

TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

03

20
15

T
B

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 3 - APRILE 2015

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

Comitato direttivo

PIETRO TARAVACCI (Direttore responsabile),
ANDREA BINELLI, MATTEO FADINI, FULVIO FERRARI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.


Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Trento*), ROBERTO LUDOVICO (*University of Massachusetts Amherst*), OLIVIER MAILLART (*Paris Ouest Nanterre La Défense*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), ANDREA SEVERI (*Bologna*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Trento*).

Redazione

GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), FRANCESCO BIGO (*Trento*), DARIA BIAGI (*Roma*), VALENTINO BALDI (*Malta*), ANDREA BINELLI (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Milano Statale*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), SILVIA COCCO (*Trento*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), ALESSIO COLLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Trento*), FULVIO FERRARI (*Trento*), ALESSANDRO ANTHONY GAZZOLI (*Trento*), CARLA GUBERT (*Trento*), ALICE LODA (*Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), ELSA MARIA PAREDES BERTAGNOLLI (*Trento*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), STEFANO PRADEL (*Trento*), ANTONIO PRETE (*Siena*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), MARCO SERIO (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), ALESSIA VERSINI (*Trento*), ALESSANDRA ELISA VISINONI (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

LE PROVOCAZIONI DI ANTIGONE E QUELLE DI CREONTE. COME E PERCHÉ TRADURLE OGGI PER IL PUBBLICO

ANNA BELTRAMETTI – *Università degli studi di Pavia*

L'*Antigone* di Sofocle può essere considerata un testo emblematico dei maggiori problemi che un traduttore dei classici deve affrontare. Sul piano del linguaggio dialoghi e discorsi argomentati per persuadere si alternano con canti, corali e monodici, costruiti per associazione di immagini e giocati sull'emozione. Molte traduzioni autorevoli della tragedia hanno privilegiato il dolore e l'amore del personaggio di Antigone, facendo perdere di vista il forte tema drammatico, la *philia*, il legame di coappartenza su cui si fonda la vita collettiva, diversamente inteso da Antigone e da Creonte. Questa riflessione cerca di riportare l'attenzione sul rapporto della traduzione con i contenuti di pensiero del testo drammatico, sulla necessità di restituire prima di tutto la lettera del testo antico e di situarla nella sua storia senza offuscarla con sterili esercizi di stile.

Sophocles' *Antigone* can be considered as an example of the major problems a translator of the classics has to face. On the level of the language, dialogues and discourses conceived to persuade alternate with songs, choral and monodic, composed by association of images and played on emotions. Many authoritative translations have privileged the pain and the love present in the character of Antigone, obscuring however the powerful dramatic theme – the *philia* – the bounds on which public life is based, and which are differently understood by Antigone and Creon. This work tries to bring the attention back to the relation between the translation and the contents of the dramatic thought, and to the necessity of first of all restoring the literal meaning of the ancient texts, without obfuscating it with empty academic exercises.

ANTIGONE A SIRACUSA

Avevo studiato a più riprese l'*Antigone* di Sofocle, le traduzioni, le riscritture, le trasposizioni teatrali e cinematografiche, l'ermeneutica.¹ Ne avevo seguito le tracce sia lungo il filo più fine della memoria poetica sia imbattendomi nell'intreccio replicato a supporto drammatico o narrativo di vicende ambientate in epoche diverse e ancora nella nostra contemporaneità.² Non avevo mai tradotto integralmente la tragedia, limitandomi di volta in volta a tradurre i passaggi del testo che mi sembravano contrastare le interpretazioni stabilizzate e forse più facili, perlopiù ripartendo dagli inciampi e cercando di risalire dalla traduzione all'ipotesi interpretativa sottesa.

Non avevo neppure mai tradotto il teatro attico pensando che la mia traduzione sarebbe stata misurata sul banco di prova implacabile di un palcoscenico. Quando nell'autunno del 2012 mi fu chiesto di tradurre *Antigone* per la stagione 2013 dell'Inda e per il teatro greco di Siracusa, provai lo sconcerto e la paura di dovermi confrontare prima con un capolavoro assoluto della drammaturgia, poi con la scena, con i suoi addetti ai lavori, e anche con un pubblico molto vasto ed eterogeneo di studiosi e studenti, di *habitués* della stagione e di turisti occasionali senza speciali qualità. I timori erano però in parte

¹ Cfr. ANNA BELTRAMETTI, *Antigone o la questione morale. L'elaborazione tragica della sovranità democratica*, in *Syngraphé. Materiali e appunti per lo studio della storia e della letteratura antica*, a cura di Dino Ambaglio, Como, New Press, 2002, IV, pp. 33-49.

² Cfr. GEORGE STEINER, *Le Antigoni*, trad. di Nicoletta Marini, Milano, Garzanti, 1990; MARIA GRAZIA CIANI (a cura di), *Antigone. Variazioni sul mito*, Venezia, Marsilio, 2000; SOTERA FORNARO, *Antigone. Storia di un mito*, Roma, Carocci, 2012.

compensati dalla certezza di essere chiamata a lavorare secondo la destinazione primaria di quel testo, per un'occasione pubblica, per tempo e per luogo delle rappresentazioni più vicina al festival attico dei concorsi annuali dionisiaci³ che a una recita d'*essai* per il gusto e la riflessione di pochi.

Non sottovalutavo i problemi che qualsiasi rimessa in scena di una drammaturgia comporta a secolare, millenaria, distanza dalla sua composizione. Il grande teatro non è mai innocuo, morde sempre il suo presente, interpreta necessità, risponde a urgenze, anche quando lavora su apparenti dislocazioni di luogo e di tempo. Così, secondo un codice divenuto prevalente e con poche eccezioni, aveva operato la tragedia attica, proiettando i drammi sociali e politici della sua contemporaneità sulla materia mitica, nel non tempo degli eroi e nei luoghi convenzionali delle loro leggende, ristrutturando e riconnotando tendenziosamente, di volta in volta, i racconti tradizionali. Con un'incisività sull'immaginario e sui comportamenti individuali e collettivi che gli antichi, da Aristofane ad Aristotele passando per Platone, avevano colto in tutti i riflessi poetici e pedagogici, e che le nostre riprese spesso semplificano o smussano nel rigore filologico o in spericolate avventure di attualizzazione a effetti speciali. Avevo più volte avvertito, dopo numerosi spettacoli, un certo retrogusto artificioso che mi sembrava venire da pratiche inerziali, obbligate dalla consuetudine – ora in omaggio a un classicismo di maniera, ora pregiudizialmente contro ogni classicismo – e che mi sembravano portare a una irrimediabile saturazione.

Il pericolo poteva essere anche più insidioso con *Antigone*. La tragedia nella primavera del 442 era stata premiata con il primo posto al concorso e aveva avuto un effetto pragmatico immediato di rilevanza storica con l'elezione di Sofocle alla carica di stratego al fianco di Pericle.⁴ Come se Sofocle, drammatizzando il conflitto di Antigone e Creonte, avesse interpretato un tema molto scottante, come se avesse assunto e trasfigurato per la scena una tensione in atto nella polis, in una miracolosa ed efficace fusione di città, teatro e mito che mai più avrebbe avuto lo stesso senso né, tantomeno, la stessa pregnanza. Ma che avrebbe avuto tanta fortuna e tante occasioni, usi e abusi, in tutte le epoche.

Mi misi dunque al lavoro consapevole delle difficoltà e con la certezza che il buono o il cattivo esito della sfida non dipendeva soltanto da me, ma anche da come il regista, gli attori e gli addetti allo spettacolo avrebbero recepito la mia traduzione e le mie chiavi di lettura, da come l'avrebbero mediata e portata in scena. Incominciai a rileggermi, testo fronte, molte delle numerose traduzioni dell'*Antigone*, con speciale attenzione per le

³ Non abbiamo notizie antiche affidabili sulla capienza del Teatro di Dioniso ad Atene e il passo di Platone, *Simposio* 175e, in cui si dice che il pubblico presente alla vittoria di Agatone nel 416 sarebbe stato di 30.000 persone è iperbolica e forse ironica. Secondo le stime degli studiosi, calcolate sullo spazio della seduta, l'ipotesi più largamente condivisa è di 15.000 persone circa (17.000 per la capienza massima), grosso modo la metà dei cittadini a pieno titolo, maschi adulti, e un 10% degli abitanti di Atene e dei sobborghi, stimati approssimativamente intorno ai 150.000 agli inizi della guerra del Peloponneso. Cfr. HAROLD CAPARNE BALDRY, *I Greci a teatro. Spettacolo e forme della tragedia*, Roma-Bari, Laterza, 1992, pp. 43-44; cfr. anche BERND SEIDENSTICKER, *Das antike Theater*, München, Verlag C.H. Beck, 2010, pp. 32-37.

⁴ La notizia è riportata dalla *hypothesis* dell'importante filologo alessandrino Aristofane di Bisanzio. Altre due *hypotheses* o *argumenta*, uno di Sallustio e uno anonimo, accompagnano la trasmissione della tragedia a conferma dell'attenzione dei filologi ellenistici per l'opera.

traduzioni più recenti e specialissima per quelle, soltanto sei,⁵ andate in scena a Siracusa nei cento anni dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico e nei precedenti quarantotto cicli di spettacoli. Ero infatti e resto convinta che la regola aurea per chiunque si accinga a tradurre un classico, più volte tradotto e spesso da traduttori eccellenti, sia confrontarsi con il lavoro e le interpretazioni di chi lo ha preceduto. Se tradurre è trasferire – da una lingua a un'altra, da una cultura a un'altra –, tradurre i classici antichi è anche tramandare nel tempo⁶ e dunque prolungare una catena di cui ogni nuovo anello non può prescindere dai precedenti, dalle loro soluzioni condivise e non condivise, dalle imponenti ermeneutiche che hanno lasciato sul testo e che il testo sembra aver assorbite. Chi può dire di tradurre una battuta o un'immagine senza essere condizionato, più o meno consapevolmente, da una traduzione precedente che, in alcuni passaggi, si sovrappone all'originale e lo pregiudica?

NESSUNA TRADUZIONE È INNOCENTE

Dalla traduzione di Ettore Romagnoli del 1924 alle più recenti di Giovanni Raboni del 2000 e di Maria Grazia Ciani del 2005, le stagioni dell'Inda hanno annoverato traduzioni dell'*Antigone* di notevole livello, fondate su sicura competenza linguistica e orientate da ipotesi interpretative più o meno forti, non sempre dichiarate, ma comunque trasparenti attraverso le scelte di resa sintattica e lessicale. Non ho trovato traduzioni neutre, né per l'Inda né per altre edizioni, come del resto non mi aspettavo di trovare e come non può essere neutra e neppure innocente nessuna traduzione, a meno che sia puro esercizio di riscaldamento linguistico. Ogni traduttore, nel rispetto sostanziale del testo, incideva sul senso complessivo della drammaturgia, con la tendenza più generalmente condivisa a valorizzare il tema drammatico di Antigone, cedendo alla tentazione di caricare emotivamente la sua *philia*, leggendo come amore assoluto e oblazione. Alcuni, pochi, traducendo cercavano di far corrispondere alla perfezione morale di Antigone la bestialità di Creonte, il tiranno, abbassando il registro delle sue battute e scadendo in un manicheismo del tutto anacronistico, semplificando il gioco sofocleo protratto dei pesi e dei contrappesi, dell'oscillazione che manteneva gli spettatori in bilico e ne alimentava le attese.

Con un orecchio molto più attento alla tessitura ritmica della poesia di Sofocle e per vie opposte, Romagnoli e Raboni hanno attirato l'attenzione sulla forma dell'espressione tragica, sulle differenze che la distinguono per densità dalla prosa del V secolo e per severità di registro dalle crudeltà fintamente colloquiali della commedia antica. Negli anni Venti, Romagnoli traduce con gli effetti *pompieri* di un classicismo eroico sostanziato di retorica, ma anche sostenuto da un senso sicuro, matematico-musicale della lingua e dei ritmi del testo. Alla fine del secolo e del millennio, in tempi di euforia postmoderna,

5 I traduttori, in ordine cronologico furono: Ettore Romagnoli nel 1924, Eugenio Della Valle per il 1956 e il 1966, la Scuola di Teatro dell'Inda sotto la direzione di Guido Paduano nel 1986, Giovanni Raboni nel 2000, Maria Grazia Ciani nel 2005.

6 Sulla traduzione come tramandamento e incontro con l'altro, vedi le pagine felici di SILVANA BORUTTI e UTE HEIDMANN, *La Babele in cui viviamo. Traduzioni, riscritture, culture*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012. Vedi anche il classico GEORGES MOUNIN, *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi, 1965.

Raboni traduce con il vocabolario medio e le misure quasi insonorizzate della sua poesia, con una pensosità austera. Le loro traduzioni continuano a essere rivelatrici: ciascuna per sé e l'una in rapporto all'altra, contribuiscono più di altre ad alimentare la riflessione sul linguaggio drammatico di Sofocle che, indirettamente, parla anche del teatro e in particolare della tragedia, del suo posto e del suo ruolo tra le altre forme di comunicazione, del posto e del ruolo dell'autore tra gli altri drammaturghi, della sua poetica. Ma, rispetto alla dimensione metadiscorsiva, ben più sensibile nell'*Edipo Re*, e a quella metateatrale perspicua dell'*Edipo a Colono*, a prevalere nell'*Antigone* è l'impatto referenziale e storico, molto potente e determinante dietro la trama mitica e le provocazioni emotive.

RICOMINCIANDO DA SOFOCLE

Non era facile da scoprire la radicale referenzialità, storica e politica, dell'*Antigone*, in una tragedia che si svolge attraverso una sequenza di scene a due, di scontri a catena tra due personaggi fortemente legati tra loro – le due sorelle, la giovane donna e il maturo sovrano che è anche il fratello di suo madre e padre sostituto, il padre e il figlio, il re e l'indovino che esprimono il potere politico e quello religioso – e sembra costruita per pungere le emozioni e suscitare commozione, per toccare le corde universali degli affetti umani più che i nervi politici in tensione.

Dopo il confronto delle traduzioni e delle loro variazioni, era necessario tornare a Sofocle, che resta uguale a se stesso e sempre più insinuante e provocatorio di tutti i traduttori e gli interpreti, anche dei massimi. Quali erano le poste in gioco sottese a tanto *pathos*? Quali le intenzioni nascoste nel testo per altro mutilo, come tutti i testi del teatro attico che ci sono pervenuti, della parte musicale che ci avrebbe aiutato a capire? Come potevo descrivermi l'*Antigone* in contesto per decifrarne meglio il linguaggio e restituirne, nella traduzione, i livelli e i registri?

Ho incominciato concentrandomi sulla fruizione antica, più vicina cronologicamente e culturalmente alla data di composizione della tragedia, sugli effetti immediati che lo spettacolo aveva avuto sugli spettatori e sulla pubblica opinione, sulla continuità delle riflessioni nel tempo relativamente breve di alcune generazioni. Cercavo prospettive adeguate, in modo da evitare, per quanto possibile, sovrapposizioni anacronistiche e alcuni ostinati luoghi comuni della critica che tendono a perpetuarsi di generazione in generazione, da una lettura all'altra, qualunque sia il quadro teorico di riferimento. E, nel caso di *Antigone* come in quello dell'*Edipo re*, si è cristallizzato un vero e proprio blocco semiotico difficile da riaprire, una idealizzazione che garantisce la fortuna delle opere ma, al contempo, ne pre-determina l'interpretazione.

Non sono note le altre opere della tri-tetralogia drammatica in cui *Antigone* era inserita. Quasi certamente non si trattava di una trilogia legata,⁷ dunque di un'architettura unitaria nella struttura e nella costruzione del senso, ma la conoscenza dei soggetti e delle grandi linee tematiche dell'intera rappresentazione avrebbe comunque molto giovato

⁷ La composizione di trilogie legate, tre drammi che sviluppano in sequenza segmenti di una stessa vicenda, è attestata solo per Eschilo e documentata dall'*Oresteia*.

al corretto inquadramento della tragedia. Altri dati certi non arrivano a colmare questa mancanza di informazioni, ma vengono in soccorso.

Il grande successo dell'opera e il riconoscimento al suo autore, di cui ci informa la *hypothesis*, sono spie di una rilevanza non solo emozionale, ma di contenuti e di idee. Lasciano pensare che la tragedia era stata recepita anche per i messaggi, per le domande e le risposte che suggeriva in gara con la politica e la retorica, per l'impegno sul piano della *dianoia*, il terzo dei sei livelli che Aristotele, nella *Poetica* (1450b),⁸ riteneva costitutivi e intrinseci della drammaturgia.

Le riprese della scena dello scontro tra Antigone e Creonte, nei finali dei *Sette contro Tebe* di Eschilo e delle *Fenicie* di Euripide⁹ rimaneggiati alla fine del secolo, aggiunti o ristrutturati contro ogni verosimiglianza, sono le prove di quanto profondamente l'intreccio di Sofocle aveva segnato la memoria poetica, di come la messa in tragedia e in scena del fratricidio tebano non potesse prescindere da Antigone e dalla sua battaglia.

Le vergini sacrificali, personaggi ricorrenti nel teatro di Euripide – Macaria negli *Eraclidi*, Polissena nell'*Ecuba*, e Ifigenia della postuma *Ifigenia in Aulide* – portano tutte, come uno stigma irrinunciabile, il tratto forte di Antigone, l'autodeterminazione a offrirsi in sacrificio per il riscatto del loro *genos* o, Ifigenia, per la Grecia tutta. Nessuna, neppure Ifigenia nella rivisitazione euripidea, mantiene la riluttanza dell'Ifigenia di Eschilo all'immondo sacrificio rievocato con dolore e vergogna dai vecchi del Coro nella *parodos* dell'*Agamennone*.¹⁰ Il motivo della morte degli innocenti che compensa la crisi e riporta l'ordine non sembra più scindibile dal motivo dell'autonoma e consapevole assunzione del sacrificio. Non più separabile dal modello Antigone.

E, per finire con le evidenze antiche, ancora Aristotele. Nella *Retorica* (1373b 3-11; 1375a 27-1375b 8), in due passaggi in cui si mettono a confronto la giustizia delle leggi particolari, quelle che ciascun popolo ha stabilito per sé, e il senso comune della giustizia o del giusto e dell'ingiusto per natura, *kata physin*, che deve prevalere sulle leggi scritte, Aristotele cita per due volte l'*Antigone*.¹¹ Come se nella tragedia di Sofocle quel tema politico avesse trovato l'interpretazione più compiuta e icastica.

8 «Livello primario e in un certo senso anima della tragedia è l'intreccio, μῦθος, al secondo posto vengono i personaggi, ἥθη, [...] al terzo viene il pensiero, διάνοια, questo è il saper dire cose inerenti e adeguate, compito proprio dei discorsi della politica e della retorica [...] quarto poi è il linguaggio, λέξις, [...] dei rimanenti, la musica, μελοποιία, è la componente più gradita e la vista, ὄψις, è l'aspetto, per quanto molto seducente, meno regolato dall'arte e meno intrinseco alla poetica», cfr. anche ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di Diego Lanza, Milano, Rizzoli, 1987, pp. 139-141.

9 Cfr. MONICA CENTANNI, *Atene 407/406 a.C.: guerra civile, gioco metateatrale e rielaborazione politica del finale dei Sette a Tebe di Eschilo*, in *La storia sulla scena. Quello che gli storici antichi non hanno raccontato*, a cura di Anna Beltrametti, Roma, Carocci, 2011, pp. 105-126.

10 Eschilo, *Agamennone* 140-247.

11 «Definisco legge sia quella particolare sia quella comune: particolare quella che ogni popolo ha stabilito per sé e che può essere non scritta oppure scritta; comune invece quella secondo natura, κατὰ φύσιν. Esiste infatti qualcosa di cui tutti hanno una specie di pre-sentimento, un senso comune del giusto e dell'ingiusto per natura, anche se non hanno alcuna forma di comunità né patti tra loro, come anche l'Antigone di Sofocle sembra dire, quando afferma che è giusto seppellire Polinice, anche se è proibito, essendo questo giusto per natura [...] Si deve sostenere che l'equità resta sempre uguale a se stessa e non cambia mai e neppure la legge comune – è infatti conforme a natura – mentre le leggi scritte variano spesso. Da qui i versi pronunciati nell'*Antigone* di Sofocle: Antigone si difende per avere seppellito il fratello contro le leggi di Creonte, ma non contro la legge non scritta».

IL LINGUAGGIO DELL'ANTIGONE

Da Aristotele ai nostri giorni *Antigone* è recepita come *tragédie à débat*. Nei secoli, nei millenni, la tragedia è stata tradotta o ripensata da Hölderlin, Hegel, Goethe, Kierkegaard, poi tradotta da Klossowski, Bultman, Heidegger, Yourcenar, Zambrano, Lacan, Irigaray, Ricoeur, Zumthor, e, per arrivare rapidamente con molte omissioni alle incertezze del terzo millennio, Nussbaum, Butler e Zagrebelsky.¹² E non sono che alcuni nomi fuori scala di un interesse mai interrotto e coltivato con particolare attenzione nei momenti storici più travagliati dai conflitti intestini, in parallelo alle messe in scena del testo antico e delle sue riscritture, ai film più liberamente ispirati alla tragedia. La tragedia ha emozionato, ma ha fatto, da sempre, molto pensare.

Il linguaggio e la tonalità prevalente della tragedia giustificano l'approccio intellettuale. La lingua greca che noi conosciamo è sempre, dalla poesia arcaica alla letteratura ellenistica e imperiale, lingua letteraria di secondo grado e lingua marcata d'autore. L'*Antigone* porta inconfondibili impronte sofoclee nell'impianto, nella costruzione dell'intreccio implacabile che travolge i personaggi. Sofoclei, inequivocabilmente, sono anche la sintassi piana dei dialoghi e il vocabolario conciso e pregnante: nessun virtuosismo lessicale al modo di Eschilo, nessuna protratta argomentazione di stile euripideo, ma neppure troppe consonanze con le altre drammaturgie di Sofocle.

Si potrebbero passare in esame tutte le tragedie e i toni prevalenti in ciascuna, ma anche limitando il confronto ai drammi di materia tebana, *Antigone* è ben differenziata. Il registro e il tono anfibologico che, nell'*Edipo Re*, risucchiano lo spettatore e il lettore in un'abissale ambiguità sono del tutto estranei all'*Antigone*. Così com'è estraneo a questa tragedia di affluente età periclea il tono elegiaco e senile o tardo del postumo *Edipo a Colono*.¹³ Vicina cronologicamente all'*Aiace*, di cui replica la vicenda – la rivendicazione per il fratello della sacra sepoltura che i sovrani gli negano poiché da amico è diventato nemico e li ha combattuti –, *Antigone* ne condivide l'insistenza tematica, quasi la ridondanza dei dialoghi compensata dalle impennate emotive delle parti melodrammatiche. Ma anche rispetto all'*Aiace*, che cede all'argomentazione solo nella seconda parte, con l'arrivo di Teucro, il tenore dell'*Antigone* è modificato. La drammaturgia è governata da un logocentrismo più serrato che altrove.

Coerenti e conseguenti, anche se alterati dall'ira, sono gli interventi di Creonte, almeno fino allo scontro con Tiresia che scatena la paura. Ma la logica governa anche le battute dell'eroina, sebbene si confonda e si dissolva alla fine nel *pathos* struggente dei suoi lamenti che si impongono nella storia della critica come voce degli affetti o del 'sentimento'¹⁴ opposta alla parola della ragione. Fin dall'incontro con Ismene, nel prologo,

¹² Vedi anche MASSIMO CACCIARI, *La parola che uccide*, in Sofocle, *Antigone*, a cura di Massimo Cacciari, Torino, Einaudi, 2007; SILVANA BORUTTI, *La philia di Antigone e il nomos di Creonte*, in «Rivista di psicoanalisi», LVIII (2012), pp. 941-951; CECILIA SJÖHOLM, *Il complesso di Antigone*, a cura di Grazia Biraghi, trad. da Evelina Somenzi, Verona, L'iguana, 2014.

¹³ Sui tratti distintivi dello stile tardo, "tra pacifica risoluzione delle contraddizioni e feroce militanza contro il proprio tempo", cfr. EDWARD W. SAID, *Sullo stile tardo*, trad. da Ada Arduini, Milano, Il Saggiatore, 2009.

¹⁴ Giovanni Raboni intitola *Tradurre il sentimento* la premessa alla sua traduzione dell'*Antigone* per il 53° Ciclo di Spettacoli Classici all'Olimpico di Vicenza, cfr. GIOVANNI RABONI, *Tradurre il sentimento*, in *Tu hai preferito vivere, io morire (I quaderni del Teatro Olimpico, VI)*, a cura di Maria Grazia Ciani e Francesco

il registro di Antigone è da *raisonneuse*, del tutto distinto da quello della sorella che non idealizza e non progetta, che avverte il pericolo di una lotta impari con il potere e la vergogna di un passato familiare che non sa e non vuole nascondersi. Poi, con sillogismi ben costruiti Antigone sostiene il valore delle leggi non scritte, gli *agrapta nomima*, contro quelle emanate da Creonte (vv. 450-470). E infine, sul punto di essere portata nella grotta, motiva il proprio gesto, il rischio che ha corso per suo fratello e che non avrebbe affrontato né per uno sposo né per un figlio, contraddicendo con orgoglio e tenace logica gentilizia l'amore assoluto e oblativo di cui resta il simbolo (vv. 904-914).

Ragione e passione irriducibile per le proprie ragioni da difendere in nome di differenti modelli di appartenenza, di *philia* e di *philoï*, sottendono dialoghi e discorsi nell'*Antigone*. A stemperare l'incalzante argomentare dei personaggi Sofocle provvede con i corali che non incidono sulla vicenda, ma la istoriano di figure. I cori proiettano sullo sfondo dell'azione drammatica e della progressiva messa in questione del potere di Creonte quadri leggendari o filosofici che dovrebbero riassorbire la vicenda nell'immaginario tradizionale del mito o proiettarla nell'immaginazione anticipatrice della ricerca intellettuale: il grande affresco onirico della *parodos* trasfigura la battaglia da poco conclusa, tra gli incubi dell'assalto e il trionfo per la ritirata dell'esercito argivo; l'inno all'uomo e alla sua potenza, nel primo stasimo, tra segni del progresso e segnali di pericolo, tra esultanza per il superamento del limite e la paura del limite e del rovescio, aggancia la filosofia.

UNA TRADUZIONE NON È UN DOPPIO DELL'ORIGINALE

La razionalità esplicita dei discorsi mi dava sufficienti motivazioni per mantenermi scettica nei confronti delle traduzioni in versi della tragedia attica e per ritenere qualunque verso, anche l'endecasillabo, del tutto inappropriato a rendere i toni prosaici dei trimetri nell'*Antigone*. Sono così essenziali i versi al senso dei dialoghi e delle *rheseis* dell'*Antigone*? I trimetri sono sempre carichi di fono-simbolismi capitali? O sono, perlopiù, il supporto ritmico della recitazione e della trasmissione orale dei testi, un antico espediente della mnemotecnica, come l'esametro epico e il pentametro shakespeariano? Ben più profondamente intrinseca all'espressione allusiva, costruita per associazioni di immagini, ellittica, evocativa, tanto più evocativa quanto più ellittica, risultava la figurazione fonico-ritmica delle parti liriche, scandite secondo partiture musicali che non conosciamo. Ma come rendere quei sistemi metrici complessi, quelle responsioni strofiche, se non per approssimazione, cercando di distinguerli dai dialoghi con una maggiore cura prosodica, ma sempre con la consapevolezza dei limiti insuperabili?¹⁵

Donadi, Vicenza, Comune di Vicenza e Accademia Olimpica, 2000. Sul lamento e sullo strazio di Antigone come "verità universale" in cui si annullano le ragioni di Antigone e di Creonte, aveva già richiamato l'attenzione DARIO DEL CORNO, *Un cadavere buttato a marcire*, in Idem, *I narcisi di Colono. Drammaturgia del mito nella tragedia greca*, Milano, Raffaello Cortina, 1998. E di nuovo Massimo Cacciari avvia il suo saggio, *La parola che uccide*, cit., con il grido di Antigone: «Il grido acuto di Antigone, "come di uccello angosciato alla vista del nido deserto", deve poter essere udito in ogni momento della tragedia. Esso riempie ogni sua pausa e ne determina il ritmo. La parola articolata non può liberarsene, ma lo porta in sé come sua propria, intima dissonanza».

¹⁵ Bruno Gentili, uno dei maggiori studiosi di metrica del Novecento, esprimeva forti perplessità sulla possibilità di trovare corrispondenze difendibili nella traduzione della lirica corale, così come era critico nei

A differenza di altri traduttori forse più convinti dei loro mezzi, non credo che l'ostinazione a segnalare con figure di suono e di sintassi italiana tutte le occorrenze delle figure sofoclee conduca sempre a buon esito. Talvolta le avventurose ricerche di versificazione e di corrispondenze fittizie fa percepire meglio l'artificio del traduttore e meno il tenore, meno il senso, meno la posta in gioco della risoluzione sofoclea nel co-testo circoscritto di quella precisa struttura drammatica e nell'opera. A un livello più basso si trovano alcuni esasperati tentativi di rendere immagini con immagini, anche le catacresi: ma perché tradurre necessariamente le forme di *steicho* con un verbo di movimento nelle sette occorrenze delle tragedia, quando la metafora era già spenta nei poemi omerici e nel V secolo può considerarsi del tutto usurata? Traduzioni più sofisticate cercano di mantenere nella lingua di arrivo la sintassi e persino l'*ordo verborum* del testo originale. Abbiamo la prova di un classicista filologo, Untersteiner, e di un poeta d'avanguardia, Sanguineti, confrontabili nella resa delle *Coefore*:¹⁶ il testo italiano ne risulta smagliato ai limiti della comprensione da parte di entrambi. Che cosa volevano significare? Se la riproduzione dell'*ordo verborum* sembra salvare l'intonazione del verso antico, lo stravolgimento dell'ordine sintattico italiano, necessario in una lingua che ha perduto le desinenze di caso, compromette la comprensione. Che cosa volevano segnalare? La sublime altezza, la differenza del linguaggio tragico del V secolo? La morte dei classici, rianimabili ormai solo attraverso la provocazione della parodia?¹⁷

confronti delle traduzioni di Leone Traverso, ispirate alle esperienze romantiche e totalizzanti di Hölderlin, alle sue traduzioni come rievocazioni dell'originale. Vedi, BRUNO GENTILI, *La traduzione dei lirici*, in Idem, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, ed. aggiornata, Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 346-353. Sui pericoli delle traduzioni holderliniane da Sofocle, nel "tentativo di ricostruire il linguaggio unico, quello divino, prebabelico", vedi CESARE CASES, *Goethe traduttore del Cellini*, in *Per una traduzione letteraria*, Monselice, Premio Città di Monselice, 1974, p. 43. Il riferimento comune di Gentili e Cases è WALTER BENJAMIN, *Il compito del traduttore*, in Idem, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, cur. e trad. da Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1962.

- ¹⁶ La prima traduzione ampiamente commentata delle *Coefore* di Mario Untersteiner risale al 1946, fu recuperata con un commento ridotto nella pubblicazione dell'intera opera di Eschilo del 1947 e ora è di nuovo disponibile: MARIO UNTERSTEINER, *Eschilo, Le Coefore. Testo, traduzione, commento*, a cura di Vittorio Citti e Walter Lapini, Amsterdam, Hakkert, 2002. Il giorno 10 marzo 2004, in occasione della presentazione del volume presso la Società Umanitaria-Fondazione Bauer di Milano, fu letta la lettera di Luca Ronconi in cui il regista rievocava la sua messa in scena dell'*Oresteia* tradotta da Untersteiner per il Sedicesimo Festival dei Due Mondi di Spoleto, 1-5 luglio 1973, motivando la sua scelta con gli effetti stranianti di quella traduzione: «Ad affascinarmi, fin dall'inizio, è stata quella che definirei la sua pietrosità, così severamente attenta a cercare di trasferire in italiano dei costrutti e dei concetti che non ci erano famigliari, con un risultato altissimo dal punto di vista letterario, ma di difficile recitabilità da quello teatrale. Per essere chiaro: è stata proprio questa fedeltà di Untersteiner al testo di Eschilo, e questa evidente difficoltà a recitarlo, che mi hanno prima sedotto e poi convinto, perché poche traduzioni come quella erano in sintonia con lo spettacolo che volevo fare, che poi per me sarebbe stata un'esperienza tremenda, quasi distruttiva, proprio per quel cercare di andare così a fondo in cose che non conosciamo più; quel toccare quasi con mano la difficoltà, l'illegittimità, in un certo senso, di fare teatro nel momento in cui ci si confronta con questo tipo di testi, di cui si è perduta ogni tradizione interpretativa». A proposito delle *Coefore* e per un intelligente lettura a contrasto delle traduzioni di Quasimodo, Pasolini e Sanguineti, vedi FEDERICO CONDELLO, *Quasimodo, Pasolini, Sanguineti: appunti per tre Coefore*, in «Dioniso», IV (2005), pp. 84-113.
- ¹⁷ Federico Condello, che dedica estrema cura filologica e d'affetto alle traduzioni edite e inedite di Edoardo Sanguineti, non può evitare l'ipotesi parodica, vedi EDOARDO SANGUINETI, *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, a cura di Federico Condello e Claudio Longhi, Milano, Rizzoli, 2006 e EDOARDO SANGUINETI,

NON PER LA VERITÀ, MA PER IL SENSO

Traducendo *Antigone* non volevo fare esercizi di stile, sforzi vani per avvicinarmi oltre ogni ragionevole speranza all'originale. Dell'originale sarebbe andato comunque in gran parte perduto lo spessore connotativo,¹⁸ il peso della loro storia, la semantica arricchita dall'uso che quelle parole antiche – *philia, nomos, agrapta nomima* – si portavano dentro mentre venivano pronunciate, mai casualmente, sulla scena. Sforzi così spinti all'estremo in una discutibile ricerca dell'autentico, Fortini li aveva ritenuti sospetti e reazionari:

Le traduzioni di Ceronetti non sono né belle né brutte, né fedeli né infedeli. Sono un'operazione ideologica di politica culturale, reazionaria. Il loro autore, adattando i testi classici o biblici, ossia rifacendoli, *sembra* compiere quel tipo di operazione che più avanti verrò auspicando e che chiamo rifacimento, adattamento, trasposizione. Solo che lo compie grazie alle scelte degli originali e all'ordine del linguaggio prescelto, con l'intento di restaurare o di mantenere viva non tanto l'ideologia della traduzione creatrice quanto quella della genialità turbino-sa, tragica e sublime. Sono dei rifacimenti; ma dei falsi rifacimenti. [...] lo spirito reazionario si manifesta sempre nello stesso modo: come tentativo di costituzione dell'autenticità in seno all'inautentico; per separazione, non per tensione.¹⁹

E T. S. Eliot, in una celebre recensione, una reazione, alla messa in scena di *Medea* tradotta dal Regius Professor di Oxford, Gilbert Murray,²⁰ li aveva trovati controproducenti:

A partire dalla fine del XIX secolo e sino a oggi, i classici non sono più il pilastro del sistema sociale e politico, com'è invece la Chiesa Anglicana. Se vogliono sopravvivere, giustificarsi come letteratura, come elemento dello spirito europeo, come fondamento della letteratura che speriamo di creare, hanno bisogno di persone capaci di spiegarli [...] La poesia greca non avrà mai il minimo effetto sulla poesia inglese, se non si sa fare di meglio che mascherarla con una volgare contraffazione del linguaggio di Swinburne [...] Murray si è limitato a interporre tra Euripide e noi una barriera che è più impenetrabile della lingua greca [...] È inconcepibile che qualcuno davvero capace di cogliere il suono del verso greco adotti deliberatamente come esatto equivalente il distico di William Morris o il verso lirico di Swinburne [...] Come poeta Murray non è altro che un seguace assolutamente insignificante del movimento preraffaellita.

Ifigenia in Aulide, edizione, introduzione e commento di Federico Condello con una postfazione di Niva Lorenzini, Bologna, Bononia University Press, 2012.

18 Roland Barthes, così si descriveva a proposito delle traduzioni: “poco gusto per le letterature straniere, pessimismo costante verso la traduzione, smarrimento verso le domande dei traduttori, tanto essi sembrano ignorare quello che io credo sia il senso di una parola: la connotazione”, ROLAND BARTHES, *Barthes di Roland Barthes*, trad. da Gianni Celati, Torino, Einaudi, 1980, p. 132.

19 FRANCO FORTINI, *Traduzione e rifacimento*, in *La traduzione. Saggi e studi*, a cura di Giuseppe Petronio, Trieste, Lint, 1973, pp. 121-139, a p. 127.

20 Con il titolo, *Euripides and Professor Murray*, lo scritto, databile tra il 1918 e il 1929, compare nella raccolta *Il bosco sacro (The Sacred Wood)* del marzo 1920, mentre in *Arts & Letters III 2* dello stesso anno porta il titolo *Euripides and Gilbert Murray*. Vedi THOMAS STEARNS ELIOT, *Opere 1904-1939*, cur. e trad. da Roberto Sanesi, Milano, Bompiani, 1992, pp. 491-495.

Volevo tradurre *Antigone* per fare arrivare al pubblico il tema che mi sembra capitale nel dramma e per continuare a pensare. Mai avrei rischiato di sacrificare la lettera del testo con la pregnanza che ancora ci sollecita a una discutibile ambizione poetica. Ho lavorato per restituire quella pregnanza, senza forzare mai la coerenza del testo e rispettandone i margini di opacità e di ambiguità, sempre cercando di riconoscere e di far riconoscere i limiti dell'intraducibile, non spingendomi oltre.

IL TEMA E I SUOI EFFETTI SULLA TRADUZIONE

La tragedia si apre annunciando e si compie drammatizzando il contrasto tra Creonte, il sovrano protagonista della vicenda, e Antigone, la sua antagonista, il piccolo granello di sabbia che ne incepperà la macchina del potere. In apertura, tra il prologo e il primo episodio, i due personaggi sembrano declinare ciascuno un tema distinto, Antigone il tema della *philia*, troppo spesso e troppo facilmente confusa con l'amore assoluto, Creonte il tema del *nomos*, troppo spesso frainteso come legalismo feroce. La contrapposizione ha colpito nel segno ed è stata perpetuata dalla critica, ma la sapienza drammaturgica di Sofocle ha costruito un intreccio più complicato e sottile. I due personaggi che confliggono sono parenti stretti: Antigone è figlia di Giocasta, madre e sposa di Edipo, sorella di Creonte. Antigone, in altre parole, sta dentro Creonte, impersona quei legami di sangue e di famiglia che Creonte, con le sue nuove leggi, pretende di superare definitivamente. È il passato del *genos* che non passa e non libera il presente della polis, il rimosso che torna e insidia la politica. All'incastro dei personaggi corrisponde l'incastro dei temi, non uno contro l'altro, ma l'uno dentro l'altro, in stretta connessione, a dar vita al pesante tema tragico della *philia*, il principio di coappartenza che regola lo stare insieme, e dei *nomoi* o degli *agrapta nomima*, delle leggi storiche o consuetudinarie e dunque sacre, che lo sostengono, lo definiscono, modellando differenti ordini di vita collettiva, di comunità o di società.

Nel linguaggio di Antigone il tema della *philia* è ossessivo, non tanto in astratto quanto nei nomi e nei qualificativi di persona, *philos*, *phile*, *philoï*. Anche Creonte vi ricorre sebbene più discretamente. I *philoï* di Antigone lo sono per nascita, sono i consanguinei legati dal vincolo ereditario di una comune discendenza. I *philoï* di Creonte lo diventano per scelta, sono coloro che sanno vincolarsi in un patto condiviso e consapevole, viaggiando insieme sulla stessa barca, l'antica metaforica nave dello stato, e combattendo per la stessa causa nella direzione innovativa di una società più eterogenea, politica e non familiare, fondata sui diritti e non sui privilegi.

Per rendere nella nostra lingua il tema portante del conflitto, ho cercato di non tradurre mai *philia* con "amicizia" e *philoï* con "amici". Le due parole, nell'italiano corrente, sono impoverite di senso per effetto della frequenza d'uso e anche dell'abuso. Ho evitato accuratamente, almeno nei contesti più marcati e decisivi, di cadere in questa trappola confusiva che avrebbe fatto perdere di vista l'oscillazione dei termini greci tra le battute di Antigone e quelle di Creonte. E ancora più attentamente ho cercato di evitare le parole "amare" e "amore" che avrebbero rinchiuso Antigone nella gabbia di un discorso sentimentale e fático inadeguato al personaggio sofocleo. Così, ho tradotto con pronomi

personali e aggettivi possessivi – i miei, i nostri, mio fratello, sono sua sorella – la *philia* di Antigone che si sostanzia di sangue, di facce e di corpi che si somigliano, di usanze superstiti. Ho tradotto con “cerchia” i *philoï* di Creonte, affratellati dai patti fondati sulle affinità ideali ed elettive.

Il tema, che altre fonti²¹ lasciano intendere intrinseco a quegli anni di spinto sperimentalismo politico, nella versione di Sofocle si misura sulle umane sofferenze di personaggi infinitamente più fragili e ambigui dei ruoli e delle idee che interpretano: Creonte si scopre isolato dal suo rigore, assediato dal dissenso e infine colpito nei legami familiari che il suo raziocinio legalistico e radicale aveva cercato di negare; Antigone si immola per riportare il fratello in seno al *genos* e in nome di un *ethos* familiare in cui si perde senza discuterlo e senza saperne misurare la violenza già consumata e quella potenziale. Traducendo ho voluto restituire la tenacia argomentativa di entrambi, ma non ho voluto ignorare le increspature della loro tenuta eroica. Nei limiti del possibile, mi sono sforzata di mantenere in italiano i cambi di registro, di tempi e di tonalità.

Antigone e Creonte, in particolare, alternano toni austeri e colloquiali, gnomici e sferzanti, ritmi lenti e concitati fino a risultare fonicamente percussivi, concretezza e astrazione, che le scelte linguistiche di Sofocle lasciano avvertire nel greco del testo. Ismene mantiene un registro più uniforme, che fonde riserbo e voglia di vivere. Emone incomincia con una *captatio benevolentiae*, sollecitando con la persuasione l’ascolto di suo padre ed esce di scena in preda allo sconforto di averlo scoperto irriducibile, triviale nella sua durezza. Tiresia, provocato da Creonte, abbandona il registro profetico per l’invettiva politica contro i tiranni. La guardia, con il suo linguaggio quotidiano e circospetto, dà la misura della distanza che separa l’uomo comune dai soggetti eccezionali, tra il senso fisico della vita, quell’urgenza assoluta dell’autoconservazione, e il massimalismo rovinoso delle idee non rivedibili. Del Coro ho cercato di rendere la disperante doppiezza che Sofocle gli attribuisce giocandolo fino alla fine su due binari, quello lirico dei canti di suprema fattura e antica sapienza e quello dialogico, negli interventi del corifeo, di avvilito conformismo.

Non mi illudo di avere raggiunto tutti gli scopi che mi prefiggevo. Spero almeno di aver evitato le insidie dei luoghi comuni, di non essere ricaduta negli stereotipi fiorenti intorno a questa tragedia e ai suoi personaggi. Spero di avere riaperto il testo e riscoperto il suo grande tema, il principio della prossimità e della reciprocità che definisce e raggruppa gli uguali, “noi”, in rapporto agli altri, “loro”. Il fondamento della coappartenenza può modificarsi nella storia, spostando il baricentro dall’*ethos* comunitario alla *polis*, dalla famiglia alla tribù e alla società politica eterogenea. Ma fino a che punto la politica, nelle sue logiche e nelle sue dinamiche, può prescindere dall’*ethos* condiviso? E fino a che punto l’*ethos* può limitare l’autonomia della politica?

21 Tucidide III 82, riferendosi ai fatti di Corcira del 425-424, descrive l’estremizzazione della politica come degenerazione che al contempo discende da e conduce al primato del patto politico, *to betairikon*, che surclassa il legame di sangue, *to syngenes*. Anche Aristotele, nella *Costituzione degli Ateniesi* (capitoli V-XXVIII), coglie il conflitto suscitato all’interno delle grandi famiglie dai patti trasversali e strumentali di alcuni grandi nobili con il *demos*. In particolare il tema è sotteso più o meno implicitamente alla narrazione delle riforme di Solone, Pisistrato, Clistene, Efialte e Pericle. Plutarco, che attinge ad Aristotele tra le altre fonti, declina il tema sia narrando degli aspetti pubblici sia di quelli più privati nella *Vita di Pericle*.

Il tema, con i problemi che gli sono intrinseci, continua a riguardarci nel procedere di questo terzo millennio da cui torniamo a leggere e a interrogare *Antigone* perché Antigone e Creonte attraverso Sofocle, a loro volta, ci interroghino.

A TRADURRE SI IMPARA, NON SI INSEGNA

L'affermazione, con cui mi avvio a concludere il racconto di un'esperienza recente, potrebbe sorprendere. In questa forma perentoria e priva di sfumature – a tradurre si impara, non si insegna – vuole essere provocatoria e può suonare paradossale. Certamente non riguarda le traduzioni scolastiche – secondo i protocolli ancora vigenti la traduzione dalle lingue antiche e moderne è praticata nelle scuole sia come esercizio di apprendimento linguistico sia come prova delle competenze acquisite – e neppure le traduzioni di servizio o minime, spesso risolte con automatismi acritici e ripetizioni inerziali. Non riguarda neppure le traduzioni dei testi principalmente denotativi, mirati alla trasmissione univoca di contenuti e informazioni, siano essi di profilo alto tecnico-scientifico o di profilo basso per una comunicazione elementare o per un consumo seriale.

Il tradurre che non si insegna e che si impara solo al prezzo costoso di una riflessione profonda, con il mettersi in gioco e in causa da parte del traduttore, è lo sforzo di rendere in altra lingua testi poetici e letterari complessi che proprio in virtù della funzione poetica dominante, dunque per il primato del significante e la sperimentazione linguistica, sfuggono ai vocabolari e alle grammatiche. Che contraddicono o superano le regole linguistiche, pur presupponendole, e, giocando sulla polisemia e spesso anche sull'ambiguità, si sottraggono alla didattica delle lingue focalizzata sulle norme.

Riflettere sull'impossibilità o, almeno, sulla difficoltà di insegnare la traduzione letteraria è un primo passo per mettere a fuoco i tratti salienti e più problematici di un incontro e di un confronto che non è solo linguistico, ma culturale in senso lato. Tradurre letteratura non è, non può essere, una professione. Lo provano con particolare evidenza i classici antichi, greci e latini, che al contempo possono essere portati ad esempio della traducibilità assoluta di tutto in tutte le lingue – sono ritradotti da secoli in tutte le lingue moderne – e della assoluta intraducibilità della poesia – sono continuamente ritradotti per approssimazioni provvisorie. Chi si accinge a tradurli, soprattutto se non è un principiante entusiasta, non può che sentirsi, ogni volta, un principiante assoluto alle prese con la doppia distanza di testi sempre diversi l'uno dall'altro che lo sfidano non solo per la specificità poetica, ma per la lontananza storica, per l'appartenenza ad un passato molto remoto spesso oscurata da un'equivoca familiarità da rimettere in discussione.

Due serie di dati, parallele e complementari, confermano quanto l'esito delle traduzioni dipenda e discenda dalle buone pratiche dei singoli traduttori in assenza di una scienza del tradurre. Da una parte, le sempre più sofisticate analisi testuali promosse dai *translation studies*, da alcuni decenni istituzionalizzati in discipline universitarie, mettono a disposizione descrizioni comparative e statistiche delle traduzioni, rilevano soluzioni lessicali e sintattiche ricorrenti, tendenze di più e meno lunga durata, ma non approdano a modelli di riferimento e neppure a teorie coerenti che oltre a giustificare le traduzioni compiute prevedano e regolino le traduzioni a venire. Dall'altra, e con discreta frequenza

nel campo dei classici antichi meno praticato dai *translation studies*,²² si registrano sapienti note dei traduttori che riflettono sulle proprie *impasses*, consapevoli del compito che si assumono, della tradizione in cui si inseriscono, delle tendenze che accolgono e di quelle rifiutano, dei saperi e delle tecniche con cui operano. Consapevoli anche che le raffinate conoscenze e competenze di cui si avvalgono, desunte da ambiti differenti e specifici, non si compongono né potranno comporsi in una sistematica scienza del tradurre strutturata su metodi certi, rigorosi e trasmissibili. Certi di dover compensare con le proprie opzioni più o meno esplicite alla mancanza di una scienza esatta del tradurre.

TRA INESATTEZZA E INSODDISFAZIONE

Quando ancora è dibattuto lo statuto teorico della traduzione e della traduzione letteraria in particolare, tra l'ottimismo di chi crede alla possibilità di pur imperfette corrispondenze semantiche e lo scetticismo di chi ritiene intraducibile il nesso intrinseco di contenuto ed espressione – dell'espressione che genera il contenuto – di cui si sostanzia la lingua seconda della letteratura e della poesia, non si danno le condizioni di una scienza del tradurre. Davanti alla complessità dei grandi testi poetici, spesso ripetutamente e diversamente tradotti, chi deve attendere a una nuova traduzione non può che praticare i margini dell'inesattezza e dell'insoddisfazione, mettendosi alla prova sugli intoppi, collocandosi consapevolmente nello spazio che si apre tra traducibilità e intraducibilità assoluta, nella zona grigia dell'irrisolto che ogni traduzione lascia dietro di sé.

Da Cicerone – nel *De optimo genere oratorum*, premessa alla traduzione perduta di un'orazione di Demostene e una di Eschine – a Umberto Eco,²³ si è sottolineato più volte che interpretare è altra cosa che tradurre. Ma tradurre non è altra cosa dall'interpretare. Al contrario: non si dà traduzione che non sia interpretazione e il tradurre è sempre l'atto ultimo e sintetico dell'interpretare. Se le forme primarie dell'interpretazione sono il commento e la glossa che analizzano e danno spessore alle informazioni del testo, una buona traduzione deve saperli condensare e inglobare così come una nuova traduzione, non puramente occasionale, deve aprire nuove prospettive, almeno qualche spiraglio, di reinterpretazione. Purché il traduttore mantenga il senso dei propri limiti, la certezza che l'originale non sarà mai raggiungibile e che la traduzione esatta resterà un miraggio per alcuni e un ossimoro per gli altri.

22 Sulla traduzione dei classici antichi, vedi SALVATORE NICOSIA (a cura di), *La traduzione dei testi classici. Teoria, prassi, storia*, Napoli, D'Auria, 1991 e CAMILLO NERI e RENZO TOSI (a cura di), *Hermeneuein. Tradurre il greco*, con la collaborazione di Valentina Garulli, Bologna, Patron, 2009. Sui risultati dei *translation studies* e, soprattutto, per la messa a punto del traduttese come monolinguismo artificiale e contagioso dei traduttori dei classici antichi a cui è necessario reagire, vedi il saggio introduttivo dei curatori a *Note di traduttore. Sofocle, Euripide, Aristofane, Tucidide, Plauto, Catullo, Virgilio, Nonno*, a cura di Federico Condello e Bruna Pieri, Bologna, Patron, 2011.

23 UMBERTO ECO, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di Diego Lanza, Milano, Rizzoli, 1987. (Citato a p. 17.)
- BALDRY, HAROLD CAPARNE, *I Greci a teatro. Spettacolo e forme della tragedia*, Roma-Bari, Laterza, 1992. (Citato a p. 14.)
- BARTHES, ROLAND, *Barthes di Roland Barthes*, trad. da Gianni Celati, Torino, Einaudi, 1980. (Citato a p. 21.)
- BELTRAMETTI, ANNA, *Antigone o la questione morale. L'elaborazione tragica della sovranità democratica*, in *Syngraphé. Materiali e appunti per lo studio della storia e della letteratura antica*, a cura di Dino Ambaglio, Como, New Press, 2002, IV, pp. 33-49. (Citato a p. 13.)
- BENJAMIN, WALTER, *Il compito del traduttore*, in Idem, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, cur. e trad. da Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1962. (Citato a p. 20.)
- BORUTTI, SILVANA, *La philia di Antigone e il nomos di Creonte*, in «Rivista di psicoanalisi», LVIII (2012), pp. 941-951. (Citato a p. 18.)
- BORUTTI, SILVANA e UTE HEIDMANN, *La Babele in cui viviamo. Traduzioni, riscritture, culture*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012. (Citato a p. 15.)
- CACCIARI, MASSIMO, *La parola che uccide*, in Sofocle, *Antigone*, a cura di Massimo Cacciari, Torino, Einaudi, 2007. (Citato alle pp. 18, 19.)
- CASES, CESARE, *Goethe traduttore del Cellini*, in *Per una traduzione letteraria*, Monselice, Premio Città di Monselice, 1974. (Citato a p. 20.)
- CENTANNI, MONICA, *Atene 407/406 a.C.: guerra civile, gioco metateatrale e rielaborazione politica del finale dei Sette a Tebe di Eschilo*, in *La storia sulla scena. Quello che gli storici antichi non hanno raccontato*, a cura di Anna Beltrametti, Roma, Carocci, 2011, pp. 105-126. (Citato a p. 17.)
- CIANI, MARIA GRAZIA (a cura di), *Antigone. Variazioni sul mito*, Venezia, Marsilio, 2000. (Citato a p. 13.)
- CONDELLO, FEDERICO, *Quasimodo, Pasolini, Sanguineti: appunti per tre Coefore*, in «Dioniso», IV (2005), pp. 84-113. (Citato a p. 20.)
- CONDELLO, FEDERICO e BRUNA PIERI (a cura di), *Note di traduttore. Sofocle, Euripide, Aristofane, Tucidide, Plauto, Catullo, Virgilio, Nonno*, Bologna, Pàtron, 2011. (Citato a p. 25.)
- DEL CORNO, DARIO, *Un cadavere buttato a marcire*, in Idem, *I narcisi di Colono. Drammaturgia del mito nella tragedia greca*, Milano, Raffaello Cortina, 1998. (Citato a p. 19.)
- ECO, UMBERTO, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003. (Citato a p. 25.)
- ELIOT, THOMAS STEARNS, *Opere 1904-1939*, cur. e trad. da Roberto Sanesi, Milano, Bompiani, 1992. (Citato a p. 21.)
- FORNARO, SOTERA, *Antigone. Storia di un mito*, Roma, Carocci, 2012. (Citato a p. 13.)
- FORTINI, FRANCO, *Traduzione e rifacimento*, in *La traduzione. Saggi e studi*, a cura di Giuseppe Petronio, Trieste, Lint, 1973, pp. 121-139. (Citato a p. 21.)

- GENTILI, BRUNO, *La traduzione dei lirici*, in Idem, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, ed. aggiornata, Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 346-353. (Citato a p. 20.)
- MOUNIN, GEORGES, *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi, 1965. (Citato a p. 15.)
- NERI, CAMILLO e RENZO TOSI (a cura di), *Hermeneuein. Tradurre il greco*, con la collaborazione di Valentina Garulli, Bologna, Patron, 2009. (Citato a p. 25.)
- NICOSIA, SALVATORE (a cura di), *La traduzione dei testi classici. Teoria, prassi, storia*, Napoli, D'Auria, 1991. (Citato a p. 25.)
- RABONI, GIOVANNI, *Tradurre il sentimento*, in *Tu hai preferito vivere, io morire (I quaderni del Teatro Olimpico, VI)*, a cura di Maria Grazia Ciani e Francesco Donadi, Vicenza, Comune di Vicenza e Accademia Olimpica, 2000. (Citato a p. 18.)
- SAID, EDWARD W., *Sullo stile tardo*, trad. da Ada Arduini, Milano, Il Saggiatore, 2009. (Citato a p. 18.)
- SANGUINETI, EDOARDO, *Ifigenia in Aulide*, edizione, introduzione e commento di Federico Condello con una postfazione di Niva Lorenzini, Bologna, Bononia University Press, 2012. (Citato a p. 20.)
- *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, a cura di Federico Condello e Claudio Longhi, Milano, Rizzoli, 2006. (Citato a p. 20.)
- SEIDENSTICKER, BERND, *Das antike Theater*, München, Verlag C.H. Beck, 2010. (Citato a p. 14.)
- SJÖHOLM, CECILIA, *Il complesso di Antigone*, a cura di Grazia Biraghi, trad. da Evelina Somenzi, Verona, L'iguana, 2014. (Citato a p. 18.)
- STEINER, GEORGE, *Le Antigoni*, trad. di Nicoletta Marini, Milano, Garzanti, 1990. (Citato a p. 13.)
- UNTERSTEINER, MARIO, *Eschilo, Le Coefore. Testo, traduzione, commento*, a cura di Vittorio Citti e Walter Lapini, Amsterdam, Hakkert, 2002. (Citato a p. 20.)

PAROLE CHIAVE

Sofocle, Antigone, Traducibile-Intraducibile, Lingua letteraria, Drammaturgia, Espressione, Contenuto, Immagini, Pensiero, Emozione.

NOTIZIE DELL'AUTRICE

Anna Beltrametti insegna Letteratura greca e Drammaturgia classica presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Pavia. Dal 2000 ha istituito e guida il laboratorio di Drammaturgia greca. Dal 2006 dirige il CRIMTA (Centro di Ricerca Interdipartimentale Multimediale sul Teatro Antico). I suoi studi hanno seguito tre filoni principali: il racconto, dalle forme tradizionali alla specificazione storiografica; il teatro tragico e comico con particolare attenzione ai linguaggi e al rapporto della drammaturgia attica con la storia; gli usi dell'antico e in particolare della drammaturgia greca nelle letterature europee.

annabelt@unipv.it


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ANNA BELTRAMETTI, *Le provocazioni di Antigone e quelle di Creonte. Come e perché tradurle oggi per il pubblico*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», III (2015), pp. 13–28.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – III (2015)

LA TRADUZIONE COME GENESI E PALINGENESI DELLA LETTERATURA a cura di P. Cattani, M. Fadini e F. Saviotti	I
<i>In principio fuit interpres</i>	3
ANNA BELTRAMETTI, <i>Le provocazioni di Antigone e quelle di Creonte. Come e perché tradurle oggi per il pubblico</i>	13
ALESSIO COLLURA, <i>L'Evangelium Nicodemi e le traduzioni romanze</i>	29
MARGHERITA LECCO, <i>Gaimar, Wace e gli altri autori. La traduzione alle origini della letteratura anglo-normanna</i>	49
VERONIKA ALTAŠINA, <i>La traduction des romans français et les débats sur le roman en Russie au XVIII^e siècle</i>	69
ROSARIO GENNARO, <i>La traduzione e la «nuova letteratura». Il modernismo novecentista (tra nazionalismo e interculturalità)</i>	79
MAIA VARSIMASHVILI-RAPHAEL, <i>Traduction et quête identitaire. Le cas de la Géorgie</i>	97
IRENA KRISTEVA, <i>Le rôle de la traduction dans la constitution de la prose fondamentale bulgare</i>	125
JOEL GILBERTHORPE, <i>Translation as Genesis</i>	141
SUSAN BASSNETT, <i>The Complexities of Translating Poetry</i>	157
TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE	169
RICCARDO RAIMONDO, <i>Territori di Babele. Aforismi sulla traduzione di Jean-Yves Masson</i>	171
LAURA ORGANTE, <i>Coleridge e il Novecento italiano. Luzi, Fenoglio e Giudici traduttori della Rime of the Ancient Mariner</i>	181
REPRINTS	201
PAUL HAZARD, <i>Romantisme italien et romantisme européen</i> (a cura di Paola Cattani)	203
PAUL OSKAR KRISTELLER, <i>L'origine e lo sviluppo della prosa volgare italiana</i> (a cura di Camilla Russo)	227
INDICE DEI NOMI	253
CREDITI	259

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 3 - APRILE 2015

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

www.ticontre.org

Registrazione presso il Tribunale di Trento n. 14 dell'11 luglio 2013


Direttore responsabile: PIETRO TARAVACCI

ISSN 2284-4473

Le proposte di pubblicazione per le sezioni *Saggi e Teoria e pratica della traduzione* possono essere presentate in qualsiasi momento e devono essere inserite nella piattaforma OJS della rivista, seguendo [queste](#) indicazioni. Per la sezione monografica, invece, le date di scadenza e la modalità di presentazione dei contributi sono reperibili nel *call for contribution* relativo. I *Reprints* sono curati direttamente dalla Redazione. I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

Si invitano gli autori a predisporre le proposte secondo le norme redazionali ed editoriali previste dalla redazione; tali norme sono consultabili a [questa](#) pagina web e in appendice al primo numero della rivista.

[Informativa sul copyright](#)

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.