

Susanna Pietrosanti

Parole che volano: su una nuova traduzione di *Edipo Re*

Abstract: Il saggio esamina la traduzione dell'*Edipo Re* di Sofocle eseguita da Francesco Morosi. *Target-oriented* e letterariamente alta, dimostra le capacità di una nuova versione di un classico di determinare una performance incisiva, condizionando anche gli esiti di scena.

Abstract: The essay examines the new translation of Sophocles' *Oedipus Rex*, performed by Francesco Morosi. The translation shows the capability of a Classic masterpiece's new version of determining an impactful performance, shaping also the stage results.

Parole-chiave: Sofocle; traduzione; performance contemporanea; Edipo; teatro classico

Keywords: Sophocles; translation; contemporary performance; Oedipus; Classical Theater

Susanna Pietrosanti – Università degli Studi di Pisa. La studiosa si interessa al teatro classico, alla performance contemporanea, ai Translation Studies e all'antropologia.
Email: susannapietrosanti1@gmail.it

Parole che volano: su una nuova traduzione di *Edipo Re*

1) Il teatro tragico greco, scrive Maria Cecilia Angioni, «continua nella sua distanza a interrogare l'uomo moderno e diviene paradigma mitico della situazione contemporanea»¹. Già Vidal Naquet aveva dichiarato che la tragedia propone allo spettatore un interrogativo di portata generale sulla condizione umana, i suoi limiti, la sua necessaria finitezza: «porta in sé, nel suo intento, una specie di sapere, una teoria relativa a questa logica illogica che presiede all'ordine delle nostre attività di uomini»²; e attraverso questa 'esperienza immaginaria' ci rende capaci di accedere alla coscienza insieme del nostro valore e della nostra vanità. Ma, benché la visione, l'apparenza, la capacità di suggerire e immaginare, siano parte integrante dello spettacolo - il cinema, il teatro creano immagini che rappresentano l'irrappresentabile, scrive P. Judet de La Combe³, e aggiunge: «mais que faire avec les mots?». Le parole sono parte integrante, fondamentale della tragedia, che, nel suo essere testo destinato alla rappresentazione, si espande in direzioni complesse e propone ripetutamente un'ermeneutica della sua rilettura. Celebri studiosi come Bierl, Flashar, Taplin, MacIntosh, Hall⁴ hanno stabilito i fondamenti di una nuova tipologia di studi che indaga sulla ricezione e sulla ri-creazione del dramma classico, spesso genericamente considerato come 'mito', quando invece, teatralmente e culturalmente parlando, «il mito di Medea, o di Edipo o di Oreste è costituito in gran parte dalle parole di Eschilo, di Sofocle o di Euripide o di altri poeti che attraverso una lunga tradizione ne offrono la propria interpretazione»⁵. Lo sostiene Bollack, che nel suo *La Grecia di nessuno. Le parole sotto il mito* sottolinea fin dal titolo la centralità della parola, panorama della nostra indagine e strada da percorrere nella lunga catena di 'mislature' che ogni generazione fornisce del dramma classico. Le parole dei tragediografi necessitano di traduzione per essere rese fruibili al pubblico contemporaneo, e tradurre un testo classico indirizzato al teatro non è mai un'operazione neutra né semplice. Corrisponde ad una scelta di *langue* e non di *parole*, deve aspirare

ad aprire, e non a chiudere, un percorso interpretativo, a suggerire, e non a irrigidire, l'istanza ermeneutica. Non a caso Mounin sottolinea che la traduzione di un testo greco per una fruizione contemporanea deve essere considerata in modo duplice: «tanto un adattamento, quanto una traduzione»⁶. I *Translation Studies* si sono interrogati sulle modalità e sugli scopi di questa operazione fortemente ermeneutica, con particolare attenzione alla sfera performativa:

translation, especially forms of translation linked to theatrical performance, has allowed the classics to be disseminated to an audience that is much wider and more diversified and internally conflictual than is usually assumed⁷.

Il traduttore del testo teatrale, che non abbia come obiettivo la mera letteratura teatrale, deve «vestire l'*habitus* del *metteur en scène*, porsi nei confronti del testo di arrivo in una prospettiva comunicativa concreta»⁸. Se non li traduciamo, asseriva Edoardo Sanguineti, i classici sono morti: e anche così, «piaccia o non piaccia, non c'è altro locutore che il traduttore»⁹, la cui lingua, per nulla neutra, per nulla trasparente, è segno dei tempi in cui la traduzione viene svolta e dell'*audience* a cui viene rivolta. Il traduttore per Sanguineti deve essere consapevole della storicità e delle caratteristiche della lingua da cui sta traducendo e anche di quella in cui traduce: con spregiudicatezza Sanguineti sostiene che, alla fine, il testo originale non è che «un accidente», perché, nel trasferimento culturale e linguistico operato dal traduttore, esso viene virtualmente perduto: «noi non andiamo a vedere Euripide, noi ascoltiamo la traduzione di Euripide, cioè di un testo italiano dove non passa, salvo casi di omofonia, neanche una parola dell'originale»¹⁰. Passo fondamentale la dichiarazione di Derrida, che già nel 2002 asseriva che

the paradox of translation is that the translator must strive to be as faithful as possible to the original author's style and intent, while at the same time recognizing that it's impossible to reconstitute the unique meaning of the

original words. The alchemy of translation occurs precisely at that point where an essential new work is created¹¹.

Un'opera nuova. L'ispirazione del tragico, la lingua e il testo del traduttore, la visione del regista, la mediazione dell'attore: attraverso questi passaggi il dramma classico si veicola al pubblico. Accade anche quest'anno al Teatro Greco di Siracusa, dove Robert Carsen dà nuovamente vita all'*Edipo Re* di Sofocle.

2) Le parole per dire questo nuovo Edipo sono quelle di Francesco Morosi, giovane studioso della Scuola Normale Superiore di Pisa che alcuni anni fa aveva già partecipato «ad un lavoro di traduzione collettiva dell'*Edipo Re* per il Gruppo Teatrale della Normale», lavoro nel quale l'obiettivo, come pure le premesse estetiche, si delineava come molto diverso:

Cercavamo un testo unicamente *target oriented*, ed eravamo disponibili, pur senza stravolgimenti, a procedere oltre Sofocle, talvolta persino contro Sofocle, pur di ottenere un testo comprensibile e coinvolgente per un pubblico contemporaneo¹².

Il contagio con lo spazio scenico, con il *mana* indiscutibile del Teatro Greco di Siracusa, nel quale la nuova versione avrebbe dovuto conoscere la prova della scena, ha avvisato subito il traduttore che questa volta «sarebbe servito tutt'altro». Giovanni Greco, studiando appunto il 'teatro della traduzione', avvisa che la scena della traduzione è come

la scena del crimine: porta con sé una teatralità ricorrente e ancestrale, nella quale si distinguono attori, personaggi, costumi e fondali che interagiscono ambiguamente davanti a uno spettatore/lettore e che di volta in volta configurano quella messa in scena come unica e irripetibile¹³.

L'unicità di un luogo come il teatro greco di Siracusa impone una complessità ed una specificità precisa. Come non tutti gli interpreti

sono in grado di recitare in questo speciale luogo teatrale, se non dimostrano di possedere «una capacità speciale di riempire lo spazio con la voce e con il corpo», così

non tutte le traduzioni sono adatte a quello spazio – proprio come per gli attori, ne occorre una che lo sappia ‘riempire’. Fuor di metafora, questo significa, almeno credo, che occorre una traduzione che sia certamente comprensibile ad un pubblico contemporaneo, ma che sia anche alta, poeticamente e letterariamente.

Un obiettivo ambizioso, che richiede competenze adeguate: «io non avevo grandi strumenti per realizzare un testo di questo tipo, ma per fortuna avevo Sofocle». E avere Sofocle significa che «è stato sufficiente fidarsi dell'originale, anche delle sue complessità (soprattutto delle sue complessità!) per arrivare a quel testo alto di cui sentivo la necessità». Una lezione che Francesco Morosi dichiara di aver ricevuto in dono dal suo grande maestro, Guido Paduano: fidarsi di un autore classico significa non semplificarlo mai, non banalizzarlo, non cedere mai alle piccole spinte normalizzatrici, «inevitabilmente parafrastiche, cui per forza si è portati nel tentativo di conciliare le tante necessità di un traduttore – il proprio stile, il proprio *target*, la ‘leggibilità’, la ‘dicibilità’ eccetera». La *vulgata* teatrale sostiene che la dicibilità di un testo coincida direttamente con la paratassi, la linearità, l'abbassamento del registro lessicale e la semplificazione dei nessi sintattici troppo complessi: invece la complessità, la presenza di una dislocazione apparentemente non consequenziale, non logica delle parole, «consente alla funzione poetica del linguaggio di prendere corpo, di installarsi perentoriamente proprio là dove questa dislocazione fa violenza alla sequenza attesa nell'uso linguistico-sintattico standardizzato»¹⁴. E nemmeno è scontato che una «strategia della scorrevolezza» giovi all'effetto della traduzione e all'esito della performance. Serpieri ha esortato ad essere «densi ed ellittici come l'originale, anche a costo di risultare talvolta ostici alla lettura»¹⁵, perché le opacità della scrittura e della traduzione possono diventare nodi suggestivi sulla

scena. Cercare, dunque, di comprendere e di rendere la complessità della dizione poetica di un grande autore come Sofocle è «un lavoro bellissimo e minuzioso che spetta all'interprete (un lavoro peraltro che secoli di *scholarship* non hanno ancora esaurito), e che è propedeutico al lavoro del traduttore»¹⁶, che deve al suo massimo cercare di preservare e riprodurre la grande complessità del classico, «facendo il meno possibile sconti» ed evitando in tutto e per tutto quell'effetto di abbassamento e ibridazione dei registri comunicativi chiamato da Valerio Magrelli 'jet lag traduttorio'¹⁷. Da una parte, con consapevolezza, la nuova traduzione si rende accessibile, imbocca la via di una chiarezza razionale, di una 'lucidità' contemporanea che spazzi via ogni ostacolo al fruitore dell'opera: dall'altra preserva una rete di nuclei di senso e di specificità lessicali, simboliche, retoriche, misteriche, allusive che rendono conto della complessa prospettiva e dei mille sensi del testo sofocleo. L'insieme di significato della traduzione è costruito in modo coerente e costante, ma ovviamente il suo 'fare senso' non dipende solo da una lettura filologica di Sofocle, quanto semmai dalla nuova struttura semantica che Morosi mette in opera e che rende la traduzione insieme estremamente classica ed estremamente nuova. «On n'est donc pas dans une relation binaire», dichiara Judet de La Combe¹⁸: ci sono in gioco almeno tre elementi, il testo greco, la traduzione e un luogo incerto tra i due testi, difficile da rintracciare, una nebulosa di contatto dove si genera la specificità, la novità. Del resto, ogni volta che si attende ad una traduzione, suggerisce Giovanni Greco, l'atto interpretativo ovvero l'intenzione ermeneutica «è concretamente un atto della semiosi teatrale, con mittenti e destinatari, presenti e assenti, che devono essere interrogati, arrestati, rilasciati ovvero condannati a morte»¹⁹, e ancor più attentamente perseguiti quando la traduzione riguarda, come in questo caso, un testo teatrale, e si indirizza *from page to stage*. L'operazione traduttiva che conduce Sofocle dalla pagina alla scena ha conseguenze inattese: il testo risulta leggermente 'strano', leggermente 'straniante'. Rimane in ogni caso accessibile:

comprensibile, (limpido, perché limpido è lo stile di Sofocle) ma al tempo

stesso leggermente ma significativamente ‘diverso’. Quel leggero scarto tra un registro considerato ‘normale’ e uno considerato altro, strano appunto, doveva segnalare la solennità di un momento più alto, la particolarità e la specificità di un’occasione preziosa – essere insieme a teatro.

La catena di influenze tra traduzione, testo, intenzione registica e luogo scenico non poteva essere neppure parzialmente sciolta: la cavea del Teatro Greco avrebbe costituito un luogo teatrale in cui migliaia di persone avrebbero respirato insieme e vissuto insieme il «mistero, estetico ma soprattutto emotivo, del teatro, in uno spazio insieme sovraffollato e sorprendentemente intimo». Era necessario quindi «enfaticamente e in un certo senso prendersi cura», di questa speciale natura del contesto, e non a caso da molti osservatori è stata notata la natura ‘rituale’ della performance agita in scena. Già Antoine Berman, nel contesto dei *Translation Studies*, aveva sostenuto che si deve sempre e comunque mantenere l’irriducibile estraneità del testo tradotto²⁰. Federico Condello e Bruna Pieri suggeriscono appunto che un traduttore di teatro classico non deve mai esentarsi da quella che proprio Berman chiamò «educazione alla stranezza»²¹. Il testo sofocleo rimane estraneo perché si dimostra sempre inattuale, incomunicabile e fondamentalmente intraducibile: Walter Benjamin aveva già asserito che il valore di una traduzione, implicando costitutivamente il confronto con l’alterità, si misura dalla non traducibilità totale, dalla non comunicabilità dell’originale: compito del traduttore è proprio «trovare quell’atteggiamento verso la lingua in cui si traduce, che possa ridestare l’eco dell’originale»²². L’originale rimane sempre altro, e la traduzione fa sempre scarto, differenza, anche quando si connota come luminosa, comprensibile, cristallina. Morosi ne è consapevole:

qualunque traduzione conserva un’autonomia enorme rispetto all’originale, specie poi se quest’ultimo proviene da un contesto enormemente diverso, lontano millenni da noi – dunque, paradossalmente, anche una traduzione

fedelissima fa un'operazione esteticamente e teatralmente non neutra, che necessita di essere discussa.

Quella di Francesco Morosi si delinea come una traduzione dichiaratamente letterale:

tradurre in modo letterale non significa ovviamente produrre una traduzione *verbum de verbo*, ma provare ad auscultare il testo per individuare e riprodurre un registro, una sintassi, una dizione che sono peculiari della poesia antica, e per trovare e capire ogni suo scarto, anche il più piccolo.

Gli esempi sarebbero innumerevoli, perché ovviamente ogni scelta lessicale e sintattica ridiscute e ripensa le scelte estetiche precedenti, le concretizza e addirittura le ri-definisce dopo che la traduzione è stata decisa. Un esempio fra tutti: il v. 353 (ὡς ὄντι γῆς τῆσδ' ἀνοσίω μιάστορι), parte del famoso dialogo tra Edipo e Tiresia, ha conosciuto innumerevoli varianti nella traduzione. Spesso i traduttori italiani hanno valorizzato il suo significato causale, trascurando la valenza che, in greco, *os* più participio ha di spostare il senso della frase nel regno della soggettività²³; e del resto spesso in Sofocle il senso causale prevale comunque, come chiarisce Moorhouse nel suo celebre studio sulla sintassi sofoclea²⁴.

Così Valgimigli scioglie in «perché tu sei l'empio che contamina la nostra terra», Sanguineti, con stile più espressionista, «perché tu sei il maligno orrore che contamina questa terra», Stella «perché tu sei il sacrilego, tu sei il contagio»: Renzo Tosi, esaminando le traduzioni sopra elencate, osserva che si tratta di una linea traduttiva che tradisce meno l'originale, «ma si deve ammettere che, a livello teatrale, se si rinuncia al tono sarcastico, non si può che sostituirlo con una icastica tragicità»²⁵. Condello e Paduano, ad esempio, scelgono di tradurre «sei tu», non «tu sei»²⁶, aumentando il *pathos* di una frase drammatica che Morosi rende in perfetto equilibrio tra chiarezza ed effetto: «davvero? E allora ti dico: rispetta l'editto che hai appena emanato, e da oggi non rivolgere la parola né a loro né a me, perché sei tu l'empio che contamina questa terra» (vv. 350-

353). La traduzione si snoda in un equilibrio di cristallo: al v. 1, il celebre vocativo *tekna*, ‘figli’, lampeggia con una comunicazione immediata e contemporanea, ma il traduttore non rinuncia alla figura retorica elegante ed efficace dell’unione antitetica di due termini opposti («figli, stirpe nuova dell’antico Cadmo»). Il luogo tradizionalmente complesso ai vv. 9-11, in cui Edipo si domanda se i supplici siano venuti da lui «temendo o desiderando», oppure, come propose Pontani, «per paura o per rassegnazione»²⁷, o sciogliendo, come Ferraro, «perché temete qualche danno o perché desiderate aiuto»²⁸, viene risolto da Morosi in sintesi asciugata ed eccellente: «con quale sentimento siete qui? Paura? O speranza?». Nel testo di Sofocle, infinitamente capace di considerare il tempo, una categoria di senso²⁹, Creonte, inviato a consultare l’oracolo, è lontano dalla patria «al di là del ragionevole e più del tempo necessario » (vv. 74-75). La ridondanza in realtà non si verifica, perché i concetti hanno sfumature diverse: “al di là del ragionevole” riflette una misurazione soggettiva e fa trapelare l’ansia di Edipo, “più del tempo necessario” risponde a calcoli oggettivi. Per Morosi, con felice fusione, Creonte secondo Edipo «sta tardando oltre ogni ragionevole limite». E pochi versi più avanti, quando Creonte sta arrivando, la resa di Morosi è ancora una volta felicemente sintetica ed estremamente metaforica: da «o Apollo signore, possa egli venire con fortuna salvatrice, raggianti come è nell’aspetto», come reciterebbe una traduzione letterale, (vv. 80-81) si passa a «Apollo signore! Fa’ che porti una luce di salvezza, come quella che gli risplende in volto». Metafora concretizzata in stile altamente sofocleo.

3) «Is language all we have of Sophocles? Music, dance, costumes, staging: all are lost. Language remains. Not only: language is quite literally all: reality, for humans, is language» asserisce Luigi Battezzato³⁰. Ma le parole di Sofocle diventano quelle del suo traduttore, che è consapevole della difficoltà dell’impresa:

al problema generale di un registro giusto per il contesto si sovrappone l’enorme problema specifico di quel dramma: una tragedia di conoscenza come

Edipo Re è basata in modo costante, persino ossessivo, sul dominio fallace della parola.

Il testo, è risaputo, è pervaso di ambiguità, certamente a livello lessicale, ma anche ad un livello più generale o più profondo: ogni parola, ogni immagine appare pensata «per dare la spiacevole sensazione di un quadro che noi mortali non siamo mai davvero in grado di comprendere e possedere». È stato scritto infatti che «the case of the language of Sophocles is especially complex in that in his plays deception, interpretation and identity are crucial themes, and themes that exist only through language»³¹: e per Guidorizzi «sono appunto il silenzio, la rimozione, l'essere in bilico tra sapere e non sapere, tradire e nascondere, la sotterranea e continua tensione»³² a rendere il capolavoro sofocleo terribilmente catturante. Già W.B. Stanford nel 1939 aveva sottolineato la posizione speciale che questa tragedia occupa rispetto all'anfibologia, per la quale si pone come modello³³; Vernant sottolinea che l'*Edipo Re* presenta più del doppio di formule ambigue rispetto agli altri drammi sofoclei, e che, oltre alle ambiguità lessicali, rese possibili dalle oscillazioni e dalle contraddizioni della lingua, esistono momenti in cui l'eroe si trova letteralmente 'preso in parola', e il linguaggio gli si ritorce contro, arrecandogli l'esperienza diretta del senso che si ostinava a non riconoscere³⁴. Alcuni momenti topici sono stati analizzati dallo stesso Vernant nel suo studio ormai classico³⁵, ma è evidente che tutto il testo è pervaso di vertiginose ambiguità. Battezzato ha richiamato l'attenzione del lettore sul v. 793, in cui Edipo racconta che Apollo gli aveva profetizzato che sarebbe stato uccisore del padre «che lo aveva generato»³⁶. Un pleonasma di tradizione omerica riecheggia il mistero e la sottostante verità: come al v. 827 l'*hysteron proteron* che definisce Polibo il padre «che mi allevò, che mi generò», dice molto più di ciò che sembra, e scava molto più a fondo: «the audience finds the riddles easy to solve, but Oedipus does not», commenta Oliver Taplin³⁷. Anche un minuscolo particolare può mostrare appieno questa capacità del linguaggio. Già Segal aveva fatto notare, a proposito dei vv. 118-120 della tragedia, che

the grammatical categories of language itself, the ease of shifting from the masculine to neuter in the inflection of the pronominal adjective 'one', seem to lead the investigators astray from what will solve the mystery³⁸.

La traduzione letterale gioca con questa ambiguità: «sono morti tutti tranne uno, un tale che, fuggito per paura, di ciò che vide non seppe riferire nulla, tranne una sola cosa». Morosi chiarisce ed asciuga «sono morti tutti – tranne un tale che però è fuggito per la paura, e di quello che ha visto ha riferito con certezza una cosa soltanto»: ma anche così, nella chiarezza di una traduzione eminentemente contemporanea, «words seem to speak a truth that he himself cannot (consciously) utter, as if his language is somehow out of his control»³⁹. Il linguaggio del personaggio Edipo, comunque, che già Knox aveva delineato come particolare, notando la prevalenza di verbi d'azione come *drao* e *pratto*, le occorrenze dell'aggettivo *tachýs*, la frequenza del pronome personale di prima persona e una modalità specifica di far domande, «a particular kind of follow-up question, one that we see very frequently repeated»⁴⁰, qualcosa come, in inglese «oh, really?», reso da Morosi con il frequente inizio della domanda con 'e' o 'ma' («e quale? Una cosa sola potrebbe farcene scoprire molte, se potessimo aggrapparci a un piccolo principio di speranza» v. 120: «ma come può un brigante aver osato tanto?» v. 124, e mille altri esempi) viene sempre sviluppato da Morosi in direzione concreta. Persino le metafore virano in quella direzione, e l'antitesi tra vista e cecità che Edipo scaglia contro Tiresia si sviluppa, *targed oriented*, in un contemporaneo modo di dire: «questo impostore straccione, che ha occhio per il guadagno, ma nella sua arte è cieco» (v. 389). E nell'angosciato dialogo con Giocasta Edipo dichiara che si sente tremare «al pensiero del letto di mia madre», concretissimo *lekos* che secondo tradizione allude ad un ampio campo semantico che va dal matrimonio al consorte al rapporto sessuale⁴¹.

Poiché però la tastiera della traduzione può aprirsi indeterminatamente, il Coro, importantissimo nella messa in scena di Robert Carsen, conosce un linguaggio più variegato, più

analogico e metaforico. Apollo, omericamente *lungisaettante* pochi versi prima e qui *anax*, «signore», viene implorato di scagliare «dalle corde dell'oro ricurvo», un arco divinamente metaforico, le sue frecce irresistibili al v. 203 della *pàrodos*: poco prima, con meravigliosa sinestesia, «il peana risplende» (v. 186). «Vaga da solo per la selva impervia, negli antri e sulle rupi, il toro, misero con piede misero»: al v. 478 l'immagine dell'animale /uomo, il toro della fatica zodiacale, vittima sacrificale connotata come Edipo dalla zoppia, risalta con misteriosa potenza, superando qualsiasi similitudine che sarebbe stata banalissima al confronto. Pochi versi prima, al v. 473, la traduzione scioglie il nodo stretto, e in luogo di una voce che rifulge, *elampse fama*, inserisce «un bagliore è riflesso da poco, la voce del Parnaso innevato», favorendo la comprensibilità ma non certo sminuendo la carica suggestiva della frase sofoclea. E al Coro sono riservati i versi più metaforicamente potenti, vv. 1207-1210: «lo stesso grande porto ti bastò come figlio e come padre: come poterono, come poterono, infelice, i solchi arati dal padre sopportare in silenzio sino a quel punto?». Per far gemmare la metafora, Morosi la anticipa sottilmente: «un rovescio della vita» ha reso Edipo infinitamente disperato: questa onda che si abbatte, devastante, è molto più metaforicamente delineata di un medio 'cambiamento di vita', e diffonde il campo lessicale del mare indomabile in un'altra regione della stessa metafora, perfettamente.

4) Lo stile di Sofocle, «forse non fantasmagorico come quello di Eschilo», è tuttavia capace, lo abbiamo visto, di scartare continuamente su un piano immaginifico, di nutrire e far gemmare le metafore; «quella di Sofocle è una dizione densa, perché è concreta, perché quasi sempre l'astratto si manifesta nel concreto, attraverso il concreto». Morosi ha premiato sempre la concretezza della parola, non solo traducendo, o tentando di tradurre, lemi cruciali (dicendo «quasi la stessa cosa», come suggeriva Umberto Eco), ma anche intercettando, o tentando di farlo, da subito «questo tessuto intrinsecamente metaforico, riproducendolo il più possibile, così da mettere gli spettatori nella condizione di

percepire sempre questa matericità metaforica della parola». È questo, infatti, il terreno dove nasce l'ironia tragica, «che è solo il *by-product* più evidente di un metodo poetico ancora più sottile e complesso». Dunque premiare la concretezza della parola, preferire il più possibile il concreto all'astratto, dare peso alle parole, scegliere termini semplici e metterli in rilievo, evitando le trappole fruste di quello che Condello chiamò 'il traduttese': per esempio, Morosi dichiara di non amare

il nesso aggettivo/sostantivo, che mi pare inutilmente letterario, mentre trovo di grande efficacia il nesso sostantivo/aggettivo, che non solo è più 'facile', ma soprattutto aiuta a mettere in risalto tutti e due i termini anziché farli perdere entrambi in una sorta di nesso epitetico.

E anche il lessico, le scelte lessicali, brillano per contemporanea intenzionalità: 'rabbia', ad esempio, per tradurre la retorica 'ira', è certo una scelta estremamente 'dicibile', ma non soltanto. Furia, irritazione frustrata, clinico stato di esaltazione, una *rabies* quasi animale, che distorce la razionalità e che è salva da qualsiasi 'traduttese', ma che non rinuncia a un'aura potente, una 'passione rossa', avrebbe deciso Natoli. E gli 'impulsi' che Tiresia vede criticati da Edipo attivano insieme una sfera completamente contemporanea (l'attitudine post freudiana a prendere in considerazione subito la *tache noire* del nostro inconscio) e un campo semantico insieme 'facile' e misterioso – dietro ogni impulso può esserci un mistero, dietro ogni impulso la mano di un dio. Ma la 'dicibilità' della traduzione non è solo agevolazione. È anzi un'apertura al segreto dell'autore. Più semplice e chiaro e cristallino è il risultato della traduzione, più evidente emerge l'operazione poetica di Sofocle, in modo più impressionante, addirittura più sorprendente. Siamo abituati a pensare alla poesia

come a un'impresa del tutto astratta dal mondo, del tutto intellettuale: la poesia teatrale antica invece è quanto mai radicata nel mondo, nelle cose, e

proprio dalla materia fa sorgere i significati più alti, perché è capace di tollerare convivenze anche impossibili fra quanto vi è di più concreto e quanto vi è di più astratto.

Del resto, il contatto e il contagio sono risultati estremamente influenti in questa traduzione. Morosi dichiara di essere stato influenzato dallo stile teatrale di Robert Carsen,

un teatro che ricerca volutamente la semplicità del segno, perché è convinto che solo questa semplicità sia in grado di produrre simboli, e quindi significati: che non è mai un'operazione puramente estetizzante, né puramente intellettuale, ma che penetra nel profondo di un testo, ne scopre il potenziale emotivo, poi lo scatena, limitandosi a enfatizzare gli snodi fondamentali della drammaturgia. Un teatro elegante, alto e semplice, a cui spettava una traduzione semplice e alta, quale effettivamente ha ricevuto.

Da subito, Carsen desiderava una recitazione non enfatica, semmai caratterizzata da una qualche 'enfasi per sottrazione': attraverso la pulizia, la chiarezza e la distanza, attraverso una quasi 'cesura controritmica' di tipo holderliniano⁴² il nuovo *Edipo* ha trovato la propria esaltazione. «Si dice che un testo teatrale sia per natura multi-autoriale: questo è vero in particolare per una traduzione, che di autori ne ha almeno due», dichiara Morosi, che racconta poi di aver lavorato con tutta la compagnia, gli attori, il regista, il drammaturgo Ian Burton, per cercare di capire il testo, di approfondirlo, di entrare nel ritmo e nella dizione sofoclei. Anche questa volta, i performer sono stati per così dire «la *mise en abyme* del traduttore, il suo riflesso e la sua proiezione drammatica, metafora e metonimia dell'atto interpretativo»⁴³. I risultati di questo lavoro di gruppo sono stati fondamentali:

se l'*Edipo* di Carsen è diventato una meditazione profonda e lancinante sull'umanità è perché è anzitutto una meditazione collettiva – guidata dagli attori in scena – sulla parola: e lo è proprio perché questa meditazione si è svolta davvero. Si è trattato di un lavoro non solo tecnico, e nemmeno solo

intellettuale, ma emotivo: resterà indimenticabile per me il silenzio doloroso seguito alla prima lettura del monologo del secondo messaggero o il silenzio, altrettanto denso, dopo la prima prova in piedi della scena di Tiresia.

5) Tradurre per la scena, portare in scena, rimettere in vita un classico, è un'operazione misteriosa: misteriose influenze, misteriose conseguenze. La scena di questo *Edipo*, con la celebre scala monumentale di trentun ripidi gradini, monolite simbolico che sembra racchiudere il teatro replicando la 'cavea', impianta un panorama completamente bianco – come una pagina intonsa – in cui attori neri sovrascrivono messaggi decifrabili e non, fin troppo edipici, in senso sofocleo. Gli appartenenti alla casa dei Labdacidi percorrono la scala in senso ascendente e discendente, simboleggiando il loro mettersi in contatto con la città, scendendo, o con gli dei che incombono, ascendendo; perché ad un certo punto la verità non scende più dall'alto, ma sale dal basso, dal passato, dalle viscere, dalle radici. Creonte (Paolo Mazzarelli) di ritorno dalla visita all'oracolo con la sua valigetta da manager percorre orizzontalmente i gradini, in un *défilè* di sicuro potere, di autorità serena, gemello talvolta a Edipo (Giuseppe Sartori), anche lui elegante e autoritario nel suo completo nero senza tempo che il colpo di coda della sorte gli strapperà di dosso cedendogli in cambio solo lo straccio insanguinato che poco fa era l'abito di Giocasta - un ritorno alla madre terribile, devastante. La regia di Carsen è gemella alla traduzione prescelta per pulizia funzionale ed efficacia estrema: gli attori rispondono alla doppia sollecitazione in stato di grazia: ma il colpo di genio della performance si incarna nel Coro. Ottanta elementi che si muovono con assoluta padronanza

svolgendo precisi movimenti stilizzati così da mimare dei rituali di grande impatto visivo ed emotivo, secondo le suggestive: coreografie geometriche – ora circolari, ora triangolari – concepite dal coreografo Marco Berriel⁴⁴.

La *pàrodos*, cupa e suggestiva, li vede entrare in mascherine nere FFP2 e svolgere un rituale di lutto collettivo tra volute d'incenso,

trasportando vesti nere, spoglie vuote dei defunti e ali scure degli uccelli saprofagi, chissà. Le vesti nere, accumulate in cerchio, saranno calcate da Tiresia, il cui bastone le esplorerà: *omphalòs* capovolto in cui soltanto l'indovino ha la capacità di vedere e di decifrare. Il bastone di Tiresia, poi, passerà a Edipo, non solo come mezzo di appoggio di chi non vede più, ma come simbolo di una condizione mutata, in cui i mezzi di visione, di conoscenza e di autoconoscenza sono altri: «una doppia reciprocità, in cui le identità sono confuse»⁴⁵. Edipo del resto aveva avuto l'ardire, o la sconsideratezza, di raggiungerlo nella macchia nera fino alla caviglia, guadagnando il lutto e il mistero: e con gesto simbolico indimenticabile Tiresia fa planare un drappo nero su Edipo, traducendo per gli spettatori il contagio impuro che ormai lo ha contaminato. La dizione degli attori – le dentali messe in risalto, le cesure spesso volutamente innaturali – sottolinea il cosiddetto 'straniamento quintessenziale' del testo⁴⁶ e, in maniera molto benjaminiana, sospende il testo, lo distanzia e quasi lo cita, sfuggendo la «pura successione» in direzione invece di un «montaggio che implica la cesura, la frammentazione, dispositivo drammaturgico fondamentale, *technè poietikè*, secondo l'accezione aristotelica»⁴⁷. Fornendo una versione fisica e metamorfica della traduzione adottata, gli attori si muovono geometrici, sintetici, schematici (sarebbe possibile un grafico dei movimenti reiterati delle braccia di Giuseppe Sartori/ Edipo, della posizione obliqua del suo piede che deve affrontare gli scivolosi gradini della scala, e del destino, 'ripido' come la morte in Omero) e contrappuntano così l'unica musica che è stata concessa alla rappresentazione, ovvero un clima sonoro ispirato dalla musica popolare rumena derivante dallo studio sull'*Edipo Re* pasoliniano svolto da Cosmin Nicolae, inserito proprio per questo nel *team* di Carsen a Siracusa. L'ambiguità tra dionisiaco e apollineo, un movimento oracolare che sembra suggerire con la fisicità molto più di quello che le parole possano comunicare, è la dimensione del Coro, che talvolta sbatte i drappi neri come ali funeree frammentando il testo in modo da annullare «la totalità falsa e aberrante» dell'opera d'arte⁴⁸, talvolta si allunga in linee parallele che pur nell'aspetto di chiarezza geometrica evocano un rito, un mistero.

Dello spazio sono sfruttate le infinite potenzialità e questo genera geometrie inattese. Penso in particolare alle file rettilinee dei coreuti posizionate tra la rassicurante linea retta dei gradini della scala e le inquiete dinamiche dei corpi di Tiresia e di Edipo (I episodio) o alla disposizione a croce che si sviluppa su parte della scala e dell'orchestra e che si trasforma poi in due rette parallele. Gli uomini e le donne del Coro, tutti in nero, con il capo velato, quasi immobili nel corpo, affidano a mani e braccia il contrappunto alle parole (II stasimo): una cheironomia eseguita in modo esemplare e in accordo con la ritmica e la musicalità della recitazione, che deve molto anche alla ritmica e musicalità della traduzione,

scrive sapientemente Raffaella Viccei⁴⁹. La scrittura simbolica nella pagina bianca della scena dice molto di più di ciò che sembra, come il *synthema* criptico di Eleusi che sembra una lista di azioni banali e dice il mistero⁵⁰. Da un lato seguiamo l'avventura tragica del protagonista e la stretta angosciante della rivelazione, dall'altra i segni simbolici del coro, e comprendiamo che, miracolosamente, traduzione e regia hanno fermentato per rendere questa performance veramente un mistero: assistendo ad essa, «qualcosa deve necessariamente accadere nell'anima», come Dione Crisostomo asserì per il rituale eleusino (*Or.* 12, 33)⁵¹.

Edipo, simbolo della condizione umana, arriva a conoscere sé stesso: esce di scena, nudo, insanguinato, acciecato, eiettato in una seconda nascita, non a caso, passando tra il pubblico, terribile *ecce homo* in cui tutti ci riconosciamo. Il finale della performance, che si differenzia da quello della tragedia, nel quale Edipo supplica Creonte di esiliarlo, mentre Creonte dichiara di voler aspettare di comprendere appieno la volontà di Apollo, sembra sottolineare la non-conclusione del dramma stesso, secondo la tesi della Roberts, che sostiene che i versi finali dei drammi sofoclei costituiscono una sorta di confine, che separa differenti realtà: «the world of the play and the world of the audience, the story of the play and the continuing story of the myth»⁵² e, in fondo, il mondo della storia appena andata in scena e il nostro, quello degli spettatori. Edipo sale la scala che lo porta fra il pubblico: la sua grande sofferenza,

la sua finale autoconsapevolezza, stingono su di noi. «L'esperienza sconvolgente ha l'effetto di scuotere le fondamenta della personalità e prepararla ad accettare nuove identità», scrisse Walter Burkert, riferendosi ai misteri. «Non è un enigma/egli è un mistero», suggerisce l'Ombra di Sofocle al Padre in *Affabulazione* di Pasolini. Infatti, secondo la celebre definizione di Roland Barthes, il teatro è una specie di macchina cibernetica⁵³ che mette lo spettatore di fronte a una polifonia di codici simultanei e successivi, simbolici e analogici, trasformando la razionale resa traduttiva in un atto semantico di straordinaria densità. Senza la lucidità della traduzione, e la dignità estrema della regia, però, la macchina cibernetica non avrebbe prodotto la stessa selva di simboli. Le parole, certo, sono state trasformate in azione: ma queste parole hanno determinato l'azione e il senso e l'intenzione. L'estetica della performatività, indagata in primo luogo da Erika Fischer Lichte⁵⁴, ha dichiarato l'esistenza, e l'importanza, di un concetto di performance in cui si annullano i confini tra significante e significato, soggetto e oggetto, autore, regista, *audience*, tutti esposti, insieme, a trasformazioni molteplici. Ma, almeno in questo caso, radice profonda di queste trasformazioni è certo chi traduce, mirando non al lettore, ma allo spettatore. La traduzione di Francesco Morosi ha attraversato, e condizionato, anche, la mediazione della messa in scena e si è trasformata, con evidenza, in evento estetico. Nella co-presenza fisica di attori e spettatori è inserito anche il traduttore, la cui azione mira alla produzione di una 'messa in scena silente'⁵⁵ o implicita, addirittura, che Robert Carsen ha reso, invece, magnificamente concreta. 'Vola alta, parola', invocava Mario Luzi, e tramite le parole del suo traduttore Sofocle ha vissuto la sua ennesima 'cultural relocation'⁵⁶: ennesima, e indimenticabile.

Note

- 1 ANGIONI 2022, 8.
- 2 VIDAL NAQUET 1991, 75.
- 3 JUDET DE LA COMBE 2010, 35.
- 4 FLASHAR 1991, BIERL 1996, MACINTOSH 1997, HALL, MACINTOSH, TAPLIN 2000.
- 5 BOLLACK 2007.
- 6 MOUNIN 1963, 43.
- 7 LIANERI ZAJKO 2008, 12.
- 8 GRECO 2016, 55.
- 9 SANGUINETI 2012, 390.
- 10 *Ibidem.*
- 11 DERRIDA 2002, 14.
- 12 Questa, e tutte le altre citazioni a questa connesse, derivano da un'intervista rilasciatami da Francesco Morosi in data 2/VIII/2022.
- 13 GRECO 2016, 51.
- 14 Ivi, 58.
- 15 SERPIERI 2002, 65.
- 16 VIDAL NAQUET 1991, 75.
- 17 MAGRELLI 2009, 41.
- 18 JUDET DE LA COMBE 2010, 65.
- 19 GRECO 2016, 51.
- 20 BERMAN 1997, 45
- 21 CONDELLO, PIERI 2013, 562. BERMAN 2003, 60.
- 22 BENJAMIN 2006, 47.
- 23 TOSI 2017, 21.
- 24 MOORHOUSE 1982, 255.
- 25 TOSI 2017, 9.
- 26 *Ibidem.*
- 27 PONTANI 1997, 78.
- 28 FERRARO 2016, 62.
- 29 A questo proposito cfr. BATTAGLINO 2018.
- 30 BATTEZZATO 2012, 21. A questo proposito, per una panoramica completa cfr. anche AVEZZÙ 2003.
- 31 VIDAL NAQUET 1991, 75.
- 32 GUIDORIZZI 2020, 8.
- 33 STANFORD 1939, 164.
- 34 VERNANT 1976, 89.
- 35 VERNANT, VIDAL NAQUET 1976 .
- 36 BATTEZZATO 2012, 27.
- 37 TAPLIN 1978, 91.
- 38 SEGAL 1995, 162.
- 39 *Ibidem.*
- 40 KNOX 1998: 14, VAN EMDE BOAS 2021, 102 .

- 41 BATTEZZATO 2022, 32.
 42 SACCO 2018, 48.
 43 GRECO 2016, 54.
 44 UGOLINI 2022.
 45 GIRARD 2004, 31.
 46 CANNIZZERO FANUCCHI MOROSI OZBEK 2018, 6.
 47 SACCO 2018, 49.
 48 *Ibidem*.
 49 VICCEI 2022.
 50 BURKERT 1989, 220.
 51 Ivi, 222.
 52 ROBERTS 1988, 252.
 53 BARTHES 1972, 343.
 54 FISCHER LICHTÉ 2004, 13.
 55 BASSETT MCGUIRE 1993, 67 .
 56 UPTON 2000, 123.

Bibliografia

- ANGIONI 2022 = M. C. Angioni, *L'Oresteia di Eschilo nelle parole di Pier Paolo Pasolini*, Lexis Supplementi/Supplements, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2022.
 AVEZZÙ 2003 = G. Avezù, *Il dramma sofocleo: testo, lingua, interpretazione*, Stuttgart-Weimar, Verlag J.B. Metzler, 2003.
 BARTHES 1972 = R. Barthes, *Letteratura e significazione* (1963), in ID, *Saggi critici*, tr. It. di L. Lonzi, Torino, Einaudi, 1972.
 BASSNETT MCGUIRE 1993= S. Bassnett McGuire, *La traduzione, teoria e pratica*, Milano, Bompiani, 1993.
 BATTAGLINO 2018 = G. Battaglini, *Per una riflessione sul lessico del tempo e sulla semantica della temporalità in Sofocle*, in Vichiana: Rassegna internazionale di studi filologici e storici, 55, 1, 2018, 11-26).
 BATTEZZATO 2012 = L. Battezzato, *The Language of Sophocles*, A. Markantonatos ed., *Brill's Companion to Sophocles*, Leiden, Boston, Brill, 1-18.
 BENJAMIN 2006 = W. Benjamin, *Il compito del traduttore*, in R. Solmi, *Angelus Novus, saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 7-20, 2012.
 BERMAN 1997 = A. Berman, *La prova dell'estraneo. Cultura e traduzione nella Germania romantica*, Macerata, Quodlibet, 1997.
 BERMAN 2003 = A. Berman, *La traduzione e la lettera, o L'albergo nella lontananza* (1999), trad. it., Macerata, Quodlibet, 2003.
 BIERL 1996 = A. Bierl, *L'Oresteia di Eschilo sulla scena moderna*, Roma, Bulzoni, 1996.
 BOLLACK 2007 = J. Bollack, *La Grecia di nessuno. Le parole sotto il mito*, Palermo, Sellerio, 2007.
 BURKERT 1989 = W. Burkert, *Antichi culti misterici*, Roma-Bari, Laterza, 1989.

CANNIZZARO FANUCCHI MOROSI OZBEK 2018 = F. Cannizzaro, S. Fanucchi, F. Morosi, L. Ozbek, *Sofocle per il teatro vol. II. Edipo Re e Aiace tradotti per la scena*, Pisa, Edizioni della Normale, 2018.

CONDELLO, PIERI 2013 = F. Condello, B. Pieri, "Note a piede di anfiteatro": la traduzione dei drammi antichi in una esperienza di laboratorio, "Dyonisus ex machina" IV (2013), 553-603, 2013.

DERRIDA 2002 = J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 2002.

FERRARO (a cura di) 2016 = G. Ferraro (a cura di), *Sofocle, Edipo Re*, Milano, Hoepli, 2016.

FISCHER LICHT 2004 = E. Fischer Lichte, *Estetica del performativo*, Roma, Carocci, 2004.

FLASHAR 1991 = H. Flashar, *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit (1585-1990) (Mettere in scena l'antichità. Il dramma greco sulla scena della modernità 1585-1990)*, Monaco, Bochum, 1991.

GIRARD 2004 = R. Girard, *Oedipus unbound*, Redwood, Stanford University Press, 2004.

GRECO 2016 = G. Greco, *Il teatro della traduzione. Attori e personaggi sulla scena del traduttore*, in S. Celani, F. Fava, M. Ramazzotti (a c. di), *Il segno tradotto. Idee, immagini, parole in transito*, "Testo a fronte" 54, Primo semestre duemilasedici, 51-63, 2016.

GUIDORIZZI 2020 = G. Guidorizzi, *Sofocle, labisso di Edipo*, Bologna, Il Mulino, 2020.

HALL et al. 2000 = E. Hall, F. MacIntosh, O. Taplin, *Medea in performance 1500-2000*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

JUDET DE LA COMBE 2010 = P. Judet de La Combe, *Les tragédies grecques sont elles tragiques? Théâtre et théorie*, Montrouge, Bayard éditions, 2010.

KNOX 1998 = *Oedipus at Thebes. Sophocle' Tragic Hero and His Time*, New Haven - London, Yale University Press, 1998.

LIANERI ZAJKO 2008 = A. Lianeri, V. Zajko, *Translation and the Classic. Identity as Change in the History of Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2008.

MACINTOSH 1997 = F. MacIntosh, *Tragedy in Performance. Nineteenth - and Twentieth Centuries Productions*, in P. Esterling ed., *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 284-323, 1997.

MAGRELLI 2009 = V. Magrelli, *Finalmente liberi dai Greci e dai Romani*, in R. Andreotti (a cura di), *Resistenza del Classico. Almanacco BUR*, Milano, Mondadori, 38-46, 2009.

MOORHOUSE 1982 = A. Moorhouse, *The Syntax of Sophocles*, Leiden, Brill, 1982.

MOUNIN 1963 = G. Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi, 1963.

PONTANI (a cura di) 1994 = F. M. Pontani (a cura di), *Sofocle, Tutte le tragedie*, Roma, Newton Compton, 1994.

ROBERTS 1988 = D. Roberts, *Sophoclean Endings: Another Story (for Helen Bacon)*, "Arethusa" vol. 21 N. 2 (Fall 1988), 177- 196, 1988.

SACCO 2018 = D. Sacco, *Tragico contemporaneo. Forme della tragedia e del mito nel teatro italiano (1995-2015)*, Bologna, Luca Sossella Editore, 2018.

SEGAL 1995 = C. Segal, *Sophocles' Tragic World: Divinity, Nature, Society*, Cambridge-London, Harvard University Press, 1995.

SERPIERI 2002 = A. Serpieri, *Tradurre per il teatro*, in R. Zacchi M. Morini (a cura di), *Manuale di traduzioni dall'inglese*, Milano, Mondadori, 64-75, 2002.

STANFORD 1939 = W.B. Stanford, *Ambiguity in Greek Literature. Studies in Theory and Practice*, Oxford, Oxford University Press, 1939.

TAPLIN 1978 = O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford, Oxford University Press, 1978.

TOSI 2017 = R. Tosi, *Il sarcasmo di Tiresia (Soph. OT 353)*, *Eikasmos*, 28, 2017, 47-56, 2017.

UGOLINI 2022 = G. Ugolini, *Edipo sulle scale di Siracusa*, "Visioni del Tragico", 18 Giugno 2022, <https://www.visionideltragico.it/blog/contributi/edipo-sulle-scale-di-siracusa> [ultima consultazione in data 14/12/2022].

UPTON 2000 = C. A. Upton, *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*, London, Routledge, 2000.

VAN EMDE BOAS 2021 = E. Van Emde Boas, *The Linguistic Characterisation of Oedipus in OT: A Pragmatics-Based Approach to 'Mind-Style'*, in G. Martin, F. Iurescia, S. Hof, G. Sorrentino, *Pragmatic Approaches to Drama: Studies in Communication on the Ancient Stage*, Leiden, Brill, 96-120, 2021.

VERNANT 1976 = J. P. Vernant, P. Vidal – Naquet, *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, Torino, Einaudi, 1976.

VICCEI 2022 = R. Viccei, *Vedere o non vedere. Scena e spazio nell'Edipo Re di Robert Carsen*, "Visioni del tragico", 5 Agosto 2022, <https://www.visionideltragico.it/blog/contributi/vedere-o-non-vedere-scena-e-spazio-nell-edipo-re-di-robert-carsen-2> [ultima consultazione in data 14/12/2022].

VIDAL NAQUET 1991 = P. Vidal Naquet, J.P. Vernant, *Mito e tragedia, due*, Torino, Einaudi, 1991.