SONETTI DI SHAKESPEARE ALLA SANGUINETI*

Manuela Manfredini

L'esercizio della traduzione, specie di testi teatrali, accompagna l'attività critica e creativa di Edoardo Sanguineti fin dagli anni Sessanta.

Dopo la traduzione delle *Baccanti* di Euripide per Luigi Squarzina nel 1968, Sanguineti si è dedicato in più occasioni a testi classici, soprattutto greci (Euripide, Eschilo, Sofocle, Aristofane) e latini (Petronio, Lucrezio, Seneca), per poi lasciarsi tentare anche da testi moderni francesi (Molière, Corneille), tedeschi (Brecht, Goethe) e inglesi (Shakespeare).[1]

L'occasione di cimentarsi con i sonetti shakespeariani giunge significativamente da una sollecitazione teatrale: nel 1996, il Teatro della Tosse di Genova decide di dedicare un ciclo di spettacoli all'opera completa di William Shakespeare, dal titolo *Siamo un Sogno dentro un Sogno*. Il regista Tonino Conte chiede a diversi scrittori di riprendere una tragedia shakespeariana e di restituirla in forma molto concisa, sulla falsariga del trattamento pasoliniano dell'*Otello* in *Che cosa sono le nuvole*. Essendo meno attirato dall'idea di prendere un testo drammatico e farne un compendio, Sanguineti contropropone di preparare una sorta di prologo al ciclo di spettacoli rispondente ugualmente ai criteri di brevità richiesti perché composto di una selezione di sonetti del drammaturgo inglese, da affidarsi sulla scena alla lettura di pochi attori, nell'intento di non trascurarne il lavoro poetico più rilevante.

La vicenda editoriale di questa "trasposizione creatrice" è piuttosto articolata: approdati da ultimo nel *Quaderno di traduzioni* (Torino, Einaudi, 2006), i sonetti shakespeariani tradotti da Sanguineti vengono pubblicati interamente soltanto nel 2004 in

---

* Il presente saggio è stato pubblicato in: "Testo a fronte", 42, 2010, pp. 181-192.

[1] Per gli estremi delle traduzioni di Sanguineti citate si rimanda alla sezione *Traduzioni* della *Scheda biblio-teatrografica* contenuta in Franco Vazzoler, *Il chierico e la scena. Cinque capitoli su Sanguineti e il Teatro*, Genova, Il Melangolo, 2009, alle pp. 218-219. Cfr. anche Edoardo Sanguineti, *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, a cura di Federico Condello e Claudio Longhi, Milano, Rizzoli, 2006.

Omaggio a Shakespeare. Nove sonetti (Lecce, Manni), accompagnati da una "trasposizione intersemiotica" parziale, cioè le illustrazioni di Mario Persico. In parte e liberamente adattati, i nove sonetti erano prima confluiti, insieme ad altri materiali poetici sanguinetiani, nel libretto di *"Sonetto", un travestimento shakespeariano*, rappresentazione teatrale con musiche, scene e regia di Andrea Liberovici, allestita su commissione del Teatro Carlo Felice di Genova e andata in scena all'Auditorium nel 1997, il cui testo viene poi edito nel 1998, insieme a quello di *Rap*, col titolo *il mio amore è come una febbre e mi rovescio*.[2]

All'attività di traduzione su committenza di testi prevalentemente destinati alla messa in scena, Sanguineti ha affiancato un'intensa riflessione sul ruolo del traduttore, a sua volta strettamente intrecciata con la riflessione sul teatro e, in particolare, con il progressivo chiarirsi della categoria del "travestimento".

Nella conversazione del 1988 con Franco Vazzoler, Sanguineti sostiene che «il teatro è falsificazione» e, poiché nel teatro, «qualcuno sta per un altro»,[3] la sua essenza è il "travestimento". Questa parola, di derivazione barocca e che indica sostanzialmente un procedimento di riscrittura, deve però essere «depurata da ogni esclusiva inclinazione verso l'orizzonte del burlesco e del parodico, e restituita immediatamente a quella dimensione scenica dalla quale appare affatto inseparabile».[4] Ma se il travestimento è riscrittura e la traduzione è riscrittura in un codice linguistico diverso, allora «tradurre è già una forma di travestimento».[5] Allo stesso modo di quanto accade in teatro, anche nella traduzione c'è qualcuno che

---

[2] Edoardo Sanguineti e Andrea Liberovici, *il mio amore è come una febbre e mi rovescio*, Milano, Bompiani, 1998. Sul travestimento shakespeariano di Sanguineti-Liberovici, cfr. Andrea Cortellessa, "Sanguineti-Shakespeare: 'Dove finisce il mio io non lo so io'", *Poesia*, 117, maggio 1998, pp. 41-44, con un'appendice di testi a pp. 45-47.

[3] F. Vazzoler, *La scena, il corpo, il travestimento. Conversazione con Edoardo Sanguineti*, in: "L'immagine riflessa", luglio-dicembre 1988, pp. 349-379; ora in: *Il chierico e la scena cit*., pp. 183-211, p. 187.

[4] Edoardo Sanguineti, *Notizia*, in: *Faust. Un travestimento*, Genova, Costa & Nolan, 1985; ora ripubblicato a cura di Niva Lorenzini, Roma, Carocci, 2003, pp. 123-125, p. 124.

[5] *Intervista a Edoardo Sanguineti di Andrea Liberovici*, in: Sanguineti-Liberovici, *il mio amore è come una febbre e mi rovescio cit*., pp. 103-128, p. 114.

procede mascherato, ossia opera in proprio sotto pseudonimo, agisce a responsabilità limitata: così come l'attore finge di essere un altro con il consenso del pubblico, il traduttore presenta le sue parole come se fossero quelle di un altro. Nel saggio *Il traduttore, nostro contemporaneo* del 1979, Sanguineti riconosceva che

> il meccanismo profondo della vera traduzione consiste pur sempre nel fatto che qualcuno, qui, parla per bocca d'altri, sia esso anonimo o fornito di nome, poco importa, verificato o inverificabile, controllabile o no. Qualcuno, questo è l'essenziale, si esprime, mistificandosi, e mistificandoci, in persona aliena. Il procedimento, ridotto all'osso, è tutto un travestimento.[6]

Tradurre è dunque un procedimento teatrale per eccellenza se

> anche l'autentico e riconosciuto traspositore recita, ascendendo sopra un suo ideale palcoscenico cartaceo e libresco, nel grande teatro della letteratura, e del mondo, e sostiene lì, più o meno felicemente, coperto il viso, un suo ruolo, il suo ruolo.[7]

Tale posizione viene ripresa e condensata in un "gazzettino" del 1981:

> Ho cercato di spiegare, non molto tempo fa, che un traduttore, propriamente, è un autore in maschera. Illusionista, fraudolento, massimamente se alle prese con uno scrittore morto, e con una lingua morta, e massimamente se con uno scrittore da teatro, questo negromante evoca spiriti, per esprimersi, poi, in effetti, come uno sfacciato ventriloquo. Ma chi parla, e chi dunque è il verace autore, è poi lui, il cosiddetto traduttore, produttore e responsabile unico di ogni parola che risuoni sopra la scena. [...] Inutile aggiungere che la perfezione del gioco perversamente si ottiene simulando il massimo di quella inafferrabile e del resto puramente immaginaria pratica che passa sotto il nome sospetto e fantasmatico di fedeltà letterale.[8]

---

[6] Edoardo Sanguineti, *Il traduttore, nostro contemporaneo* [1979], in: *La missione del critico*, Genova, Marietti, 1987, p. 183.
[7] Sanguineti, *Il traduttore, nostro contemporaneo cit*., p. 184.
[8] E. Sanguineti, "Tradurre la tragedia", *l'Unità*, 13 gennaio 1981; ora in: *Gazzettini*, pp. 7-9, p. 7.

Se «la versione interlineare» è «l'archetipo o ideale di ogni traduzione»,[9] è proprio intorno alle possibili modalizzazioni della sospetta e fantasmatica "fedeltà letterale" che si articola il procedere di Sanguineti traduttore quando, nell'aprile del 1996, seleziona 9 dei 154 sonetti shakespeariani, scegliendone 6 entro il gruppo dei sonetti dedicati al *fair youth*, e 3 nel gruppo di quelli per la *dark lady*, in rispettosa proporzione cabalistica. Si tratta precisamente del sonetto 2, il secondo dei diciassette sonetti matrimoniali, in cui il poeta invita il giovane amico a procreare per garantire la sopravvivenza della sua bellezza; del sonetto 20, ispirato dalla bellezza femminea del giovane amico in cui il Narciso è sostituito dall'Androgino o Ermafrodito; del 23, dove il poeta si lamenta di non trovare le parole a causa della passione travolgente; del 43 che affronta il tema dell'assenza, della veglia e del sonno; del 64, dove si susseguono drammatiche immagini di devastazioni del tempo senza il riscatto liberatore della poesia; il 91, quando la tensione della passione si allenta e subentra il timore dell'abbandono; il 129, dedicato al tema della lussuria, dei sensi, del desiderio cieco e incontrollabile, della menzogna e dell'inganno; il 144, in cui viene messo in scena un triangolo amoroso in termini biblici tra l'io, il Diavolo Tentatore e l'Angelo Custode; e, infine, il 147, pervaso di sofferenza e tormento, di delirio e frenesia, in cui l'amore è visto come inganno, malattia e morte.

Accingendosi alla traduzione dei sonetti, al fine di rendere praticabile il consapevolmente illusorio mito della fedeltà letterale, Sanguineti assume sostanzialmente due regole obbligate, autoriali e autoimposte, cioè delle *contraintes*, capaci di valorizzare gli elementi costruttivi del testo di partenza, sia sul piano del lessico sia su quello delle strutture parallelistiche che intelaiano manieristicamente i testi del poeta inglese.[10] Il riguardo ai valori formali dei sonetti

[9] Walter Benjamin, *Il compito del traduttore* [1923], in: *Angelus novus. Saggi e frammenti* [1955], Torino, Einaudi, 1962, pp. 39-52, p. 52. Recentemente Sanguineti ha sostenuto che il suo «ideale rimane quello della traduzione interlineare; non nel senso di una interlinearità meramente dizionaristica, ma anche ritmica, sintattica, acustica» (cfr. Sanguineti, *Introduzione* a *Teatro antico cit*. p. 18).

[10] Conversando con Sciaccaluga intorno alla traduzione del *Re Lear*, Sanguineti ha affermato: «quando si tratta davvero di grandi testi, caratterizzati da grande complessità linguistica e concettuale, può accadere di trovarsi presi "naturalmente" in un meccanismo, dal quale nasce un sentimento, in fin dei conti piacevole, di

shakespeariani non è però da generalizzare: ad esempio metro e schema rimico dell'originale non costituiscono per Sanguineti un elemento di costrizione – così come non lo erano stati per l'Ungaretti dei *40 sonetti di Shakespeare tradotti* – [11], mentre lo è ovviamente il numero dei versi, pena la non riconoscibilità della forma metrica di partenza. Sanguineti sceglie un verso lungo, non regolare e non rimato, in cui è possibile, come spesso accade nei versi liberi italiani, riconoscere alcune misure regolari (settenari, endecasillabi, quinari)[12] senza che questo abbia altra rilevanza che quella dell'allusione a sequenze ritmiche riconoscibili per l'orecchio italiano. Anche il suggello sentenzioso della clausola baciata del sonetto vittoriano non viene mantenuto nella traduzione che limita invece all'ultimo verso, in consonanza con la pratica poetica in proprio di Sanguineti, movenze sintattiche memorabili o epigrammatiche.

La prima *contrainte* si realizza precisamente nel tradurre una parola con lo stesso traducente tutte le volte che questa compare all'interno di uno stesso sonetto. Come ha osservato Niva Lorenzini, nel Sanguineti traduttore di Shakespeare,

> la *contrainte*, intesa in particolare come l'attenzione a mantenere, in traduzione il ritornare di un termine, del suo suono, quasi a stimolare – parole d'autore – "associazioni libere", aiuta a definire una sorta di codice, cui Sanguineti resta fedelissimo.[13]

L'operazione pertanto ha sia ricadute semantiche (ripetizione dello stesso significato) che foniche (ricorsività del significante). Eccone

---

perdita della libertà. Si ha, cioè, l'impressione di non poter fare che così. Ma questo è più un fatto psicologico, che una cosa realmente documentabile e riconducibile a una teoria della traduzione» (*Il palcoscenico e il mondo. Conversazione tra Edoardo Sanguineti e Marco Sciaccaluga*, a cura di Aldo Viganò, in: William Shakespeare, *La tragedia di Re Lear*, nella versione di Edoardo Sanguineti, Genova, Il Melangolo, 2008, pp. 191-199, p. 192).

[11] Cfr. Giuseppe Ungaretti, *Vita di un uomo*, IV, *40 sonetti di Shakespeare tradotti*, Milano, Edizioni della Meridiana, 1948. Cfr. anche Niva Lorenzini, *Uno Shakespeare praticabile*, in: Edoardo Sanguineti, *Omaggio a Shakespeare. Nove sonetti*, con illustrazioni di Mario Persico e un saggio di N. Lorenzini, pp. 59-67, p. 60.

[12] Cfr. Lorenzini, *Uno Shakespeare praticabile cit*., p. 61.

[13] Cfr. *ibidem*.

qualche esempio: al sonetto 23, *fear* e *strength* vengono sempre tradotti rispettivamente con *timore* e con *impeto*:

Who with his *fear* is put besides his part, (v. 2)
che, con il suo *timore*, dimentica la sua parte, (v. 2)

So I, for *fear* of trust, forget to say (v. 5)
così io, per *timore* e sconforto, dimentico di pronunciare (v. 5)

Whose *strength's* abundance weakens his own heart; (v. 4)
che, per l'abbondare dell'*impeto*, indebolisce il suo cuore, (v. 4)

And in mine own love's *strength* seem to decay, (v. 7)
e nell'*impeto* stesso del mio amore mi sento mancare, (v. 7);

al sonetto 91, i due *wretched* con *infelice*:

Wretched in this alone, that thou mayst take
All this away, and me most *wretched* make. (vv. 13-14)

infelice in questo, soltanto, che tu mi puoi togliere
tutto questo, via, e farmi, così, il più *infelice*: (vv. 13-14);

al sonetto 129, i due *past reason* con *delirantemente*:

Past reason hunted, and no sooner had,
Past reason hated as a swallowed bait, (vv. 6-7)

delirantemente ricercata, è, appena ottenuta,
delirantemente detestata, come un'esca inghiottita, (vv. 6-7).

Praticare la fedeltà letterale significa dunque non omettere, nel testo di arrivo, le ripetizioni lessicali del testo di partenza, tanto più se si tratta di una parola chiave, come al sonetto 144, dove *angel* torna in traduzione tutte le volte che lo prevede l'originale, senza il timore

della ridondanza che, invece, ha spinto altri traduttori[14] (ma pochi per la verità) al sottinteso o alla variante letteraria:[15]

The better *angel* is a man right fair, (v. 3)
Tempteth my better *angel* from my side, (v. 6)
And whether that my *angel* be turned fiend (v. 9)
I guess one *angel* in another's hell. (v. 12)
Till my bad *angel* fire my good one out. (v. 14)

l'*angelo* migliore è un uomo di onesta bellezza, (v. 3)
lo seduce via, dal mio fianco, il mio *angelo* migliore, (v. 6)
e che il mio *angelo*, forse, sta mutato in demonio, (v. 9)
mi immagino che un *angelo* sta nell'inferno dell'altro: (v. 12)
finché il mio *angelo* cattivo non lo discacci via, quello buono (v. 14)

e l'obbligo vale tanto più se la parola chiave è in *iunctura* (ad es. *better angel* è sempre *angelo migliore*).[16]

La validità della regola del ritorno del traducente è però, nella traduzione sanguinetiana dei *Sonnets*, circoscritta al singolo componimento: se *fear* è reso con *timore* al sonetto 23, al 64 è invece tradotto con *terrore*. La fedeltà letterale è interpretata come coazione all'impiego di un numero limitato di tessere, quelle previste dall'originale, entro il perimetro del sonetto. Dunque, nel 1996, Sanguineti non era ancora approdato all'oltranza della traduzione a calco, da lui recentemente sperimentata nella versione dell'*Ippolito* di Euripide richiestagli dal Teatro Antico di Siracusa, in cui la *contrainte* del ritorno del traducente viene estesa all'intero testo, in modo tale che la corrispondenza fra una certa parola greca e il suo traducente italiano si mantenga, in traduzione, ogni qual volta l'originale impieghi quella parola.

---

[14] Le traduzioni di riferimento dei *Sonnets* di William Shakespeare sono: *Sonetti*, a cura di Giorgio Melchiori, versioni di Alberto Rossi e Giorgio Melchiori, Einaudi, Torino, 1965 (d'ora in poi: Melchiori); *I sonetti*, tr. a cura di Maria Antonietta Marelli, Milano, Garzanti, 1986 (d'ora in poi: Marelli); *Sonetti*, a cura di Alessandro Serpieri, Rizzoli, Milano, 1991 (d'ora in poi: Serpieri); *Sonetti*, a cura di Elio Chinol, Laterza, Roma-Bari, 1996 (d'ora in poi: Chinol).

[15] Ad esempio Chinol conserva quattro dei cinque *angel*, traducendoli sempre con *angelo* ed eliminando quello del v. 12; Melchiori invece alterna *angelo* con *angiol*.

[16] Melchiori traduce *better angel* del sonetto 144 con *angelo mio migliore* e *angiol mio buono*.

Nella traduzione sanguinetiana dei sonetti di Shakesperare, a quella letterale, si affianca anche un'altra fedeltà che riguarda la struttura retorica del testo e la disposizione delle parole. Senza giungere al calco sintattico, Sanguineti cerca di non perdere tutto ciò che conferisce il ritmo e detta la partitura del testo inglese, recuperando in traduzione il manierismo dei sonetti shakespeariani – così ben espresso dai frequentissimi parallelismi, strutture chiastiche, anafore –, quando addirittura non lo rafforzi introducendo ulteriori figure allitteranti, poliptoti, o non lo varii entro certi moduli.

Al sonetto 64, la traduzione ripropone le anafore dell'originale:

When I have seen by Time's fell hand defaced (v. 1)
When I have seen the hungry ocean gain (v. 5)
When I have seen such interchange of state, (v. 9)

quando io ho veduto, dalla mano spietata del tempo, sfigurato (v. 1)
quando io ho veduto l'affamato oceano acquistare (v. 5)
quando io ho veduto un tale interscambio di stato, (v. 9);

così come ai già citati vv. 6-7 del sonetto 129.

Nel rispetto del rapporto tra ritmo, lessico e sintassi, aggettivi singoli vengono tradotti con aggettivi singoli e strutture sintatticamente più complesse con strutture più complesse, come si vede al sonetto 129:

Is perjured, murd'rous, bloody, *full of blame*,
Savage, extreme, rude, cruel, *not to trust*; (vv. 3-4)

è spergiura, assassina, sanguinaria, *piena di biasimo*,
selvaggia, estrema, brutale, crudele, *da non fidarsene*: (vv. 3-4)

o al sonetto 64, dove la sequenza Agg+Agg+N propria della sintassi inglese passa a quella Agg+N+Agg, più vicina alla sintassi italiana:

The rich proud cost of outworn buried age, (v. 2)
il ricco sfarzo superbo delle consumate epoche sepolte, (v. 2).[17]

[17] Qualche esempio: «l'orgoglioso tesoro di età consunte e sepolte» (Melchiori); «l'orgoglioso tesoro di epoche ormai sepolte» (Marelli); «il ricco superbo sfarzo di età consumate e sepolte» (Serpieri); «sfigurato il superbo retaggio di età passate» (Chinol).

Come in ogni gioco che si rispetti, le regole traduttive sanguinetiane conoscono non poche eccezioni. Tali deroghe rispetto alla lettera dell'originale, possono avvenire a) per sottrazione, come nel caso dell'annullamento dell'anafora nella clausola del sonetto 43:

> *All* days are nights to see till I see thee,
> *All* nights bright days when dreams do show thee me.
> (vv. 13-14)
> *tutti* i giorni sono notti, a vedersi, finché non ti vedo,
> e le notti giorni luminosi, quando i sogni ti mostrano a me:
> (vv. 13-14);

b) per incremento, come al 129, andando a triplicare il doppio omeoteleuto (-*mente* / -*ata*) con l'inserimento di un terzo avverbio in -*mente* al v. 8 e di un terzo participio passato in -*ata*:

> Past reason hunted, and no sooner had,
> Past reason hated as a swallowed bait,
> On purpose laid to make the taker mad;
> (vv. 6-8)
> *delirantemente* ricerc*ata*, è, appena ottenuta,
> *delirantemente* detest*ata*, come un'esca inghiottita,
> *appositamente* appost*ata*, per rendere folle chi la prende,
> (vv. 6-8);

oppure introducendo un'allitterazione etimologizzante assente nell'originale, come nel sonetto 147:

> At random from the truth, vainly expressed: (v. 12)
> *vaneggiando* senza verità, formulati *vanamente*: (v. 12);

infine, c) per variazione, come nel poliptoto del sonetto 43:

> And, *darkly bright*, are *bright* in *dark* directed. (v. 4)
> e, *oscuramente luminosi*, sono *luminosamente* diretti nell'*oscurità*:
> (v. 4),

dove Sanguineti salva la doppia polarità luce-oscurità – come già in Serpieri: «e, oscuramente luminosi, sono luminosamente diretti nell'oscuro» – che in altre traduzioni viene parzialmente obliterata.[18] Il caso più notevole di variazione si ha nella reinterpretazione del

[18] Cfr. «E, luci nelle tenebre, sono luci rivolte a oggetto oscuro» (Melchiori); «e, al buio luminosi, luminosamente son diretti» (Chinol).

pronome *some* al sonetto 91 in chiave deittica, se così può dirsi, data la sua forza spazializzante e dunque teatralizzante – quasi una didascalia per gli attori –, ottenuta inserendo una calcolata alternanza tra due traducenti *alcuni*/*altri* proprio quando anche le traduzioni più "poetiche" osservano il precetto dell'identità del significante, limitandosi semmai a omettere il pronome, quando possibile, per evitarne la ripetizione:[19]

> *Some* glory in their birth, *some* in their skill,
> *Some* in their wealth, *some* in their body's force,
> *Some* in their garments, though new-fangled ill,
> *Some* in their hawks and hounds, *some* in their horse; (vv. 1-4)

> *alcuni* si gloriano della loro nascita, *altri* del loro ingegno,
> *altri* della propria ricchezza, *alcuni* della forza del corpo,
> *altri* dei propri abiti, sebbene brutti secondo l'ultima moda,
> *alcuni* dei loro falconi e cani, *altri* ancora dei loro cavalli: (vv. 1-4).

Con la scelta di mantenersi fedele all'intelaiatura dei sonetti shakespeariani, ripetizioni comprese – non annullando ad esempio l'esplicitazione ridondante dei pronomi soggetto o degli aggettivi possessivi propri della lingua inglese –, Sanguineti ottiene anche un «divertito abbassamento tonale»,[20] che gli consente di non disperdere, in traduzione, né il contenuto giocoso del canzoniere erotico né quello manieristico. In questa direzione è da intendersi l'introduzione di "sanguinetismi", cioè quei fenomeni linguistici di mimesi dell'oralità che contraddistinguono la scrittura poetica sanguinetiana dagli anni Ottanta in avanti (sebbene per la prosa si possa retrocedere fino a *Capriccio italiano*) e che puntano al recupero della dicibilità della scrittura. Così, in traduzione, i sonetti shakespeariani recano tracce del gusto del traduttore «per un basso parlato e quindi per abusi sintattici, lessicali, stilistici d'ogni sorta»,[21] ottenuti con le frequenti dislocazioni (2, v. 14: «e vederlo caldo, il tuo sangue, quando già lo sentirai freddo»; 64, v. 3: «quando talvolta le vedo rase al suolo, le sublimi torri»; 91, v. 8: «e tutti

[19] Melchiori, Serpieri e Marelli traducono i sette *some* dei vv. 1-4 con altrettanti *chi*; Chinol usa *chi* per i primi quattro *some* e lascia sottintesi i tre dei vv. 3-4.
[20] Lorenzini, *Uno Shakespeare praticabile cit*., p. 64.
[21] Vazzoler, *La scena, il corpo, il travestimento cit*., p. 189.

questi io li miglioro, sino al meglio assoluto»); le posposizioni enfatiche del soggetto (129, v. 13: «tutto questo lo sa bene, il mondo»); gli usi regionali del tipo *tenere* per *avere* e *stare* per *essere* (144, v. 1: «due amori io tengo, per conforto e disperazione» e v. 9: «e che il mio angelo, forse, sta mutato in demonio»); i verbi sintagmatici a calco come *togliere via* per *take away* (91, vv. 13-14: «[...] tu mi puoi togliere / tutto questo, via, e farmi, così, il più infelice»); le intensificazioni a mezzo dativo (64, v. 12: «che verrà il tempo, per portarmelo via, il mio amore»); fenomeni ormai in buona parte ben acclimatati nell'italiano dell'uso medio. Ma per mantenere la dicibilità nella frammentazione sintattica – non va dimenticato che la traduzione dei sonetti aveva una destinazione teatrale –, Sanguineti ricorre anche alle tipiche abitudini interpuntive della sua stessa produzione poetica, arricchendo di incisi, e quindi di virgole, il testo shakespeariano, scompigliandone il flusso sintattico senza per altro chiuderlo mai, al quattordicesimo verso, con il punto fermo, ma lasciandolo aperto dal segno dei due punti, cifra di tanta poesia sanguinetiana.

Puntare a una traduzione italiana che mantenga la fedeltà letterale all'originale inglese porta con sé un corollario: il privilegio della ripetizione sulla variazione.

La questione non è secondaria se si considera che il passaggio dall'inglese all'italiano è anche il passaggio da una cultura europea in cui la *repetitio* è struttura significativa e ricercata ad un'altra, quella romanza, in cui invece il caposaldo del sentimento stilistico è stata la *variatio*. Discutendo delle due fondamentali tradizioni retoriche europee, Mario Wandruszka scriveva infatti che

> la tradizione letteraria inglese è [...] proprio l'opposto di quella francese. La prosa inglese è molto propensa alla ripetizione retorica. L'onnipresenza della Bibbia e dello stile biblico in un paese protestante fu senza dubbio un fattore importante, certo non l'unico, per creare e rinforzare tale predisposizione.[22]

[22] Mario Wandruszka, "'Repetitio' e 'variatio'", in: AA.VV., *Attualità della retorica*, Atti del Convegno italo-tedesco (Bressanone 1973), Padova, Liviana, 1975, pp. 101-111, p. 104.

E, sempre nel 1973, Henri Meschonnic avvertiva che proprio la «soppressione delle ripetizioni»[23] è una delle pratiche ideologizzanti dei traduttori.

Se, come ha scritto Sergio Bozzola trattando di Montale traduttore di Steinbeck, al

> recupero dei significati propri del testo originario, è preferita l'omologazione culturale, che quei significati viola o annulla, riconducendo a coordinate familiari (e rassicuranti) il dato eteroclito, inquietante nella sua diversità: che significa in altre parole la prevalenza della tradizione sull'interpretazione,[24]

allora il testo tradotto finisce per essere annesso al codice del traduttore, producendo la deleteria «illusione del naturale, il come-se, come se un testo nella lingua di partenza fosse scritto nella lingua d'arrivo, a prescindere dalle differenze di cultura, di epoca, di struttura linguistica».[25]

Posto dunque che il traduttore compie necessariamente un atto di mistificazione socialmente autorizzato, deve però evitare di incorrere nell'«errore fondamentale [...] di attenersi allo stadio contingente della propria lingua invece di lasciarla potentemente scuotere e sommuovere dalla lingua straniera».[26] Il suo compito non è quello di celare dietro un'apparente naturalezza la sostanza altra del codice del testo originale, ma quello, teste Benjamin, di «trovare quell'atteggiamento verso la lingua in cui si traduce, che possa ridestare in essa, l'eco dell'originale».[27] E poiché il risultato delle *contraintes* della fedeltà lessicale e retorica è di spezzare i «limiti annosi»[28] della lingua d'arrivo, suscitando l'eco della lingua di partenza, si potrebbe dire che, in fondo, proprio il "mito" della fedeltà letterale è ciò che può opporsi all'*annessione* del testo tradotto, ciò che può evitare di neutralizzarne il dato eteroclito, esibendolo attraverso modalizzazioni che, forzando la lingua d'arrivo

---

[23] Henri Meschonnic, "Propositions pour une poétique de la traduction", in: *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 1973, pp. 305-323; tr. it. "Proposizioni per una poetica della traduzione", *Il lettore di provincia*, 44, 1981, pp. 23-32, p. 28.
[24] Sergio Bozzola, *Seminario montaliano*, Roma, Bonacci, 2006, p. 146.
[25] Meschonnic, "Proposizioni per una poetica della traduzione", *cit*., p. 24.
[26] Benjamin, *Il compito del traduttore cit*., p. 51.
[27] *Ivi*, p. 47.
[28] *Ivi*, p. 50.

secondo le regole della lingua di partenza, ricordino costantemente al fruitore che il fatto stesso che, dietro a una traduzione, il testo tradotto «possa mai trasparire, in qualche modo, è finzione culturale acquisita e socializzata».[29] La lingua della traduzione infatti *brucia* il modello poiché nulla trapassa da un codice all'altro, dal testo originale al testo tradotto.[30]

La fedeltà letterale praticata nei modi del Sanguineti traduttore dei sonetti di Shakespeare diventa così lo strumento che veicola il necessario sentimento di distanza che ci deve ispirare ogni traduzione, la cui idea di autorialità:

> passa non attraverso una 'libertà' che l'autore (della traduzione, del travestimento) si assume rispetto al testo, ma del continuo confronto (corpo a corpo) con il testo originale, che ne coinvolge tutti gli aspetti: lessicale, sintattico, drammaturgico, ideologico.[31]

Insomma, parafrasando il motto «Sono io che traduco: sono io che sto parlando»,[32] è Sanguineti che traduce: è Sanguineti che sta parlando.

Bibliografia

BENJAMIN Walter, *Angelus novus. Saggi e frammenti* [1955], Torino, Einaudi, 1962.

BOZZOLA Sergio, *Seminario montaliano*, Roma, Bonacci, 2006.

CORTELLESSA Andrea, "Sanguineti-Shakespeare: 'Dove finisce il mio io non lo so io'", *Poesia*, 117, maggio 1998, pp. 41-44, con un'appendice di testi a pp. 45-47.

MESCHONNIC Henri, "Propositions pour une poétique de la traduction", in: *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 1973, pp. 305-323; tr. it. "Proposizioni per una poetica della traduzione", *Il lettore di provincia*, 44, 1981, pp. 23-32.

SANGUINETI Edoardo, "Tradurre la tragedia", *l'Unità*, 13 gennaio 1981; ora in: *Gazzettini*, pp. 7-9.

SANGUINETI Edoardo, *La missione del critico*, Genova, Marietti, 1987.

[29] Sanguineti, *Il traduttore nostro contemporaneo cit*., p. 185.
[30] Cfr. *ivi*, p. 186.
[31] Vazzoler, *Il chierico e la scena cit*., pp. 40-41.
[32] Sanguineti, *Introduzione* a *Teatro antico cit*., p. 20.

SANGUINETI Edoardo, LIBEROVICI Andrea, *il mio amore è come una febbre e mi rovescio*, Milano, Bompiani, 1998.

SANGUINETI Edoardo, *Faust. Un travestimento*, Genova, Costa & Nolan, 1985; ora ripubblicato a cura di Niva Lorenzini, Roma, Carocci, 2003.

SANGUINETI Edoardo, *Omaggio a Shakespeare. Nove sonetti*, con illustrazioni di Mario Persico e un saggio di N. Lorenzini, Lecce, Manni, 2004.

SANGUINETI Edoardo, *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, a cura di Federico Condello e Claudio Longhi, Milano, Rizzoli, 2006.

SHAKESPEARE William, *Sonetti*, a cura di Giorgio Melchiori, versioni di Alberto Rossi e Giorgio Melchiori, Einaudi, Torino, 1965.

SHAKESPEARE William, *I sonetti*, tr. a cura di Maria Antonietta Marelli, Milano, Garzanti, 1986.

SHAKESPEARE William, *Sonetti*, a cura di Alessandro Serpieri, Rizzoli, Milano, 1991.

SHAKESPEARE William, *Sonetti*, a cura di Elio Chinol, Laterza, Roma-Bari, 1996.

SHAKESPEARE William, *La tragedia di Re Lear*, nella versione di Edoardo Sanguineti, Genova, Il Melangolo, 2008.

UNGARETTI Giuseppe, *Vita di un uomo*, IV, *40 sonetti di Shakespeare tradotti*, Milano, Edizioni della Meridiana, 1948.

VAZZOLER Franco, *Il chierico e la scena. Cinque capitoli su Sanguineti e il Teatro*, Genova, Il Melangolo, 2009.

WANDRUSZKA Mario, "'Repetitio' e 'variatio'", in: AA.VV., *Attualità della retorica*, Atti del Convegno italo-tedesco (Bressanone 1973), Padova, Liviana, 1975, pp. 101-111.