

Il traduttore - attore: Edoardo Sanguineti dietro la maschera degli antichi

di Paola Bisulca

Edoardo Sanguineti torna al teatro classico. Autore e critico letterario, protagonista della Neoavanguardia, già alla fine degli anni '60 del secolo scorso, infatti, intraprendeva l'esperienza di traduttore di opere della drammaturgia antica.

Nate sotto la sollecitazione di illustri committenti, le sue traduzioni incrociano la storia del teatro italiano del secondo Novecento. Nel 1968 traduce *Le Baccanti* di Euripide su proposta di Luigi Squarzina, andate in scena al Teatro Stabile di Genova. Segue la *Fedra* di Seneca per Luca Ronconi, in scena nel 1969 al Teatro Stabile di Roma. Su proposta di Giusto Monaco, per l'INDA di Siracusa, nel 1974 traduce *Le Troiane* di Euripide e nel 1978 *Le Coefore* di Eschilo, entrambe affidate alla regia di Giuseppe Di Martino. Per il Teatro della Tosse di Genova traduce nel 1979 *La Festa delle donne* di Aristofane, con la regia di Tonino Conte (pubblicata solo nel 2001 quando fu ripresa per l'INDA di Siracusa). Seguono l'*Edipo tiranno* di Sofocle nel 1980 per Benno Besson, andato in scena a Spoleto nella Chiesa di San Nicolò e la traduzione de *I Sette contro Tebe* di Eschilo nel 1992 ancora per Luigi Squarzina, messa in scena al Teatro Olimpico di Vicenza¹. Queste traduzioni hanno poi conosciuto successive riprese ad opera di nuovi registi. A parte sta la traduzione frammentaria dell'*Antigone* di Sofocle nel 1985, un adattamento per un'esecuzione concertistica delle musiche di scena di Mendelssohn, realizzato per la RAI. Al di fuori del teatro, sempre dalla letteratura antica, ha tradotto il *Satyricon* di Petronio² e, parzialmente, Catullo e Lucrezio³.

Sebbene destinate alla messinscena, queste traduzioni sono state accompagnate, nel corso degli anni, da una lucida riflessione teorica sul ruolo del traduttore e sul rapporto istituibile con la cultura classica. Essa poggia su un solido orizzonte ideologico in cui si incontrano avanguardia e tradizione marxista e che l'autore stesso definisce con il termine di *storicismo assoluto* ("Come vedete il discorso rinvia a questa specie di storicismo assoluto che è la mia posizione di base, la mia ideologia, e che si può ripercuotere anche in un minimo dettaglio traduttivo")⁴. Con esso l'autore rinvia ad una visione storica dell'esperienza umana, intesa come prodotto di condizioni

¹ Queste traduzioni, pubblicate prima singolarmente, sono oggi raccolte in E.Sanguineti, *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, a cura di F. Condello e C. Longhi, Milano, BUR, 2006.

² Petronio, *Satyricon*. Trad. di E. S., Einaudi, Torino, 1993 (ed. or. *Il giuoco del Satyricon. Un'imitazione da Petronio*, Torino, Einaudi, 1970).

³ Le traduzioni sanguinetiane di Lucrezio sono state raccolte di recente in E. Sanguineti, *Quaderno di traduzioni: Lucrezio, Shakespeare, Goethe*, Torino, Einaudi, 2006.

⁴ Edoardo Sanguineti alla presentazione del volume "*Teatro antico*", Palermo, Facoltà di Lettere e Filosofia, 27 marzo 2007.

essenzialmente economiche e sociali, e non interpretabile secondo categorie di universalità e naturalità.

A ciò si connette l'affermazione della storicità della lingua, sede privilegiata dell'ideologia elaborata in un dato momento storico: "nessuna interpretazione della parola (per amore di chiarezza, non si dice qui - e non si vuole dire - della letteratura) può riuscire adeguata se non coglie il suo essere sociale come modo e forma di classificazione. È in questo senso, precisamente, che ogni struttura di linguaggio è una "visione" del mondo"⁵. Lingua e ideologia sono termini di un rapporto dialettico in cui l'una rispecchia e insieme condiziona l'altra.

Da queste premesse discendono importanti conseguenze per la considerazione del ruolo della cultura classica, del linguaggio della traduzione, e del 'compito' del traduttore. Scardinando la rassicurante immagine consegnata dall'Umanesimo alla cultura occidentale, l'autore denuncia infatti l'assoluta alterità del mondo antico: "Rappresentano situazioni, temi, problemi, totalmente diversi dai nostri. Noi siamo un'altra umanità con valori completamente diversi, con problematiche del tutto diverse"⁶. Nell'incessante divenire delle condizioni storiche, cioè materiali, l'esperienza del mondo elaborata dagli antichi non è tramandabile né traducibile. In netto contrasto con il principio del 'ritorno', della 'rinascita' degli antichi, che ritmicamente ha caratterizzato i vari classicismi della storia della cultura occidentale, per Sanguineti "*i Greci sono morti e sepolti*"⁷. Gli 'antenati', i 'padri' della cultura moderna, capaci di fornire modelli esemplari alla storia successiva, si rivelano piuttosto 'fanciulli' ("I greci, lo sappiamo, e sta scritto perché l'hanno scritto, sono eterni fanciulli. E ci rappresentano – e sta scritto anche questo, e l'ha scritto Marx – l'infanzia normale del genere umano"⁸). Essi rappresentano una fase della storia dell'umanità ampiamente superata, che "reca in sé il lezzo del caprone primitivo" e rispetto alla quale deve sorgere, nell'uomo moderno, un "sentimento di invalicabile distanza"⁹.

D'altra parte, ugualmente priva di spessore storico appare, agli occhi dell'autore, una lettura di tipo attualizzante, fondata su una presunta contemporaneità dei classici, un approccio molto diffuso negli anni delle sue esperienze traduttive ("era diventata una moda pressoché insopportabile. Ogni autore valeva se era contemporaneo"¹⁰). Anch'essa si rivela portatrice di una visione mitica, e non

⁵ E. Sanguineti, *Per una letteratura della crudeltà*, in *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 1965, p.133.

⁶ L'espressione contenuta nel titolo è tratta da un'intervista all'autore da me condotta in data 10 marzo 2006 a Palermo in occasione della decima edizione della Settimana di Studi Danteschi. Ho avuto poi modo di rincontrare l'autore in occasione della presentazione del volume *Teatro antico*, avvenuta presso la Facoltà di Lettere e Filosofia di Palermo in data 26 marzo 2007.

⁷ Intervista.

⁸ E. Sanguineti, *Il traduttore, nostro contemporaneo*, originariamente in «Il Ponte», 5, 1979, ora in *La missione del critico*, Genova, Marietti, 1987, p.188.

⁹ E. Sanguineti, *Il traduttore nostro contemporaneo*, cit., p.188.

¹⁰ Intervista.

storica, non solo del mondo antico, ma anche del mondo moderno e delle ideologie in esso dominanti. La presa di distanza dai classici funziona infatti, per l'autore, come presa di distanza dal mondo contemporaneo, anch'esso non eterno, anch'esso frutto di storia e non di natura, e perciò modificabile: "l'esotismo serve soprattutto a prendere la distanza da me stesso."¹¹ L'interesse dello studio degli antichi pertanto si lega, per Sanguineti, al carattere militante che egli attribuisce all'attività intellettuale. Essi costituiscono un documento della modificabilità della storia, premessa necessaria all'azione. Se gli antichi sono 'maestri', lo sono in quanto insegnano, agli occhi dell'autore, proprio lo 'storicismo assoluto'¹². Contro una lettura dei classici tesa a legittimare ideologie dominanti e politiche di oppressione, Sanguineti propone una lettura che agisca come "stimolo della rivolta"¹³.

Come sempre il discorso sugli antichi è un discorso sull'identità dei moderni, in un gioco di specchi che è poi la verità di ogni rapporto con l'antico¹⁴. Riportare alla storia la rappresentazione di quella civiltà significa scoprire come non esista *il* mondo antico, ma varie rappresentazioni di esso susseguitesi nel tempo, sempre funzionali alla legittimazione delle identità moderne¹⁵. Lo 'storicismo assoluto' andrà allora applicato anche all'interpretazione del mondo greco-romano come 'classico'. Un 'classico', spiega l'autore, non è tale per natura, per una proprietà intrinseca ad esso, ma per una precisa scelta operata dal mondo moderno che del passato seleziona i testi cui attribuire valore esemplare e universale¹⁶. Il compito dell'intellettuale militante sarà allora quello di "straniare il classico", demistificando ogni pretesa di universalità e di esemplarità e rivelandone la natura di prodotto storico. Svelare la modificabilità e negare la validità globale del 'classico', si rivela urgente in un momento storico, quello odierno, in cui la cultura europea deve confrontarsi con l'immissione di culture 'altre' che rivendicano una loro legittimità¹⁷.

Tale compito dovrà essere assunto in primo luogo dal traduttore. Liquidata l'ingenua illusione di una fruizione immediata, è solo a partire dalla traduzione che si rende possibile ogni discorso sul classico ("Un classico vive, a ogni modo, in traduzione.[...]. Tradizione, dunque, è traduzione."¹⁸). Riportando ostinatamente i termini di ogni ragionamento alla storicità dell'esperienza umana e della lingua, quei classici "morti e sepolti" ci parlano in una "lingua morta"¹⁹, portatrice cioè di una visione del mondo ormai esaurita. Se essi sono storicamente "muti"²⁰, chi parla, dietro la maschera

¹¹ E. Sanguineti, *Sanguineti's song*, cit., p.41.

¹² E. Sanguineti, *Classici e no*, in I. DIONIGI (a cura di) *Di fronte ai classici*, Milano 2002, p.212.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ G. Picone, *Lo specchio antico*, in *L'antichità dopo la modernità*, Palermo, Palumbo, 1999.

¹⁵ E. Sanguineti, *Gli alieni di Riace*, «*Il Lavoro*», 16 luglio 1981, ora in *Gazzettini*, Roma, Editori Riuniti, 1993, p.118.

¹⁶ Intervista di Marino Sinibaldi a Edoardo Sanguineti, Roma, 3 maggio 2007, [http:// www.telecomprogettoitalia.it](http://www.telecomprogettoitalia.it).

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ E. Sanguineti, *Classici e no*, cit., p.212.

¹⁹ *Ibidem*, p.211.

²⁰ E. Sanguineti, *Il traduttore, nostro contemporaneo*, cit., p.187.

antica, è solo il traduttore, nostro contemporaneo (“piaccia o non piaccia, non c’è altro locutore che il traduttore”²¹). La lingua del traduttore, per nulla neutra, per nulla trasparente, è *segno* anch’essa di un’ideologia storicamente prodotta (“si traduce sempre, come si vive, secondo moduli che appartengono, in ultima istanza, a una classe determinata”²²). Al traduttore sono allora richieste quelle doti di consapevolezza per Sanguineti necessarie a ogni scrittore: consapevolezza non solo della storicità della lingua *da cui* si traduce, ma anche di quella *in cui* si traduce, l’una irriducibile all’altra. Ogni traduzione si configura così come una nuova interpretazione, mai definitiva e oggettiva, ma che esaurisce la sua validità non appena intervengano nuove condizioni storiche²³. Tuttavia, precisa l’autore, le coordinate sociali e culturali in cui l’interprete è inserito e di cui egli stesso è prodotto²⁴, scongiurano il rischio della frantumazione soggettiva del significato.

Il traduttore, lungi dall’essere un semplice mediatore linguistico, si rivela così un inevitabile traditore²⁵. Con la spregiudicatezza che lo contraddistingue, Sanguineti giunge ad affermare che l’esistenza di un testo originale, sacro a traduttori e filologi, sia “un accidente”²⁶, dal momento che, nel trasferimento linguistico operato dal traduttore, esso viene irrimediabilmente perduto (“noi non andiamo a vedere Euripide, noi ascoltiamo la traduzione di Euripide, cioè di un testo italiano dove non passa, salvo casi di omofonia, nemmeno una parola dell’originale”²⁷). Anche i termini di chiara derivazione greca, considerati un’eredità classica assieme alle idee che veicolano, in realtà hanno assunto significati diversi in rapporto alle diverse epoche storiche e non sono affatto assimilabili (“Non credo che un greco riconoscerrebbe con il termine democrazia quello che intendiamo noi”²⁸). Sia la neutralità del linguaggio del traduttore che la traducibilità del testo originale si rivelano piuttosto miti culturali, nati per confermare una continuità che non esiste e contro i quali si leva la voce laica e demistificatoria dell’intellettuale militante²⁹.

Se chi parla è solo il traduttore, egli si configura come *autore* a tutti gli effetti³⁰, mentre il testo antico funziona come maschera, indossata la quale, egli inscena il proprio dramma (“Il procedimento, ridotto all’osso, è tutto un travestimento”³¹). È lo stesso Sanguineti a suggerire l’analogia tra il procedimento di simulazione del traduttore e quello dell’attore. Anche gli attori in scena, benché nella veste di personaggi rendano vivo e credibile un dramma collocato in un tempo e in uno spazio altri, si rivelano in realtà gli unici corpi e le uniche voci che possano arrivare al

²¹ *Ibidem*, p.185.

²² E. Sanguineti, *Classici e no*, cit., p.212.

²³ Intervista.

²⁴ E. Sanguineti, *Classici e no*, cit., p.212.

²⁵ E. Sanguineti, *Il traduttore, nostro contemporaneo*, cit., p.185.

²⁶ *Ibidem*, p.185.

²⁷ Intervista.

²⁸ E. Sanguineti, *Il traduttore, nostro contemporaneo*, cit., p.176.

²⁹ *Ibidem*, p.185.

³⁰ *Ibidem*, p.184.

³¹ *Ibidem*, p.183.

pubblico moderno (“È meraviglioso, ma non si sono praticati, in scena, mai altro che attori”³²). Teatro e traduzione accomunati dunque, dietro un’apparenza di immediatezza, da uno statuto mediato, per cui qualcuno parla per bocca d’altri. Con più evidenza, nota l’autore, se la traduzione ha una destinazione teatrale, risulta percepibile quella “catena di maschere” che lega traduttore, regista, scenografo, attore e spettatore, i cui anelli, pur pretendendo di assolvere a una funzione di pura mediazione, sono in realtà nuove interpretazioni, in cui a parlare è solo il mediatore stesso³³.

Ma aldilà degli interventi teorici, è proprio il linguaggio delle sue traduzioni il luogo eletto dall’autore per l’esibizione della sua ‘ideologia del classico’, fermo il principio che “ogni struttura di linguaggio è una “visione” del mondo”³⁴. Il traduttore consapevole della storicità della lingua e dell’impossibilità di risuscitare una lingua ‘morta’, dovrà sfatare l’illusione della traducibilità e quindi della assimilabilità tra i due mondi. Egli escluderà pertanto un esito naturale e scorrevole nella lingua d’arrivo, per rendere evidente nel corpo stesso del testo tutta l’esoticità di quel mondo e la presenza inoccultabile del traduttore (“Quello che nel fantasma dei greci deve appassionarci, ogni volta che un traduttore ce li inventi, è un sentimento, a me pare, di invalicabile distanza”³⁵).

Per ottenere il massimo di distanza, paradossalmente Sanguineti sceglie l’aderenza *assoluta* al testo antico, simulando perversamente una fedeltà di tipo letterale al fine di smascherarne il carattere illusorio³⁶ e di rivelare finalmente l’autore contemporaneo dietro la maschera antica. La ‘distanza’ dei classici, su cui insiste Sanguineti, non andrà pertanto intesa come una distanza recuperabile attraverso una fedeltà assoluta al testo, ma come una distanza “invalicabile”³⁷ e perciò solo denunciabile.

La traduzione di Sanguineti si configura come un *calco* radicale del testo antico, senza alcun tentativo di adattamento alle strutture della lingua d’arrivo. Il testo originale viene riprodotto fedelmente in tutti i suoi aspetti, lessicale, sintattico, ritmico, con un esito italiano ‘grecizzante’, dall’andamento innaturale e straniato. In realtà questa scelta, come hanno notato diversi interpreti³⁸, sembra cozzare con un’altra esigenza che guida la traduzione sanguinetiana: la *dicibilità*. Perfettamente consapevole della specificità di un testo destinato all’esecuzione, alla messinscena, e non alla lettura, dichiaratamente l’autore persegue un effetto di oralità nettamente diverso dalla scrittura (“il fine delle mie traduzioni non ha mai smesso di essere la messinscena, l’esecuzione”³⁹).

³² *Ibidem*, p.185.

³³ *Ibidem*, p.187.

³⁴ E. Sanguineti, *Per una letteratura della crudeltà*, in *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 1965, p.133.

³⁵ E. Sanguineti, *Il traduttore, nostro contemporaneo*, cit., p.188.

³⁶ E. Sanguineti, *Tradurre la tragedia*, «L’Unità», 13 gennaio 1981, ora in *Gazzettini*, Roma, Editori Riuniti, 1993, p.7.

³⁷ E. Sanguineti, *Il traduttore, nostro contemporaneo*, cit.

³⁸ E. Cadoni, *La Fedra di Seneca-Sanguineti*, «Maia», XXIII, 1971, p.286.

³⁹ E. Sanguineti, *Teatro Antico (Introduzione)*, cit., p.17.

In questo Sanguineti individua un dato di novità rispetto al carattere fortemente letterario del teatro italiano e delle traduzioni teatrali italiane, incluse quelle di Quasimodo e di Pasolini⁴⁰.

In effetti, analizzando le traduzioni sanguinetiane, l'andamento convulso del testo, prodotto dalla traduzione 'a calco', sembrerebbe negare quel carattere di 'dicibilità' cui l'autore mira. Il proposito dell'interlinearità⁴¹ viene infatti perseguito con estremo rigore a partire dal rispetto della distribuzione stichica e dell'*ordo verborum*. L'esito è un "intrico"⁴² punteggiato da virgole, incisi, parentesi, apparentemente difficile proprio 'da dire' per gli attori e da seguire per gli spettatori: **Con un doppio colpo, della tua madre e del tuo padre, un giorno, te/spingerà, da questa terra, con il suo piede terribile, via, la maledizione, / te che vedi dritto, adesso, ma più tardi la tenebra** ~ Καί σ' ἀμφιπλήξ μητρός τε καὶ τοῦ σοῦ πατρὸς / ἔλξ' ποτ' ἕκ γῆς τῆσδε δεινόπους ἀρά, / βλέποντα νῦν μὲν ὄρθ', ἔπειτα δὲ σκότον⁴³. Sempre finalizzato a riprodurre un ordine marcato della sintassi greca, degno di nota è l'uso delle forme clitiche dei pronomi, che anticipano o riprendono i termini messi in rilievo nel testo antico. Il ritmo sintattico procede così tra anticipazioni e riprese, generando complesse strutture: *Dunque, le cose che verranno, bisogna che tu me le dici*, a me ~ Οὐκοῦν ἄ γ' ἤξει καὶ σὲ χρὴ λέγειν⁴⁴. D'altra parte, il testo italiano così prodotto presenta un ordine marcato tipico del linguaggio parlato, che lo rende adatto ad essere 'detto'.

A livello lessicale viene scelta l'accezione letterale o addirittura etimologica del termine, a dispetto di ogni valore figurato e senza considerazione del contesto. Ciò determina un notevole abbassamento stilistico del tenore del testo e la semplificazione di termini della tradizione aulica e letteraria, anche con esiti abnormi in italiano: *anche i risultati/delle deliberazioni vedo che sono sommamente vivi* - καὶ τὰς ξυμφορὰς / ζώσας ὁρῶ μάλιστα τῶν βουλευμάτων⁴⁵; *non c'è una lancia di saggezza* ~ οὐδ' ἔνι φροντίδος ἔγχοις⁴⁶; *ci ha spinto a guardarci /davanti ai nostri piedi* ~ τὸ πρὸς ποσὶ σκοπεῖν⁴⁷. Il "gioco" viene condotto dal nostro autore al limite del grottesco: *Il più rapido, da dire, tra i discorsi, e anche/da imparare, è che è morta, la divina testa di Giocasta* ~ Ὁ μὲν τάχιστος τῶν λόγων εἰπεῖν τε καὶ /μαθεῖν, τέθνηκε θεῖον Ἰοκάστης κάρα⁴⁸.

Da un intento di traduzione etimologica deriva la scelta del nome *Piedone*⁴⁹ per tradurre *Edipo*, con un richiamo ai 'piedi gonfi' da cui deriverebbe il nome del personaggio⁵⁰, ma anche con

⁴⁰ *Ibidem*, p.14.

⁴¹ *Ibidem*, p.18.

⁴² Intervista.

⁴³ SOFOCLE, *Edipo tiranno*. Traduzione di E. SANGUINETI, Bologna 1980, ora in SANGUINETI, *Teatro antico*, cit., vv. 417-9.

⁴⁴ *Ibidem*, v.342.

⁴⁵ *Ibidem*, vv.44-5.

⁴⁶ *Ibidem*, v.170.

⁴⁷ *Ibidem*, v.130-1.

⁴⁸ *Ibidem*, vv.1234-5.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*, v.1036.

un'irriverente allusione a una coeva serie cinematografica che vedeva Bud Spencer nei panni del commissario *Piedone*⁵¹. La scelta di Sanguineti suscitava lo sconcerto dei più severi recensori e degli spettatori più tradizionalisti (“quando in scena, alla prima, comparve “Piedone”, ci fu un mormorio in tutta la sala: “Insomma! Ma dove siamo arrivati ormai!”)⁵².

A denunciare l'intenzionalità del procedimento, in alcuni casi la traduzione a calco viene condotta ‘parola per parola’, senza considerazione delle connessioni sintattiche, producendo esiti di acuto stridore in italiano: *E tu non pensarci niente* ~ ὦν ἐντρέπου σὺ μηδέν⁵³; *pensa grande* ~ φρονεῖ ..μέγα⁵⁴. Per un altro verso, questo tipo di traduzione dà rilievo a elementi della frase quali pronomi, aggettivi possessivi, congiunzioni, marche d'enunciazione, che costellano il testo con ossessiva ripetizione: *E come* (Πῶς) *può ritornare* (ἄν μὲν) *qui da noi*, (ἡμῖν) *dunque*, (δῆθ') *in fretta* (ἐν τάχει) *di nuovo?* (πάλιν);⁵⁵; *Ma se poi* (Εἰ δ') *anche*, (καί) *dunque*, (οὔν)⁵⁶.

Uguale fedeltà viene mantenuta sul piano stilistico, come dimostra la riproduzione delle figure retoriche, a calco dal testo greco o inserite ex novo per compensazione. Ricorrente l'allitterazione, figura di suono cara all'autore anche nella sua scrittura originale: *che io dovevo mescolarmi con la mia madre* ~ χρῆναι μιγῆναι μητρὶ τήμαντοῦ⁵⁷; *o potentissima per tutti testa di Piedone, / te tutti ti supplichiamo* ~ ὦ κράτιστον πᾶσιν Οἰδίου κάρα/ίκετεύομέν σε πάντες⁵⁸. Degni di nota, per l'anomalia dell'esito italiano, i casi di riproduzione di poliptoti, ipallagi, sinestesie: *è tutto di chi gli parla, se gli parla paure* ~ ἀλλ' ἔστι τοῦ λέγοντος, ἦν φόβους λέγη⁵⁹; *incoronati nei vostri supplici rami* ~ ἰκτηρίοις κλάδοισιν ἐξεστεμμενοι⁶⁰; *E la supplica lampeggia* ~ Παιάν δὲ λάμπει⁶¹.

Com'è chiaro, l'ampio uso di figure retoriche contrasta con l'abbassamento stilistico inevitabilmente prodotto dalla traduzione ‘interlineare’. D'altra parte, è riscontrabile un intento di degradazione del dettato, al limite del colloquialismo, che spesso non è giustificato dal testo di partenza. Ad esempio, scandisce l'andamento del testo, imprimendogli un tono fortemente discorsivo, l'uso del *che*, nelle varie declinazioni di relativo, di congiunzione subordinante generica, polivalente, esclamativa⁶²: *E non vai, tu, nelle tue case, e tu, Creonte, dentro, / che non lo trasformate, un dolore da niente, in uno grande*⁶³; *Merope, o vecchio, che Polibo ci abitava*

⁵¹ *Piedone l'Africano* (1978), *Piedone d'Egitto* (1980), regia di S. Vanzina.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*, v.724.

⁵⁴ *Ibidem*, v.1078.

⁵⁵ *Ibidem*, v.765.

⁵⁶ *Ibidem*, v.851.

⁵⁷ *Ibidem*, v.995.

⁵⁸ *Ibidem*, v.40-1.

⁵⁹ *Ibidem*, v.917.

⁶⁰ *Ibidem*, v.3.

⁶¹ *Ibidem*, v.186.

⁶² P. D'Achille, *L'italiano contemporaneo*, Bologna 2003.

⁶³ *Edipo tiranno*, cit., vv.637-8.

insieme; v.701 *che cose che ha pensato, per me!*⁶⁴. Di tono fortemente discorsivo è anche l'uso pronominale di verbi transitivi, esteso da Sanguineti a casi non contemplati dalla norma italiana, che suonano come solecismi: *che cosa ti desideri impararti?*⁶⁵. Peculiare anche l'uso del 'ci attualizzante'⁶⁶: *come quando ci vedevo*⁶⁷; *se ci avevate già la mente*⁶⁸; *quello che ci vuole*⁶⁹. Sistematica la riduzione dell'uso dei tempi e dei modi, anche questa una caratteristica del linguaggio parlato contemporaneo; mai trasgredito l'uso dell'imperfetto indicativo in luogo del congiuntivo e del condizionale nel periodo ipotetico della irrealtà nel passato: *Non ci venivo, io, se non mi chiamavi, tu* ~ Οὐδ' ἰκόμην ἔγωγ' ἄν, εἰ σὺ μὴ 'κάλεις⁷⁰.

L'abbassamento stilistico così prodotto dalla resa sanguinetiana si scontra con la tradizione aulica e letteraria che ha segnato la storia della traduzione dei classici nella prima metà del '900. Ma è proprio attraverso questa scelta che l'autore intende smascherare il carattere non neutro di quelle traduzioni e contestare l'ideologia che esse veicolano ("il quotidiano vuole costituire l'impianto generale, l'ingrediente per evitare il sublime di parata"⁷¹). Se la scelta di un linguaggio elevato e altisonante trasmette un'immagine paradigmatica del mondo antico, il linguaggio straniato e a tratti colloquiale di Sanguineti vuole farsi portatore di una visione 'esotica' del classico⁷².

Dagli esempi sopra riportati, tuttavia, si comprende come l'asprezza del testo sanguinetiano abbia potuto suscitare dubbi proprio sull'agibilità teatrale, che pure persegue. L'autore stesso ha consapevolezza delle accuse di "indicibilità" che questo tipo di dettato può attirare su di sé, soprattutto rispetto alle abitudini teatrali dominanti⁷³. Tuttavia egli chiarisce come il concetto di dicibilità non sia da intendere come fluidità e scorrevolezza del linguaggio, in quanto essa è realizzabile proprio attraverso quelle caratteristiche foniche e ritmiche che danno al suo testo un andamento innaturale⁷⁴.

Da questo punto di vista, nonostante l'autonomia di lavoro riconosciuta da Sanguineti ai responsabili della messa in scena, è chiaro come il suo particolare concetto di dicibilità abbia potuto esercitare una diretta influenza sulle concrete pratiche di scena, e in particolare sullo stile recitativo degli attori, opponendosi ai moduli della recitazione accademica italiana codificata sullo scorcio del '900 e imperante nella rappresentazione dei tragici antichi⁷⁵. Il testo sanguinetiano, realizzato a

⁶⁴ *Ibidem*, v.990.

⁶⁵ *Ibidem*, v.1155.

⁶⁶ P. D'Achille, cit.

⁶⁷ *Edipo tiranno*, cit., v.1470.

⁶⁸ *Ibidem*, v.1511.

⁶⁹ *Ibidem*, v.9.

⁷⁰ *Ibidem*, v.432.

⁷¹ U. Albini, *Il banco di prova delle Coefore*, in «Dioniso» 50, 1979, p.54.

⁷² Intervista.

⁷³ Intervista di Marino Sinibaldi a E. S., cit.

⁷⁴ E. Sanguineti, *Teatro Antico (Introduzione)*, cit., p.15.

⁷⁵ C. Longhi, *Sanguineti traduttore: dramaturgo o drammaturgo?* in E. Sanguineti, *Teatro antico*, cit., p.312.

calco da una “lingua morta”, impone infatti uno stile recitativo “desultorio e franto”, un tipo di recitazione straniata e antinaturalistica, che ancora una volta esibisce la mediazione dell’interprete, qui l’attore. Tutto questo si incontrava felicemente con le sperimentazioni sul versante della vocalità attuate da Luca Ronconi, regista caro al nostro autore⁷⁶. E a conferma della praticabilità scenica delle sue traduzioni, Sanguineti ama ricordare l’episodio della ‘rivolta’ degli attori di Benno Besson, i quali inizialmente si rifiutavano di utilizzare la sua traduzione, che trovavano appunto “indicibile” e impossibile da ricordare. Proprio sulla scena, nel corso delle prove, essi scoprivano che quel testo risultava perfettamente dicibile, memorizzabile, e persino preferibile a quello, fluido ma letterario e poco teatrale, di Quasimodo, che il regista aveva fornito loro in precedenza⁷⁷.

Per intendere appieno il concetto di dicibilità è necessario guardare allora al teatro, e alla personale idea di teatro che l’ideologia sanguinetiana porta con sé. Escludendo l’ipotesi dell’immedesimazione, Sanguineti propone una visione del teatro come luogo della ‘citazione’, di brechtiana memoria: “il teatro è citazione di testi, in uno spazio concreto, in un tempo immediato, in voci e corpi. Compito del traduttore è dunque ai miei occhi, essenzialmente, procurare parole teatralmente citabili”⁷⁸. Appellandosi alla dimensione fisica e immediata della rappresentazione, così come viene esplicitata in questa definizione, Maria Dolores Pesce connette il significato di ‘dicibilità’ al trattamento della parola nella sua corporeità, nella sua sostanza sonora, non significante, caratteristica della poetica teatrale di Sanguineti anche nelle opere originali e nei ‘travestimenti’⁷⁹. È un’operazione guidata dall’intento di destrutturare il linguaggio per sottrarlo alla cristallizzazione e consegnarlo a nuove possibilità di significazione nel concreto dell’occasione scenica⁸⁰. Ridurre a materia sonora ‘una lingua morta’, il cui senso non è più recuperabile per il lettore moderno, significa liberarla dal deposito di significati accumulato nei secoli e restituirla nuda a nuove potenzialità semantiche⁸¹.

Accertata la vocazione squisitamente teatrale dell’operazione, non va tuttavia perso di vista l’intento ideologico ad essa sotteso⁸². L’idea di ‘citazione’, infatti, richiama l’esigenza di consapevolezza, di distacco intellettuale, caratteristico dell’ideologia dell’autore. Proprio questo “statuto mediato”, fa notare Sanguineti, accomuna il lavoro del traduttore a quello dell’attore⁸³. Se l’immedesimazione alimenta l’illusione dell’identità tra attore e personaggio, la ‘citazione’ è invece denuncia, sulla scena, del distacco tra attore e personaggio, tra lingua antica e corpo moderno.

⁷⁶ U. Albini, *Il banco di prova delle Coefore*, cit., p.56.

⁷⁷ Intervista.

⁷⁸ E. Sanguineti, *Nota del traduttore in Seneca. Fedra*, Torino, Einaudi, 1969 ora in *Teatro antico*, cit., p.69.

⁷⁹ M.D.Pesce, *Il “travestimento” ovvero della poetica teatrale di Edoardo Sanguineti*, 2006 [http:// www. unibo. It/ Parol](http://www.unibo.it/Parol) on line, p.4.

⁸⁰ *Ibidem*, p.5.

⁸¹ *Ibidem*, p.5-6.

⁸² F. Condello, *Il “fantasma della traduzione”*: Sanguineti e il teatro antico, in E. Sanguineti, *Teatro antico*, cit., p.307.

⁸³ E. Sanguineti, *Il traduttore, nostro contemporaneo*, cit.

All'interpretazione del calco come esibizione della mediazione del traduttore, corrisponde il concetto di 'dicibilità' come esibizione della mediazione del teatro⁸⁴. Come l'attore che 'cita' una lingua 'morta' sulla scena rivela il suo corpo reale, contemporaneo appunto, dietro la maschera antica, così il traduttore che traduce "in una lingua morta"⁸⁵ rivela la sua natura di autore, denunciando l'irrecuperabilità del testo antico. Un testo 'dicibile', "drammaticamente forte"⁸⁶, sarà un testo capace di ostentare l'artificio e di portare allo scoperto quella 'catena di maschere', cioè di interpreti, di cui è fatto il teatro.

D'altra parte, se l'idea di teatro come luogo di 'citazione' di testi richiama l'ipotesi brechtiana di teatro 'epico', lo stesso Sanguineti chiarisce come proprio il suo rapporto con i testi antichi, dove il massimo di vicinanza corrisponde al massimo di distanza, abbia influito in maniera decisiva sulla formazione di uno suo concetto di teatro, capace di superare l'alternativa Brecht/Artaud, teatro epico / teatro della crudeltà, caratteristica del dibattito degli anni '60⁸⁷. Il riferimento al mondo classico come a uno strato infantile, che "reca in sé il lezzo del caprone primitivo e un tempo un forte sapore di plebeo"⁸⁸, unitamente alla scelta del livello concreto, fisico, del linguaggio traduttivo, sono i due aspetti che avvicinano l'ipotesi sanguinetiana ad Artaud. Se per un verso essi sono riferibili alla dimensione del fisiologico, della materialità, centrale nell'estetica di Sanguineti, per l'altro richiamano il coinvolgimento viscerale, fisico tipico della ritualità crudele di Artaud⁸⁹. Sanguineti matura così il superamento del dilemma Brecht/ Artaud con un'idea di teatro "che è al contempo il massimo della partecipazione e il massimo dello straniamento, [...] anzi dove il massimo della partecipazione è il massimo dello straniamento"⁹⁰.

⁸⁴ F. Condello, *Il "fantasma della traduzione": Sanguineti e il teatro antico*, cit., p.307.

⁸⁵ Così F. Condello nell'intervento alla presentazione del volume *Teatro antico* a Palermo (27/03/2007).

⁸⁶ E. Sanguineti, *Teatro antico, (Introduzione)*, cit., p.15.

⁸⁷ E. Sanguineti, *Teatro antico, (Introduzione)*, cit., p.17.

⁸⁸ E. Sanguineti, *Il traduttore, nostro contemporaneo*, cit., p.188.

⁸⁹ C. Longhi, cit.

⁹⁰ E. Sanguineti, *Teatro antico, (Introduz.)*, cit., p.17.