

Dioniso ovvero Cristo? Echi cristiani nella traduzione sanguinetiana di *Le baccanti*

Eleonora Anselmo

La forza della tragedia greca, o almeno delle tragedie che tutti consideriamo le più significative della produzione attica, è proprio l'insolubilità del conflitto. A me interessava questo: il conflitto tragico come conflitto insanabile.¹

Tra gli esperimenti poetici, Edoardo Sanguineti ha riservato uno spazio notevole nella sua produzione alla traduzione del classico, incominciando nel 1968, su committenza, con *Le baccanti* di Euripide. A partire da questa rappresentazione gli si offrono occasioni lavorative prima per *Fedra* (1969), poi per *Troiane* (1974), *Coefore* (1978), *Tesmoforesia* (1979), *Edipo re* (1980), *Ifigenia in Aulide* (2007) e *Ippolito* (2010), che segna il grado estremo della prova di traduzione.² Gli esperimenti vengono condotti in margine a una più ampia riflessione circa il ruolo difficilmente definibile del traduttore, che avanza mascherato, mentre preme su di lui il *calembour* di traditore:³ per il Sanguineti poeta, il cui linguaggio è innervato di paronomasie e di allitterazioni, risulta dunque compiacente il gioco omofonico di *prodit*, voce di *prodeo*, 'avanzo' e *prodit*, voce di *prodo*, 'tradisco'.

- 1 E. Sanguineti, *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, a cura di F. Condello e C. Longhi, BUR, Milano 2006, p. 6.
- 2 Le traduzioni classiche sono state raccolte in E. Sanguineti, *Teatro antico*, cit. Il testo è dotato anche di un'ampia prefazione a cura di Sanguineti stesso che tenta, dopo i vari esperimenti traduttivi, di ricostruire i caratteri dei suoi lavori.
- 3 Cfr. E. Sanguineti, *Il traduttore, nostro contemporaneo*, in Id., *La missione del critico*, Marietti, Genova 1987, pp. 182-189: «È, non limpido vetro, ma lente deformante, e meglio ancora, se vogliamo, impuro specchio, che ci rinvia, in moduli che sono ormai quasi proverbialmente cristallizzati, e criminalizzati, una immagine inattendibile, inaccoglibile, frustrante, lì, dell'originale». Per ulteriori approfondimenti cfr. M.D. Pesce, *Edoardo Sanguineti e il teatro. La poetica del travestimento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2003 e F. Condello, *Il «fantasma della traduzione»: Sanguineti e il teatro antico*, in Sanguineti, *Teatro antico*, cit.



La definizione di tragedia data da Sanguineti richiama e anzi parafrasa quella scritta da Goethe: «Ogni tragicità è fondata su un conflitto inconciliabile. Se interviene o diventa possibile una conciliazione, il tragico scompare».⁴ L'avvicinarsi al genere letterario greco, pertanto, si pone in relazione con la necessità di mantenere l'insanabilità del conflitto, per poi portarla all'exasperazione e all'esaurimento negli esperimenti traduttivi finali nella vita dell'autore.⁵

La traduzione sanguinetiana di *Le baccanti* è destinata a una duplice messinscena:⁶ la prima, il 1° marzo 1968, presso il Teatro Stabile di Genova, sotto la regia di Luigi Squarzina; la seconda, il 14 febbraio 1978, nel Laboratorio di Progettazione Teatrale all'Istituto Magnolfi di Prato, con la regia di Luca Ronconi. Esse risultano dettate e sorrette da esigenze differenti e, di conseguenza, volte a produrre effetti altrettanto discrepanti: Squarzina, fortemente convinto di leggere la tragedia con la lente della sovversione sessantottesca, trasforma il coro delle baccanti in uno scatenato insieme di *hippies*, saturo di connotazioni estatiche e politiche; al contrario Ronconi affida il testo alla voce di un'attrice, che interpreta monologicamente tutti i personaggi euripidei, mentre percorre le varie stanze catacombali, incarnazione topografica di prologo, parodo, episodi, stasimi ed epilogo, seguita con lo sguardo da ventiquattro spettatori.

Benché entrambe le rappresentazioni suscitino le reazioni più aspre da parte dei giornalisti,⁷ il testo viene vagliato criticamente da pochi addetti ai lavori,⁸ quali Jan Kott⁹ e Umberto Albini.

Dioniso ovvero Cristo? Echi cristiani nella traduzione sanguinetiana di *Le baccanti*

- 4 J.W. Goethe, lettera al cancelliere von Müller del 6 giugno 1824, in J.P. Eckermann, *Colloqui con il Goethe*, trad. it. di G.V. Amoretti, Utet, Torino 1957.
- 5 Se i primi tentativi sono improntati a uno studio e a una maggior variabilità di quelle che dalla critica sono state definite le “costanti” sanguinetiane, sono senz'altro i lavori conclusivi a costituire il caso-limite, l'applicazione sistematica degli anni di ricerca, l'ultimo approdo e, in ultimo, il grado estremo della traduzione stessa. Si osservi, *ad exemplum*, la resa dell'*ordo verborum*: a tratti esitante nei primi lavori, là dove alla letteralità di alcuni versi cede una sintassi risoltrice delle anastrofi e degli iperbati, in *Ippolito* ogni costruito viene “ipertradotto”, in una “iperfedeltà” quasi ossessiva, senza dubbio straniante per colui che della rappresentazione è spettatore. Così, ad esempio: «βαρὺ μοι κεφαλῆς ἐπίκρανον ἔχειν» (Euripide, *Ippolito*, v. 201) è reso «Pesante, per me, della testa una benda avere». È dunque l'insanabilità della sintassi a fare da riflesso all'inconciliabilità del conflitto tragico.
- 6 La traduzione di *Le baccanti* è stata pubblicata dal Teatro Stabile di Genova nel 1968 in occasione della prima rappresentazione, mentre le successive altre edizioni (Feltrinelli 1968 e SE 1995) sono state edite senza alcuna relazione con la messinscena.
- 7 Cfr. l'ampia teatografia a cura di C. Longhi in Sanguineti, *Teatro antico*, cit., pp. 317-337.
- 8 È lo stesso Sanguineti a lamentarsi del sistematico silenzio della critica più esperta: «Gli specialisti del greco e del latino, quando sono intervenuti, l'hanno fatto al massimo in veste di recensori, con commenti in verità molto generici – «traduzione bella» o «bizzarra» o «forzata» – e raramente con osservazioni puntuali» (*Teatro antico*, cit., p. 17).
- 9 J. Kott, *Mangiare Dio o «Le Baccanti»*, in Id., *Mangiare Dio*, a cura di E. Capriolo, SE, Milano 1990, pp. 236-288, ora in Euripide, *Le baccanti*, trad. it. di E. Sanguineti, SE, Milano 1995, pp. 74-113. Sono opportune le osservazioni presenti in questo saggio, ma, in quanto postume alla traduzione sanguinetiana, non possono aver influito sulle scelte dell'autore. La figura di Kott è però parimenti rilevante per il rapporto che ebbe con Luigi Squarzina e per la pubblicazione nel 1961 della dissertazione *Shakespeare, our contemporary*: non è dunque un caso che Sanguineti intitolò la sua “poetica” traduttiva *Il traduttore, nostro contemporaneo* (in Id., *La missione del critico*, cit., pp. 182-189).

Quest'ultimo, in seguito collega di Sanguineti all'Università di Genova, pur essendo uno dei primi lettori della traduzione di *Le baccanti*, osserva già nel 1968 una peculiarità della resa, che annota nella prefazione all'edizione feltrinelliana:

non ci sono, per rendere più baldanzoso il parlato, cedimenti a un popolare di accatto, c'è rispetto, privo di freddezza decorativa, per lo stile semiliturgico dell'originale. A questo proposito sarà forse interessante notare come Sanguineti abbia travasato nelle *Baccanti*, con sottigliezza di variazioni, la terminologia cristiana.¹⁰

Benché in alcuni passi il traduttore sappia anche mostrarsi fedele al significato del dizionario¹¹ dei termini greci, viene messo dunque fin da subito in luce dal critico un Sanguineti che agisce attivamente sulla semantica, trasponendo, e dunque travestendo, le parole.

L'operazione di Sanguineti, vale a dire la velatura cristiana con cui "traveste" alcuni dei versi euripidei, è dettata da precise ragioni:¹² il traduttore, infatti, è sorretto da motivazioni esegetiche interne alla tragedia stessa. Tutti i contatti con le opere greche avvengono attraverso le edizioni delle «Belles Lettres»¹³ e così accade per *Le baccanti*. Sanguineti ha modo di esercitarsi anche con il francese e di leggere l'ampia prefazione curata da Henri Grégoire,¹⁴ nella quale affiora «la profondeur du sentiment religieux qui s'exprime dans les *Bacchantes*».¹⁵ Per il filologo, in particolar modo:

il suffit de parcourir les chants qui sont, d'un bout à l'autre, liturgiques ou mystiques. Très souvent cette poésie rappelle les psaumes. Parfois elle est chrétienne d'accent, lorsqu'elle loue la foi des simples et déprécie la superbe de la philosophie vaine et subtile du siècle.¹⁶

10 U. Albini, *Prefazione*, in Euripide, *Le baccanti*, trad. it. di E. Sanguineti, Feltrinelli, Milano 1968, pp. 7-18: p. 18.

11 Si può osservare, ad esempio, come πόδα, accusativo di πούς, venga pedissequamente calcolato in «pie-de» da Sanguineti, sebbene, nel testo greco, il lemma non abbia mai il significato letterale, ma sia sempre sineddoche per 'passo' e, *a latere*, metafora per 'modo di essere' (vv. 48-49; v. 647; vv. 888-889). Se adoperato in quest'ultimo senso, l'esito è quanto mai straniante, in modo non dissimile da luoghi in cui la resa sanguinetiana si avvale del "lessico ginnasiale": così πίπτω è 'cadere' (v. 813), τυγχάνω è 'incontrare' (vv. 612-613), τίθημι è 'disporre' (v. 48 e v. 813), indipendentemente dal contesto e dal tropo.

12 Se si scorrono le interviste, gli articoli pubblicati sui giornali, non si trovano dichiarazioni dirette da parte di Sanguineti sul perché abbia scelto di cristianizzare qua e là la tragedia. Senz'altro, percependo l'attività di traduttore come di "travestitore" e suggestionato dalla lettura di Grégoire, può aver scelto di forzare alcuni passi in questa direzione, senza perdere di vista l'anima della tragedia classica. Non vi è per così dire un "lieto fine" cristiano, ma sempre e solo l'emersione di un conflitto insanabile.

13 «Le edizioni "Belles Lettres" divennero allora il mio mito, perché mi permettevano [...] di irrobustirmi tanto nel greco quanto nel francese» (Sanguineti, *Teatro antico*, cit., p. 16).

14 Euripides, *Les Bacchantes*, éd. par H. Grégoire, Les Belles Lettres, Paris 1961.

15 H. Grégoire, *Notice*, *ivi*, pp. 207-239: p. 229.

16 *Ibidem*.



Sanguineti “travasa” dunque la terminologia cristiana, una scelta non arbitraria, ma motivata sia dagli echi che si possono ritrovare negli Atti degli Apostoli sia in un’opera letteraria, importante anche dal punto di vista filologico,¹⁷ il *Christus patiens*,¹⁸ il centone bizantino che re-cita versi provenienti dalle euripidee *Baccanti*, attribuito da molti, non senza molteplici dubbi, a Gregorio di Nazianzo.¹⁹

La figura di Dioniso riesce a sopravvivere alla fine del paganesimo e viene reinterpretata alla luce di nuovi aspetti con il passare del tempo, incominciando a essere assimilata a Cristo: entrambi, ciascuno a suo modo, offrono una possibile evasione ai seguaci e sono figli di un “sovrano divino”, di Zeus per il primo, di Dio per il secondo. Il testo bizantino, dunque, si fonda sulla congiunzione dei due personaggi e tratta della Passione, del Sepolcro e della Resurrezione di Gesù, assimilabile a Dioniso nel comportamento sulla scena: è il rituale stesso dello smembramento delle carni e del successivo fagocitarle a trovare un suo equivalente cristiano nella pratica del Μυστηριον της Θειας Ευχαριστιας, nel momento in cui il pane diviene “corpo” di Cristo, giunto in sacrificio, ed è mangiato e consumato da tutti. In tal modo nel *Christus patiens* può essere individuato anche un secondo parallelo e rimando, segnatamente tra Cristo, con il corpo martoriato, e Penteo, il quale, tra le violente braccia delle baccanti e della madre Agave, implora inutilmente quest’ultima che lo riconosca e non lo sbrani: nonostante le sue disperate grida e preghiere, infatti, in una descrizione liturgica dello σπαραγμός, Penteo è condotto al sacrificio, *figura* di Cristo.

La disamina di un problema di natura ecdotica per il Sanguineti traduttore è primaria e fondativa dell’intenzione, tutt’altro che arbitraria, di recuperare la “liturgia” dello “spettacolo”: «dalla teofagia dionisiaca è gettato un ponte filologicamente concreto verso la liturgia cristiana, generatrice del dramma cristiano»,²⁰ a prova di cui l’autore, nell’edizione

Dioniso ovvero Cristo? Echi cristiani nella traduzione sanguinetiana di *Le baccanti*

17 Sanguineti, sulla scia di Henri Grégoire, accoglie la lezione del dramma cristiano e la inserisce a pieno regime nel suo travestimento: l’ampia lacuna, infatti, della tradizione diretta della tragedia euripidea, dopo il v. 1329, è colmata proprio grazie al centone bizantino.

18 Cfr. Sanguineti, *Teatro antico*, cit., p. 7: «la stesura centonaria del *Christus patiens*, che è senz’altro sostenuta da elementi di religiosità presenti nel testo».

19 Non si tratta dell’unica opera citata: all’interno del *Christus patiens*, infatti, sono stati riconosciuti, tra i tanti, versi provenienti da *Medea*, *Ippolito*, *Reso*, dall’eschileo *Prometeo* e dall’*Alessandra* di Licofrone. Per una completa trattazione cfr. A. Tuilier, *La Passion du Christ, tragédie*, Édition du Cerf, Paris 1969, e R. Bryant Davies, *The Figure of Mary Mother of God in «Christus Patiens»: Fragmenting Tragic Myth and Passion Narrative in a Byzantine Appropriation of Euripidean Tragedy*, in «The Journal of Hellenic Studies», 137, 2017, pp. 188-212; infine, per ciò che concerne più strettamente il rapporto tra *Christus patiens* e *Baccanti*, cfr. I. Giudice Rizzo, *Sul «Christus Patiens» e le «Baccanti» di Euripide*, in «Siculorum Gymnasium», XXX, 1997, pp. 1-63.

20 E. Sanguineti, *Liturgia e spettacolo*, in «l’Unità», 16 luglio 1978, ora in Id., *Scribilli*, Feltrinelli, Milano 1985, pp. 127-129.

di SE da lui posseduta, marca a margine²¹ le parole con le quali Jan Kott evidenzia l'importanza del *Christus patiens*.

Mentre Sanguineti si appresta a travestire Euripide, Jan Kott elabora e ragiona sul testo, arrivando a buon diritto a sostenere che «nessun'altra delle tragedie greche è permeata di immagini religiose come *Le baccanti*»,²² poiché «non viene messo in moto soltanto l'apparato mitologico [...], le immagini evocate sono così vicine agli archetipi religiosi fondamentali».²³ Si osservi il passo tratto dal prologo:

Ὅρῶ δὲ μητρὸς μνημα τῆς κεραυνίας
τόδ' ἐγγὺς οἴκων καὶ δόμων ἐρείπια
τυφόμενα Δίου πυρὸς ἔτι ζῶσαν φλόγα,
ἀθάνατον Ἴρας μητέρ' εἰς ἐμὴν ὕβριν.
Αἰνῶ δὲ Κάδμον, ἄβατον ὃς πέδον τόδε
τίθησι θυγατρὸς σηκόν· ἀμπέλου δέ νιν
πέριξ ἐγὼ 'κάλυψα βοτρῳῶδει χλόη (vv. 6-12).²⁴

Vedo il sepolcro di mia madre, la fulminata,
qui, vicino a questo edificio, e le rovine delle sue case,
che fumano per la fiamma ancora viva del fuoco di Zeus,
per l'immortale violenza di Era, gelosa contro mia madre.
Io lodo Cadmo, che ha reso inaccessibile questo suolo,
questo santuario di sua figlia: e tutto, intorno,
io l'ho coperto con l'erba e con i grappoli della vite²⁵.

Dioniso si presenta ieraticamente sulla scena a Tebe, dopo aver errato per le regioni del mondo, volto a istituire il suo culto in un luogo che sembra non riconoscere il giusto valore alla sua potenza divina. La città, inoltre, ospita le rovine della casa materna, rasa al suolo dal rovente fulmine di Zeus per vendetta di Era, gelosa del rapporto del marito con Semele, dalla cui unione è stato generato Dioniso stesso. La topografia è descritta attraverso lo sguardo del dio, che si poggia, in primo luogo, sul μητρὸς μνημα: il sostantivo μνημα, etimologicamente connesso alla

21 Cfr. l'edizione di *Baccanti* tradotta da Edoardo Sanguineti posseduta da lui stesso, ora conservata nel Magazzino Sanguineti, consultabile presso la Biblioteca Universitaria di Genova (collocazione: STU-DIO ES 882.01 EURI 1). Il testo non presenta segni, mentre la postfazione di Jan Kott vede la presenza di evidenziazioni a margine, marcate con la penna, dei passi che a buon diritto l'autore riteneva più importanti e che saranno in questa indagine via via messi in luce.

22 *Ivi*, p. 85.

23 *Ibidem*.

24 «Vedo la tomba di mia madre, quella colpita da un fulmine, / qui vicino alla reggia e le rovine della casa / che bruciano di fiamma viva del fuoco di Zeus, / immortale oltraggio di Era verso mia madre. / Lodo invero Cadmo, che rende inaccessibile / questo luogo, recinto della figlia: io lo ricoprii / attorno con foglie e grappoli di vite». Tutte le traduzioni di servizio d'ora in poi riportate in nota sono di chi scrive.

25 E. Sanguineti, *Baccanti*, Edizioni del Teatro Stabile di Genova, Genova 1968, p. 7; d'ora in avanti *Bac*.

radice indoeuropea *men, è *nomen actionis* non soltanto relativo al “ricordo”, ma ne è attestato massimamente l’utilizzo in ambito funerario.²⁶ Sulla scia di ciò, Sanguineti si spinge oltre e “cristianizza” in «sepolcro» la «tomba» di Semele: quest’ultima, per giunta, è in iperbato definita τῆς κεραυνίας, «quella colpita da un fulmine», costruito reso in traduzione come «la fulminata», quasi a voler recuperare la straniante solennità religioso-epica dell’epiteto, a discapito di una neutra aggettivazione.

Volontà ferma del traduttore è che alla parola ripetuta letteralmente o derivata debba corrispondere nei vari passi, per quanto si possa, un’identica resa.²⁷ Il coro, all’inizio del terzo episodio, estaticamente attratto dalla potenza con cui Dioniso ha liberato lo Straniero dalle catene, coinvolto nell’incitamento al dio, interviene con queste parole:

ἄ ἄ,
πῦρ οὐ λεύσσεις, οὐδ’ ἀυγάζη
Σεμέλας ἱερὸν ἀμφὶ τάφον, ἄν
ποτε κεραυνόβολος ἔλπε φλόγα
Δῖος βροντᾶς; (vv. 596-599).²⁸

Ah, ah,
non lo guardi, non lo vedi, il fuoco,
intorno al sacro sepolcro di Semele,
la fulminata che lasciò questa fiamma,
questa luce del tuono di Zeus? (*Bac*, p. 24).

La traduzione non trascura di mantenere, per quanto sia possibile, anche le figure di posizione: come Euripide, attraverso l’anastrofe iniziale, pone in posizione privilegiata πῦρ, così Sanguineti rispetta l’intenzione del tragediografo, collocando, però, «il fuoco» nella parte terminale del verso, in forte rilievo grazie alla punteggiatura e al duplice prolettico «lo»,

Dioniso ovvero
Cristo? Echi
cristiani nella
traduzione
sanguinetiana
di *Le baccanti*

26 Per una completa trattazione etimologica cfr. P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*, Klincksieck, Paris 1968-1980, pp. 702-703.

27 «Se al verso 300 del testo c’è un modo di rendere una parola di Euripide e questa ritorna al verso 1200, ci deve essere la stessa parola, per quello che è umanamente possibile, nella traduzione italiana», cfr. E. Sanguineti, *Tradurre il teatro greco*, in *XLVI ciclo di rappresentazioni classiche*, Teatro greco di Siracusa, 8 maggio-20 giugno 2010, Siracusa, INDA, pp. 1-6: p. 4, <https://www.indafondazione.org/wp-content/uploads/2010/05/TestoSanguineti.pdf> (ultimo accesso: 27/10/2022). Questo permette, però, una riflessione: l’affermazione di Sanguineti, infatti, sembrerebbe portare verso una traduzione in rapporto uno a uno con il testo originale. Nell’effettiva realizzazione dell’opera, il travestitore agisce in modo non sempre uguale: a passi nei quali rispetta l’intenzione, quali la resa dell’epiteto Bromio in «dio dello strepito» rigorosamente in tutte le occasioni, a *loci*, come quello qui preso in esame, in cui l’epiteto «fulminata» risponde a due parole greche differenti, κεραῦνία e κεραυνόβολος, che condividono però lo stesso concetto e la stessa radice. La questione rimane aperta e insoluta e dimostra la già constatata problematicità per ogni traduttore di dar voce alle geometrie testuali dell’originale, fatte di polisemie, omonimie e significanti propri e diversificati di ogni lingua e dunque, *ipso facto*, intraducibili.

28 «Ah, ah, / non vedi il fuoco, non scorgi / intorno alla tomba sacra di Semele / la fiamma del tuono di Zeus che (ella), / colpita dal fulmine, un tempo lasciò?».

senza trascurare il parallelismo «οὐ λεύσσεις, οὐδ' ἀγάζῃ», accuratamente calcato in lingua italiana con «non lo guardi, non lo vedi». Semele è nominata esplicitamente in quanto κεραυνόβολος: l'aggettivo composto presenta nella prima parte il richiamo al τῆς κεραυνίας del prologo e viene dunque nuovamente considerato come epiteto e tradotto «la fulminata». Fulcro tra il nome della madre di Dioniso e la sua apposizione è ἱερὸν τάφον: Euripide non lascia spazio a equivoci ed esplicita lo μνήμα iniziale in τάφον, «tomba»; Sanguineti, al contrario, unifica i due *loci* attraverso il «sepolcro», che è però nel terzo episodio aggettivato da «sacro», chiaro richiamo al luogo in cui, secondo la tradizione cristiana, sono state deposte le spoglie di Gesù Cristo. La pertinacia con la quale Sanguineti colloca sistematicamente l'epiteto «fulminata» accanto a Semele, insistendo sulla presenza quasi ossessiva del «fulmine»²⁹ sia nei passi che concernono la nascita di Dioniso sia in quelli che narrano dei prodigi da questo compiuti, non è casuale, ma ben motivata dallo stesso Jan Kott:

Quando Semele sta per partorire, Zeus va a trovarla in una colonna di fuoco. [...] Nell'antropologia dei segni religiosi, essere colpiti dal fulmine³⁰ significa essere assurti tra gli eletti del dio, attraverso una morte mistica e una promessa di resurrezione.³¹

Il fulmine è intrinsecamente collegato a una serie di elementi, quali terremoto, eclisse, tuono, che accompagnano ogni epifania del dio, come nel terzo episodio:

<σεῖε>³² πέδον χθονός, Ἔνοσι πότνια (v. 585).³³

Scuotilo, il suolo di questa terra,
o Terremoto santo! (*Bac*, p. 24).

Come Kott avverte,³⁴ il passo è confrontabile con il Vangelo di Matteo: al momento della resurrezione di Cristo, «ci fu un gran terremoto, perché un angelo del Signore, sceso dal cielo, venne e fece rotolare la pietra del sepolcro» (Matt. 28, 2), un parallelo rintracciabile anche nei versi successivi, nel corso dei quali il coro delle donne si stupisce e dubita della veridicità di ciò che vede, allo stesso modo in cui gli Apostoli

29 «Questo è il dio dello strepito: che un giorno, / stretta nelle fatali doglie del parto, / per l'alto tuono di Zeus, la madre generò, / spingendolo via dall'utero, e abbandonando la vita, / nella percossa del fulmine» (*Bac*, p. 9); «Accendi la fulgida fiaccola del fulmine! / brucia, brucia le case di Penteo» (*Bac*, p. 33).

30 Come riportato in nota dall'autore del saggio, cfr. M. Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, Paris 1957, pp. 109 e sgg.

31 Kott, *Mangiare Dio*, cit., p. 86.

32 Intervento del Sanguineti filologo: il traduttore recupera la proposta congetturale avanzata da Wilamowitz, <σεῖε>, non accolta dall'editore del testo delle «Belles Lettres», ma riportata nell'apparato critico.

33 «Scuoti il suolo della terra, padrona Scossa».

34 Kott, *Mangiare Dio*, cit., p. 95.

stentano a credere che Cristo sia vivo davanti a loro. Sanguineti, nella consapevolezza di ciò, risolve il metonimico Ἐνοσι in «Terremoto», qualificandolo con «santo», resa di πότνια, epiteto frequentemente attribuito alle divinità, traducibile da dizionario con «veneranda».³⁵

L'identificazione di Cristo con Dioniso è psicoanaliticamente supportata, secondo la lettura di Sanguineti, da Carl Gustav Jung:³⁶ il *locus amoenus* del dio sul Citerone, ricco di latte, vino e miele, sovrapposto agli antichi riti contadini, ciclicamente connessi ai meccanismi di morte-rinascita, rinvia al fatto che «il miracolo del vino di Cana fu lo stesso miracolo del tempio di Dioniso, e ha un profondo significato il fatto che nel calice della comunione di Damasco Cristo troneggi fra i tralci come un Dioniso».³⁷ Sanguineti, conscio che «*Le baccanti* è una delle pochissime tragedie nelle quali un miracolo è parte integrante dell'azione scenica»,³⁸ così traduce la considerazione del pastore che racconta delle baccanti in preda al furore dionisiaco:

οὐπερ τὸ δεινὸν ἦν θεάμ' ἰδεῖν, ἄναξ (v. 760).³⁹

Allora fu terribile il miracolo, a vederlo, o signore (*Bac*, p. 29).

θεάμα,⁴⁰ *nomen actionis* corradicale al verbo θεάομαι, 'contemplare', sia con valore attivo che passivo, vale «spettacolo» nel significato del dizionario: Sanguineti filtra il valore semantico primo e traduce «miracolo», etimologicamente collegato a *mirari*, corrispettivo latino di θεάομαι, ma non scevro da valenza strettamente cristiana.

Dioniso viene presentato da Tiresia a Penteo con queste parole:

οὗτος θεοῖσι σπένδεται θεὸς γεγώς,
ὥστε διὰ τοῦτον τάγάθ' ἀνθρώπους ἔχειν (vv. 284-285).⁴¹

Questo, che è un dio, viene versato in sacrificio agli dei:
è per questo dio che gli uomini ottengono ogni bene (*Bac*, p. 14).

35 Per una completa trattazione etimologia cfr. Chantraine, *Dictionnaire étymologique*, cit., p. 936.

36 Lo psicoanalista è citato in particolare sia da Jan Kott (*Mangiare Dio*, cit.) che da Sanguineti (*Liturgia e spettacolo*, cit.): nell'articolo, segnatamente, prosegue l'associazione tra la cristianità e la tragedia greca, sottolineata dal ruolo significativo di "fascinazione spettacolare" che la messa esercita nei riguardi dei credenti. A credito di ciò, Jung (cfr. C.G. Jung, *Il simbolismo della messa*, trad. it. di E. Schanzer, Bollati Boringhieri, Torino 2013) ritiene la messa finalizzata a una «participation mystique», che assimila l'anima a Cristo e viceversa. Sanguineti, in coerenza con queste parole, procede oltre: «Il moderno teatro occidentale, insomma, si fonda, in genere, sopra una trasformazione psicologica, simbolicamente armata, che sviluppa, in senso laico e profano, una partecipazione originariamente mistica e sacrale, dal *Quem quaeritis*, giù giù, sino a Artaud» (Sanguineti, *Liturgia e spettacolo*, cit., p. 128).

37 C.G. Jung, *Il simbolo della trasformazione nella messa*, in Id., *Psicologia e religione*, a cura di L. Aurigemma, Boringhieri, Torino 1979, p. 244.

38 Kott, *Mangiare Dio*, cit., p. 85.

39 «E là lo spettacolo era terribile a vedersi, / padrone».

40 Per una completa trattazione etimologica cfr. Chantraine, *Dictionnaire étymologique*, cit., p. 425.

41 «Questo, essendo un dio, è libato agli dei, / cosicchè gli uomini hanno grazie a questo i benefici».

Il dio è definito come colui che «inventò il liquido liquore del grappolo / e lo portò agli uomini» (*Bac*, p. 14), farmaco per ogni sofferenza: il dio σπένδεται,⁴² «è libato», ma Sanguineti, desideroso di conservare il parallelismo, carica maggiormente il significato del dizionario del verbo e traduce «viene versato in sacrificio», eco del calice contenente il sangue di Gesù Cristo, la cui offerta viene rinnovata costantemente durante il rito della Messa. Di fronte al rifiuto esercitato da Penteo di venerare Dioniso, interviene anche Cadmo, invitando l'uomo al rispetto τῶν νόμων (v. 331), letteralmente «delle leggi»,⁴³ tradotte da Sanguineti come «comandamenti rituali» (p. 15) al fine di riportare in lingua italiana il concetto di “norma prestabilita”, con un richiamo, però, diretto ed esplicito alla cristianità:

dei segni simbolici delle *Baccanti* è tuttavia possibile dare una duplice lettura, come se appartenessero a due differenti sistemi, a due differenti linguaggi, a due diversi codici, e significassero ogni volta qualcosa di diverso. Le icone rituali, il «significante», hanno due «significati» separati, il sacro e il profano.⁴⁴

La sovrapposizione Dioniso-Cristo cede il passo, nel corso della tragedia, a quella di Penteo-Cristo, che si compie nell'epilogo, nel corpo martoriato e fatto a pezzi del figlio di Agave e nell'inconsapevolezza di questa che, condotta progressivamente alla ragione, svela la mente dalla finzione e affronta la crudele realtà. Per quel che riguarda l'indagine lessicale, si osservi il seguente passo:

Πενθεύς τ' ἐμός παῖς ποῦ 'στιν; αἰρέσθω λαβῶν
πηκτῶν πρὸς οἴκους κλιμάκων προσαμβάσεις,
ὡς πασσαλεύση κρᾶτα τριγλύφοις τόδε
λέοντος ὃν πάρεμι θηράσασ' ἐγώ (vv. 1212-1215).⁴⁵

e Penteo, mio figlio, dov'è? prenda e sollevi,
contro queste case, i gradini di solide scale:
inchiodi lassù, tra gli alti fregi della facciata, questa testa di leone
quella che ho preso, e che ho portato qui (*Bac*, p. 46).

Ancora invasa da furore bacchico, Agave gioisce della testa leonina che tiene tra le mani, trofeo, «preda gloriosa» (v. 1197), come è definita dal coro, «gloriosamente presa» (v. 1197), come è ribadito

42 Cfr. Chantraine, *Dictionnaire étymologique*, cit., p. 1036.

43 Il vocabolo presenta in realtà una serie di sfumature lessicali più ampie, quali 'legge', 'usanza', 'tradizione', 'prescrizione', 'norma'.

44 Kott, *Mangiare Dio*, cit., p. 87.

45 «Dov'è il mio figlio Penteo? Prenda e sollevi, / contro la casa i gradini di ben piantate scale / per conficcare sui triglifi questa testa / di leone che porto qui, dopo averlo cacciato».

dalla donna.⁴⁶ La traduzione di Sanguineti pone in posizione privilegiata, all'inizio del verso, risolta l'ipotassi in paratassi, il congiuntivo esortativo *πασσαλεύση*,⁴⁷ reso con «inchiodi»: Agave chiede che la testa del leone sia 'inchiodata' al muro. Se, però, si conserva l'identità Penteo-Cristo e si tiene conto che il trofeo che Agave stringe fra le mani non è altro che il volto del proprio figlio, la donna, dunque, invita a "crocifiggere" il figlio, e quindi Cristo.

Quasi come al risveglio da un'ipnosi, le baccanti si ridestano e con loro Agave stessa: la comunione non avviene. I segni simbolici dell'agnello e dell'ostia sono una testa tagliata e i brandelli di un corpo umano,⁴⁸ la tragedia si conclude senza teofania e Penteo è cadavere insepolto, destinato alla putrefazione e non alla resurrezione.

Come si può osservare dagli esempi citati, la penna del traduttore è tutta patinata di cristianità: sebbene sia supportato da questioni filologiche e tematiche, se si torna all'originale greco, il Sanguineti "interventista" non rispetta totalmente la posizione di Euripide, il cui rapporto con il divino rimane ambiguo e irrisolto, senza che i personaggi riescano a spiegare fino in fondo la potenza incommensurabile e spesso ingiusta della divinità. L'operazione di Sanguineti, però, è sostenuta dalla definizione della tragedia già citata: se essa, sulla scia di Goethe, è conflitto irrisolvibile, allora il traduttore, che ancora non è così audace da tentare l'insanabilità linguistico-sintattica propria degli ultimi esperimenti, interviene sulla semantica. Le pennellate cristiane con cui l'autore dipinge i versi euripidei sono una "forzatura" di dubbia liceità: la risultante è, però, un effetto di straniamento, dovuto, *in primis*, alla sfasatura cronologica. Il tempo degli dèi falsi e bugiardi viene sostituito dalla cristianità e, nel fare questo, Sanguineti porta alle estreme conseguenze l'impossibilità di uno scontro risolto.

Se la "forzatura" di Sanguineti sia lecita o meno resta una questione aperta e insoluta: la si può ritenere però legittima dal punto di vista del traduttore stesso, per il quale «sono io che traduco, sono io che sto parlando».⁴⁹ Il classico, una volta accettata l'invalidabile lontananza, trova la sua ideale collocazione nella perpetua (ri)traduzione, nella «reinter-

Dioniso ovvero Cristo? Echi cristiani nella traduzione sanguinetiana di *Le baccanti*

46 La traduzione dei versi corrisponde al greco *Περισσάν / Περισσῶς*: Sanguineti riesce a mantenere in italiano il poliptoto, ma si noti come, nel testo originale, l'aggettivo *περισσός* sia una *vox media*, perduta nel travestimento. Essa può infatti significare 'straordinario' tanto in senso positivo, e dunque 'glorioso', quanto in senso negativo, e dunque 'terribile': in particolare assume la valenza negativa nel primo emistichio, recitato dal coro, mentre nella parte seconda la voce di Agave connota il vocabolo di senso positivo.

47 Cfr. Chantraine, *Dictionnaire étymologique*, cit., p. 860.

48 Kott, *Mangiare Dio*, cit., p. 97.

49 Sanguineti, *Teatro antico*, cit., p. 19.

pretazione perpetua, inarrestabile»,⁵⁰ poiché, se ci si interroga sulla possibilità di riattraversare il teatro greco con un occhio contemporaneo, si è consapevoli del fatto che esso venga di necessità manipolato, modificato, alterato a ogni nuova rilettura o ripresa e che ogni testo è tradito, tradotto e dunque tradito.

Eleonora
Anselmo

50 E. Sanguineti, *Classici e no*, in *Di fronte ai classici. A colloquio con i greci e i latini*, a cura di I. Dionigi, Rizzoli, Milano 2002, ora in Id., *Cultura e realtà*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2010, pp. 37-38.