

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIII, n. 44, 2024 – Speciale *Dalla modernità a Gesualdo*

«Salverei decisamente quel capolavoro di creazione traduttiva»: sui *Macbeth* di Quasimodo e Sanguineti

«Salverei decisamente quel capolavoro di creazione traduttiva»: concerning *Macbeth's* translations by Quasimodo and Sanguineti

VIRGINIA CRISCENTI

ABSTRACT

Il presente intervento vuole proporre un confronto fra la traduzione della tragedia *Macbeth* di William Shakespeare del poeta Salvatore Quasimodo (1952) e quella del poliedrico Edoardo Sanguineti (*Macbeth Remix*, 1998). Entrambi poeti, traduttori da autori antichi e moderni e recensori teatrali, Quasimodo e Sanguineti muovono le loro traduzioni da una sensibilità tutta teatrale. Il confronto fra gli esiti *macbethiani* abbraccerà anche la più ampia riflessione e postura dei due poeti nei confronti della traduzione, che appare più vicina rispetto ai loro esiti traduttivi.

PAROLE CHIAVE: teatro, traduzione, Quasimodo, Sanguineti, enigma

This essay proposes a comparison between two translations of the tragedy *Macbeth* by William Shakespeare: the first one by Salvatore Quasimodo (1952) and the second by Edoardo Sanguineti (*Macbeth Remix*, 1998). Both poets and translators from ancient and modern authors as well as theatre reviewers, Quasimodo and Sanguineti move their translations from an entirely theatrical sensibility. The comparison between these *Macbeth's* results will also embrace the broader reflection and stance of the two poets towards the act of translating which appears to be closer than their translation results.

KEYWORDS: theatre, translation, Quasimodo, Sanguineti, enigma

AUTORE

Virginia Criscenti, laureata in Culture moderne comparate presso l'Università degli Studi di Torino, è attualmente assegnista di ricerca e afferente del Centro Studi Interuniversitario "Edoardo Sanguineti" (UniTo), autore su cui vertono i suoi studi più recenti, rivolti in particolare alla sua produzione per la scena fra traduzioni e teatro musicale. Ha recentemente curato, fra gli altri, l'edizione di *Macbeth Remix*. Un travestimento da W. Shakespeare e F.M. Piave (*Edizioni dell'Orso* 2024). È, inoltre, membro della redazione delle riviste scientifiche «Sinestesi» e «Ottocento, Novecento e oltre».

virginia.criscenti@unito.it

L'Edipo tiranno (1980) per la regia di Benno Besson è l'occasione per un primo accidentale confronto fra la traduzione di Salvatore Quasimodo e quella di Edoardo Sanguineti dell'*Edipo Re*.¹ Per preparare la messa in scena, infatti, il regista fornisce agli attori la traduzione quasimodiana, considerata «la più moderna, la più illustre, la più sensata» da offrire in attesa dell'arrivo di quella sanguinetiana, che quando giunge scatena una vera e propria ribellione fra gli attori. Questi ultimi temevano infatti di non riuscire a pronunciarla: «ogni due parole una virgola, un inciso; mancava quel flusso continuo a cui si erano abituati con Quasimodo»² ricorda Sanguineti. Se il poeta di *Oboe sommerso* aveva cercato di insistere sulla voce, sulla cadenza del verso di Sofocle, articolando il discorso con una prosa fortemente ritmata; la versione sanguinetiana invece abolisce ogni subordinata in favore di una sintassi spezzata, «ansimante di ritorni, e di virgole, zeppa di anacoluti»³ che, secondo Tommaso Chiaretti, se ben si adatta ai «pastori delle meraviglie che debbono ostentatamente fornire a bocconcini la chiave del mistero edipico, forse stridula un po' in bocca a re e regine».⁴ Tuttavia, la scelta sanguinetiana risulta funzionale all'intento di aderire «all'astratto di un discorso misteriosofico»⁵ che mostra «una voluta, sostanziale aderenza allo "stile oracolare" sofocleo, alla "equivocità premeditata della vicenda"».⁶ L'enigma sembra quindi aver guidato la traduzione di una tragedia in cui, secondo Sanguineti, la grande invenzione di Sofocle è:

l'adozione – in questa tragedia tutta fondata sopra la decifrazione e la verifica di un oracolo, e che si apre con l'attesa di una sentenza divina, e che sopra l'attesa di una sentenza divina, inconclusa, viene a concludersi – di un perpetuo stile oracolare. I personaggi, ignari, pronunciano perpetui enigmi, carichi di sensi che li trascendono, e che sono come glosse profetali al vaticinio primario e centrale. Una

¹ Nel 1979 il direttore dell'*Emilia-Romagna Teatro*, Mario Cadarola, contatta Sanguineti anche a nome di B. Besson per il progetto di lavoro che concerne l'Edipo. La messa in scena è preceduta da fasi preparatorie di studio a Bologna nei laboratori dell'ERT e da seminari analoghi in Sicilia; l'idea dell'Edipo di Sofocle era maturata da un incontro del regista e del traduttore l'anno precedente a Genova durante il Festival dell'Unità. Inoltre, nel '79 Besson sta lavorando alla messa in scena di *Macbeth* al Teatro Romano di Verona: «aveva sperato, per un momento, che Sanguineti potesse occuparsi anche della traduzione di *Macbeth* ma suppongo non abbia osato chiederLe tanto impegno per lui», Lettera dattiloscritta di M. Cadarola a E. Sanguineti, su carta intestata ERT, 30 gennaio 1979 (documento conservato presso l'Archivio Sanguineti's Wunderkammer, d'ora in poi ASW).

² E. SANGUINETI, *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, a cura di F. Condello e C. Longhi, Rizzoli, Milano 2006, p. 10.

³ E. PAGLIARANI, *Fine del matriarcato: Edipo ha vinto la Sfinge*, «Paese sera», 29 giugno 1980 (ASW).

⁴ T. CHIARETTI, *Re di Tebe o Piedone d'Egitto*, «la Repubblica», 20 giugno 1980 (ASW).

⁵ E. PAGLIARANI, *Fine del matriarcato: Edipo ha vinto la Sfinge* cit.

⁶ AG. SA., *L'«Edipo tiranno» tragedia umana e dramma di linguaggi*, «l'Unità», 23 ottobre 1980 (ASW).

tragedia sfingea, insomma, collocata sotto il segno della Sfinge, della cantatrice di enigmi, come sotto una costellazione implacabile. Per dirla come si dice oggi, i personaggi, dunque, più che parlare, sono parlati e sono parlati dall'oracolo, e sono parlati in oracolese.⁷

Se da un lato svetta l'equivoco, dall'altro invece si evidenzia il dolore: «E se c'è male peggiore del male / questo fu dato a Edipo» traduceva Quasimodo.⁸ L'attenzione all'infelicità e alla sofferenza che l'archetipica tragedia mostra è sottolineata dal poeta nella rappresentazione della tragedia per la regia di Vittorio Gassman per cui offre la traduzione: «Il mito, il simbolo di Edipo [...] è sceso dai suoi poteri terreni e soprannaturali per determinare, attraverso il dolore, la propria figura umana. I greci hanno creato Edipo [...] per illuminare l'infelicità dell'uomo».⁹

Sono aspetti del problema edipico differenti quelli che vengono sottolineati dall'uno e dall'altro traduttore, da postillare con la lettura antropologica che intraprende invece Besson individuando in Edipo il momento di transizione da una società matriarcale ed egualitaria a una patriarcale e gerarchica; una premessa che porta al discusso titolo «tiranno». Si tratta di un preambolo in realtà complesso che si snoda in un *work in progress* interdisciplinare preparatorio alla messa in scena costituito da momenti laboratoriali, incontri con gruppi di lavoratori, per lo più operai, lavoratrici braccianti e studenti;¹⁰ un percorso infine corredato di una tavola rotonda, a Bologna, presieduta da Umberto Albini e gli stessi Besson e Sanguineti.¹¹

Oltre a questi spunti iniziali, l'*Edipo re* non è la sola tragedia a offrire la possibilità di un confronto fra l'incontro di Quasimodo e Sanguineti con i classici. Guardando alle traduzioni per il teatro dei due poeti, infatti, si registra un'evidente sovrapposizione di autori, da Sofocle a Euripide, da Shakespeare a Molière e talvolta una coincidenza di opere, non solo Edipo, ma anche *Le Coefore* di Eschilo e *Macbeth* di William Shakespeare. Sovrapposizioni che richiederebbero uno sguardo d'insieme che per ragioni di spazio è impraticabile in questa sede; mi limito quindi

⁷ E. SANGUINETI, *Edipo tiranno*, Cappelli, Bologna 1980.

⁸ S. QUASIMODO, *Edipo re di Sofocle* (marzo 1955), in ID., *Il poeta a teatro*, a cura di A. Quasimodo, introduzione di R. De Monticelli, Spirali, Milano 1984, p. 276.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Gli incontri si tennero il 25, 26, 27 febbraio 1980 a S. Giovanni in Persiceto, Cogema, il 28 e 29 febbraio 1980 ad Argenta presso la Cooperativa agricola intercomunale, infine il 3 e 4 marzo 1980 a Bologna presso il Centro San Domenico.

¹¹ Cfr. E. SANGUINETI, *Edipo nostro contemporaneo*, «Paese Sera», 12 giugno 1980, ora in ID., *Ghirigori*, Marietti, Genova 1988, pp. 134-135; Interventi di P. VIDAL-NAQUET, *Due momenti del ritorno di Edipo: l'Edipo tiranno al teatro del palladio e la Francia del XVIII secolo*; F. DELLA CORTE, *Le strutture familiari nell'Edipo*; D. LANZA, *La paura di Edipo*, S. MOLINARI, *Freud di fronte al mito di Edipo*, M. VEGETTI, *Forme di Sapere nell'Edipo*, U. ALBINI, *L'affare Laio* (le trascrizioni dattiloscritte degli interventi sono conservate presso l'ASW); infine interventi di M. Cadalora, F. Curi, A. Magni, C. Molinari.

a segnalare un imprescindibile scorcio su questo panorama: il saggio di Federico Condello *Quasimodo, Pasolini, Sanguineti: appunti per tre Coefore* che propone un puntualissimo confronto, in bilico «fra il rilievo di dettaglio e l'esegesi d'insieme»¹² delle tre diverse rese di Eschilo.

I due poeti, assidui frequentatori del teatro greco, lo sono anche di quello shakespeariano, le prove di Quasimodo si susseguono numerose: *Romeo e Giulietta* (1948/9), *Riccardo III* (1950/2), *Macbeth* (1952), *Tempesta* (1956), *Otello* (1958/9), *Antonio e Cleopatra* (1966). Sanguineti, invece, approda al Bardo nel 1996 con la traduzione di nove selezionati *Sonetti* del canzoniere, smontati e rimontati con altri materiali verbali in *Sonetto. Un travestimento shakespeariano* (1997), seguito nel 1998 dalla tragedia dell'*imperial theme*, nel 2008 da *Re Lear* e infine dall'incompiuto *Misura per misura* del 2010. Entrambe le traduzioni del *Macbeth* celano uno spiccato tratto teatrale: la versione quasimodiana è portata in scena dalla regia di Giorgio Strehler nello stesso 1952 l'anno della traduzione,¹³ mentre quella sanguinetiana nasce per l'opera di teatro musicale di montaggio *Macbeth Remix* con musica e regia di Andrea Liberovici. La recente pubblicazione della traduzione sanguinetiana¹⁴ consente in questa sede un primo confronto – che non ha certo pretese di esaustività – del *Macbeth* nelle versioni di Quasimodo e Sanguineti.

Non solo traduttori, i due poeti vantano innumerevoli recensioni teatrali fra cui numerose shakespeariane. Di Quasimodo, critico teatrale per «Omnibus» e «Tempo» tra il 1948 e il 1958,¹⁵ se ne contano quattordici dedicate al teatro del Bardo, ora raccolte in *Il poeta a teatro*.¹⁶ Delle opere recensite cinque si avvalgono della regia di Strehler fortemente apprezzata dal poeta secondo cui il regista dimostra «ferma intelligenza verso una esemplare perfezione della sua arte»¹⁷ e che se violenta lo fa

¹² «Un'analisi dei procedimenti e delle costanti semiotiche; un primo inventario di “metabole” traduttive (insieme coerente di regole) per esplicitare la particolare immagine/ideologia del classico che caratterizza le tre prove», F. CONDELLO, *Quasimodo, Pasolini, Sanguineti: appunti per tre Coefore*, «Dioniso» n. 4, p. 85.

¹³ Il *Macbeth* fu preceduto da *La tempesta* portata in scena da Strehler nel 1948, nello stesso anno A. Brissoni portò in scena *Sogno di una notte di mezz'estate* e R. Simoni *Romeo e Giulietta*, ancora Strehler portò a teatro *Riccardo III* nel 1950. Seguirono poi dopo il 1952, l'*Otello* del 1956 per la regia di V. Gassman e L. Lucignani, nuovamente *La Tempesta* per la regia di F. Enriquez nel 1957.

¹⁴ E. SANGUINETI, *Macbeth Remix. Un travestimento da W. Shakespeare e F.M. Piave*, musica e regia di A. Liberovici, trascrizioni a cura di V. Criscenti, M.D. Pesce, saggi di V. Criscenti, M.D. Pesce, E. Risso, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2024.

¹⁵ Su questi argomenti rimando all'approfondito intervento di M. DIMAURO, «In cerca della verità poetica dello spettacolo»: *gli Scritti sul teatro di Quasimodo*, in «Sinestesiaonline», 44, novembre 2024.

¹⁶ Cfr. *Riccardo II, La dodicesima notte, La bisbetica domata, Troilo e Cressida, Renzo Ricci e il suo decimo Shakespeare, La dodicesima notte, Enrico IV, Antonio e Cleopatra, Il festival teatrale a Zurigo, Riccardo II, Giulio Cesare, Amleto, La dodicesima notte, Coriolano*, in S. QUASIMODO, *Il poeta a teatro* cit., pp. 33-4; 47-48; 62-3; 71-2; 86-7; 102-3; 139-140; 162-3; 178-9; 223-4; 232-3; 237-9; 263-4; 361-3.

¹⁷ Id., *Riccardo II* cit., p. 33.

con «genialità».¹⁸ Piane e compassate appaiono le critiche quasimodiane che si spingono in eccelsi giudizi solo per il suddetto, fatto salvo proprio per l'articolo dedicato al *Macbeth* del '52 da cui forse traspare l'emozione dell'attesa per la resa in italiano che si deve alla penna quasimodiana e di cui alla fine l'autore apprezza la resa: «Il *Macbeth* in italiano ha risuonato con fermezza drammatica sino all'ultima battuta senza una sola caduta di tono e di ritmo [...] All'uscita del teatro, Shakespeare era nell'aria».¹⁹ Sanguineti,²⁰ dal canto suo, riserva al teatro articoli tanto taglienti nelle critiche quanto trasportati negli apprezzamenti, soprattutto fra le pagine de «l'Unità».²¹ Si gioca di ironia fin dal titolo in *Lear all'italiana* di cui si ricalcano l'eccessiva «kottizzazione» e «le risonanze melodrammatiche» della regia di Strehler.²² Ancora sardonico è il titolo *Molto rumore per poco* per la *Tempesta* strehleriana che al Lirico «ti attacca [...] e apriti cielo».²³ Dall'altro lato invece si trovano lodevoli articoli dedicati all'antiteatro di Leo De Berardinis e Perla Peragallo così come all'operazione di Carmelo Bene²⁴ che appresta in «découpage» «materiali bricolagibili» per “farcì da soli” «il nostro Shakespeare».²⁵

Al di là dell'inevitabile scarto di anni fra le recensioni dei due poeti, nel decennio di sovrapposizione si rileva l'estrema distanza in particolare sulla figura di Strehler. Assente, infatti, risulta il regista più apprezzato da Quasimodo in quel percorso “metamorfico” che Shakespeare subisce sulla scena italiana di cui Sanguineti traccia il percorso prima ottocentesco, poi novecentesco. Di quest'ultimo secolo il severo recensore a conclusione degli anni '70 si sente già di poter tracciare «con mano ferma» una «storia più che matura» in cui si affollano i nomi di Zola e Visconti, di Duse e Zacconi, con gli immancabili e miliari per lui, Carmelo Bene, Leo e Perla e, ovviamente, Ronconi; in questo sintetico percorso il nome di Strehler però è assente e rimane forse solo echeggiante in quel «e il resto è silenzio» che chiude l'articolo.²⁶

¹⁸ ID., *Enrico IV* cit., p. 140.

¹⁹ ID., *Il festival teatrale a Zurigo* cit., p. 179.

²⁰ Sull'attività recensoria di Edoardo Sanguineti si veda il capitolo *Il critico in poltrona. Sanguineti recensore* che si concentra sugli articoli apparsi su «l'Unità» riguardo il teatro in F. VAZZOLER, *Il chierico e la scena. Cinque capitoli su Sanguineti e il teatro*, il melangolo, Genova 2009.

²¹ Com'è noto, l'attività giornalistica e recensoria di Edoardo Sanguineti si espande alle fitte collaborazioni con «Paese sera», «Rinascita» e «Il lavoro».

²² E. SANGUINETI, *Lear all'italiana*, «l'Unità», 17 novembre 1977, ora in ID., *Giornalino secondo*, Einaudi, Torino 1979, pp. 316-318. Il riferimento è ovviamente a J. KOTT, *Shakespeare nostro contemporaneo*, Feltrinelli, Milano 1964.

²³ E. SANGUINETI, *Molto rumore per poco*, «l'Unità», 30 giugno 1978, ora in ID., *Scribilli*, Feltrinelli, Milano 1985, pp. 117-120.

²⁴ ID., *Thanatos negato*, «l'Unità», 17 aprile 1979, ora in ID., *Scribilli* cit., pp. 293-294; ID., *L'antiteatro di Leo e Perla*, «l'Unità», 6 marzo 1976 e *Il mestiere di morire*, «l'Unità», 20 aprile 1977, ora in ID., *Giornalino secondo* cit., pp. 30-33 e pp. 214-216.

²⁵ ID., *Il mestiere di morire* cit., p. 214.

²⁶ ID., *Le metamorfosi di Shakespeare*, «l'Unità», 21 agosto 1979, ora in ID., *Ghirigori* cit., pp. 34-36.

A interessarci in questo luogo non è certo l'attività recensoria dei rispettivi poeti e traduttori, tuttavia questa breve e sintetica panoramica può offrire una prima lente attraverso cui guardare alla postura 'teatrale' dei due poeti che, non a sorpresa, appare distante a questo primo sguardo.

La traduzione del *Macbeth* di Salvatore Quasimodo risale al 1952 e segue quella di *Romeo e Giulietta* e di *Riccardo III* ed è successiva alle ben più analizzate e studiate traduzioni dei *Lirici greci*. Se in altre occasioni il poeta aveva optato per una selezione del prototesto,²⁷ per l'occasione shakespeariana – e non solo questa – volge alla traduzione integrale del testo originario.

Guglielmo Petroni nel suo *Shakespeare tradotto da Quasimodo*, apparso su «La Fiera Letteraria» nel '49, osserva senza giudizio negativo che per la prima prova shakespeariana, il *Romeo e Giulietta*, al contrario delle prove sui testi dell'antichità classica, Quasimodo non sembra intenzionato a tradurre lo spirito e la poesia del Bardo, piuttosto offre un testo pulito che possa servire da «guida seria; una traccia curata, ma solo "traccia"». ²⁸ Eleonora Fois, nel più recente ed esaustivo saggio *Shakespeare visto da Quasimodo*, ricorda le critiche di «eccessiva semplicità» rivolte al traduttore e opportunamente le declina non come banale ricerca di semplicità, ma come attenzione al «risultato» della «ri-creazione» mossa dal «rifiuto della ricercatezza ad ogni costo in favore di una verosimiglianza poetica», una «mentalità» ritenuta «vincente, perché permette di produrre un testo fresco e vitale». ²⁹ Un risultato che Quasimodo ottiene in virtù della consapevolezza delle necessità «linguistico-drammatiche» di un testo teatrale che lo allontanano da una «letterarietà che a teatro non funziona». ³⁰ Letterarietà verso cui l'autore duramente si scaglia quando afferma che «altri traduttori hanno commesso un falso in atto pubblico riducendo 'letterari' i versi di Sofocle o Shakespeare». ³¹ Questi concetti

²⁷ Cfr. «peculiarità delle sue traduzioni è non mirare all'interezza del poema ma a brani scelti, i migliori, a lui più congeniali e che meglio si combinano con la sua poetica», E. FOIS, *Shakespeare visto da Quasimodo*, «Oblio» v, 18-19, p. 48.

²⁸ Cfr. «A me pare sarebbe assurdo indulgere a volervi scoprire una vera e propria traslazione di «Shakespeare» nella lingua italiana come è stato fatto; in fondo credo sarebbe rendere un cattivo servizio al traduttore stesso il quale, come soluzione definitiva ci ha dato, lo dico senza ombra d'ironia, il testo inglese integrale che sta a fronte alla sua trascrizione. [...] l'intelligenza del traduttore, questa volta è stata assai fine nel non voler altro più se non darci una chiave che, a noi di altra lingua, rendesse men faticoso e difficile addentrarsi nelle bellezze e della tenerezza passionale e drammatica di un'opera così fundamentalmente importante», G. PETRONI, *Shakespeare tradotto da Quasimodo*, «La Fiera Letteraria», 19 giugno 1949, ora in *Quasimodo e la critica*, a cura di G. Finzi, Mondadori, Milano 1975, pp. 337-340.

²⁹ E. FOIS, *Shakespeare visto da Quasimodo* cit., p. 52.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ D. RUOCCO, *Salvatore Quasimodo e il teatro*, in *Quasimodo*, a cura di A. Quasimodo, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 1977, p. 171.

vengono limpidamente spiegati già nell'intervento *Sulla versione dei «Lirici greci»*, in cui «quella terminologia classicheggiante» è dichiarata «morta nello spirito delle generazioni nuove» e il cui «umore s'è isterilito». ³² Tanto lontano dalla letterarietà, quanto dal pur «valido apporto della filologia» che non può però «esaurire la “densità poetica” del testo», il traduttore elude il «metodo delle equivalenze metriche» poiché i suoi risultati non «rendono [...] la cadenza interna delle parole costituite a verso». ³³ La premessa delle traduzioni quasimodiane è allora, a detta dell'autore, «una disposizione di ricerca equilirica ai testi per una resa di “voce poetica”» mirando a un «accostamento più verosimile a quei poeti dell'antichità che [...] sono arrivati a noi con esattezza di numeri», quindi con rigore filologico, ma «privati del canto». ³⁴

Già a proposito dei *Lirici greci*, Quasimodo chiariva che «tradurre significa leggere un testo di altra lingua col proprio linguaggio, diciamo meglio stile» ed è già il lettore nel momento in cui interviene sulla parola straniera a compiere una «“scelta” stilistica nella sua ripresa creativa». ³⁵ Non potevano, infatti, gli autori greci arrivare a mutare il linguaggio quasimodiano, ma successe piuttosto il contrario, fu Quasimodo a dare a Saffo ad Alceo a Ibico a Erinna il suo. ³⁶ In effetti, nell'introduzione alla traduzione di *Ecuba*, ³⁷ nel 1962, intraducibili diventano i versi di Saffo, Euripide, Dante, Shakespeare, Leopardi «se, considerando suono, armonia o dissonanza di esso, oltre all'impeto delle singole parole, si vuole riprodurre in altra lingua lo stesso “tempo” musicale e verbale». ³⁸ Nelle riflessioni critiche quasimodiane sul teatro, Fois individua, sulla scia di quanto notava Arnaldo Frateili già nel 1961 su «Paese Sera», ³⁹ un «orecchio sensibilissimo allo stacco, al peso, al suono delle parole», quell'«orecchio da vero poeta, e non da letterato». ⁴⁰ Al contempo però non viene persa di vista «quell'imposizione originale» teatrale a cui

³² S. QUASIMODO, *Sulla versione dei «Lirici greci» (1939)*, in *Quasimodo e la critica* cit., pp. 79-81.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ ID., *Ecuba* (1962), ivi, pp. 90-101.

³⁶ Cfr. *Ibidem*.

³⁷ Euripide, *Ecuba*, traduzione di S. Quasimodo, Armando Argalia Editore, Urbino 1962. Prima rappresentazione: regia di Giuseppe Di Martino, Siracusa, Teatro Greco, 23 maggio 1962. Alla regia di Giuseppe di Martino vengono affidate *Le Troiane* di Euripide nel 1974 e *Le Coefore* di Eschilo nel 1978, entrambe nella traduzione di Edoardo Sanguineti, una regia tuttavia non particolarmente apprezzata dal poeta cfr. E. SANGUINETI, *Teatro antico* cit., p. 8.

³⁸ S. QUASIMODO, *Ecuba* (1962) cit., p. 90.

³⁹ «Ci sembra che pochi critici come Quasimodo, pur dando un valore preminente a quel che nel teatro è la parola e quindi alla qualità d'un testo, siano poi tanto attenti a giudicare questa parola non di per sé ma nel suo valore teatrale [...]. Per la parola Quasimodo ha un orecchio sensibilissimo, da poeta che ne conosce tutte le possibilità espressive», A. FRATEILI, «*Scritti sul teatro*» di Salvatore Quasimodo, «Paese sera», 8 novembre 1961, ora in *Quasimodo e la critica*, cit., pp. 439-441.

⁴⁰ Salvatore Quasimodo. *Il poeta a teatro* cit., p. 9.

non bisogna sottrarsi, sottolineata da Quasimodo a proposito del genio di Shakespeare in occasione di *Antonio e Cleopatra*.⁴¹ Una postura di fronte alla traduzione del testo per la scena a cui, come vedremo in seguito, si avvicinerà vertiginosamente Edoardo Sanguineti.

Innanzitutto, il *Macbeth* shakespeariano propone secondo lo stile del Bardo una differenza e un'alternanza di registri che Quasimodo sembra mantenere per lo più nelle differenti scelte traduttive operate per le battute delle Streghe da un lato e quelle degli altri personaggi dall'altro. L'attenzione ai suoni e alle allitterazioni, già notata da Fois in *Romeo e Giulietta*, spicca maggiormente nelle battute 'fantastiche' sulla scia della musicalità e delle rime che le caratterizzano nell'originale. Ciò emerge fin dai primi versi del primo atto: «Quando sarà spento lo strepito / e lo scontro vinto e perduto / Sì, prima che scenda la sera» (vv. 3-5) e nella rima ricercata nella prima scena: *sera-brughiera*. Procedimenti simili si rintracciano nella prima scena del quarto atto in bocca a Ecate: «Bene, Bene! Bel lavoro! / E ciascuna avrà il suo oro. [...] fate circolo e cantate / come gli elfi e come fate [...] Spalancate le porte / a chi cerca la sorte». In realtà, le rime e la versificazione risultano praticamente assenti nel corpus macbethiano in cui Quasimodo opta per una resa prosastica. Sebbene la rima sia rara anche fra i versi delle streghe, la modulazione ritmica delle loro battute non va diminuendo grazie al frequente uso dell'allitterazione come nella scena quinta del terzo atto: «E ho forse torto, o stregacce / ribelli, facce dure? Osate / trattare con Macbeth enigmi / e affari di morte, mentr'io, / regina dei vostri incantesimi, / chiusa ispiratrice del male, / non fui chiamata a recitare, / la mia parte, a gloria dell'arte / occulta?». In questo caso, l'attenzione fonica è marcata nel mantenimento dell'allitterazione delle occlusive dentali e della vibrante alveolare nel passaggio dall'inglese all'italiano: «How did you dare / To trade and traffic with Macbeth / in riddles and affairs of death». L'apice di questo andamento potrebbe trovarsi nella prima scena del quarto atto, avvicinandosi a quanto avviene nell'originale: «Forza, forza! Scorza e foglia / – sfuria, fuoco – acqua, gorgoglia!».

Al di là delle battute affidate alle streghe, Quasimodo sembra però ricercare una «semplificazione, o meglio, [...] un alleggerimento» che si mostra attraverso due procedimenti opposti: da un lato, come notava Albini per la traduzione dal greco, il traduttore «limita l'aggettivazione e di due concetti ne fa uno».⁴² Gli esempi sono così assidui da poterne proporre diversi da una stessa scena: «They look not like

⁴¹ «un genio, quello di Shakespeare, che deve rimanere legato alla ragione dell'imposizione originale: il teatro. Non si può dimenticare questo quando si traduce, altrimenti è facile nascondere il valore delle opere in un ammirato ma fastidioso riassunto di temi», Cfr. S. QUASIMODO, C. VICO LODOCIVI, G. BALDINI, M. PRAZ, *Il problema della traduzione*, «Sipario», anno 19, n. 218, 1964, p. 17.

⁴² U. ALBINI, *Il banco di prova delle Coefore*, «Dioniso» L, 1979, p. 48.

th'inhabitants o' the earth, / And yet are on't?» (I.III v. 41) è ridotto all'osso in «Non sembrano abitanti della terra» oppure nel caso di «Stay, you imperfect speakers, tell me more:» (I.III v. 70) Quasimodo sceglie di declassare le "imperfette parlanti" a semplice «linguaggio» rendendo il verso «Aspettate; il vostro linguaggio non mi è chiaro, spiegatevi meglio». Allo stesso modo «This supernatural soliciting» (I.III v. 132) viene ridotto semplicemente a «questa profezia» così come «all mortal consequences:» (V.III v. 4) diventano un semplice «il futuro». E ancora limita l'apposizione, come avviene per esempio per «The Thane of Cawdor lives, a prosperous gentleman» (I.III v. 73) reso in «Il barone di Cawdor è ancora pieno di vigore».

Quanto notava Condello per la traduzione de *Le Coefore*, ovvero «la tendenza generale a semplificare le strutture sostantivali (predicati, apposizioni, perifrasi) e a fornire la più immediata risoluzione rematica»⁴³ avviene anche nel *Macbeth*. In effetti, dislocazioni, sia a destra che a sinistra, vengono raramente impiegate da Quasimodo che mantiene la tradizionale struttura della frase italiana. Lo sfrondamento che mira alla «semplificazione» del groviglio shakespeariano, tuttavia, è affiancato da aggiunte e da distanziamenti dall'originale il cui obiettivo rimane comunque il medesimo. Per esempio «Cannot be ill, cannot be good» (I.III v. 132) vede in traduzione l'introduzione di un'avversativa e un avverbio di negazione con un risultato più piano: «non può essere buona, ma non può essere nemmeno cattiva». «Make my seated heart knock at my ribs / against the use of nature» (I.III vv. 138-9) perde completamente in traduzione la sua carica figurale: «mi fa battere il cuore più forte del suo ritmo normale?». Se per lo più si registra una maggiore linearità sintattica e retorica, talvolta però si incorre in accrescimenti rispetto all'originale. Esempio è il caso di «Mine eyes are made the fools o'the other senses, or else worth all the rest:» (II.I vv. 44-45) tradotto a chiasmo in «O gli altri sensi si prendono gioco dei miei occhi, o i miei occhi dominano gli altri sensi». Consuetudine poi risulta l'inserimento di ripetizioni assenti nell'originale come avviene per «My hands are of your color, but I shame to wear a heart so white» (II.II vv. 65-66) «Ora le mie mani hanno il colore delle tue, ma arrossirei di vergogna se avessi un cuore esangue, esangue come sei tu» oppure «My strange and self-abuse Is the initiate fear that wants hard use:» (III.IV v. 140) «La mia strana allucinazione è provocata dalla paura, la paura dell'iniziato, il quale ha bisogno di una dura esperienza». Quasimodo enfatizza i momenti più concitati inserendo interiezioni assenti nel Bardo, in particolare il vocativo 'o' si rintraccia sia nelle battute di Lady Macbeth che di Macbeth: «venite, o spiriti [...] o voi, ministri del delitto [...] vieni, o notte fonda» e

⁴³ F. CONDELLO, *Quasimodo, Pasolini, Sanguineti: appunti per tre Coefore* cit., p. 87.

ancora «Vieni, o notte»; mentre il cumulo asindetico è mantenuto solo in alcuni casi di evidente trasporto:

MACBETH: Sì, nei registri siete segnati come uomini, nello stesso modo che bracchi, levrieri, bastardi, spagnoli, barboni, setters e cani lupo sono classificati col nome generico di cani: ma quando si tratta di specificarne il valore, essi vengono distinti in cani veloci, lenti, da fiuto, da guardia, da caccia, ognuno secondo le doti ricevute dalla natura generosa. (III.I)

MACBETH: [...] Anche se doveste liberare i venti e scatenarli contro le chiese; anche se le onde del mare in tumulto dovessero distruggere e inghiottire tutte le navi, e le spighe del grano venissero abbattute, e gli alberi schiantati, e i castelli rovinassero, e le sommità dei palazzi e delle piramidi s'inclinassero sulle loro fondamenta, e i preziosi germi della natura dovessero essere tutti dispersi fino a stancare la stessa distruzione, rispondete alle mie domande! (IV.I)

Le espressioni gergali non sono da ricercare, come ci si potrebbe aspettare, nelle battute del personaggio del Portiere – nella traduzione quasimodiana il Guardiano – coerentemente con la funzione dei «colpi battuti alla porta del castello» che Quasimodo legge come «tonfi del cuore di Macbeth, fragilissimo mostro». ⁴⁴ Colloquialismi o espressioni idiomatiche vengono mantenute nelle battute dei personaggi principali quando sono indirizzate alla servitù: Macduff si rivolge così al Guardiano «credo che la notte scorsa il vino abbia giocato anche a te questo tiro», mentre Macbeth apostrofa il *Servant-Servo* «faccia di crema, buono a nulla» («*thou cream-fac'd loon*», v.III v. 11), che al verso successivo acquisisce un'«aria da oca» («*goose look*», v.III v. 12), fino a diventare qualche verso dopo un «bamboccio dal fegato di giglio» («*Thou lily-liver'd boy*», v.III v. 15). Espressioni gergali di basso registro si rintracciano anche nelle battute delle *weird sisters* come ad esempio «porco», «strepita l'invertita dalle natiche piene», «Qua, c'è ancora questo dito di bambino strangolato / da puttana partorito / in un fosso di melma e sterpi» («*Finger of birth-strangled babe / ditch-deliver'd by a drab*», IV.I vv. 30-31) e ancora «Su, versiamo nella fiamma / tutto il sangue d'una scrofa» («*Pour in sow's blood*», IV.I v. 63). In particolare, è interessante la scelta di tradurre l'occorrenza di «swine» nella battuta della strega con «porco», mentre lo stesso lessema «swinish» nella battuta di Lady Macbeth viene soprasseduto e non tradotto: «*when in swinish sleep / their drenched nature lie, as in a death*» (I.VII v. 63) «E quando il loro corpo, saturo di vino, giacerà come morto».

Una marcata distanza di registri fra i personaggi che in realtà risulta evidente fin dalla scelta dell'impiego del regale 'voi' per la diabolica coppia. In effetti, questo

⁴⁴ S. QUASIMODO, *Macbeth* (1952), ora in *Quasimodo e la critica* cit., pp. 223-225.

distacco sembra concorrere a isolare il regicida e la Lady, in particolare allontanandoli dalle streghe. Di questi due castellani dell'Inverness Quasimodo si preoccupa di evidenziare «una forza sotterranea dei sensi»,⁴⁵ un amore mai pronunciato da Shakespeare che sembra tuttavia trasparire dall'ansietà che li unisce. Se Macbeth nutrito dell'umana tenerezza tenta almeno in un primo momento di resistere al delitto e non può secondo Quasimodo «essere gettato nella fossa dei mostri senza suscitare un irritato senso di pietà»,⁴⁶ le «sferzate della sensuale e devastatrice Lady Macbeth»⁴⁷ sono la ragione per cui alla fine cede. La mente del regicidio è infatti la Lady ed è la sua sete di potenza a guidare il suo sposo nel «fiume di sangue».⁴⁸ Secondo il traduttore «se non avesse avuto accanto quelle piccole e violente mani dell'innominata, della *dearest chuck*, della diabolica regina»⁴⁹ forse il protagonista non si sarebbe spinto fino al regicidio e si sarebbe invece accontentato degli onori conferitigli da Duncan. Le streghe diventano allora solo un «filtro» per «i pensieri, i deliri, i sogni» di Macbeth, fallaci risposte alla solitudine in cui si è rintanato, in cui paure, visioni e sbigottimenti si rendono manifesti solo perché già insiti nella sua natura. Ciò nonostante, il male non ha speranza di futuro nel *Macbeth* e se la follia della Lady è «la ripetizione eterna del delitto», per Quasimodo ciò non è altro che «la presenza della giustizia che ci rimanda alle labbra la nostra coppa di veleno».⁵⁰

Volgendo ad anni più recenti, il 1998 vede l'esordio al Festival dei Due Mondi di Spoleto del *Macbeth Remix. Travestimento da W. Shakespeare e F.M. Piave* di Edoardo Sanguineti e Andrea Liberovici. L'opera di teatro musicale è costruita su un ampio lavoro di «taglia e cuci» della tragedia originaria; una feroce selezione di scene e lacerti porta all'estrema riduzione dei personaggi sulla scena che resta popolata dalla diabolica coppia e dalle Streghe, alle cui interpreti sono affidati i pochi personaggi secondari mantenuti come Banquo e Macduff. Al montaggio testuale si affianca il mixaggio di vari livelli di scrittura: letteraria, musicale, scenica. Il travestimento come annuncia il titolo punta a giocare su «frizioni e choc»⁵¹ e in questo solco si inseriscono i lacerti del libretto di Francesco Maria Piave montati nel testo.

⁴⁵ Ivi, p. 223.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Ivi, p. 224.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*, il corsivo è nell'originale.

⁵⁰ Ivi, p. 225.

⁵¹ E. SANGUINETI, *Nota per il libretto di scena*, in ID., *Macbeth Remix* cit., p. 19.

Innanzitutto, guardare al teatro sanguinetiano significa considerare la categoria del ‘travestimento’ che non si limita a coprire l’ambito teatrale, ma si rivela forza vitale e generatrice della traduzione. Di quest’ultima, infatti, Sanguineti ha sempre rimarcato il tratto autoriale poiché operando su un testo di partenza, benché condizionati da esso, si opera condizionati dal proprio stile. In queste parole sembrano riecheggiare quelle quasimodiane secondo cui la traduzione è leggere un testo in altra lingua col proprio linguaggio, quindi stile.

Se per Sanguineti la versione interlineare è l’archetipo ideale di ogni traduzione, questa tensione risulta però impossibile poiché la traduzione non è altro che trasformazione: il modello recepito viene «criticamente e attivamente modificato»;⁵² proprio come affermava Quasimodo nel momento in cui si «interviene sulla parola straniera» si compie una «“scelta” stilistica nella sua ripresa creativa».⁵³ La parola si trasforma cioè si traveste per assumere una nuova forma poetica che «di fatto è libera e sfacciata invenzione».⁵⁴ La traduzione diventa quindi un procedimento teatrale per eccellenza: l’autore è mascherato da traduttore. Accanto alla trasversale categoria del travestimento, si collocano altri capisaldi presupposti della produzione teatrale del poeta genovese: il ‘teatro di parola’ e la ‘dicibilità’ del testo, quest’ultima in contrapposizione alla categoria della ‘letterarietà’. La ‘dicibilità’ permea in realtà tutta la produzione sanguinetiana, egli infatti ricorda: «anche quando scrivo poesia, penso ad un’esecuzione del testo poetico. E quando scrivo un romanzo, penso a un testo che possa essere letto ad alta voce».⁵⁵

La postura sanguinetiana sembra dunque echeggiare la consapevolezza delle necessità «linguistico-drammatiche» del testo teatrale che allontana Quasimodo da una «letterarietà» che a teatro non funziona. La «terminologia classicheggiante» che secondo quest’ultimo è «morta nello spirito delle generazioni nuove», arriva secondo Sanguineti a «castrare le opere di teatro proprio di ciò che più le caratterizza: vale a dire la gestualità».⁵⁶ Gestualità in cui rientra anche la voce che è a tutti gli effetti un elemento corporeo, un gesto.⁵⁷ A margine della traduzione del *Re*

⁵² F. BUFFONI, *Le traduzioni di Sanguineti*, in *Edoardo Sanguineti opere e introduzione critica*, a cura di G. Guglielmino, Anterem Edizioni, Verona 1993, p. 132.

⁵³ S. QUASIMODO, *Ecuba* (1962) cit., pp. 90-101.

⁵⁴ E. SANGUINETI, *Il traduttore, nostro contemporaneo* (1979), in *Edoardo Sanguineti opere e introduzione critica* cit., p. 171.

⁵⁵ E. SANGUINETI, *Il grande teatro è solo hard*, in *Officina Liberovici. Il suono diventa teatro*, a cura di G. Becheri, Marsilio, Venezia 2006, p. 138.

⁵⁶ ID., *Il palcoscenico e il mondo. Conversazione tra Edoardo Sanguineti e Marco Sciaccaluga*, a cura di A. Viganò, in W. SHAKESPEARE, *La tragedia di re Lear*, versione italiana di Edoardo Sanguineti, il melangolo, Genova 2008, pp. 191-199.

⁵⁷ «testo è un gesto fisico, la scrittura teatrale è usare un corpo e la voce è un elemento corporeo, è un gesto», ID., *Teatro come travestimento* cit., p. 121.

Lear Sanguineti affermerà, riguardo la legittimità di tutte le traduzioni che ha letto della tragedia – nonostante la loro arbitrarietà –, che «Shakespeare è teatro, prima che letteratura. [...] Tutto in Shakespeare è teatro e ogni sua parola va messa in relazione con il gesto: fonetico o corporeo, che sia». ⁵⁸ Shakespeare, quindi, deve rimanere legato alla ragione dell'imposizione originale, quella teatrale, come auspicava Quasimodo.

Per il *Macbeth* Sanguineti opta per una traduzione «rigorosa» in endecasillabi nella sua quasi interezza, questa scelta metrica però non è di facile rilevazione, il poeta dichiara che in questo caso ci teneva particolarmente a rendere gli endecasillabi «subliminali essenzialmente»: essi «creavano un effetto indubbiamente ritmico, ma in qualche modo tenuto molto a bada». ⁵⁹ Dei precedenti *Sonetti* è stata sottolineata l'«attenzione a mantenere, in traduzione, il ritornare di un termine, del suo suono», ⁶⁰ che costituisce la vera *contrainte* di questo corpus in cui «il manierismo shakespeariano [...] ben espresso dai frequenti parallelismi, strutture chiasmiche, anafore» viene tradotto e talvolta aumentato con l'introduzione di «ulteriori figure allitteranti e poliptoti». ⁶¹ Nonostante la diversa soluzione metrica adottata, questa costante si ritrova anche nella traduzione della tragedia. La prima scena del primo atto può esserne un ottimo esempio con il rispetto del tritico anaforico «when» e l'introduzione di un parallelismo con «perduta e vinta» attraverso la doppia traduzione di «done» nei due possibili significati italiani «fatto e finito».

Quando ci ritroviamo, noi tre, insieme?
 Dentro il tuono, tra i lampi, nella pioggia?
 Quando è fatto e finito il parapiglia,
 Quando perduta e vinta è la battaglia:⁶²

⁵⁸ «Questo vale per Shakespeare ma anche per Sofocle. Edipo, come re Lear, non esiste solo nelle parole, ma anche nei gesti, come ben ha dimostrato, ad esempio, la regia di Benno Besson dell'*Edipo tiranno*. In questo senso, riscoprire Shakespeare, significa in qualche modo anche scoprire la banalità del teatro: cioè, che la parola deve sempre incarnarsi in un corpo», ID., *Il palcoscenico e il mondo. Conversazione tra Edoardo Sanguineti e Marco Sciaccaluga* cit., pp. 191-199.

⁵⁹ ID., *Macbeth Remix* cit., p. 394.

⁶⁰ N. LORENZINI, *Uno Shakespeare praticabile*, in EAD., *Sanguineti e il teatro della scrittura. La pratica del travestimento da Dante a Dürer*, Franco Angeli, Milano 2011, p. 51.

⁶¹ M. MANFREDINI, *Sonetti di Shakespeare alla Sanguineti*, in «Testo a fronte», n. 42, 2010, pp. 181-192, ora in EAD., *L'aspra disarmonia. Lingua e scrittura in Edoardo Sanguineti*, Il Mulino, Bologna 2020, pp. 229-242. Mi permetto di rimandare anche a V. CRISCENTI, *Lo «scheletro verbale» nella traduzione e notazione scenica dei 'Sonetti' da William Shakespeare di Edoardo Sanguineti*, in *Edoardo Sanguineti nella città «cruciverba»*, a cura di C. Allasia, D. Pirovano, L. Resio, E. Risso, C. Tavella, «Sinestesie», numero speciale, 2024.

⁶² E. SANGUINETI, *Macbeth Remix* cit., p. 25.

Già da questo breve estratto emergono dislocazioni⁶³ che con «anastrofi, iperbati e mise en relief di aggettivi e apposizioni» caratterizzeranno l'intera traduzione. In questi primi versi troviamo invece solo suggerito «l'affollarsi di pronomi» e aggettivi possessivi o «pseudodeissi» per dirlo con Niva Lorenzini così come l'insistente presenza di deittici veri e propri, che caratterizzerà l'intera tragedia. Per fare solo qualche esempio:

«Dove sei stata sorellina mia? / A scannar porcelli e porcellini: / E tu, sorella mia, da dove arrivi?»; «asessuatemi, adesso [...] e addensatemi il mio sangue»; «ne mastica, ne mastica, ne mastica: / e io le dico: dammene che mastico:»; «quello che faccio, io lo farò e farò»; «questo orrore»; «non andremo più oltre, in questo affare:»; «hai paura di essere nel tuo gesto e nel valore, quello che sei nel desiderio»; «a questa stanno legati i miei doveri»; «è la pittura verace, questa, della tua paura»; «questi scatti, questi soprassalti»

Se Condello declassava questo abuso a processo caricaturale per *Le Coefore*, in questo caso shakespeariano concorre invece a rafforzare le «visioni distorte che pervertono la realtà esterna e creano mostri o visioni dell'immaginario»,⁶⁴ arrivando a toccare apici anamorfici il cui esempio più limpido si mostra nella scena della visione del pugnale. Consueta invece è la ricerca di esiti fortemente allitterativi che ricordano *puns* giocati sull'omonimia fonetica («fottuto fattore»; «la scrofa scrofolosa»; «marito marino»; «fantasmi fantastici»; «giustizia giusta»; «vivere vile»; «la provoca e la sprovoca [...] che fa e che disfa [...] ci ammolta e molla:»; «leva la vela»; «gli auspici e gli arùspici» «la fattura è fatta tutta»). Oltre ai periodi marcati, aiutati dal sanguinetiano ossessivo impiego della punteggiatura che spezza e frammenta il discorso, sono da rilevare l'introduzione di altri 'sanguinetismi' come l'estrema frequenza del che polivalente, subordinante generico e la suffissazione avverbiale *-mente*, rintracciabile già nella precedente traduzione dei *Sonetti* e quella successiva del *Re Lear*.

Al di là degli aspetti più strettamente legati alla traduzione, l'enigma sembra ergersi anche qui a struttura portante della tragedia, il portiere infatti precede

⁶³ Per fare solo alcuni esempi: «o stelle, nascondete i vostri fuochi! / e non li veda, la notte, i miei neri, / profondi desideri!»; «io, per spronare i fianchi al mio progetto, / ho la sola ambizione, che volteggia, / che salta troppo, e si scavalca, giù:»; «mi ha caricato di onori: ho ottenuto / da gente d'ogni specie, stime d'oro, / da rivestirle adesso, nuove e lucide: / da non gettarle:»; «mentre sorrideva, avrei strappato, / da quelle molli gengive, il capezzolo, / per svuotargli al suo cranio, il suo cervello»; «Può partorire uomini, / solamente la tua tempra indomabile:»; «sopra il calore delle azioni, portano / un troppo freddo vento, le parole:»; «Troppo, allo spettro di Banquo, sei simile!».

⁶⁴ M. COMPAGNONI, *I mostri di Shakespeare. Figure del deforme e dell'informe*, Carocci, Roma 2022, p. 24.

inaspettatamente le prime profezie delle Streghe portando in apertura dell'opera colui che per ben tre volte in una stessa battuta propone il concetto di *equivocation*, sempre tradotto a calco nelle sue occorrenze.⁶⁵ Subito dopo, l'equivoca profezia delle streghe fonda la tragedia: la preannunciata fortuna si rivelerà invece inevitabile fine rovinosa, ma è la Lady – una «sorta di tenebrosa e orrenda figura» –⁶⁶ ad aiutare Macbeth a vincere le sue paure e i suoi dubbi per percorrere una scalata del potere che finirà per stritolare entrambi nella sua morsa, mostrando alla fine null'altro che la sua vanità. Tuttavia, l'umanità di Macbeth è amplificata dal suo tentativo di rimanere legato a una ragione parlata, egli è infatti l'unico personaggio che parla e che viene sospinto dalla «musica del destino delle Streghe e della Lady»⁶⁷ avvicinando in questa versione colei che invoca la metamorfosi al *côté* stregonesco⁶⁸ piuttosto che al regicida.

Se da una distanza fra il 'poeta a teatro' e il 'critico in poltrona' eravamo partiti, nuovamente a una distanza torniamo con diversi esiti traduttivi e altrettanto differenti aspetti che risaltano nelle 'riletture' della tragedia *Macbeth*.⁶⁹ Tuttavia questi lontani estremi sembrano avvicinarsi vertiginosamente nella postura di fronte all'atto traduttivo: a partire dalla condivisa attenzione spiccatamente teatrale che esige la traduzione, il riguardo verso l'esecuzione della parola e soprattutto la profonda coscienza dell'impronta stilistica che ogni atto traduttivo comporta e che d'altronde giustifica esiti così distanti.

⁶⁵ «equivocatore», «equivocarsi», «equivocatore», «equivocazione», «ci equivoca», «agli equivoci».

⁶⁶ E. SANGUINETI, *Macbeth Remix* cit., p. 394.

⁶⁷ Ivi, p. 91.

⁶⁸ Su questo aspetto mi permetto di rimandare a V. CRISCENTI, *Macbeth Remix: materiali preparatori e varianti*, ivi, pp. 131-313, in particolare pp. 223-230.

⁶⁹ Sulle ragioni della distanza fra Quasimodo e Sanguineti rimando a G. GENNA, *Il "novissimo" e il "poeta dell'Altrove"*. *Sul Quasimodo di Sanguineti*, in «Sinestesiaonline», 44, novembre 2024.