

Il sottoscritto prof. Carlo Santoli, in qualità di direttore della rivista «Sinestesie», dichiara che il contributo della dottoressa Virginia Criscenti dal titolo *Lo «scheletro verbale» nella traduzione e notazione scenica dei 'Sonetti' da William Shakespeare di Edoardo Sanguineti* è stato accettato per la pubblicazione nel numero speciale di «Sinestesie» *Edoardo Sanguineti nella città cruciverba*, a cura di Clara Allasia, Donato Pirovano, Lorenzo Resio, Erminio Riso e Chiara Tavella.

Luogo e data

Avellino, 17/07/2024

Firma



Virginia Criscenti

LO «SCHELETRO VERBALE» NELLA TRADUZIONE E NOTAZIONE SCENICA DEI SONETTI DA WILLIAM SHAKESPEARE DI EDOARDO SANGUINETI

Di fronte al limite di tempo che un convegno necessariamente implica, la sfida che è sorta è in fondo la stessa affrontata durante la progettazione della mostra *Edoardo Sanguineti nella città cruciverba* poiché nel momento in cui ci si immerge nella produzione sanguinetiana, ecco stagliarsi innumerevoli strade da intraprendere e percorrere, discipline da incontrare e arti con cui confrontarsi. Questi possibili cammini si intersecano e si intrecciano come avviene nei cruciverba. Se Torino, «con le sue caselle bene a posto»,¹ consente facilmente di non perdersi, forse Edoardo Sanguineti con la sua città di formazione poco condivide questo aspetto; in realtà perdersi è il vero «gioco», così infatti è stata pensata la mostra: sei percorsi suggeriti, ma fruibili in assoluta libertà. Scegliendo, allora, una riflessione da proporre in questa giornata, mi sono ritrovata a percorrere almeno due strade che mi sembravano incrociarsi e ho cercato di muovermi fra loro proprio come fra le caselle di un cruciverba.

Il 1996, un anno chiave per Edoardo Sanguineti, è caratterizzato da due ‘inizi’: il primo è l’avvio della collaborazione con Andrea Liberovici con l’opera di teatro musicale *Rap*, primo di una lunga serie di lavori.² Questo spettacolo andò in scena al Teatro della Tosse il 1° aprile del 1996, coevo alla prima occasione di tradurre Shakespeare, quell’«approdo», dopo Goethe e Dante, definito «fatale» da Niva Lorenzini.³ Era, infatti, il 1996 quando Tonino Conte chiese a Edoardo Sanguineti «una libera ricreazione, trasposizione, interpretazione di qualche testo shakespeariano»⁴ da inserire nel ciclo di spettacoli *L’opera completa di William Shakespeare* promosso dal Teatro della Tosse con il titolo *Siamo un sogno dentro un sogno*. L’anno successivo, questi due ‘inizi’ si fusero, entrando l’uno nel solco dell’altro: i testi apprestati per Tonino Conte furono liberamente adattati con altri materiali poetici da Andrea Liberovici per lo spettacolo *Sonetto. Un travestimento shakespeariano* e su questa

¹ E. SANGUINETI, *Genova per me*, Guida, Napoli 2004.

² La collaborazione fra Edoardo Sanguineti e Andrea Liberovici – avviata dopo l’incontro sotto il segno di Carmelo Bene a una proiezione di *Nostra signora dei turchi* – enumera cinque lavori di teatro musicale, il primo *Rap* risale al 1996 ed è subito seguito da *Sonetto. Un travestimento shakespeariano* nel 1997 e *Macbeth Remix* nel 1998; di qualche anno successivo è *Sei personaggi.com* 2001, seguito infine da *Electronic Frankenstein* nel 2002. Di diversa natura è il frutto di una successiva collaborazione: *Work in regress/Una catena di montaggi* nel 2006, una video-installazione realizzata per la mostra *Mutazione Cornigliano. Uomini, fabbrica, territorio* presso le acciaierie di Cornigliano, una proiezione di circa venti minuti di diversi spezzoni cinematografici cuciti tra loro dalle parole di Sanguineti. Dello stesso anno è lo spettacolo *PoèTanz*, e di poco successiva è la canzone *Habanero* (2007) per la voce di Ottavia Fusco, che rimarrà però esclusa dal Festival di Sanremo, ma sarà comunque presentata al Dopofestival di Piero Chiambretti.

³ 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. 49.

⁴ *Lampi di primavera*, Radio 3, 10 maggio 1996, Intervistatore: Giorgio Patrizi, Ospite intervistato: Edoardo Sanguineti, intervista conservata presso le Teche Rai, ora parzialmente leggibile in 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 e M.D. Pesce, saggi di V. Criscenti, M.D. Pesce ed E. Risso, Edizioni dell’Orso, Alessandria, 2024, pp. 399-400.

scia i due artisti proseguirono anche l'anno successivo con il terzo esito della loro collaborazione «in un giro strettissimo di tempi»⁵ *Macbeth Remix* (andato in scena al Festival di Spoleto nel 1998).

L'Archivio Sanguineti's Wunderkammer (d'ora in poi ASW) depositato presso il Centro Studi Interuniversitario "Edoardo Sanguineti" (CSiES) conserva diversi materiali relativi a entrambe le collaborazioni, quella con Tonino Conte⁶ e quella con Andrea Liberovici.⁷ La residenza a Genova dei tre consentiva probabilmente incontri e confronti di persona, preferibili agli scambi epistolari, motivo per cui fra la numerosissima corrispondenza pervenuta all'archivio assenti risultano i nomi di Conte e Liberovici, se non per qualche cartolina di quest'ultimo. Se per numerose collaborazioni, su tutte quelle con Vinko Globokar, Luciano Berio e Luca Lombardi, è possibile ripercorrere passo passo la genesi delle opere grazie alla fitta corrispondenza intrattenuta negli anni, in questi casi 'genovesi' bisogna invece affidarsi ai dattiloscritti e materiali preparatori, quando presenti, e ai numerosissimi articoli di rassegna stampa che sempre accompagnano il materiale documentario. Il Centro Studi conserva diversi materiali relativi a questa prima occasione per Sanguineti di lavorare su Shakespeare: alcuni fogli inviati dal Teatro della Tosse al poeta, contenenti le biografie degli autori che vi parteciparono, e i relativi comunicati stampa che illustrano la composita natura di questo spettacolo, poiché era il primo episodio di un progetto biennale e soprattutto perché, questa prima parte, fu l'esito di un «assemblaggio»⁸ di quattro opere shakespeariane «ripensate e riscritte in breve»⁹ da personalità della cultura italiana: «un poker di riflessioni ispirate a Shakespeare e affidate a grandi firme contemporanee»¹⁰ così lo definisce Silvana Zanovello in uno dei tanti articoli di rassegna stampa conservati da Edoardo Sanguineti e quindi pervenuti al Centro. La regia di Tonino Conte si avvale dei testi *L'assassinio di Gonzago* di Vincenzo Cerami, *Che cosa sono le Nuvole?* di Pier Paolo Pasolini,¹¹ mai recitato sulla scena teatrale prima di allora, *L'Isola di Prospero* di Nico Orengo e i *Sonetti* di Sanguineti posti proprio in apertura dell'opera. Sanguineti aderì a questo progetto con un'idea a sua detta «in qualche modo bizzarra»,¹² non selezionò per l'occasione, infatti, un testo teatrale shakespeariano e propose, invece, la traduzione di alcuni testi del canzoniere del Bardo. Il *Fondo Eredi* conserva, inoltre, il dattiloscritto intitolato *Sonetti di Shakespeare* e datato «aprile 1996», composto da 11 fogli dattiloscritti di formato A5, con numerazione manoscritta in alto a destra, di cui otto riportano la traduzione dei sonetti, il secondo e il settimo foglio invece forniscono indicazioni sceniche, andando a costituire così una struttura formata da due blocchi di testi. Il poeta,

⁵ E. SANGUINETI, *Macbeth: una piena sregolatezza*, in *Officina Liberovici. Il suono diventa teatro*, a cura di G. Becheri, Marsilio, Venezia 2006, p. 96.

⁶ Le cartelline *Percorsi teatrali. Teatro della Tosse*, numerose, riguardano alcuni progetti del teatro genovese: la prima è relativa ai numerosi adattamenti di *Ubu re* di Alfred Jarry che dal 1968 si dipanano su un arco di quarant'anni, e conserva anche le recensioni di Sanguineti apparse su «l'Unità» nel 1977 (*Nel gioco di Gargantua un esempio di teatro vivo*, 22 luglio e *Ubu e la paura della libertà*, 20 novembre) si incontrano poi documenti d'archivio relativi ovviamente a *Fedra* (1994-5) e *La Festa delle donne* (2001) tradotte da Edoardo Sanguineti per la regia di Tonino Conte.

⁷ Il materiale d'archivio relativo a questa collaborazione è particolarmente cospicuo per il suo terzo esito *Macbeth Remix* (1998); mi permetto di rimandare a V. CRISCENTI, *Macbeth Remix: materiali preparatori e varianti*, in E. SANGUINETI, *Macbeth Remix. Un travestimento da W. Shakespeare e F.M. Piave*, cit., pp. 131-314.

⁸ R. ROMEO, *Tutto Shakespeare nel progetto Conte*, «Il Lavoro», 04 maggio 1996 (ASW).

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ S. ZANOVELLO, *Una partita a poker con Shakespeare*, «Il secolo XIX», 17 maggio 1996 (ASW).

¹¹ «Il testo *Che cosa sono le nuvole?*, una versione di *Otello* di Pier Paolo Pasolini, già realizzata per il cinema (nel film a episodi *Capriccio all'italiana*, con Totò, Laura Betti, Adriana Asti, Ciccio Ingrassia, Domenico Modugno, ma mai rappresentata integralmente in teatro», M. BOCCACCIO, *Anteprima di tutto Shakespeare*, «La Stampa», 16 maggio 1996 (ASW).

¹² *Lampi di primavera*, Radio 3, 10 maggio 1996, Intervistatore: Giorgio Patrizi, Ospite intervistato: Edoardo Sanguineti, conservata presso le Teche Rai ora parzialmente leggibile in E. SANGUINETI, *Macbeth Remix. Un travestimento da W. Shakespeare e F.M. Piave*, cit., pp. 399-400.

in effetti, suggerì l'idea che i sonetti potessero fungere da cornice allo spettacolo: alcuni avrebbero dovuto aprirlo e altri «servire come epilogo o conclusione».¹³ Le seconde notazioni sceniche esordiscono con l'indicazione «come nel prologo» cui fanno seguito notazioni sulla scia di quelle poste in apertura. La dicitura “prologo”, o addirittura “proemio”, si ritrova nei numerosi articoli di rassegna stampa, conservati in archivio, che descrivono in questi termini l'apporto di Sanguineti al composito spettacolo.

Attingendo a due interviste a Edoardo Sanguineti, la prima condotta da Resi Romeo e apparsa sulle pagine de «Il Lavoro» il 15 maggio 1996,¹⁴ un articolo di rassegna stampa conservato nel *Fondo Eredi Sanguineti* (ASW), e un'intervista radiofonica, *Lampi di Primavera*, conservata presso le Teche Rai è possibile ripercorrere la genesi dell'operazione sanguinetiana nata su committenza, come solitamente avveniva per i suoi testi teatrali. In effetti, Sanguineti ricordava nel 2006 di aver «sempre (o quasi) lavorato sotto la sollecitazione di un committente»,¹⁵ fin dal 1968 con *Le Baccanti* per la regia di Luigi Squarzina e *Protocolli* una committenza radiofonica, passando poi per il *Faust* e le altre numerose traduzioni dei classici antichi. Il poeta sottolineava che «il ruolo della committenza»¹⁶ si era via via rafforzato nella sua attività teatrale «e sempre più raramente»¹⁷ gli era capitato di scegliere. Tuttavia, in questa occasione, sebbene Conte avesse «furiosamente corteggiato e perseguitato»¹⁸ i partecipanti a questo progetto, essi «nello svolgere il tema, avevano avuto piena libertà».¹⁹ Questa libertà sarebbe stata ricambiata da Sanguineti, come era solito fare nelle sue collaborazioni teatrali e musicali, basti ricordare le sue parole in *Il mio amore è come una febbre e mi rovescio* (Bompiani, 1998):

tanto vale che il regista faccia il lavoro suo e secondo me è brutto imporre dei limiti. Io faccio il mio lavoro, produco testi, lui fa il suo, mette in scena e mi pare che abbia diritto ad un suo spazio di libertà. Qualcosa del genere *vale* anche per la musica [...].²⁰

Il poeta genovese fu quindi libero di volgere al canzoniere shakespeariano, poiché «mosso da generale e autentica simpatia per questi testi» che «così enigmatici e così soggetti a tante interpretazioni» erano secondo lui «aperti anche all'interpretazione teatrale».²¹ Fu invece il regista a chiedergli di affidare i sonetti «a tre voci», suggerendogli «l'idea di triangolo su cui sono costruiti i sonetti»²² e offrendo, quindi, la possibilità di giocare sui tre personaggi che popolano il canzoniere: il *fair youth*, la *dark lady* e il poeta stesso. A emergere era, allora, «il problema» che i testi selezionati «fossero dicibili e attribuibili all'uomo e alla donna»,²³ in virtù di quelle possibilità combinatorie concesse dall'ambiguità insita già nel canzoniere shakespeariano e dall'omoerotismo che i suoi versi possono celare.

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ R. ROMEO, 'Sanguineti & Shakespeare' *L'ho riletto cercando di essere fedele*, «Il Lavoro», 15 maggio 1997 (ASW).

¹⁵ E. SANGUINETI, *Introduzione*, in ID., *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, a cura di F. Condello e C. Longhi, Rizzoli, Milano 2006, p. 12.

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ S. ZANOVELLO, *Pasolini conquistato alla Tosse. Un Otello per marionette che gli eredi non avevano mai ceduto*, «Il Secolo XIX», 04 maggio 1996 (ASW).

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ E. SANGUINETI, A. LIBEROVICI, *Il mio amore è come una febbre e mi rovescio*, Bompiani, Milano 1998, p. 111.

²¹ S. ZANOVELLO, *Una partita a poker con Shakespeare*, cit.

²² R. ROMEO, *Sanguineti & Shakespeare. L'ho riletto cercando di essere fedele*, cit.

²³ *Ibidem.*

Sanguineti ha perciò individuato «dei testi che potessero essere applicati e quindi recitati in modo scambievole».²⁴ Seguendo questo criterio, per l'occasione, egli selezionò nove dei centocinquantaquattro sonetti shakespeariani, componendo un canzoniere estremamente «mutilo e selezionato»²⁵ come lo ha definito Niva Lorenzini, a cui si rimanda anche per un'analisi della traduzione.²⁶ I sonetti confluirono poi nel volume pubblicato per Manni nel 2004 *Omaggio a Shakespeare. Nove sonetti*, corredati dai disegni di Mario Persico, e infine in *Quaderno di traduzioni* pubblicato da Einaudi nel 2006.

Di questi nove sonetti, di cui sei appartengono al gruppo dedicato al *fair youth* e tre alla sezione dedicata alla *dark lady*, solo otto, in realtà, andranno in scena al Teatro della Tosse. Nel dattiloscritto, come accennato, le notazioni sceniche creano due corpus di sonetti così suddivisi: il primo è formato dai sonetti II, XXIII, XLIII, e CXLIV, mentre il secondo dal CXLVII, LXIV, CXI e CXXIX. Dalla rappresentazione scenica rimarrà escluso quindi il sonetto XX, il cui dattiloscritto, seppur presente al Centro, è collocato in una diversa posizione rispetto al plico descritto in precedenza.

Sanguineti aveva suggerito, attraverso le indicazioni drammaturgiche, «una certa possibilità interpretativa di attribuzione a specifiche voci»,²⁷ ma la scelta dei sonetti «tutti attribuibili all'uomo e alla donna»²⁸ era tale da consentire un gioco di combinazioni tra i testi: «alcuni potevano avere neutralità, carattere sentenzioso. Altri potevano essere recitati anche due volte, distribuiti in modo alternato tra un attore e l'altro».²⁹ Aveva proposto, inoltre, «determinate attribuzioni vocali»,³⁰ puntando sui tre personaggi: «un lovely boy, un poeta-rivale ed una Lady»,³¹ personaggi in realtà «ridotti a sigla», come si evince nel dattiloscritto dall'indicazione «U1, U2, D»: Uomo 1, Uomo 2, Donna, secondo una prassi propriamente sanguinetiana inaugurata con *K* nel 1959 e mantenuta in quasi tutti i testi teatrali (*Storie Naturali*, *Protocolli*, *Traumdeutung*, fino alla prosa de *L'orologio astronomico*).³² Al tempo dell'intervista di Resi Romeo, il poeta non sapeva se Conte avrebbe variato nell'assegnazione dei sonetti; la volontà da lui dichiarata era quella di giocare con i personaggi in modo da creare «delle situazioni di colloquio, di tensione», piuttosto che «una vera e propria trama».³³

Sanguineti suggeriva in esordio che U1 entrasse solo in scena e iniziasse a recitare il suo primo sonetto e solo durante l'esecuzione «gradualmente» sarebbe emerso che egli si stava rivolgendo, «non a una donna, ma a U2», il quale lentamente sarebbe stato illuminato. Avrebbe potuto immaginarlo lo spettatore in grado di riconoscere il primo testo, il sonetto II, uno dei più famosi di tutto il canzoniere e il secondo dei diciassette cosiddetti 'matrimoniali', in cui il poeta sollecita la procreazione del

²⁴ *Lampi di primavera*, Radio 3, 10 maggio 1996, Intervistatore: Giorgio Patrizi, Ospite intervistato: Edoardo Sanguineti, conservata presso le Teche Rai ora parzialmente leggibile in E. SANGUINETI, *Macbeth Remix. Un travestimento da W. Shakespeare e F.M. Piave*, cit., pp. 399-400.

²⁵ 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. 49.

²⁶ Cfr. EAD., *Uno Shakespeare praticabile*, in EAD., *Sanguineti e il teatro della scrittura. La pratica del travestimento da Dante a Dürer*, cit., pp. 49-59.

²⁷ *Lampi di primavera*, Radio 3, 10 maggio 1996, Intervistatore: Giorgio Patrizi, Ospite intervistato: Edoardo Sanguineti, conservata presso le Teche Rai ora parzialmente leggibile in E. SANGUINETI, *Macbeth Remix. Un travestimento da W. Shakespeare e F.M. Piave*, cit., pp. 399-400.

²⁸ R. ROMEO, *Sanguineti & Shakespeare. L'ho riletto cercando di essere fedele*, cit.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² Cfr. N. LORENZINI, *La parola, la voce, il corpo: Storie Naturali*, in EAD., *Sanguineti e il teatro della scrittura. La pratica del travestimento da Dante a Dürer*, cit., p. 78-79.

³³ *Lampi di primavera*. Radio 3, 10 maggio 1996, Intervistatore: Giorgio Patrizi, Ospite intervistato: Edoardo Sanguineti, conservata presso le Teche Rai ora parzialmente leggibile in E. SANGUINETI, *Macbeth Remix. Un travestimento da W. Shakespeare e F.M. Piave*, cit., pp. 399-400.

giovane per garantire la sopravvivenza della sua bellezza compromessa dall'azione guerresca del tempo.

Il medesimo procedimento di graduale scoperta del destinatario si sarebbe ripetuto con l'Uomo 2, a cui era affidato il sonetto XXIII: «soltanto per gradi» infatti si sarebbe svelato che, in realtà, egli si stava rivolgendo alla Donna e non all'Uomo 1. Il sonetto XXIII, inoltre, è il più vicino al filo conduttore del progetto di Tonino Conte, 'il teatro nel teatro' e probabilmente per questo motivo selezionato in progetto. Proprio un riferimento metateatrale apre la prima quartina del sonetto: «As an unperfect actor on the stage, / who with his fear is put besides his part»³⁴ che Sanguineti traduce «come un attore inesperto, sulla scena, / che, con il suo timore, dimentica la sua parte». Il poeta in traduzione si distanzia in due luoghi dall'originale shakespeariano: «unperfect» diventa «inesperto» e non «imperfetto», come traduce invece Alessandro Serpieri (Bur, 1995), e per «put besides» preferisce la metaforica uscita dalla mente piuttosto che il discostamento dal ruolo, significati entrambi implicati dall'originale inglese.³⁵

Lo spettacolo doveva procedere nelle intenzioni di Sanguineti con «il discorso» della Donna, il sonetto XLIII che, invece, doveva risultare «assolutamente ambiguo» per tutta la sua durata, non doveva trasparire a quale dei due uomini la Dark Lady si stesse rivolgendo. «Da ultimo», indicazione che indica la fine del prologo, mentre l'Uomo 1 recitava il sonetto CXLIV, «le figure di U2 e D» venivano «riassorbite dall'oscurità». Quest'ultimo testo propone l'immagine del triangolo amoroso,³⁶ struttura portante della messa in scena suggerita da Tonino Conte e probabilmente ragione della selezione in progetto del componimento. Così recita il testo: «two loves I have [...] / which like two spirits do suggest me still» reso da Sanguineti «due amori io tengo [...] / che come due spiriti continuamente mi tentano:». Si noti la scelta di tradurre con «continuamente» l'inglese *still*, letteralmente 'ancora', che aumenta il velato gioco allitterante dei primi due versi della quartina. Tale suffissazione avverbale si rileva essere ancora più incisiva nel sonetto CXXIX,³⁷ e si inserisce in una delle caratteristiche della traduzione sanguinetiana individuata da Niva Lorenzini e Manuela Manfredini: tutti i parallelismi dell'originale vengono mantenuti e talvolta aumentati.³⁸ Inoltre, la suffissazione avverbale *-mente* sarà massimamente utilizzata nella traduzione del *Re Lear* (Teatro Stabile di Genova, 2008).³⁹

Le modalità di recitazione del secondo gruppo di sonetti dovevano essere le medesime: l'Uomo 1 entrava in scena e recitava il sonetto CXLVII, intanto solo gradualmente sarebbe apparsa la Donna «esposta alla luce». Il testo contrappone un amore febbricitante alla ragione, che dovrebbe esserne

³⁴ W. SHAKESPEARE, *Sonetti*, a cura di A. Serpieri, Bur, 1995, p. 112.

³⁵ Cfr. ID. *Sonetti*, a c. di A. Serpieri, cit., p. 434 «*is put besides*: equivale a *is put out of*, "è portato a scordare la sua parte", o anche "va fuori dalla parte"».

³⁶ A un lato del triangolo in questo testo si pone «l'angelo migliore», un uomo «di onesta bellezza», e dall'altro «lo spirito peggiore una donna di maligno colore» che in questo testo «tempteth my better angel from my side», «seduce via, dal [...] fianco» del poeta, il bel giovane.

³⁷ Sonetto XLIII «oscuramente», «luminosamente»; Sonetto CXLIV «continuamente»; Sonetto CXLVII «continuamente», «lungamente», «vanamente»; Sonetto CXXIX «delirantemente» (due occorrenze), «appositamente».

³⁸ Per un'approfondita analisi della traduzione della traduzione sanguinetiana dei *Sonetti* shakespeariani si rimanda a 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, pp. 49-59 e a 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.

³⁹ Se ne rilevano quindici occorrenze solo nella prima scena del primo atto: «maggiormente, rotondamente, sfacciatamente, solamente (*presente due volte*), assolutamente, congiuntamente, fermamente, giustamente, correttamente, convenientemente, strettamente, chiaramente, scarsamente, lungamente», W. SHAKESPEARE, *La tragedia di re Lear*, versione italiana di E. Sanguineti, il Melangolo, Genova 2008, pp. 29-40.

medico, «irritata» dal poeta che non segue «le sue prescrizioni» arrivando a definirsi «pazzo furioso». Il sonetto XLIV doveva essere declamato dalla Donna e durante la recitazione si sarebbe rivelato l'Uomo 2; le parole affidate alla Dark Lady sarebbero restate così ancora una volta ambiguamente indirizzate all'uno o all'altro personaggio. All'Uomo 2 è poi affidato il sonetto XCI, costruito sull'andamento del catalogo tanto caro a Sanguineti, penso in particolare a *Esposizione* (1963) e *Laborintus II* (1965) due episodi della più fruttuosa delle sue collaborazioni musicali, quella con Luciano Berio. Questo sonetto è l'unico testo pronunciato da un uomo, in questo caso il 'bel giovane', durante il quale non viene rivelato il destinatario. Manuela Manfredini nel suo saggio *Sonetti di Shakespeare alla Sanguineti* notava una reinterpretazione deittica di Sanguineti dei sette *some* della prima quartina – effettuata alternando in traduzione «alcuni» ad «altri» – e vi riconosceva una «forza teatralizzante» perché «spazializzante», arrivando a definire questa scelta quasi «una didascalia per gli attori». ⁴⁰ Vorrei riflettere un momento sulla *contrainte* dello «stesso traduce» ⁴¹ individuata da Manfredini per la traduzione dei *Sonetti* secondo cui Sanguineti traduce una parola «con lo stesso traduce tutte le volte che compare all'interno dello stesso sonetto». ⁴² Se ne vedano i seguenti esempi: nel II sonetto le quattro occorrenze di *beauty* ai vv. 2, 5, 9, 12 sono sempre tradotte con «bellezza» e le due di *praise* ai vv. 8, 9 con «encomio», nel XXIII i due *fear* con «timore» (vv. 2, 5) e *strength* con «impeto» (vv. 4, 7), nel LXIV *fear* è invece tradotto con «terrore», nel CXLIV *angel* è sempre «angelo» (vv. 3, 6, 9, 12, 14) e nel XCI *wretched* è reso entrambe le volte con «infelice» (vv. 13, 14). Le diverse rese di *some* rappresentano, allora, l'unica eccezione a questa *contrainte* nel corpus. Il sonetto XCI, però, doveva rimanere ambiguamente indirizzato al poeta e alla Dark Lady presenti sulla scena, la scelta di non optare per lo stesso traduce di *some* e alternare invece «alcuni» e «altri» in possibile riferimento ai due personaggi in scena, rafforza l'indeterminata destinazione del testo e potrebbe giustificare questa anomalia. Inoltre, la validità di questa regola «del ritorno del traduce» circoscritta al singolo componimento, presenta un'altra deroga. Sia nel CXLIV sia nel CXLVII *still* e *ill* sono tradotti rispettivamente in entrambi i componimenti «continuamente» e «male», una particolarità che permette di confermare il frequente impiego della suffissazione avverbiale -*mente* notata in precedenza.

«Sempre come nel prologo» poi, durante l'ultimo sonetto – il CXXIX, recitato dall'Uomo 1 – gli altri due personaggi venivano assorbiti dall'oscurità. Questo selezionatissimo canzoniere si chiude quindi sulla lussuria («è la lussuria in atto, e, finché in atto, la lussuria / è spergiura») che è «appositamente appostata per rendere folle chi la prende» e se pare «una promessa di gioia, prima», invece, «è un vuoto sogno, dopo».

Le notazioni sceniche di Sanguineti giocano sull'ambigua destinazione dei testi, a priori ricercata nella selezione dei sonetti, poi permessa e sottolineata in scena dall'alternarsi graduale di luce e oscurità, ora palesando ora nascondendo, ora un personaggio ora un altro. Questo gioco di luci e ombre si ritrova nei versi recitati sulla scena, il sonetto XLIII, ed è stato forse proprio da questi suggerito. Su tutti ne ricordo uno in particolare: «and, darkly bright, are bright in dark directed» – «e, oscuramente luminosi, sono luminosamente diretti nell'oscurità». Questo sonetto, qui affidato alla Dark Lady, doveva però essere recitato quando tutti e tre i personaggi erano visibili in scena, quando l'alternanza di luce e oscurità veniva sospesa rendendo impossibile distinguere a chi si stesse

⁴⁰ M. MANFREDINI, *Sonetti di Shakespeare alla Sanguineti*, cit., p. 187

⁴¹ *Ivi*, p. 185.

⁴² *Ibidem*.

rivolgendo la «donna di maligno colore». Il testo è inoltre costruito su una «fitta tessitura retorica, fatta di antitesi [...] equivalenti paradossali [...] ossimori»,⁴³ poliptoti, «ripetizioni di parole con analoga o diversa funzione grammaticale»⁴⁴ e allitterazioni, che Sanguineti quasi interamente conserva, concedendosi una variazione nel poliptoto e una sottrazione al chiasmo nel distico finale, incrementando però il numero dei pronomi possessivi: sono quattro i «tua» rispetto ai tre «thy» shakespeariani, anticipando una caratteristica ampliata inizialmente nel travestimento del '97 ed estremamente amplificata nella traduzione del *Macbeth* nel '98.⁴⁵

Il plico dattiloscritto dei *Sonetti* è presente anche in numerosi esemplari fotocopiati e pinzati, uno di questi riporta notazioni manoscritte la cui grafia, diversa da quella fitta e minuta del poeta genovese, è probabilmente da far risalire alla mano del regista. Tali notazioni manoscritte sono anch'esse indicazioni sceniche e volgono in modalità differenti quelle suggerite dal poeta, proponendo in evidenza sulla scena l'uno o l'altro personaggio, non attraverso giochi di luce e buio, ma tramite i movimenti e le posizioni del corpo degli attori. Queste notazioni manoscritte riportano i nomi degli interpreti del Poeta, del Giovane e della Dark Lady, rispettivamente Nicola Alcozer, Paolo Kessissoglu⁴⁶ e Carla Peirolero – che si rintracciano negli articoli di rassegna stampa – assicurando così la loro autenticità.

Si rilevano quattro disegni che accompagnano queste 'nuove' indicazioni, il primo – sul foglio che riporta le prime notazioni di Sanguineti cancellate da una barra – è una sorta di ferro di cavallo con una freccia a indicare il movimento circolare da sinistra verso destra che dovevano compiere i tre attori prima di iniziare a recitare, si legge infatti: «Partono da sx girando su loro stessi»; poi dovevano compiere un movimento di apertura per potersi vedere («si aprono e si vedono tutti e tre»). I successivi disegni rappresentano i tre corpi dei personaggi stilizzati, proponendone sempre uno di profilo e i testi sono inoltre affiancati dai movimenti che gli attori devono compiere: durante il secondo sonetto «K», il Giovane, «si gira» e poi sul distico finale si ritrova «di profilo», durante il ventitreesimo invece è Carla, la Dark Lady, a scoprirsi «piano piano» per ritrovarsi di profilo al termine del sonetto. La scelta registica verte quindi sulla figura del triangolo che infatti si ritrova visivamente nei disegni stilizzati ai cui vertici sono collocati i tre personaggi e proprio il posizionamento dei loro corpi specula sull'ambiguità della destinazione dei sonetti. Per quanto riguarda la proposta di «determinate attribuzioni vocali», la presenza dei nomi degli attori a fianco di alcuni testi consente di risalire al mantenimento da parte del regista delle possibilità offerte da Sanguineti. Sono i destinatari a muoversi rivelandosi durante la recitazione: Kessissoglu, il Giovane, si gira a metà del II sonetto, per ritrovarsi di profilo sul distico finale, così come avviene alla Dark Lady durante la recitazione del sonetto XXIII. I personaggi di destinazione ricalcano, in effetti, quelli suggeriti dal poeta: in questo caso rispettivamente l'Uomo 2 e la Donna che lentamente dovevano essere illuminati in concomitanza della recitazione del primo e del secondo testo. Nessuna indicazione di questo tipo è presente di fianco al sonetto XLIII che recitato dalla Dark Lady rimarrà quindi ambiguamente indirizzato. Infine, almeno per il primo corpus di testi, gli unici in questo esemplare accompagnati da notazioni manoscritte del regista, si concludono con numerose annotazioni poco decifrabili da cui però si evince che Alcozer-

⁴³ W. SHAKESPEARE, *Sonetti*, a cura di A. Serpieri, cit., p. 483.

⁴⁴ C. LOMBARDI, *Shakespeare poeta in Italia: i Sonetti e la traduzione del XLIII*, in «Italiano LinguaDue», n. 2, 2020, p. 610.

⁴⁵ Cfr. V. CRISCENTI, *Macbeth Remix: materiali preparatori e varianti*, in E. SANGUINETI, *Macbeth Remix. Un travestimento da W. Shakespeare e F.M. Piave*, cit., pp. 173-287.

⁴⁶ Nel comunicato stampa conservato presso l'ASW è presente un refuso qui emendato: «Kessissoglu».

il Poeta-U1, il quale durante il sonetto precedente si era chinato, «si tira su» e inizia a recitare il CXLIV. Al termine dell'esecuzione si torna circolarmente alla situazione iniziale in cui Kessiosoglu-il Giovane-U2 e Peirolero-la Dark Lady-D sono di spalle. Anche nelle notazioni di Sanguineti la struttura era circolare: «U2 e D» inizialmente nell'oscurità erano da essa riassorbiti durante l'ultimo testo, il CXLIV.

La Sala dell'Agorà in cui ha esordito il 17 maggio 1996 lo spettacolo *Siamo un sogno dentro un sogno* aveva «cambiato faccia» per l'occasione come ricorda Silvana Zanovello: «terra sotto i piedi degli spettatori e legno alle pareti: l'illusione di un vero teatro inglese del Seicento». ⁴⁷ Se l'impressione doveva essere di vedere Shakespeare tornare «nel suo spazio d'origine: un anello di terra battuta circondato da una costruzione di legno a ricordo dei teatri elisabettiani», ⁴⁸ un gioco di fasci di luce alternati all'oscurità difficilmente poteva darsi in quell'ambientazione. Dunque, Tonino Conte, pur rispettando le indicazioni sceniche suggerite da Sanguineti, ne ha variato semplicemente l'*escamotage*, per meglio adattarlo al contesto teatrale dell'occasione. Le notazioni del regista, infine, non presentano alcuna indicazione rispetto alla possibilità suggerita da Sanguineti di poter recitare più di una volta i *Sonetti*, probabilmente non accolta; in egual modo non emerge alcun cenno riguardo l'ordine di recitazione dei testi che pertanto non sembra aver subito variazioni.

Nel 1997, il travestimento per la regia e l'adattamento musicale di Andrea Liberovici riprende immediatamente in «perpetua sperimentazione» i testi tradotti l'anno precedente. Il regista di *Sonetto. Un travestimento shakespeariano* immaginò lo spettacolo come «il racconto in musica [...] di una gestazione poetica» ⁴⁹ e affidò i testi – come era già avvenuto in *Rap* e in *Sonetti* per Tonino Conte – a tre voci: due in scena, la Voce 1 interpretata dal regista stesso e la Voce 2 interpretata da Ottavia Fusco, e una terza fuori campo affidata a Vittorio Gassman. ⁵⁰ Se nel lavoro per Tonino Conte i personaggi erano ridotti a sigla e quindi semplici corpi, uomo o donna, qui gli interpreti si elevano a voci, sono infatti le voci nella testa del poeta inglese, plurali «perché gli oggetti amati da Shakespeare in questi sonetti sono due, un giovane misterioso [...] e una dark lady altrettanto sconosciuta». ⁵¹ Le situazioni di «colloquio e di tensione» individuate da Sanguineti l'anno precedente, quindi, sono qui trasposte nella testa del poeta.

I sonetti sono in questo spettacolo smontati e reiterati, accompagnati dal coro, che riprende o inserisce altri prelievi, e inframmezzati da versi sanguinetiani. In realtà, Baiardo e De Lucis – autori dell'esautiva analisi di questo spettacolo *Shakespeare e il rap* (De Ferrari, 1998) – rilevano che, tralasciando le ripetizioni, i testi dei sonetti sono stati fedelmente rispettati e individuano, inoltre, in apertura dell'opera un ulteriore prelievo shakespeariano dal sonetto CVIII, non incluso tra i nove tradotti l'anno precedente da Sanguineti. Si tratta del lacerto «thou mine, I thine» che conferma l'attenzione riservata ai pronomi soggetto e possessivi che il poeta mantiene con costanza in traduzione, talvolta incrementandoli. L'ordine di esecuzione dei sonetti è differente rispetto alla messa in scena dell'anno precedente: in esordio il breve prelievo dal CVIII, poi il CXLIV, il XCI, il XLIII,

⁴⁷ S. ZANOVELLO, *Una partita a poker con Shakespeare*, cit.

⁴⁸ *E Amleto pattinò incontro ai suoi attori...*, «l'Unità», [redazionale], 21 maggio 1996 (ASW).

⁴⁹ A. LIBEROVICI, *Note di regia e note sulle note*, in *Officina Liberovici. Il suono diventa teatro*, cit., p. 86.

⁵⁰ Alcune caratteristiche avvicinano i tre lavori del biennio 1996-1997: *Rap*, *Sonetti* e *Sonetto. Un travestimento shakespeariano*: l'erotismo, la dimensione onirica-psicologica e il triangolo. L'erotismo, che permea tutta la produzione sanguinetiana, è il primo *fil rouge* su cui si possono collocare in continuità i tre spettacoli: *Rap* è addirittura definito da Baiardo e De Lucis nel volume a quattro mani *Shakespeare e il rap* (De Ferrari, 1998) un «dormiveglia» in cui gli spettatori si trovano «quasi in mezzo a pubblicità di hot-line e sexy shop».

⁵¹ A. LIBEROVICI, *Note di regia e note sulle note*, in *Officina Liberovici. Il suono diventa teatro*, cit., p. 86.

cui fa seguito una sezione di *Animali elementari* di Sanguineti. A questo punto, la componente erotica-sensuale già insita nel canzoniere shakespeariano in tutta la sua ambiguità – in particolare l'identità del destinatario è stata nei secoli oggetto di tentativi di decifrazione mai veramente risolutivi – non solo è amplificata dai versi di Sanguineti montati nel testo,⁵² ma è estesa da un'ulteriore operazione di montaggio: l'inserimento della dedica di Shakespeare in apertura del poema *Venus and Adonis*, che gioca ancora una volta sull'incertezza riguardo la destinazione dei versi shakespeariani.⁵³ L'omoerotismo e l'ambiguità sono in questo secondo episodio shakespeariano sottolineati anche dall'identico vestiario indossato dagli attori: due mise neutre, che aiutate dalla voce androgina di Ottavia Fusco e dalla rasatura della cantante partecipano a questa ambiguità erotica. Inoltre, dopo il sonetto XXIII e altri versi sanguinetiani, è inserito in questo spettacolo il sonetto xx, rimasto escluso dal precedente progetto. Questo è forse il testo più discusso di tutto il canzoniere del Bardo, in cui secondo alcuni potrebbero celarsi l'identità del 'bel giovane' e la presunta omosessualità di Shakespeare. In questo componimento il *fair youth* arriva ad assumere «lo statuto di archetipo bisessuale originario: l'ermafrodito», nella traduzione sanguinetiana «un uomo, nella sua forma, che tutte le forme congiunge». A rimanere escluso in questa occasione sarà invece il sonetto LXIV, quello che più si pone in continuità con il II poiché si confronta nuovamente con le rovine del tempo a cui oppone non la procreazione, ma l'eternità della poesia. Proprio il II sonetto – dopo il CXLVII, il CXXIX e un'ultima sezione sanguinetiana – è collocato a conclusione dell'opera. Il testo, posto invece in apertura della messa in scena per Tonino Conte, è nello spettacolo del '97 ancor più in evidenza poiché è l'unico testo di tutto lo spettacolo a essere recitato integralmente senza procedimenti di smontaggio o reiterazione ed è affidato interamente alla voce di Vittorio Gassman.⁵⁴

Questo forse è il sonetto più commentato da Sanguineti stesso: è l'unico di cui si rintraccia la lettura e qualche breve commento nelle interviste conservate presso le Teche Rai: *Da poeta a poeta*, Edoardo Sanguineti racconta Giovanni Pascoli (Radio 3, 15 dicembre 2006), *Contemporanea* (Radio 1, 20 giugno 2010) e *Festival dei festival. La voce dei poeti* (Radio 3, 1° agosto 2006).⁵⁵ In quest'ultima, l'intervistatore Guido Barbieri apre il dialogo riprendendo un concetto secondo lui chiave di un'altra intervista rilasciata da Sanguineti, ovvero l'irresponsabilità, chiedendogli se questa caratteristica propria del teatro, appartenga anche alla traduzione. Forse una domanda d'esordio provocatoria, in effetti, Barbieri stesso suggerisce che le interviste, proprio come le traduzioni, si possono eventualmente «tradire». In realtà, ciò che si cela dietro la traduzione è al contrario la responsabilità dell'autore «che per quanto scrupoloso, fedele, letterale» egli voglia essere, «in ogni cosa è lui che parla e si assume la responsabilità di ciò che viene detto» poiché «chi parla in una traduzione è effettivamente il traduttore». ⁵⁶

⁵² Alcuni componimenti dalla raccolta *Senzatitolo* (1992), in particolare dalla sezione *Animali elementari*, dal n° 15 di *Glosse*, inoltre *Canzonetta petrosa* e un breve estratto da *Catasonetto*.

⁵³ «È la dedica posta in premessa al *Venere e Adone*, all'Onorevolissimo Henrie Wriothlesley, conte di Southampton e barone di Titchfield. È chiaro che Liberovici gioca su un equivoco: chi non conosce a fondo l'opera di Shakespeare, sentendo parlare di dedica e imperfetti versi sarà indotto a identificare questi ultimi nei sonetti, ai quali invece la accosterà chi è in grado di riconoscere la lettera al conte di Southampton dato che W.H. potrebbe stare per Hernie Wriothlesley», E. BAIARDO F. DE LUCIS, *Shakespeare e il rap*, cit., p. 74.

⁵⁴ Andrea Liberovici ne ha offerto la registrazione durante la conferenza *Le parole dell'ecfrasi: la descrizione si fa arte* presso l'Archivio di Stato di Torino, Sezione Corte, il 26 gennaio 2024; evento in seno alla rassegna *Edoardo Sanguineti nella città «cruciverba»*.

⁵⁵ Cfr. E. SARTIRANA, «*Quasi un autoritratto*». *Edoardo Sanguineti nelle Teche Rai*, relatori C. Allasia, L. Nay, F. Prono, a.a. 2016-17.

⁵⁶ *Festival dei festival. La voce dei poeti*, Radio 3, 1° agosto 2006, conduttore: Guido Barbieri, ospite intervistato: Edoardo Sanguineti, intervista conservata presso le Teche Rai ora parzialmente leggibile in E. SARTIRANA, «*Quasi un autoritratto*». *Edoardo Sanguineti nelle Teche Rai*, cit., pp. 492-503.

Barbieri prosegue proponendo «brutalmente» un «nudo confronto»⁵⁷ tra la traduzione del II sonetto di Sanguineti e quella di Ungaretti del 1946. Sanguineti, in realtà, dichiara di non aver tenuto conto delle precedenti traduzioni dei sonetti shakespeariani, pur conservandone numerose edizioni nella sua biblioteca, ora depositata presso la Biblioteca Universitaria di Genova, tra cui è presente il volume *40 sonetti di Shakespeare* di Giuseppe Ungaretti (Mondadori, 1946).⁵⁸ Il poeta denuncia uno scarso interesse anche verso il confronto a posteriori, poiché a sua detta «quando poi la cosa è fatta in fondo diventa un po' superfluo». ⁵⁹ L'invito di Barbieri è però l'occasione di stimolare Sanguineti a fare qualche osservazione sulla sua traduzione: egli nota, rispetto al testo ungarettiano, che il suo tentativo è «di essere ancora più a calco dell'originale»,⁶⁰ si noti in particolare il v. 3: «Thy youth's proud livery, so gazed on now», «L'imponente livrea dell'ammirata giovinezza» (Ungaretti), «la superba veste della tua giovane età tanto ammirata adesso» (Sanguineti).

Sanguineti puntualizza subito però che il puntiglio di fedeltà non è altro che una pretesa illusoria: sebbene la versione interlineare sia l'archetipo ideale di ogni traduzione, tradurre non è altro che tradire il testo di partenza che assume una nuova forma poetica attraverso «di fatto una libera e sfacciata invenzione». ⁶¹ Nella trasmissione radiofonica *Contemporanea* (2010) Sanguineti prosegue su questa linea: sempre mantenendo una distanza dall'illusoria fedeltà, egli ricorda di aver proposto una «corrispondenza»⁶² e un'«equivalenza molto disinvolta»⁶³ dei sonetti shakespeariani, sottolineando come il testo originale alla fine non sia altro che «un pretesto su cui lavorare in proprio». ⁶⁴ Ennio Cavalli, l'intervistatore, allora azzarda definire Sanguineti uno «spolveratore di poesie»,⁶⁵ un'attività felicemente accolta dal poeta poiché è proprio questo il lavoro che egli riconosce nella trasmissione dell'eredità culturale in cui si inserisce la traduzione. A questo proposito affermava molti anni prima che un classico non si può mai smettere di tradurlo «in perpetua sperimentazione, per poterlo fare ancora nostro [...] in stretto colloquio. E così non si può fare altro che ricominciare da capo, ogni volta, senza fine». ⁶⁶ Sanguineti prosegue affermando che se tradurre è tradire, la

⁵⁷ *Ibidem.*

⁵⁸ Nel "Magazzino Sanguineti" (ora conservato presso la Biblioteca Universitaria di Genova) si rintracciano i *Sonetti* nelle edizioni a cura di Tommaso Pisanti (Salerno, Roma 1996), di Alessandro Serpieri (Rizzoli, Milano 1995), di Rina Sara Virgillito (Netwton, Roma 1988), di Alberto Rossi (Mondadori, Milano 1957), di Piero Rebora (Sansoni, Firenze 1946), la traduzione di Giuseppe Ungaretti *40 sonetti di Shakespeare* (Mondadori, 1946) e il volume di Benvenuto Cellini, *Vita e arte nei sonetti di Shakespeare: col testo dei sonetti riordinati e commentati* (Studium Urbis, Roma 1943). Per un approfondimento sulla traduzione dei sonetti in Italia si rimanda al volume di C. LOMBARDI, *Shakespeare poeta in Italia: i sonetti e la traduzione del XLIII*, cit., pp. 605-617.

⁵⁹ *Festival dei festival. La voce dei poeti*, Radio 3, 01 agosto 2006, conduttore: Guido Barbieri, ospite intervistato: Edoardo Sanguineti, intervista conservata presso le Teche Rai ora parzialmente leggibile in E. SARTIRANA, «*Quasi un autoritratto*». *Edoardo Sanguineti nelle Teche Rai*, cit., pp. 492-503.

⁶⁰ *Ibidem.* Quella dei *Sonetti*, però secondo Niva Lorenzini, è «una resa fedelissima: e ci si può sbizzarrire davvero a rintracciarla, la fedeltà assoluta all'originale». Fausto Curi rilancia addirittura commentando così: «non è uno Shakespeare sanguinetizzato o un Sanguineti travestito da Shakespeare, è uno Shakespeare che, senza rinunciare a nulla di sé, si esprime poeticamente in un'altra lingua perfettamente analoga alla lingua inglese da lui elaborata, quale soltanto un esperto, raffinato, retoricamente "semblabile" letterato italiano poteva mettergli a disposizione», F. CURI, *Gli stati d'animo del corpo. Studi sulla letteratura italiana dell'Otto e del Novecento*, Pendragon, Bologna 2005, p. 301.

⁶¹ E. SANGUINETI, *Il traduttore, nostro contemporaneo*, (1979), in ID., *Opere e introduzione critica*, cit., p. 171.

⁶² *Contemporanea*, Radio 1, 20 giugno 2010, conduttore: Ennio Cavalli, ospite intervistato: Edoardo Sanguineti, intervista conservata presso le Teche Rai ora leggibile in E. SARTIRANA, «*Quasi un autoritratto*». *Edoardo Sanguineti nelle Teche Rai*, cit., pp. 549-553.

⁶³ *Ibidem.*

⁶⁴ *Ibidem.*

⁶⁵ *Ibidem.*

⁶⁶ E. SANGUINETI, *Tradurre Seneca tragico*, in ID., *Fedra Seneca*, Einaudi, Torino 1968, p. 45.

traduzione è anche in fondo tradizione, cioè parole d'autore: «i testi sopravvivono in quanto vengono perpetuamente tradotti e reinterpretati secondo codici linguistici diversi». ⁶⁷

Tradurre, inoltre, è in fondo già travestire la parola: la traduzione è una mascheratura, la prima, in effetti, «della catena di maschere che subito deve scatenarsi per il nostro giuoco» ⁶⁸ quando questa nasce per una rappresentazione teatrale. È proprio sulle diverse modalità di travestimento dei *Sonetti*, per la regia di Tonino Conte prima e per quella di Andrea Liberovici poi, che vorrei concentrarmi in ultima battuta. Questi testi, apprestati per due diverse regie e tipologie di spettacoli, comprovano la «drammaticità» e la «teatralità» dei testi selezionati in progetto da Sanguineti. A tal proposito vorrei citare ancora l'intervista condotta da Ennio Cavalli:

EC: Lei di Shakespeare di cosa si è appropriato?

ES: Di quella sorta di scheletro verbale che ogni testo contiene in sé e che mi incita [...]. ⁶⁹

Questo scheletro verbale che Sanguineti individua potrebbe essere considerato l'equivalente di ciò che egli in un'altra occasione definisce la «resistenza del testo» ⁷⁰ su cui le possibilità di adattamento, di riadattamento o per meglio dire di travestimento del materiale verbale si offrono e si generano.

In particolare, esemplare potrebbe essere il sonetto XLIII che, sebbene sia recitato sulla scena illuminata nel '96, mi è sembrato il più produttivo nella messa in scena per Tonino Conte per l'antitesi luce-oscurità, proposta dai suoi versi, che costituisce il perno su cui è costruita l'ambiguità del triangolo amoroso nelle notazioni sceniche di Sanguineti. Al contrario, nello spettacolo del '97, il medesimo sonetto è recitato sulla scena buia proprio perché è il testo stesso a portare il «tema dell'ombra». ⁷¹ Nel travestimento è Shakespeare maschio (la Voce 1) a enunciare il testo, e non la Donna come avveniva l'anno precedente, l'attore è in questo caso «in piedi, le braccia lungo il corpo mentre la mano di un terzo attore nascosto dietro le quinte gli copre gli occhi», ⁷² gesto che scaturisce, ancora una volta, dai versi del sonetto e in particolare dalla traduzione che ne offre Sanguineti: gli *unseeing-sightless eyes* (vv. 8, 12) che il poeta rende con il chiasmo «occhi ciechi» «ciechi occhi» arrivando a negare totalmente l'organo e il suo senso.

Sanguineti sottolinea che la stesura di un testo teatrale gli interessa in due direzioni che possono godere di completa autonomia e che abbiamo incontrato nel percorso di oggi. Da un lato si delinea la situazione creatasi con la commissione di Tonino Conte: un'«occasione concreta» per cui scrivere un testo, «ottimale» perché «cucita addosso alla circostanza specifica», cioè quando il poeta conosce «chi mette in scena, quali sono gli attori, in quale teatro si svolgerà» e può mettersi «al servizio di una certa esecuzione». ⁷³ Dall'altro lato si colloca «un proposito completamente opposto» che però ha origine dallo stesso germe, ovvero, «creare una struttura forte che sia suscettibile di resistere e di valere anche reinterpretata o rieseguita in maniere profondamente diverse», «contemporaneamente

⁶⁷ *Contemporanea*, Radio 1, 20 giugno 2010, conduttore: Ennio Cavalli, ospite intervistato: Edoardo Sanguineti, intervista conservata presso le Teche Rai ora leggibile in E. SARTIRANA, «*Quasi un autoritratto*». *Edoardo Sanguineti nelle Teche Rai*, cit., p. 551.

⁶⁸ L. WEBER, *Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti*, cit., p. 168.

⁶⁹ *Contemporanea*, Radio 1, 20 giugno 2010, Intervistatore: Ennio Cavalli, intervista ora leggibile in Eleonora Sartirana, «*Quasi un autoritratto*»: *Edoardo Sanguineti nelle Teche Rai*, cit., p. 551.

⁷⁰ E. SANGUINETI, *Il grande teatro è solo hard*, in *Officina Liberovici. Il suono diventa teatro*, cit., p. 140.

⁷¹ E. BAIARDO F. DE LUCIS, *Shakespeare e il rap*, cit., p. 67.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ M.D. PESCE, *Sulla piazza provvisoria*, in AA, VV. *L'Almanacco 2005. Il Teatro del racconto*, Intervista a E. Sanguineti, Portofranco Editore, L'Aquila 2005, pp. 404-413.

[...] suscettibile di molte interpretazioni»⁷⁴ come avviene proprio sulla scena del Teatro Carlo Felice di Genova ai *Sonetti* riadattati nel travestimento. Cito ancora Sanguineti:

Allora a me è capitato di vedere gli stessi testi che ho scritto per il teatro, interpretati da attori diversi, da compagnie diverse, ad anni di distanza e in modi completamente distinti l'uno dall'altro, e ho visto che era possibile una messa in scena profondamente differenziata ma in cui io venivo a riconoscerli comunque, per cui io sentivo che c'era una sorta di scheletro, una sorta di struttura dura che teneva anche attraverso interpretazioni profondamente diverse.⁷⁵

Questo scheletro è la resistenza che ci ha guidati e sostenuti nell'analisi della traduzione dei *Sonetti* apprestata per la regia di Tonino Conte prima e per quella di Andrea Liberovici poi ed è ciò che consente di non smarrirsi tra la produzione sanguinetiana che offre e genera inevitabilmente, grazie alla sua estrema produttività, esiti diversi. Pur muovendoci fra strade che si intrecciano e caselle di un cruciverba diverse (notazioni sceniche, traduzione, travestimento) alla fine di questo tragitto, però, l'estrema coerenza artistica e intellettuale di Sanguineti ha permesso, ancora una volta, nell'immenso numero di tessere che costituiscono la sua produzione di non perdersi mai; proprio come avviene a Torino alla fine.

⁷⁴ *Ibidem.*

⁷⁵ *Ibidem.*