



DRADEK

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics,
and New Media Theories

Vol. VI Num. 1 2020

ISSN 2465-1060
[online]

*Aesthetics and Politics in
Wilhelm von Humboldt*

Edited by
Isabella Ferron

with a foreword by
Marco Ivaldo

powered by



UNIVERSITÀ DI PISA

Comitato Direttivo/Editorial Board:

Danilo Manca (Università di Pisa, editor in chief), Francesco Rossi (Università di Pisa),
Alberto L. Siani (Università di Pisa).

Comitato Scientifico/Scientific Board

Leonardo Amoroso (Università di Pisa), Christian Benne (University of Copenhagen),
Andrew Benjamin (Monash University, Melbourne), Fabio Camilletti (Warwick
University), Luca Crescenzi (Università di Trento), Paul Crowther (NUI Galway),
William Marx (Université Paris Ouest Nanterre), Alexander Nehamas (Princeton
University), Antonio Prete (Università di Siena), David Roochnik (Boston University),
Antonietta Sanna (Università di Pisa), Claus Zittel (Stuttgart Universität).

Comitato di redazione/Executive Committee:

Alessandra Aloisi (Oxford University), Daniele De Santis (Charles University of
Prague), Agnese Di Riccio (The New School for Social Research, New York), Fabio
Fossa (Università di Pisa), Beatrice Occhini (Università di Napoli “L’Orientale”), Elena
Romagnoli (Scuola Normale Superiore di Pisa), Marta Vero (Università di Pisa, journal
manager).

ODRADEK. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics, and New Media Theories.
ISSN 2465-1060 [online]

Edited by Università di Pisa



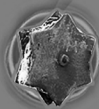
License Creative Commons

Odradek. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories is
licensed under a Creative Commons attribution, non-commercial 4.0 International.

Further authorization out of this license terms may be available at <http://zetesisproject.com> or writing to: zetesis@unipi.it.

Layout editor: Stella Ammaturo

Volume Editor: Isabella Ferron



D R A D E K

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics,
and New Media Theories

Vol. VI Num. 1 2020

ISSN 2465-1060
[online]

*Aesthetics and Politics in
Wilhelm von Humboldt*

Edited by
Isabella Ferron

with a foreword by
Marco Ivaldo

powered by



UNIVERSITÀ DI PISA

L'Agamennone
nell'interpretazione di Humboldt:

per un'ermeneutica del traducibile
e dell'intraducibile

Angela Arsenà

Abstract

With the *Oresteia*, the only remaining trilogy of the Greek theater, Aeschylus shows that the tragedy does not revolve around the deeds of an individual character, but on the destiny looming over an entire lineage, unwrapping over many generations: the drama, therefore, doesn't have a man as its focus, but an entire people. Discussing the German translation of the first tragedy of the *Oresteia*, the *Agamemnon*, Humboldt found stylistic elements showing that Aeschylus is the most theatrical among the Greek tragedians, among other reasons, because of the non verbal elements left on stage as a warning and metaphor. While meditating on the meaning of the idea of people, within a nearly-20th-century framework of meanings, he showed that a translation (of a text, of an historical account, or of a fiction) is not just a linguistic problem – which is in this context the excuse for a philosophical investigation –, but it is an eminently hermeneutic problem, which Humboldt appears to solve with a contemporary theoretical action.

1. La tragedia del singolo

Nel 458 a.C. Eschilo vince le Grandi Dionisie con *Oresteia*, unica trilogia superstite di tutto il teatro greco, con la quale dimostra quanto le tragedie non siano imperniate sull'azione di un singolo individuo ma sul destino "che lungi dall'esaurirsi entro i limiti ristretti di una vita coinvolge l'intera stirpe nella successione delle sue generazioni"¹. Nel 1816 viene pubblicata a Lipsia la traduzione tedesca dell'*Agamennone* (prima tragedia della trilogia) per mano di Wilhelm von Humboldt², intellettuale e politico ottocentesco, che a sua volta sembra abbia voluto confrontarsi con un ulteriore limite, ovvero con la consapevolezza che il singolo traduttore ha il dovere di riconoscere una soglia oltre la quale la traduzione diventa un errore inequivocabile e ogni tentativo di ricondurre in vita l'evento narrato a beneficio delle successive generazioni di lettori, attraverso la trasposizione linguistica, diventa un tentativo illegittimo. L'opera di Eschilo e la traduzione di Humboldt hanno dunque il problema della propagazione nei secoli della singolarità, sia della singolarità del gesto pratico e tragico che innesca la vicenda, sia della singolarità del gesto pratico-linguistico che innesca la comprensione, e se non fosse un problema ermeneutico, quale esso è, diremmo che assomiglia a un problema fisico, come la propagazione del suono nel tempo, o la propagazione di un'eco e di una voce lontanissime che vogliono giungere sino a noi per penetrare, e spesso perturba-

1 Pascucci (1972), p. 221.

2 Humboldt (2004), pp. 697-722.

re, la pluralità degli uomini, al di qua e al di là degli spalti del teatro.

Nell'*Orestea*, infatti, si mostra come il dramma, anche per svolgere la sua funzione religiosa, non possa avere dunque per problema l'uomo singolo, ma la sorte che investe una collettività e che incombe immutabile e contro la quale è fallimentare combattere.

Questa lotta tra un intero popolo e un intero destino, diremmo, o un destino che interamente, ineluttabilmente si compie e che "ci stringe tutti, come se fossimo schiavi"³, è dinamica che si squaderna sulla scena tragica ed è argomento del diciottesimo capitolo della *Poetica*, quando Aristotele ci ricorda che "la tragedia non è *mimesis* di uomini singoli bensì di azione e di vita"⁴: la pluralità, la collettività (o anche solo il trionfo del duale e della dualità, della relazionalità) sta nel primo e nel secondo elemento e su questa connessione di uomini con altri uomini e sul legame efficace e biunivoco tra βίος (quella vita qualificata) e ποίησις (e anche πᾶξις) prende corpo il nodo della tragedia (lo gnommero, forse, avrebbe detto Gadda, come a indicarne l'intricatissimo aggrovigliamento), quel δέσις (intreccio) che, non a caso, Aristotele esemplifica con le vicende che riguardano il mito di Agamennone, della sua famiglia, della casa regale⁵ e che, pur esterne alla trama e pur riferibili a una tradizione che rimane sullo sfondo della vicenda narrata, rimangono come un non detto onnipresente, come fatale copione non scritto ma inesorabile.

3 Eschilo (1970), v. 340, p. 128. Qui e altrove, anche per le altre opere tragiche, si userà la tr. it. a cura di Carlo Diano.

4 Aristotele (1945), 1450 1, 9-10, p. 128.

5 Ibidem.

Su questa interpretazione si ramificano le ipotesi più ortodosse circa la genesi della poesia tragica, ad esempio in Bruno Gentili⁶, che poi troveranno un'interessante interpretazione in Martha Nussbaum⁷: la tragedia greca nasce e prende forma senz'altro nell'intreccio relazionale, in un nodo tra due estremi, ma si tratta di una relazione impari, ambivalente, contraddittoria e complessa tra il canto del *πράγος*, il capro immolato, ovvero l'uomo nel cui dolore si riflette il *πάθος* dell'intera umanità e l'impellente necessità che le cose vadano come prestabilito dall'ineluttabilità del mito e dell'*Ἀνάγκη*.

Come dire che nella tragedia ciò che risuona e rimane come rumore di fondo⁸ e che tuttavia turba e perturba l'animo dello spettatore è proprio il canto del singolo, di quel singolo, diremmo alla maniera di Kierkegaard, che risuona prima e oltre la trama tragica, oltre il naufragio di un'intera generazione o di una stirpe regale.

Infatti, sin dalle scene di apertura della tragedia *Agamennone*, che inaugura *l'Oresteia*, l'atmosfera carica di tempesta porta lo spettatore nella condizione di predisporre subito all'attesa del destino che a suo tempo si manifesterà con incontrastata, inappellabile potenza nei confronti di uno solo: l'omicidio di Agamennone per mano della moglie Clitennestra.

Eschilo, il più teatrale dei tragici greci, crea questo predisporre dello spettatore non soltanto attraverso le parole (quando il coro, ad esempio, già nella

6 Gentili (1976).

7 Nussbaum (1986).

8 Ivi, p. 45.

prima interlocuzione ammette di “intonare un canto lugubre”⁹), ma anche e soprattutto da elementi non verbali, lasciati sulla scena come monito e come metafora e non richiamati semplicemente, ma mostrati e ostentati, come il tappeto rosso sul quale Agamennone, reduce di guerra, irrompe e viene accolto in casa e sul quale si avvia verso la morte.

Un tappeto che assume il significato di un sudario e che è elemento scenico, ma anche parte inscindibile del dramma, un co-protagonista, oseremmo dire, che assume carattere di “segno simbolico o di immagine archetipica”¹⁰, immagine universale dunque e universalmente valida.

La cura dell’ambiente scenico farà di Eschilo il primo regista e scenografo in senso moderno nella consapevolezza che, nella narrazione letteraria come nella vita, l’ambiente vive e si modifica insieme agli uomini e ai personaggi e nella consapevolezza che, nel testo e nel copione drammaturgico, così come sarà poi mostrato teoreticamente e plasticamente in Shakespeare, in Pirandello, in Brecht e in Beckett, dopo l’espressione *atto primo* la scena che si apre sul palcoscenico e che viene sempre descritta all’inizio, anzi prima dell’inizio, è intesa come portatore, contenitore primordiale, ancestrale del gene tragico¹¹: contenitore embrionale di un’azione drammatica che si svilupperà presto in maniera dinamica, in continua, inarrestabile e inevitabile evoluzione.

9 Eschilo (1970), v. 80, p. 25.

10 Kott (1973), p. 42.

11 Nancy (1992).

E allora il tappeto srotolato sulla scena sul quale Agamennone attraversa per la prima volta dopo anni l'ingresso della sua dimora ritrovata è rosso come sarà rosso il suo sangue versato. Lo spettatore, anche quello che ebbe il privilegio di assistere per la prima volta al dramma nel 458 a.C., sa questo e lo avverte, tremando dinanzi a un uomo che già morto, eppur vivo, si avvia ignaro incontro al destino.

Ignaro e solo come la condizione di chi sta di fronte alla morte, come la condizione di Antigone, di Aiace, di Alceste che “puoi dire viva e che è morta anche”¹², di coloro di cui tutta la poesia tragica greca saprà raccontare il momento fondamentale, supremo, quando l'uomo si rende conto che gli dei tacciono: al centro di questa umanità troviamo Agamennone che nella storia letteraria greca occupa interamente la scena del racconto eschileo trascinandolo con sé lo stesso spessore, la stessa profondità e peso specifico delle figure umane della letteratura moderna e contemporanea.

L'Agamennone di Eschilo è un eroe romantico, ovvero dotato di una forte impronta individuale, la stessa che gli autori moderni imprimono nei propri personaggi i quali appaiono sempre contrapposti a una società che, sia quando è amata, sia quando è odiata, rimane tuttavia largamente estranea al loro sentire e patire: messi di fronte a una realtà, che rappresenta l'evoluzione moderna di quell'antico fato ineluttabile¹³ e inconoscibile, i personaggi moderni sono predestinati all'abbandono e soltanto nelle riflessioni e nel-

¹² Euripide (1970), v. 79, p. 997.

¹³ Si veda Ferraris (1991).

le passioni private trovano un senso universale, una possibilità di comunicazione indiretta con gli altri uomini e non nel confronto immediato con l'ambiente¹⁴. Comunicazione indiretta che tuttavia spesso fallisce e si traduce nell'incomunicabilità, nell'afasia, nell'estraneità dell'altro da sé: questa è la condizione vissuta dal personaggio moderno nel teatro come nel romanzo e nella poesia ed è indubbio che il suo stato d'animo scaturisce da quello dell'autore, il quale ci ricorda che *indignatio facit poetam* (Giovenale, *Satire*, I, 79).

Ebbene, sembra questa la dimensione anacronistica abitata da Agamennone¹⁵, dinanzi alla quale solo la *fictio*, la trasposizione in prosa o in versi diventa possibilità d'esistenza, capace di reggere l'orrore, l'indignazione, il senso d'estraneità e lo smarrimento. In questo sta la catarsi del lettore e dello spettatore, ma anche, in ugual misura, una sorta di catarsi dell'autore, ovvero la possibilità che nella creazione, che viene dal fenomeno dell'ispirazione e che consente colloqui diretti con l'esistenza, con l'essere in tutte le sue forme, anche l'autore possa trovare un varco per sciogliere le emozioni, in una dinamica catartica omeopatica e allopatica, spiegherà Eco¹⁶.

Per questo ciò che accade nella rappresentazione tragica è già accaduto fuori dal tempo e dalla storia ed è accaduto innanzitutto *in auctoris mente*: si tratta dunque di un fuori scena, voce fuori campo per antonomasia. Talvolta per opportunità scenica questa voce fuori campo viene amplificata dal coro, che ha

14 Per una critica letteraria del personaggio moderno si rimanda qui a Debenedetti (1970) e Macchia (1973).

15 Philippon (1945), p. 52.

16 Eco (2012), p. 141.

anche il compito di rievocare il passato e l'origine, l'evento che ha avuto luogo fuori dalla vista dello spettatore e di annunciare il futuro¹⁷.

In ogni caso, nell'eco di fatti ascoltati o immaginati e tuttavia mai rappresentati, come se fossimo dinanzi a uno schermo cinematografico che non mostra per pudore immagini violente che non produrrebbero alcuna catarsi ma solo disperata angoscia, e nell'eco di una catarsi dell'autore che, raccontando per simboli l'originario preriflessivo e prelogico¹⁸ racconta in fondo se stesso, il suo modo di stare al mondo, lo spettatore può ritrovare come una voce di verità che parla nell'animo e dell'animo in modo preciso e puntuale, quasi chirurgico. Lo stesso spettatore di ieri e di oggi si compiacerà poi nel ritrovare già percorsa da altri la fatica del vivere che gli si chiede di compiere e sarà soddisfatto dall'evidenza che qualcun altro sia riuscito a sollevare il velo del mistero trovando una risposta plausibile e convincente al problema della vita e dei sentimenti.

2. Catarsi dell'autore, catarsi del traduttore

L'*Agamennone* è in questo senso tragedia paradigmatica, problematica nel senso etimologico di προβληματικός, attinente a un problema, quello dell'uomo e che deve essere chiarito, determinato,

17 Per una disamina del ruolo del coro nella tragedia greca si rimanda qui a Di Benedetto – Medda (2002).

18 Eco (2012), p. 122.

provato: Agamennone deve dimostrare in ogni suo atto, in ogni sua azione di essere, non solo un mortale, ma prima ancora un re. Eppure, dal sacrificio immane della figlia Ifigenia impostogli dagli dei per permettergli di salpare verso Troia, dal tentativo fustoso di strappare Briseide ad Achille sino al ritorno in patria che lo vedrà vittima della furia e della vendetta della moglie Clitennestra, il mito e la storia di Agamennone non fanno altro che testimoniare quanto questa sua natura regale, descritta prima da Omero e poi da Eschilo (e secoli dopo anche da Vittorio Alfieri¹⁹) e che avrebbe dovuto proteggerlo, difenderlo e precederlo in ogni suo atto e in ogni sua parola, sia in realtà un ingombro, un fallimento, rendendo palese l'incomunicabilità del re Agamennone e, in ultima istanza, la sua solitudine.

È con questo personaggio antico e al contempo modernissimo, con la sua storia complessa, con la sua natura contraddittoria, al crocevia di uomo, di sovrano, di eroe e di marito tradito, che Wilhelm von Humboldt ingaggia un corpo a corpo ermeneutico al fine di traghettare da un universo linguistico a un altro questa ambivalente, a tratti persino apofantica, realtà umana, riconducibile all'universo degli universali e degli archetipi collettivi, e nondimeno confrontandosi con elementi che sono al contempo scenici, psichici e teoretici fortemente individualizzanti e individuali: da una parte l'individuo Agamennone, uomo greco con le sue stratificazioni e con la sua natura di eroe e anti-eroe e dall'altra la parola che, scrive Humboldt, al pari di una persona è anch'essa

19 Alfieri (1985).

“elemento individuale, di determinato carattere e determinata figura, di un’energia operante sull’animo e non senza capacità di riprodursi”²⁰ e, continua, “se si volesse pensare alla nascita di una parola in modo umano [...] essa assomiglierebbe alla nascita di una figura ideale nella fantasia dell’artista”²¹.

Se Agamennone è eroe romantico e solitario, la traduzione di Humboldt è traduzione intrisa di autentico spirito del Romanticismo tedesco che intende il tradurre come attività pratica, rispondente a necessità concrete e interlocutorie capaci di accogliere l’individualità incompressibile e la diversità irrimediabile del testo straniero: la parola è organismo vivente e vitale proprio come l’individuo Agamennone che emerge e straripa e si eleva sia al di sopra del mondo a cui appartiene, sia al di sopra del mondo omerico dal quale viene evocato e sia al di sopra del mondo di Eschilo, dove affiora con la sua pervasiva problematicità e dove s’impone, anche con la sua assenza.

Tutti i personaggi di Eschilo, del resto, scrive Guidorizzi, sono personaggi che a un primo sguardo si mostrano stilizzati “come grandi statue parlanti ancora ammantate dalla grandezza arcaica del mito, ciascuna chiusa nel suo mondo impenetrabile: caratteri inflessibili che si scontrano senza mai piegarsi e affrontano il proprio destino sino alle estreme conseguenze”²²: al pari dei personaggi omerici la cui natura non è divisa in anima e corpo e le cui azioni sono a un’unica dimensione²³, i personaggi di Eschilo si pre-

20 Ivi (2004), p. 699.

21 Ibidem.

22 Guidorizzi (2016).

23 Philippson (1945), p. 20.

sentano con immediata evidenza naturale, come naturale appare la morte che è parte dell'ordine, come naturale è il pasto abbondante prima della battaglia o la prigioniera bottino di guerra che aspetta nella tenda oppure la schiava Cassandra che viene trascinata in Argo.

Ebbene, Agamennone sembra sfuggire a questa regola e scappare dalle mani dell'autore come una figura a tre dimensioni che compare inaspettatamente in un affresco superbo di Giotto o di Cimabue, pittori ancora lontani dal concepire linee prospettiche, lasciandoci perplessi perché di fronte a una natura problematica, inattuale e che non è immediatamente intellegibile.

O forse sarebbe meglio dire che è lo stesso Eschilo a lasciare quasi pirandellianamente che Agamennone sfugga dalle mani e dal racconto per poi abbandonarlo al suo destino, permettendo così che lettori e spettatori assistano allo spettacolo di un uomo insensato, ma non alla maniera di Aiace o di Prometeo e neppure alla maniera di Achille, ma alla maniera di un uomo moderno e solo, o solo proprio perché moderno.

Uomo fuori luogo, fuori sito e fuori tempo diremmo, al pari degli eroi nell'accezione di Merleau-Ponty che cessano di credere non solo "a un padrone benefattore di questo mondo, ma anche a un ragionevole corso delle cose [...] e la cui azione resta senza alcun appoggio esterno. [Essa] non si fonda più su una legge divina e neppure su un senso visibile della storia"²⁴. Agamennone è eroe contemporaneo nell'angoscia della coscienza della sconfitta, non bel-

²⁴ Merleau-Ponty (2009), p. 19.

lica ma sentimentale dello scacco, dell'irrimediabilità del destino, perché possa imparare a proprie spese, sulla propria pelle, spesso rischiando la propria vita, che il corso delle cose è sinuoso, che il destino non è scritto né in cielo né in terra, ma è scritto dentro se stessi.

La traduzione filologicamente corretta dell'*Agamennone* deve allora necessariamente tener conto di questo universo di trasformazione che è universo semantico, linguistico ma anche e soprattutto profondamente psichico.

Osservando Agamennone sulla scena, Humboldt vede innanzitutto un uomo estraneo al tempo, al tempo del mito, del racconto greco e al tempo della traduzione tedesca, ma straniero anche in casa propria, estraneo al talamo nuziale, alla moglie e per questo sempre mal compreso, mal interpretato. Quasi pre-sagendo la morte pronuncia dinanzi a Clitennestra parole di un uomo prima che di condannato a morte. Oppure, diremmo piuttosto, parole di un condannato all'incomprensione e alla solitudine: "a me non si addicono mollezze come se fossi una donna. E nemmeno che tu mi accolga come se fossi un re barbaro, con il volto chinato a terra e gridando parole di omaggio [...] Come un uomo tu mi devi onorare, non come un dio"²⁵.

Poi si avvia e calpesta il tappeto rosso rassegnato, incompreso, estraneo e impotente. Alla sua persona non sarà riservato il trattamento di un uomo ma quello di un cane trucidato per una fredda, premeditata vendetta. Del resto l'appellativo di cane ritorna come

²⁵ Eschilo (1970), vv. 931-937, pp. 229-230.

fatale comun denominatore e attributo di Agamennone sia nell'*Iliade*, ovvero nell'ingiuria rivoltagli da Achille offeso per la richiesta di cedere Briseide²⁶. Ma soprattutto ritorna ancora in Eschilo quando Clitennestra lo accoglie con l'ambigua espressione di "cane dell'ovile"²⁷.

Come in un gioco di specchi la traduzione di Humboldt si confronta allora con elementi frontalmente opposti e riconducibili proprio all'estraneità e alla vicinanza: nelle *more* della sua traduzione, che Humboldt chiama estranea e vicina, fedele e infedele, o fedele nell'infedeltà (pretendendo esplicitamente che così sia e debba essere²⁸), si dispiega quella che noi chiamiamo qui volentieri la catarsi del traduttore, anch'esso individuo singolo insieme all'individuo autore, conterraneo all'individualità testuale e del personaggio, autonoma identità nel circolo ermeneutico che crea ricreando, interpretando e riproducendo quella estraneità sottesa sia allo stato d'animo di Agamennone, sia al senso ultimo della parola greca per la sua lontananza di secoli.

La traduzione esprime paradigmaticamente, ed esasperandola all'ennesima potenza, questa espe-

26 Omero (1950), I, v. 225, p. 89.

27 Eschilo (1970), v. 899, p.215.

28 Nell'*Introduzione* alla sua traduzione dell'*Agamennone* troviamo enunciato proprio il primo teorema della traduzione humboldtiana, diremmo, con l'aporia della "fedele traducibilità" dove afferma addirittura che una traduzione è tanto più fuorviante quanto più tenta faticosamente di essere fedele proprio perché cerca di imitare anche le più sottili particolarità: "Man kann sogar behaupten, dass eine Uebersetzung um so abweichender wird, je mühsamer sie nach Treue strebt. Denn sie sucht alsdann auch feine Eigenthümlichkeiten nachzuahmen, vermeidet das bloss Allgemeine, und kann doch immer nur jeder Eigethümlichkeit eine verschiedene gegenüberstellen", in Humboldt (1816), p. XVI.

rienza della distanza vissuta nel rapporto con l'altrui lingua, ma quello che qui Humboldt mostra in maniera sottile è la possibilità che si insinui come rischio quotidiano il fraintendimento anche quando il contesto interpretativo si svolge e permane nello stesso idioma sempre attraversato da luoghi oscuri che entrano in ogni discorso perché, come avrebbe anche scritto Schleiermacher, “c'è sempre qualcosa di estraneo nell'espressione dei pensieri per mezzo del linguaggio”²⁹. Il primo corollario di questa teoria generale è per Humboldt la necessità di mantenere quello che egli chiama il “gusto estraneo, ma solo in una certa misura [...] Finché una persona non sente l'estraneità (*Fremdheit*) ma sente l'estraneo (*Fremde*), la traduzione ha raggiunto la sua meta più alta³⁰”.

Il confronto con questa estraneità fa parte del compito ermeneutico che esce fuori dai confini della traduzione e dei testi e transita in ogni epifania del pensiero in parole, in ogni forma di comprensione, anche nella propria lingua.

Si tratta di un compito infinito che avanza per successive approssimazioni, ma che nel caso specifico di una traduzione da una lingua a un'altra comporta necessariamente due compiti: entrare nella mente dell'autore dove abbiamo la prima convergenza tra pensiero e grammatica, ed entrare nella mente del personaggio come ulteriore altrove, come luogo autonomo di traduzione di quell'incontro tra pensiero e lingua, pensiero e storia. Queste convergenze sono innanzitutto convergenze eminentemente filosofiche

29 Schleiermacher (2002), p. 607. Si veda anche Siani (2018), p. 13.

30 Humboldt (2004), p. 710.

che, dalla singolarità dell'autore e del personaggio, coinvolgono la singolarità del traduttore e da qui la storia nella quale sono immersi gli uni e gli altri e il tempo che appartiene loro.

3. Ermeneutica della singolarità,
della collettività e della coralità:
Eschilo, Severino e Humboldt intorno
all'*Ara*

Humboldt intravede nel dramma eschileo una messa in scena grandiosa e universale, una scacchiera dell'esistenza osservata e contemplata da una parte dall'autore e dal traduttore e dall'altra parte dal lettore o dallo spettatore e infine da déi immoti che compensano fatalmente e "inevitabilmente vendicano colpa su colpa"³¹, secondo Dike e secondo Nemesis. Non a caso sottolinea chiaramente e sin dalle prime righe della sua *Introduzione* alla traduzione eschilea che

Dike e Nemesis, i due più puri concetti divini dell'antichità, ai quali il senso semplicemente sublime dei Greci riacciava l'intero governo del mondo, così che sotto la loro guida si sviluppava evento da evento, sono ciò su cui si fonda l'intero senso e concetto dell'opera poetica³².

Si tratta della stessa intuizione che, quasi due secoli dopo, sarà sviluppata da Emanuele Severino per

31 Ivi, p. 699.

32 Ivi, p. 700.

il quale questi due principi sono i più stabili nelle fondamenta teoretiche occidentali³³ e che in Eschilo, più che negli altri tragediografi, diventano il più sicuro rimedio al male al di là del dolore, nonostante il dolore, forse addirittura attraverso il dolore.

In questa direzione una rapida comparazione testuale tra esegesi che qui vogliamo proporre come paradigmatica mostra la curvatura poetica che il dolore imprime alla logica dei fatti e alla logica filosofica ed esistenziale che Eschilo vuol far emergere proprio attraverso l'ingabbiatura anche metrica nella quale magistralmente rinchiude il verso e che diventa metafora del vivere tra una lingua e l'altra, nella forma duplice dello *über-setzen* ben espressa, potremmo affermare senza tema di smentita, sia nella traduzione di Severino, ad esempio, sia nella traduzione di Humboldt.

Quest'ultimo sembra voler cercare e sembra invece trovare quella fedeltà all'origine, al *bevor*, al prima assoluto, al senso verbale originario, proprio ed esattamente nel ritmo, nell'incalzare della parola che, come un cuore in affanno, procede imperterrito nella sua corsa, dritto verso la consapevolezza ultima e definitiva che il dolore appartiene alla Dike e alla Necessità, e torna a Dike e alla Necessità, anche quando esse assumono le mentite spoglie di Zeus.

Nel *Primo canto intorno all'Ara*, il Coro intona un'invocazione propedeutica al dolore, incastrata nel dolore, proiettata verso il dolore: “Ζεύς, ὅστις ποτ' ἐστίν, εἰ τόδ' / αὐτῷ φίλον κεκλημένω/, τοῦτό νιν προσεννέπω/. Οὐκ ἔχω προσεικάσαι/ πάντ' ἐπισταθμώμενος/ πλὴν Διός, εἰ

³³ Severino (2015), p. 8.

τὸ μάταν ἀπὸ φροντίδος ἄχθος / χρὴ βαλεῖν ἐτητύμως³⁴.
 Ebbene, Severino, con il suo “Zeus, chiunque egli sia, a lui mi rivolgo con questo nome, se gli è caro esser chiamato così. Se il dolore, che getta nella follia, deve essere cacciato dall’animo con verità, allora, soppesando tutte le cose con sapere che sta e non si lascia smentire, non posso pensare che a Zeus³⁵ e Humboldt, con il suo “Zeus, wer immer auch er möge seyn,/ wenn ihn dieser Ruf erfreunt,/ red’ich also jetzt ihn an./ Nirgends weifs ich auszuspähn,/ sinnend überall im Geist,/ aufser bei Zeus, ob mit Recht ich vom Herzen die Bürde/ dieser Sorge wälzen darf³⁶ traducono proprio questa gabbia nella quale si dimena il cuore.

Entrambi interpretano Eschilo, nonostante la distanza di quasi due secoli tra le due traduzioni, con la stessa acribia testuale e metatestuale, con lo stesso sguardo, piegando, nei limiti delle differenze e delle potenzialità idiomatiche, rispettivamente la lingua italiana e la lingua tedesca allo stesso giogo metrico, ermeneutico e profondamente sofferto dell’ineluttabilità dell’accadere poetico e umano, rendendo reale ogni timore, al di là del riscatto ormai acquisito dell’uomo moderno da quella ancestrale paura per il divino (dai tanti nomi e da nessun nome), forse proprio perché entrambi consapevoli, come osserva Parini parlando degli antichi greci come nostri contemporanei, che “il cuore dell’uomo è sempre lo stesso³⁷”.

34 Eschilo (1970), vv. 155-160, p. 200.

35 Severino (1985), pp. 22-23.

36 Humboldt (1816), vv. 155-160, p. 8.

37 Parini (1913), p. 120.

Ma se Severino, con la consueta consapevolezza circolare, parmenidea diremmo, parte da Zeus e chiude la strofa con Zeus, Humboldt sembra qui stirare, lacerare quasi il verso e prolungarlo sino allo spasimo, rimanendo così saldamente ancorato al senso e al verso eschileo (qui fedele nella fedeltà, oseremmo dire).

Il λόγος filosofico, strumento per eccellenza per rappresentare, spiegare e giustificare il mondo (anche il mondo/ testo, come dirà Eco³⁸), nasce sotto la dominazione della Giustizia e della Necessità, legandosi a esse a doppio nodo, e infatti il testo greco è interpretato da Humboldt innanzi tutto come testo filosofico impregnato di Necessità e Giustizia. Alla luce di questa consapevolezza logico-filosofica che conduce alla salvezza attraverso la conoscenza del “giogo della verità”, vertice epistemico ed ermeneutico, capace di oltrepassare la dimensione del mito sia in termini concettuali ma soprattutto in termini storico-fattuali, Humboldt giunge al cuore del sentire greco e, al contempo, del sentire contemporaneo, rimanendo pertanto ancora attualissimo nella sua interpretazione.

D'altronde si può addirittura leggere l'*Oresteia*, come fa ad esempio Simon Goldhill, come sempiterna allegoria del trionfo della *polis* democratica, come racconto dell'apogeo dello sviluppo dell'umano: fenomenologia dello spirito di Atene che circoscrive se stessa come contenitore di uno sviluppo progressivo che dal caos primordiale conduce verso l'armonia civilizzatrice, dalle tenebre dell'irrazionalità alla luce

38 Eco (1991).

della razionalità e della razionalità giuridica con la metamorfosi delle tremende Erinni nelle mansuete Eumenidi³⁹.

In ogni caso è iscritto nell'opera tutta il passaggio da una giustizia imperscrutabile, divina e infallibile (e che "colpo su colpo" vendica e ammonisce secondo il metro di quell' *Ἀνάγκη* che già nel *Prometeo Incatenato* si rivelava più forte dell'umana *τέχνη*), a una giustizia umana, fallibile ma ragionevole e giammai vendicativa, forma archetipica del moderno rito legale e giudiziario: "io eleggerò giudici giurati e fonderò un istituto di giustizia che resterà saldo per sempre"⁴⁰ dice la dea Atena nelle *Eumenidi*, ultima tragedia della trilogia, facendosi portatrice di un gesto teoretico e normativo che alla verità assoluta, divina e indiscutibile prediligerà la verità processuale, relativa. L'esito atteso è la prima formulazione letteraria di quella verità *in fieri* che poi forgerà l'idea di opinione e che sarà fondante per la costruzione del modello democratico, per l'edificazione dell'universo concettuale socratico e financo per la realizzazione della rappresentazione iconografica scolpita sulla metopa del Partenone ateniese che riproduce battaglie mitiche contro divinità ctonie e primitive sconfitte dalla cultura e dalla civiltà giuridica e speculativa ateniese.

Il nuovo culto laico, profano quasi e profondamente illuminista nei confronti della liturgia processuale a cui, come sacerdote, ci conduce Eschilo e che, in quanto liturgia ha bisogno propedeuticamente di un sacrificio che si consumerà proprio con la morte di

39 Goldhill (1992).

40 Eschilo (1970), vv. 482-484, p. 273.

Agamennone, si radicherà così tanto nella coscienza greca da far esclamare ad Aristofane, tra il serio e il faceto, che “se le cicale cantano sui fichi un mese o due, gli Ateniesi cantano sui processi sempre, per tutta la vita”⁴¹.

Ora, la riflessione di Humboldt interroga innanzi tutto questo originale spirito di popolo che plasmato dalla lingua a sua volta plasma la lingua stessa sino a raggiungere grandi altezze perché

anche nei dialetti più rozzi, che nemmeno conosciamo a sufficienza [...] si può esprimere tutto ciò che è più alto e più profondo, più forte e più delicato e che appartiene a quella particolare nazione anche se questi accenni restano assopiti, come in uno strumento non usato finché la nazione non intende trarli fuori. Tutte le forme linguistiche sono simboli, non le cose stesse, non segni concordati, ma suoni che con le cose e i concetti che rappresentano in virtù dello spirito in cui sono sorti e continuano a sorgere si trovano in reale e se si vuole così chiamarla mistica connessione [...] e come si amplia il senso di una lingua così si amplia il senso di una nazione⁴².

La traduzione dell'*Agamennone* parte dunque da uno studio di quel contenuto implicito che è il carattere spirituale di un singolo uomo sino a investigare il senso, altrettanto nascosto, di una collettività come la nazione che accogliendo i significati della parola in modo sempre individuale e accompagnandoli

41 Aristofane (2008), vv. 39-41, p. 59.

42 Humboldt (2004), cit., p. 714.

con le stesse idee e con le stesse sensazioni, compone quell'universo di mistica connessione sempre nello stesso modo, imprimendo dunque un particolare carattere al popolo che parla quella particolare lingua e che abita quel mondo di connessioni, determinando un portamento riconoscibile fenomenicamente anche ai suoi pensieri, ovvero rivestendo il mondo intelligibile degli stessi abiti, dello stesso *habitus* morale, diremmo.

Ora, è indubbio che numerose sono state le interpretazioni del concetto di *Volksgeist* nel corso degli ultimi due secoli, durante i quali la nascita della teoria dell'identità nazionale, anche attraverso la lingua, e il sorgere dei nazionalismi si sono mostrate come nascite fatalmente contemporanee o addirittura come un parto ideologico gemellare, tuttavia è interessante seguire qui tutta la parabola del pensiero di Humboldt che si inserisce in quelle coordinate storiche e filosofiche che cominciano a spostare il centro di gravità di un'identità collettiva, come è appunto l'idea di nazione, dalla religione alla comunanza di cultura e di lingua: sino a poco tempo prima e per almeno due secoli il *Cuius regio eius religio* era stata infatti la formula primordiale della sola unità identitaria e statale ammessa⁴³.

L'Illuminismo e il Romanticismo invece edificheranno sulla cultura e sulla lingua, distanti dal sistema onnicomprensivo religioso, la moderna impalcatura politica europea come realtà autonoma e sovrana e su di esse l'Europa costruirà la propria legittimità. Questa comunanza (o comunione, per usare un termine

43 Ozment (1980).

semanticamente vicino alla mistica di cui parlava il Nostro) culturale e linguistica viene senz'altro usata come criterio diagnostico per l'individuazione dei "popoli" nella filosofia politica di Herder, di Fichte, di Hegel⁴⁴ e il precipitato ideologico di questa posizione porterà alla postulazione di popolo come nazione "per diritto di natura" e alla formulazione di identità territoriale che va difesa là dove si intravedono minacce⁴⁵.

La posizione di Humboldt però, almeno nell'*Introduzione all'Agamennone* che qui ci interessa, sembra piuttosto condurci verso quella *ante-litteram* e inoffensiva, se non addirittura feconda, filologia politica o "filologia vivente" che possiamo qui intendere già gramscianamente come elemento caratteristico della formazione di una moderna identità collettiva e, soprattutto, come nuova metodologia storiografica e filosofica in grado di pensare e di muoversi dentro la dimensione politica per operare in essa.

Nelle sue riflessioni dal carcere proprio Gramsci spiega come la "filologia" sia l'espressione metodologica dell'importanza dei fatti particolari intesi come individualità definite e precisate:

in questo campo si può vedere lo sconvolgimento che nell'arte politica porta la sostituzione nella funzione direttiva dell'organismo collettivo all'individuo singolo, al capo individuale: i sentimenti standardizzati delle masse che il "singolo" conosce come espressione della legge dei grandi numeri,

44 Si veda Smith (1991).

45 Per una disamina critica si rimanda a Virno (2002).

cioè razionalmente, intellettualmente, e che egli – se è un grande capo – traduce in idee-forza, in parole-forza, dall’organismo collettivo sono conosciuti per “compartecipazione”, per “com-passionalità” e se l’organismo collettivo è innestato vitalmente nelle masse, conosce per esperienza dei particolari immediati, con un sistema di “filologia” vivente, per così dire⁴⁶.

Filologia vivente è qui la capacità di partecipare attivamente e consapevolmente ai nuovi “sentimenti popolari” attraverso una strada privilegiata e immediata, ovvero la strada della metaforizzazione assoluta che il linguaggio mette in scena: per Humboldt ogni linguaggio è sempre metaforico ed è già una citazione di un pensato o di un non ancora detto. Ogni linguaggio racchiude in sé l’alterità ed è sempre linguaggio duale per definizione assiomatica.

Alla luce di questo possiamo intendere la sua posizione teoretica secondo la quale ogni produzione linguistica è in sé intraducibile, perché inferisce con quell’universo particolarissimo che è l’universo metaforico di appartenenza. Se una traduzione vuole essere fedele deve mantenere e preservare lo iato dell’intraducibilità, della sostanziale estraneità e differenza, ma possiamo altresì intendere la sua posizione politico-pratica.

Questa constatazione, lungi dall’essere una dichiarazione d’impotenza, diventa dichiarazione di intenti successivi e “molto attraenti⁴⁷” dirà Humboldt: l’unica cosa da fare dinanzi all’intrinseca intraducibili-

46 Gramsci (1975), pp. 856-857.

47 Humboldt (2004), p. 714.

tà di una lingua, che contiene già in sé l'altro da sé, è cercare di avvicinare nella traduzione, quanto più possibile, un popolo a un altro, un universo semantico a un altro, una lingua a un'altra nella direzione di un arricchimento reciproco e nella direzione di un rapporto interlocutorio e trans-culturale fecondo.

Da qui deriva la ferma consapevolezza humboldtiana che la lingua tedesca, nel suo incontro con la lingua greca, con il suo metro, con il suo ritmo e con l'eco di questa mistica connessione tra cose, simboli e concetti, tra luoghi teoretici e semantici, abbia trovato occasione di ulteriore grandezza, di ulteriore formazione.

Già in Machiavelli, in una riflessione che, partendo dalla lingua trova occasione di intervenire su problematiche più vaste che investono il senso civico, troviamo l'ammissione di "non riuscire a trovare alcuna lingua che parli ogni cosa per sé, senza aver accettato da altri [...] e di qui dipende che le lingue da principio arricchiscono, e diventano più belle, essendo più copiose [...] e arricchiscono il popolo"⁴⁸.

Nell'alveo di questa tradizione si ramifica il pensiero filosofico, filologico e pragmatico di Humboldt rafforzato dalla nuova coscienza ermeneutica tedesca che da Goethe a Schleiermacher farà propria la relazione tra traduzione e incontro di culture e tra traduzione e formazione della nazione: secondo Goethe, del resto, chi non conosce le lingue straniere non sa nulla della sua lingua⁴⁹.

48 Machiavelli (2005), pp. 59-61.

49 Goethe (1989), pp. 1168-1169: "Colsi un mazzo di fiori di campo,/ perduto in pensieri a casa lo portai:/ per il calore della mano le corolle/ tutte s'erano a terra reclinate./ Allora misi i fiori in un fresco vaso/ subito un miracolo si

E allora per Humboldt, per quanto le varie parti di un discorso linguistico, dai predicati nominali a quelli verbali e da questi agli aggettivi, possiedano un significato specifico e circoscritto, tuttavia il senso ultimo del discorso deriva dall'interrelazione che ogni elemento intreccia con quella vasta nebulosa o con quel sistema complessivo che è la lingua nelle sue relazioni anche esterne: al nativo non introdotto a una riflessione su questa complessità linguistica relazionale (“*dis*-educato alla lingua” dirà Tullio De Mauro in una riflessione che, anche qui, intreccia senso linguistico e senso civico, addirittura democratico⁵⁰), ogni interlocuzione linguistica diventerà mera interlocuzione palatale, monade recintata che contiene, senza ambiguità o slittamenti, il proprio significato, utile soltanto per attraversare la vita quotidiana.

Al nativo *dis*-educato il linguaggio appare piatto e univoco e così viene adoperato, come un linguaggio-macchina che non intende, né mai potrà intendere, metafore e ironie, e meno che mai poesie. Ma un'educazione linguistica più alta, propria di chi ha in uso riflettere sulla propria e altrui lingua (quello stare o sostare aristotelicamente περί ἐρμηνείας) coglie in maniera evidente le interrelazioni semantiche che appaiono nella doppia luce di oggetti determinati, grammaticali e sistematici ma anche di oggetti nuovi, da ricreare, da riconoscere ovvero da conoscere di nuovo nella relazione.

La tecnica traduttiva di Humboldt accoglie al pro-

diede:/ le testoline si rialzarono,/ e così i gambi nel verde rigoglio,/ e tutti insieme erano così belli/ quasi stessero ancora in terra./ Così mi accadde quando con meraviglia/ la mia canzone in altra lingua intesi”.

50 De Mauro (1963).

prio interno l'uso consueto, familiare, noto e immediato dei singoli termini e al contempo ospita quello spirito più alto che fa riferimento alla frase, anzi al testo, come ultima, determinante cifra di significato, come più vasto universo degli eventi ermeneutici: il rapporto singolarità/pluralità ha qui il secondo termine dell'equazione nel rapporto parola/ testo.

Egli dimostra efficacemente che quando produciamo un atto intenzionale come esseri parlanti non ci limitiamo a congiungere frasi già esistenti ma partiamo da un'intenzionalità globale. Ebbene, nella traduzione dell'*Agamennone*, mostra e spiega che alcune precise congiunzioni come *als* o *denn*, oppure alcuni avverbi come *nur* e *nun*, vengano usati per legare due versi, o come intercalare, anche con il rischio immediato di tradire il verso greco. In realtà sono proprio questi elementi grammaticali a muoversi nella direzione ospitante, massimamente inclusiva del suo gesto ermeneutico perché “reggono le proposizioni seguenti, o contengono in un certo qual modo quanto precede”⁵¹ e hanno dunque il compito di inglobare, di incapsulare, di catturare nel loro stare, nel loro esserci quasi arbitrario, quel senso più vasto della *Weltanschauung* eschilea e poi greca, quello sguardo lungo che praticamente, plasticamente, usa e piega la parola al contesto e all'intenzionalità del parlante nella sua globalità, e non applica meramente la parola, *sic et simpliciter*, come si potrebbe fare con una fredda tavola dei logaritmi. Questa eco di imperfezione nella traduzione, questo scuotere leggermente il verso in una direzione inedita e che sarebbe stata inaudita nel

⁵¹ Humboldt (2004), p. 720.

458 a.C., e che ancora oggi a un orecchio profano fa sentire il verso più vicino al parlato tedesco piuttosto che alla musicalità ritmica greca, hanno in realtà una motivazione ben precisa, ben voluta e che sta nella consapevolezza humboldtiana dell'esistenza di quel *quid* da preservare:

la bellezza di tutti i versi greci eleva così tanto ma specialmente conferisce tanta forza e grandezza ai trimetri di Eschilo, la ripartizione armonica e la limitazione dei capoversi ritmici e prosodici, e la cura per i piedi risonanti, ebbene esse sono estremamente difficili da rendere in tedesco e impossibili da raggiungere con uguale perfezione. Io, per quanto me lo permettevano le mie forze, ho aspirato, e per lo meno cercato di evitare gli inizi monosillabici sovraccarichi, che la natura e la costruzione della nostra lingua porta fino alla sazietà⁵².

Se la cura greca antica di uno scrittore del V secolo a.C. per l'esametro o per altre forme metriche prevedeva tante piccole cautele non procrastinabili come l'attenzione a far iniziare la parola con la consonante aspirata quando la parola precedente finiva anch'essa con una consonante aspirata, e se la stessa cura prevedeva l'attenzione continuativa affinché la prima sillaba lunga del piede (spondeo, dattilo, trocheo) contenesse l'*arsis*, ovvero l'accento (l'*ictus* nella lettura metrica) e che questa fosse seguita dalle varie *tesi*, cioè dalle sillabe che venivano pronunciate più debolmente, ebbene la cura di Humboldt a non

52 Ibidem.

“sovraccaricare gli inizi monosillabici” appare figlia di uno spirito squisitamente greco, proprio mentre sembra tradirlo allontanandosi da esso.

4. Ermeneutica come nottola di Minerva

Ogni ermeneusi, è sempre infatti ermeneusi di una parola già data, usata e creata: l'ermeneusi, anche nella propria lingua, non è né neologismo né comprensione immediata. Essa è un operare eminentemente riflessivo, psichico diremmo, e un incontro sempre rinnovato con le parole che apparentemente conosciamo e usiamo e delle quali, talvolta, abusiamo.

Per Heidegger “ogni parlare e ogni dire sono in sé un tradurre”, ovvero “noi traduciamo già anche la nostra stessa lingua nella forma che le è propria” e ancora “in ogni colloquio e soliloquio domina sempre un tradurre originario”⁵³.

Il giorno dell'ermeneusi non è mai il primo giorno perché presuppone che un mondo ci sia e che ci sia anche un mondo di parole. Ipotizza inoltre che questo mondo abbia già i colori del pomeriggio, della giornata che volge al termine. Del resto, al filosofo non è dato volgere lo sguardo al primo mattino del mondo: la teoria gadameriana di un *pre*-giudizio mostra l'impossibilità di un'esperienza senza un contesto *pre*-determinato⁵⁴; da questo punto di vista tutto ciò che avviene è accaduto nella mente dell'autore del

⁵³ Heidegger (1973), pp. 74-76.

⁵⁴ Gadamer (2010).

testo, *in auctoris mente* (nella mente di Eschilo, in questo caso).

Allora tutto ciò che è accaduto prima dell'azione tragica diventa inevitabilmente problema fondamentale per una corretta interpretazione dei fatti che voglia andare oltre una mera traduzione: tutti questi elementi sono oggetto d'indagine preliminare in Humboldt (indagine innanzitutto filosofica, poi psichica e poi linguistica), così come è oggetto d'indagine ed è nodo problematico la relazione tra i protagonisti del dramma e anche "lo srotolamento del tappeto di porpora".

La traduzione di Humboldt dell'*Oresteia* (che comincia e termina con l'*Agamennone*) ha valore dunque non solo e non tanto in una storia della metodologia della traduzione, dove ha pur rappresentato un "caso di scuola"⁵⁵, ma ha anche in una teoria del metodo filosofico, in una teoria del giudizio e del giudizio in merito a un testo, che in questo caso non è solo il mondo come testo, ma è anche "il testo come mondo", secondo quella che è un'immagine di Popper⁵⁶.

In ogni caso Humboldt mostra con praticità epistemica come ogni giudizio (sul mondo e sul testo) rimanga sempre anticipato da un contesto di senso da cui riceve significato e direzione e dunque validità e mostra, in una prassi squisitamente ermeneutica, come il rapporto del traduttore con un'altra lingua rimanga sempre mediato da opinioni, credenze, riflessioni filosofiche e costumi etici.

È interessante qui sottolineare come per Humbol-

⁵⁵ Si veda Nergaard (1993).

⁵⁶ Popper (1963).

dt il “pre”, “l’apriori” del giudizio che include tutto, ovvero Dike e Nemesis, tappeto di porpora e l’eco lontana del mito greco, trionfo della *polis* e culto laico della legge, forse persino l’eco della costruzione del Partenone, non stia necessariamente nell’autore del testo, né solo nell’interprete, che guarda da una prospettiva tedesca e romantica (consapevole, come dirà, del guadagno netto da parte dei tedeschi nell’incontro la lingua greca), né sta soltanto nel testo, che racconta un dramma paradigmatico, ma sta nel *medius terminus* tra testo e interprete, sta nel frammezzo in cui si trovano l’autore, il testo e l’interprete. È la *tra*-dizione, il dire in quanto trasmesso, la *Ueberlieferung* del linguaggio, sia nel senso del genitivo sia nel senso ultimo di un linguaggio che è contemporaneamente ciò che trasmette e ciò che viene trasmesso. Il linguaggio è innanzi tutto la trasmissione stessa.

In questa intuizione si radica la consapevolezza che una traduzione intesa come mero “trasferimento” di un significato da una lingua a un’altra, quella traduzione fedele e letterale che tanto ha condizionato la teoria della traduzione, sia in realtà posizione illusoria e a tratti insostenibile⁵⁷. Certamente anche Cicerone, Quintiliano e Lutero riflettono a lungo sull’opposizione tra lettera del testo e spirito, eppure si fermano dinanzi alla necessità di una traduzione il più possibile fedele all’originale.

La posizione di Humboldt appare qui radicalmente opposta e diretta verso un orizzonte teoretico che dal φιλολογέω transita verso il φιλοσοφέω e in questo senso, ma questa è una nostra ipotesi, interverrà

57 Si veda Eco (2003).

nella costruzione della teoria heideggeriana prima e gadameriana poi.

Per Heidegger infatti “non basta sostituire le parole greche con altre di altre lingue, anche se queste hanno una vasta notorietà” perché “il fatto che una traduzione sia semplicemente letterale non significa per ciò stesso che sia anche più fedele a ciò che è detto [...] una traduzione è fedele solo se le parole parlano il linguaggio della cosa in causa”⁵⁸.

Il problema del tradurre, dunque, coinvolge innanzitutto la capacità di traghettarsi nella traduzione, in quel frammezzo dove si incontrano testo, autore e interprete per poi collocarsi oltre, nell’ambito di una verità diversa, sull’altra riva, per certi aspetti estranea e che deve rimanere estranea.

Tradurre significa, in ultima analisi, traghettare la nostra vera essenza nell’ambito di una “verità mutata” e questo accade nel rapporto con la propria lingua e nel rapporto con una lingua diversa dove la traduzione è dinamica sempre viva, movimento reciproco tra due lingue, tra due sponde, “andare-oltre e tornare- indietro da una lingua all’altra”⁵⁹.

L’interesse di Humboldt per la trilogia eschilea e in particolare per l’*Agamennone* rientra in quel più ampio e antico interesse filosofico che ha visto in questo particolare testo tragico un ritorno a casa, un incontro con le radici del pensiero occidentale, ma anche una possibilità per tessere quel particolare meta-testo che si nutre dell’intreccio con il presente pur senza scavalcare il proto-testo: anzi proprio per-

58 Heidegger (1973), pp. 79-80.

59 Ibidem.

ché lo preserva autenticamente nella sua originalità (standogli vicino e lontano contemporaneamente) gli rimane fedele.

“La fedeltà – scrive infatti Humboldt – va diretta al carattere vero dell’originale e non deve fondarsi sugli accidenti, così come in generale qualsiasi buona traduzione deve nascere da un semplice e modesto amore per l’originale e dallo studio che questo amore implica, e a cui la traduzione ritorna sempre”⁶⁰.

La struttura eterogenea dell’*Agamennone*, la sovrapposizione di mondi individuali e collettivi, di una filologia vivente che interroga il vivente, questo vivente, diventa occasione di un’indagine storico-filosofica ed esistenziale oltre che grammaticale e Humboldt, che pure propone interessanti soluzioni nella traduzione dal greco al tedesco, servendosi, per sua ammissione, della consulenza di Hermann⁶¹, ha qui uno sguardo che coglie particolari importanti per la successiva teoria della semiotica, che legge il testo, lo costruisce e lo decostruisce intravedendo nell’interpretazione, ovvero nella moderna *περί ἑρμηνείας*, una forte dipendenza dai presupposti ideologici e socio-culturali propri dell’interprete, dello spettatore, del traduttore, il cui lavoro altro non è che ricerca di quel *quid* che “sopravvive all’originale”, scriverà Benjamin, ed è al contempo il risultato, sempre nuovo e sempre diverso, del rapporto più intimo tra le lingue.

60 Humboldt (2004), p. 721.

61 La traduzione dell’*Agamennone* di Hermann fu pubblicata nel 1856 postuma. Si veda Medda (2006), pp. 283-312.

E allora non solo e non tanto una traduzione è intrinsecamente impossibile, ma piuttosto ogni traduzione è diversa da un'altra⁶², così come il parto della parola, di ogni parola, per rimanere nella metafora usata da Humboldt, si mostra diverso da un altro parto, come diverse sono tutte le nascite.

Ogni traduzione è dunque spazio aperto a un'interpretazione "originale", opera aperta, nel senso di contenitore di devianze e slittamenti originali, quelle *mislettture* che Derrida chiama *écriture* nel significato di errori⁶³ (inevitabili errori di traduzione e traslitterazione, persino *lapsus* espressi inconsciamente) che contengono tuttavia tracce di verità e congetture ermeneutiche: l'*Oresteia*, nelle mani di Humboldt, è paradigma di un labirinto semiotico o, meglio diremmo, paradigma di un rizoma che, nell'accezione di Eco, non avendo centro, né periferia, né senso e non avendo un'uscita è dunque potenzialmente infinito, come potenzialmente infinito è il circolo ermeneutico che interviene nel controllo e nella verifica di quelle ipotesi e congetture e che si realizza nel dialogo tra interpretante e *interpretandum*, tra passato e presente, tra lettore, spettatore, testo e autore⁶⁴.

Ma non basta: in questa prospettiva il cerchio interpretativo si chiude a ogni istante eppure non si chiude mai. Il vero precipitato di ogni traduzione che potrebbe sembrare apparentemente un universo cul-

62 Eco (2003), p. 8.

63 Derrida (1967), p. 121.

64 Rimane irrisolta e sullo sfondo la *quaestio* se l'*Agamennone* nell'intenzione di Eschilo sia solo il primo tempo dell'*Oresteia* o sia il filo conduttore di tutta la trilogia, così come rimane insoluta la *quaestio* se Humboldt, traducendo solo l'*Agamennone*, abbia voluto in fondo accostarsi a tutto il senso dell'opera di Eschilo.

turale idealisticamente separato dalla realtà, di fatto porta ad agire sul mondo modificandolo; ciascuna azione modificatrice inoltre si converte a propria volta in un segno, dando origine a un nuovo processo semiosico⁶⁵.

La traduzione, allora, lavorando anche e proprio nei gangli della realtà linguistica e poi politica, modifica e corregge quest'ultima, collaborando a costruire quell'identità nazionale che poi, a ben guardare, è sostanzialmente pluralità nazionale, anche e soprattutto tedesca, se è vero quello che dice Humboldt quando si accorge, quasi stupito, del guadagno della lingua tedesca da quando imita i metri greci: "quanto si è diffuso nella nazione, non soltanto nella sua parte istruita, ma nella sua stessa massa, nel popolo, fin fra le donne e i bambini, quanto non si è ricavato dal fatto che i Greci, in forma autentica e naturale, sono divenuti realmente la lettura nazionale"⁶⁶.

La traduzione di Humboldt, in ultima istanza, nei suoi accenti romantici e idealistici tedeschi nonché patriottici, sebbene in una dimensione aperta ed europea, diventa ulteriore, forse ultima, possibilità di traghettare e tramandare quel comune destino storico-politico dei popoli (in questo caso del popolo greco e del popolo tedesco) come il solo compito che sembra ancora conservare qualche serietà.

Il rischio dell'eclissi del senso di un destino comune, del resto, precipita in quella animalità e primitività che, scrive Agamben⁶⁷, è la nuova utopia contem-

65 Si veda Eco (2003), p. 46.

66 Humboldt (2004), p. 701.

67 Agamben (2002).

poranea che qui invero Humboldt cerca di scongiurare nella ricostruzione, segno dopo segno, parola dopo parola, proprio dei tratti psicosomatici di Agamennone, nello sforzo semantico ed ermeneutico che diventa gesto eminentemente pedagogico, teoretico e politico di tradurre l'intraducibile e di rinvenire il fondo sabbioso della sua anima alla ricerca di quell'ancora greca, trapassata e remota, che tuttavia, anello dopo anello, rimane fortemente agganciata alla nave della contemporaneità.

BIBLIOGRAFIA

- Agamben, G. (2002): *L'aperto: l'uomo e l'animale*, Torino: Bollati Boringhieri.
- Alfieri, V. (1985): *Agamennone*, in Fubini, M. (a cura di): *Tragedie*, Firenze: Sansoni.
- Aristofane (2008): *Gli Uccelli*, in Grilli, A. (a cura di): *Gli Uccelli* [Testo greco a fronte], Milano: Bur.
- Aristotele (1945): *Poetica*, in Rostagni, A. (a cura di): *La Poetica di Aristotele*, Torino: Chiantore.
- Debenedetti, G. (1970): *Il Personaggio uomo*, Milano: il Saggiatore.
- De Mauro, T. (1963): *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari: Laterza.
- Derrida, J. (1967): *De la grammatologie*, Paris: Éditions de Minuit.
- Di Benedetto, V. – Medda, E. (2002): *La tragedia sulla scena*, Torino: Einaudi.
- Eco, U. (1991): *Lector in Fabula*, Milano: Bompiani.
- Eco, U. (2003): *Dire quasi la stessa cosa*, Milano: Bompiani.
- Eco, U. (2012): *Sulla letteratura*, Milano: Bompiani.
- Eschilo (1970): *Agamennone*, in Diano, C. (a cura di): *Il teatro greco. Tutte le tragedie* [testo greco a fronte], Firenze: Sansoni.

- Euripide (1970): *Alceste*, in Diano (a cura di): *Il teatro greco. Tutte le tragedie* [testo greco a fronte], Firenze: Sansoni.
- Ferraris, M.(1991): *La filosofia e lo spirito vivente*, Roma-Bari: Laterza.
- Gadamer, H. G. (2010): *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen: Mohr, tr. it. *Verità e Metodo*, a cura di G. Vattimo, Milano: Bompiani.
- Gentili, B. (1976): *Lo spettacolo nel mondo antico*, Roma-Bari: Laterza.
- Goethe, J. W.(1989): *Una parabola*, in Fertonani, R. (a cura di): *Tutte le poesie*, Milano: Mondadori.
- Goldhill, S. (1992): *Aeschylus, the Oresteia*, New York: Cambridge University Press.
- Gramsci, A. (1975): *Quaderni del carcere*, a cura di V. Gerratana, Torino: Einaudi.
- Guidorizzi, G. (2010): *Io, Agamennone*, Torino: Einaudi.
- Heidegger, M.(1973): *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen: Neske, tr. it. e cura di Caracciolo A.: *In cammino verso il linguaggio*, Milano: Murzia.
- Humboldt, W. von (1816): *Agamemnon von Aeschylus*, Leipzig: bei Gerhard Fleischer d. Jüngeren.
- Humboldt, W. von (2004): “*Einleitung zur Agamemnon – Übersetzung (1816)*”, tr. it. Moretto, a cura di Tessitore, F.: *Introduzione alla traduzione dell’Agamemnone di Eschilo*, in *Scritti Filosofici*, Torino: UTET.
- Kott, J. (1973): *The Eating of the Gods: An Interpretation of Greek Tragedy*, New York: Random House.

- Macchia, G. (1973): *La caduta della luna*, Milano: Mondadori.
- Machiavelli (2005): *Opere*, a cura di Vivanti, Torino: Einaudi.
- Medda, E. (2006): *Ars Aeschyli emendandi. Gottfried Hermann e l'Agamennone di Eschilo*, in «Lexis 24»: *Eschilo e la Tragedia. Comunicazione, ecdotica, esegesi*, pp. 283-313.
- Merleau-Ponty, M. (2009): *Sens et non-sens*, Paris: Nagel, tr. it di *Senso e non senso*, tr. it. di E. Paci (a cura di), Milano: il Saggiatore.
- Nancy, J. L. (1992): *Corpus*, Paris: Métailié.
- Nergaard, S. (1993): *La teoria della traduzione nella storia*, Milano: Bompiani.
- Nussbaum, M. C. (1986): *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge: University Press.
- Omero (1950): *Iliade*, a cura di R. Calzecchi-Onesti, Torino: Einaudi.
- Ozment, S. (1980): *The Age of Reform 1250-1550: An Intellectual and Religious History of Late Medieval and Reformation Europe*, New Haven: Yale University Press.
- Parini, G. (1913): *Prose*, Bari: Laterza.
- Pascucci, G. (1972): *Storia della letteratura greca*, Firenze: Sansoni.
- Philippson, P. (1945): *Untersuchungen über den griechischen Mythos*, Zürich: Rhein-Verlag.
- Popper, K. R. (1963): *Conjectures and Refutations: The Growth*

of Scientific Knowledge, London: Routledge.

Schleiermacher, F. (2002): *Schriften und Entwürfe. Akademievorträge*, in Rössler M. (Hrsg.), *Friedrich Schleiermacher. Kritische Gesamtausgabe. Schriften und Entwürfe*, Bd. 11, Berlino: De Gruyter.

Severino, E. (1985): *Agamennone in Interpretazione e traduzione dell'Orestea di Eschilo*, Milano: Rizzoli.

Severino, E. (2015): *Dike*, Milano: Adelphi.

Siani, A. (2018): *L'arte dell'interpretazione Schleiermacher e la "svolta trascendentale dell'ermeneutica"*, in "Odradek. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories", Vol.4, 2.

Smith, W. D. (1991): *Politics and the Sciences of Culture in Germany*, New York: Oxford University Press.

Virno, P. (2002): *Grammatica della moltitudine. Per una analisi delle forme di vita contemporanee*, Roma: DeriveApprodi.

