di Anna Battaglia

Sofocle, *Antigone*, Introduzione, versione e note di Giovanni Greco, Feltrinelli, Milano, 2012, € 10,00

Facciamo nostra l'affermazione del traduttore e curatore, Giovanni Greco, e recepiamo questa *Antigone* italiana non come testo ancillare, di servizio per il testo originale a fronte, bensì come un nuovo "originale", un punto di riferimento fermo, una nuova voce, sulla base di quel principio secondo cui la traduzione appartiene al destino di un'opera e, con «tutte le sue approssimazioni e gli equivoci, nel suo porsi come processo ermeneutico inesauribile, costituisce l'unica possibile forma di veicolare una tradizione, di accrescerla, di trasformarla nel tempo e nello spazio in senso dinamico» (*Introduzione*, 25).

La sensazione che si ha leggendo l'*Antigone* di Sofocle in questa fase del suo percorso immemoriale, in questa attualizzazione fatta oggi da Giovanni Greco, è che non corri il rischio di distrarti nel flusso di un racconto scontato, di una rappresentazione senza tempo di sentimenti e passioni senza tempo. Immediatamente ci si trova di fronte a qualcosa che mobilita l'attenzione, a volte lo stupore, l'irritazione, anche. Nulla di decorativo, di superfluo, di "pansemico" che si possa tralasciare, che scorra via indistinto. Nulla che sia lì per assecondare il lettore, ma anzi molto per opporgli resistenza.

Antigone, si sa, è un mito che non smette di parlare di noi a partire da un mondo che ci è estremamente lontano ed estremamente vicino. Appartiene alle opere che costituiscono la

nostra matrice culturale, filosofica, politica, che hanno forgiato il modo in cui ci sentiamo esistere. Non ci dobbiamo stupire se quest'opera rientra in quel movimento di ri-traduzione che caratterizza gli ultimi decenni della nostra epoca, e che manifesta in questo modo – come ben sintetizza Antoine Berman (p. 118), a proposito di Klossowski traduttore dell'*Eneide* – l'esigenza di sottomettere le nostre lingue tardive all'ustione, alla *brûlure*, di quelle lingue giovani e straniere che sono le nostre lingue originarie. Si tratta di ridare una vita nuova alla lettura di opere che l'eccesso di fama e di risonanza (e l'accumulo di traduzioni precedenti) ha come esaurite, rese opache, messe in sordina. La traduzione di Greco scuote la nostra attenzione, agisce come una memoria che ci restituisce qualcosa che ci appare nuovo e inedito.

A spiazzare in questa traduzione è, come prima cosa, la disposizione delle parole, che seguono perlopiù la costruzione sintattica del greco. L'inquietudine che attraversa i dialoghi, in misura variabile, provoca un effetto straniante che compensa la perdita irrimediabile della distanza temporale con il testo d'origine. Ma non è un semplice effetto di patinatura antichizzante e artificiale, quello che una tale scelta vuole sortire. Essa rinvia ad altre operazioni sostanziali e non di superficie di questa traduzione apparentemente letterale e frutto invece di quel lavoro in profondità che Berman definisce all'origine dell'originale (p. 84).

Prendiamo l'esempio di alcuni versi del prologo e seguiamone il commento del traduttore:

> *Ἀντιγόνη*
> *ὦ κοινὸν αὐτάδελφον Ἰσμήνης κάρα,*
> *ἆρ᾽ οἶσθ᾽ ὅ τι Ζεὺς τῶν ἀπ᾽ Οἰδίπου κακῶν*
> *ὁποῖον οὐχὶ νῷν ἔτι ζώσαιν τελεῖ;*
>
> Antigone
> O volto d'Ismene che è il mio, lo stesso
> del fratello, sai il Cielo quale dei mali
> d'Edipo su noi ancora vive non chiuda? (vv. 1-3)

Dietro queste parole rivolte alla sorella Ismene da Antigone, qualcosa di pregnante rischia di rimanere nascosto. L'aggettivo *αὐτάδελφον* (*autádelphon*), aggettivo composto appena forgiato all'epoca, si riferisce a *κάρα*(*kára*), il volto di Ismene (che è il mio, lo stesso / del fratello), e non funge da sineddoche, come parte per il tutto: quel volto, quel volto che ha di fronte mentre le parla, appartiene a Ismene e la accomuna a lei, Antigone, ora, in questo frangente, e ai fratelli morti, Eteocle e Polinice nel loro tragico destino. *Autádelphon*, *κοινὸν* (*koinón*: in comune) sono parole che non possono essere tralasciate, come avviene perlopiù nelle altre traduzione, perché indici di una «reciprocità che è specularità fisiognomica» e in tal modo sono costitutivi dei vincoli di parentela mostruosi e indicibili, che uniscono questi fratelli (gemelli, secondo la tradizione) e queste sorelle, evocati fin dalla soglia della tragedia, nella maledizione della loro ascendenza, la stirpe dei Labdacidi. Figli di Giocasta e Edipo, sono figli dell'incesto e portano in sé nella loro doppiezza e nella loro ambiguità i germi inevitabili della loro rovina. Di questo dissidio ancestrale che ognuno di loro porta in sé riflettendo l'altro, Sofocle, nota Giovanni Greco, si fa carico non solo tematicamente, ma anche linguisticamente. La presenza del doppio nella tragedia è costante e irrinunciabile. È una tragedia a dittico, cioè divisa in due parti; ha, contrariamente alla consuetudine, un prologo con due personaggi; è ricorrente la forma duale, quella forma grammaticale che si affianca, nella lingua greca, al plurale e al singolare e indica parti doppie del corpo o la relazione stretta tra oggetti e persone a coppie; gli aggettivi che rimandano al concetto di doppio ricorrono più volte.

Seguire questa specificità tematica rispecchiata dalla e nella forma, porta in certi momenti del testo a una lingua "spigolosa", agglutinata:

> *οἴμοι. φρόνησον, ὦ κασιγνήτη, πατὴρ*
> *ὡς νῷν ἀπεχθὴς δυσκλεής τ᾽ἀπώλετο,*
> *πρὸς αὐτοφώρων ἀμπλακημάτων διπλᾶς*
> *ὄψεις ἀράξας αὐτὸς αὐτουργῷ χερί.*
> *ἔπειτα μήτηρ καὶ γυνή, διπλοῦν ἔπος,*
> *πλεκταῖσιν ἀρτάναισι λωβᾶται βίον·*

> *τρίτον δ᾽ἀδελφὼ δύο μίαν καθ᾽ἡμέραν*
> *αὐτοκτονοῦντε τὼ ταλαιπώρω μόρον*
> *κοινὸν κατειργάσαντ᾽ἐπαλλήλοιν χεροῖν.*
> *νῦν δ᾽ αὖ μόνα δὴ νὼ λελειμμένα σκόπει*
> *ὅσῳ κάκιστ᾽ὀλούμεθ᾽,*
>
> Ragiona sorella il padre a noi due
> come detestato ed infamato è morto,
> per autoscoperte colpe gli occhi gemelli
> s'autostrappò con mani autolesionista;
> poi la madre e sposa, storia gemella,
> con corde annodate si tolse la vita;
> come terzo i due fratelli in un sol giorno
> autosuicidandosi infelici posero
> fine alla sorte comune con mani vittime
> e carnefici. Ora rimaste sole noi
> due, pensa come finiremo male… (vv. 49-59)

Lo scavo etimologico cui il traduttore spesso sottopone le parole rientra in questa serie di interventi. I versi seguenti, tratti dal monologo cruciale di Antigone, condannata da Creonte a morire in una grotta, contengono alcuni esempi:

> *ὦ τύμβος, ὦ νυμφεῖον, ὦ κατασκαφὴς*
> *οἴκησις ἀείφρουρος, οἷ πορεύομαι*
> *πρὸς τοὺς ἐμαυτῆς, ὧν ἀριθμὸν ἐν νεκροῖς*
> *πλεῖστον δέδεκται Φερσέφασσ᾽ὀλωλότων·*
> *ὧν λοισθία ᾽γὼ καὶ κάκιστα δὴ μακρῷ*
> *κάτειμι, πρίν μοι μοῖραν ἐξήκειν βίου.*
> *ἐλθοῦσα μέντοι κάρτ᾽ἐν ἐλπίσιν τρέφω*
> *φίλη μὲν ἥξειν πατρί, προσφιλὴς δὲ σοί,*

> *μῆτερ, φίλη δὲ σοί, κασίγνητον κάρα·*
> *ἐπεὶ θανόντας αὐτόχειρ ὑμᾶς ἐγὼ*
> *ἔλουσα κἀκόσμησα κἀπιτυμβίους*
> *χοὰς ἔδωκα. νῦν δέ Πολύνεικες, τὸ σὸν*
> *δέμας περιστέλλουσα τοιάδ᾽ ἄρνυμαι.*
>
> Tomba, letto, casa sotterranea, eterna
> dove mi avvio da quelli che sono miei,
> di cui numero tra i cadaveri immenso
> ha accolto l'Amore della Morte, morti:
> tra loro come ultima e la più abietta
> scendo, prima che a me il momento arrivi.
> Giunta certo molto di speranze nutro
> amata arrivare al padre, amata molto
> a te, madre, e amata a te volto di fratello.
> Perché morti questa mano voi io
> ho preso e ho lavato e sulla tomba offerte
> ho versato; ma ora, Polinice, che
> il tuo corpo ho vestito questo ne ottengo (vv. 891-901).

L'espressione «questa mano» corrisponde alla parola greca *αὐτόχειρ* (*autócheir*), resa di solito con «volontariamente», «di mia spontanea volontà». L'interpretazione di Giovanni Greco si innesta sulla presenza di «mano» come componente etimologica della parola e si autorizza una modifica che privilegia il concreto nei confronti dell'astratto, perlopiù preferito, e che faccia emergere in primo piano quella mano, ora legata perché prigioniera, che ha compiuto i gesti di pietà fino al gesto trasgressivo dell'ultima sepoltura.

L'«Amore della Morte» corrisponde nel testo originale al nome della dea degli inferi Persefone (*Φερσέφασσα*). Anche qui, oltre alla dichiarata volontà di preferire altre formule ai nomi degli dei (come cielo, cieli…), ulteriore modo di spostare comportamenti e fatalità dal metafisico e

dall'astratto verso una dimensione più concreta e umana, è l'etimologia a soccorrere il traduttore: nella parola Persefone c'è la «luce» e la «rovina», elementi che giustificano l'ossimoro contenuto nella perifrasi consolatoria usata da Antigone.

La parola *καλχαίνουσ* (*kalhainusa)* abitualmente viene riferita all'azione di «turbare», «agitare», «sconvolgere», che costituisce di fatto il suo senso derivato. Nell'etimo originario però il significato aveva un legame con il colore porpora. Giovanni Greco lo ricupera per accentuare l'emotività del momento: «Che c'è? È chiaro che parli arrossendo forte» (v. 20: *τί δ᾽ἔστι; δηλοῖς γάρ τι καλχαίνουσ᾽ἔπος*).

Come non pensare a Hölderlin, traduttore rivoluzionario dell'*Antigone* di Sofocle che aveva tradotto questo verso con *Was ist's, du scheinst ein rottes Wort zu färben?*. Alla lettera: «Cosa c'è? Sembri tingere una rossa parola». Così come aveva trasformato il nome di Persefone con la parola *Licht*, «luce».

Riflettendo sulla nuova edizione italiana dell'*Antigone* il riferimento al poeta tedesco e al suo concetto di traduzione si impone anche per altre ragioni cui abbiamo già accennato.

Con Hölderlin ci troviamo infatti di fronte a un concetto di traduzione che non si stenta a riconoscere a tratti nella nuova edizione italiana dell'*Antigone*: un tipo di traduzione che non si limita a sconvolgere la lingua d'arrivo nell'urto con la lingua da cui si traduce, bensì attacca il testo originale perché se ne manifestino l'essenza occultata, la lettera. La traduzione interviene come un momento nella vita dell'opera per tirar fuori ciò che è nascosto o poco visibile. L'arte greca, secondo Hölderlin – ce lo ricorda Antoine Berman (p. 87) – ha imparato a dominare con la sobrietà e la chiarezza, con la razionalità del *logos*, ciò che è all'origine della sua poesia, il «fuoco del cielo» e «l'entusiasmo eccentrico». L'arte occidentale, al contrario, per far scaturire queste forze originarie, quel tono di base che costituisce il nucleo vitale sotteso all'opera, deve vincere la propria razionalità, la propria sobrietà. Ciò comporta una traduzione letterale e «etimologizzante», che tuttavia autorizza e impone al testo originale modifiche anche importanti e intensificazione, comporta l'utilizzo di registri diversi, di lingue dialettali.

La forza con cui Giovanni Greco afferra e forgia questa nuova *Antigone*, la lingua dura e stridente che ne scaturisce, evocano inevitabilmente quella «lotta» auspicata e realizzata dal poeta tedesco nei confronti di un'opera per renderla di nuovo parlante. L'operazione del traduttore italiano di mescolare «registro alto e registro basso nel lessico, nella sintassi, nella dizione metrica», di non risparmiare «anacronismi, aulicismi e volgarismi, calchi e rifacimenti», conferisce a questa traduzione, secondo le sue stesse parole, lo statuto esemplare, di «eco plastica di un'espressione ambigua che non cerca altro effetto a livello di partitura che quello di inscenare il processo stesso della traduzione nel suo farsi» (*Introduzione*, p. 24).

Nota bibliografica: Le citazioni da *La traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain* di Antoine Berman (Éditions Trans-Europ-Repress, Mauvezin, 1985) sono tratte dalla edizione Seuil, Paris, 1999; in italiano esiste la traduzione di Gino Giometti, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, Quodlibet, Macerata 2003