

Da Tebe a Berlino: l'*Antigone* di Brecht di Cesare Marelli

Da Tebe a Berlino, dal teatro di Dioniso ad Atene (dove nel 442 a.C. fu rappresentata per la prima volta l'*Antigone* di Sofocle) a quello di Coira nel 1948, dove Brecht mise in scena la prima della sua *Antigone*: la distanza spazio-temporale e soprattutto culturale è vertiginosa. Seguire il percorso che dall'uno porta all'altro sarebbe un'impresa titanica anche solo a volerlo compiere a grandi tappe. E quasi tutte sarebbero utili, molte interessanti, una sola indispensabile: la traduzione hölderliniana del 1804, base della versione brechtiana. Opereremo dunque su questi tre testi, privilegiando l'esame della lingua, dell'azione drammatica e delle figure tragiche, convinti che anche così risulteranno evidenti i grandi presupposti culturali ed ideologici a partire dai quali lavorano i rispettivi autori.

Questa operazione impone un costante va e vieni tra la luminosità del greco attico della metà del V secolo, la violenta trasfigurazione del tedesco in Hölderlin e l'impasto di arcaismo e modernità di Brecht. Un'analisi linguistica in senso lato, più che una traduzione puntuale, dovrebbe evidenziare il senso di alcuni scarti. Alla base di questo tentativo sta la convinzione che un progetto letterario (quello, poniamo, di riproporre attualizzandola l'*Antigone* di Sofocle) si traduce in scrittura solo misurandosi sulla materialità di uno o più testi, i quali producono significati diversi se sollecitati in modi e con strumenti diversi. È da questo incontro-scontro con altre testualità che derivano spesso l'impulso e il nutrimento per una nuova creazione: ciò che, insomma, si chiama abitualmente ispirazione.

Il bisogno, forse illecito, di cogliere un po' più concretamente tale processo rappresenta il filo conduttore delle osservazioni che seguono. Si tratta di ricondurre l'ispirazione dal suo statuto platonico di dono divino o dalla sua concezione romantica di assoluta libertà creatrice ad un piano di maggiore concretezza, se posso dire, filologica. L'intento può sembrare degno del *famulus* Wagner, il cui entusiasmo scientifico di corto respiro suscita, a ragione, la celebre graffiante battuta di Faust "scava con avida mano alla ricerca di tesori, ed è felice se trova dei lombrichi"¹. Il fatto è che certi vermi si trasformano in farfalle: seguendo da vicino le asperità di un testo, per così dire a volo radente, si capisce meglio, talvolta, da dove l'aquila si è alzata in volo.

L'*Antigone* di Brecht² si apre con un Vorspiel, la cui funzione di attualizzazione è esibita nella precisa collocazione spazio-temporale: Berlino, aprile 1945. E' l'alba, due sorelle tornano a casa dal rifugio antiaereo. La porta dell'alloggio è aperta, un sacco con degli alimenti rivela il ritorno del fratello soldato. La gioia delle sorelle non dura a lungo: da vari indizi e soprattutto da urla agghiaccianti che provengono dall'esterno risulta chiaro che il soldato ha disertato e viene impiccato per la strada. Una delle sorelle vorrebbe accorrere per recidere la corda, l'altra per paura delle SS la vuole dissuadere. Il Preludio si chiude su questa domanda angosciante: vincerà il dolore straziante, l'amore per il fratello o la paura? Più semplicemente o più brechtianamente: andrà la sorella a liberarlo?

Nonostante questa modernizzazione il modello sofocleo continua ad agire in vario modo: nell'ora sospesa tra notte e giorno, nella sollecitazione reciproca delle due sorelle ancora unite da un legame totale, nella stessa struttura prosodica dei versi brechtiani. Certo importanti elementi di novità si innestano su tale contiguità e già prefigurano successive opzioni stilistiche e drammaturgiche: le coppie di versi unite da rime baciata, il tono popolare di non poche parole in rima (ad es. *frohgemut-gut*, *Brot-Not*) e in genere di una lingua mantenuta sul registro espressivo del parlato, importanti modifiche apportate all'intreccio (il fratello disertore: brillante idea dovuta probabilmente alla *felix culpa* di Hölderlin che traduce erroneamente il v.

¹ J. W. V. Goethe, *Faust*, Erster Teil, v. 604 s.

² Materiali e documenti interessanti sono utilmente riuniti nel volume *Brechts Antigone des Sophokles*, herausgegeben von Werner Hecht, Frankfurt am Main 1988.

200 di Sofocle φυγάς κατελθών “kommend von der Flucht”) che creano i presupposti per lo spostamento dell'assetto tragico.³

Ma l'interesse del preludio brechtiano è dovuto anche ad un'altra caratteristica che, per così dire, arricchisce di una terza dimensione il piano narrativo. Mentre le battute della seconda sorella (*die Zweite*) appartengono interamente allo statuto enunciativo del personaggio teatrale, che agisce nel presente rappresentato e affida tale presentificazione al tempo verbale presente, la parte della prima sorella è singolarmente scissa su due piani temporali nettamente distinti: il presente delle battute dialogiche e il preterito delle parti diegetiche, benché queste non si riferiscano affatto ad un'antiorità logica.

L'*hic et nunc* dell'illusione teatrale, nella quale lo spettatore dovrebbe essere catturato, sembra deliberatamente infranto per creare distanza e frattura. E' ovvio che questa appare perfettamente omogenea alla concezione brechtiana di un teatro che vuole un pubblico sempre consapevole dell'illusione e impegnato a decifrare criticamente il messaggio contenuto nella *pièce*. Tuttavia tale frattura è anche il mezzo per fondere nello stesso *continuum* sintagmatico pratiche letterarie solitamente alternative, e cioè due tipi ben distinti di prologo.

E' noto che il prologo di una tragedia greca ha principalmente la funzione di orientare il pubblico, raccontandogli l'antefatto (che è quasi sempre noto) ed informandolo delle eventuali innovazioni che l'autore apporta alla tradizione. Esso può essere affidato ad un personaggio, principale o secondario, della tragedia oppure ad un *πρόσωπον προτατικόν* il cui unico compito è quello di raccontare gli eventi che hanno portato all'incipit dell'intreccio. Tipici in questo senso i prologhi euripidei, tutti improntati alla *σαφήνεια*, ma che già gli antichi giudicavano piuttosto freddi. Sofocle invece, pur non potendo rinunciare interamente a tali funzioni del prologo, sembra preferire una forma drammatica, dialogata, includendolo quindi già nell'azione vera e propria e soprattutto suscitando già in esso l'atmosfera pervasiva di tutto il dramma.

La singolare struttura temporale del Preludio brechtiano sembra dunque confrontarsi con entrambi i modelli del prologo greco, anzi proporli entrambi contemporaneamente giustapponendoli e facendoli interagire sul piano sintagmatico. Ma questo consente un'ulteriore fusione, che a Brecht doveva apparire di estremo interesse: quella tra poesia drammatica (che presenta tutti i personaggi come agenti, *πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας* secondo la definizione aristotelica in *Poet.* 1448a23) e poesia epica (che pure comprende un carattere 'drammatico' nei discorsi diretti, ma è soprattutto narrativa).

Vediamo dunque come già qui l'idea di teatro epico si realizzi in una concreta pratica scrittoria, resa possibile e (per noi) leggibile da un confronto con le forme antiche.

Gli esempi possono essere moltiplicati, ma basterà citarne un paio: l'omaggio all'elemento dell'agnizione, così importante nella teoria e nella prassi della tragedia greca, è addirittura esibito nei suoi componenti e nell'iterazione del suo meccanismo. Le impronte nella polvere, il pane e lo speck (sorta di offerta alimentare) scoperti dalle sorelle al loro ritorno a casa sono quasi una citazione della celebre scena di Elettra che congetta il ritorno del fratello Oreste proprio dalle impronte e dalle offerte funebri lasciate da quest'ultimo sulla tomba del padre Agamennone. Si tratta di un motivo presente in tutti i grandi tragici greci, che su di esso si confrontano e si misurano variandolo in modo appassionante. Brecht, riprendendone la dinamica, introduce nella scena del riconoscimento sillogistico (*Poet.* 1455a4) una triplice curva di ascesa e di brusca caduta che alla gioia crescente per il ritorno del fratello, per il suo benessere, per la sua abile diserzione, fa seguire di volta in volta uno spavento sempre più agghiacciante fino alla scoperta della sua impiccagione.

Il sapore così inconfondibilmente greco del Preludio brechtiano, nonostante la sua modernità di ambientazione, trama e linguaggio, è dovuto anche all'abilissima ripresa di un ritmo particolare nello scambio delle battute, che potrebbe risultare sgradevole all'orecchio moderno, ma che è caratteristico del linguaggio tragico attico. Si tratta della sticomitia, alternanza regolare di battute di un verso, e dell'*antilabè*, suddivisione di un verso in battute di due (o più) personaggi. Tali procedimenti hanno varie funzioni: rendono più serrato un dibattito, forniscono informazioni in risposta a domande incalzanti, sottolineano il crescendo dell'emozione o l'urgenza della deliberazione. Anche la struttura prosodica del verso richiama,

³ Lo stesso Brecht sintetizza queste e altre innovazioni nelle *Anmerkungen zur Bearbeitung*, scritte per la prima tedesca della sua *Antigone des Sophokles*, avvenuta nel teatro della città di Greiz il 18 novembre 1951. Cfr. nel volume citato alla nota 2 le pp. 214-16.

come si è detto, l'andamento del trimetro giambico o del *Blankvers*, ma ha del *Knittelvers* le coppie di rime bacciate, così tipicamente tedesche e così poco greche.

In tale costante combinazione di greccità e germanesimo, classicità e modernità si profila già la cifra sotto cui si pone l'*Antigone* brechtiana e il compito ermeneutico che essa ci pone.

Brecht non lavora direttamente sull'originale greco o su una traduzione filologica, ma sulla versione hölderliniana del testo di Sofocle.⁴ Sarebbe troppo lungo affrontare in generale la questione di Hölderlin traduttore⁵; l'ulteriore esame di alcuni passi significativi illustrerà concretamente questa singolare, affascinante attività metamorfica. Inoltre anche il modo in cui Brecht utilizza la versione hölderliniana è abbastanza complesso. L'esame del prologo ne darà un saggio.

La prima battuta è di Antigone: 10 versi in Sofocle, 11 in Hölderlin, 20 in Brecht. Tale dilatazione ospita una serie di informazioni che collocano l'antica vicenda in una prospettiva affatto nuova. Non è più la storia di due fratelli nemici che la maledizione paterna spinge a contendersi il potere sino ad affrontarsi ed uccidersi sotto una delle porte di Tebe. Tebe è sì impegnata in una lunga guerra contro Argo, ma essa è voluta e guidata da un tiranno che, assumendo i tratti quasi barbarici del despota orientale, "hinten einpeitscht alle sie in die Schlacht". Eteocle cade combattendo; Polinice al suo fianco, invaso dalla disperazione, abbandona la battaglia e, quando ormai è in vista delle porte di Tebe, viene raggiunto e fatto a pezzi da Creonte. Ma la punizione per il disertore, come annuncia Antigone, e come noi possiamo intuire, non è ancora finita. Queste grandi novità prospettiche (integrate da alcuni elementi forniti poco dopo: la guerra imperialista è volta a conquistare il "grigio metallo" di Argo) sono dunque calate nello spirito e nel tono linguistico del prologo antico.

I primi cinque versi comunque sono costituiti al 50 % dalla ripresa letterale (con spostamenti e lievi modifiche complessive) di elementi hölderliniani. Là dove, in questi primi cinque versi, Brecht apporta modifiche al suo modello, ciò avviene a favore di una maggiore intelligibilità o comunque normalizzazione linguistica: al titanismo della traduzione hölderliniana, che in nome di una viscerale fedeltà all'originale greco torce e trascina la lingua tedesca fino all'inaudito, Brecht sostituisce una calibrata metafora. Conviene forse, *exempli gratia*, esaminare questo *incipit*.

In Sofocle l'intero primo verso ha una funzione di grande vocativo che con una perifrasi corrente nella tragedia greca designa la persona apostrofata come "capo di Ismene" - eventualmente con una sfumatura affettiva - preceduto da due aggettivi che insistono quasi ossessivamente sul legame di comunanza, di coappartenenza tra le due sorelle: ὦ κοινὸν αὐτάδελφον Ἰσμίνης κάρα.

Il cuore di questo verso è occupato da un composto non rarissimo (è già attestato in Eschilo, in *Sept.* 718 e *Eum.* 89, e ancora un paio di volte in *Ant.* 503 e 609), ma certo impressionante per la sua ridondanza: αὐτάδελφος. Al primo termine l'elemento αὐτός designa l'identità e l'ipseità, in quanto opposte all'alterità e al mutamento. Questa idea di identità con l'altro viene applicata al termine ἀδελφός, -ή "fratello / sorella", che è a sua volta un composto di struttura analoga. L'antico termine indeuropeo per indicare il fratello φράτηρ era passato a designare il membro di una comunità essenzialmente religioso-culturale; il greco si crea dunque altri termini per designare tale rapporto di parentela, procedendo però in direzioni affatto diverse: da un lato κασίγνητος, vecchio termine acheo-eolico (cfr γίγνομαι, γνήσιος), sembra indicare piuttosto il fratello o cugino per via patrilineare; dall'altro ἀδελφός - composto di ἀ- copulativo (radice *sem-/sm-) + δελφός, "utero" -fratello per via matrilineare, ovvero colui che è uscito dallo stesso utero. Tengo a precisare che i greci hanno sempre avuto coscienza del valore semantico originale degli elementi di questo composto⁶, sicché non poteva non colpire

⁴ In una annotazione del suo *Arbeitsjournal* (16 dicembre 1947) Brecht afferma di aver operato questa scelta dietro consiglio di Caspar Neher, l'amico scenografo con il quale collaborerà strettamente per realizzare la prima dell'*Antigone*. La stessa annotazione documenta come Brecht trovasse nella versione hölderliniana "inflexioni sveve e costruzioni latine liceali".

⁵ Sulla questione resta fondamentale il saggio di Friedrich Beissner, *Hölderlins Übersetzungen aus dem Griechischen*, Stuttgart 1961. Nell'ambito della filologia classica, la cosiddetta *höhere Kritik* è rappresentata in particolare dai lavori di K. Reinhardt (*Hölderlin und Sophokles*, conferenza tenuta all'indomani della prima monacense dell'*Antigonä* di C. Orff e ripubblicata anche nel volume K. Reinhardt, *Die Krise des Helden. Beiträge zur Literatur und Geistesgeschichte*, München 1962, pp. 89-106, da cui cito) e di W. Schadewaldt (*Hölderlins Übersetzung des Sophokles*, in J. Schmidt, *Über Hölderlin*, Frankfurt a. M. 1970. Cfr. anche il volume *Sophokles, Tragödien: Oedipus Rex, Antigone*, Deutsch von Fr. Hölderlin, herausgegeben und eingeleitet von W. Schadewaldt, Frankfurt a. M. 1957).

⁶ Cfr. ad es. Hesych. α 1061 ἀδελφοί· οἱ ἐκ τῆς αὐτῆς δελφύος γεγονότες. Δελφὺς γὰρ ἡ μήτρα λέγεται.

l'enfatizzazione dell'idea di coappartenenza, di identità che deriva da una comune origine riconosciuta nello stesso grembo materno. Noi sappiamo quanta importanza abbia tutto ciò per comprendere non solo il sistema di valori a cui Antigone sarà fedele fino alla morte, ma anche il folgorante sviluppo del prologo sofocleo: in 99 versi il legame viscerale ed assoluto, ribadito in modo così martellante, sarà per Antigone irreversibilmente spezzato; la sua solitudine sarà, per tutto il dramma, totale.

Una volta accertata la potente valenza semantica e drammaturgica di questo primo verso, possiamo meglio misurare le difficoltà a cui va incontro il traduttore. Nemmeno una versione interlineare, ammesso che dia un senso per il resto, riesce a venire a capo di αὐτάδελφον. Hölderlin, che – come è stato spesso ripetuto – aveva una conoscenza empatica del greco, traduce creando un composto imponente, di sapore quasi eschileo (torreggiante, direbbe Aristofane), che occupa quasi i due terzi del verso: *Gemeinsamschwesterliches!* (o Ismenes Haupt). Non so se questo termine sia un *hapax* nella letteratura tedesca; certo abbiamo visto che il suo corrispondente greco non lo è; ma quale geniale aderenza all'originale! Vi è la stessa trasparenza semantica pur nella ridondanza di un sentimento che affastella e ricerca i segni di un'anima sorella; la medesima estensione metrica, calata perfettamente nel primo emistichio; addirittura lo stesso numero di sillabe! Ma a Brecht tutto il verso doveva apparire troppo imponente, sicché lo trasforma in: "Schwester, Ismene, Zwillingkreis / aus des Ödipus Stamm".

Al plusvalore semantico-stilistico del grande composto hölderliniano, che pure non abbandona il livello del linguaggio proprio, si sostituisce il linguaggio figurato della metafora: "ramo gemello del tronco di Edipo"; alla solenne bipartizione del verso subentra la più lieve e più rapida tripartizione; l'andamento decrescente del verso sofocleo-hölderliniano, che accumula i termini formalmente e concettualmente più rilevanti nel primo emistichio, viene abbandonato per un movimento di crescente letterarietà, dal sostantivo più quotidiano al composto marcatamente poetico.

Che in Brecht la soglia di accettazione sul piano metaforico fosse più alta che non sul piano lessicale è confermato da un altro famoso passo a poca distanza da quello esaminato. Si tratta della battuta di Ismene che nella versione hölderliniana suona: "Was ist 's? Du scheinst ein rotes Wort zu färben?" (v. 21) e in Brecht diventa: "Staubaufsammelnde, du färbst mir / Scheint's ein rotes Wort."

Il drammaturgo moderno doveva certo sapere che Schiller, leggendo la traduzione di Hölderlin, era sbottato in una risata⁷. Infatti l'originale greco δηλοῖς γάρ τι καλχαίνουσ' ἔπος significa propriamente "agiti (nella tua mente) / mediti, è chiaro, di dirmi qualcosa (di grave)". Hölderlin prende alla lettera il nucleo semantico del verbo denominativo καλχαίνω, da κάλχη 'murice, porpora', e lo privilegia sul senso traslato che ormai aveva assunto. Anzi, a ben vedere, in greco il senso concreto è attestato (forse casualmente) molto dopo il senso traslato. Aveva quindi ragione Schiller, ma non aveva completamente torto Hölderlin di affidarsi alla sua sensibilità linguistica. Rimane da spiegare come questo sia possibile, cioè su cosa riposi tale duplicità semantica. In greco esiste un verbo πορφύρω (con υ lungo) 'agitarsi, ribollire' (di mare, animo ecc.) che è forma a raddoppiamento intensivo di φύρω mescolare, rimestare (cfr. in latino *ferueo*?). Per confusione o etimologia popolare tale verbo è stato associato a πορφύρα (con υ breve) 'porpora', e l'aggettivo πορφύρεος può significare rosso e ribollente (ad es. la morte: rossa o simile all'abisso del mare); sicché, per analogia, da κάλχη, sinonimo di πορφύρα, è stato derivato un verbo καλχαίνω sentito come equivalente di πορφύρω (che solo molto tardivamente è attestato nel senso di "tingere di rosso").⁸

Brecht dunque è disposto a conservare *in toto*, potenziandola anzi con il solenne vocativo iniziale, l'espressione hölderliniana benché unilaterale e criticata: l'immagine quasi surrealista doveva sembrargli non solo accettabile, ma anzi suggestiva.

⁷ Lo racconta H. Voss (il figlio del più celebre poeta e traduttore, tra l'altro, di Omero) in una lettera del 1804 all'amico Abeken: "du hättest Schiller sehen sollen wie er lachte!". In particolare a proposito del passo in questione, il giovane Voss afferma: "Diese Stelle habe ich Goethe als einen Beitrag zu seiner Optik empfohlen..." (in F. Hölderlin, *Sämtliche Werke*, Grosse Stuttgarter Ausgabe, Stuttgart 1943, pp. 7, 2, 303 ss.). Lo stesso Voss è autore di una recensione al *Sofocle* hölderliniano (pubblicata dalla influente "Allgemeine Literaturzeitung" di Jena), che ne interpreta ironicamente le 'particolarità' come "una velata satira al gusto corrotto del pubblico". In genere i contemporanei, a partire da Schelling (in una lettera del 1804 al comune amico Hegel), erano inclini a ravvisarvi i segni di un crescente ottenebramento mentale. Questo spiega il fatto che le traduzioni hölderliniane dei drammi di Sofocle siano state ripubblicate solo all'inizio del XX secolo (1905) e che l'*Antigone* hölderliniana sia stata rappresentata per la prima volta solo nel 1913.

⁸ Cfr. P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris 1968-1980, s.v.

A dire il vero, Brecht recupera anche passi manifestamente corrotti, ma che colpiscono per la loro suggestione criptica. Ad es., i vv. 143 ss. di Hölderlin vengono inseriti nella prima battuta di Antigone con una semplice correzione di desinenza (*einen* > *einem*) che ne ripristina la correttezza sintattica, ma non basta a dare un senso soddisfacente al tutto: “Anderes andrem / Bescheidet der Schlachtgeist, wenn der hart / Anregend einen mit dem Rechtem die Hand erschütteret.” (“A ciascuno assegna un destino diverso lo spirito della battaglia / quando duramente incitando con il (senso del?) giusto ad uno scuote la mano”).

Il passo corrispondente nelle edizioni moderne di Sofocle recita (vv. 139 ss.): ἄλλα δ' ἐπ' ἄλλοις ἐπενώμα στυφελίζων μέγας Ἄρης δεξιόσχειρος, “agli uni una sorte, agli altri un'altra assegnava il possente Ares con i suoi colpi violenti, il nostro aiuto (letteralmente: “cavallo di destra”)”. Ne deduco che Hölderlin si basava su un'edizione⁹ che privilegiava la lezione δεξιόσχειρος al posto della *lectio difficilior* δεξιόσχειρος.

Sarebbe lungo esaminare l'impasto di fedeltà e innovazione realizzato da Brecht nel prologo. Basterà sottolineare come egli espliciti, sia pure in modo molto misurato, la valenza politica dell'atteggiamento di Ismene, che comunque era già chiara nel testo di Sofocle. “Folgst du jedweden, der befiehlt, und du / was er befiehlt” (“Segui chiunque dia ordini e fa' ciò che ordina”), così replica Antigone alle sue dichiarazioni di impotenza in quanto donna e suddito. Ma Ismene dà voce anche, e in toni molto poetici, allo struggente desiderio di vivere, di continuare a vedere – pur attraverso il velo del pianto – gli olmi e i tetti del proprio paese. Questa è una fine innovazione brechtiana, così come è tutto brechtiano il tono sprezzante nelle parole di Antigone (vv. 90 ss.) che assimila il dolore della sorella ad una provvista malamente raccolta in un grembiule bucato da cui rapidamente si disperde.

La frattura si consuma come in Sofocle: le due sorelle si separano avviandosi l'una verso la vita, l'altra, con la sua polvere raccolta in una brocca di ferro, verso il morto, pronta anche a non sottrarsi ad una morte non bella: “Ich bin nicht so empfindsam, hoff ich, dass ich nicht könnt ungeschönen Todes sterben”. E in questa negazione aggiunta all'ipertrofica litote dell'originale (e della versione holderliniana) si opera un'ulteriore modernizzazione e radicalizzazione. Il testo greco diceva (v. 96 s.) πείσομαι γὰρ οὐ τοσοῦτον οὐδὲν ὥστε μὴ οὐ καλῶς θανεῖν, letteralmente “Non subirò nulla di così brutto da non poter morire (non) nobilmente”. La bella morte, la morte eroica dell'Antigone sofoclea non è concessa all'Antigone berlinese, che è comunque disposta ad affrontare anche una morte non bella.

La parodo del coro di vecchi tebani è ridotta a 8 versi che coincidono con la seconda antistrofe nella versione holderliniana. Due sole le modifiche apportate e di breve estensione, ma non prive di interesse. Anche in Brecht i vecchi tebani levano un canto di gioia alla vittoria, non più dal grande nome, μεγαλόνυμος v. 148, (“der grossnamige Sieg” in Hölderlin), ma “dalla grande preda” (*grossbeutig*): la guerra imperialista, non più qualificata da un epiteto che rinvia all'onore e alla gloria eroica, è smascherata nelle sue motivazioni e nei suoi obiettivi: il bottino come unica legittimazione del potere tirannico. E, come in Sofocle-Hölderlin, il dio Bacco è invitato a guidare i cori notturni ebbri di gioia, ma con un surplus di spirito dionisiaco in Brecht: Tebe è rappresentata nuda con un cinto di alloro, baccante ebba di una presunta vittoria dovuta al tiranno.

Conformemente alla nuova valenza assunta dalla vicenda, il primo intervento di Creonte è il trionfalistico annuncio della distruzione di Argo e del successo delle armi tebane che lasciano un paesaggio di rovine e di cadaveri. Nessun ampio discorso programmatico sui principi e sui valori della sua azione politica, come invece in Sofocle. Solo due richieste precise al coro: la prima, funzionale al nuovo significato assunto dal conflitto e pertanto innovazione brechtiana, riguarda una legittimazione dell'entità delle perdite, in nome dei fiorenti affari indotti dalla guerra. I vecchi tebani si profilano già dunque come i capitalisti alleati del tiranno, che approfittano delle sue iniziative guerrafondaie. La seconda richiesta è quella, tradizionale, di approvare l'ordine di non sepoltura del disertore, anzi di vegliare su eventuali oppositori, o meglio dissidenti: “Alcuni hanno anche solo scosso la testa tanto a lungo che è loro caduta”

⁹ Probabilmente (un'edizione derivata sostanzialmente da) una Giuntina; cfr. Beissner, *Hölderlins Übersetzungen aus dem Griechischen*, cit., pp. 65-69, con la sua conclusione: “Il fatto che oggi non sia più reperibile nessun esemplare (scil. dell'edizione utilizzata da Hölderlin) [...] fa supporre che si tratti di una qualche edizione scolastica. È degno di nota che i tre tragici greci non figurassero nei programmi delle Klosterschulen del Württemberg (mentre vi erano inclusi Pindaro e Aristofane!) e nemmeno tra le letture consigliate.”

(v. 182, abile risemantizzazione di Soph. *Ant.* 291 κρυφῇ κάρᾳ σείοντες = Hölderlin v. 305 “die Häupter schüttelnd”).

“Gereinigt muss die Stadt sein...”: si profila dunque il timore di un dissenso silenzioso, che nella tragedia di Sofocle era motivato psicologicamente dall’affermazione monomaniacale di un’assoluta ragion di stato, mentre in Brecht acquista la sinistra concretezza di teste cadute. Inutile sottolineare i riferimenti all’allora recentissimo passato tedesco.

Entra in scena la sentinella (incaricata di sorvegliare il cadavere insepolto di Polinice), che apostrofa Creonte nel modo seguente: “Αναξ (Sofocle); “Mein König” (Hölderlin); “Herr! / Mein Führer” (Brecht).

Nella ripresa brechtiana la guardia messaggero perde molto dell’arguzia prudente, ma pungente del personaggio sofocleo, che raggiungeva un realismo addirittura comico-parodico. Il fatto è che la traduzione holderliniana di questa scena appare compromessa in più punti da lezioni deteriori, sviste, errori (esempio eclatante: v. 292 ὥς στέργειν ἐμέ “che mi si ami”; Hölderlin “dass Menschliches kommen könnte”: στέργειν forse confuso con “sterben”), sicché il tono generale risulta piuttosto oscurato rispetto allo scintillante gioco di popolare arguzia che pervade il testo greco. Tuttavia, se la sentinella diventa personaggio più opaco nel suo timore e nella sua residua sentenziosità, Creonte al contrario si fa più tagliente, usando con sottile e minacciosa intelligenza il *Witz*. Un solo esempio (rigo 202 ss.) “Du siehst dich wohl vor. Deiner eigenen Untat / Eifriger Bote, forderst du den Kranz / Für gutes Beinwerk!” “Sei davvero prudente (Soph. *Ant.* 241 εὖ γε στοχάζῃ “indovini bene il mio pensiero”; Hölderlin: “Du siehst dich wohl für.”). Messaggero zelante del tuo proprio mis-fatto (= non-fatto), richiedi la corona per le tue buone gambel!”. L’insistita dichiarazione precedente di non aver commesso il fatto e di non conoscerne l’autore genera il gioco di parole basato sul recupero del senso etimologico di *Untat* (delitto). E se vogliamo soffermarci su questo passo, il rigo seguente ci dà un saggio dell’evoluzione di senso e di tono che acquista il testo nelle sue varie fasi. In Sofocle la guardia per giustificare la propria cautela replica con una γνώμη di valenza universale (v. 243 τὰ δεινὰ γάρ τοι προστίθῃς ὄκνον πολύν, “Certo, le cose terribili producono molta esitazione”). Hölderlin, che probabilmente leggeva ὄχλον e non ὄκνον, traduce: “Gewaltiges macht nämlich auch viel Mühe”.

Il problema della resa di δεινός è stato molto discusso, soprattutto a proposito del passo più celebre dell’*Antigone*, l’inizio del primo stasimo πολλά τὰ δεινὰ. Qui basterà ricordare che l’aggettivo δεινός è derivato dalla radice *δφει- ‘temere’, e significa quindi ‘temibile, terribile’; con uno sviluppo semantico interessante passa a significare ‘potente, straordinario’ e poi ‘abile’ (con una specializzazione nel senso di ‘eloquente’). È un po’ ciò che accade all’aggettivo italiano ‘formidabile’. Ora, Hölderlin sceglie qui e in molti altri passi (ma non nel celebre stasimo, come si vedrà in seguito) la traduzione *Gewaltiges* che significa ‘possente’ e poi ‘enorme, immane, grandioso’. È chiaro che tale resa si presta al fraintendimento della battuta sofoclea e induce Brecht a rielaborare il tutto: “Gewaltiges trugst du deinen Wächtern auf. Jedoch / Gewaltiges macht nämlich auch viel Mühe.” “Immane compito assegnasti alle tue guardie. Ma le cose immani costano anche molta fatica”. Insomma quasi una velata protesta alla logica dello sfruttamento. E per Brecht rappresenta certo una *felix culpa* se Hölderlin traduce il v. 256 λεπτή δ’ ἄγος φεύγοντος ὥς ἐπὶ κόνις (“una polvere leggera era cosparsa sul cadavere, come se qualcuno avesse voluto evitare una profanazione”) “Nur zarter Staub, wie wenn man das Verbot / gescheut” (“Solo polvere lieve, quasi che si fosse temuto il divieto”). L’atmosfera è radicalmente cambiata: non più il religioso rispetto dell’ἄγος, per ciò che è sacro e maledetto, e costituisce anche oggetto di interdetto religioso (ambivalenza del sacro), ma la paura tutta umana del divieto, anzi dell’ordine *Gebot* in Brecht.

Nella stessa linea, tutta brechtiana, è l’amara replica della guardia alla classica tirata di Creonte contro l’influenza nefasta del denaro e la sete di indebiti guadagni: per i suoi pari, la gente altolocata ha in serbo regali di corda piuttosto che d’argento. Inoltre è importante osservare che in questo dialogo si profila il motivo – brechtiano – di un dissenso interno alla classe dominante o, almeno, di un consenso solo tiepido che alcuni suoi membri concedono al tiranno.

Anche il celeberrimo primo stasimo merita qualche osservazione. L’interpretazione della magnifica ode sofoclea è estremamente controversa e già i primi due versi sono di una voluta ambiguità a causa dell’ambivalenza semantica dell’aggettivo δεινός: πολλά τὰ δεινὰ κοῦδὲν ἀνθρώπου δεινότερον πέλει. Con tutte le cautele del caso si potrebbe tradurre “Molte sono le cose formidabili, ma nulla è più formidabile dell’uomo”. L’uomo sa assoggettarsi la natura, sa difendersi dalle intemperie e dalle malattie,

ha appreso parola, pensiero, aspirazioni alla vita organizzata in comunità. Ma con tutto questo ingegnoso sapere, che va al di là di ogni speranza, imbocca ora la via del bene, ora quella del male. Ciò che lo rende ὑπίπολις è il rispetto della giustizia divina e della sua terra; è invece ἄπολις se per audacia si compromette con l'infamia e con il crimine (τὸ μὴ καλόν). Certo, già l'illimitata capacità tecnica di dominio sulla natura ha qualcosa di inquietante; ma il vero, unico discrimine etico è costituito per Sofocle dalla fedeltà alla giustizia divina e della propria patria, ciò che in un altro celebre passo Antigone chiamerà ἄγραπτα κάσφαλῇ θεῶν νόμιμα (vv. 454 ss.).

I filologi classici hanno a lungo discusso se tale ammonimento di valenza generale si riferisse non solo al comportamento di Creonte, ma anche a quello di Antigone. Sarebbe lungo riferire anche solo gli argomenti principali. Nonostante l'intransigenza a tratti spietata dell'*ethos* di Antigone (chiusa in una corazza di solitudine che ne fa in qualche modo un' ἄπολις), a me pare che tale ambivalenza di significato sia solo superficiale: la dinamica del dramma mostrerà che la θεῶν δίκη va presa terribilmente sul serio, come fa Antigone, e non con la leggerezza sofistica di Creonte.

Sulla traduzione hölderliniana di questo passo ("Ungeheuer ist viel. Doch nichts / Ungeheuerer, als der Mensch"; in Brecht "Ungeheuer ist viel. Doch nichts / Ungeheuerer als der Mensch.") si trovano pagine ricche e profonde nel libro *Le Antigoni* di G. Steiner del 1984¹⁰, anche se non tutto nella sua interpretazione mi sembra condivisibile. Ad esempio la sua percezione del termine *ungeheuer*, geniale traduzione di δεινόν, dipende eccessivamente dall'interpretazione dell'Antigone hölderliniana come ἀντίθεος.¹¹ *Ungeheuer* sarebbe da intendersi nel senso di 'mostruoso', e rappresenterebbe appunto nella creatura umana quella natura ibrida che, misurandosi e scontrandosi col divino, è destinata a perire. Non è questo il luogo per discutere in dettaglio la difficile questione. Vorrei solo ricordare che *ungeheuer* significa originariamente e propriamente 'spaventoso, inquietante', essendo negazione di *geheuer* (< mhd. gehiure = *sanft, behaglich*, < *der gleichen Siedlung angehörig*, ie. **kei-*, cfr. gr. κείμαι, imparentato con *Heim, Heirat*). È vero che il neutro sostantivato *das Ungeheuer* significa 'mostro', ma l'aggettivo vale ancora oggi '*ans Wunderbare grenzend, riesig, gewaltig, ausserordentlich*' = 'enorme, portentoso, gigantesco'. Dunque Hölderlin ha in mente qualcosa come *gewaltig* (più volte in effetti rende così l'aggettivo δεινός), certo con la sfumatura, suffragata dalla comune radice indoeuropea, di *unheimlich* (= inquietante, sinistro) – tale è la scelta di K. Reinhardt nel 1949.

Ora Brecht riprende fedelmente Hölderlin quasi in tutto lo stasimo, anche là dove più o meno manifestamente quest'ultimo tradisce l'originale greco. Farò un esempio microscopico ed uno macroscopico. I vv. 336-337 di Sofocle περιβρυχίοισιν περὶ ὕπ' οἴδμασιν "attraversando (il mare) sotto/tra onde che lo sommergono" vengono tradotti da Hölderlin "Fähret er aus in geflügelten sausenden Häusern". È vero che anche i Greci potevano sentire l'aggettivo περιβρύχιος 'che sommerge' come imparentato a βρυχάομαι 'mugghiare' (nonostante la diversa lunghezza della υ, lunga nel verbo, breve nell'aggettivo) e quindi *sausend* non è poi così errato. Ma come Hölderlin sia giunto a *Häusern* è per me incomprensibile, se non ipotizzando una *mélecture* οἰκήμασιν. Il tutto comunque dà un senso e Brecht, sensibile (come abbiamo visto) ai valori metaforici, mantiene "in alate, sibilanti dimore".

Ma che dire del v. 360? L'uomo ha appreso il suono articolato, il pensiero veloce come il vento, l'aspirazione alla comunità civile, a proteggersi contro le intemperie παντοπόρος ἄπορος ἐπ' οὐδὲν ἔρχεται τὸ μέλλον, "d'ogni cosa ben provvisto; sprovvisto non affronta nessuna situazione futura". In Sofocle i due composti a base identica, ma di senso contrario sono violentemente giustapposti in asindeto, ma tale opposizione si annulla trovandosi il secondo, quello

¹⁰ Si cita dall'edizione tedesca a cura di Martin Pfeiffer (G. Steiner, *Die Antigonien. Geschichte und Gegenwart eines Mythos*, Hanser Verlag, München -Wien 1988; poi anche DTV, München 1990. La traduzione italiana, a cura di Nicoletta Marini, è pubblicata da Garzanti, Milano 1990). Cfr. anche il suo saggio *Oltre il greco e il tedesco. La "terza lingua" di Hölderlin*, pubblicato nel volume einaudiano del 1996, che raccoglie appunto le tre Antigoni.

¹¹ Vedi le *Anmerkungen zur Antigone* in F. Hölderlin, *Sämtliche Werke*, herausgegeben von Paul Stapf, Die Tempel-Klassiker, Darmstadt, s. d., vol. 2, p. 428: "In primo luogo [vi è] ciò che caratterizza l'antitheos, quando uno, nel senso della divinità [conformemente alle intenzioni di Dio], si comporta come *contro* Dio, e riconosce lo spirito dell'Altissimo come privo di leggi. Poi il timore reverenziale nei confronti del destino ...". Il primo riguarderebbe più Antigone, il secondo Creonte. Mi sembra evidente che tale concezione hölderliniana dell'antitheos deve molto al potente ossimoro con il quale l'Antigone sofoclea definisce la propria azione (v. 74) ὅσια πανουργήσασα: "saintement criminelle" traduce P. Mazon. Si veda anche al v. 924 τὴν δυσσέβειαν εὐσεβοῦς ἐκτησάμην e al v. 943 τὴν εὐσεβίαν σεβίσασα (Ma il coro relativizza al v. 872s. Σέβειν μὲν εὐσέβειά τις, κράτος δέ...).

privativo, in un enunciato negativo: procedimento straordinariamente sottile per indicare l'inquietante apparato culturale-tecnologico dell'uomo che sa trasformare la negatività, negandola, in positività. Hölderlin, abbagliato da tale folgorante asindeto, lo assolutizza, lo isola da tutto, conferendogli uno statuto nominale e ossimorico: "Allbewandert, / Unbewandert. Zu nichts kommt er", "(in tutto versato -) esperto / inesperto. A nulla egli perviene". La causa di tutto potrebbe essere l'errata interpunzione del testo greco di Hölderlin, o in una sua svista; oppure il suo personale, profondo ripensamento del testo sofocleo, come documentano le *Anmerkungen zur Antigone*. Del resto anche i versi seguenti, così importanti in Sofocle perché enunciano con grande chiarezza il principio etico discriminante fra l'ὑπίπολις e l'ἄπολις, si ritrovano in Hölderlin irrimediabilmente compromessi.

Di fronte a tale situazione testuale, Brecht procede nel modo seguente: mantiene la versione hölderliniana "Allbewandert / Unbewandert. Zu nichts kommt er.", erronea per il senso, ma interessante per la forma; la integra con una versione esatta (attinta ad una traduzione tedesca corretta) "Überall weiss er Rat / Ratlos trifft ihn nichts", "Ovunque egli sa provvedere, / sprovvisto nulla lo coglie". Lo stesso passo di Sofocle risulta dunque reduplicato, ma in modo antinomico.

A questo punto, dalla versione hölderliniana Brecht ricava solo l'idea di limite, che torna ad essere un limite morale: l'uomo, come assoggetta la natura, così assoggetta i propri simili, non trova nemici e quindi si fa nemico del prossimo. L'oppressione, lo sfruttamento, il disprezzo degli altri: è questo che rende l'uomo *ungebeuer* a se stesso. Lo stasimo brechtiano si chiude ad anello sullo stesso termine che l'aveva aperto, ma avendo assunto una valenza affatto nuova.¹²

Il secondo episodio vede l'ingresso in scena di Antigone condotta prigioniera dalla guardia, che racconta dettagliatamente le circostanze della sua cattura. Lo scontro verbale (l'ἄγων) tra Creonte ed Antigone è dunque differito per questo lasso di tempo, durante il quale la ragazza rimane muta.

Anche in questa sezione Brecht segue da vicino la versione di Hölderlin, confermando la sua predilezione per le soluzioni potentemente figurate. Un esempio: v. 419 s. *πᾶσαν αἰκίζων φόβην ὕλης* (si tratta di un turbine che si alza) "sconvolgendo la chioma della foresta". In Hölderlin "reisst / die Haare rings vom Wald des Tals", "strappa i capelli tutt'attorno al bosco della valle".

Così l'immagine di Antigone su cui si chiude il racconto della guardia è in Brecht di grande delicatezza: "lieblich zugleich und auch betrübt vor mir" "amabile e afflitta ad un tempo davanti a me" e riposa sul fraintendimento in Hölderlin (che presenta una virgola davanti a *vor mir*) del v. 436 ἄμ' ἡδέως ἔμοιγε κάλγεινῶς ἄμα "e per me è cosa gradevole e al tempo stesso dolorosa", poiché la guardia si vede scagionata, ma a prezzo della condanna di Antigone. Ancora una volta *felix culpa*, che ingentilisce l'immagine di Antigone; e tuttavia questo tocco di sentimentalismo¹³ toglie non poco alla sobrietà sofoclea.

La lunga *rhexis* di Antigone, importante per la contrapposizione dei κηρύγματα mortali alle leggi non scritte degli dei,¹⁴ viene ricondotta nel testo moderno al piano di un'incisiva stringente polemica, attraversata da guizzi tipicamente brechtiani (Antigone: "Io sono solo un po' più mortale di te"), ma ormai priva del grande, luminoso riferimento agli ἄγραπτα νόμιμα.

Anche la sticomitia seguente si dilata in Brecht fino a ospitare argomenti funzionali alla nuova lettura: Antigone rimprovera a Creonte di aver trascinato Tebe in una guerra lontana, di conquista, volta solo a rafforzare il suo dominio esterno ed interno. Anzi Antigone rompe la totale solitudine, il distacco che ha in Sofocle, per rivolgere direttamente al coro una richiesta di aiuto che è anche invito a una presa di coscienza. Si sviluppa insomma una serrata dialettica tra la logica dell'oppressione, che si ammantava di

¹² Cfr. nelle *Anmerkungen zur Bearbeitung*, cit., p. 215: "Der Mensch, ungeheuer gross, wenn er die Natur unterwirft, wird, wenn er den Mitmenschen unterwirft, zum grossen Ungeheuer".

¹³ Del resto teorizzato da Hölderlin nelle *Anmerkungen zur Antigone*, cit., p. 426): "L'amabilità e la ragionevolezza nell'infelicità. L'ingenuità trasognata. Lingua caratteristica di Sofocle, poiché Eschilo ed Euripide fanno maggiormente oggettivare la sofferenza e la collera, meno però il senno dell'uomo, in quanto si muove sovrastato dall'impensabile".

¹⁴ Importante anche per la singolare traduzione hölderliniana "mein Zeus", a cui Steiner attribuisce un grande peso interpretativo (benché sia pronto a riconoscere che si tratta di "un errore di grammatica da parte di Hölderlin", cfr. *Die Antigonen*, p. 105), incoraggiato in questo dalla citazione del verso nelle *Anmerkungen*. A mio parere si tratta di una resa eccessivamente enfatica di un dativo di punto di vista nel v. 450 οὐ γάρ τι μοι Ζεὺς ἦν ὁ κηρύξας τάδε, "non è stato certo Zeus a emanare questi decreti".

concetti quali: unità, sicurezza, potenza della nazione, e quella del coraggio civile, che smaschera puntualmente le vere motivazioni e il meccanismo che conduce alla rovina una nazione assoggettata alla tirannide: “da sola si getta in pasto agli stranieri, chinando il capo davanti a te, / perché a capo chino l'uomo non vede a cosa va incontro, solo la terra che, ahimè, lo accoglierà”. E per citare un'altra efficace battuta dell'Antigone brechtiana, “Staremmo meglio, e anche più al sicuro, tra le macerie della nostra città che con te nelle case del nemico”.

Anche nella scena tra Ismene, Antigone e Creonte ritroviamo nel testo brechtiano lo stesso impasto di innovazione e fedeltà rispetto alla dizione hölderliniana, tanto più interessante quando quest'ultima travisa fino al limite dell'incomprensibile l'originale greco. Ad esempio la battuta di Antigone in Hölderlin (vv. 563-565) “bei denen, die durchgängiger Weise sind / Und die Gespräche halten miteinander, drunten, (Brecht *miteinander drunten*)/ Die mit den Worten liebt, die mag ich nicht.” è ripresa integralmente da Brecht; dubito però che l'espressione *durchgängiger Weise* possa significare altro che ‘di modo, di tipo corrente, comune, generale’.¹⁵ Nel contesto non dà senso, mi pare, e il testo greco significa semplicemente “L'Ade e i morti sono testimoni (ξυνίστορες v. 542), sanno bene di chi è l'azione”.

Un esempio di segno inverso è invece la splendida resa “Stirb du nicht allgemein”, “Non morire in generale (o 'genericamente')” (così Antigone respinge lo slancio di Ismene, che vorrebbe morire con la sorella), che è impropria traduzione di κοινά (neutro avverbale) “Non morire in comune con me, non associarti alla mia morte” (v. 546 μή μοι θάνης σὺ κοινά). Oppure, errore ancora più palese, al v. 549 Κρέοντ' ἐρώτα “Chiedilo a Creonte”, che Hölderlin confonde con ἔρω, ἐράω e quindi traduce “Den Kreon, liebe den”, conservato in Brecht. Invece è interessante il ritorno da parte di quest'ultimo alla vigorosa metafora dell'originale che, con un'immagine frequente nell'antichità, assimila il grembo femminile alla terra. Creonte afferma che suo figlio, promesso ad Antigone, troverà un'altra sposa: v. 569 “Vi sono altri campi da arare anche di altre”, che Hölderlin traduce decentemente “Von anderen gefallen auch die Weiber”, mentre Brecht recupera tutta la forza della metafora antica attingendo da altra fonte “'s gibt mehr als einen Acker, wo man pflügen kann”.

Il secondo stasimo tocca in Sofocle vari temi: la rovina degli uomini, quando confondono il male e il bene accecati da un disastroso errore (ἄτη); le sventure della casa dei Labdacidi i cui ultimi rampolli stanno per morire tragicamente e, per contrasto, un omaggio alla luminosa onnipotenza di Zeus.

Il canto dei vecchi tebani in Brecht ha un'estensione leggermente inferiore all'equivalente greco (36 versi invece di 43), ma coincide solo nella parte finale, che riprende una potente immagine marina della prima strofe. Anche in questo caso si tratta di un'errata interpretazione da parte di Hölderlin. Il testo greco paragona la rovina che colpisce per generazioni una casata ad un'onda terribile “quando corre al di sopra degli oscuri abissi del mare” (v. 589 οἶδμα... ὅταν... ἔρεβος ὕφαλον ἐπιδράμη). In Hölderlin-Brecht “wenn unten ... die Nacht unter dem Salze / eine Hütte befallen” “quando sotto ... la notte sotto il sale investe una capanna”. Non capisco bene la meccanica dell'errore in Hölderlin (non ci sono varianti che si prestino), ma azzardo un'ipotesi: a parte l'ovvia confusione tra ἡ ἄλς e ὁ ἄλς, sostantivo contenuto nell'aggettivo ὕφαλος = ‘sottomarino’ e il fraintendimento di ἐπιδράμη = ‘correre sopra / lanciarsi, quindi assalire (= *befallen*)’, ἔρεβος avrebbe potuto fornire non solo l'idea della notte ma, per affinità fonica con ἐρέφω / ὄροφος (tetto di canne, tetto) quella di *Hütte*. Ad ogni modo anche qui Brecht sembra guidato nella sua scelta da una esacerbata sensibilità per le immagini potenti.

Per il resto l'intermezzo lirico appare profondamente diverso nei temi e nel tono generale: al duplice avvertimento, rivolto al tiranno, di non spingere fino all'estremo l'oppressione dell'uomo, poiché *der Entmenschte* risorge poi come un uomo nuovo, segue un brano dagli oscuri riferimenti mitico-storici, ma che annuncia anche la fine del cieco sonno nel dolore.

Il terzo episodio si apre con l'ingresso in scena di Emone, il figlio di Creonte e promesso sposo di Antigone. Subito la traduzione di Hölderlin è funestata da grossi fraintendimenti sintattici, che tuttavia non figurano nel testo di Brecht. Del resto tutto l'agone tra padre e figlio è riformulato nel tono e negli argomenti. Invece della struttura classica, che contrappone due lunghe *rheseis* retoricamente articolate al loro interno, separate dal consueto distico del corifeo e seguite dalla serrata sticomitia, troviamo interventi

¹⁵ Anche se Beissner (*Hölderlins Übersetzungen aus dem Griechischen*, cit., p. 178) si sforza di ricondurlo al senso di ‘*untergehen*’ (affondare, tramontare, *perire*) e quindi equivarrebbe letteralmente a “coloro che sono in modo trapassato”.

più compatti, variamente inframmezzati da scambi di battute più brevi. Emerge in questa sezione il tema della incrinatura nella compagine di coloro che detengono il potere (evoluzione in senso politico del motivo sofocleo del crescente disaccordo tra padre e figlio).

Anche il tono linguistico si fa più modernamente nervoso, al servizio di una logica del potere assoluto ancora più spietata; ma in questa nuova tessitura vengono incastonati passi ripresi letteralmente da Hölderlin. Anche qui un esempio basterà per dimostrare quanto fascino esercitasse su Brecht l'inquietante versione hölderliniana. Ai vv. 712-717 l'Emone sofocleo per dimostrare al padre l'opportunità di non persistere ostinatamente in una decisione sbagliata e invisa al popolo adduce due esemplificazioni attinte una alla vita naturale, l'altra all'arte della navigazione: "Tu vedi come in riva ai torrenti invernali gli alberi che cedono (che sanno piegarsi) salvano i loro rami, quelli invece che fanno resistenza periscono sradicati. Analogamente chi, padrone di una nave, tira troppo la scotta e non cede in nulla, si rovescia e continua la sua navigazione con i banchi (il ponte) sott'acqua". La traduzione di Hölderlin, che si ritrova in Brecht, non dà un senso diverso, ma formalmente sorprende in più punti: "Sich, wie am Regenbache, der vorbeistürzt, / die Bäume all' ausweichen: alle (Brecht: allen) denen / erwärmet ihr Gezweig; die aber gegenstreben, / sind gleich hin; sonst auch (Brecht: weiter), wenn ein habhaft Schiff sich breit macht, und nicht weichen will in etwas, / rücklings hinunter von den Ruderbänken / muss das zuletzt den Weg und gehet scheitern". Cosa ha potuto indurre Hölderlin a rendere il semplice ἐκσώζεται (= *erretten*, *heil bewahren*) con *erwärmet*? Non mi risulta che il passo presenti delle varianti. Si tratta di una cosiddetta traduzione poetica oppure di una suggestione ricavata dall'*Eracle* euripideo (v. 1202), dove Eracle è detto aver tratto in salvo alla luce ἐκσώσας ἐς φάος Teseo prigioniero nell'Ade? Oppure di una semplice assonanza tra σῶζεσθαι e *sonnen* / *sich sonnen* = 'scaldarsi al sole'? La sintassi è comunque incerta, tanto è vero che Brecht deve correggere *alle denen* in *allen denen* optando per il dativo (di interesse), ma non rinuncia ad *erwärmet* con una costruzione intransitiva che spetterebbe piuttosto a *erwarmen*, forma sì antiquata, ma non sufficientemente singolare agli occhi di Brecht. Ancora più probanti i versi seguenti. Hölderlin sembra volutamente ignorare la sintassi tedesca perché, se *habhaft* può corrispondere a ἐγκρατής, ha bisogno comunque di un genitivo (*einer Person, einer Sache*) e, in ogni caso, difficilmente può essere attribuito di *Schiff*, che in greco non era certo soggetto, ma lo diventa in tedesco. Anche *sich breit machen*, che significa letteralmente 'allargarsi' e quindi 'conquistare posizioni in modo presuntuoso e sfacciato', difficilmente può avere come soggetto una nave (forse il padrone di una nave), ma deve essere stato generato da un fraintendimento dell'espressione greca πόδα τείνας. Πούς, più spesso al plurale πόδες, designa nel gergo della marineria le estremità, gli angoli inferiori della vela e le relative corde; quindi πόδα τείνας significa 'aver teso (troppo) le scotte'. Probabilmente Hölderlin ha invece investito questa espressione tecnica di un qualche senso figurato, forse accostandola (se si vuole azzardare un esempio) al modo di dire tedesco *auf grossem Fuss leben* 'vivere sontuosamente, alla grande'. È comunque singolare e interessante che Brecht accolga tanta anomalia linguistica, al servizio – tra l'altro – di un'immagine (quella della nave mal condotta dal comandante) che in greco è veramente corrente, se non banale. E tanto più singolare tutto questo suona alternando con sezioni di scrittura puramente brechtiana, così tagliente nel suo tratto nervoso, ma trasparente.

Altro esempio di trasformazione di una battuta (di Creonte) è fornito dal v. 760 Ἀγάγε τὸ μῖσος "conduci qui l'essere odioso (Antigone), affinché muoia alla presenza e sotto gli occhi del suo fidanzato (Emone)"; nella versione tedesca "Schafft weg die Brut", "Portate via questa genia (*Brut* = 'covata, genia')"; poi la traduzione segue fedelmente il greco. In Brecht "Weg schafft die Brut" è ovviamente riferito a Emone.

Il terzo stasimo (una sola coppia strofica) è in Sofocle un inno alla potenza di Eros, che vince mortali ed immortali. In Brecht invece è dominato dallo spirito bacchico, anche se a Dioniso viene devoluta l'epiclesi "Geist der Lüste im Fleisch", che consente poi di recuperare non poco della traduzione hölderliniana (in quanto modifica del "Geist der Liebe" = Eros, che apre l'ode in Hölderlin), anche e soprattutto nei punti più problematici. L'espressione sofoclea del v. 795 νικᾷ δ' ἐναργῆς βλεφάρων ἥμερος "vince il desiderio che sorge luminoso dalle palpebre (della fanciulla promessa)" diventa in Hölderlin "Und nie zu Schanden wird es, / das Mächtigbittende / am Augenlide der hochzeitlichen Jungfrau". *Das Mächtigbittende* "il forte-implorante": così Hölderlin, con sovrana, geniale incomprensione dell'originale, traduce "il desiderio luminoso / chiaro / visibile", forse confondendo ἐναργῆς con ἐνεργῆς, "attivo, efficace, produttivo". Agiva forse, inoltre, in modo subliminale il passo del *Fedro* platonico (238 c 2-4) in cui Socrate, con un gioco di parole quasi anagrammatico, fa derivare il nome

di Eros da quello di forza (ἀπ' αὐτῆς τῆς ῥώμης ἐπωνυμίαν λαβοῦσα ἔρωσ ἐκλήθη). Ma quale sia l'origine testuale del secondo termine del composto hölderliniano non riesco a determinare: si tratta forse di una personale trasposizione poetica del termine tedesco (*Liebes*)*sehnsucht* che ha fama, appunto, di intraducibilità¹⁶ Non ci sorprende di ritrovarlo non più neutro ma maschile (perché riferito a “Geist der Lüste”), nel testo di Brecht, il quale per chiudere il suo canto bacchico-erotico sfrutta un altro passo singolare della traduzione hölderliniana. Nel testo greco, ai vv. 797 ss., ἡμερος è detto τῶν μεγάλων παρέδρος ἐν ἀρχαῖς θεσμῶν, “seduto accanto alle grandi leggi, in posizione dominante (ἐν ἀρχαῖς = tra i padroni di questo mondo)” e poi ἄμαχος γὰρ ἐμπαίζει θεὸς Ἀφροδίτα, “la divina Afrodite conduce, invincibile, il suo gioco”. Hölderlin, qui come altrove, prende ἀρχή nel senso di ‘inizio’ e non di ‘autorità, potere’¹⁷ e traduce “im Anbeginne dem Werden grosser Verständigungen gesellt”, “al principio associato al divenire di grandi accordi”. È chiaro che *Werden* è espansione semantica del fraintendimento ἀρχαί = *Anbeginn* e che la resa di θεσμός (‘regola, ordine, legge fondamentale’) con *Verständigung* lascia molto a desiderare (inutile invocare un uso locale, attestato in Beozia, di θέσμιον / τέθμιον nel senso di ‘contratto’): si perde tra l’altro il gioco di parole col v. 801 s. in cui il corifeo afferma καὐτὸς θεσμῶν ἔξω φέρομαι, “vengo trascinato fuori dall’ordine delle leggi costituite (vedendo [...])”. A questi lievi spostamenti di senso si aggiunga la traduzione di ἄμαχος (‘invincibile’) in senso ingenuamente etimologico di *unkriegerisch* ‘non bellicosa, pacifica’ e di θεὸς ... Ἀφροδίτα in senso metonimico-allegorizzante¹⁸ come *göttliche Schönheit*: “Unkriegerisch spielt nämlich / die göttliche Schönheit mit”. Gli elementi sono dunque riuniti per la rifunzionalizzazione brechtiana di tutto il passo: dopo la guerra è il trionfo pacifico dello spirito bacchico-erotico. Che ormai l’accento batta sull’idea di pace è dimostrato dall’aggiunta in Brecht di *friedlich* a rafforzare l’inatteso *unkriegerisch*: “sondern / friedlich ist er vom Anbeginne dem Werden grosser Verständigungen gesellt. Unkriegerisch nämlich / spielt da die göttliche Schönheit mit”, “bensì / pacifico fin dal principio è associato al divenire di grandi intese. Non bellicosa infatti / qui partecipa la divina bellezza”.

Nella tragedia sofoclea il quarto episodio si apre con le lamentazioni liriche (κοιμός) di Antigone alternanti con gli interventi consolatori del coro e del corifeo, che accostano il destino della figlia di Edipo a quello di personaggi eroici o semidivini. Segue un ultimo scontro fra Creonte ed Antigone (con il famoso *sophisme du coeur* da Erodoto 3, 119) alla fine del quale quest’ultima si avvia verso il luogo dove sarà murata viva. Il canto corale successivo rievoca quattro paradigmi mitici che presentano somiglianze col destino di Antigone.

Brecht interviene in questa sezione in modo più radicale, sopprimendo la parte agonale dell’episodio e fondendo il *kommos* con il quarto stasimo. Pur riprendendo sostanzialmente il testo hölderliniano, il drammaturgo moderno sa introdurre valenze nuove, soprattutto nell’ultima battuta di Antigone, sorta di testamento della principessa e, al tempo stesso, cupo avvertimento ai vecchi del coro e a tutta Tebe: non crediate di essere risparmiati. E le sue ultime parole hanno veramente il sapore di un epigramma tombale: “Dite a chi chiede di Antigone: nella tomba l’abbiamo vista fuggire”.

Si diceva di un maggior lavoro d’incastri e spostamenti in questa sezione. Ciò non toglie che il tenore linguistico rimanga determinato dalle stesse predilezioni che abbiamo visto operanti finora. Anche qui la traduzione hölderliniana è costellata da geniali infedeltà, che vengono riprese – talvolta ricontestualizzate – nel testo di Brecht. L’esempio più luminoso e al tempo stesso più complesso è la resa del v. 950 di Sofocle Ζηνὸς ταμειεύσκε γονὰς χρυσορύτους. Si tratta di Danae che, chiusa in una prigione, “amministrava / custodiva il seme di Zeus colato con la pioggia d’oro”. In Hölderlin “Sie zählete dem Vater der Zeit / die Stundenschläge, die goldenen”, “contava al Padre del tempo / i rintocchi delle ore, le ore dorate (o, meglio, gli aurei rintocchi)”.

¹⁶ L’epiteto hölderliniano *mächtigbittend* mi sembra riecheggiare molto dello spirito che percorre tutta la saffica Ode ad Afrodite. La stessa dialettica, quasi ossimorica, si ritrova in altri aggettivi composti hölderliniani, ad es. *heilignüchtern* nella celebre lirica “Hälfte des Lebens”.

¹⁷ Cfr. in particolare Soph. v. 744 Ἀμαρτάνω γὰρ τὰς ἐμὰς ἀρχὰς σέβων; [Pecco dunque (contro la giustizia) se onoro il mio potere?] in Hölderlin “Wenn meinem Uranfang’ ich treu beistehe, lüg’ ich?”. Il commento che Steiger dedica a questa traduzione (*Die Antigonen*, cit., p. 121) si muove su un piano diverso dal nostro.

¹⁸ Cfr. la nota seguente.

La tradizione manoscritta del greco presenta varianti puramente ortografiche, la sintassi del passo è trasparente, la storia di Danae notissima: nulla si opponeva ad un piano intendimento del testo. Dire che qui Hölderlin è sovraneamente e poeticamente libero è una constatazione abbastanza lapalissiana. Più interessante, e più rischioso, è chiedersi quali meccanismi abbiano consentito questa rielaborazione testuale. Azzardo una spiegazione fondata esclusivamente sul verso greco: è possibile, paleograficamente (e foneticamente), una confusione tra il composto meno noto χρυσόρυτος e quello più noto χρυσότυπος, da cui potrebbe derivare l'idea di un battere nell'oro, di aurei rintocchi; è altresì possibile intendere γονή non nel senso di "seme, prole, discendenza, nascita, procreazione", ma come "generazione". Il sostantivo si trova poi al plurale (amplificante) e si presta quindi meglio ad essere inteso come "generazioni, età, stagioni, ore". Tutti questi ultimi significanti coincidono appunto col campo semantico del sostantivo greco ὥραι, che a partire da Esiodo (*Theog.* 901 ss.), sono dette figlie di Zeus e di Themis. Inoltre va tenuta presente anche la diffusissima confusione tra Κρόνος padre di Zeus e Χρόνος il tempo, che qui certo produce un singolare ribaltamento nella relazione di paternità.¹⁹ Se si considera poi che Hölderlin tende a tradurre Zeus con una perifrasi²⁰, il cerchio si chiude.

Va detto che Hölderlin stesso motiva la sua traduzione di questi due versi²¹, il cui senso letterale sarebbe: "verwaltete dem Zeus das goldenströmende Werden" ("amministrava per Zeus il divenire²² fluente d'oro / dall'aureo scorrere"). Lo scopo di tale rielaborazione sarebbe quello di accostare meglio l'originale alle nostre concezioni; secondo Hölderlin in effetti "noi dobbiamo rappresentare ovunque il mito in modo più dimostrabile (*beweisbarer*)". Naturalmente tali osservazioni andrebbero discusse nell'ambito, molto più vasto, dei rapporti tra *Hellas* e *Hesperien* secondo la concezione holderliniana, il che eccede di gran lunga i modesti obiettivi della presente indagine. Va tuttavia sottolineato che il commento holderliniano alla traduzione del passo in oggetto scade ben presto in un razionalismo piuttosto scontato: il divenire fluente d'oro non sarebbe altro che "i raggi della luce, i quali appartengono anch'essi a Zeus" e rendono calcolabile il tempo, ecc. Si ha davvero l'impressione che la traduzione, così genialmente creativa nella sua infedeltà, non possa essere scaturita da simili piattezze, ma che, al contrario, le preceda e le sovrasti, forgiata in un corpo a corpo (talvolta furioso e scomposto) con l'originale sofocleo.

E non è un caso che Brecht anticipi di almeno un centinaio di versi questo passo (che si trova nella prima strofe del quarto stasimo, ai vv. 944 ss.), antepoendolo addirittura all'unico paradigma mitico in cui Antigone stessa si riconosca, quello di Niobe (vv. 823 ss.): unica variazione "Schöpfer der Zeit".

Un altro e più facile esempio tra molti è quello del v. 875. Il coro rimprovera ad Antigone l'eccessivo ripiegamento su se stessa, la chiusura alle ragioni altrui (soprattutto a quelle del potere: κράτος): σὲ δ' αὐτόγνωτος ὤλεσ' ὀργά, "ti ha perduta al tua passione che ha preso consiglio solo da se stessa"; in Hölderlin: "Dich hat verdirbt das zornige Selbsterkennen" ("ti ha rovinata l'irosa conoscenza di te stessa"). Il composto αὐτόγνωτος presenta al secondo elemento l'aggettivo verbale di γινώσκω che significa certo 'conosco', ma anche 'decido, delibero'; come primo elemento un pronome con funzione di genitivo non tanto oggettivo, quanto soggettivo e quindi con il significato complessivo di 'che decide da sé = *eigenwillig*'. Questo doppio fraintendimento produce in Hölderlin una dichiarazione di sapore strano, poiché riecheggia una delle massime di saggezza apollineo-delfica γνῶθι σαυτόν, la conoscenza di sé, che però qui viene detta 'irosa' (per via di ὀργή 'movimento naturale, disposizione, temperamento, carattere', solo in un secondo tempo 'ardore, passione, collera') e additata come causa di rovina. In Brecht

¹⁹ La stessa originale mescolanza di tratti greci e nuova percezione degli antichi dei si riscontra anche, naturalmente, nella produzione poetica. Si veda, ad es., l'inno "Der Zeitgeist" v.2: "Du in der dunkeln Wolke, du Gott der Zeit!" "Tu nella nube nera (κελαινεφής), tu Dio del Tempo!"

²⁰ Tendenza che caratterizza quasi esclusivamente l'*Antigone*. Beissner (*Hölderlins Übersetzungen aus dem Griechischen*, cit., p. 171) fa notare che nella traduzione di *Ödipus*, Hölderlin usa una volta *Jupiter* e per nove volte *Zeus*, mentre nell'*Antigone* ricorre per cinque volte *Zeus*, ma per otto volte viene parafrasato. Notevole il fatto che nella traduzione dei cori dell'*Aiace*, cronologicamente posteriori, il nome *Zeus* venga conservato per due volte. Ciò conferma la posizione particolare che Hölderlin assegnava all'*Antigone* sul cammino che da *Hellas* porta ad *Hesperien*. Cfr. anche W. Rehm, *Griechentum und Goethezeit. Geschichte eines Glaubens*. Leipzig 1936, p. 369.

²¹ Nelle *Anmerkungen zur Antigone*, cit., p. 427 s.

²² Reinhardt riconduce giustamente questo concetto di *Werden* al γονάς sofocleo.

naturalmente tale fraintendimento è tanto più produttivo in quanto viene a coincidere con la coscienza di sé, ben noto concetto marxiano, cui senz'altro meglio si addice il predicato di *zornig*.²³

A proposito di *Zorn* conviene qui presentare il v. 959 s. perché, oltre ad arricchire l'esemplificazione, mi consente di indicare la distanza che separa la mia percezione testuale da quella di G. Steiner. Non si tratta naturalmente di polemica, ma di un doveroso confronto con un grande studioso, autore dell'opera di riferimento per chi voglia seguire la fortuna di Antigone nella cultura occidentale. Dunque Steiner scrive: "Quando F. Hölderlin traducendo la breve evocazione della pazzia del figlio di Driante nell'*Antigone* di Sofocle conia l'espressione *blühender Zorn* ('ira fiorita, fiorente furore'), ci scaglia direttamente in un territorio al tempo stesso anteriore e posteriore a qualsiasi linguaggio. È il territorio dove si parla solo in poesia"²⁴. Ora, il greco recita οὐτ'ὡ τὰς μανίας δεινὸν ἀποστάζει / ἀνθηρόν τε μένος, che tradotto letteralmente significa: "Così, cade goccia a goccia la violenza/veemenza terribile e fiorente (= in pieno vigore, virulenta, esuberante) della sua follia". Hölderlin, la cui traduzione completa è "Denn Wahnsinn weint' er so fast aus / und den blühenden Zorn", non aveva dunque bisogno di "coniare l'espressione *blühender Zorn*" – come invece afferma Steiner; anzi abbiamo visto che esso è la traduzione radicalmente letterale del greco. Vi è certo una parte di interpretazione personale e geniale, che si trova però nella resa di ἀποστάζειν con *ausweinen* = 'eliminare col pianto (la follia e il fiorente furore), liberarsene con le lacrime'. E ciò è tanto più toccante se scritto da chi già a tratti si sente sprofondare nelle tenebre della ragione (è notevole che il passo non figuri in Brecht).

L'intermezzo del coro, che in Brecht precede l'inizio del quinto episodio (con l'ingresso dell'indovino Tiresia), è di fondamentale importanza per comprendere il nuovo significato assunto dalla figura di Antigone.

Come è noto, i filologi discutono da tempo per definire il ruolo del coro nella tragedia greca o nei singoli tragediografi: rappresenta l'elemento collettivo della *polis*, con i suoi valori e la sua visione del mondo? Oppure è il portavoce del poeta e delle sue personali concezioni, più o meno strettamente legate alla vicenda rappresentata? Già Aristotele nella *Poetica* (1456, 25-32) si era pronunciato normativamente sulla questione: il coro deve essere considerato come uno degli attori, far parte dell'insieme e concorrere all'azione, non come in Euripide, ma come in Sofocle (giudizio comparativo di cui ci è difficile verificare oggi la fondatezza).

Abbiamo già accennato alla rifunzionalizzazione dei coreuti nel testo di Brecht, che ne fa tendenzialmente gli alleati-consiglieri del tiranno, capitalisti cointeressati alla guerra di conquista voluta da Creonte (nel testo sofocleo un'espressione, certo generica, poteva prestarsi a tale concezione: v. 843 ὦ πόλεως πολυκτῆμονες ἄνδρες, "*Ihr vielbegüterten Männer*"). Ma nel passo in esame il coro fornisce veramente, in un linguaggio alto e solenne, la chiave per comprendere questa nuova Antigone. Dopo aver collocato in un'atmosfera di composta, dignitosa tragicità l'uscita di Antigone verso la morte ("Als führe sie / ihren Wächter an" "Come se guidasse lei la sua guardia"), i vecchi del coro rievocano la sua parabola: comodamente installata all'ombra delle torri (simbolo del potere a cui appartiene per origine), solo l'evento sanguinoso che la colpisce personalmente la proietta nel bene ("ins Gute geworfen"); solo dopo aver preso la misura dell'estremo crimine ed aver esaurito anche l'estrema pazienza, Antigone si sveglia quasi suo malgrado, apre gli occhi per guardare nell'abisso. Capiamo ora meglio la natura e le motivazioni della ribellione dell'Antigone brechtiana: non eroina-simbolo della resistenza antinazista, consapevole ideologicamente e portatrice di progettualità politica, bensì oppositrice dall'interno della classe dominante, di cui incrina irreparabilmente la compattezza (cfr. Emone).

A partire da questo momento (quinto episodio) Brecht sottopone ad una maggiore rielaborazione il testo sofocleo-hölderliniano. Lo scontro fra Tiresia e Creonte, pur conservando qualche tratto mantico-sacrale, avviene sul terreno di argomentazioni e deduzioni più mondane e razionali. Se in Sofocle il cieco indovino mette in crisi il tiranno accusandolo di aver sovvertito l'ordine cosmico (il cadavere insepolto

²³ Anche Steiner (*Die Antigonien*, cit., p. 124), rinviando allo studio di B. Böschstein, *Die Nacht des Meeres: Zu Hölderlins Übersetzung des ersten Stasimon der 'Antigonae'*, in U. Fülleborn e U. Krogoll, *Studien zur deutschen Literatur*, Heidelberg 1979, sottolinea la valenza politica della traduzione hölderliniana, con riferimento "al demone utopico-giacobino della Rivoluzione".

²⁴ Op. cit., p. 196.

contamina gli altari; la fanciulla invece è sepolta viva) e soprattutto lanciandogli una terribile profezia (la morte di un figlio), in Brecht è l'impetosa analisi della situazione presente e passata a far vacillare le posizioni di Creonte. Tiresia sa che si sta festeggiando una pretesa vittoria, mentre continuano i preparativi per una prosecuzione della guerra; sa che durezza, rapina, violenza sono destinate ad estendersi, e non ignora la rottura con Emone. L'atmosfera di cupa ed ispirata sacralità dell'originale greco si è secolarizzata, ma la posizione di Creonte inizia nondimeno a vacillare. Ora anche i vecchi del coro lo incalzano con domande sull'andamento della guerra, sul ritorno dei soldati, sul contrasto con Emone. E Creonte è costretto ad ammettere che le cose non vanno troppo bene. Il patto tra possidenti e tiranno, volto a garantire l'ordine sociale interno e l'espansione all'esterno, comincia a scricchiolare. La scena infatti si chiude con le sinistre minacce del tiranno che prospetta il ritorno dei soldati vittoriosi come un fattore di rafforzamento del proprio regime a scapito della classe dei possidenti. L'impronta brechtiana informa tutta questa sezione sul piano delle argomentazioni come del ritmo delle battute, del lessico come delle metafore.

La tragedia sofoclea si avvia ormai verso la sua doppia catastrofe. L'invocazione a Bacco nel quinto stasimo, piena di gioia trepidante per l'arrendevolezza mostrata infine da Creonte, è un procedimento caro a Sofocle per creare un'illusoria distensione (*parektasis*) cui succederà tanto più violenta la *peripeteia* finale. Un primo messaggero riferisce la scena raccapricciante cui hanno assistito Creonte e i suoi uomini avvicinati alla caverna-prigione da cui vogliono liberare Antigone: la ragazza si è impiccata con la propria cintura; Emone, avvinghiato al suo corpo, estrae la spada alla vista del padre e, non potendo colpirlo, se la conficca nel fianco e spira esalando un ultimo fiotto di sangue sulla pallida guancia della fidanzata. Euridice, informatasi con coraggiosa compostezza della morte del figlio, si ritira senza una parola nel palazzo per trafiggersi con un pugnale.

La parte finale ci mostra Creonte tornare in scena, portando tra le braccia il corpo del figlio. È un uomo ormai distrutto, ma deve ancora apprendere da un servo il suicidio della moglie e le sue estreme maledizioni. In questa alternanza finale di lamentazioni patetiche di Creonte e di parti recitate dal messaggero e dal corifeo si chiude la tragedia: il φρονεῖν, la saggezza, è di gran lunga la prima condizione della felicità.

Anche in questa parte finale, in cui pure maggiormente rielabora, Brecht sa usare con grande abilità le forme fondamentali della dizione tragica greca: le grandi *rheseis* dei λόγοι ἀγγελικοί, le parti dialogate, le sezioni liriche del coro; sicché è facile riconoscere l'articolazione classica in episodio – stasimo – episodio – esodo.

In entrambi gli *epeisodia* dominano i discorsi dei messaggeri: il primo, che rappresenta sul piano dell'intreccio l'innovazione brechtiana più cospicua, descrive la disfatta finale dell'esercito tebano fra le macerie di Argo, la morte di Megareo, la fuga delle truppe già indebolite dalla repressione voluta dal regime e finalmente sbaragliate dalla resistenza popolare del nemico. La punizione di Polinice appare dunque non più un fatto tollerato, ma apertamente disapprovato da non pochi soldati tebani; Megareo non è più l'eroe che salva la patria a prezzo della propria vita (come negli eschilei *Sette contro Tebe*, v. 474; cfr. anche l'accento alla sua sorte gloriosa κλεινὸν λᾶχος in *Ant.* 1303)²⁵, ma il comandante disumano e inesorabile che cade per mano di non si sa chi.

Il secondo *logos* del messaggero occupa tutto l'ultimo episodio e coincide largamente con la traduzione hölderliniana; è il resoconto del suicidio di Emone accanto ad Antigone impiccata: Emone, ultima risorsa della classe dominante, è stato perduto per la sciocca furia del tiranno.

Tale organizzazione dello spazio finale della tragedia rende superfluo il personaggio di Euridice con il relativo suicidio. Questo comporta non solo un'economia nel sistema dei personaggi e un'efficace dislocazione di un momento altamente patetico nell'intreccio, ma anche e soprattutto una dimensione meno individuale e privata della catastrofe di Creonte, quella insomma suggellata nel testo greco dalla maledizione della moglie sul punto di uccidersi.

Brecht, da buon conoscitore della drammaturgia classica, inserisce fra i due *epeisodia* un canto del coro, che corrisponde nella sua sostanza testuale al quinto stasimo sofocleo, quella sorta di inno cletico a Dioniso, sospeso tra la gioia per una possibile soluzione ed una trepidazione fin troppo giustificata. Tuttavia, se la sostanza testuale è largamente la stessa, il segno sotto cui è posta è affatto diverso. Si tratta

²⁵ λᾶχος è emendamento di Bothe; i manoscritti hanno λέχος, di qui la traduzione hölderliniana “des ehgestorbenen Megareus rühmlich Bett”.

certo di un invito pressante all'epifania, ma affinché il dio di Tebe possa vedere ancora una volta la sua città, prima che sia completamente distrutta dal nemico e di essa non rimanga più nemmeno l'ombra del fumo (abile riuso di un'immagine cara a Sofocle, ma usata soprattutto metaforicamente: qui nell'*Antigone*, v. 1170, “tutto nella vita di un uomo non vale l'ombra di fumo senza *l'hedonè*”; altrove l'uomo è *πεῦμα καὶ σκιά* oppure *σκιᾶς εἶδωλον*, ma già in Pindaro, *Pyth.* 8, 136 *σκιᾶς ὄναρ ἄνθρωπος*). Anche questo brano, riposando essenzialmente sulla traduzione di Hölderlin, contiene immagini sorprendenti, la cui genesi merita qualche osservazione.

Subito l'inizio della prima strofe attira la nostra attenzione: “Geist der Freude, der du von den Wassern / Welche Kadmos liebte, aller Stolz bist / Komme usw.”, “Spirito della gioia ²⁶, tu, che delle acque che Cadmo amò, sei tutto l'orgoglio”. Certo, Cadmo è il mitico fondatore di Tebe e quindi Dioniso (= lo spirito della gioia) è l'orgoglio di Tebe: il senso generale è soddisfacente. Ma i particolari sono enigmatici. La spiegazione sta ancora una volta nella trasformazione singolare cui Hölderlin sottopone il testo sofocleo, che recita al v. 1115: “Dio dai molti nomi, orgoglio di una fanciulla cadmea (cioè figlia di Cadmo e tebana)”. L'allusione fin troppo evidente è a Semele fecondata da Zeus e madre di Dioniso. Ma Hölderlin traduce “Namenschöpfer²⁷, der du von den Wassern, welche Kadmos / geliebt, der Stolz bist” prendendo, come fa regolarmente, *νύμφη* per la designazione allegorica di ‘acqua’ (ninfe = spiriti delle acque = acqua). In greco invece *νύμφη* significa primariamente ‘sposa, giovane donna in età da marito’, oltre che divinità femminili di rango inferiore che abitano le campagne e le fonti. Dioniso, l'orgoglio di sua madre figlia di Cadmo, diventa dunque l'orgoglio delle acque amate da Cadmo. Certo non vi è nulla di scioccante in tutto ciò, ma la sfuocata genericità di questo esordio poco si addice alla struttura di un inno cletico che richiede una selezione appropriata di epiteti, un riferimento agli àmbiti, ai luoghi, eventualmente alla genealogia della divinità invocata. E quindi dovrebbe apparire sospetta al lettore di tragedie greche.

Ancora più sospetto è l'incipit della quarta strofe di questo stesso canto del coro: “Am Cocytus, zu deiner Zeit / Freudengott, sassest du mit den Liebenden / und in Kastalias Wald”, “Sul Cocito, ai tuoi tempi / Dio della gioia, sedevi con gli amanti / e nel bosco di Castalia”. A chi abbia un minimo di familiarità con la cultura greco-latina deve apparire inquietante questa scenetta quasi arcadica di amanti seduti in compagnia di Bacco sulle rive del fiume infernale, che già nel proprio nome reca l'idea delle grida acute e lamentose (*κωκυτός, κωκύω*) di cui è pieno l'oscuro paesaggio dell'oltretomba. Inoltre, benché meno improbabile, anche il *bosco* di Castalia ha qualcosa di singolare. E infatti nulla di tutto questo si trova nel testo greco: v. 1128 *ἐνθα Κωρύκται / νύμφαι στεῖχουσι Βακχίδες / Κασταλίας τε νᾶμα* “(la roccia a doppia punta) dove di dirigono, seguaci di Bacco, le ninfe del Corico (una grotta del Parnaso) e la fonte Castalia”. Ecco invece come suona la traduzione di Hölderlin: “Am / Cocytus, wo die Wasser / bacchantisch fallen, und / Kastalias Wald auch”, “Al Cocito, dove le acque cadono in cascate bacchiche / e anche il bosco di Castalia”.

La tradizione manoscritta è unanime; quindi per semplice errore di lettura il poco noto antro della Focide diventa il noto fiume infernale; le ninfe, naturalmente, acque che si gettano con slancio dionisiaco nel suddetto fiume; e il nobile sostantivo greco per ‘fonte, corso d'acqua’ (*νᾶμα, νάω* ‘scorrere’; *Ναϊάς / Ναῖς* ‘Naiade’) diventa un bosco, credo per affinità fonica con *nemus* latino (che ha d'altronde un corrispondente esatto in greco *τὸ νέμος*).

“Denn kurz ist die Zeit”, “Poiché il tempo è breve, e tutt'attorno sciagura.²⁸ E non basta per continuare a vivere così, senza darsi pensiero, passando di sopportazione in empietà, e per diventare saggi da vecchi”. Su queste ultime parole del coro²⁹ si chiude l'*Antigone* di Brecht. Inutile sottolineare quale terribile significato dovessero assumere per un'intera generazione, che in esse poteva riconoscere il proprio destino e la propria condanna; come del resto in tutta questa tragedia poteva riconoscere il proprio dramma. Le ragioni di ciò sono talmente evidenti che non ci è parso utile segnalarle di volta in

²⁶ Anticipa la traduzione holderliniana “Freudengott” di Soph. 1121 ὦ Βακχεῦ. Ricordiamo l'equivalente “Geist der Lüste im Fleisch” in un'altra ode.

²⁷ Per πολωννυμος.

²⁸ Cfr. Soph. *Ant.* 625 (Coro) πράσσει δ' ὀλιγοστὸν χρόνον ἐκτὸς ἄτας, “e pochissimo tempo trascorre senza rovina”.

²⁹ Ormai svincolate dalla traduzione holderliniana, che anche qui presenta interessanti scarti dall'originale sofocleo, ad esempio λόγοι reso con *Blicke* ‘sguardi’. L'explicit brechtiano riproduce la *gnome* sofoclea (a sua volta variazione di un celebre *topos*) proprio nelle ultime parole, ma ne ribalta il senso, incalzato dalla drammatica urgenza del presente: “poiché il tempo è breve (eco del primo *Aforisma* ippocratico?), e tutt'attorno sciagura”.

volta. Si è creduto invece più stimolante mostrare come, anche a distanza di secoli, un testo possa generarne un altro. E questo talvolta avviene, crediamo, non nei termini di una generica ispirazione, bensì in un concreto, quasi fisico incontro-scontro con la sua sostanza linguistica, in una sorta di lotta con l'angelo, dalla quale ciò che è antico esce dimostrando la propria vitale modernità e ciò che è moderno nasce sembrando già antico, vale a dire con un'impronta di classicità. Oggi si parla molto di metaletteratura; si potrebbe anche parlare, più concretamente, di derive testuali. Abbiamo cercato di seguirne una, verificando quanto avesse ragione, e al tempo stesso torto, Nietzsche quando affermava: "Die schwächste Seite jedes klassischen Buches ist die, dass es zu sehr in der Muttersprache seines Autors geschrieben ist".³⁰

³⁰ *Menschliches, Allzumenschliches*, II 132.