolo di donna di fronte ai ripetuti pregiudizi del Coro, ora, nei versi conclusivi della

tragedia, si mostra in tutta la sua fragilità, consapevole che *Dike* pretenderà anche da lei l'espiazione dei crimini compiuti. Alla fine della tragedia quel volere maschile presente nel cuore di donna, stigmatizzato dalla Guardia, tradisce un tremito di terrore e il potere di Clitemestra, in tutte le sue declinazioni, finisce, perché, in realtà, è stato solo una finzione.

2. Sulla base di tale rilettura del personaggio di Clitemestra, il successivo passo compiuto per delimitare il campo interpretativo, nel quale elaborare il lavoro di traduzione, è stato quello di tracciare le linee tematiche e di individuare in esse la presenza di un lessico ricorrente.

La prima linea tematica è rappresentata, come è evidente, dall'opposizione donna (Clitemestra) - uomo (Agamennone), espressa dalla significativa contestualità di termini, quali γυνή ~ ἀνὴρ; γυνή ~ ἄρσιν. Come avviene nel prologo, dove la Guardia con l'espressione γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ (v. 11) fa riferimento, si è appena detto, alla capacità decisionale dal tratto maschile mostrata da Clitemestra nella gestione del palazzo degli Atridi. E, come avviene, soprattutto, negli interventi del Coro, il quale, esprime la propria diffidenza nei confronti del κράτος di Clitemestra, sottolineando che, in fondo, lei, una donna ha riempito un vuoto di potere lasciato da un uomo (γυναῖκ', ἐρημωθέντος ἄρσεως θρόνου, v. 260) e constatando con meraviglia che lei, una donna, è in grado di parlare con giudizio, al pari di un uomo (γύναι, κατ' ἄνδρα σώφρον' εὐφρόνως λέγεις, v. 351), poiché ha saputo fornire prove certe relative alla conquista di Troia e al conseguente ritorno in patria di Agamennone. Tuttavia, il Coro, paradossalmente, esprime un più profondo disprezzo nei confronti di Clitemestra, quando, riferendosi a lei, non ricorre alla contrapposizione tra donna e uomo. Come accade nel primo stasimo, dove gli anziani nobili di Argo giudicano ingenuo chi ha creduto al messaggio luminoso e, in particolare, giudicano ingenuo le donne, le quali per indole sono indotte a credere prima di aver visto, ma, al tempo stesso, sono capaci di promuovere una rapida diffusione di notizie, destinata, però, a svanire altrettanto rapidamente (vv. 475-487). È evidente che con queste considerazioni, il Coro mette di nuovo sotto accusa Clitemestra, come se non fosse mai avvenuto quel riconoscimento di affidabilità e di autorità accordatole alla fine del primo episodio. Notevole è pertanto che il Coro non ricorra ad elementi che indicano direttamente la regina, quali il nome proprio o la qualifica, ma usi termini, che si riferiscono al genere femminile, quali γυναικός, θῆλυς, γυναικογήρυτον²⁹.

²⁹ Comunque si interpreti questo passo, *vexata quaestio* dei commentatori, è indubbio che il linguaggio usato dal Coro sia "acrimonius": in particolare, il fatto che i termini succitati vengono ripetuti a breve distanza l'uno dall'altro ancor più "serve to express passionate disapproval" (FRAENKEL 1950, p. 245). In questo senso è notevole la presenza di θῆλυς (v. 485), che significa propriamente "féminin, femelle" (CHANTRAINE 1968-1980, s.v. θηλή, p. 435) e non "femme mariée", a differenza di γυνή, che presenta anche l'accezione di "femme" (CHANTRAINE 1968-1980, s.v. γυνή, p. 242): con γυνή, infatti, sia il Coro che la Guardia indicano Clitemestra, in quanto "moglie" di Agamennone e in quanto

"donna". Per quest'ultimo significato vd., in particolare, il v. 260, dove γυνή si trova in contrapposizione con ἄρσιν, propriamente "mâle par opposition à femelle" (CHANTRAINE 1968-1980, s.v. ἄρσιν, p. 116) e non, come ἀνὴρ, "homme" (non solo inteso "par opposition à la femme", ma anche come "au sens de viril") o "mari" (CHANTRAINE 1968-1980, s.v. ἀνὴρ, p. 87). È pertanto di rilievo che il Coro non a caso ricorre all'opposizione donna-uomo, quando mette in evidenza la vigliaccheria di Egisto, che sprezzantemente chiama γυνή e distingue da Agamennone definito senza dubbio un ἀνὴρ (vv. 1625-1627). Per la contrapposizione γυνή ~ ἀνὴρ nell'*Agamennone* cfr. SNELL 1969, pp. 144-145.

Strettamente connessa all'opposizione donna-uomo è l'opposizione che si stabilisce tra la persuasione/fiducia e il pensiero, un tema espresso con il verbo *πείθειν* / *πείθεσθαι* (e i termini ad esso connessi, quali il sostantivo *πειθῶ* e gli aggettivi *ἀπιστίας*, *πιθανός*, *πιστός*, *εὐπειθής*), che si contrappone a *φρονεῖν* (e ai termini ad esso connessi *φρήν*, *εὐφρόνως*). Si tratta di due campi semantici, che in questa tragedia sono usati per indicare caratteristiche, nel primo caso, proprie del comportamento femminile, nel secondo, di quello maschile: per quanto riguarda *πείθειν* / *πείθεσθαι* (e i termini ad esso connessi), è usato in riferimento alla capacità delle donne, e, in particolare, di Clitemestra, di essere persuasive, ma, al tempo stesso, di essere facilmente indotte a dar credito a quanto viene loro detto; *φρονεῖν* (e i termini ad esso connessi), che indica propriamente l'aver un pensiero, frutto di ragionamento e, dunque, di un'esperienza, è, invece, usato in riferimento all'indole degli uomini, i quali, come Agamennone, hanno, o meglio, dovrebbero avere, quella necessaria saggezza pratica con cui regolano le loro azioni.

Queste due linee tematiche percorrono la tragedia fino all'ingresso del re degli Atridi nel palazzo, fino a quando cioè Clitemestra può finalmente compiere l'assassinio e dismettere i panni della persona che ispira fiducia, sia in qualità di capo di governo che in qualità di moglie. A questo punto dell'azione scenica la regina non deve più dimostrare che si è lasciata persuadere da notizie non altrimenti accertate (*τίνος ἀγγελίας πειθοῖ περίπεμπα θυοσκεῖς*; v. 86); che il suo *κράτος* non è solo *ἐρημωθέντος ἄρσενος θρόνου* (v. 260); che il suo *φρονεῖν* è *κατ' ἄνδρα* (v. 351), poiché è nell'indole di una donna dar credito ancora prima che qualcosa di sicuro appaia (*{ἐν} γυναικὸς αἰχμῆ πρέπει / πρὸ τοῦ φανέντος χάριν ζυναιέσαι*, vv. 483-484); né tantomeno, come solo le donne sanno fare (*πιθανὸς ἄγαν ὁ θῆλυς ὄρος ἐπινέμεται / ταχύπορος*, vv. 485-486a), deve ancora esercitare persuasione nei confronti di coloro i quali si rapportano con lei, dal momento che non deve neanche più sforzarsi di apparire come una moglie *πιστή* (v. 606). Può, invece, ammettere, dinanzi al Coro, da lei accusato di averla sospettata di credulità femminile (*πεισθεῖσα Τροίαν νῦν πεπορθῆσθαι δοκεῖς; / ἧ κάρτα πρὸς γυναικὸς αἶρεσθαι κέαρ*, vv. 591-592), di non provare vergogna, ora che ha ucciso il marito, nel dire il contrario di molte cose affermate in precedenza e dettate dall'opportunità del momento (*πολλῶν πάροισθεν καιρίως εἰρημένων / τάναντί' εἰπεῖν οὐκ ἐπαισχυνθήσομαι*, vv. 1372-1373).

Notevole, inoltre, che il lessico della persuasione e della fiducia presenti, non a caso, una concentrazione di rilievo nella serrata sticomitia tra il Coro e Clitemestra, al fine di sottolineare, con l'insistente richiesta di prove sicure relative alla notizia della conquista di Troia (*ἀπιστίας*, v. 268, *πιστόν*, v. 272, *εὐπειθῆ*, v. 274), la diffidenza nutrita dagli anziani nobili di Argo nei confronti della regina. Ed è altresì notevole che il lessico del pensiero, non a caso, prevalga nel cosiddetto "Inno a Zeus" (vv. 160-183), dove il Coro, preso da angoscia al ricordo di quanto accaduto dieci anni prima con la partenza di Agamennone e di Menelao alla volta di Troia e turbato al ricordo della profezia di Calcante (vv. 104-159), invoca Zeus, grazie al quale all'uomo è dato di comprendere l'antinomia tra il bene e il male: colui il quale, con pensiero devoto, canta a Zeus vittoria raggiungerà la pienezza del pensiero (*Ζῆνα δὲ τις προφρόνως ἐπινίκια κλάζων / τεύζεται φρενῶν τὸ πᾶν*, vv. 174-175), poiché è Zeus ad indicare agli uomini la via del pensiero (*τὸν φρονεῖν βροτοὺς ὁδώ- / σαντα*, vv. 176-177). È infatti evidente che con queste riflessioni riguardo alla capacità di *φρονεῖν* posseduta dall'uomo il Coro sta facendo allusione al *φρονεῖν*, cui Agamennone ha fatto ricorso quando si è trovato dinanzi al dilemma se uccidere la

figlia o se tradire gli alleati. Sollecitato da due richieste divine, Agamennone è combattuto tra un comportamento che risponda all'*ethos* di padre e un comportamento che risponda invece all'*ethos* di uomo di potere, di comandante. Una situazione che mette in moto un processo di ragionamento, alla fine del quale, ricorda il Coro, il φρονεῖν di Agamennone cambia direzione e produce, come risultato, la decisione di uccidere Ifigenia (vv. 206-227 e, in particolare, 221: τὸ παντότολμον φρονεῖν μετέγνω). E, poiché Agamennone, in questo modo, diventa il sacrificatore della figlia (...ἔτλα δ' οὖν / θυτῆρ γενέσθαι / θυγατρός, vv. 223-225), il suo φρονεῖν si esplica anche, da un lato, nel non pensare, nel non ragionare sul fatto che, durante il sacrificio, ci sarà davanti a lui Ifigenia, dall'altro, nel pensare che avrà di fronte un animale sacrificale, di cui oltretutto non accerta la volontarietà³⁰. Pertanto il φρονεῖν di Agamennone, di cui il Coro sente la mancanza in quanto il πείθεσθαι di Clitemestra rende la situazione ad Argo non sicura tanto da dover riconoscere, per tranquillizzarsi, che la regina parla κατ' ἄνδρα...εὐφρόνως (v. 354), è un φρονεῖν usato in modo errato. Il Coro, infatti, conclude le proprie considerazioni osservando che, grazie a Zeus, il quale opera sull'umanità secondo la legge del πάθει μάθος (vv. 178-179), il σωφρονεῖν arriva anche a chi non vuole (vv. 180-181). Nella cultura greca σωφρονεῖν vuol dire "essere di mente sana" e possedere "quel sapere che vede nella salute la misura del benessere e quindi della felicità"; è quella "conoscenza della natura organica, che si rivolge alla pratica": è sinonimo di γῶθι σεαυτόν, indica cioè il sapere quale sia il proprio posto nei confronti degli dei e degli uomini, è il senso del limite, della moderazione, del decoro, il rispetto di un ruolo e di uno *status*; è, secondo una celebre definizione platonica, il rispetto verso gli uomini e verso gli dei³¹. È evidente dunque che anche quest'ultima osservazione del Coro, il cui fine è quello di mettere in guardia dagli eccessi, dal superamento del μέτρον, verso il quale la mente umana può volgersi, sfidando la volontà di Zeus, sia in stretta relazione con il comportamento di Agamennone, che, volto al conseguimento del successo della spedizione contro Troia, è un esempio della capacità dell'uomo di oltrepassare, in virtù dell'errato uso del φρονεῖν, quei limiti che lo portano a non avere rispetto per i familiari quanto per gli dei.

³⁰ Come prevedeva il rituale affinché fosse raggiunto il buon esito del sacrificio, secondo il quale la vittima immolata esprimeva il suo assenso, chinando la testa: cfr. DETIENNE - VERNANT 1979, p. 19, e BURKERT 1981, p. 63. A proposito di Ifigenia, sacrificata come una bestia, e, in particolare, una bestia da pascolo, cfr. vv. 1415-1417. Notevole, nel corso della tragedia, il ribaltamento dei ruoli: Agamennone da sacrificatore spietato della figlia e comandante di una spedizione composta di numerosi uomini, che, armati di scudo, si lanciano nello scontro, come cacciatori in un battuta di caccia (v. 694), diventerà lui stesso preda di caccia, cadendo nella trappola di una rete, braccato, come un animale, prima di essere ammazzato e, al tempo stesso, diventerà a sua volta vittima sacrificale di un sacrificio ancora più mostruoso (vv. 1056-1057), in quanto accompagnato da giuramenti in nome di Dike, di Ate

e dell'Erinni (vv. 1431-1433). Per il tema di caccia e sacrificio, cfr. VIDAL-NAQUET 1976.

³¹ Pl. *Grg.* 507a. Si tratta insomma di un freno morale che non va tuttavia interpretato in senso religioso: se l'assennatezza si contrappone alle passioni, ai πάθη, per i Greci dell'età arcaica e classica essere assennato non significa considerare impulsi e passioni come irrazionali; la salute, che serve da modello per la σωφροσύνη, si giova anche dell'azione degli istinti e le esortazioni all'assennatezza, sebbene invitino alla moderazione, sono ben lontane dal proibire il piacere: cfr. SNELL 1948, pp. 154-155; Id. 1963, pp. 236-237; e vd. CHANTRAINE 1968-1980, p. 1084, *s.v.* σῶς: "σῶφρων (ion.-att) 'à l'esprit sain, intact', d'où 'sage, qui se domine, tempérant'". Per φρονεῖν / σωφρονεῖν cfr. FRAENKEL 1950, pp. 105-106.

Il richiamo del Coro al σωφρονεῖν costituisce pertanto un'altra linea tematica che percorre la tragedia e che è costituita da un'ulteriore opposizione, rappresentata dalla moderazione contrapposta alla mancanza di misura. Nel primo caso il lessico relativo riguarda appunto σωφρονεῖν (e i termini ad esso connessi, quale σώφρων), nel secondo, il campo semantico è quello di ὕβρις e di altre espressioni sinonimiche che rinviano ai concetti dell'osare (τλάω, παντότολμον) e dell'eccesso (ὑπερκόπος), che si esplica, quest'ultimo, anche nell'esercizio del pensiero (μεγαλόμητις, περίφρων). Per quanto riguarda il σωφρονεῖν, è interessante notare che si tratta di un concetto rispetto al quale i personaggi si rapportano a seconda del genere, maschile o femminile. Per il Coro, infatti, il σωφρονεῖν è quello di Agamennone, un σωφρονεῖν, che, pur infranto per la decisione di uccidere la figlia, è una qualità con cui il re di Argo ha sempre governato e con cui dovrebbe, quindi, governare anche Clitemestra, ora che è al potere in luogo del marito. Infatti il Coro supera la diffidenza nei confronti della regina solo dopo aver ascoltato il racconto della caduta di Troia, grazie al quale è costretto ad ammettere che la regina parla κατ' ἄνδρα σώφρονα (v. 351), vale a dire come farebbe un uomo assennato, dotato di misura, nel pieno rispetto e del proprio ruolo (quello di re in questo caso) e degli uomini (vale a dire dei nobili di Argo) e, naturalmente, degli dei. L'uso di questo aggettivo e il rinvio a un concetto così importante per l'etica greca diventa ancor più rilevante se si tiene conto del fatto che essi cadono in un contesto dove i ruoli sono completamente rovesciati. Infatti, Clitemestra dovrebbe possedere, in realtà, quella σωφροσύνη, che, in quanto dote di una donna, si esplica, in particolare, nella castità e nella fedeltà, nell'essere devota, arrendevole e condiscendente nei confronti del marito, dedicata a un'esistenza tranquilla e silenziosa – quasi inosservata – nella casa. Ma, Clitemestra, è evidente, non condivide la σωφροσύνη né di una Penelope, il cui letto è “sempre bagnato di lacrime da quando Odisseo è partito”³² né tantomeno quella di una Alceste, che, pure, “copre di baci il letto e lo bagna con un fiume di lacrime”³³, prima di andare incontro alla morte da lei voluta per la sua fedeltà e devozione nei confronti di Admeto. Clitemestra, invece, finge di essere una donna dotata di σωφροσύνη, come accade, si è visto, quando afferma di essere una moglie πιστή (v. 606). In ogni caso il σωφρονεῖν di Agamennone e di Clitemestra, in quanto rappresenta una qualità che si corrompe o per ambizione (successo della spedizione militare) o per desiderio di vendetta (assassinio del marito), produce un comportamento opposto che genera un'azione oltre misura, eccessiva. Come stigmatizza il Coro, a proposito di Agamennone, quando ricorda la decisione di uccidere Ifigenia (τὸ παντότολμον φρονεῖν μετέγνω, v. 221³⁴, ἔτλα, v. 223) e quando osserva che (a) colui il quale ha ucciso molti uomini è guardato con occhio attento dagli dei, che gli rovesciano la sorte e gli tolgono la vita: l'avere

³² Cfr. *Od.* 19. 954-597, ma già 136-137 e 207-212.

³³ Cfr. *Alc.* 182. E vd. il v. 615, dove viene definita esplicitamente σώφρων.

³⁴ Per la definizione di τόλμα (ovvero παντότολμον) attribuita all'azione omicida compiuta da Agamennone con il sacrificio di Ifigenia vd. SONNINO 2010, p. 366, a parere del quale i vv. 219-221 dell'*Agamennone* sarebbero stati il modello per la composi-

zione del brano lirico presente nel fr. 17, vv. 40-41 dell'*Eretteo* di Euripide, dove Prassitea compiange la figlia sacrificata in nome della vittoria di Atene durante il conflitto con Eleusi (τὰν πρὸ πόλεως / τό<λ>μαν ἱερὸν ἀνίερὸν ὄσιον ἀνόσιον). A SONNINO 2010, p. 366 (e pp. 116-119) si rinvia anche per le altre attestazioni di τόλμα in Euripide, che usa questo termine in riferimento all'omicidio di un figlio cui sono costretti, loro malgrado, i suoi personaggi tragici.

fama oltre misura è un pericolo (τὸ δ' ὑπερκόπως κλύειν εὖ / βαρύ, vv. 468-469); (b) colui il quale raggiunge una grande prosperità va incontro a una sorte dolorosa che si riversa sulle successive generazioni, in quanto un'azione eccessiva compiuta nel passato ne genera un'altra eccessiva nel presente (φιλεῖ δὲ τίκτειν ὕβρις μὲν παλαιὰ νεά- / ζουσάν ἐν κακοῖς βροτῶν / ὕβριν τοτ' ἢ τόθ', vv. 764-766). E come lo stesso Coro nota a proposito di Clitemestra, quando le rivolge il pesante insulto di pensare e di proferire parole con superbia (μεγαλόμητις εἶ, / περίφρονα δ' ἔλακες... vv. 1426-1427).

Eppure Agamennone, di ritorno ad Argo, mostra un atteggiamento del tutto misurato e privo di arroganza, non solo quando ringrazia gli dei che hanno legittimato la spedizione e ricorda i soldati che hanno abbattuto le difese di Troia (vv. 810-829)³⁵, ma anche quando rifiuta l'invito rivolto da Clitemestra ad entrare in casa posando il piede “conquistatore di Troia” sui tappeti rossi (vv. 906-930): lui, un uomo, non può accettare di essere accolto con un fasto riservato agli dei, non può percorrere un cammino che suscita invidia (ἐπίφθονον πόρον, v. 921), non può, cioè, compiere un'azione oltre misura. Agamennone, dunque, il cui arrivo in scena è stato preparato da una scansione lessicale in cui il concetto di σωφροσύνη si oppone a quello di ὕβρις, si appresta ad uscirne dando di sé un'immagine di uomo σώφρων, che, tuttavia, va incontro alla morte proprio per non essere stato in grado di agire in quanto tale³⁶.

È, pertanto, suggestivo che, a conclusione di questo discorso, Agamennone faccia appello a quel φρονεῖν, che, usato bene e con moderazione, è il più bel dono degli dei (... καὶ τὸ μὴ κακῶς φρονεῖν / θεοῦ μέγιστον δῶρον, vv. 927-928): una battuta che sembra significativamente chiudere, in una sorta di *Ringkomposition*, la parte della tragedia relativa al re di Argo, dall'“Inno a Zeus” all'ingresso nel palazzo degli Atridi (v. 957)³⁷.

Appare allo stesso modo suggestivo che Clitemestra concluda la sua ultima apparizione e, quindi, la tragedia, pronunciando parole con cui richiama la linea tematica e lessicale distintiva del suo personaggio. Dopo aver accusato ancora una volta il Coro di averla trattata come una donna priva di ragione (πειρᾶσθέ μου γυναικὸς ὡς ἀφράσμονος, v. 1401)³⁸ e dopo aver ripreso, dunque, il tema della donna incapace di avere un'attività di pensiero, propria invece dell'uomo, ormai sopraffatta e senza più freni nel mostrare la propria fragilità, invita il Coro (ed Egisto) a desistere dallo scontro e a ritenere degno di ascolto il suo discorso, sebbene sia un discorso detto da una donna (ὦδ' ἔχει λόγος γυναικὸς, εἴ τις ἀξιοῖ μαθεῖν, v. 1661).

³⁵ Come ha messo in evidenza DI BENEDETTO 1978, p. 142, questi versi, attraverso una serie di evidenti richiami testuali, riecheggiano, per essere confutate, tutte le critiche che, nel corso della tragedia, sono state mosse contro l'impresa di Agamennone.

³⁶ Per il senso della misura mostrato da Agamennone vd. FRAENKEL 1950, pp. 430-431, seguito da DI BENEDETTO 1978, pp. 136-156 e da BONANNO 2002.

³⁷ Che la tematica del φρονεῖν di Agamennone permetta di individuare già in questa tragedia, e, dunque, già nel 458 a.C., elementi di un'idea di uomo, il quale, sebbene non ancora maestro di se stesso, come viene invece presentato nell'“Ode all'Uomo” celebrata

dal Coro nell'*Antigone* di Sofocle, mostra comunque una consapevolezza delle proprie azioni, ho argomentato in una relazione (“Ο δεινότητος. *La scoperta dell'umanità*” nell'età classica) tenuta al Convegno *Paradigmi di Umanità nel Mondo Classico* (Roma, 30-31 ottobre 2014), Scuola Superiore di Studi Avanzati, Sapienza Università di Roma. D'altra parte, come SNELL 1948, p. 120 (Id. 1963, p. 99) ha osservato, Eschilo per primo ha rappresentato nelle sue tragedie l'azione umana intesa come risultato di un processo interiore.

³⁸ Per la parentela etimologica tra φρήν e φράζω, da cui deriva ἀφράσμονος, vd. CHANTRAINE 1968-1980, p. 1228, s.v. φρήν.

3. La terza fase, nella quale si è svolto il lavoro di traduzione, è stata quindi quella in cui la traduzione cosiddetta “di servizio”, utile ad avanzare le precedenti riflessioni, è stata rielaborata alla luce delle acquisizioni delle linee tematiche e lessicali enucleate. In questo procedimento di revisione, l’obiettivo principale è stato quello di conservare la forza del greco e di trasferire la potenza dell’immaginario e della lingua greca nella lingua italiana, talora a discapito di una traduzione rigorosa, ma in favore di una comunicazione più immediata. La traduzione, così prodotta, è stata, infine, per così dire, “messa alla prova” nel laboratorio teatrale e in alcuni casi, quando la scelta operata non è risultata abbastanza pregnante per una ricezione orale da parte di un pubblico di spettatori, è stata ulteriormente modificata.

Qui di seguito alcuni esempi che, suddivisi a seconda delle diverse motivazioni poste alla base delle scelte interpretative, illustrano il metodo adottato³⁹.

a) *Linee tematiche e lessicali.*

γυνή~άνήρ: L’esempio più suggestivo di questo tema è rappresentato, come si è visto, dall’aggettivo ἀνδρόβουλον (v. 11), che qualifica l’espressione γυναικὸς κέαρ. Si tratta di un termine raro che probabilmente è stato coniato da Eschilo per questo contesto, al fine di imprimere nella mente degli spettatori la caratteristica principale del personaggio di Clitemestra⁴⁰. Non è infatti del tutto casuale che ἀνδρόβουλον si trovi proprio nel prologo, in quanto ben si adatta alla funzione svolta da questa sezione di un dramma antico, vale a dire quella di esporre gli antefatti (in questa tragedia la vedetta notturna che dura da un anno, vv. 1-10a) e di indicare la situazione da cui prende le mosse l’azione scenica (in questa tragedia il potere di una donna, Clitemestra, gestito in luogo di un uomo, Agamennone, vv. 10b-11). Sulla base di queste considerazioni, ἀνδρόβουλον è stato scomposto nei due elementi in esso contenuti per meglio mettere in evidenza l’opposizione donna-uomo su esaminata, attribuendo ad ἀνήρ il significato proprio di “uomo” e non di “maschio”⁴¹ e sovrapponendo -βουλον, che rinvia al concetto del “volere”, a κρατεῖ (v. 10b), che, predicato verbale di κέαρ, rinvia all’immagine del “potere”, quello che, esercitato da Clitemestra da quando Agamennone è partito, ha deciso la vedetta lunga un anno svolta dalla Guardia⁴². Pertanto dei vv. 10b-11 è stata proposta la seguente traduzione:

“questo è il volere di un uomo nel cuore impaziente di una donna”

πείθειν/πειθέσθαι: All’interno di questo campo semantico i termini relativi sono stati resi con il significato di “convincere” (cfr. ad es., vv. 86, 274, 590 etc.), una soluzione che ha

³⁹ Al testo greco sono stati apportati numerosi tagli, per cui la traduzione finale riguarda solo 712 versi sui 1673 di cui si compone l’*Agamennone*. Questa operazione, altrettanto difficile, è stata necessaria ai fini dello spettacolo, che, come è evidente, deve catturare l’attenzione del pubblico con una efficace comunicazione basata non solo su una immediata comprensione del contenuto, ma anche su un impegno temporale non troppo lungo: in questo caso la durata

della rappresentazione è stata di 65 minuti. Tuttavia anche i tagli hanno seguito la linea interpretativa suggerita dai temi e dal lessico enucleati.

⁴⁰ Cfr. FRAENKEL 1950, p. 10.

⁴¹ Per i significati di ἀνήρ, che si differenzia da ἄρσιν cfr. nota 29.

⁴² Per κρατεῖ, che “proprie non est *iubet*; potius: sic dominatur, potentia sua sic utitur ut hoc ita instituerit”, cfr. FRAENKEL 1950, p. 10.

permesso di creare in italiano un'assonanza lessicale con la traduzione di un altro passo collegato da un punto di vista strutturale e contenutistico. Il Coro, diffidente nei confronti di Clitemestra, che ritiene si sia fatta convincere da dicerie relative alla conquista di Troia, si mostra, invece, rassicurato da quanto ha ascoltato durante la *rhesis* dell'Araldo (vv. 504-537, 551-582), la cui gioia, causata dal ritorno in patria e dal buon esito della spedizione, contagia gli anziani nobili di Argo, i quali sono costretti ad ammettere di essere stati conquistati dalle sue parole (νικώμενος λόγοισιν οὐκ ἀναίνομαι / αἰεὶ γὰρ ἤβῃ τοῖς γέρουσιν ἐδῆμαθ'εῖν, vv. 583-584). In un contesto dove ritorna con insistenza il motivo della vittoria dei Greci e della conquista di Troia, l'uso dell'espressione νικώμενος da parte del Coro sembra molto suggestiva, tanto più perché viene detta dopo la *rhesis* dell'Araldo, dal quale ha ricevuto un resoconto analogo a quello che gli era stato offerto da Clitemestra (vv. 320-350). Infatti, se, dopo il racconto della regina, il Coro ha dovuto in qualche modo sforzarsi di crederle, e, per tranquillizzarsi, ha dovuto ammettere che lei ha parlato come un uomo, in questo caso, dopo aver ascoltato il racconto di un uomo e di un uomo che ha visto con i suoi occhi quanto è successo in guerra, dichiara senza esitazione di essere “*vinto*”, anzi “(con)vinto”. Una convinzione, quindi, che deriva da un apprendimento privo di dubbi e che non è supportata da dicerie, come appare, invece, agli occhi del Coro, la convinzione di Clitemestra, per indicare la quale, si è visto, usa reiteramente forme verbali derivate da πείθω. Per quel che riguarda πιθανός⁴³, predicativo dell'espressione ὁ θῆλος ὄρος (v. 485), è stata, però, preferita l'accezione di “*seducente*”, più appropriata al contesto che contiene, si è detto, un commento da parte del Coro non certo lusinghiero sull'indole delle donne e che, in qualche modo, preannuncia il comportamento di Clitemestra, la quale, in presenza dell'Araldo prima, e di Agamennone, dopo, ‘seduce’ i suoi interlocutori, mostrandosi con un'immagine falsa di sé. Sulla scia di queste riflessioni i vv. 485-487 sono stati così tradotti:

*Il potere di una donna*⁴⁴, così seducente,
contagia con rapido passo;
ma con rapida morte si spegne la fama diffusa da una donna.

La presentazione delle donne, in generale, e di Clitemestra, in particolare, come esseri caratterizzati dall'impulsività ha indotto a includere nell'ambito di questa linea tematica anche ἐλπίζον, che al v. 11 qualifica il κέαρ di Clitemestra, non tanto come pieno di speranza (se si segue il significato letterale dell'aggettivo), ma come “*impaziente*”, in quanto, al fine di compiere la vendetta, il ritorno di Agamennone è atteso con tanta ansia da indurre la regina a ritenere il segnale di fuoco una prova sufficiente dell'imminente arrivo del marito.

⁴³ Per cui cfr. FRAENKEL 1950, pp. 241-243.

⁴⁴ Per l'espressione ὁ θῆλος ὄρος, che è “very difficult”, vd. FRAENKEL 1950, p. 245, cui si rinvia per un'ampia discussione sul significato del termine ὄρος. Nella traduzione proposta è stata seguita l'interpretazione suggerita dallo studioso inglese, secondo il quale “ὁ θῆλος ὄρος means the same τὸ ἐπὶ γυναικὸς ὄρισμένον, ‘woman's order (decree), the rule for conduct which

is prescribed by a woman’”, che nella nostra resa è diventato “*il potere di una donna*”, al fine di richiamare la linea tematica relativa alla qualifica di donna al potere attribuita a Clitemestra, alla quale, si è visto, si fa riferimento in questi versi, sebbene di contenuto gnomico. La scelta poi di rendere θῆλος con “*donna*” non con “*femmina*” (per cui cfr. nota 29) è stata dettata da ragioni di dizione scenica (per cui cfr. *infra*).

φρονεῖν (φρήν, εὐφρόνως etc.): I termini inerenti a questo campo semantico sono stati resi con “pensare”, “pensiero” (vv. 175, 176, 219, 221, 351, 927-928)⁴⁵: le azioni di Agamennone, si è visto, sono state interpretate come il frutto di un ragionamento e, di conseguenza, anche le azioni di Clitemestra, che nell’ottica del Coro devono essere assimilabili a quelle del marito perché siano degne di colui il quale detiene il potere. Sebbene il risultato di questa attività di pensiero sia la saggezza (pratica), si è preferito non ricorrere nella traduzione a questo vocabolo, che non è sembrato comunicare figurativamente quel processo mentale, che, appreso dagli uomini grazie alla παιδεία di Zeus (vv. 160-181), viene vissuto da Agamennone, stretto tra le due volontà divine. D’altra parte lo stesso Coro descrive con dovizia di particolari le fasi di elaborazione attraverso le quali Agamennone prende la decisione di uccidere Ifigenia (vv. 205-226). E, se è vero che Agamennone deve rendere conto al volere di due divinità, è altresì vero che il conflitto, cui deve far fronte, lo pone su un piano di ragionamento del tutto umano perché sa che può sbagliare, che può volgere tanto al bene quanto al male, al punto da chiedersi quale delle due decisioni sia senza danno (v. 211). Inoltre, orientando la traduzione sull’immagine di un ragionamento in corso, è stato possibile anche conservare il concetto dell’esperienza incluso nel significato di φρονεῖν: Agamennone, scegliendo di sacrificare la figlia invece di rinunciare alla guerra contro Troia, subisce l’esperienza dalla quale si è prodotto il suo φρονεῖν, poiché la soluzione del conflitto da lui operata sarà motivo della sua morte. Pertanto, Agamennone diventa il paradigma per eccellenza del πάθει μάθος (v. 177), un’espressione che è sembrato opportuno intendere nel senso “dall’esperienza si impara”, senza attribuirle, come nella maggioranza delle traduzioni⁴⁶, una interpretazione ben connotata, “dalla sofferenza si impara”: πάθος indica propriamente “ciò che giunge a qualcuno” e, dunque, una “esperienza subita”, che è positiva o negativa a seconda del contesto⁴⁷. Sebbene le riflessioni espresse dal Coro nell’“Inno a Zeus”, si è detto, siano strettamente legate all’azione di Agamennone che provoca la morte della figlia e, di conseguenza, la propria, il significato di φρονεῖν e il carattere gnomico del brano lirico sembrerebbero, tuttavia, far propendere per una resa del termine priva di una connotazione definita⁴⁸. Sulla scorta di queste osservazioni, a σωφρονεῖν (σώφρων), che diventa dunque “il pensare, ragionare in modo sano (σῶς)”, è stato attribuito il significato di “buon senso” (vv. 181, 351)⁴⁹.

La presenza rilevante del lessico relativo all’attività di pensiero ha indotto poi ad includere nel campo semantico del φρονεῖν il termine εὐφρόνη (vv. 265, 279, 337, 522) che, collegato etimologicamente da alcuni esegeti antichi e moderni ad εὐφροσύνη (“gioia”), letteralmente significa “kindly time” ed è un eufemismo per indicare la notte (νύξ)⁵⁰. Questa scelta interpretativa

⁴⁵ E vd. i vv. 102, 271, 479, 757 (μόνοφρων), 834 (φρόνημα), 1034, 1377, 1428, 1436, 1491, che, però, non si riferiscono alle attività di pensiero relative ad Agamennone e a Clitemestra.

⁴⁶ E come in questa traduzione viene reso al v. 1137.

⁴⁷ CHANTRAINE 1968-1980, s.v. πάσχω, p. 861.

⁴⁸ E vd. anche v. 250 (Δίκα δὲ τοῖς μὲν παθοῦσιν μαθεῖν ἐπιρρέπει), dove la stessa accezione viene attribuita alla forma verbale corrispondente (“giustizia

bilancia esperienza e sapere”).

⁴⁹ E vd. anche v. 1620, dove però è presente in una battuta di Egisto rivolta in tono minaccioso al Coro.

⁵⁰ Cfr. LSJ, s.v. εὐφρόνη, p. 737. Si tratta di un ionismo, come risulta dalle attestazioni in Eraclito, in Erodoto (libri 7-9) e nel *Corpus Hippocraticum*; per quanto riguarda le altre ricorrenze, sono soprattutto poetiche: cfr. BOWIE 2007, pp. 96-97.

si è basata anche su altre osservazioni: 1) su quattro ricorrenze tre sono presenti nelle battute pronunciate da Clitemestra; 2) su quattro ricorrenze due sono presenti nella serrata sticomitia tra il Coro e Clitemestra. Questi dati sono sembrati dunque indicativi di un uso ambiguo del termine, dal momento che è sempre ambiguo, si è visto, il piano della comunicazione tra la regina e gli anziani nobili di Argo. Pertanto non è sembrato casuale che per Clitemestra la notte nella quale è stata annunciata la conquista di Troia sia εὐφρόνη, “una notte di gioia”, in quanto finalmente torna Agamennone contro il quale può mettere in atto il piano di vendetta: là dove per il Coro, tranquillizzato dalle false prove offerte da Clitemestra, la notte è invece νύξ φιλία (v. 355), perché ha sancito la vittoria degli Achei sui Troiani. D'altra parte forse non è neanche un caso che per l'Araldo il ritorno di Agamennone porterà luce nella notte, la quale è una notte di gioia, in quanto foriera del buon esito della spedizione (v. 522)⁵¹.

ὑβρις: Nell'ambito del tema relativo al comportamento di Agamennone e a quello di Clitemestra che generano un'azione eccessiva i termini usati a riguardo, si è visto, non sono univoci. Per quel che riguarda ὑβρις, è stato reso con l'espressione “senza misura” (vv. 764, 766)⁵²; mentre è stata preferita l'accezione di “eccessivo” per ὑπερκόπος (v. 468) e di “arrogante” per περίφρονα (v. 1427), che, da intendere nel senso di ὑπέρφρονα (“superbo”)⁵³, è usato contestualmente al sinonimo μεγαλόμητις (v. 1426), con cui viene definita la mente astuta ed eccessiva di Clitemestra⁵⁴.

La prosperità, il cui raggiungimento è l'origine dei mali non solo di chi la persegue, ma anche dei suoi familiari, viene definita dal Coro con ὄλβος (vv. 471, 751), termine con il quale viene indicato propriamente il benessere materiale e, dunque, la ricchezza⁵⁵. Ma, poiché le considerazioni del Coro alludono alle vicende di Agamennone e poiché la ricerca di prosperità, perseguita dal re degli Atridi, riguarda il buon esito della spedizione, ὄλβος è stato reso con “successo”⁵⁶. La prosperità, tuttavia, se ottenuta con un comportamento oltre misura, è, come si affretta a specificare il Coro nel secondo stasimo, δυσσέβεια (v. 758), vale a dire è la mancanza di rispetto degli dei e delle leggi⁵⁷: pertanto il termine, generalmente reso con “empietà”, è stato tradotto con “disonestà”, un'espressione, che, suggerita dalla presenza di ἐναίσιμον (v. 775) con cui viene designata di contro la vita di coloro i quali *Dike* onora, non ‘tradisce’ completamente l'originario significato e veicola, in virtù di una comunicazione più moderna e, dunque, più immediata, un concetto valido purtroppo ancora oggi: l'illegale acquisizione di ricchezza.

⁵¹ Non di questo parere FRAENKEL 1950, p. 149, secondo il quale è “very doubtful whether Aeschylus is making in εὐφρόνη an etymological allusion to ‘cheerfulness’ or ‘good will’ of night”. Per εὐφρόνη nel senso di εὐφροσύνη, cfr. HOUSMAN 1888, p. 244 e, più di recente, MUSTI 2001, p. 8.

⁵² Vd. anche v. 1612, dove è però usato il verbo ὑβρίζειν e dove il concetto non riguarda il comportamento di Agamennone, ma quello di Egisto.

⁵³ Per cui cfr. FRAENKEL 1950, pp. 670-671, che, a ragione, rimanda ad Ar. *Nu.* 225-226, dove è presente un gioco verbale costruito proprio sul doppio significato di περιφρονεῖν usato insieme a ὑπερφρονεῖν, al

fine di caratterizzare Socrate come una caricatura del σοφιστής.

⁵⁴ Per μήτις, che indica una “sagesse habile et efficace, qui n'exclut pas la ruse” cfr. CHANTRAINE 1968-1980, p. 699, s.v. μήτις.

⁵⁵ Cfr. CHANTRAINE 1968-1980, s.v. ὄλβος, p. 791.

⁵⁶ E vd. anche i vv. 837, 928, 941, dove però ὄλβος (ovvero ὀλβίζειν) viene detto da Agamennone (vv. 837, 928) e da Clitemestra. Con “successo” viene tradotta anche l'espressione τὸ μὲν εὖ πράσσειν (v. 1331) presente in una ulteriore riflessione del Coro sulle conseguenze dell'insaziabilità umana.

⁵⁷ Cfr. CHANTRAINE 1968-1980, s.v. σεβόμεναι, p. 992.

b) *Semplificazione e/o amplificazioni del testo.*

Come si è detto, il testo di Eschilo si distingue per ridondanza di strutture linguistiche e grammaticali, cui va aggiunta la tendenza a condensare le espressioni. Questa circostanza ha comportato il ricorso, nel primo caso, a semplificazioni sintattiche (asindeti, anafore, paratassi, participi con tempi di modo finito); nel secondo, l'uso, di contro, di amplificazioni, in virtù delle quali vengono inseriti termini o frasi non presenti nel testo greco.

Per quanto riguarda le semplificazioni sintattiche, l'esempio più significativo è offerto dal terzo stasimo, nel quale il Coro, dopo l'ingresso nella reggia di Agamennone e di Clitemestra, canta un corale dominato dall'inquietudine e dal presentimento dell'imminente catastrofe. I vecchi nobili di Argo, infatti, affermano che il loro cuore è assediato dal terrore, stretto in una morsa di paura e, dopo aver espresso considerazioni sull'ineludibilità del destino umano e sulla volontà di Zeus cui nessuno può opporsi neppure gli dei, concludono facendo di nuovo riferimento al loro cuore che, colmo di dolore, nell'ombra si agita perché non ha speranza di poter compiere mai niente di opportuno (vv. 975-1033). La preoccupazione espressa dal Coro in questi versi deriva non solo dalla consapevolezza di non poter sovvertire l'ordine naturale delle cose stabilite dagli dei, ma anche dalla parzialità di informazioni che essi posseggono: sebbene le allusioni di Clitemestra siano diventate nel corso della tragedia sempre più esplicite, i vecchi nobili di Argo non sanno ancora in cosa si concretizzerà il pericolo costituito dalla regina e, dunque, non sanno neppure affrontarlo. Sulla base di tali considerazioni, la traduzione di questi versi è stata pertanto pensata ricca di strutture asindetice e anaforiche nel tentativo di restituire il sentimento di paura che pervade il canto corale. Qui di seguito l'inizio e il finale dello stasimo:

τίπτε μοι τόδ' ἐμπέδως
 δεῖμα προστατήριον
 καρδίας τερασκόπου ποτᾶται,
 μαντιπολεῖ δ' ἀκέλευστος ἄμισθος αἰοιδά
 (vv. 975-979)

.....

νῦν δ' ὑπὸ σκότῳ βρέμει
 θυμαλγῆς τε καὶ οὐδὲν ἐπελπομέ-
 να ποτὲ καίριον ἐκτολυπεύσειν
 ζωπυρουμένας φρενός
 (vv. 1030-1034)

*“Perché questo terrore vola sul mio cuore, cuore che vede lontano?
 Perché lo assedia?
 Lo tiene in pugno. Perché mai?
 È un canto che io non ho chiesto, che io non ho pagato*

.....

*Ma ora nell'ombra strepita il cuore
 – il dolore lo riempie ed è vuoto di speranze:
 districare il groviglio di ciò è opportuno – io non posso sperarlo
 Il pensiero è in fiamme”*

Ai vv. 975-979 va notata l'anafora dell'interrogativo “*perché*” (τίπτε, v. 975), e delle relative “*che io non chiesto, che io non ho pagato*” con cui sono tradotti i due aggettivi ἀκέλευστος, ἄμισθος (vv. 978-979), anch'essi, tuttavia, in sequenza anaforica per la ripetizione dell'α privativo. Di conseguenza è stato sciolto il periodo ponendo l'avverbio ἐμπέδως (v. 975), che modifica il verbo ποτᾶται (v. 977) e l'aggettivo προστατήριον (v. 976), che qualifica il sostantivo δειμα (v. 976), in due frasi distinte e caricando il significato di entrambi con immagini pregnanti quali quella dell'assedio (προστατήριον, letteralmente “che sta davanti”) e del tenere in pugno (ἐμπέδως, letteralmente “saldamente”). È stato preferito anche far procedere la successione dei pensieri con un ordine invertito rispetto al testo greco, anticipando la metafora del volo (ποτᾶται, v. 977) e dello sguardo che vede da lontano (τερασκόπου, v. 976). Ai vv. 1030-1034 viene ripetuta la traduzione di καρδία, che in realtà si trova al v. 1028, e si conferisce al resto del testo, sempre al fine di semplificarlo, una struttura asindetica, nella quale i pensieri espressi così si susseguono:

(a) “*il dolore lo riempie*”, con cui viene reso l'aggettivo θυμαλγής (v. 1031), che qualifica καρδία;

(b) “*ed è vuoto di speranze*”, con cui è tradotto il participio οὐδὲν ἐπελπομένα (vv. 1032-1033), pure riferito a καρδία;

(c) “*districare il groviglio di ciò che è opportuno*”, con cui viene reso l'infinito + complemento oggetto ἐκτολυπέυσειν καίριον (v. 1033), che dipendono dal precedente participio (οὐδὲν ἐπελπομένα);

(d) “*io non posso sperarlo*” che ripete il significato di οὐδὲν ἐπελπομένα;

(e) “*Il pensiero è in fiamme*”, con cui è tradotto il genitivo assoluto ζωπυρουμένας φρενός (v. 1034).

La traduzione di questi ultimi versi presenta quindi anche un esempio di amplificazione del testo rappresentata dall'espressione “*io non posso sperarlo*”, che, in virtù della ripetizione del concetto relativo all'assenza di speranza di poter modificare quanto stabilito dalla volontà divina, è stata inserita al fine di mettere ancor più in evidenza l'inquietudine del Coro.

Altri esempi di amplificazione sono invece offerti, tra gli altri, dai seguenti passi:

vv. 264-265: Clitemestra si augura che l'alba nata dalla madre notte sia messaggera di buone notizie (εὐάγγελος μὲν, ὥσπερ ἡ παροιμία, / ἔως γένοιτο μητρὸς εὐφρόνης πάρα). Il proverbio cui allude la regina con l'espressione ὥσπερ ἡ παροιμία (“come dice il proverbio”) non è noto: non si può escludere, tuttavia, che faccia riferimento a qualcosa di simile al nostro “tale madre, tale figlia (in bellezza)”⁵⁸. Pertanto la traduzione di questi versi accoglie questa espressione, al fine di non omettere la frase proverbiale, che, se non esplicitata dopo essere stata introdotta dalla formula

⁵⁸ Cfr. FRAENKEL 1950, pp. 148-149.

“come dice il proverbio”, rende poco chiaro il significato della battuta pronunciata da Clitemestra, la quale così mette in evidenza la bellezza che accomuna la notte con l’alba da essa generata.

“Un’alba di gioia nasca da una notte di gioia. / Come si dice: tale madre, tale figlia”.

vv. 482-483: Il Coro stigmatizza il comportamento delle donne, la cui indole le porta ad accordare favore prima di aver visto (*{ἐν} γυναικὸς αἰχμῆ πρέπει / πρὸ τοῦ φανέντος χάριν ζυβαιέσαι*). Si tratta, come si è detto, di una considerazione che gli anziani nobili di Argo esprimono per commentare il comportamento di Clitemestra, la quale, a loro parere, ha creduto alla notizia della conquista di Troia senza verificarne la veridicità. Tuttavia le accordano fiducia non solo perché la regina ha dato loro modo di ravvedersi su questa opinione, ma soprattutto perché in quel momento rappresenta l’autorità ad Argo. Alla luce di queste osservazioni, è sembrato opportuno introdurre nella traduzione un’espressione che in questo contesto gnomico richiamasse, come poi al v. 485 (per cui cfr. *supra*) la linea tematica relativa alla figura di Clitemestra, in qualità di donna al potere:

*“È nell’indole di una donna, quando è al potere,
accordare favore prima che qualcosa di certo si manifesti”*

vv. 750-763: In questi versi del secondo stasimo il Coro esprime considerazioni sulla prosperità di un uomo, che quando è al culmine, genera sulla famiglia di costui una miseria insaziabile. Che l’eccesso di fortuna possa essere nocivo per l’uomo è, in realtà, un concetto espresso già nel primo stasimo (vv. 378-384), dove gli anziani nobili di Argo hanno affermato che la sazietà generata da ricchezza induce a comportamenti ingiusti. Tuttavia in questo canto il Coro introduce un ampliamento, in quanto l’eccessiva fortuna di un uomo produce un’azione malvagia, che si riversa sulla prole generata, di conseguenza, altrettanto malvagia; la prole nasce, invece, onesta nelle case in cui *Dike* viene rispettata. L’inserimento dell’elemento familiare nel processo di sviluppo della malvagità generata dall’eccessiva ricchezza ha suggerito nella traduzione un’amplificazione del termine *γένος* (v. 755) che viene reso non con un nome collettivo (“stirpe”, “famiglia”), ma con “figli e figli dei figli”, al fine di mettere meglio in evidenza l’immagine della successione, di generazione in generazione, all’interno di una famiglia. Per analoga volontà *γένος* è stato reso con la stessa espressione anche al v. 1566.

vv. 813-816: Agamennone, giunto in scena, dopo aver salutato la terra di Argo, ringrazia gli dèi, che gli hanno consentito di tornare in patria e di aver inflitto la giusta punizione alla città di Priamo (vv. 810-812). Al fine di mettere ancor più in evidenza la legittimità accordata dagli dei all’azione bellica da lui compiuta, Agamennone ricorre a una metafora giudiziaria con la quale riferisce di un’assemblea divina, in cui gli dei, ascoltate le parti in causa, hanno votato la distruzione di Troia e la vittoria dei Greci (...*δίκας γὰρ οὐκ ἀπὸ γλώσσης θεοί / κλυόντες, ἀνδροθνήτας, Ἰλίου φθορᾶς / εἰς αἵματηρὸν τεῦχος οὐ διχορρόπως / ψήφους ἔθεντο...*). L’espressione *οὐκ ἀπὸ γλώσσης* (v. 813) è usata enfaticamente per creare una forte contrapposizione tra mondo umano e mondo divino, in quanto gli dei, per loro natura, non hanno bisogno di emettere un giudizio sulla base di discorsi e di testimonianze fornite dalle parti in causa. Per

questo motivo Agamennone si affretta a specificare che la decisione è stata presa dagli dei οὐ διχορρόπως, senza incertezze (v. 815). La traduzione dei vv. 813-814, se segue letteralmente il testo (“gli dei, ascoltati i diritti delle parti in causa, espressi non a parole”), non rende perfettamente ciò che solo in una nota di commento trova la migliore comprensione. Pertanto è stata inserita un’amplificazione, che, sebbene non renda propriamente la funzione di contrasto svolta dall’espressione οὐκ ἀπὸ γλώσσης, tenta, tuttavia, di comunicare al pubblico di spettatori l’idea di un processo svolto secondo le regole di un tribunale, senza discorsi fuorvianti e di poco conto, come quelli che si pronunciano in piazza:

“gli dei infatti hanno ascoltato le parti in causa –parole di tribunale, non di piazza - e hanno posto senza incertezza, nell’urna insanguinata, voti che uccidono uomini, rovina di Troia”.

c) *Immagini.*

In questo caso vanno registrate due diverse modalità seguite nella traduzione, in quanto si è fatto ricorso alle immagini sia in corrispondenza di una loro presenza nel testo greco sia per rafforzare il concetto espresso dal testo medesimo.

A proposito del primo tipo di immagini, si segnalano i vv. 206-211, nei quali il Coro ricorda le parole pronunciate da Agamennone, quando, si è detto, si trova di fronte al dilemma se disubbidire alla volontà divina o se procedere al sacrificio della figlia. La drammaticità della situazione in cui versa il re degli Atridi e l’orrore dell’azione che egli sta per compiere vengono resi attraverso l’uso sapiente di termini quali κήρ (v. 206), δαΐζω (v. 207), ῥείθροις (v. 210) e la qualifica di κήρ mediante l’aggettivo βαρύς, peraltro, posto in anafora (vv. 206, 207). Κήρ, ampiamente attestato nei poemi omerici, soprattutto come nome proprio della divinità della morte (Κήρ Θανάτοιο: cfr. ad es. *Od.* 11, 271), è presente nelle sezioni liriche delle tragedie, dove viene usato con l’accezione di “atroce destino, rovina”, sviluppata dalla suddetta *iunctura* omerica. Risulta pertanto significativo che in questo passo il discorso di Agamennone si apra con l’espressione βαρεῖα κήρ: al re degli Atridi, posto di fronte al dilemma dalle due volontà divine, spetta un destino che, già di per sé atroce (κήρ), grava (βαρεῖα) su di lui. D’altro canto la presenza del verbo δαΐζω (“fare a pezzi”) esprime da parte di Agamennone la consapevolezza del modo con cui dovrà uccidere Ifigenia, nel caso scelga di ubbidire ad Artemide: Agamennone sa che tratterà la figlia, si è visto, al pari di una vittima sacrificale (παρθενοσφάγοισιν, v. 209), il cui sangue scorrerà come un fiume (ῥείθροις, propriamente “ciò che scorre”) sulle sue mani di padre (πατρῴους χέρας, v. 210). Alla luce di tali considerazioni, questi versi, la cui pregnanza comunicativa viene espressa dal Coro anche in virtù dell’uso del discorso diretto, sono stati così resi:

*“Morte che schiaccia se non ubbidisco,
morte che schiaccia se scanno mia figlia, gioiello della casa,
se sporco queste mani di padre e,
davanti all’altare, le inondo del sangue
di un’innocente gozzata”*

Nella traduzione così proposta:

(a) a κήρ è stato attribuito il significato di “morte”: morte è per Agamennone il non ubbidire agli dei, ma morte è anche uccidere sua figlia. D'altra parte “morte” è intrinsecamente evocativo del destino di Agamennone perché nella sua scelta è già scritto il suo destino, che è appunto un destino di morte;

(b) per βαρεῖα non è stata accolta l'accezione di “grave”, poiché nella nostra lingua “grave” può assumere anche un valore più vicino a quello di “serio”, come, ad esempio, in un'espressione del tipo “la situazione è grave”. L'immagine del peso opprimente, cui rimanda, invece, senza dubbio, βαρύς, ha indotto a creare a nostra volta l'immagine della “*morte che schiaccia*”⁵⁹;

(c) l'anafora è stata rispettata, ma attribuita a κήρ;

(d) μέν e δέ sono stati resi con un asindeto;

(e) l'infinito sostantivato con valore di soggetto, τὸ μὴ πιθέσθαι (v. 206), letteralmente “il non ubbidire”, è stato mutato in un “*se non ubbidisco*” dal momento che con l'uso di una prima persona si è voluto amplificare la ricaduta del destino di morte su Agamennone stesso; è stata così peraltro creata un'ulteriore anafora con l'ipotetica del v. 206 (εἰ τέκνον δαΐζω);

(f) la presenza del composto παρθενοσφάγοισιν, il cui secondo termine rimanda al linguaggio del sacrificio, dove gli animali sacrificati venivano sgozzati, ha indotto a rendere δαΐζω con “*scanno*”; per quel che riguarda poi il primo termine del composto παρθενοσφάγοισιν (letteralmente “di una vergine sgozzata”), si è preferito tradurlo con “innocente”, dal momento che questa parola consente di preservare meglio il candore e la purezza evocati dalla parola greca, evitando però termini che hanno ormai assunto nella nostra lingua valenze religiose e morali, quale “vergine”, o desueti, come “fanciulla”;

(g) ῥεῖθροις è stato trasformato da dativo strumentale in un verbo concordato con il participio precedente (μιαίνων, v. 209), al fine di evitare un rallentamento del ritmo dovuto ad un eccessivo accumulo di sostantivi. D'altra parte l'immagine così creata del sangue che “*inonda*” le mani del padre di Ifigenia è sembrata rendere meglio la violenza e la concitazione del momento drammatico.

I vv. 100-103 presentano invece una situazione opposta a quella sopra illustrata. Si tratta del finale del preludio anapestico (vv. 40-103) che precede il vero e proprio canto corale (vv. 104-257): dopo aver ricordato la spedizione contro Troia (vv. 40-71) e aver fatto allusione alla propria vecchiaia che ha impedito di partecipare alla guerra (vv. 72-82), i nobili anziani di Argo si rivolgono a Clitemestra *in absentia* perché la regina, riferendo loro quanto è accaduto, possa mettere a tacere l'ansia provocata dagli improvvisi fuochi votivi che bruciano in città (vv. 83-99): un'ansia che è κακόφρων (v. 100), sebbene al tempo stesso proprio da quei fuochi votivi nasca una speranza che scaccia un pensiero insaziabile (φροντίδ' ἄπληστον, v. 102) e un dolore che divora il cuore (θυμοβόρον...λύπην, v. 103). Questi versi sono stati così resi:

⁵⁹ In questo modo viene inteso anche in altre ricorrenze: cfr. vv. 456, 468-469, 1619. E si vedano

anche il verbo βαρόνω (vv. 188-189) e il composto βαρόμηνιν (v. 1482).

*Di tutto questo dimmi ciò che è possibile e lecito dire
e cura questa ansia che ora, a volte, porta cattivi pensieri.
A volte, invece, una speranza
nata dalle tue offerte scaccia questo tarlo insaziabile,
pensiero di morte che ti consuma dentro.*

Nella traduzione proposta è stata dunque inserita l'immagine del tarlo in luogo del concetto relativo al pensiero (φροντίς), che è stato invece spostato su λύπη, propriamente un dolore inteso come "souffrance du corps"⁶⁰: una scelta interpretativa che ha consentito, da un lato, di rendere più chiara, grazie anche al ricorso di una metafora ben attestata nella lingua italiana⁶¹, l'idea del dolore provato dal Coro che non è certamente fisico, ma si connota come un tormento interiore e continuo (cfr. μερίμνη, v. 99); dall'altro, di semplificare la ridondanza del v. 103 (letteralmente "un dolore che divora il cuore/l'anima nel pensiero")⁶² creata dalla contestuale presenza di θυμός, primo elemento del composto θυμοβόρον, e di φρενί. Inoltre è sembrato più efficace rendere θυμός, che è propriamente la sede delle emozioni, con "dentro"⁶³. Per quel che riguarda poi la specificazione del pensiero in qualità di "pensiero di morte" il testo è stato evidentemente forzato poiché questa espressione anticipa la consapevolezza acquisita dal Coro riguardo all'incolumità di Agamennone solo dopo il ritorno del re ad Argo: in realtà, il Coro, combattuto tra la speranza del rientro in patria del suo padrone e i cattivi pensieri che si affollano nella mente, al pari della Guardia, avverte, in questo momento, il presagio di sventura che incombe sulla casa degli Atridi, ma non può sapere ancora in che cosa si esplicherà l'ira di Clitemestra causata dal sacrificio di Ifigenia.

d) *Eliminazione di espressioni anacronistiche.*

A esemplificazione di questo procedimento va innanzitutto segnalata la resa di una espressione proverbiale presente al v. 33 del prologo (τρεις ἔξ βαλούσης τήσδέ μοι φρυκτωρίας), usata dalla Guardia, la quale, contenta per aver avvistato la fiaccola messaggera della conquista di Troia, afferma che il buon esito della guerra e, dunque, la buona sorte toccata ai suoi padroni (τὰ δεσποτῶν γὰρ εὖ πεσόντα θήσομαι, v. 32), rappresentano anche per lui una fortuna, in quan-

⁶⁰ Cfr. CHANTRAINE 1968-1980, s.v. λύπη, p. 651.

⁶¹ Vd., tra i numerosi esempi, Tasso, 7. 9. 35: "L'odio contro Amon serbò rinchiuso / sempre, che al cor gli fu continuo tarlo": cfr. BATTAGLIA 1961-2002, vol. XX, s.v. tarlo, n. 9, p. 741. In favore di questa resa è sembrata peraltro suggestiva la presenza di ἄπληστος, in quanto diventa, a partire dal IV secolo, un aggettivo che qualifica la figura del parassita, il quale, al pari del tarlo, è associato all'immagine di chi rode voracemente. Per ἄπληστος usato in riferimento all'ingordigia del parassita, cfr., tra gli altri, Men. *Sik.* 43; Alciphr. 2.32.2 (e compare come titolo di una commedia di Difilo: fr. 14 KASSEL-AUSTIN). Per l'immagine del rodere si veda, ad es., il nome parlante Artotrogo del parassita attivo nel *Miles Gloriosus* di Plauto (da

ἄρτος "pane" e τρώγω "rodere").

⁶² Il testo del v. 103 è in realtà una *vexata quaestio* degli editori, per le cui proposte di emendamento si rimanda all'apparato di WEST 1998. Per un'ampia discussione vd. FERRARI 1938, pp. 363-366, al quale si rinvia anche per la difesa di θυμοβόρον (B^{uv} T F) rispetto alla variante θυμοφθόρον (M V), accolta, invece, ad es. da FRAENKEL 1950 (e vd. p. 56). Giova tuttavia ricordare che in entrambi i casi si tratta di composti omerici. La traduzione "nel pensiero" segue la proposta di PAUW 1745, II, p. 964, che corregge il traddito φρένι accolto da WEST 1998.

⁶³ Per il significato di θυμός cfr. SNELL 1948, pp. 22-31; ID. 1963, pp. 28-39.

to la vedetta notturna gli è valsa tre colpi da sei punti. Questa espressione è proverbiale ed è una metafora tratta dal gioco dei dadi, la πεττεία o κυβεία, nel quale il movimento delle pedine su una sorta di scacchiera avveniva sulla base del lancio di tre dadi, che, se cadevano mostrando tutti e tre il lato con il sei, procuravano al giocatore un punteggio evidentemente fortunato⁶⁴. La Guardia, quindi, vuole dire che la vedetta, cui è stato costretto da Clitemestra, sebbene gli sia costata tanta fatica, gli ha tuttavia consentito di ottenere il migliore risultato possibile, in quanto può gioire per il ritorno di Agamennone. Pertanto la traduzione letterale dei vv. 32-33, che suona “Farò la mia mossa (θήσομαι) in relazione al lancio dei miei padroni, che è stato fortunato (τὰ δεσποτῶν ... εὖ πεσόντα), avendo la vedetta gettato per me tre volte sei”, è diventata “*Fortunati i miei padroni, fortunato io, per questa guardia che mi ha fatto fare tredici!*”: una resa nella quale, pur conservando l’aspetto proverbiale dell’espressione greca, è stata utilizzata una metafora tratta da un gioco noto ad un pubblico moderno, cioè il gioco del totocalcio. Analoga soluzione è stata usata per il successivo proverbio (... βοῦς ἐπὶ γλώσση μέγας / βέβηκεν, vv. 36-37), cui ricorre la Guardia, che, subito dopo aver provato gioia per la bella notizia, al pensiero di quanto è accaduto nel palazzo degli Atridi durante i dieci anni di guerra, viene assalito dalla preoccupazione per il suo padrone e si dichiara reticente riguardo a ciò che sa: preferisce tacere, un grosso bue si trova sulla sua lingua. Questa espressione, attestata con una lieve variante nel fr. 815 West di Teognide⁶⁵ e nel fr. 316 Radt di Eschilo⁶⁶ nonché nell’*Edipo a Colono* di Sofocle (vv. 1052-1053)⁶⁷, dove il bue viene sostituito dalla chiave, è stata resa con un modo di dire ugualmente pregnante, ma di più immediata ricezione, “*Mi cucio la bocca*”.

Un altro passo esemplare è rappresentato dal breve discorso che Clitemestra recita, mentre Agamennone, tolti i calzari, entra in casa calpestando i tappeti rossi (vv. 957-974). In questo intervento Clitemestra ricorre a una serie di immagini relative alla prosperità e alla fertilità: il mare, che sempre si rinnova e genera il prezioso succo di porpora con cui sono tinti i drappi calpestati dal re (vv. 959-960); la casa degli Atridi che non conosce povertà (v. 961); il fogliame che cresce concedendo ristoro dal caldo estivo (vv. 966-967) e la vite che anno dopo anno genera i grappoli da cui si spremerà il vino (vv. 970-971)⁶⁸. In particolare, l’espressione che al v. 967 indica il caldo estivo è Σειρίου Κυνός, il Cane Sirio, in quanto Sirio (o Stella del Cane o Stella Canicola) è la stella, il cui sorgere eliaco segna appunto l’inizio della canicola. Spesso associata ad Orione in quanto veniva identificata con il suo cane, Sirio viene frequentemente menzionata in riferimento all’estate nei testi greci, dove viene anche considerata foriera di sciagure, quali siccità, epidemie, febbri violente⁶⁹. È evidente, pertanto, che, sebbene oggi possa essere nota la caratterizzazione di Sirio come stella propria dell’estate, l’espressione Σειρίου Κυνός si connota

⁶⁴ Cfr. FRAENKEL 1950, pp. 21-22.

⁶⁵ Βοῦς μοι ἐπὶ γλώσση κρατερῶ ποδι λάξ ἐπιβαίνων / ἴσχει κωτίλλειν καίπερ ἐπιστάμενου / Κόρν’.

⁶⁶ ἀλλ’ ἔστι κάμοι κλής ἐπὶ γλώσση φύλαξ.

⁶⁷ θνατοῖσιν, ὧν καὶ χρυσέα / χλῆς ἐπὶ γλώσσα βέβα- / κε προσπόλων Εὐμολιπιδάν’.

⁶⁸ Vale la pena mettere in evidenza che, sebbene queste immagini siano espressioni di vita, esse vengono distorte dal sarcasmo di Clitemestra, poiché sa

bene che proprio il mare, fonte inesauribile di porpora, ha prodotto quella tintura che, giunta a contatto con i tessuti di Agamennone, è diventata simbolo di morte per il re di Argo.

⁶⁹ Cfr. ad es., *Il.* 22. 25-31; Hes. *Op.* 587; Arch. 108 WEST; Alc. fr. 347 VOIGT; Eur. *Hec.* 1102-1103. E si veda anche Eur. *IA* 6, dove viene associata alle Pleiadi (v. 7).

come un modo di dire privo di quella valenza che poteva avere all'orecchio del pubblico antico. È stata quindi proposta la seguente traduzione dei vv. 966-967:

*“Infatti, se la radice non muore, le foglie raggiungono la casa
e la ricoprono d'ombra contro l'arsura dell'estate”*

In luogo di “canicola di Sirio” o “calura di Sirio” (e simili) che di certo offrono una traduzione più letterale dell'espressione greca è stato preferito rendere Σειρίου Κυνός con “dell'estate” e inserire “arsura”, al fine di creare una forte contrapposizione tra il caldo ardente dell'estate e il caldo meno intenso cui viene paragonato, nei versi immediatamente successivi, Agamennone che, tornato a casa, porta il “tepore” in un freddo inverno (vv. 968-969; in particolare θάλπος, v. 969); inoltre, “arsura”, al pari del “tepore”, rinvia ad una sensazione fisica. D'altra parte il termine “arsura” compare già nella traduzione di un'espressione precedente con cui Clitemestra ancora una volta definisce il ruolo svolto dal marito in casa: dopo averlo chiamato “cane dell'ovile” (τῶν σταθμῶν κύνα, v. 896), “ancora di salvezza (σωτήρα ναὸς πρότονον, v. 897), pilastro dell'alto tetto (ὑψηλῆς στέγης / στῦλον ποδίρη, vv. 897-898), primo figlio di un padre (μονογενὲς τέκνον πατρί, v. 898), la regina paragona Agamennone ad un fiume che offre acqua di fonte al viandante assetato (ὁδοιπόρῳ διψῶντι πηγαῖον ῥέος, v. 901), un'espressione che è stata resa con “oasi nell'arsura di un viaggio”, al fine di restituire ancora una volta un'immagine che, rinvian- do a una sensazione fisica di benessere, comunicasse in modo più diretto. Allo stesso scopo πρότονον, propriamente “gòmena”, è diventato “ancora” e μονογενές, letteralmente “unigenito”, “primo figlio”: in quest'ultimo caso, in realtà, la scelta traduttiva non è stata dettata da una necessità di eliminare un'immagine anacronistica, ma deviante: l'aggettivo “unigenito” rinvia ad ambito cristiano, dove Gesù è detto unigenito figlio di Dio, mentre “primo figlio” allude al fatto che Agamennone è il fratello più grande di Menelao (cfr. ὁ πρέσβυς, v. 205) e, sebbene non a tutti gli spettatori questo dato possa essere noto, l'espressione viene comunque recepita in modo più chiaro rispetto alla precedente.

Infine ancora tre esempi. Al v. 1405 Clitemestra, indicando il cadavere di Agamennone, afferma che è opera della sua mano destra (τῆσδε δεξιᾶς χερός): è evidente che la specificazione della mano destra, un elemento significativo presso i Greci, in particolare nei giuramenti, oggi, sebbene sia ancora in uso, ad esempio nella celebrazione di un matrimonio, non ha più alcuna valenza espressiva e, pertanto, è sembrato sufficiente rendere con “questa mano”, conservando peraltro il deittico che in questo caso è quanto mai necessario anche nella messa in scena moderna. Al v. 1570, inoltre, è stato eliminato il riferimento ai Plistenidi, cui ricorre Clitemestra quando manifesta il desiderio di stringere un patto con il demone che li perseguita, affinché lasci la casa degli Atridi: per cui del verso è stata proposta la traduzione “Ho stretto un patto con il demone di questa famiglia” (... δαίμονι τῷ Πλεισθευιδῶν ὄρκους θεμένη). Al v. 1626, il Coro, che accusa Egisto di vigliaccheria per non essere andato in guerra e di contro aver occupato il letto di Agamennone assente da casa (vv. 1626-1627), gli rivolge, si è visto, il pesante insulto di essere una donna (v. 1625) e, in particolare, una portinaia (οἰκουρός): questo termine, che indica una figura sociale ormai scomparsa, è stato sostituito con “mantenuta”, in considerazione del ruolo di Egisto, in qualità di amante, nel palazzo degli Atridi.

e) *Dizione sulla scena.*

La “messa in prova” della traduzione ha costretto talora a modificare alcune espressioni o ad eliminarle, in quanto nella versione orale sono risultate o poco pregnanti o pleonastiche. Si vedano, ad esempio:

vv. 222-223: Il Coro, nell’ultima sezione lirica della parodo, dedicata, si è detto, al racconto del sacrificio di Ifigenia, commenta la decisione presa da Agamennone di uccidere la figlia e, dopo aver stigmatizzato l’improvviso mutamento di pensiero che ha indotto il re degli Atridi a compiere un’azione inaudita, osserva che la follia, cattiva consigliera, rende audaci i mortali (βροτοὺς θρασύνει γὰρ αἰσχρόμητις / τάλαινα παρακοπά πρωτοπήμων). Il significato di “infelice”, “sciagurato”, “miserabile”, “sventurato” proprio dell’aggettivo τάλαινα, che qualifica παρακοπά (v. 223)⁷⁰, è stato sostituito con l’accezione “nera”, che, sebbene non corrispondente al greco, è parsa più efficace perché visualizza in modo più concreto la potenza della follia che oscura la mente.

*“è nera frenesia che rende spudorata la mente
e gli uomini superbi - ed è principio di dolore”.*

vv. 328-329: Clitemestra, nella *rhesis* con cui cerca di dimostrare al Coro di sapere con certezza della conquista di Troia, racconta con dovizia di particolari la situazione in cui versano, dopo la fine della guerra, vincitori e vinti. Per quel che riguarda i Troiani, riferisce che, piegati sui cadaveri, piangono la morte dei loro cari (...οὐκέτ’ ἐξ ἐλευθέρου / δέρης ἀποιμώζουσι φιλάτων μόρον). La *iunctura* οὐκέτ’ ἐξ ἐλευθέρου δέρης (“dalla gola non più libera”), usata per indicare la perdita di libertà dei Troiani e la parte del corpo da cui sale il pianto, nella versione orale della traduzione è sembrata appesantire la dizione degli attori; pertanto, è stato eliminato il riferimento alla gola e l’espressione “non più libero” è stata spostata sul soggetto, cioè sui Troiani:

*“Ormai non più liberi,
piangono lo strazio per la morte dei loro cari”*

vv. 354, 550, 821: Questi versi sono accomunati dalla presenza del termine χάρις, “grazia”, che è detto, nei primi due passi, dal Coro e, nel terzo, da Agamennone. Ai vv. 353-354 il Coro ha appena finito di ascoltare il racconto fornitogli da Clitemestra relativo alla conquista di Troia, e, messa a tacere la propria ansia, si dichiara pronto a pregare gli dèi, i quali hanno dato loro una grazia che non manca di compensare le sofferenze subite (θεοὺς προσειπεῖν εὖ παρασκευάζομαι / χάρις γὰρ οὐκ ἄτιμος εἴργασται πόνων). Al v. 550 all’Araldo, che chiede come mai abbia provato angoscia e se abbia avuto paura di qualcuno durante l’assenza di Agamennone (vv. 547, 549), il Coro risponde affermativamente affrettandosi ad aggiungere che perfino morire sarebbe per lui una grazia immensa (ὡς νῦν, τὸ σὸν δὴ, καὶ θανεῖν πολλὴ χάρις). Ai vv. 821-822 Agamennone, dopo aver ricordato in *incipit* di *rhesis* che deve agli dèi la vittoria

⁷⁰ CHANTRAINE 1968-1980, s.v. ταλάσσαι, p. 1088.

sui Troiani, afferma che è dunque necessario rendere loro una grazia memore di ogni beneficio ricevuto (τούτων θεοῖσι χρῆ πολύμνηστον χάριν / τίθειν...). Sebbene nelle tre ricorrenze χάρις sia qualificato da tre diversi aggettivi (ἄτιμος, πολλή, πολύμνηστον), si è deciso di tradurre con l'espressione "grazia benedetta", che non corrisponde evidentemente al testo greco, ma marca all'orecchio dello spettatore un *fil rouge* lessicale, il cui punto di partenza è rappresentato dalla traduzione "grazia da queste torture, grazia benedetta" con la quale è stata resa al v. 20 ἀπαλλαγῆ πόνων (letteralmente "liberazione dalle fatiche") qualificata dall'aggettivo εὐτυχῆς (letteralmente "fortunato"): un'interpretazione suggerita dall'aver considerato i vv. 1-21 come una preghiera rivolta dalla Guardia agli dei affinché lo liberino dalla fatica fisica e morale della vedetta lunga un anno⁷¹.

vv. 594-596a: Clitemestra, dopo aver ricordato le parole di scherno rivolte a lei dal Coro, a parere del quale sembrava pazza per aver creduto alla notizia della conquista di Troia, riferisce che, invece, come ci si aspetterebbe da una donna in procinto di riabbracciare il marito, ha offerto sacrifici e in città è stato elevato, da ogni parte, un grido di gioia (ὄμωσ δ' ἔθουον, καὶ γυνακείω νόμω / ὀλολυγμὸν ἄλλος ἄλλοθεν κατὰ πτόλιν / ἔλασκον εὐφημοῦντες...). L'espressione γυνακείω νόμω (v. 594), che significa "more muliebri", specifica in modo ridondante il termine ὀλολυγμὸν, con cui viene di norma indicato un grido di gioia proprio delle donne: in questa tragedia viene detto dalla Guardia, quando, avvistato il segnale di fuoco, vuole invitare la sua padrona ad alzarsi dal letto e a gridare di gioia (v. 28). E la stessa Clitemestra in *incipit* di questa *rhesis* usa un verbo con esso composto (ἀνωλόλυξα, v. 587), quando fa notare al Coro di aver già da tempo levato un grido di gioia. La ridondanza dell'espressione è risultata ancora più evidente nella versione orale della traduzione e, pertanto, è stata eliminata:

*"Eppure io offrivo sacrifici e un grido di gioia
riecheggiava da ogni parte per la città"*

⁷¹ Per la traduzione di ἀπαλλαγῆ πόνων vd. già v. 1 ("Dio, chiedo la grazia da queste torture"). Per la resa con un vocativo dell'accusativo θεοῖσι in *incipit* del v. 1, scelta da alcune traduzioni italiane e straniere, cfr. il contributo di IERANÒ in questo volume. A proposito della traduzione di πόνος con "tortura" (vv. 1, 20), dettata dalla volontà di esprimere appunto il doppio livello di fatica, quello fisico e quello morale, sopportato dalla Guardia, va segnalato che questo termine, al pari di altri che comportano un ampio spettro semantico, è stato tradotto con significati diversi a seconda del contesto: v. 54 ("strazio"), dove il Coro paragona la spedizione di Agamennone e Menelao al movimento degli avvoltoi, che per il dolore dei figli perduti, volteggiano sui nidi inutilmente da loro custoditi con una fatica che diventa uno strazio per la morte dei piccoli; v. 181 ("tormento"), dove il Coro, chiarendo la funzione della legge del πάθει μάθος con

cui Zeus opera sull'umanità, specifica che, quando l'esperienza è stata sbagliata, sul cuore stilla, al posto del sonno, un μνησιπήμων πόνος, espressione con la quale intende indicare che in tale circostanza il cuore è pieno solo di ricordi che infastidiscono e che impediscono di dormire. Analogo trattamento è stato riservato per κακός; cfr., ad es., v. 211 ("danno"), dove Agamennone, chiedendosi quale delle due decisioni, uccidere la figlia o tradire gli alleati, sia ἄνευ κακῶν, non intende un male in senso generale ma un vero e proprio danno al suo *ethos*; v. 862 ("angoscia"), dove Clitemestra, parlando della sua condizione di donna lontana dal marito e sola in casa, a proposito del dolore che l'assale usa l'espressione ἐκπλαγον κακόν, che indica non una generica "sventura tremenda", ma più precisamente l'angoscia che può prendere quando si è in preda alla solitudine e che per questo può far impazzire ("un'angoscia da impazzire").

vv. 1382-1383: Clitemestra, apparsa in scena con i cadaveri di Agamennone e di Cassandra, racconta nei dettagli in che modo ha ucciso il marito: ha gettato sul corpo di Agamennone una rete inestricabile per immobilizzarlo (ἄπειρον ἀμφίβληστρον, ὥσπερ ἰχθύων, / περιστοχίζω, πλοῦτον εἴματος κακόν) e lo colpisce due volte prima di infierire ancora sul corpo ormai senza vita (vv. 1384-1387). Come nell'esempio precedente, anche in questo caso ci troviamo di fronte ad una espressione ridondante, in quanto ὥσπερ ἰχθύων, con cui Clitemestra paragona il tipo di rete usata nell'assassinio del marito a quella dei pesci, specifica il termine ἀμφίβληστρον che indica propriamente una rete per la pesca⁷². Una ridondanza che, anche in questo passo, risulta un evidente zeppa nella versione orale della traduzione:

*“Gli getto addosso una rete inestricabile,
è fasto spietato di vesti”*

v. 1571: Clitemestra, si è visto, dopo che il Coro attribuisce al demone la responsabilità dell'omicidio, afferma di aver stretto un patto con il demone dei Plistenidi e, consapevole del futuro che l'aspetta, dichiara di essere disposta ad accettare tutto questo, anche se è difficile da sopportare (δύσκλητά περ ὄνθ'). Sebbene la traduzione letterale non sia non recitabile, è stato preferita l'espressione *“anche se è l'inferno”*, che in questo contesto è parsa meglio rendere lo stato d'animo pieno d'angoscia di Clitemestra: la resa è un'evidente violazione del testo greco, ma nel nostro immaginario ciò che è del tutto insopportabile è appunto l'inferno.

Anna Maria Belardinelli
Dipartimento di Scienze dell'Antichità
Sapienza Università di Roma
annamaria.belardinelli@uniroma1.it

⁷² Giova ricordare che questa non è l'unica ricorrenza in cui Clitemestra usa l'immagine della rete in riferimento al marito: al v. 868, ricordando al Coro lo stato d'ansia a lei causato dalle notizie discordanti che circolavano durante la guerra, afferma con sottile ironia che, se ad Agamennone, tornato felicemente a casa, fossero state inferte tante ferite quante erano state le voci a riguardo, lo si sarebbe potuto dire più bucato di una rete (τέτρηται δικτύου πλέω). In realtà l'immagine della rete è, al pari di quella della caccia e

del sacrificio (cfr. nota 30), un motivo peculiare della tragedia: vd. il v. 358 (ἦτ' ἐπι Τροίας πύργους ἔβαλες στεγανὸν δίκτυον), dove il Coro fa riferimento alle alte torri di Troia, che, dopo la conquista della città, sono coperte da una fitta rete, per cui nessuno, né vecchio né bambino, può sfuggire al laccio della schiavitù; e il v. 1115, dove Cassandra, mentre pronuncia le sue profezie, è afflitta dalla visione della “rete di Ade” (ἦ δίκτυόν τί γ' Αἰδοῦ), che assume ai suoi occhi le sembianze di Clitemestra.

Riferimenti bibliografici

BATTAGLIA 1961-2002: S. BATTAGLIA, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, I-XXIV, Torino 1961-2002.

BELARDINELLI 2005: A.M. BELARDINELLI, *La parodo del Coro nelle tragedie greche: alcune riflessioni sui movimenti scenici*, in *SemRom* 8, 1, 2005, pp. 13-43.

BELARDINELLI 2012: A.M. BELARDINELLI, *Modernità di Euripide: una prospettiva drammaturgica*, in *A&R* n.s. 6.3-4, 2012, pp. 368-383.

BELARDINELLI 2014: A.M. BELARDINELLI, *Clitemestra una donna al potere? Riflessioni sull'Agamennone di Eschilo*, in *ScAnt* 20.1, 2014, pp. 29-50.

BIERL 1999: A. BIERL, *Die Orestie des Aischylos auf der modernen Bühne. Theoretische Konzeptionen und ihre szenische Realisierung*, Stuttgart-Weimar 1999² [I ed. 1996].

BIERL 2004: A. BIERL, *L'Oresteia di Eschilo sulla scena moderna. Concezioni teoriche e realizzazioni sceniche*, trad. it. di L. Zenobi, Roma 2004.

BIERL 2012: A. BIERL, *Postdramatic Theater and Politics: The Oresteia Today*, in *A&R* n.s. 6.3-4, 2012, pp. 283-296.

BLASINA 2003: A. BLASINA, *Eschilo in scena. Dramma e spettacolo nell'Oresteia*, Stuttgart 2003.

BONANNO 2002: M.G. BONANNO, *I tappeti di Clitemestra e i calzari di Agamennone. Scena e parola in Aesch. Ag. 944 s.*, in *Dioniso* n.s. 1. 2002, pp. 26-35.

BOWIE 2007: A.M. BOWIE, *Herodotus Histories* (ed.), Book VIII, Cambridge 2007.

BURKERT 1981: W. BURKERT, *Homo Necans. Antropologia del sacrificio cruento nella Grecia antica*, Torino 1981.

CHANTRAINE 1968-1980: P. CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris 1968-1980.

CONDELLO 2012: F. CONDELLO, *Regole per rifare un'Oresteia: su alcune costanti delle riscritture atridiche, dal Settecento a oggi*, in *A&R* n.s. 6.3-4, 2012, pp. 259-282.

DENNISTON - PAGE 1957: J.D. DENNISTON - D. PAGE, *Aeschylus Agamemnon* (eds.), Oxford 1957.

DETIENNE - VERNANT 1979: M. DETIENNE - J.P. VERNANT, *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris 1979.

DI BENEDETTO 1978: V. DI BENEDETTO, *L'ideologia del potere e la tragedia greca*, Torino 1978.

DI BENEDETTO 1984: V. DI BENEDETTO, *La casa, il demone e la struttura dell' "Oresteia"*, in *RFIC* 112, 1984, pp. 385-406.

DI BENEDETTO 2000: V. DI BENEDETTO, *Eschilo. Oresteia*, Milano 2000⁶, pp. 5-190.

DI MARCO 2009: M. DI MARCO, *La tragedia greca. Forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*, Roma 2009² [I ed. 2000].

FERRARI 1938: W. FERRARI, *La parodos dell'Agamennone*, in *ASNP* 8, 1938, pp. 355-399.

FRAENKEL 1950: E. FRAENKEL, *Aeschylus Agamemnon* (ed.), voll. I-III, Oxford 1950.

GAGARIN 1976: M. GAGARIN, *Aeschylean Drama*, Berkeley 1976.

GUASTELLA 2012: G. GUASTELLA, «Come cangia fortuna ordine et stile»: Edipo re nel teatro italiano del Cinquecento, in F. CITTI - A. IANNUCCI (eds.), *Edipo classico e contemporaneo*, Hildesheim 2012, pp. 137-164.

GUASTELLA 2013: G. GUASTELLA, Edipo re nel teatro italiano del Cinquecento, in *DeM* 4, 2013, pp. 258-266.

HOUSMAN 1888: A.E. HOUSMAN, *ΣΩΦΡΟΝΗ*, in *CR* 2.8, 1888, pp. 242-245.

ITALIE 1955: G. ITALIE, *Index Aeschyleus*, Leiden 1955.

LESKY 1966: A. LESKY, *Decision and Responsibility in the Tragedy of Aeschylus*, in *JHS* 86, 1966, pp. 78-85.

LLOYD-JONES 1962: H. LLOYD-JONES, *The Guilt of Agamemnon*, in *CQ* n.s. 12, 1962, pp. 187-199.

MACINTOSH 2012: F. MACINTOSH, *Museums, Archives and Collecting*, in D. WILLIS and C. DYMOSKI (eds.), *The Cambridge Companion to Theatre History*, Cambridge 2012, pp. 267-280.

MACINTOSH *et al.* 2005: F. MACINTOSH - P. MICKELAKIS - E. HALL - O. TAPLIN, *Agamemnon in Performance, 458 BC to AD 2004*, Oxford 2005.

MAZZONI 2013: S. MAZZONI, Edipo tiranno all'Olimpico di Vicenza (1585), in *DeM* 4, 2013, pp. 280-301.

MUSTI 2001: D. MUSTI, *Il simposio*, Roma-Bari 2001.

NUSSBAUM 2004: M. NUSSBAUM, *La fragilità del bene. Fortuna ed etica nella tragedia e nella filosofia greca*, trad. it. di M. Scattola, Bologna 2004.

PAUW 1745: J.C. PAUW, *Aeschyli Tragoediae superstites, Graeca in eas scholia, et deperditorum fragmenta*; cum versione Latina et commentario Thomae Stanleii; et notis F. Robortelli, A. Turnebi, H. Stephani et G. Canteri. Curante Joanne Cornelio De Pauw cuius notae accedunt, Tomus primus [-secundus], Hagae Comitum 1745.

PICKARD-CAMBRIDGE 1953: A.W. PICKARD-CAMBRIDGE, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1953.

PICKARD-CAMBRIDGE 1968: A.W. PICKARD-CAMBRIDGE, *The Dramatic Festivals of Athens*, Second Edition revised by J. Gould and D.M. Lewis, Oxford 1968.

PICKARD-CAMBRIDGE 1996: A.W. PICKARD-CAMBRIDGE, *Le feste drammatiche di Atene*, trad. it. di A. Blasina, aggiunta bibliografica a cura di A. Blasina e N. Narsi, Firenze 1996.

SNELL 1948: B. SNELL, *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Hamburg 1948² [I ed. 1946].

SNELL 1963: B. SNELL, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, trad. it. di V. Degli Alberti e A. Marietti Solmi, Torino 1963.

SNELL 1969: B. SNELL, *Eschilo e l'azione drammatica*, Milano 1969.

SOMMERSTEIN 1996: A.H. SOMMERSTEIN, *Aeschylean Tragedy*, Bari 1996.

SONNINO 2010: M. SONNINO (ed.), *Euripidis Erechthei quae exstant*, Firenze 2010.

TAPLIN 1977: O. TAPLIN, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977.

SOMMERSTEIN 2010: A.H. SOMMERSTEIN, *Aeschylean Tragedy*, London 2010².

THOMAS 2013: O. THOMAS, *Nine Passages of Aeschylus*, Agamemnon, in *CQ* 63.2, 2013, pp. 491-500.

VIDAL-NAQUET 1976: P. VIDAL-NAQUET, *Caccia e sacrificio nell'Oresteia*, in J.-P. VERNANT - P. VIDAL-NAQUET, *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, Torino 1976, pp. 121-144.

WEST 1998: M.L. WEST, *Aeschylus Tragoediae* (ed.), Stuttgart-Lipsia 1998.

WALTON 2006: J.M. WALTON, *Found in Translation: Greek Drama in English*, Cambridge 2006.

ABSTRACT

This paper presents the lexical and thematic lines which have guided the translation of Aeschylus' Agamemnon. This translation, based on a detailed structural and linguistic analysis, has been designed not only for reading but also for the staging of the tragedy.

ESCHILO

Agamennone

Traduzione

a cura di Anna Maria Belardinelli con
la collaborazione del Laboratorio di Traduzione:
Aretina Bellizzi, Gianmarco Bianchini,
Manuel Caglioti, Roberta Carlesimo,
Francesca Di Pasquale, Luigi Di Raimo,
Chiara Fabrini, Martina Farese,
Leonardo Gallato, Ketty Galiano,
Chiara Monaco,
Chiara Ridolfi, Federica Rossetti,
Valerio Tripoli

*Studenti del Corso di Laurea Magistrale
in Filologia, Letterature e Storia del Mondo Antico**

* Agli studenti qui elencati va aggiunta Donatella Izzo, che, laureata presso lo stesso Corso di Laurea Magistrale, è ora iscritta al Dottorato in *Le forme del testo* (curriculum filologico) dell'Università di Trento. A lei, a Roberta Carlesimo, a Ketty Galiano e a Luigi Di Raimo va un particolare ringraziamento per la co-

stanza con cui mi hanno aiutato nella revisione finale della traduzione. Desidero anche ringraziare l'amica e collega Daniela Manetti per il cortese invito presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Firenze, grazie al quale i miei studenti hanno potuto illustrare l'attività svolta in questo Laboratorio.



Foto di Fabrizio Margiotta

SETTORE EVENTI
CELEBRATIVI E CULTURALI
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
DIPARTIMENTO
DI SCIENZE DELL'ANTICHITÀ



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

THEATRON
TEATRO ANTICO ALLA SAPIENZA

In collaborazione con
CENTRO TEATRO ATENEO
CENTRO DI RICERCA SULLO SPETTACOLO

Coordinamento Anna Maria Belardinelli

Agamennone di Eschilo

In memoria di Andrea Blasina

Ideazione e regia: Adriano Evangelisti

Assistente alla regia: Giada Benesperi **Aiuto regia:** Marcella Petrucci

Laboratorio di traduzione: Aretina Bellizzi, Gianmarco Bianchini, Manuel Caglioti, Roberta Carlesimo, Luigi Di Raimo, Francesca Di Pasquale, Chiara Fabrini, Martina Farese, Ketty Galiano, Leonardo Gallato, Chiara Monaco, Chiara Ridolfi, Federica Rossetti, Valerio Tripoli

Laboratorio di messa in scena: Irene Cangemi, Roberta Carlesimo, Roberto Castello, Gabriele Claretti, Mattia Colucci, Valeria Cotura, Alessandro D'Angelo, Luigi Di Raimo, Ketty Galiano, Paola Grasso, Carlotta Guido, Giulia Illuminato, Adolfo Mazzeo, Margherita Medugno, Miriana Moscatelli, Enzo Musmanno, Francesca Pimpinelli, Evelina Rosselli, Gabriele Veroi, *con la partecipazione di Riccardo Piras*

Musiche: Dario Arcidiacono

Costumista: Cicci Mura

Foto di scena: Fabrizio Margiotta

Venerdì 27 giugno 2014
ore 18.00

Cortile Dipartimento Matematica
Sapienza Università di Roma


Martedì 1 luglio 2014
ore 18.00

Cortile Dipartimento Matematica
Sapienza Università di Roma

Mercoledì 9 luglio 2014
ore 21.00

Forte Sangallo, Cortile Maggiore
Civita Castellana (VT)

INGRESSO LIBERO

Info: Tel. 06 49910656 email: theatron@uniroma1.it
<http://www.uniroma1.it/sapienza/teatro/progetto-theatron>
 <https://www.facebook.com/Theatron.TeatroAnticoallaSapienza>

GUARDIA

Dio, chiedo la grazia da queste torture,
da questa vedetta lunga un anno. Un anno che sto qui,
cane da guardia, rannicchiato sul tetto degli Atridi.
Conosco a memoria le stelle notturne e i loro incontri,
5 regine luminose, ornamento del cielo,
che inverno ed estate danno agli uomini;
†le stelle† quando scompaiono, e i loro ritorni.
Anche ora aspetto il segno di una fiamma,
l'alba di un fuoco che porti da Troia
10 una voce diffusa di conquista: questo è il volere
di un uomo nel cuore impaziente di una donna.
Ma quando me ne sto su questo letto umido,
il mio, un letto senza sonno né sogni
la paura mi sta accanto, non il sonno,
15 paura che non dà sonno alle palpebre.
Se prendo a canticchiare o a fischiettare
e intono così un rimedio di suoni contro il sonno,
allora piango per questa casa,
che non è più curata al meglio come un tempo, e mi dispero.
20 E ora fammi la grazia da queste torture, grazia benedetta!
Fa' apparire nella notte un fuoco che porti buone notizie.

Eccoti fuoco, che annunci nella notte
la luce del giorno e muovi mille danze
ad Argo per questa gioia!
25 Sì! Sì!
Voglio dirlo forte e chiaro alla moglie di Agamennone:
“Alzati subito dal letto e per le stanze
grida la tua preghiera, per questa fiamma,

se è vero che Troia è stata presa:
 è il fuoco messaggero che lo dice.
 30 Io, proprio io, aprirò le danze.
 Fortunati i miei padroni, fortunato io,
 per questa guardia che mi ha fatto fare tredici!
 Il padrone torna: voglio stringere
 35 tra queste mie mani la sua mano benevola.
 Per il resto sto zitto. Mi cucio la bocca.
 Questa casa, se potesse parlare,
 lo direbbe a gran voce. Volentieri io
 con chi sa parlo, con chi non sa volentieri dimentico.

CORO

40 Questo è il decimo anno da quando il grande rivale di Priamo,
 Menelao signore, e con lui Agamennone
 salparono da questa terra,
 stretti nel giogo del sangue fraterno, sangue di Atreo,
 45 uno solo il potere, due troni, due scettri, dono di Zeus.
 Con loro una flotta argiva, mille navi, forza di guerra che muove in difesa.
 Risuona l'impeto di Ares dal profondo,
 50 stridono gli avvoltoi lo strazio senza fine per i figli,
 vortice di voli sui nidi,
 sospinti dai remi delle ali:
 fu vana la cura dei figli, perduta ogni fatica.
 55 Un Apollo, un Pan o uno Zeus dall'alto ascolta
 l'acuto lamento di morte di questi uccelli, ospiti degli dèi.
 Manda un'Erinni lenta a vendicare l'offesa.
 60 Così manda i figli di Atreo contro Alessandro Zeus sovrano,
 Zeus che protegge gli ospiti. Suo il decreto.
 Ed ecco che in nome di una donna dai molti mariti
 si aprono tornei tra Danai e Troiani,
 lotte infinite che piegano il corpo:
 65 il ginocchio affonda nella polvere,
 la lancia si spezza nei riti d'inizio.
 Ogni cosa è dove ora è.
 Ogni cosa raggiungerà il suo destino.
 Implacabile è l'ira del dio. Niente l'addolcirà,
 70 né sacrifici che bruciano,
 né sacrifici senza fuoco.
 Ma noi, vecchia carne,
 ignorati dall'antica difesa in armi – questo è il nostro debito –
 75 restiamo qui, sui bastoni, appoggio di una forza di bambino.

Perché il bambino ha il midollo di un vecchio:
 nei petti Ares non c'è,
 80 e questa vecchiaia consunta, inaridita ormai la chioma,
 trascina tre piedi lunga la via, in niente più forte di un bimbo,
 sogno che vaga di giorno.
 Tu, figlia di Tindaro, regina Clitemestra,
 85 di', che c'è? Che c'è di nuovo? Cosa hai saputo?
 Quale notizia ti ha convinto? Perché ovunque riempi la città di sacrifici?
 Di tutti gli dèi patroni della città,
 90 dei vivi e dei morti, delle porte e delle piazze,
 di tutti gli dèi gli altari si infiammano di offerte;
 da ogni parte si solleva un fuoco alto fino al cielo,
 un incanto d'olio puro lo ravviva,
 95 seduzione senza inganno,
 balsamo che viene dalle stanze più segrete della reggia.
 Di tutto questo dimmi ciò che è possibile
 e lecito dire e cura questa ansia
 100 che ora, a volte, porta cattivi pensieri.
 A volte, invece, una speranza nata dalle tue offerte
 scaccia questo tarlo insaziabile,
 pensiero di morte che ti consuma dentro.

Io ho l'autorità di dire a gran voce come i due sovrani al comando
 105 guidarono la marcia – favorevoli erano i presagi.
 È questa età cresciuta con me ad ispirarmi persuasione,
 forza dei canti – è dono divino.]

[vv. 107-159]

160 Zeus, chiunque sia,
 se così vuol essere chiamato,
 così io lo invoco.
 Ho soppesato ogni cosa,
 ma nulla è uguale a Zeus,
 165 se voglio davvero scacciare l'inutile angoscia dai miei pensieri
 non ho altro che Zeus.

Di colui che un tempo fu grande
 – superbia lo riempiva in ogni guerra –
 170 non si dirà neppure che prima c'era.
 E colui che fu dopo, cadde:
 tre volte lo atterrò il vincitore.
 Ma chi confida in Zeus e grida e canta a lui vittoria,

175 del pensiero raggiungerà la pienezza,
 Zeus che indica agli uomini la via del pensiero,
 Zeus che ha il potere di decidere:
 dall'esperienza si impara.
 E stilla sul cuore non il sonno,
 180 ma un tormento – ed è ricordo di dolore.
 Il buon senso arriva anche a chi non vuole.

[vv. 182-183]

185 E così accadde al più vecchio degli Atridi,
 capo delle navi achee,
 che non disprezzava indovino alcuno
 e univa il suo soffio ai venti della sorte che lo colpivano.
 L'esercito acheo non poteva salpare,
 lo schiacciava una sosta che affama,
 190 fermo in Calcide, sulle rive dell'Aulide,
 e lì è un rimbombo di onde che vanno e vengono senza posa.

[vv. 192-199a]

200 Un ultimo rimedio, terribile,
 l'indovino aveva gridato ai capi.
 Così voleva Artemide. E allora gli Atridi con gli scettri
 battevano la terra,
 non trattenevano le lacrime.

205 Disse allora il più vecchio degli Atridi:
 “Morte che schiaccia se non ubbidisco,
 morte che schiaccia se scanno mia figlia, gioiello della casa,
 se sporco queste mani di padre e, davanti all'altare,
 210 le inondo del sangue di un'innocente sgozzata.
 Cosa è senza danno?
 Come posso abbandonare le navi
 e voltare le spalle agli alleati?
 È lecito pretendere con sete furiosa
 215 il sangue di un'innocente
 e un sacrificio che plachi i venti.
 Così sia.”

220 Si arrese al laccio della necessità
 e subito invertì la rotta del pensiero,
 e divenne perverso, impuro, sacrilego.
 E allora mutò il suo pensiero e decise di osare tutto.

- È nera frenesia che rende spudorata la mente
e gli uomini superbi ed è principio di dolore.
Così osò farsi carnefice della sua carne,
225 sostegno di una guerra
che esige vendetta per una donna
e rito d'inizio per la partenza delle navi.
- I capi, avidi di guerra, ignorarono
le preghiere, le grida della figlia al padre,
230 la sua età innocente.
E, dopo la preghiera, il padre disse ai servi
di afferrarla, portarla in alto sull'altare,
come un capretto,
avvolta nelle vesti, a capo chino.
235 E disse loro di soffocare
il grido di maledizione contro la casa
e di custodire la sua bella bocca
- con la morsa dei bavagli, forza che leva la voce.
Faceva scivolare a terra la veste color di croco
240 e con gli occhi – erano dardi – colpiva i carnefici uno ad uno,
implorava pietà,
bella come un dipinto;
voleva parlare, lei, innocente, che tante volte
aveva cantato per il padre davanti a loro,
245 lei che aveva cantato con voce pura durante i banchetti.
[vv. 246-247]
Il resto non l'ho visto e non lo dico.
- [v. 249]
250 Giustizia bilancia esperienza e sapere.
Il futuro puoi conoscerlo solo quando si fa presente.
Inutile è accogliere con gioia il futuro prima che sia.
Inutile piangerlo.
[vv. 254-263]

CLITEMESTRA

- 265 Un'alba di gioia nasca da una notte di gioia. Come si dice:
tale madre, tale figlia. Sia messaggera di buone notizie.
Ora conoscerai un piacere più grande di ogni speranza.
Gli Achei hanno preso la città di Priamo.
- CO. Cosa dici? Le tue parole mi sfuggono. Non riesco a crederti.
- CL. Troia è degli Achei. Non ti è chiaro?

- 270 CO. Sale in me una gioia che chiama il pianto.
 CL. Il tuo pensiero è leale: lo dicono i tuoi occhi.
 CO. Cosa ti fa credere che Troia sia stata presa? Hai una prova?
 CL. Certo! Perché non dovrei? Se un dio non mi inganna.
 CO. Onori immagini di sogno? Ti hanno convinto davvero?
 275 CL. Non accoglierei certo le fantasie nate nel sonno della mente.
 CO. Ti sazia forse una voce che vola via in fretta?
 CL. Mi tratti con sufficienza? Ti sembra che io pensi da ragazzina?
 CO. Quando è stata distrutta la città?
 CL. Ancora? Te lo ripeto: nella notte di gioia che ha generato la luce di questo giorno.
 280 CO. E quale messaggero è arrivato così veloce?
 CL. Efesto. Lui mandò dall'Ida la luce di una fiamma.
 Un segnale e poi un altro, e un altro ancora illuminarono la notte: messaggeri di
 fuoco.]

[vv. 283b-311]

- Questo fu l'ordine delle mie staffette.
 Hanno svolto il loro compito uno ad uno, passandosi la fiaccola.
 Dal primo all'ultimo, tutti hanno vinto.
 315 Ti dico: questa è la prova, il segno
 che mio marito mi ha mandato da Troia.
 CO. Agli dèi, mia regina, leverò le mie preghiere dopo.
 Ma prima queste parole vorrei ascoltarle un'altra volta e stupirmene
 ancora e ancora, come tu le racconti.
 320 CL. Oggi Troia è degli Achei.
 La città è tutta un grido – lo immagino – un grido dissonante.
 Se versi nella stessa coppa aceto e olio
 rimangono separati, come due nemici – lo sai.
 Dei vinti e dei vincitori opposte
 325 si sentono le voci, voci di una doppia storia.
 Ecco: i Troiani si gettano sui corpi ormai morti
 di mariti e fratelli, i bambini su quelli degli anziani
 che hanno dato loro la vita. Ormai non più liberi,
 piangono lo strazio per la morte dei loro cari.
 330 Gli Achei, invece, vagano nella notte, dopo la battaglia.
 Un'impresa li schiera affamati davanti ai pasti che offre la città.
 Nessuno più rispetta il suo turno,
 ma a ciascuno tocca quello che ha estratto a sorte.
 Abitano ormai le case strappate ai Troiani,
 335 non più al freddo, non più all'aperto,
 e dormiranno, beati, tutta la notte,
 senza turni di guardia. È una notte di gioia!
 Se avranno rispetto per gli dèi che proteggono la città

340 e per gli altari di questa terra conquistata,
loro, vincitori, non saranno a loro volta vinti.
Non si abbatta prima sull'esercito una smania di fare deserto
di ciò che non si deve, sopraffatti dalla voracità.
Devono ancora tornare a casa sani e salvi.

[vv. 344-347]

Queste cose le senti dire da me, una donna.
Potente sia il bene. Lo si veda senza incertezze.
350 Tra mille beni questo ho scelto
e me lo voglio godere.

CO. Mia regina, hai buon senso ed è accorto il tuo pensiero: parli come un uomo.
Ho ascoltato le tue prove, e ti credo.
Sono pronto a pregare gli dèi secondo il rito.
È giunta per noi una grazia dalle torture, grazia benedetta.

355 Zeus signore, Notte amica,
tu porti ornamenti grandiosi
e hai gettato una fitta rete a coprire le torri di Troia.
Nessuno – né vecchio né bambino – può sfuggire
360 al laccio stretto della schiavitù, della rovina che tutto conquista.

[vv. 361-431]

Molti dolori toccano il cuore.
<- x> Quelli di noi che abbiamo inviato in guerra
li conserviamo impressi nella memoria, uno ad uno.
435 Alle case non tornano uomini,
ma cenere e urne.

[vv. 437-447]

E fu colpa della donna di un altro.

[vv. 449-455]

La voce dei cittadini schiaccia – un rancore la accompagna –
e salda il debito della maledizione, decreto del popolo.
Resta in me l'ansia di ascoltare qualcosa di oscuro,
460 quasi fosse inghiottito dalla notte.
Gli dèi, infatti, non distolgono lo sguardo
da chi ha ucciso molti uomini
e le nere Erinni, con il tempo,
gettano nell'ombra chi ha per compagna la fortuna ma non la giustizia:
465 ne rovesciano la fortuna,
ne annientano la vita.
E quando lui precipita tra gli invisibili, non è più nulla;
la fama, quand'è eccessiva, schiaccia:
un fulmine si scaglia

470 dagli occhi di Zeus.
 Io scelgo allora un successo senza invidia:
 non sia io a distruggere città,
 non debba mai vedere io, schiavo,
 la mia vita nelle mani di un altro.
 475 Da un fuoco messaggero di buone notizie
 rapida una voce attraversa la città.
 Ma chissà se è fondata
 o † se è † menzogna degli dèi.
 Chi è così ingenuo o avventato nel pensiero
 480 da avere un cuore che si infiamma
 per messaggi appena portati da un fuoco
 per poi disperare quando tutto si capovolge?
 È nell'indole di una donna, quando è al potere,
 accordare favore prima che qualcosa di certo si manifesti.
 485 Il potere di una donna, così seducente, contagia
 con rapido passo; ma con rapida morte
 si spegne la fama diffusa da una donna.

[vv. 488-502]

ARALDO

Mia patria, terra di Argo
 sono tornato qui, da te, oggi, dopo dieci anni.
 505 Di molte speranze spezzate, questa sola ho ancora:
 di morire qui, ad Argo, ed avere la mia sepoltura
 tanto desiderata. Non ci credevo più.

[vv. 508-539]

540 CO. Ti ha fatto soffrire l'amore per questa terra, terra dei tuoi padri?
 AR. Sì, fino a piangere di gioia.
 CO. Forse ti colpiva questa dolce malattia?
 AR. Che vuoi dire? Spiegati e capirò le tue parole.
 CO. Colpito dal desiderio per chi ti desiderava.
 545 AR. Vuoi dire che questa terra era affamata d'amore per l'esercito, come l'esercito lo era
 per questa terra?]
 CO. Sì, e piangevo e piangevo ancora, nel profondo, nella parte più buia di me.
 AR. Da dove ti venivano questi cattivi pensieri? Perché ti assaliva l'angoscia? †...†
 CO. Da tempo ho il silenzio come cura al danno.
 AR. Ma come? Avevi paura di qualcuno, mentre il tuo re non era qui?
 550 CO. Sì, tanto che è una grazia immensa morire – grazia benedetta.
 AR. Sì, ma tutto è andato bene. In un lungo periodo di tempo cose diverse si succedono;
 alcune vanno per il meglio, altre portano con sé dolore.
 Ma chi, per tutti gli anni della sua vita,
 è senza dolore? Chi, se non gli dèi?

[vv. 555-566]

Perché ti strazi ancora? Ormai è finita questa tortura.

Sì, è finita. Ai morti non interessa più nulla,
neanche tornare in vita.

573 Per noi, invece, che siamo tutto quello che rimane dell'esercito di Argo,

574 il vantaggio prevale sul dolore. Non c'è paragone.

570 Perché contare i morti?

Perché i vivi devono soffrire per chi ha avuto una fortuna contraria?

572 Addio disgrazie! Finalmente posso dirlo.

< >

575 Sotto il sole di questo giorno voliamo sulla terra e sul mare
ed è naturale per noi questo vanto:

< >

“Troia è stata conquistata. I soldati argivi
hanno appeso nelle loro case trofei di guerra
- sono offerte per gli dèi, gloria antica.”

580 Chi ascolta queste parole lodi la città e i suoi capi.

E si renderanno onori alla grazia di Zeus,
grazia che ha compiuto ogni cosa. Ecco. È tutto.

CO. Le tue parole mi hanno vinto – lo riconosco.

I vecchi sono sempre giovani per imparare.

585 Tutto questo sta a cuore a Clitemestra e a quelli di casa – è certo.

Prenderò parte anche io a questa ricchezza.

CL. Un grido di gioia ho levato già da tempo,
da quando è arrivato nella notte il primo messaggero di fuoco
a dire che Troia è stata presa. Troia è crollata.

590 E qualcuno con sufficienza mi diceva: “Quale fuoco

ti ha convinto? credi davvero che Troia sia stata distrutta?

Il cuore di una donna si scalda per nulla.”

E a sentire loro parevo pazza.

Eppure io offrivo sacrifici

e un grido di gioia

595 riecheggiava da ogni parte per la città.

E nei templi degli dèi si ravvivava
una fiamma odorosa che divora le offerte.

Cosa vuoi dirmi ancora?

Dal mio re in persona saprò tutto.

600 Sì, mi affretterò ad accogliere con tutti gli onori

il mio adorato marito che ritorna. Perché

quale giorno è più dolce per una donna

di quello in cui apre le porte al suo uomo

che un dio ha salvato dalla guerra? Porta questo messaggio a mio marito:

605 torni, presto, nella città che lo ama.
 Al suo arrivo trovi in casa una donna fedele,
 così come l'ha lasciata, cane da guardia,
 a lui devota, nemica dei malpensanti
 e insomma sempre la stessa.

610 Nessun sigillo è stato corrotto in tutto questo tempo.
 Piacere di un altro uomo? Non ne conosco! Dicerie? Ingiurie? Neppure!
 Almeno non più di quanto sia esperta nell'affilare la lama.
 È proprio questo il mio vanto: è vero
 e non è spudorato che lo gridi una donna perbene!

[vv. 615-749]

750 CO. C'è un detto antico tra gli uomini, vecchio come il mondo:
 il successo di un uomo, quando è al suo culmine,
 genera figli e non ne muore privo:
 755 dalla fortuna germoglia sui figli e sui figli dei figli
 una miseria insaziabile.
 Ma io ho un pensiero mio, diverso da quello degli altri.
 Disonestà genera disonestà
 e disonestà ancora.

760 Da un'azione, una simile.
 Infatti, alle case in cui regna salda la giustizia
 spettano sempre figli perbene.

Un passato senza misura genera un presente ancor più senza misura.

765 Lo genera nel male, lo genera nei malvagi,
 e, quando arriva il giorno stabilito,
 ecco un nuovo rancore,
 e un dio senza nome, imbattibile, invincibile,
 dio che non acconsente ai sacrifici,
 770 lui, superbo,
 è nera rovina per le case,
 simile a chi l'ha generato.

Giustizia risplende nelle case scure di fumo,
 775 giustizia onora una vita onesta:
 distoglie lo sguardo dalle case ricoperte d'oro e le abbandona:
 lì le mani sono sporche di sangue.
 Giustizia si rivolge alle case oneste.

780 Non onora il potere della ricchezza,
 marchiato da falsa lode.
 Guida ogni cosa al suo destino.

[vv. 783-809]

AGAMENNONE

- 810 È giusto che il primo saluto sia per Argo e per gli dèi di questa terra,
 complici del mio ritorno e delle cose giuste
 che ho fatto nella città di Priamo.
 Gli dèi, infatti, hanno ascoltato le due parti in causa – parole di tribunale, non di
 piazza –]
- e hanno posto senza incertezza nell'urna insanguinata
 815 voti che uccidono uomini, rovina di Troia.
 C'è un'altra urna, opposta.
 Vi si avvicina solo Speranza. Nessuna mano la riempie.
 Dal fumo si riconosce anche ora la città conquistata:
 le tempeste di Ate sono vive; morta è invece la città.
- 820 Dalla cenere densi fumi di ricchezza.
 Per tutto questo agli dèi dobbiamo rendere una grazia benedetta:
 abbiamo fatto pagare ai Troiani
 il duro colpo del rapimento. La bestia argiva,
 parto del cavallo, popolo che porta lo scudo,
 825 con un balzo è fuori, al tramonto delle Pleiadi,
 e della città ha fatto polvere, per colpa di una donna.
 Il leone che mangia carne cruda si è slanciato sulla rocca
 e ha leccato a sazietà sangue di re.
 Agli dèi ho rivolto questo preludio.
- 830 Quanto al tuo pensiero, ho ascoltato e lo ricordo
 e ti dico che sono con te.
 È nella natura di pochi uomini
 rispettare senza invidia l'amico che ha fortuna.
 Infatti un veleno maligno assedia il cuore,
 835 a chi è infetto raddoppia il peso:
 i suoi stessi malanni lo opprimono,
 appena vede il successo d'altri piange.
 Per esperienza posso parlare. So bene che le relazioni svelano gli uomini
 come in uno specchio. Immagine d'ombra
 840 erano quelli che sembravano davvero miei amici.
 Solo Odisseo, che pure era salpato malvolentieri,
 una volta sotto il giogo fu per me un buon compagno di traino.
 Dico questo di lui, vivo o morto che sia.
 Per tutto il resto, la città e gli dèi,
 845 decideremo in una pubblica assemblea.
 Dobbiamo decidere perché quanto c'è di buono
 rimanga nel tempo.
 Dove invece c'è bisogno di un rimedio che guarisca,
 col fuoco o con la lama,

- 850 proveremo con giudizio a respingere la pena della malattia.
 E ora, giunto in patria e a casa,
 per prima cosa rendo onore agli dèi,
 che mi hanno mandato lontano e riportato indietro.
 La vittoria mi ha seguito. Con me, salda, rimanga.
- 855 CL. Cittadini, notabili di Argo,
 non mi vergognerò di dire qui davanti a voi i modi di amare un uomo.
 Col tempo negli uomini svanisce il ritegno.
 Parlerò di una vita piena di tormento
 – è la mia, non l’ho imparata da altri –
 860 quella che ho vissuto quando lui era a Troia.
 Una donna sola, in casa, senza un uomo,
 è un’angoscia da impazzire.
 Lì ad ascoltare voci, voci, ancora voci, voci odiose,
 e la casa ne rimbomba: ne arriva una, ed eccone un’altra,
 865 pena su pena si aggiunge, male su male.
 Se quest’uomo avesse ricevuto tante ferite
 quante sono state le voci che hanno inondato la casa,
 potrebbe dirsi più bucato di una rete.
 [vv. 869-873]
 Per tutte queste voci odiose
 875 altri con forza sciolsero il cappio che pendeva dall’alto:
 più volte lo avevo stretto intorno alla mia gola.
 [vv. 877-886]
 Aride, ormai, le fonti del mio pianto un tempo incessante.
 Non più una lacrima.
 Negli occhi insonni solo la rovina.
 890 E piangevo per te, per l’attesa sempre delusa
 di segnali di fuoco che ti annunciassero.
 Nei sogni, scossa, mi svegliavo anche per il ronzare leggero di una zanzara.
 Intorno a te vedevo sofferenze, molte,
 per il breve tempo del mio sonno.
- 895 Ora che ho sopportato tutto questo, priva di lutto nel pensiero,
 vorrei chiamare quest’uomo cane dell’ovile,
 ancora di salvezza, pilastro dell’alto tetto,
 primo figlio di un padre,
 oasi nell’arsura di un viaggio,
 900 terra che appare ai naviganti oltre ogni speranza,
 alba accecante dopo la tempesta.
 I titoli che meriti li ho detti,
 905 sì, stia lontano l’invidia. Abbiamo sofferto abbastanza.
 [vv. 905b-909]

910 Subito si colori di porpora il cammino
perché Giustizia conduca alla casa che aveva perso la speranza.

[vv. 912-913]

AG. Figlia di Leda, angelo della mia casa,
915 le tue parole sono state appropriate al tempo della mia assenza:
e infatti hai parlato, hai parlato tanto e a lungo.
Ma sarà opportuna questa lode se giungerà, omaggio, da altri.
Per il resto non corteggiarmi, non disarmarmi con le tue carezze – è vezzo di donna.
Non inginocchiarti di fronte a me, che non cada a terra
920 il tuo grido: non sono un re d'Oriente.
E non disegnare davanti a me un cammino di tessuti, tessuti che procurano invidia.
Queste cerimonie riservale agli dèi.
Io sono solo un uomo. Non devo, non posso
camminare su tessuti preziosi senza paura.
925 Onorami come un uomo, non come un dio.
All'uomo spetta di calpestare stracci, al dio tessuti preziosi: due nomi, due glorie
diverse.]

Non essere avventati nel pensiero:
questo è il più grande dono che gli dèi ci fanno.
Chi muore nel successo e nella serenità, solo lui può dirsi fortunato.
930 Se faccio tutto questo, non ho nulla da temere.

CL. Dimmi una cosa. Parla, però, sinceramente.

AG. Certo, lo farò. Non falserò il mio pensiero.

CL. Camminare su questi tessuti rossi, questo lo avresti giurato agli dèi, a loro, per
timore?]

AG. Certo, se qualcuno, esperto, mi avesse prescritto questo rituale.

935 CL. Cosa credi che avrebbe fatto Priamo al tuo posto, se avesse compiuto questa
impresa?]

AG. Di certo avrebbe camminato sui tessuti, credo.

CL. Del disprezzo della gente non farti scrupoli ancora.

AG. Ma è forte la voce che rumoreggia sulla bocca del popolo.

CL. Chi non è invidiato non merita invidia.

940 AG. Non è da donna desiderare lo scontro.

CL. A chi ha successo conviene anche lasciarsi vincere – è certo.

AG. Per te vincere questo premio è così importante?

CL. Fidati. Otterrai il potere se tu stesso vorrai concederlo a me.

AG. E sia, se è questo che vuoi.

[vv. 944b-947]

Di questo ho scrupolo: di mandare in rovina la casa
e di calpestare le ricchezze e i tessuti comprati a caro prezzo.
950 ... Ma tu sii gentile, fai accompagnare dentro questa straniera.
Il dio guarda con occhio benevolo

chi comanda con equilibrio.
 Nessuno infatti sceglie da sé il giogo della schiavitù.
 Ma lei, fiore scelto tra mille ricchezze,
 955 mi ha seguito, dono dell'esercito.

Adesso che ho ascoltato queste cose – tu mi hai conquistato –,
 vado, entro in casa, su questo cammino di porpora.

CL. Esiste il mare: chi potrà prosciugarlo?

Il mare, mare che nutre il succo prezioso di porpora;
 960 è succo infinito, sempre nuovo, colore per questi tessuti.
 Qui da noi ce n'è in abbondanza grazie agli dèi, mio signore,
 questa casa non conosce povertà.

Anche io avrei giurato agli dèi di calpestare drappi infiniti
 se un oracolo l'avesse prescritto a questa casa,
 965 mentre mi davo da fare per salvare la vita di quest'uomo.

Infatti, se la radice non muore, le foglie raggiungono la casa
 e la ricoprono d'ombra contro l'arsura dell'estate.

E ora che sei tornato,
 tu sei il segno del tepore che giunge nell'inverno.

970 E quando dal grappolo acerbo Zeus fa nascere il vino, nel caldo autunno della
 vendemmia,]

allora un fresco sollievo raggiunge la casa,

se un uomo maturo, terminata la sua corsa, si aggira per la casa.

Zeus, Zeus, tu che fai maturare ogni cosa, porta a termine le mie preghiere,
 abbi cura di ciò che stai per compiere.

975 CO. Perché questo terrore vola sul mio cuore, cuore che vede lontano?
 Perché lo assedia?

Lo tiene in pugno. Perché mai?

È un canto che io non ho chiesto, che io non ho pagato.

Perché mi predice il futuro?

980 Il coraggio della fiducia
 non siede più sul trono della mia mente,
 non c'è a scacciarlo – è sogno oscuro.

[vv. 984-1016]

È a terra, è il nero sangue di un uomo che cade,
 cade una volta sola, fatale prima del tempo.

1020 E una volta caduto chi, chi mai
 potrebbe richiamarlo indietro? Chi, con un incantesimo?
 Zeus non l'ha permesso, non lo ha permesso neppure a chi, esperto,
 a chi conosceva il giusto modo di strappare i morti alla terra.

Non l'ha permesso per evitare catastrofi.

1025 Ma se ciò che è già stabilito, se ciò che ci spetta

- non impedisse di aspettarci di più,
 di ottenere di più dagli dèi,
 allora il cuore parlerebbe prima della lingua
 e darebbe sfogo ai miei pensieri.
- 1030 Ma ora nell'ombra strepita il cuore,
 il dolore lo riempie ed è vuoto di speranze:
 districare il groviglio di ciò che è opportuno, io non posso sperarlo.
 Il pensiero è in fiamme.
- 1035 CL. Vieni dentro anche tu, Cassandra, dico a te.
 [vv. 1036-1054]
- 1055 Non ho tempo da perdere. ... †...†
 Ecco le vittime per il sacrificio,
 sono già pronte, al centro della casa.
 < >
 Non speravamo di ricevere questa grazia.
 E tu, se vuoi ubbidirmi almeno una volta, non perdere tempo.
- 1060 Se invece non mi capisci, se non afferri neanche una parola,
 parla a gesti, non con la voce, fammi un cenno con la tua mano di straniera.
- CO. La straniera ha bisogno di un interprete chiaro, a quanto pare:
 ha l'aspetto di un animale appena catturato.
- CL. È pazza – è evidente. Ascolta cattivi pensieri.
- 1065 Arriva – ha lasciato la città appena conquistata –
 non riesce a sopportare il morso
 senza sputare sangue e rabbia.
 Non sprecherò altre parole. Non mi lascerò offendere.
- [vv. 1069-1135]
 CASSANDRA
 Vita maledetta, me maledetta!
 Io grido ciò che ho sofferto. Sofferenze si aggiungono a sofferenze.
 Perché mi hai trascinato qui? Perché hai trascinato me, maledetta?
 Per niente? Solo per morire insieme? Non è così?
- [vv. 1140-1214]
- 1215 Mi sconvolge la tortura feroce della profezia,
 arte che rivela il vero. ... †...†
- [vv. 1217-1239]
- 1240 Il futuro si fa vicino. E tu sarai testimone pietoso
 e mi chiamerai profetessa di verità.
- [vv. 1242-1245]
 Di Agamennone tu – dico – vedrai l'assassinio.
- [vv. 1247-1291]
 Per me, un colpo, un colpo solo, un colpo fatale: questo io prego.
 Così si chiudano questi miei occhi, senza spasmi,

mentre scorre via il sangue di una buona morte.

[vv. 1295-1305]

Vado in casa, vado a piangere ciò che spetta
ad Agamennone, ciò che spetta anche a me. Della vita ora basta.

[vv. 1315-1330]

CO. Di successo, di questo sono insaziabili tutti gli uomini.

Nessuno l'allontana dalle case illustri, quelle che la gente indica da lontano;
nessuno lo scaccia, nessuno alza questo grido contro di lui: "Non entrare più".

1335 A quest'uomo gli dèi beati concessero di conquistare la città di Priamo
ed eccolo qui, torna a casa, ricoperto di onori divini.

Se ora salderà col sangue il sangue di chi è morto prima
e con la sua morte pagherà ai morti

1340 il prezzo di altre morti,

chi tra gli uomini, mentre ascolta queste cose,
potrà vantarsi di essere nato protetto da un dio senza nome?

[vv. 1343-1371]

CL. Non mi vergognerò di dire ora il contrario di molte cose che ho detto prima.
Allora erano opportune, opportuno il momento.

1375 Come potrebbe un uomo che trama azioni cariche di odio contro chi, nemico,
gli si finge amico, come potrebbe tramare
una rete inestricabile di dolore?

Per me, questo duello, †figlio di un'antica contesa† – da tempo
era un pensiero mai sopito – è giunto finalmente, seppure in ritardo. Eccolo.

Io sono qui, qui ho colpito, sono di fronte a questa mia opera.

1380 Ho agito così – e non lo nego.

Non poteva sfuggire e non poteva difendersi dalla morte.

Gli getto addosso una rete inestricabile:
è fasto spietato di vesti.

1385 Poi lo colpisco due volte, due sole volte, e lui due volte geme,
abbandona il suo corpo, e aggiungo un altro colpo,
il terzo, quando lui è a terra.

Lo aggiungo per la grazia di Zeus Salvatore dei morti. Io l'ho invocato.

Così lui, colpito, †a terra†, con un sussulto esala l'ultimo respiro.

Soffia un violento fiotto di sangue,

1390 mi colpisce con nere gocce – è rugiada di morte.

E io ne godo non meno di un campo seminato

1392 per il luccichio dell'acqua donata da Zeus allo sbocciare delle spighe.

1395 Se fosse possibile, di tutte le cose che si devono fare per rendere onore a un morto,
questa sarebbe giusta, anzi, la più giusta.

Lui in casa ha riempito una coppa di mali, mali che chiamano maledizioni.

1398 Ritornato, la beve fino in fondo, fino all'ultima goccia.

Così stanno le cose, nobili anziani di Argo,
gioite, se volete gioire, ma io me ne vanto.

CO. Sconvolgente ai nostri occhi è la tua lingua, così superba
1400 da pronunciare queste parole davanti a tuo marito – e te ne vanti.

CL. Mi trattate come una donna imprudente
ma io so quello che dico. Il mio cuore non trema.
Parlo a chi sa. Lodami o disprezzami, se vuoi,
per me è lo stesso. Questo è Agamennone,
1405 mio marito, cadavere: è opera di questa mano,
artefice di giustizia. E questo è tutto.

[vv. 1407-1425]

CO. Sfrontata è la tua mente,
arroganti le tue parole, proprio come il tuo pensiero che delira
– è la tua ossessione – per un atto che gronda sangue.
Una macchia di sangue, la vedo bene, eccola, è lì, nei tuoi occhi.
Tu, senza più cari, devi ancora pagare il debito,
1430 colpo dopo colpo.

[vv. 1431-1433]

CL. No, non per me. Non percorrerà questa casa un brivido d’attesa, brivido di paura,
1435 finché Egisto sarà al mio fianco,
lui che pensa bene, lui che è dalla mia parte,
lui che è scudo che dà forza alla mia audacia, difesa non debole.

[vv. 1438-1467]

CO. Demone, tu che ti scagli contro questa casa
[vv. 1469-70]

hai un potere che mi divora il cuore.

[vv. 1472-1474]

1475 CL. Il giudizio della tua bocca ora lo hai corretto.
Hai invocato il demone di questa famiglia. Già tre volte si è saziato.
È per lui che cresce nelle viscere una smania di leccare sangue:
1480 nuovo veleno, prima che muoia il dolore antico.

CO. Tu onori un demone potente,
la sua ira schiaccia, lui onori, distruttore †della casa†.

[vv. 1483-1489]

1490 Mio re, mio re, come ti piangerò?
Il mio pensiero, a te fedele, cosa, cosa mai potrà dire?
Ecco, tu giaci in questa tela di ragno
e soffi via la vita – è una morte perversa.
Giaci – non è degno di te questo letto di morte –
1495 soggiogato dall’inganno fatale
della mano assassina.

CL. Tu credi davvero che questo sia opera mia?
 Non vedere in me la moglie di Agamennone:
 1500 è l'antico demone di Atreo, demone vendicatore, spietato,
 è lui che ha imbandito questo banchetto crudele,
 lui che si è mostrato con il volto della moglie di questo cadavere
 e ha pagato il conto. Ha sacrificato quest'uomo maturo, alla fine della sua corsa,
 lo ha sacrificato per giovani morti prima del tempo.]

[vv. 1505-1529]

1530 CO. Non so che fare, non so cosa pensare,
 non ho una soluzione,
 non so dove rivolgermi mentre la casa crolla.
 Temo questa pioggia che batte, pioggia di sangue
 che distruggerà la casa – non più solo gocce.
 1535 Destino, insieme a Giustizia, prepara danno
 e affila armi con armi per un'altra impresa.

[vv. 1537-1564]

1565 Chi può scacciare il seme della maledizione?
 I figli e i figli dei figli sono legati alla rovina.

CL. Ci sei arrivato, finalmente. La tua sentenza è verità.
 Io voglio amare tutto questo,
 anche se è l'inferno.
 1570 Ho stretto un patto con il demone di questa famiglia:
 in futuro, se ne vada da questa casa,
 e ne tormenti un'altra.
 I cari uccidano i loro cari.
 Avere una piccola parte di beni:
 1575 questo mi basta del tutto, purché si allontanino dalla casa la follia
 di stragi che chiamano stragi.

EGISTO

Luce di un giorno che porta giustizia, luce, tu splendi di buoni pensieri!
 Ormai posso dire che gli dèi, vendicatori degli uomini,
 guardano dall'alto la terra in preda al dolore.
 1580 È una gioia per me vedere quest'uomo,
 quest'uomo che giace qui, avvolto nelle vesti delle Erinni:
 ha pagato le insidie tramate dalla mano del padre.

[vv. 1583-1607]

Io, anche lontano da casa, ho messo in trappola quest'uomo:
 con un complice ho tramato ogni insidia, frutto del mio perfido volere.
 1610 Così per me bella è anche la morte,
 ora che vedo quest'uomo nella rete di Giustizia.
 CO. Egisto, chi si mostra senza misura nei mali, io non lo onoro.

Hai voluto uccidere quest'uomo – tu stesso lo dici –
e da solo hai voluto questa strage che muove a pietà.

1615 Io ti dico: in tribunale, nel momento del giudizio, la tua testa
– sappilo – non sfuggirà le pietre, maledizioni scagliate dal popolo.

[vv. 1617-1618]

EG. Tu, vecchio, capirai quanto schiaccia il dover imparare alla tua età,
1620 quando ti viene imposto il buon senso.

[vv. 1621-1624]

1625 CO. Donna, tu sei una donna! Gli uomini sono appena tornati dalla guerra,
e tu, dentro casa a fare la mantenuta, disonori il letto di un vero uomo,
e per lui, il capo dell'esercito, hai voluto questa morte?

EG. Anche queste parole saranno per te principio di lacrime.
[vv. 1629-1632]

CO. Come se tu potessi mai essere per me tiranno di Argo,
tu che, dopo aver voluto la sua morte,
1635 no, non hai avuto il coraggio di compiere questa impresa, di andare fino in fondo,
uccidendolo tu, da solo!]

EG. Compiere l'inganno – è chiaro – spettava alla donna,
io invece ero sospetto, nemico di vecchia data.

[vv. 1638-1642]

CO. Tu, vigliacco dentro, perché? Perché non hai spogliato della vita tu,
da solo, quest'uomo, ma l'ha ucciso una donna, tua complice?
1645 Ecco la macchia di questa terra e degli dèi che questa terra proteggono!
Ma è certo: Oreste in qualche angolo della terra vede la luce del giorno.
E tornerà qui – benevolo è il suo destino.
Ucciderà tutti e due e su di loro trionferà, potente.

[vv. 1649-1653]

CL. Per nessun motivo, mio amato, compiremo altri mali:
1655 già questi sono troppi da mietere – raccolto carico di morte.
Di dolore ce ne è in abbondanza, non provochiamo altra rovina.
Vecchi nobili di Argo, tornate alle vostre case.

[vv. 1657b-1658a]

Dovevamo agire così. Era necessario!
Se infatti ci fosse un rimedio a questo strazio, non potremmo che accettarlo:
1660 per nostra sfortuna siamo stati colpiti dalla morsa del demone – è morsa che
schiaccia.]

Queste sono parole di donna; se le ritenete degne, ascoltatele!

NORME REDAZIONALI

Ogni contributo verrà sottoposto all'attenzione del comitato scientifico e di due revisori anonimi.

L'autore riceverà l'estratto del proprio contributo in un file pdf. Tale pdf potrà essere depositato su qualsiasi archivio on-line liberamente accessibile non prima di un anno dall'uscita del volume, indicando i dati bibliografici completi del numero della Rivista da cui è tratto.

TESTO

1. Il testo non dovrà superare le 15 cartelle (2000 battute, spazi inclusi) per i contributi con immagini, le 20 cartelle (2000 battute, spazi inclusi) per i contributi privi di immagini. Per ogni articolo è previsto un massimo di 10 immagini.
2. Tutti gli articoli devono essere presentati su supporto informatico con note a piè di pagina in successione; il numero di nota in apice entro virgola o punto - Es.: ¹, ¹; ¹. - (le citazioni bibliografiche secondo il sistema OXFORD) e abbreviazioni bibliografiche in fondo.
3. In calce al testo, dopo la firma e prima delle abbreviazioni bibliografiche, è necessario indicare l'ente di appartenenza e l'indirizzo e-mail del/degli autore/i.
4. Ogni contributo dovrà essere corredato da un riassunto, di massimo 10 righe, redatto in lingua inglese (o in italiano per i contributi in lingua straniera).
5. Per i brani citati, accezioni particolari di termini e altri casi andranno usate solo le virgolette alte inglesi "...".
6. Si fa presente che le parole greche in traslitterazione (*oinochoe*, *pyxis*, *hydria*, ecc.), le latine (*planta pedis*, *opus testaceum*, *Gens Iulia*, ecc.) e le straniere (*stemless cup*, *Atelier des petites estampilles*, ecc.) vanno in corsivo. Questa regola non si applica alle citazioni di brani in lingua straniera, che andranno invece tra virgolette alte inglesi "...".
7. I testi relativi alle fonti antiche (greco, latino, semitico ecc.) devono essere scritti usando un font unicode. Se vengono utilizzati simboli particolari, ad esempio tratti da font realizzati ad hoc, si prega di allegare alla consegna il font utilizzato.

BIBLIOGRAFIA

1. Nella preparazione del contributo, ci si deve attenere alle norme desumibili dai seguenti esempi:
 COARELLI 1983: F. COARELLI, *Il Foro Romano. Periodo arcaico*, Roma 1983.
 MAIER 1971: F.G. MAIER, *Alt-Paphos auf Zypern*, in *AW* 2, 1971, pp. 3-14.
 V. VACANO 1981: O.W. VON VACANO, *Gibt es Beziehungen zwischen dem Bauschmuck des Temples B und der Kultgötting von Pyrgi?*, in *Akten des Kolloquiums zum Thema "Die Götting von Pyrgi"* (Tübingen 1979), Firenze 1981, pp. 153-160.

MONACCHI 1986-87: D. MONACCHI, *Lugnano in Teverina (Terni). Loc. Poggio Gramignano. Saggi di scavo di una villa rustica romana*, in *NSc*, 1986-87, pp. 5-35.

HANO *et al.* 1971: M. HANO - R. HANOUNE - J.-P. MOREL, *Garaguso (Matera). Relazione preliminare sugli scavi del 1970*, in *NSc* 1971, pp. 424-438.

Roma 1990: M. CRISTOFANI (ed.), *La Grande Roma dei Tarquini*, Catalogo della mostra (Roma 1990), Roma 1990.

2. I titoli delle riviste e dei periodici devono essere abbreviati secondo le norme della *Deutsche Archäologische Bibliographie*.
3. Per indicare il/i curatore/i di un volume si usa (ed./eds.)

CITAZIONE DELLE FONTI ANTICHE

1. I rimandi alle fonti antiche, *CIL* e altri *Corpora*, dovranno essere inseriti nel testo, fra parentesi. Ad es.:
Forse bisogna invece dar peso ad una notizia di Clemente Alessandrino (*Protrept.* 3. 40), secondo la quale “si dice che a *Paphos* nel Santuario di Afrodite siano sepolti *Kinyras* ed i suoi figli”.
2. Nelle citazioni di autori antichi in forma abbreviata si raccomanda di evitare le sigle troppo brevi o di difficile comprensione (per es. non usare quelle del Liddell-Scott-Jones). Nel caso di pseudepigrafi l'abbreviazione del nome è preceduto da Ps.- oppure Pseudo- (ess. Ps.-Plutarco; Pseudo-Plutarco).
3. Usare gli abituali titoli latini, in corsivo e abbreviati: ad es. Aesch. *Prom.* 526; Plut. *Quaest. conv.* 680b. I titoli sono sempre maiuscolo (indipendentemente da nome proprio o comune): fanno eccezione i titoli lat. con *de* (lo si scriva o meno) e i titoli delle raccolte (es. Hor. *carm.*; Plut. *de lib. educ.* oppure *lib. educ.*). Nel caso si scrivano i titoli preceduti da *de* per intero, il *de* va in maiuscolo (es. *De officiis*).
4. I numeri di libro, capitolo e paragrafo vanno indicati in numeri arabi e separati da un punto: *Od.* 23. 296; *Thuc.* 1. 22. 4. Egualmente un punto (e spazio) a dividere il numero del verso da quello del frammento, o il numero di riga da quello di pagina. Nei testi che siano partiti da numero e lettera questa va minuscola e attaccata al numero. Eventuale successiva indicazione di righe va staccata dalla lettera (ad es. Plat. *Resp.* 637e 3-6; Aristot. *Poet.* 1454b 6-8).
5. Nella citazione di versi indicare sempre centinaia, decine, unità: ad es. vv. 123-182.
6. Nelle citazioni di *Iliade* e *Odissea* evitare Hom.
7. I brani in greco andranno riportati senza virgolette. Ad es.:
Al v. 795 il Coro allude al re come a un ἀγατὸς προβατογνώμων ovvero un “buon giudice del proprio gregge”.

ABBREVIAZIONI

Si raccomanda di utilizzare le seguenti abbreviazioni convenzionali:

alt.	altezza	ca.	circa
ant.	anteriore	cd.	cosiddetto
bibl.	bibliografia	cds	corso di stampa

cfr.	confronta/i	lungh.	lunghezza
cit. (citt.)	citato (-i)	m	metro/i
col. (coll.)	colonna (-e)	masch.	maschile (-i)
cons.	conservato (-a)	mass.	massimo
diam.	diametro	min.	minimo
EAD.	EADEM	n. (nn.)	numero (-i)
ecc.	eccetera	n.s.	nuova serie
des.	destra	p. (pp.)	pagina (-e)
ed.	edizione	prof.	profondità
es.	esempio	ric.	ricostruito (-a)
est.	esterno (-a)	s. (ss.)	seguinte (-i)
femm.	femminile (-i)	sin.	sinistra
fig. (figg.)	figura (-e)	spess.	spessore
fr. (frr.)	frammento (-i)	sup.	superiore (-i)
<i>ibid.</i>	<i>ibidem</i>	<i>s.v.</i>	<i>sub voce</i>
ID.	IDEM	t. (tt.)	tomba (-e)
inf.	inferiore (-i)	tab. (tabb.)	tabella (-e)
int.	interno (-a)	tav. (tavv.)	tavola (-e)
inv.	inventario (-i)	vd.	vedi
km	chilometro/i	vol. (voll.)	volume (-i)
largh.	larghezza		

I punti cardinali si scrivono per esteso nella lingua usata dall'autore con l'iniziale minuscola (nord, north ecc.).

ILLUSTRAZIONI

1. Il materiale illustrativo dei contributi, tutto digitalizzato (formato Tiff, almeno 300 dpi), deve essere indicato con *Fig.* e numerato in successione, senza distinzione fra i soggetti fotografici e quelli al tratto.
2. Le illustrazioni devono essere consegnate in bianco e nero (immagini a colori verranno accettate solo se considerate assolutamente indispensabili).
3. Le didascalie delle figure dovranno essere fornite in un file Word a parte.
4. Le dimensioni delle fotografie dovranno rientrare nelle seguenti griglie:
 - alt. 18/19 x 15,3 largh. (pagina intera)
 - alt. 10,5 x 15,3 largh.
 - alt. a scelta (18/19 max) x 7,2 largh.

Edizioni Quasar di Severino Tognon s.r.l.
via Ajaccio 41/43 – 00198 Roma
tel. 0685358444, fax 0685833591
www.edizioniquasar.it

per informazioni e ordini
qn@edizioniquasar.it

ISSN 1123-5713

ISBN 978-88-7140-594-0

Finito di stampare nel mese di aprile 2015
presso Global Print – Gorgonzola (MI)