

# DIONISO

RIVISTA DI STUDI SUL TEATRO ANTICO



ISTITUTO NAZIONALE  
DEL DRAMMA ANTICO  
FONDAZIONE ONLUS

Annale della Fondazione INDA  
2018 - nuova serie, numero 8

Edizioni ETS

## **DIONISO**

Rivista di Studi sul Teatro Antico

### **EDITORIAL TEAM**

#### **Editor in chief**

Guido Paduano

#### **Scientific Committee**

Remo Bodei, Massimo Cacciari, Bruno Cagli†, Luciano Canfora,  
Giovanni Cerri, Maria Grazia Ciani, Giulio Ferroni, Erika Fischer-Lichte,  
Hellmut Flashar, Helene Foley, Nadia Fusini, Delia Gambelli, Mario Martone,  
Marianne McDonald, Bernd Seidensticker, Richard Tarrant,  
Alfonso Traina, Giuseppe Voza

#### **Editorial board**

Elena Maria Fabbro (Università di Udine)  
Massimo Fusillo (Università dell'Aquila)  
Alessandro Grilli (Università di Pisa)  
Maria Serena Mirto (Università di Pisa)  
Caterina Mordeglia (Università di Trento)  
Maria Pia Pattoni (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano-Brescia)  
Gianna Petrone (Università di Palermo)

#### **Editorial assistants**

Francesco Morosi, Elena Servito

#### **Journal layout**

Fabio Impera

#### **Graphics**

Carmelo Iocolano

*This is a peer-reviewed journal*

ISSN 1824-0240

ISBN 978-884675566-7

- 5 GUIDO PADUANO  
Colpa e diritto nella produzione tragica del V secolo  
sul mito dei Sette a Tebe
- 33 ALESSANDRO GRILLI  
«Investigare il destino nella necessità del caso»:  
ragione e religione nei *Sette contro Tebe*
- 89 MARIA PIA PATTONI  
Zeus tiranno e Prometeo maestro delle arti:  
sviluppi tragici e distorsioni parodiche  
dal *Prometeo incatenato* al *Pluto* di Aristofane
- 121 ELENA FABBRO  
La trasgressione felice nelle commedie ‘pacifiste’ di Aristofane
- 165 MATTEO VERZELETTI  
*La Nef* di Élémir Bourges e i suoi modelli epici
- 183 ANDREA CERICA  
Pasolini e l'*Antigone* di Sofocle: un laboratorio di traduzione
- 217 CORRADO CUCCORO  
I Labdacidi sulla scena portoghese:  
due drammi di Armando Nascimento Rosa
- 243 FLAVIA ZISA  
Elena e Menelao nella ceramica ateniese a figure nere  
e a figure rosse da Siracusa e Camarina
- 259 GIANMARCO DE FELICE  
Il nuovo allestimento della cavea del teatro greco di Siracusa



ANDREA CERICA\*

## Pasolini e l'*Antigone* di Sofocle: un laboratorio di traduzione

### o. *Premessa: una 'traduzione' per la scena*

Il mito di *Antigone*, come quello di Edipo, ha avuto grandissima fortuna nel Novecento sia nell'ambito degli studi – e non solo, beninteso, quelli filologico-letterari – sia, soprattutto, nel campo della creazione artistica: dal teatro al cinema, dalla poesia alla narrativa, fino alle arti visive; ma nonostante l'inesauribilità del tema e della letteratura critica, e pur tra le molte varietà dei casi, nella modernità si possono riconoscere due traiettorie privilegiate, un'interpretazione politica e una «metafisico-sacrale»<sup>1</sup>, nonché, a partire dal secondo Novecento (cioè dopo Brecht), il predominio della prima<sup>2</sup>. Pure nella esigua bibliografia sulla traduzione dell'*Antigone* di Sofocle abbozzata da Pier Paolo Pasolini tra la fine del 1960 e l'inizio del 1961 (vv. 1-281) è prevalsa la lettura politica<sup>3</sup>: secondo Iannucci il testo, addirittura dramma originale più che vera e propria traduzione, si rivolgerebbe all'*intelligencija* borghese<sup>4</sup> e, come per Lago, il tono e il significato

\* Ringrazio di cuore Alessandro Grilli e Sotera Fornaro per aver letto e discusso con me questo articolo; ringrazio molto anche il valutatore anonimo: le sue osservazioni mi hanno permesso di evitare alcuni vizi di forma e di contenuto.

<sup>1</sup> FUSILLO 2012, 515.

<sup>2</sup> Cfr. FORNARO 2012, 139.

<sup>3</sup> Cursorie le note di GAMBERALE 2006, 4-9, CONDELLO 2012, 14 e PONZIO 2012, 1-3; soltanto IANNUCCI 2015, LAGO 2016, LAGO 2018, 123-143 e FORNARO 2017 si sono occupati della traduzione pasoliniana con maggiori cure: e dei tre studiosi solo Sotera Fornaro ha compreso la non conformità di Pasolini alla *vulgata*; sia Paolo Lago sia Alessandro Iannucci hanno invece avvicinato l'*Antigone* di Pasolini a quelle del Living Theatre, Liliana Cavani, Athol Fugard, ecc.: cfr. IANNUCCI 2015, 140-141, LAGO 2016, 55 e LAGO 2018, 124-125. Contesterò dettagliatamente le loro due analisi nel seguito dell'articolo: vd. *infra*, par. 2.

<sup>4</sup> Si appoggia al comma 15 del *Manifesto per un nuovo teatro* (1968) dimostrandosi così inconsapevole della differenza fra le 'traduzioni' classiche – tutte: dai *framens* saffici a *Il vantone* – e le tragedie in proprio (1966), alla quale accennerò nel seguito: cfr.

sarebbero eminentemente civili; per entrambi gli studiosi il poeta alimenterebbe l'antagonismo di Antigone contro Creonte, ne farebbe cioè un'eroina «ribelle» che non china la testa davanti a uno spregevole tiranno parente di Fernando Tambroni e, in generale, di qualsiasi governante che oggi diremmo 'tecnico', antidemocratico o colluso con i neofascisti<sup>5</sup>. Poiché all'inizio degli anni '60 Pasolini era ormai poeta *engagé* come pochi, non intendo negare in assoluto una cifra politica alla sua *Antigone*, ma cercherò di dimostrare come il significato e il *target* siano opposti a quelli indicati dai due studiosi: un'eroina ribelle, sì, ma contro Brecht (ed epigoni)<sup>6</sup> e, soprattutto, contro l'intera borghesia contemporanea, colpevole di aver perduto il senso sacro della realtà e di sviare la morte di continuo<sup>7</sup>; e, per giunta, ribelle nella sua docilità. Ma oltre alla difesa del culto funebre il traduttore è interessato alla mostruosità dell'amore incarnato dalla figlia e sorella di Edipo (non solo verso il fratello Polinice bensì pure nei confronti del padre-fratello), e forse è proprio questo il nucleo originario di un'opera naufragata prestissimo, ancor prima dell'*Eneide* (ferma al v. 304 del primo libro), e della quale perciò resta ben poco al di là del suo relitto testuale<sup>8</sup>.

L'analisi che segue non è fondata solo su uno studio di tutti i Meridiani dell'opera di Pasolini ma anche su una più accurata indagine delle fonti: grazie a una preziosa nota di Leopoldo Gamberale<sup>9</sup> sappiamo che il nostro condusse la sua traduzione sulla Belles Lettres curata da Alphonse Dain e Paul Mazon (*Sophocle*, vol. I, 1955), però, come aveva già fatto pochi mesi prima traducendo l'*Oresteia* di Eschilo per la messinscena del Tpi nel Teatro

IANNUCCI 2015, 146. Anche LAGO 2016, 57-58 (e 2018, 142) presuppone un'analogia di intenti fra le due versioni del 1960 e le tragedie del 1966 che non emerge però da un'indagine storico-letteraria più addentrata nelle totalità dell'opera (omnia) pasoliniana e da uno studio filologico più attento.

<sup>5</sup> Cfr. IANNUCCI 2015, 146 n. 65; LAGO non arriva a tanto, ma è soverchio il suo insistere sul valore politico dell'*Antigone* pasoliniana.

<sup>6</sup> Derivo l'idea da FORNARO 2017, 98-100.

<sup>7</sup> Fino ai primi anni '60 Pasolini pensava che colpevoli fossero le sole *élites*, poi evolverà la sua critica condannando l'intera società, sé compreso (*Petrolio docet*, più di qualunque altra opera).

<sup>8</sup> Vd. la nota di Walter Siti e Silvia De Laude in PASOLINI 2001, 1222.

<sup>9</sup> Cfr. GAMBERALE 2006, 5-8.

greco di Siracusa, il poeta non consultò un'unica versione; una collazione fra il testo pasoliniano, il greco di Sofocle, la traduzione di Mazon e la versione a fronte e quella interlineare di Pietro Novelli (queste ultime due pubblicate nell'*Antigone* della Società editrice Dante Alighieri, 1959) dimostra che Pasolini si servì quasi costantemente di entrambi i traduttori, solo in corrispondenza della parodo preferì le versioni italiane<sup>10</sup>. Tale analisi combacia con l'indagine più intelligente a oggi condotta sull'*Orestide*: quella di Francesco Morosi, che ha suggerito, contro la *vulgata* di Degani, di estendere la collazione a tutte e tre le traduzioni dichiarate da Pasolini<sup>11</sup>; uno studio complessivo della trilogia è stato condotto dai soli Lago e Angioni, ma pare che solo il primo ne abbia tenuto conto ai fini di una accurata interpretazione filologica<sup>12</sup>. Io ho ipotizzato un analogo procedimento anche per *Antigone*, l'ipotesi è stata confermata dalla sullodata collazione e ciò è stato fondamentale per comprendere più a fondo l'atto poetico-metafrastico del nostro; alla luce di tale approfondimento le tesi di Iannucci e Lago risultano compromesse<sup>13</sup>. Poiché elencherò nel dettaglio i passi derivati dalle traduzioni e una passata analisi, in parte analoga alla presente e dedicata alle 'presunte' traduzioni da Sofocle ed Euripide nei film *Edipo re* e *Medea*, mi è valsa l'equiparazione al Degani recensore dell'*Orestide*, fin d'ora ci tengo a precisare la questione: come alcuni anni fa anche oggi non è mia intenzione correggere con la penna rossa e blu Pasolini, o insinuare che il nostro fosse un totale incompetente in greco;

<sup>10</sup> È stato facile individuare la nuova fonte: l'*Antigone* tradotta da Novelli è tuttora conservata nella biblioteca personale del poeta, oggi custodita presso l'Archivio contemporaneo Alessandro Bonsanti di Firenze; purtroppo ai volumi si può accedere solo previa autorizzazione dell'erede, oggi poco disposta verso gli studi 'accademici', ma lo schedario è da diversi anni consultabile senza beneplaciti e dai primi mesi del 2018 è stato edito in un'edizione Olschki a cura della stessa erede e di Franco Zabagli: cfr. CHIARCOSSI, ZABAGLI 2017, 233.

<sup>11</sup> Cfr. MOROSI 2016, 179-182.

<sup>12</sup> Cfr. LAGO 2018, 23-116. Lo studio di Maria Cecilia Angioni è invece ancora inedito; ne ha dato una breve anticipazione al convegno *Jornades internacionals sobre el món clàssic* (Barcellona, 18-19 gennaio 2018), senza però dare conto delle traduzioni di Mario Untersteiner e George Thomson ma del solo Mazon.

<sup>13</sup> Gravemente quella di Iannucci, mentre quella di Lago mantiene ancora qualche nota ficcante: vd. LAGO 2018, 136-137, 139-141.

ancora una volta intendo correggere solo la letteratura critica<sup>14</sup>. Mentre allora sostenevo (e tuttora sostengo) che il Pasolini regista di *Edipo re* e *Medea* non tradusse dal greco bensì dalle versioni Bur di Domenico Ricci per approntare la messa sullo schermo delle rispettive tragedie antiche – perché un poeta-cineasta che allora aveva in cantiere moltissimi progetti artistico-letterari non aveva più il tempo di sedersi a tavolino e tradurre testi molto complessi, che per essere tradotti richiedevano molto più tempo di quello previsto dalla composizione di una sceneggiatura –, oggi riconosco pieno valore di traduzione all'*Antigone*: e diversamente da Iannucci, in particolare<sup>15</sup>, credo che una collazione puntuale sia assai utile – purché, beninteso, l'analisi non si appiattisca sulla mera comparazione fra i diversi testi italiani e il greco –; utile perché evita di cadere nell'errore, commesso più da Iannucci meno da Lago, di attribuire un'originalità di parola e di pensiero a dei passi che sono invece scopiazzati ora da Mazon ora da Novelli. Dico 'scopiazzati' senza deprezzamento o spirito polemico, ma per ribadire con enfasi il concetto espresso anni fa; è doveroso ricordare l'eterna irriverenza adolescenziale del nostro, che tra-

<sup>14</sup> Cfr. LAGO 2018, 163 e, più a monte, CERICA 2013. Preferisco che i miei studi non siano confusi con DEGANI [1961] 2004 principalmente perché sono frutto di lunghe ricerche mentre quella di Degani fu una breve recensione scritta a caldo, che oscilla tra giuste osservazioni, fastidiose ironie, soverchie incomprensioni e persino diversi errori di citazione del testo recensito: quindi non il massimo esempio di filologia. Del resto, come segnala CONDELLO 2012, 9-10 – che però ritiene la recensione «semplicemente indiscutibile» (*sic*) – nel 1961 Degani era ancora un «giovane studioso», poco pratico di scrittura scientifica. Sia chiaro che non lo evidenzio per *vis* polemica ma perché la recensione di Degani, per quanto famosa, quasi come *Orestide* non è stata oggetto di un'accurata lettura e, soprattutto, di una verifica. Per chi non conoscesse la ricezione di *Orestide* preciso che il grecista ebbe il merito di segnalare per primo l'improntitudine del traduttore, provando ad allargare l'orizzonte critico dal dato minuto al complesso dell'operazione tentata a Siracusa; tuttavia, come dimostrato dai capitoli terzo e quarto della mia tesi dottorale su Pasolini e i classici antichi, diverse note di dettaglio sono errate e lo sforzo interpretativo è tanto scarso da prorompere di frequente nell'incomprensione e nella stizza: già FUSILLO 1996, 192 evidenziava che il recensore era troppo preso dalla «penna rossa» e, aggiungo io, dal risentimento giovanile. Quella che segue non vuole essere una giustificazione però si tengano presenti due dati: *in primis* che il poeta non risparmiava critiche feroci alle *élites* contribuendo così ad alimentare le ostilità; e *in secundis* che i marxisti ortodossi come Degani disprezzavano quegli eretici che invece, come Pasolini, leggevano poco Marx e tanto Gramsci – inimicizie non nuove nella tradizione della sinistra italiana.

<sup>15</sup> Cfr. IANNUCCI 2015, 143.



valicava il ristretto ambito delle traduzioni classiche<sup>16</sup>, e altresì segnalare una fondamentale differenza: che questa volta il poeta aveva più di un testo greco a fronte – le Bur recavano solo la versione di Ricci – e perciò, sia in considerazione degli ottimi studi di lettere classiche condotti tra il liceo Galvani di Bologna e l'ateneo felsineo (ma anche dell'insegnamento di latino e greco svolto fino agli anni '50, seppure discontinuamente)<sup>17</sup> sia del "maggior tempo a disposizione"<sup>18</sup>, non c'è motivo per assumere senza distinguo la prospettiva di Degani e Condello: cioè che il Pasolini traduttore classico fosse un mero 'traduttur di traduttori'<sup>19</sup>. Errori e saccheggi non mancano, però la versione dell'*Antigone* è tutt'altro che ignara del testo greco; ed è forse ancora più interessante della famosa *Orestide* perché sviluppa ulteriormente quel procedimento di traduzione in funzione della scena avviato a Siracusa con la collaborazione di Luciano Lucignani e di Vittorio Gassman. Pur tra imperfezioni e il difetto sommo dell'incompletezza, essa rivela una *lexis* meno poetica di quella adottata per l'*Inda*, una *lexis* più teatrale; e in questo può insegnare ancora qualcosa, soprattutto in Italia: dove la traduzione dei tragici greci è ancora dominata dalle versioni libresche, alcune più altre meno filologiche ma tutte inadatte alla scena. Nonostante non sia mai stato rappresentato, tale abbozzo sembra ricordare che le tragedie antiche nascevano per la scena e che per poter comunicare dopo qualche millennio necessitano di voci autonome, comprensibili e credibili. Oggi questa sensibilità sta sorgendo anche nell'ambito della filologia italiana sulla scia della svolta performativa nella letteratura sul teatro classico, né mancano traduzioni convincenti (anche da parte dei filologi e delle filologhe); negli anni '60, invece, si prediligevano ancora versioni auliche, in contenitori metri-

<sup>16</sup> Cfr. il saggio di Siti conclusivo all'edizione dei Meridiani: PASOLINI 2003b, 1899.

<sup>17</sup> Sul Pasolini studente (e insegnante) di lettere classiche, tema del tutto sconosciuto alla letteratura critica, rimando alle prime pagine della mia tesi dottorale.

<sup>18</sup> Sono consapevole che pure all'inizio degli anni '60 il tavolo di lavoro era traboccante di carte, tant'è che la traduzione si interruppe; ma la straripante carriera registico-cinematografica non era ancora cominciata: nel dicembre 1960 Pasolini era ancora un letterato "tradizionale", che aveva il tempo per sedere nel proprio studio e lavorare a una traduzione forse commissionatagli dal Tpi. Cfr. LAGO 2018, 123.

<sup>19</sup> Cfr. DEGANI [1961] 2004, 178 e CONDELLO 2007, 28.

ci ferrei, opera di grecisti (o di poeti) poco pratici della concreta prassi teatrale-attoriale.

### 1. *Bologna e Casarsa, 1939-1944: la rivelazione del teatro greco*

Pasolini non lesse *l'Antigone* di Sofocle soltanto nel 1960, l'aveva già studiata per l'esame di licenza liceale; al termine dell'anno scolastico 1938-1939 lo studente della II C del Galvani aveva deciso di saltare la terza liceo e di preparare da solo il programma richiesto per la maturità classica, che comprendeva anche il dramma di Sofocle, in greco (!), nell'edizione scolastica curata dal professore dello stesso liceo Dario Arfelli (Signorelli, Milano 1933)<sup>20</sup>. Da una memoria di Nico Naldini apprendiamo inoltre che Pasolini studiò per l'esame dell'autunno 1939 all'ombra di un boschetto lungo il fiume Tagliamento, cioè a Casarsa, dove già da diversi anni era solito trascorrere le vacanze estive<sup>21</sup>. La licenza fu conseguita senza difficoltà, lo attestano i documenti della scuola; e, in più, sempre Naldini ha ricordato che il professore di lettere italiane di Pasolini, il latinista Alberto Mocchino, elogiò l'alunno per la prova di traduzione dal latino e la fece leggere a tutti gli altri commissari<sup>22</sup>. Ma, buoni risultati a parte, la stessa produzione poetico-drammatica del nostro *enfant prodige* conferma l'importanza di quella lettura, prova che il diciassettenne ne rimase segnato. All'epoca l'insegnamento di lettere classiche (e italiane) privilegiava i profili storici alla lettura di opere intere e antologie, perciò con molta probabilità fu proprio *Antigone* la prima tragedia attica letta integralmente da Pasolini; e dico che questa 'rivelazione' del teatro classico non poté non affascinarlo perché, nonostante la tenera età, già in prima liceo aveva tira-

<sup>20</sup> Ricavo la notizia direttamente dall'archivio storico del liceo bolognese, in particolare dai *Verbali del collegio dei professori e dei consigli di classe, 1931, 1932, 1933, 1934, 1935, 1936, 1937-1942 - Volume XIII, 275, 322*: *l'Antigone* curata da Arfelli fu scelta dal collegio del 13 maggio 1938, riunitosi per l'adozione dei libri di testo e la definizione dei programmi dell'anno scolastico 1938-1939 (cioè quando Pasolini frequentò la seconda liceo), ma quello del 10 maggio 1939 riconfermò la scelta per l'anno successivo.

<sup>21</sup> Cfr. NALDINI 1993, 22.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

to fuori dal cassetto una tragedia, intitolata *La sua gloria*, con la quale vinse i Ludi juveniles del 1938: un dramma in prosa, di argomento storico-risorgimentale, però nello stesso quaderno in cui aveva composto quest'opera prima – sconosciuta e rimasta inedita fino al 1996 – abbozzò anche una tragedia di ambientazione greca (*Gli alati*)<sup>23</sup>, purtroppo subito interrotta ma che costituisce forse la prima traccia dell'amore per la letteratura teatrale antica, scaturito dalle lezioni dedicate a quel tema da Carlo Gallavotti in I C. Ma il teatro classico non fu una conoscenza limitata agli anni del liceo: nell'anno accademico 1939-1940 iniziò gli studi universitari frequentando, fra gli altri, pure il corso di Goffredo Coppola sulla tragedia attica di V secolo a.C., esemplificata attraverso la lettura integrale dell'*Ippolito* di Euripide; e alla fine del secondo anno di università, assisté a quella che fu verosimilmente la sua prima rappresentazione classica, *l'Edipo re* di Sofocle diretto dall'eclettico Enrico Fulchignoni. Di questo piccolo repertorio Pasolini predilesse le due opere sofoclee, che non ebbero fortuna solo nell'opera artistico-letteraria della maturità, in testi più e meno noti, ma già negli anni in cui era studente dell'ateneo bolognese: probabilmente lo spronarono a estendere le letture dei tragici antichi, di certo lo indussero a scrivere *Edipo all'alba*, un'altra tragedia di ambientazione classica, anch'essa incompiuta eppure quasi compiuta, datata all'inizio del 1942, cioè anteriore alla pubblicazione delle *Poesie a Casarsa*; da tempo nella letteratura su Pasolini è stata messa in luce la vocazione teatrale della prima produzione poetica, ma è importante ribadire, sulla scia di Stefano Casi<sup>24</sup>, che il nostro aveva uno spiccato e 'autonomo' interesse per la drammaturgia, antica e moderna, e, aggiungo io, coevo agli studi e alle letture liceali e universitarie – favorite da classicisti di primissimo piano quali Gallavotti e Coppola. Non credo sia un caso che il regista di *Edipo re*, nell'epilogo storico-autobiografico che traduce e sintetizza intersemioticamente *l'Edipo a Colono* di Sofocle, abbia fatto girovagare i suoi Edipo e Antigone proprio negli stessi luoghi in cui aveva preso nozione non soltan-

<sup>23</sup> Cfr. PASOLINI 2001, 1115.

<sup>24</sup> Cfr. CASI 2005, 19-37.

to del teatro classico ma di quei medesimi personaggi, prima a scuola infine a teatro<sup>25</sup>; ed è emblematica anche la terza e ultima sottosequenza, girata a Sant'Angelo Lodigiano ma con la quale Pasolini intendeva alludere alla propria infanzia casarsese: con la telecamera che alla fine torna a inquadrare il prato dove per la prima volta il neonato aveva visto la madre e il mondo; il «verde verde» e gli «alberi messi in fila» descritti a Edipo-Citti da Antigone-Ninetto non sono una mera traduzione del bosco sacro alle Eumenidi in quel di Colono (Soph. OC. 16-18), bensì alludono evidentemente pure alla bella natura di Casarsa, cantata già ne *La meglio gioventù* e nel film associata sia a quell'utero materno nel quale il regista desiderava tornare sia, forse, alle letture gioiose della primissima giovinezza (non solo, beninteso, l'*Antigone*, ma anche i *Canti popolari greci* tradotti da Tommaseo, Kavafis, ecc.)<sup>26</sup>.

Oggi *Edipo all'alba* si può leggere per intero solo in traduzione francese<sup>27</sup>, perché nel Meridiano teatrale Siti e De Laude hanno pubblicato solo gli atti primo e quarto; io ho potuto leggerlo per intero grazie alla cortese disponibilità di Giacomo Trevisan, autore di un'edizione critica del dramma vincitrice nel 2006 del premio per le tesi di laurea sulla vita o sull'opera di Pasolini ma rimasta ancora inedita. Trattandosi di un testo poco conosciuto, urgono due parole di presentazione. La tragedia costituisce il terzo caso di testo pasoliniano ispirato alla tradizione classica, sia pure attraverso la mediazione di alcuni autori moderni (Alfieri,

<sup>25</sup> La sottosequenza bolognese comprende scene girate al Portico dei Servi e in Piazza Maggiore, non sotto i portici del liceo Galvani o di via Zamboni: i due luoghi filmati sono cioè più rappresentativi della 'città' cui Pasolini voleva alludere e hanno prevalso su quelli più strettamente autobiografici. Si tenga però presente che il Teatro del Corso, dove andò in scena l'*Edipo re* diretto da Fulchignoni, distava pochissimi metri dal Portico dei Servi in cui sono filmati Edipo-Citti e Antigone-Ninetto!

<sup>26</sup> «[PPP] Il Portico della Morte mi ricorda *L'idiota* di Dostoevskij, mi ricorda il *Macbeth* di Shakespeare, mi ricorda, insomma, tutti i miei primi libri: a quindic'anni ho cominciato lì io a comprare libri ed è stato bellissimo... perché non si legge mai più in tutta la vita con la gioia con cui si leggeva allora». È su queste parole che si chiude l'intervista di Enzo Biagi a Pasolini, Gallavotti e alcuni compagni del liceo Galvani, registrata il 29 maggio 1971 per il programma *Terza B facciamo l'appello* (una produzione Rai del 1971) e messa in onda solo il giorno dopo l'assassinio; le ho trascritte da una mia registrazione privata di una nuova messa in onda dell'intervista (RaiStoria, 5 marzo 2012).

<sup>27</sup> Vd. PASOLINI 2005, 53-99.

D'Annunzio, Freud, Gide); mentre però il legame con la figura sofoclea di Edipo (re) è stata segnalata da entrambi gli studiosi che se ne sono già occupati nel dettaglio<sup>28</sup>, è passato quasi del tutto inosservato quello con la figura di Antigone<sup>29</sup>. La tragedia comincia agli albori del giorno seguente l'accecamento finale dell'*Edipo re*, perciò essa costituisce un'immaginata continuazione del testo sofocleo; ma la luce mattutina evoca anche quella di Soph. *Ant.* 100-109 perché il fulcro tragico sembra essere quello che riguarda il personaggio (antigoneo!) di Ismene: cioè il vero scarto rispetto all'*Edipo re*, la cui ombra si allunga sui primi due atti, si coglie solo nel terzo e soprattutto nel quarto atto, dove compare un'Ismene che ormai pare essersi impossessata della maschera della "protagonista" sofoclea – e specularmente l'Antigone pasoliniana assume 'in parte' il ruolo dell'Ismene greca. Il poeta ha voluto recuperare la figura edipica di lutto estremo ed estrema predestinazione aggiungendovi però quella di Antigone: e, beninteso, non l'eroina antitirannica di Brecht ma la figlia continuatrice di Edipo, che ama di un amore mostruoso il padre-fratello e un innominato fratellino; pertanto già a questa soglia temporale il tema sessuale è al centro e pare il vero e proprio legante di un dramma franto tra i personaggi di Edipo e Ismene. Mentre nei primi due atti non c'è azione ma Edipo si limita a piangere in un lungo *threnos* i propri «peccati» e la scia di morte che ne è seguita, il terzo e il quarto introducono l'eroica confessione di Ismene; la stessa scelta sitiana di pubblicare il quarto atto seguito dal frammento del primo nasce dalla consapevolezza che è Ismene la protagonista di *Edipo all'alba*<sup>30</sup>. Dunque, con ribaltamento dei ruoli rispetto al prologo del testo greco, Ismene veste i panni di Antigone (oltre a quelli di Pasolini): la figlia meno nota è capace di riprendersi l'importanza che Sofocle le aveva tolto sia gridando a tutti la propria attrazione sessuale per il fratellino intravisto nudo sulle sponde di un Asopo che molto ricorda il Tagliamento, sia suicidandosi con

<sup>28</sup> Cfr. TREVISAN 2008, 61, 67 e IMBORNONE 2011, 55, 59, 66-67.

<sup>29</sup> Se ne è accorta FORNARO 2017, 93-95, ma si possono fare alcune osservazioni aggiuntive.

<sup>30</sup> Vd. PASOLINI 2001, 19-38.

l'aiuto del padre<sup>31</sup>. Anche se il tema pederotico prevale su quello funebre – il συμφιλεῖν del v. 523 diventa «fremito», «arsione», «tormento» – e il dramma pasoliniano sembra quindi preludere alle pagine di diario rielaborate in *Atti impuri* e all'invenzione autobiografistica di *Amado mio*, l'originale sofocleo aveva comunque posto delle radici in *Edipo all'alba*; e ne è prova il fatto che esiste una convergenza fra l'edizione studiata nell'estate 1939 nel 'reale' locus amoenus di Casarsa e questo dramma scritto a Bologna tra il febbraio e l'aprile del 1942. Se Ismene diviene protagonista e controfigura dell'autore anche attraverso il ruolo che Antigone gioca nel prologo antico, l'eroina sofoclea ha però ulteriori rifrazioni moderne: fra i personaggi è presente un'Antigone vestita di saio che probabilmente deve qualcosa più all'originale mediato da Arfelli che al francese dell'*Oedipe roi* di Gide ipotizzato da Siti. Nell'introduzione all'*Antigone* edita da Signorelli il professore del liceo Galvani parla della protagonista sofoclea non solo nei termini di un'eroina depositaria e difenditrice del culto funebre<sup>32</sup> – aspetto che il Pasolini adulto recupererà, anche autonomamente rispetto alla vecchia lettura adolescenziale –, ma persino in quelli di una santa cristiana: «purissimo fiore», «mistica eroina», «troppo alta e pura e devota per odiar chicchessia», testimone di una «invitta fede», «testimone del Cielo», «invitta al Male», «spirito d'amore», «raggiante di Verità»<sup>33</sup> sono alcuni degli attributi che il grecista riferisce alla figlia prediletta di Edipo; perciò non deve stupire che pure il Pasolini drammaturgo abbia sviluppato tali aspetti dopo aver trasferito su Ismene l'originario anticonformismo di Antigone. Qui c'è lo spazio per un solo esempio. Nell'acme tragica del quarto atto l'eroina in saio si mostra sensibile alla compassione e al culto funebre con un'osservanza quasi cattolica: non appena Ismene muore di spada, suicidatasi sul vago esempio

<sup>31</sup> «Io non voglio pietà, né voglio tacere: a voi, che fuggite il pensiero della sventura come gli uccelli si disperdono dopo la tempesta, io griderò chiara e intatta la mia vergogna [...]» (PASOLINI 2001, 25). Cfr. Soph. *Ant.* 86-87: Οἱμοί, καταύδα· πολλὸν ἐχθίων ἔσι / σιγῶσ', ἐάν μὴ πᾶσι κηρύξῃς τὰδε; versi anni più tardi tradotti così: «Ah dillo, invece, fallo sapere! Mi sarai / più odiosa tacendo che gridandolo a tutti» (PASOLINI 2001, 1016).

<sup>32</sup> Cfr. ARFELLI 1933, 23.

<sup>33</sup> ARFELLI 1933, 5, 7, 23.

del καλόν [...] θανεῖν inseguito dall'Antigone sofoclea (*Ant.* 72), il personaggio pasoliniano riconferma quella «pietà» e quella carità nei confronti della rea confessa che già le aveva dimostrato in precedenza, nel terzo atto, cioè prima del *coming out* suicida, e che invece il coro di Tebani nega nella maniera più risoluta; è la prima a intonare una preghiera davanti alla salma di Ismene, prima ancora del coro di Menadi, e prega con piena gratitudine rivolta a Dio<sup>34</sup>.

Il precoce interesse per il teatro classico è attestato da un'altra tragedia scritta durante gli anni universitari, *I Turcs tal Friul* (1944): un dramma storico in prosa come *La sua gloria*, questa volta però composto a Casarsa e per giunta in friulano (ma un friulano diverso da quello aulico delle poesie); anch'esso è sostanzialmente rimasto inedito fino alla morte dell'autore, ne fu recitato un unico brano all'interno di uno spettacolo musicale organizzato dallo stesso Pasolini nell'estate del 1944 – la prima edizione scritta è invece del 1976. Non è questa la sede per discuterne in dettaglio, spero sia sufficiente ricordare che Stefano Casi è stato il primo a ricondurlo al modello del teatro attico di V secolo a.C.<sup>35</sup>: lo studioso fa in realtà il nome di un preciso possibile ipotesto (i *Persiani* di Eschilo), eppure non dà la minima spiegazione a sostegno dell'ipotesi<sup>36</sup>; si limita ad argomentare perché *I Turcs tal Friul* sarebbero conformi all'idea del teatro greco classico, sia pure non senza ulteriori mediazioni moderne (Synge *in primis*). Le ragioni sono strutturali e ideologiche: da un lato, come nell'*Edipo all'alba*, è rispettata l'aristotelica unità di luogo, tempo e azione e sulla scena regna la parola mentre l'azione è relegata allo spazio extra-scenico e riferita da messaggeri; dall'altro, poiché *I Turcs tal Friul* intendono toccare la coscienza storico-politica del pubblico attraverso un episodio del passato remoto del Friuli (l'invasione turca del 1499, allusiva a quella nazifascista del 1944), la messinscena della tragedia si sarebbe configurata quasi come

<sup>34</sup> Vd. PASOLINI 2001, 30-31.

<sup>35</sup> CASI 2005, 48-56, seguito da IMBORNONE 2011, 105-107.

<sup>36</sup> L'intuizione di Casi è comunque giusta; nel cap. 1 della mia tesi dottorale do alcune prove testuali a sostegno della sua ipotesi.

il rito civico dell'Atene classica<sup>37</sup>. Nonostante sia rimasto chiuso nel cassetto e la questione appena menzionata necessiti in realtà di ulteriori distinzioni critiche, non è inverosimile che il dramma avesse proprio quella missione: perché il *Meriggio d'arte*, cioè lo spettacolo in cui erano stati eseguiti brani di musica classica, recitate la *Prejera* da *I Turcs tal Friul* e alcuni dialoghi friulani di Pasolini e infine cantate alcune villotte, era stato davvero concepito per reagire collettivamente contro l'orrore della guerra<sup>38</sup>. Pasolini aveva mobilitato anche gli studenti della scuoletta privata di Versuta ai quali insegnava italiano, latino e greco e assieme ai quali nel febbraio del 1945 avrebbe fondato l'Academiuta di lenga furlana; ed è proprio nel quadro di questa eccezionale esperienza didattica che nascono alcune opere giovanili: se non è propriamente il caso dei *Turcs* lo è di un altro testo teatrale, *I fanciulli e gli elfi* (1945), nonché del progetto di traduzione in friulano della poesia mondiale. Benché ancora studente dell'Alma Mater, nella campagna friulana Pasolini si era inventato un metodo pedagogico che Andrea Zanzotto definì «quasi ideale» e consisteva nel rendere gli allievi appieno partecipi del processo conoscitivo, talora addirittura pari del maestro: il casale di Versuta e i campi circostanti si trasformarono in un vero e proprio laboratorio di scrittura perché il nostro non riteneva possibile insegnare letteratura senza una creazione attiva da parte dei pupilli, che si trattasse di poesie, racconti, traduzioni o di opere teatrali. È in questo stesso quadro che nacque la prima delle traduzioni classiche di Pasolini oggi note: i frammenti saffici 31, 95, 140 e 168B V., rimasti inediti fino in tempi recenti al pari dei testi drammaturgici sullodati. Tutto questo vivacissimo bagaglio di esperienze letterarie, quali più quali meno legate all'insegnamento delle tre lingue – che, beninteso, includeva le tradizionali ore di grammatica –, rimase chiuso in un cassetto e accantonato a lungo: tant'è che è passato in secondo piano anche nella letteratura critica; eppure non ho voluto tacerlo perché il Pasolini traduttore degli anni '60 non eresse da zero il suo *monumentum aere perennius*. Se forse è

<sup>37</sup> Cfr. CASI 2005, 52-54.

<sup>38</sup> Cfr. PASOLINI 2001, 83.



azzardato ipotizzare che sia tornato autonomamente all'*Antigone* di Sofocle, cioè in virtù dell'amore pregresso per quella tragedia e più in generale per il mito tebano – perché è noto che tutte le altre versioni di quegli anni nacquero su commissione (*Eneide*, *Orestide*, *Il vantone*) –, non lo è affatto riconoscere degli elementi di continuità fra le due (e più) *Antigoni* di Pasolini e, soprattutto, ravvisare nell'officina creativa di Versuta una premessa all'intera opera metafrastica dei primi anni '60.

## 2. Roma, 1960-1963: la traduzione di Ant. 1-281 e le altre *Antigoni*

Come è già stato ampiamente segnalato nella letteratura sull'*Orestide* rappresentata dal Tpi a Siracusa, il Pasolini traduttore tragico cercò di innovare la dizione teatrale delle rappresentazioni classiche primonovecentesche<sup>39</sup>. Ciò è ancora più manifesto nel caso dell'*Antigone*, che già a una prima lettura suona più prosastica della precedente malgrado continui anch'essa ad avere una base vagamente endecasillabica per le parti recitative e versi tendenzialmente più brevi nella parodo<sup>40</sup>; inoltre risulta minore la cura fonica del testo e maggiore l'abbassamento di registro. Più di un elenco analitico di tutti i tratti stilistici della versione pasoliniana, esaustivamente esemplificati, credo sia utile un confronto con la precedente traduzione del medesimo dramma andata in scena a Siracusa: ossia quella di Eugenio Della Valle (1904-1993), già composta negli anni '30 a margine del *Saggio sulla poesia dell'Antigone* (Laterza, Bari 1935), ma rivista e pubblicata per intero solo nella collana *Biblioteca di cultura moderna* dello stesso editore assieme a un'introduzione e a una riedizione del saggio (1952); e subito scelta dal regista Guido Salvini per la tornata di spettacoli del 1954. Prima di confrontare i testi è importante notare che Salvini

<sup>39</sup> Qui non c'è lo spazio per elencare la vasta produzione scientifica sul tema, perciò rimando alla bibliografia de *La Grecia secondo Pasolini* (cioè FUSILLO 1996, 248-267), che è più completa di quelle apparse di recente anche se non è aggiornata fino agli ultimi contributi; e, in più, a ZOBOLI 2004, 133-136.

<sup>40</sup> Dico 'vagamente' perché tra prologo e primo episodio occorrono solo 58 endecasillabi su un totale di 218 versi.

nel decennio precedente la svolta del Tpi continuò a servirsi anche delle traduzioni di Ettore Romagnoli, allora indubbiamente vetuste perché avevano dominato le scene negli anni '10 e '20; e, soprattutto, che erano antiquate le stesse versioni del poeta-grecista Della Valle, eppure seguitarono ad andare in scena a Siracusa anche dopo l'innovazione pasoliniana (compresa quella di *Antigone*, nel 1966). Nella stessa introduzione al volume del 1952 il poeta-traduttore polemizzava con i Bellotti, i Romagnoli, i Bignone, i Ricci, ossia con i traduttori seriali del teatro classico, perché il suo ideale metafrastico era quello della comunione spirituale con il testo da tradurre: sensibilità che secondo lui non poteva essere onnivora; ma oltre a tale affinità 'mistica' (e quindi a un'interpretazione in parte emotiva e personale), fondamentale per la sua prassi metafrastica era il giusto compromesso tra fedeltà alla forma originale e bellezza. Come si vede, il Della Valle traduttore del teatro antico non era un filologo vero e proprio: nonostante le critiche ai colleghi (fra i quali vanno annoverati Quasimodo e lo stesso Pasolini)<sup>41</sup>, non rappresentò mai l'accademia perché insegnò all'Università di Napoli come libero docente soltanto nel triennio 1945-1947; non solo non strinse le giuste amicizie – e commise l'errore di condannare pubblicamente il commercio dei concorsi universitari con il *pamphlet* *Via dell'Università: vietato il transito* –, ma tanto le opere poetico-drammatiche in proprio quanto i saggi critici non piacquero appieno ai grecisti in cattedra; le sue ambizioni creative si scontrarono con una cultura universitaria ostile e alla fine si impose soprattutto come traduttore per l'Inda. Si tratta dunque di una figura non molto diversa da quella del Ricci, oggetto del mio precedente contributo in questa stessa rivista: cioè quella di un letterato più poeta che studioso, ma epigono di una letteratura ormai superata<sup>42</sup>; un versificatore 'classicistico',

<sup>41</sup> Della Valle incontrò Pasolini al convegno sull'*Oresteia* di Eschilo del 1960, vide la messinscena del Tpi ed ebbe modo di criticarla nei suoi successivi interventi ai convegni dell'Inda: Pasolini fu però in buona compagnia, perché bersaglio del poeta-grecista campano furono anche altri poeti (come Brecht) e filologi (come Carlo Diano).

<sup>42</sup> Sulla vita e sull'opera di Eugenio Della Valle esiste un unico studio dettagliato: PERCONTE LICATESE 1995, del quale mi sono però avvalso solo per approfondire i dati biografici perché oltre a essere smaccatamente agiografico (cioè più celebrativo di

che infatti non piacque al regista Lucignani, spettatore e recensore su *Il contemporaneo* dello spettacolo siracusano del 1954. Ora vediamo come Della Valle e Pasolini hanno tradotto *Ant.* 49-68:

Ahimè, pensa, sorella, come è morto  
in odio e infamia il padre nostro, poi  
che le sue colpe ebbe scoperte, gli occhi  
di man sua propria straziati; e poi  
la madre e moglie – o due parole in una! –  
come i suoi giorni in un capestro spense;  
e poi, ancor, come in un giorno a morte  
i due fratelli sciagurati andarono,  
l'uno da l'altro al comun fato spinti!  
Ora, noi due, sole rimaste, pensa,  
ove ruinerem, se la potenza  
sfideremo dei re contro la legge?  
Dirsi bisogna che nascemmo donne  
e tali dunque che non dato è batterci  
con gli uomini; e poiché siamo soggette  
a più forti di noi, cedere a questa  
e a pur più tristi leggi. Io perciò vènia  
chiedendo a quei sotterra, poi che sono  
a ciò costretta, obbedirò a chi d'òmina:  
da forsennati è l'osar troppo!<sup>43</sup>

Ah! Ma pensa, sorella! Nostro padre  
ci morì nella vergogna, nel disonore,  
acceccandosi con le sue stesse mani  
per la coscienza della colpa,  
e la sua sposa, ch'era sua madre,  
si tolse la vita impiccandosi;  
e i nostri due poveri fratelli  
ci sono morti in un giorno solo  
compiendo con le loro mani il comune destino.  
Pensa ora come miseramente anche noi  
moriremo, sole, senza nessuno,  
se andremo contro il volere del Re.  
Ah, ricordo, infine, che siamo nate donne,  
che contro gli uomini non possiamo lottare:

quanto lo sia qualunque scritto in memoria di un caro estinto), contiene molte imprecisioni sulla storia degli studi classici italiani.

<sup>43</sup> DELLA VALLE 1952, 73-74.

dobbiamo chinare la testa e soffrire  
 anche angosce peggiori di questa.  
 Io, per me, pregherò le anime dei morti  
 perché mi perdonino: non posso  
 non obbedire a chi tiene il potere.  
 I gesti disperati sono vani<sup>44</sup>.

Colpisce subito la grande semplicità del testo pasoliniano, che suona quasi del tutto naturale sia in termini di sintassi sia nel lessico: agli endecasillabi sciolti ricchi di anastrofi<sup>45</sup> e iperbati<sup>46</sup> si contrappone una versificazione divenuta ormai assai libera dal modello de *Le ceneri di Gramsci*, che Pasolini stesso aveva ricordato nella *Lettera del traduttore* (dell'*Orestide*) e che Lago ha creduto valido anche per la traduzione dell'*Antigone*<sup>47</sup>: ma qui la raccolta che sancì la fama di Pasolini poeta risulta superata sia perché una netta adesione all'endecasillabo sopravvive solo in passi sporadici, come *l'incipit* (vv. 1-4), parte della seconda battuta di Antigone (vv. 28-37) e la fine della *rhesis* iniziale di Creonte (vv. 198-208), sia soprattutto perché le anastrofi, gli iperbati, la cura fonica e il registro lessicale medio-alto – tutti elementi conformi alla tradizione illustre cui *Le ceneri di Gramsci* aderiva – sono quasi del tutto perduti; e, intendo, non solo nel caso dei versi appena trascritti, ma nel corso dell'intero abbozzo. L'incompletezza del testo esorta a interpretare con cautela i 279 versi di cui esso si compone, però chi è conscio del metodo metafrastico di Pasolini, e cioè del fatto che non era solito stravolgere le sue traduzioni nel corso delle varie revisioni ma solo ritoccarle, può leggerli senza troppe ambascie; e perciò convincersi che sarebbe stata licenziata una versione meno poetica di *Orestide* e, ancor più, dei poemetti in terza

<sup>44</sup> PASOLINI 2001, 1015.

<sup>45</sup> «È morto / [...] il padre nostro», «padre nostro», «le sue colpe ebbe scoperte», «gli occhi di man sua propria straziati», «di man sua propria», «i suoi giorni [...] spense», «al comun fato spinti», «sole rimaste», «la potenza / sfideremo», «dirsi bisogna», «non dato è», «più tristi leggi», «vènia / chiedendo», «a ciò costretta», «da forsennati è l'osar troppo».

<sup>46</sup> «Pensa [...] come [...]; e [pensa] poi la madre e moglie [...] come [...] spense», «a morte / i due fratelli sciagurati andarono», «ora, noi due, [...], pensa, / ove ruinerem», «la potenza / sfideremo dei re».

<sup>47</sup> Cfr. LAGO 2016, 55-57 (e 2018, 125).

rima raccolti nella silloge del 1957. Con ciò non voglio dire che non sia utile confrontare l'*Antigone* alla produzione in versi del nostro, anzi convengo con Lago (e Iannucci) che ricorrono parole tematiche tipicamente pasoliniane: ma, appunto, di Pasolini *tout court*, non specificamente dell'autore de *Le ceneri di Gramsci* o de *La religione del mio tempo*<sup>48</sup>; e in più ci tengo a precisare che lo stile della sua *Antigone* è 'autonomo', ossia inventato in funzione della mera traduzione e nemmeno troppo vicino ai versi coevi, confluiti in *Poesia in forma di rosa* (1964). Ritorno però al passo citato sopra, segnalando che l'unica infrazione dell'ordine sintattico comune («contro gli uomini non possiamo lottare») ha una finalità anzitutto enfatica, comunicativa, non formale come le anastrofi e gli iperbati di Della Valle; proprio per rendere più recitabile e incisivo il testo tragico il traduttore ha talvolta semplificato la sintassi greca<sup>49</sup>, e si è tenuto ben lungi dallo stile classicistico non soltanto nell'ordine delle parole ma nelle parole stesse; l'elenco che segue è eloquente: «ahimè» – «ah», «gli occhi / di man sua propria straziati» – «acceccandosi con le sue stesse mani», «i suoi giorni» – «la vita», «in un capestro spense» – «impiccandosi», «un giorno» – «un giorno solo», «sciagurati» – «poveri», «fato» – «destino», «ruinerem» – «moriremo», «nascemmo» – «siamo nate», «non [è] dato» – «non possiamo», «più tristi» – «peggiori», «vènia / chiedendo» – «mi perdonino», «quei sotterra» – «de anime dei

<sup>48</sup> Cfr. LAGO 2016, 62-63 (e 2018, 129).

<sup>49</sup> Lo ha fatto inserendo un punto al v. 49 e omettendo la congiunzione ὡς del v. 50, cioè spezzando il primo *colon* del primo lungo periodo greco (*Ant.* 49-52); né va trascurata la traduzione del costrutto participiale ai vv. 51-52 con un gerundio indubbiamente meno espressivo e meno violento ma più immediato. È poi degna di nota l'anticipazione del verbo reggente nella resa del terzo *colon* (*Ant.* 55-57), ossia la traduzione del participio con l'indicativo e dell'indicativo con il gerundio: «sono morti [...] compiendo» – αὐτοκτονοῦντε [...] κατεργάσαντ'. Notevole anche la rinuncia dell'endiadi ψῆφον [...] ἢ κράτη al v. 60, sostituita da un più semplice, e neutro (!), «volere»; e, a proposito della traduzione del periodo di *Ant.* 61-64, la preferenza per un singolo verbo personale («ricordo che») a un costrutto impersonale e pleonastico (ἐννοεῖν χροῖ τοῦτο [...] ὅτι), nonché per la paratassi all'ipotassi («dobbiamo chinare la testa e soffrire», οὐνεκ' ἀρχόμεσθ' ἐκ κρείσσων / καὶ ταῦτ' ἀκούειν [χροῖ]). Infine, a proposito della resa dell'ultimo periodo greco (*Ant.* 65-68), è importante notare il ricorso da parte di Pasolini a due periodi più brevi: il primo diviso in due *cola* in cui si arriva sempre a un solo livello di subordinazione, mentre il greco giungeva anche al secondo grado di ipotassi; il secondo invece formato da una frase semplice.

morti». Naturalmente, non avendo particolari esigenze metriche, Pasolini si è astenuto da apocopi e aferesi come «man», «ancor», «comun», «ruinerem», «osar», «ove»; e da ellissi quali «quei [di] sotterra» e «[dobbiamo] cedere». Eccettuata la parodo e pochi altri versi, l'*Antigone* di Pasolini non contiene voci letterarie o parole di registro alto. La ricerca della ripetizione, invece, non ha una mera valenza stilistica. Senza dubbio conferisce alla creazione di un testo più verosimile e incisivo: quanto all'efficacia è il caso dei parallelismi «ci morì [...] ci sono morti» e «ricordo [...] *che* siamo nate donne, / *che* contro gli uomini non possiamo lottare», mentre concorre all'abbassamento l'espressione «io, per me», un bel caso di egocentrismo del parlato che però introduce anche una sfumatura di senso (il narcisismo di Ismene) presente in altri passi della traduzione<sup>50</sup>; eppure, in alcuni casi, le ripetizioni sono prima di tutto tematiche, creano cioè una rete di parole chiave che chiarificano l'interpretazione pasoliniana.

Leggendo i pochi versi in esame non è possibile cogliere appieno la sistematicità dell'operazione né comprenderne bene le due nature (ossia l'iterazione per fini stilistici e la ripetizione di concetti); ma non è inutile prendere l'abbrivio da *Ant.* 49-68. Circa l'aspetto formale – anche a prescindere dall'ultima figura retorica – devo premettere che il nostro conduce una ricerca espressiva per lo più slegata da quella dell'originale; mantiene lo scarto fra le parti lirico-corali e i versi recitativi, però nel tradurre questi ultimi non si preoccupa di restituire la grande varietà sofoclea: per esempio l'elevazione di *Ant.* 49-57 non è più percepibile nella versione italiana, *idem* per la flessione di *Ant.* 69-77. Solo in alcuni passi, come l'*incipit* o la sticomitia irregolare che conclude il prologo, il traduttore pare conformarsi all'originale – anche se mai, beninteso, pedissequamente. Tuttavia 'pare' seguirlo, perché dai pochi trimetri tradotti emerge una continua ricerca del parlato: dei suoi registri e delle sue irregolarità, ma soprattutto del suo nerbo. Insomma, la contaminazione stilistica è qui assai meno

<sup>50</sup> Vd. *Ant.* 39, ὦ ταλαῖφρον, vocativo rivolto da Ismene ad Antigone ma raddoppiato e divenuto un autocompassionevole «Io, povera sciagurata che sono» (PASOLINI 2001, 1014), e *Ant.* 78-79, Ἐγὼ μὲν οὐκ ἄτιμα ποιοῦμαι [...] βία πολιτῶν, «Non disonoro nulla, io [...] contro le norme della mia città» (PASOLINI 2001, 1016; corsivi miei).

evidente che in *Orestiadē*; *Antigone* sembra anzi preludere ai rimaneggiamenti delle versioni di Ricci nei film *Edipo re* e *Medea*. Mentre Sofocle (e i traduttori classicistici in altro modo) straniavano il pubblico, il nostro fa parlare 'tutti' i suoi personaggi una lingua vicina al quotidiano (e quindi anche iterativa): il che però non implica un loro appiattimento, una psicologia monotona; è vero che l'Ismene di Pasolini non parla più con precisione la lingua dell'eloquenza e del raziocinio proferita dal personaggio sofocleo<sup>51</sup>, ma non diviene amorfa, si presenta anzi concitata, tormentata, quasi quanto Antigone. Lo confermano dettagli come il lieve polisindeto «nostro padre / ci morì [...] e la sua sposa [...] si tolse la vita [...] e i nostri due poveri fratelli / ci sono morti» contro l'articolazione logica e posata del greco, ben scandita dagli avverbi ἔπειτα [...] τρίτον (*Ant.* 53, 55); e più esplicitamente la traduzione dell'attributo ταλαπῶρω (*Ant.* 56), duplice in greco perché compatisce e stigmatizza a un tempo, con «poveri», invece solo compassionevole; nonché l'enfasi posta su un lessico patologico che pare accomunare le due sorelle: prima è reso con «angosce» un neutro non definito (ταῦτ') che diversi traduttori, compresi Mazon e Della Valle, riferiscono correttamente alla sfera del politico («ordres»<sup>52</sup>, «leggi»), sebbene il comparativo di maggioranza ad esso attribuito non sia estraneo all'ambito medico (ἀλγίονα, *Ant.* 64); poi è tradotto con «gesti disperati» l'infinito sostantivato τὸ [...] περισσὰ πράσσειν, che nonostante evochi la follia (οὐκ ἔχει νοῦν οὐδένα [*Ant.* 69]), ha a che fare più con l'assenza di *mesotes*. Così l'Ismene del 1960 ricorda quella di *Edipo all'alba*, tanto tormentata da suicidarsi subito dopo aver confessato la propria attrazione per il fratellino. Ma non va tralasciato nemmeno che lo stesso Della Valle era così interessato alle pulsioni intime dei personaggi sofoclei da interiorizzarle sia sul piano interpretativo, nel saggio anteposto alla versione poetica, sia nella traduzione: per restare ai versi in esame è sufficiente notare la trasformazione di un periodo assertivo come *Ant.* 61-64 in una domanda che pare instillare invece quella incertezza interiore che Della Valle

<sup>51</sup> Cfr. GRIFFITH 1999, 41-43, 132.

<sup>52</sup> DAIN, MAZON 1955, 74.

crede comune a tutti i personaggi in scena e, soprattutto, reputa la vera cifra poetica della tragedia di Sofocle. Aggiungo infine che l'interpretazione del poeta-grecista campano era ostile non solo a «strumentalizzazioni» moderne (da Brecht fino a Pasolini), ma a qualsiasi contestualizzazione storico-filologica: in parte influenzato dalla formazione estetico-crociana<sup>53</sup>, in parte dalla propria vocazione creativa, riteneva che l'*Antigone* fosse un dramma di poesia «pura» e universale, non storicizzabile; una tragedia che interrogava soltanto il senso tragico dell'esistenza e non poneva problemi «intellettualistici», cioè questioni di ordine etico-politico<sup>54</sup>. Da poeta anche Pasolini ha sviluppato lo stesso tema della solitudine interiore dei personaggi<sup>55</sup>, tuttavia, mettendo a frutto una diversa formazione classica (più filologica: Gallavotti, Coppola), non poteva nemmeno dimenticare il dato storico-politico: a questa soglia temporale il nostro non aveva ancora concepito il «teatro di Parola», finalizzato anzitutto a ricreare lo straniamento civico-sacrale del dramma attico di V secolo a.C.; e pochi mesi prima di iniziare la traduzione aveva dato sì una lettura politica dell'*Oresteia*, ma per interessamento altrui, cioè per aderire al progetto del Tpi; eppure, da poeta *engagé*, difensore e divulgatore della poesia popolare nenie comprese, appassionato lettore di Ernesto De Martino, collaboratore del cortometraggio *Stendali* (*Suonano ancora*) di Cecilia Mangini (1960!), non poté esimersi da una personale interpretazione politico-antropologica dell'*Antigone* di Sofocle, ossia in linea con quelle ultime ricerche e creazioni. Per discuterla nel dettaglio si può appunto prendere l'abbrivio dai versi fin qui esaminati.

La più importante ripetizione tematica riguarda il sostantivo «morte», l'aggettivo/sostantivo «morto» e il verbo «morire». In *Ant.* 49-68 la morte è evocata di frequente, come del resto nel cor-

<sup>53</sup> Della Valle fu amico del Croce e questi rappresentò per lui il Maestro come Roberto Longhi per Pasolini.

<sup>54</sup> Cfr. DELLA VALLE 1952, 19-28.

<sup>55</sup> Emblematiche l'iterazione del concetto nella traduzione di *Ant.* 58 («sole, senza nessuno», μόνα [...] λελειμμένα) e l'aggiunta rispetto a *Ant.* 80-81 del medesimo aggettivo («Andrò sola / a dare sepoltura a mio fratello», ἐγὼ δὲ δὴ τάφον / χῶσουσ' ἀδελφῶ φιλατᾶτῳ πορεύσομαι): PASOLINI 2001, 1016.



so dell'intera tragedia, però il greco possiede uno spettro lessicale più ampio: ἀπώλετο, λωβᾶται βίον, αὐτοκτονοῦντε, ὀλούμεθ', τοῖς κάτω; invece, con l'eccezione del v. 54, il traduttore riconduce tutto alle due/tre parole sullodate, anche quando – al v. 56 come altrove – la distinzione fra una generica morte e l'assassinio (vicendevole) è importante. Sia chiaro che Pasolini non ha ignorato il vocabolario specifico dell'uccisione, della guerra fratricida, del cadavere insepolto di Polinice, ma ha preferito insistere su parole che dalla più tenera gioventù sentiva a lui più congeniali e che di recente aveva cominciato ad approfondire attraverso la lettura di De Martino (*Morte e pianto rituale nel mondo antico*, complice la vittoria al Premio Viareggio Rèpaci nel 1958, era stato letto e apprezzato da profani come Pasolini e Mangini prima che dagli antropologi professionisti). Se nei 281 versi del greco l'idea generica di morte/morto ricorre diciannove volte, espressa ora attraverso i verbi θνήσκω (*Ant.* 26, 72, 94, 97, 214, 220) e ὄλλυμι/ἀπόλλυμι/διόλλυμι (50, 59, 168, 171, 195), ora mediante i sostantivi νεκρός (25, 43, 217, 245) e θάνατος (147), talaltra infine grazie alle perifrasi λωβάομαι τὸν βίον (54) e οἱ κάτω/οἱ ὑπὸ χθονός (65, 75), nei 279 versi della traduzione essa ricorre venticinque volte, rafforzata dall'iterazione: i «morti» ai vv. 15, 22, 26, 65, 76, 95, 148, 149 e 211, il «morto» ai vv. 29, 43, 243 e 253, la «morte» ai vv. 119 e 168, le «morti» al v. 152, «morì» al v. 50, «moriremo» al v. 59, «morire» ai vv. 73, 98, 217 e 218, «sono morti» ai vv. 56 e 169 ed «è morto» al v. 192; solo in due casi Pasolini si è astenuto dal ripetersi, cioè traducendo λωβᾶται βίον e, con un occhio alle versioni di Novelli<sup>56</sup>, rendendo il v. 217 (Ἄλλ' εἶσ' ἑτοῖμοι τοῦ νεκροῦ γ' ἐπίσκοποι) «Ci sono già le guardie al cadavere!»<sup>57</sup>. Il lieve scarto quantitativo a favore di Pasolini si spiega per lo più con l'aggiunta autonoma del traduttore, specie in casi ravvicinati come nei versi finali della parodo; ma per comprendere meglio l'approccio del nostro conviene esaminare un singolo caso, *Ant.* 21-38:

Dei due fratelli morti, Creonte ha creduto  
uno degno di tomba, e l'altro indegno.

<sup>56</sup> Cfr. NOVELLI 1959, 60-61.

<sup>57</sup> PASOLINI 2001, 1021.

Eteocle – così dicono – l’ha sepolto secondo l’uso della nostra religione, e l’ha dato all’onore dei morti. Ha ordinato invece – dicono – che nessuno ricopra di terra Polinice, e lo pianga, morto infelice. Ha ordinato che resti insepolto e ignorato, dolce esca preziosa all’appetito degli uccelli. E questi ordini, dicono, Creonte li ha dati per te – e per me, sì, anche per me, e dicono che verrà lui in persona, a proclamarli, a tutti, perché nessuno dimentichi che chi non obbedisce sarà lapidato. Ecco che cosa accade, a te. È a te, adesso, dimostrare se sei degna dei padri<sup>58</sup>.

Οὐ γὰρ τάφου νῶν τῷ κασιγνήτῳ Κρέων  
τὸν μὲν προτίσας, τὸν δ’ ἀτιμάσας ἔχει;  
Ἐτεοκλέα μὲν, ὡς λέγουσι, σὺν δίκη  
χρησθαι δικαίων καὶ νόμῳ, κατὰ χθονὸς  
ἔκρουσε τοῖς ἔνερθεν ἔντιμον νεκροῖς  
τὸν δ’ ἀθλίως θανόντα Πολυνείκους νέκυν  
ἄστοισί φασιν ἐκκεκηρυχθαι τὸ μὴ  
τάφῳ καλύψαι μηδὲ κωκυσαί τινα,  
εἰάν δ’ ἀκλαυτον, ἀταφον, οἰωνοῖς γλυκὺν  
θησαυρὸν εἰσορῶσι πρὸς χάριν βορᾶς.  
Τοιαῦτά φασι τὸν ἀγαθὸν Κρέοντα σοὶ  
κάμοί, λέγω γὰρ κάμέ, κηρύξαντ’ ἔχειν,  
καὶ δεῦρο νεῖσθαι ταῦτα τοῖσι μὴ εἰδόσιν  
σαφῆ προκηρύξοντα, καὶ τὸ πρᾶγμα ἄγειν  
οὐχ ὡς παρ’ οὐδέν, ἀλλ’ ὅς ἂν τούτων τι δρᾶ  
φόνον προκεῖσθαι δημόλευστον ἐν πόλει.  
Οὕτως ἔχει σοὶ ταῦτα, καὶ δείξεις τάχα  
εἴτ’ εὐγενῆς πέφυκας εἴτ’ ἐσθλῶν κακίῃ<sup>59</sup>.

Al v. 22 della traduzione Pasolini aggiunge di sua iniziativa l’aggettivo «morti» e in più dà grande risalto alla dipartita di Polinice – già enfaticizzata da *Ant.* 26 – isolando la locuzione aggettivale «morto infelice» alla fine di un periodo più breve e autonomo rispetto al greco; guardando invece alla fine del prologo,

<sup>58</sup> PASOLINI 2001, 1014.

<sup>59</sup> Qui, come in ogni altro caso, seguo il testo stabilito da Alphonse Dain.

va segnalato che proprio il singolo Polinice (τῶ θανόντι, *Ant.* 94) diventa il plurale «morti», come se Antigone non si preoccupasse più soltanto del fratello, bensì del rito funebre *tout court*, di tutto l'apparato culturale di cui lei è difenditrice (ed emblema)<sup>60</sup>. Che Pasolini pensi a lei non più solo nei termini di una martire pseudo-cristiana, ossia l'Antigone (cioè Ismene<sup>61</sup>) inventata in *Edipo all'alba* a seguito del primo incontro con il dramma sofocleo<sup>62</sup>, ma la interpreti alla stregua di una prefica<sup>63</sup>, lo prova anche il v. 25 della traduzione, dove è evitato ogni riferimento alla dimensione politica del testo antico e dato unico risalto alla 'sacralità' del gesto funerario («secondo l'uso della nostra religione»). I concetti di δίκη e νόμος, ma pure quelli di ψῆφος, κράτος (*Ant.* 60) e ἀρχή (*Ant.* 63), sono tralasciati del tutto<sup>64</sup>; e persino i riferimenti alla cittadinanza scompaiono: non è tradotto πόλει in *Ant.* 36 (e 44), né interamente δημόλευστον; inoltre è omesso ἀστοῖσι di *Ant.* 27. Beninteso, con ciò non intendo dire che Pasolini non abbia tenuto in nessun conto l'intero vocabolario usato da Sofocle per proporre spunti di riflessione sulla realtà a lui contemporanea (oltre che sull'uomo *tout court*). Anzi, valorizzando l'introduzione di Pietro Novelli (incentrata sul personaggio di Creonte, dietro il quale si celerebbe niente meno che Pericle)<sup>65</sup>, il nostro ha reso abbastanza

<sup>60</sup> «Parla pure così. Sarai nemica a me, / e sarai nemica, giustamente, ai morti» (εἰ ταῦτα λέξεις, ἐχθροῦ μὲν ἐξ ἐμοῦ, / ἐχθρὰ δὲ τῶ θανόντι προσκείσῃ δίκη): PASOLINI 2001, 1017.

<sup>61</sup> Vd. *supra*, par. 1.

<sup>62</sup> Eredità di quella lettura è senza dubbio l'aggettivazione connessa all'atto eroico ai vv. 73 e 98: «Mi sarà dolce per questo morire [...] comunque vada / il mio morire non sarà senza dolcezza» (PASOLINI 2001, 1016-1017), *Καλόν μοι τοῦτο ποιούσῃ θανεῖν. [...] Πείσομαι γὰρ οὐ / τοσοῦτον οὐδὲν ὥστε μὴ οὐ καλῶς θανεῖν* (*Ant.* 72, 96-97). Cfr. PASOLINI 2001, 21-22, 29-30: «ISMENE Sono qui per confessarmi, per svelare la vergogna della mia anima. MENADI Di dolci confidenze / mattino è questo! [...] ISMENE Il mio peccato è grande e voi lo ascolterete. ANTIGONE Sorella dolce, / serena molce / quiete d'andare. / Lontane andiamo, / restando mute, / non confidare / è quanto resta. [...] ISMENE Per la prima volta avvertii presente, greve, concreto il pensiero della morte, non come minaccia, ma estrema mia speranza. Provai anche, in quel punto, un puerile desiderio di dolce pianto. [...] Grazie, padre. Ora, in punto di morte, mi è dolce il sapermi non perdonata da voi, Tebani».

<sup>63</sup> Cfr. FORNARO 2017, 102.

<sup>64</sup> Vd. i versi trascritti in precedenza.

<sup>65</sup> Cfr. NOVELLI 1959, 4-8.

bene il 'ritratto' che Creonte dà di sé nella *rhexis* da cui prende avvio il primo episodio (*Ant.* 162-210): a parte l'aggiunta impropria ai vv. 186-187 già evidenziata da Lago<sup>66</sup>, il traduttore è riuscito a rispettare le due nature del personaggio sofocleo, quella democratico-positiva e quella egocentrica, dispotica, fanatica; è vero che persistono alcune omissioni (di ἀστοῖς, ἀστοῖσι, *Ant.* 186, 193, e di πόλιν, vv. 178, 190) e che c'è un ondeggiamento fra l'adozione di termini attuali, che sarebbero suonati naturali per gli spettatori degli anni '60 così come i corrispettivi vocaboli greci (ἀρχαί, νόμοι, χθών, ecc.) per gli ateniesi del V secolo a.C., e l'uso contrario di parole più astratte, quasi evocative di un tempo fiabesco (alla stregua de «il volere del Re»), tuttavia l'originaria complessità del personaggio non ne esce compromessa. Segnalando l'enfasi che Pasolini ha dato al tema della morte, astratto da declinazioni particolari come quella del sangue consanguineo versato, dell'infinita ecatombe tebana, e unito al depennamento di certo lessico politico, intendevo evidenziare che nella traduzione di *Ant.* 21-38 come di altri passi (e.g. la prima battuta del prologo) il lessico della *polis* è 'ridotto' all'osso, non sistematicamente cancellato. Per formazione e carattere il nostro non poteva limitarsi a leggere *Antigone* come un dramma sull'infelicità umana, ma nemmeno conformarsi *in toto* alla nota interpretazione di Hegel: influenzato dalla sua precoce versione del mito tebano mise al centro il συμφιλεῖν con cui l'eroina risponde all'odio di Creonte (*Ant.* 523); eppure fu ridotta al minimo la contaminazione giovanile fra mito classico (*sympphilia*) e cristiano (*agape*) perché, dopo aver collaborato con destrezza e interesse al progetto manginiano di omaggiare la tradizione delle lamentazioni funebri salentine<sup>67</sup>, Pasolini vide in *Antigone* la depositaria di riti millenari da difendere contro il pericolo dell'oblio: la rappresentante del sentimento umano di fronte alla grettezza della logica, della nuova epoca tecnologica. Dunque, proprio come avverrà pochi anni più tardi nel film *Medea*, lo scontro fra l'eroina donna e il maschio sembra svolgersi

<sup>66</sup> Cfr. LAGO 2018, 138.

<sup>67</sup> Pasolini fu assoldato come 'traduttore' dei *threnoi* in griko; e anziché tradurne uno solo preferì creare un testo 'nuovo', autonomo, ossia un centone *summa* delle nenie che riteneva più belle.

anzitutto nei termini di uno scontro fra culture: al pari di Giasone Creonte non ha una personalità univoca, ben definita come quella di Antigone; anzi, oscilla fra due poli senza conciliazione e incarna il futuro senza volto dello sviluppo neocapitalistico. Antigone, al contrario, è l'identità, rappresenta la solidità delle radici e al contempo il passato messo in crisi dalla tecnica; ma con una differenza 'fondamentale' rispetto a Medea: non ha il suo potere vendicativo-distruttivo (che nel film del 1969 allegorizzava il danno di una mancata sintesi di culture)! E questo – oltre che per la diversità a monte fra le due eroine del mito – perché nel 1960 Pasolini nutriva ancora un barlume di speranza: ossia credeva che quanto vi era di buono nella tradizione potesse sopravvivere<sup>68</sup>. Ovviamente tale lettura antropologico-politica non è scritta a caratteri cubitali nella traduzione, ma si legge soltanto in filigrana, vagliando con molta attenzione le scelte metafrastiche. A sostegno della mia tesi – prescindendo dall'*Antigone* – non ci sono solo alcune poesie di poco successive, alle quali farò cenno in conclusione, bensì pure il duraturo interesse per il culto funebre *tout court*: già radicato nella produzione degli anni '40 (e.g. la versione in friulano di Sapph. fr. 140 V.), a partire dalla fine del decennio seguente esso inizia a incrociare più assiduamente i testi "greci" del nostro e innerva anche altre traduzioni come *Orestia-de* e, più esplicitamente, il film *Appunti per un'Orestia-de africana*, dove assumono un particolare rilievo due sequenze valorizzate nel loro aspetto trenodico-rituale (quella che, dell'*Agamennone*, traduce il canto di Cassandra, e soprattutto quella che avvia le *Coefore*)<sup>69</sup>. Ricordo, infine, che il valore politico della traduzione in esame non dipende dai suoi meri contenuti antropologici, ma per giunta dalla teoria metafrastica del nostro: come ho cercato di suggerire nel paragrafo precedente, Pasolini concepiva i classici come un patrimonio 'comune', non elitario, non 'di classe'; come una biblioteca da trasmettere ad alunni e alunne senza padri né madri intellettuali, a cittadine e cittadini non privilegiati; e per

<sup>68</sup> Lo conferma la stessa *Orestia-de*: vd. PASOLINI 2001, 1009; e cfr. FUSILLO 1996, 27, 183-186.

<sup>69</sup> Per una trattazione accurata rimando ancora alla mia tesi dottorale.

poterli insegnare e tradurre (in classe, a teatro o altrove) era quindi necessario 'declassificarli'. Perché si potesse realizzare questo progetto politico-culturale e i testi antichi ritornassero comprensibili e credibili, la traduzione/mediazione del maestro doveva seguire un metodo; e nel caso di *Antigone* ho riconosciuto i seguenti criteri pratici, pensati *in primis* per la comunicazione e, più precisamente, per quella scenica:

- il ricorso a una versificazione libera, con figure di sintassi, significato e di suono ridotte all'osso; e di pari passo l'adozione di un registro medio, con alcune elevazioni in pochi passi (*l'incipit*, alcuni versi dello scontro che conclude il prologo e della *rhexis* di Creonte<sup>70</sup>) e con un abbassamento in corrispondenza – per lo più – di passi concitati e soprattutto nelle battute della guardia<sup>71</sup>. Opposta a questa tendenza prosastica è la scelta di una *lexis* poetica per la parodo, specchio della maggiore densità del greco;
- la recitabilità del testo da parte degli attori; né va dimenticato, a questo proposito, che Pasolini non recitò solo in gioventù (tra Bologna e il Friuli), ma anche da adulto: nei teatri di posa di Cinecittà oltre che nei suoi film; perciò, anche se non ebbe modo di confrontarsi con una compagnia teatrale perché la traduzione si interruppe, senza dubbio aveva nozioni concrete di recitazione;
- la ricevibilità del testo da parte del pubblico: non soltanto nel contenuto tragico, bensì *in primis* nella forma italiana. Per rendere le proprie idee e quelle di Sofocle più comprensibili, anche a costo di semplificare a volte la complessità del pensiero e della drammaturgia originale, il nostro ha creato una rete di parole chiave sull'esempio di quanto aveva già fatto con *Orestide* (stavolta, soprattutto: morte, solitudine e amore). Quanto invece agli interventi di forma va precisato che essi rispondono sia al principio della recitabilità sia dell'intelligibilità; e che

<sup>70</sup> Precisamente i vv. 73, 74, 89, 96-98, 182, 202-203 (della traduzione).

<sup>71</sup> I vv. 19-20, 85-87, 171, 188, 221, 223, 240, 260, 262, 271, 273, 279 (sempre della traduzione).

si tratta anzitutto della resa 'italiana' di costrutti greci, della generale semplificazione della sintassi, del potenziamento delle funzioni fatiche di contatto, della deissi, dell'iterazione, dei segni d'enfasi;

- la riduzione dello straniamento culturale: ora attraverso la correzione analogica ora tramite l'omissione (o la diminuzione) Pasolini evita al pubblico (e agli attori) l'imbarazzo di non comprendere allusioni mitiche e culturali complesse, o anche singoli toponimi, epiteti, patronimici, ecc.

Da una sintesi meno cursoria di questa avremmo di sicuro un'idea più precisa del laboratorio metafrastico pasoliniano, ma non diversa nella sostanza<sup>72</sup>. Sia nel commento perpetuo sia nella sintesi appena esposta ho sempre tenuto conto delle versioni intermedie di cui il traduttore si servì: come già dissi, per non cadere nell'errore di attribuire autonomia e originalità a dei versi o singoli vocaboli invece desunti dalle traduzioni consultate. Qui non c'è lo spazio per esporre nel dettaglio i risultati della collazione, però non posso nemmeno tacerli perché l'importanza delle due versioni di Pietro Novelli è ancora ignota alla letteratura critica: ho optato per il compromesso di elencare solo i casi di plagio (e nei confronti di Mazon e in quelli di Novelli). Anticipo che dall'estrema esiguità della lista seguente emerge l'importanza del rimaneggiamento pasoliniano, cioè si può capire che il nostro, proprio come di fronte alle versioni di Ricci, rimase insoddisfatto delle traduzioni di Mazon e Novelli e di conseguenza, quando non le tralasciò, le modificò profondamente secondo i propri gusti ed esigenze; chiunque legga le quattro traduzioni (e il greco a fronte) si potrà però facilmente accorgere che in diversi passi sopravvivono molte parole di conio altrui, da Pasolini "soltanto" assimilate e piegate alla sua personale idea di *Antigone*<sup>73</sup>:

<sup>72</sup> Rimando sempre alla mia tesi dottorale chi voglia approfondire.

<sup>73</sup> Cfr. soprattutto: PASOLINI 2001, 1014 con NOVELLI 1959, 22-23 (in corrispondenza di *Ant.* 29-34); PASOLINI 2001, 1015 con NOVELLI 1959, 26-27 (*Ant.* 47-50); PASOLINI 2001, 1018 con NOVELLI 1959, 41-45 (*Ant.* 117-140); PASOLINI 2001, 1019 con DAIN, MAZON 1955, 78 (*Ant.* 152-158); PASOLINI 2001, 1019 con NOVELLI 1959, 50-51 (*Ant.* 162-166); PASOLINI 2001,

- *Ant.* 69-71: Οὐτ' ἂν κελεύσαιμ' οὐτ' ἂν, εἰ θέλοις ἔτι / πράσσειν, ἐμοῦ γ' ἂν ἠδέως δρώης μέτα. / Ἄλλ' ἴσθ' ὅποια σοι δοκεῖ [...]  
- «Sois tranquille, je ne te demande plus rien – et si même tu voulais plus tard agir, je n'aurais pas la moindre joie à te sentir à mes côtés. Sois donc, toi, ce qu'il te plaît d'être» (DAIN, MAZON 1955, 74) – «Tu sei libera. Se anche poi vorrai agire, / non avrò più la gioia di sentirti con me. / Sii dunque quello che tu vuoi essere» (PASOLINI 2001, 1015-1016);
- *Ant.* 82-83: [...] ὡς ὑπερδέδοικά σου. / Μῆ' μοῦ προτάρβει [...]  
- «J'ai donc peur pour toi! Ne tremble pas pour moi» (DAIN, MAZON 1955, 75) – «Ho paura per te! Non tremare per me» (PASOLINI 2001, 1016);
- *Ant.* 114: [Πολυνείκης] λευκῆς χιόνος πτέρυγι στεγανός – «coperto con un'ala di bianca neve» (NOVELLI 1959, 40) – «coperto con un'ala di bianca neve» (PASOLINI 2001, 1017-1018);
- *Ant.* 203-204: Τοῦτον πόλει τῆδ' ἐκκεκήρυκται τάφῳ / μήτε κτερίζειν μήτε κωκῦσαί τινα – «Nessuno l'onori di tomba né lo pianga» (NOVELLI 1959, 56) – «Nessuno gli dia l'onore di una tomba, / o lo pianga» (PASOLINI 2001, 1021);
- *Ant.* 237: Τί δ' ἐστὶν ἀνθ' οὗ τήνδ' ἔχεις ἀθυμίαν; – «Qu'est-ce donc qui te donne tant d'appréhension?» (DAIN, MAZON 1955, 81) – «Che cos'è dunque che ti dà tanta pena?» (PASOLINI 2001, 1022);
- *Ant.* 249-252: [...] ἐκεῖ γὰρ οὐτε του γενῆδος ἦν / πλῆγμ', οὐ δικέλλης ἐκβολή· στύφλος δὲ γῆ / καὶ χέρσος, ἀρρώξ οὐδ' ἐπημαξευμένη / τροχοῖσιν [...] – «Colà non v'era colpo di pala alcuno, né scavo di *marra*; ma la terra era dura, e *compatta*, intatta, né solcata da ruote» (NOVELLI 1959, 66, 68; corsivi miei) – «La terra non aveva segno di vanga, / né traccia di *marra* o di ruota: era *compatta*, / dura, tutta uguale» (PASOLINI 2001, 1023; corsivi miei).

In realtà quest'ultimo caso è analogo alle convergenze richiamate nella nota 73; ho tuttavia voluto metterlo qui in risalto perché la traduzione di δίκηλλα con «marra» è stata interpretata da Lago come voce letteraria o, per meglio dire, come un'autonoma

1021 con DAIN, MAZON 1955, 80 (*Ant.* 219-220); PASOLINI 2001, 1022 con NOVELLI 1959, 64 (*Ant.* 238-240); PASOLINI 2001, 1022 con NOVELLI 1959, 66 (*Ant.* 246-247).



citazione pascoliana da parte del traduttore<sup>74</sup>: e ha originato un lungo e dotto commento – scaturito dalla sorpresa dello studioso per il termine – quando invece è più semplice e giusto segnalare che si tratta di un'impresione di Pietro Novelli – perché il greco designa una forca bidente mentre la marra è una zappa che ha il ferro a forma di cuore<sup>75</sup> – passata a Pasolini al pari di altri vocaboli impropri (come «compatta» che non rende χέρσος, tradotta invece correttamente da Mazon con «sèche»)<sup>76</sup>. Si potrebbe argomentare che Pasolini ha fatto proprio il vocabolo di Novelli in virtù delle letture pascoliane fatte in gioventù, però credo che sia più verosimile spiegare lo stridore fra quel tecnicismo e la frequente opzione per una lingua media e comune – e particolarmente ordinaria in bocca alla guardia! – come una delle molte mende di un testo imperfetto perché appena abbozzato, benché sovrinteso dal metodo che ho cercato di illustrare. Altri analoghi errori d'interpretazione mi permettono di approfondire un poco la dipendenza di Pasolini dalle fonti richiamata nella nota 73. Correttamente Iannucci ha segnalato che ai vv. 237-238 della traduzione la guardia si esprime con un «linguaggio quasi poliziesco»<sup>77</sup>, ma non è una cifra pasoliniana genuina perché il lessico di quei due versi è *in toto* desunto dalla traduzione (lineare) di Novelli: insomma, è buona la sensibilità stilistica di Iannucci, sbagliato l'esempio. Così come lo sono altri due: la resa di στρογγύος con «principe» (v. 9) deriva dalla versione interlineare<sup>78</sup>, non da «un'evidente tradizione letteraria» non meglio precisata dallo studioso<sup>79</sup>; e la triplice ripetizione tematica della parola «ordine» ai vv. 164, 166 e 215 *in primis* non è così estesa perché la traduzione di *Ant.* 218 citata da Iannucci sembra la Bur di Franco Ferrari («E allora che cos'altro ci ordini?»)<sup>80</sup>, di sicuro non è quella del nostro («E allora a noi che cosa chiedi?»)<sup>81</sup>, *in secundis* è ulteriore riflesso della ver-

<sup>74</sup> Cfr. LAGO 2016, 65-66; LAGO 2018, 139-140.

<sup>75</sup> Cfr. *GDLI*, s. v. (vol. IX, 829-830).

<sup>76</sup> DAIN, MAZON 1955, 81.

<sup>77</sup> IANNUCCI 2015, 145.

<sup>78</sup> Cfr. NOVELLI 1959, 19 (e PASOLINI 2001, 1013).

<sup>79</sup> Cfr. IANNUCCI 2015, 145.

<sup>80</sup> *Ibid.* Cfr. FERRARI 2010, 75.

<sup>81</sup> PASOLINI 2001, 1021 (corsivo mio).

sione interlineare di Novelli<sup>82</sup>. Altri errori di questo genere ricorrono nella letteratura ma, come si vede, non sono capitali, ragion per cui non occorre insistere; ho creduto utile segnalarne qualche caso solo per indicare a chi desideri addentrarsi nei 'dettagli' del testo pasoliniano la necessità di studiarlo assieme alle traduzioni consultate (come chi voglia entrare nel laboratorio di *Orestide* non può fare a meno di analizzare le versioni di Untersteiner, Thomson e Mazon). Ben più gravi sono invece quegli errori che nascono da una scarsa comprensione dell'autore e da una lettura cursoria, poco meditata:

Al v. 48 τῶν ἐμῶν, «dai miei», in riferimento al valore più generale dei legami di parentela che non possono essere soggetti – nel pensiero di Antigone – alle ragioni della *polis*, diventa «da lui», personalizzando il contrasto e rendendolo quindi episodio di un racconto affatto contemporaneo e familiare: una donna qualsiasi, privata dell'amato fratello<sup>83</sup>.

Che quella soluzione metafrastica non possa essere interpretata come fa Iannucci non è provato solo dall'idea poetico-filosofica che sta alla base dell'*Antigone* di Pasolini (un'eroina per molti versi antesignana di Medea-Callas), ma proprio da quella produzione in versi che lo stesso studioso crede sia necessario leggere unitamente alla traduzione: si è già visto come fin da ragazzino il nostro fosse affascinato dalla *symphilia* del personaggio sofocleo, celato dietro due maschere di *Edipo all'alba* (l'Antigone in saio e l'Ismene pederasta); questa fascinazione però non rimane confinata agli anni della giovinezza più precoce, bensì emerge, fra gli altri, anche in due testi poetici di poco posteriori alla traduzione, entrambi raccolti in *Poesia in forma di rosa* (1964): il poemetto *La realtà* e la poesia *Le belle bandiere*. Quest'ultima scaturisce dai «caratteri greci» di una visione mattutina che il poeta sogna «solo», murato dentro la casa romana di via Carini dopo l'ennesimo *tour de force*

<sup>82</sup> «Quanto al mio ordine di vedervi da soli, / qui, l'ho dato perché so la vostra lealtà / agli ordini del trono di Laio» (PASOLINI 2001, 1019) – «Io poi per mezzo dei messi vi ordinai di venire separatamente (= scelti) da (= fra) tutti (gli altri) ben sapendo questo, che voi aveste in onore, sempre, gli ordini del trono di Laio» (NOVELLI 1959, 51).

<sup>83</sup> IANNUCCI 2015, 147.

nella periferia notturna<sup>84</sup>; e fuori dalla finzione letteraria la poesia nasce sicuramente dalle letture tragiche fatte in quegli anni, *Antigone* di Sofocle inclusa. Non è possibile determinare con certezza assoluta se il «biancore del sole» più volte evocato nel testo (e contrapposto al rosso delle bandiere ormai al loro definitivo tramonto) alluda al «barlume del giorno» di *Ant.* 100-102 o al sole oscuro di Soph. *OC* 1549 citato anche nell'epilogo casarsese del film *Edipo re* – propendo per quest'ultima interpretazione –, ma è certo che ne *Le belle bandiere* sono rievocati 'tutti' i principali personaggi del mito tebano; l'incubo, «nella semplice *sacralità* di due tre sillabe» (v. 20), divina l'atroce realtà dei giorni del poeta, tanto più condannati alla solitudine quanto più numerosi gli incontri di «pura sensualità» (v. 123), e così esso gli ricorda un tema centrale dell'*Antigone* di Sofocle, quella solitudine su cui giustamente Della Valle poneva l'accento. Di fronte all'incomprensione e al disprezzo che la sua vita abnorme suscita nei più (vv. 112-113: «l'odio del branco di goliardi che ghignano / sotto la mia stanza di agonizzante»), il brutto sogno recatogli dalla "trilogia" tebana di Sofocle *Antigone*, *Edipo re* e *Edipo a Colono* gli rammenta che lui è ormai un'isola sbriciolata dal mare in tempesta (vv. 25-32, 81-82); che la sua vita è giunta al termine, misteriosamente inghiottita come il corpo di Edipo da Ades in quel di Colono (vv. 40-41); e che «tutto il mondo è il suo corpo insepolto» (v. 80)<sup>85</sup>. Su tutte le figure evocate nella poesia predomina quella di Edipo, ma a partire dal dramma del 1942 può benissimo coesistere con quella di Antigone: come appunto ne *Le belle bandiere*, dove, più del riferimento (eventuale) ai primi versi della parodo e al cadavere di Polinice

<sup>84</sup> «I sogni del mattino: quando / il sole già regna, / in una maturità / che sa solo il venditore ambulante, / che da molte ore cammina per le strade / con una barba di malato / sulle grinze della sua povera gioventù: / quando il sole regna / su reami di verdure già calde, su tende / stanche, su folle / i cui panni sanno già oscuramente di miseria / – e già centinaia di tram sono andati e tornati / per le rotaie dei viali che circondano la città, / inesprimibilmente profumati, // i sogni delle dieci del mattino, / nel dormiente, solo, / come un pellegrino nella sua cuccia, / uno sconosciuto cadavere, / – appaiono in lucidi caratteri greci, / e, nella semplice *sacralità* di due tre sillabe, / piene, appunto, del biancore del sole trionfante – divinano una realtà, / maturata nel profondo e ora già matura, come il sole, / a essere goduta, o a fare *paura*» (PASOLINI 2003a, 1175 = *Le belle bandiere*, vv. 1-24; corsivi miei).

<sup>85</sup> Vd. PASOLINI 2003a, 1175-1179.

del prologo, conta la mostruosità dell'amore di Edipo ereditata dalla figlia-sorella. Ciò appare ancora più evidente da *La realtà*. Qui, dopo un breve preambolo metapoetico sulla svolta sperimentale di quegli anni (che si concretizzava appunto con *Poesia in forma di rosa*), il poeta espone con cura e dettagli quasi diaristici il proprio intenso conflitto interiore fra l'amore incestuoso per la madre Susanna (edipico *in primis* in senso freudiano) e il desiderio erotico per i giovani corpi dei ragazzi di vita (reso celebre da *Supplica a mia madre*); questa prima parte si conclude con delle terzine che sono il racconto forse più esplicito della dissociazione erotica del nostro, della sua «cecità»/«mostruosità»: se qui aleggia la figura dell'eroe portato alla ribalta da Freud, nella seconda parte invece il poemetto va incontro a una svolta e si insinua nel testo anche quella di Antigone. Pasolini vi descrive un processo realmente subito per rapina a mano armata ai danni di un giovane benzinaio del Circeo (1961-1963); un processo-farsa che aveva il solo obiettivo di perseguitarlo e bollarlo come «diverso», come mostro, dal momento che venne assunto dall'accusa un criminologo-psichiatra di fama (Aldo Semerari). Il poeta presenziò al processo ma senza dire mai una parola, sconvolto e livido; rispose solo con la seconda parte de *La realtà*, nei panni di un'Antigone *deine* come il padre-fratello, ma 'incapace d'odio' e pronta a urlare la propria vergogna come l'Ismene-Antigone di *Edipo all'alba*: «Ah, io non so odiare [...] I miei amori / – griderò – sono un'arma terribile»; un'Antigone «profeta che non ha / la forza di uccidere una mosca»<sup>86</sup>.

Il comun denominatore delle Antigoni pasoliniane va dunque ricercato nell'amore<sup>87</sup>; un amore multiforme, mai però un amore «qualsiasi»: *agape*, *eros* abnorme, incapacità d'odio, amore dei morti e amore per la morte; ma in qualunque forma sia declinata l'Antigone secondo Pasolini è sempre l'eroina mite, «dolce», non quella pugnace e antitirannica che tanta fortuna ebbe proprio negli anni in cui visse e operò il nostro. Mostro d'amore, martire e prefica sono forse le parole che meglio la definiscono.

<sup>86</sup> Vd. PASOLINI 2003a, 1119-1122 e cfr. FORNARO 2017, 103.

<sup>87</sup> Cfr. FORNARO 2017, 102-103.

## ABSTRACT

The paper aims at summarizing in all the respects the fragmentary translation of Sophocles' *Antigone* (ll. 1-281) drafted by Pasolini at the end of 1960, which is a newborn and mainly misunderstood topic of the broad literature on Pasolini and the classics. This translation for the stage will be briefly investigated from both a stylistic and a thematic point of view; but it will be also seen in the background of the poet's life, thought and works.

## KEYWORDS

Pasolini – *Antigone* (tragedy) – Sophocles' reception – Translation studies – Antigone's myth in the Twentieth Century – Eugenio Della Valle – Pietro Novelli

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ARFELLI, D. (a c. di), *Sofocle, Antigone*, Milano 1933.
- CASI, S., *I teatri di Pasolini*, Milano 2005.
- CERICA, A., *Riscritture di traduzioni. Edipo re e Medea di Pier Paolo Pasolini*, «Dioniso», n.s. 3, 2013, 295-318.
- CHIARCOSSI, G., ZABAGLI, F. (a c. di), *La biblioteca di Pier Paolo Pasolini*, Firenze 2017.
- CONDELLO, F., *Pasolini traduttore di Saffo. Note di lettura*, «Testo a fronte», 37, dicembre 2007, 23-40.
- CONDELLO, F., *Su Pasolini traduttore classico. Sparsi rilievi, tra fatti e leggende*, «Semicerchio», 47.2, 2012, 8-17.
- DAIN, A., MAZON, P. (éds.), *Sophocle*, vol. 1, *Les Trachiniennes, Antigone*, Paris 1955.
- DEGANI, E., Recensione a: Eschilo, *Orestiaide*, trad. di P.P. Pasolini, «Rivista di Filologia e Istruzione Classica», n.s. 39.2, 1961, 187-193; ora in M. G. Albiani et al. (a c. di), *Filologia e storia. Scritti di Enzo Degani*, vol. I, Hildesheim-Zürich-New York 2004, 177-183.
- DELLA VALLE, E., *L'Antigone di Sofocle. Introduzione, saggio e versione poetica*, Bari 1952.
- FERRARI, F. (a c. di), *Sofocle, Antigone – Edipo re – Edipo a Colono*, Milano 2010.
- FORNARO, S., *Antigone. Storia di un mito*, Roma 2012.
- FORNARO, S., *L'Antigone di Pier Paolo Pasolini*, in E. Cavallini (a c. di), *Scrittori che traducono scrittori. Traduzioni 'd'autore' da classici latini e greci nella letteratura italiana del Novecento*, Alessandria 2017, 93-105.

- FUSILLO, M., *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Scandicci 1996.
- FUSILLO, M., *Antigone sullo schermo*, «Maia», 54.3, 2002, 515-526.
- GAMBERALE, L., *Plauto secondo Pasolini. Un progetto di teatro fra antico e moderno*, Urbino 2006.
- GRIFFITH, M. (ed.), *Sophocles, Antigone*, Cambridge 1999.
- IANNUCCI, A., *Un dramma borghese. Note alla traduzione dell'Antigone di Pasolini*, in F. Condello, A. Rodighiero (a c. di), «Un compito infinito». *Testi classici e traduzioni d'autore nel Novecento italiano*, Bologna 2015, 133-152.
- IMBORNONE, J. S., *La diversità a teatro. I drammi giovanili di Pasolini*, Bari 2011.
- LAGO, P., *Una nuova «locuzione ragionante» per il teatro. Pasolini traduttore dell'Antigone*, «Studi pasoliniani», 10, 2016, 53-67.
- LAGO, P., *Pasolini traduttore dei classici greci e latini*. Tesi di dottorato discussa presso il Dipartimento di studi linguistici e letterari, Università di Padova, a. a. 2017-2018.
- MOROSI, F., «Vittoria sui contrari». *Note all'Orestide di Pier Paolo Pasolini*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 77, 2016, 177-231.
- NALDINI, N., *Al nuovo lettore di Pasolini*, in P.P. Pasolini, *Un paese di temporalità e di primule*, Parma 1993, 5-108.
- NOVELLI, P. (a c. di), *Sofocle, Antigone*, Milano-Roma-Napoli-Città di Castello 1959.
- PASOLINI, P.P., *Teatro*, a c. di S. De Laude, W. Siti, Milano 2001.
- PASOLINI, P.P., *Tutte le poesie*, a c. di W. Siti, tomo I, Milano 2003.
- PASOLINI, P.P., *Tutte le poesie*, a c. di W. Siti, tomo II, Milano 2003.
- PASOLINI, P.P., *Théâtre 1938-1965*, a c. di H. Joubert-Laurencin, Besançon 2005.
- PERCONTE LICATESE, A., *Eugenio Della Valle. Ellenista e poeta*, Santa Maria Capua Vetere 1995.
- PONZIO, A., *La trappola mortale dell'identità. Il femminile in Pasolini traduttore dell'Antigone e dell'Orestide*, «Intercultural Translation Intersemiotic», 1.1, 2012, 1-8.
- TREVISAN, G., «Io griderò chiara e intatta la mia vergogna». *Studio su Edipo all'alba di Pier Paolo Pasolini*, «Studi pasoliniani», 2, 2008, 55-71.
- ZOBOLI, P., *La rinascita della tragedia. Le versioni dei tragici greci da D'Annunzio a Pasolini*, Lecce 2004.

Edizioni ETS  
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa  
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com  
Finito di stampare nel mese di luglio 2019