

La *Fedra* di Seneca-Sanguineti: rilettura di una traduzione per la messinscena

Sara Bandiera

DOI – 10.7358/erga-2014-002-band

ABSTRACT – The purpose of this study is to fill a gap about Edoardo Sanguineti's translations in the current bibliography. Despite the fact that Friedmar Apel's method brings a sweeping change to research in the field of translation studies and many works about Sanguineti's activity have been published in recent years, an overall analysis regarding Seneca's *Phaedra* still doesn't exist. The drama was translated for Luca Ronconi's theatrical production, performed at Teatro Stabile di Roma in 1969. Both play and translation were harshly criticized for their rhetoric, declamation and forceful emphasis: the same critics were directed to the original text. This study tries to show that Sanguineti perfectly knows that in the Seneca's play – as Eliot said – «the drama is all in the word». Therefore Sanguineti creates a new style of translation, that he calls «oracolese»: its idiosyncratic syntax (caused by reproduction of *ordo verborum*), assonances and alliterations, alienating commixture between high literal tradition and colloquial Italian grammar are strictly related to the mise-en-scene. Sanguineti realizes that Seneca's dramas' static plot has a special strength and – because «in translation there is no other speaker than translator» – this is the strongest relation with the original, the only point of contact possible.

KEYWORDS – Citabilità, dicibilità, Fedra, messinscena, metatraduzione, meta-translation, mise-en-scene, Phaedra, Sanguineti, Seneca, traduzione, translation.

Nell'ormai ricca bibliografia dedicata all'attività traduttoria di Edoardo Sanguineti, non mi pare esista uno studio complessivamente dedicato alla *Fedra* di Seneca, primo esperimento di traduzione dal latino, commissionatogli da Luca Ronconi per la messinscena al Teatro Stabile di Roma del 1969. Di quella rappresentazione restano oggi solo poche foto, a corredo di articoli che uscirono sulla stampa del tempo, impietosa tanto nei confronti dello spettacolo, quanto della traduzione¹. È doveroso citare, per il suo ca-

¹ Nicola Chiaromonte giudicava la rappresentazione al Teatro Stabile di Roma «noiosa», «malgrado il nobilissimo atteggiarsi e la bella dizione di Lilla Brignone in Fedra, malgrado la sobrietà di Mariano Rigillo nella declamazione dei cori, e malgrado anche la buona figurazione di Massimo Foschi in Ippolito e di Anita Laurenzi nella nutrice: mentre Gianni Santuccio [nel ruolo di Teseo] ci è parso enfatico più ancora della sua parte (che è dir parecchio) e mentre il giovane Marzio Margine, che recita la parte del messaggero,

rattere emblematico, almeno il contributo di Ezio Cadoni². Lo studioso – superando il taglio giornalistico di tante recensioni – abbozzò un rapido resoconto delle scelte linguistiche e stilistiche del traduttore, e tuttavia i suoi giudizi finirono per allinearsi a quelli della critica coeva. Egli parla espressamente di «declamazione fastidiosissima» e di «oratoria controproducente sulla scena»: dimenticando, però, che l'accusa di «esasperata letterarietà» aveva riguardato anche il testo di partenza³. A dispetto del titolo prescelto per il suo contributo (la *Fedra* di Seneca-Sanguineti, appunto), Cadoni – e il suo tempo – non hanno adeguatamente tenuto conto dell'originale. Un'impostazione metodologica che non mette al riparo dal rischio di cedere a considerazioni del tutto soggettive. *In primis*, quelle derivanti dal prendere in esame soltanto il secondo termine del binomio originale-traduzione, formulando relativamente a quest'ultimo giudizi di puro gusto (spesso associato a una pregiudiziale negativa).

La leggerezza di metodo, denunciata già dallo stesso Sanguineti in *Teatro antico*⁴, è stata superata solo recentemente da una serie di pubblicazioni che, riportando in primo piano la questione della stratificazione delle lingue storiche, ha proposto di considerare l'originale non come un monumento immobile nel tempo, ma come un laboratorio in continua attività⁵. L'assunto, pienamente accettato per la lingua d'arrivo, risulta tuttavia indigesto proprio in rapporto al testo di partenza, in virtù del suo *status* di classico e della sua *auctoritas*. Sulla scia delle prospettive inaugurate dall'estetica fenomenologica di Luciano Anceschi⁶, la proposta è stata quella di sostituire alla domanda di tipo metafisico: «Si può tradurre?», la domanda di tipo fe-

dovrebbe essere semplicemente mandato a scuola [...]. Ronconi sembra aver voluto [...] raggelare, classicheggiare e declamare». Chiaromonte criticò anche la traduzione sanguinetiana: «Declamati come li fa declamare Ronconi, nella prosa non sempre felice di Edoardo Sanguineti, i versi di Seneca perdono anche quel tanto che di drammatico che pure, di quando in quando, hanno» (Chiaromonte 1969). Critico anche Elio Pagliarani, che pur apprezzando la traduzione sanguinetiana («[...] ne spremere tutta la freschezza possibile») definì lo spettacolo di «una noia fitta, invincibile e banale, malamente travestita da spettacolo culturale» (Pagliarani 1969).

² Cadoni 1971, 284-288.

³ «La convenzionalità, l'esteriorità, l'esasperata letterarietà rivelano che la forma tragica ha perso il rapporto primario con il suo contenuto ed è perciò attraversata da un profondo disagio» (Petroni 1981, 358).

⁴ «Nelle mie traduzioni si sono sempre cercate soltanto le affinità con la mia scrittura [...]. Gli specialisti del greco e del latino, quando sono intervenuti, l'hanno fatto al massimo in veste di recensori, con commenti in verità molto generici – traduzione bella o bizzarra o forzata – e raramente con osservazioni puntuali» (Sanguineti 2006a, 17).

⁵ Per una panoramica si vedano almeno Apel 1997; Mattioli 1983; Citti 1988; Folena 1991; Buffoni 2006; ma anche Nasi - Silver 2009.

⁶ Anceschi 1962, 180.

nomenologico: «Come si traduce?»⁷. L'interdisciplinarietà e la complessità dell'atto traduttivo richiedono infatti non una soluzione univoca sul piano teorico, ma un'applicazione del problema in un contesto eminentemente pragmatico.

Come già detto, studi recenti dedicati a Sanguineti traduttore hanno preso atto della svolta, e tuttavia hanno prevalentemente riguardato, per la letteratura latina, Catullo e Lucrezio⁸. Ciò che qui intendo proporre sono alcune considerazioni relative alla traduzione dell'unica tragedia latina con la quale Sanguineti si cimentò. Ed è significativo che le osservazioni più illuminanti in merito alla *Fedra* tradotta per la messinscena di Ronconi siano state proprio quelle del traduttore: la cui attività fu sempre accompagnata da un'intensa riflessione sull'idea e i meccanismi del tradurre⁹. «I testi antichi sono letteratura» e il «teatro è citazione di testi», scrive Sanguineti in esergo al testo tradotto nel '69, ribadendo quanto già sostenuto durante il terzo convegno della rassegna dei Teatri Stabili¹⁰:

Il teatro traduce, nel proprio linguaggio, una realtà che a noi perviene depositata nella lingua morta delle belle lettere, e il corpo degli attori [...] è l'organo di simile traduzione (o resurrezione).

Per Sanguineti, i testi classici (la «letteratura») «si fanno rifunzionare, si traducono in teatro [...], in ripetizione rituale: in citazione»¹¹. «Il meccanismo profondo della vera traduzione consiste sempre nel fatto che qualcuno, qui, parla per bocca d'altri», e quindi il «procedimento, ridotto all'osso,

⁷ Mi riferisco, in particolare, a Mattioli 1983, 135-163.

⁸ Le traduzioni dei testi del poeta neoterico sono confluite nell'*Omaggio a Catullo*, in Sanguineti 2002b, 249-254, e, limitatamente al carme XXXI, in Sanguineti 1997, 205, anch'esso oggi in Sanguineti 2002b, 414, con il titolo *Imitazione, da Catullo*. Anche con Lucrezio, Sanguineti ha avuto un breve ma intenso dialogo traduttorio, sebbene piuttosto tardivo: la prima traduzione dal *De rerum natura*, del 1989, è per Sergio Liberovici, ora in Sanguineti 2002b, 245-246. La prova successiva, per Luca Lombardi, si colloca tra il 1989 e il 2000, ora in Sanguineti 2006b, 218 ss. Una terza e ultima occasione di confronto muove dalle richieste di Claudio Longhi, che ne ha fatto materia per due distinte rappresentazioni sceniche, il reading *Omaggio a Lucrezio* (Pavia, 10 settembre 2006) e lo spettacolo *De rerum natura o la natura delle cose* (Parma, 7 febbraio 2007). Nell'ambito della ricca bibliografia relativa a Sanguineti traduttore di Catullo, è doveroso citare almeno Weber 2004, Condello 2005a e Condello 2008, che contiene interessanti osservazioni anche riguardo alle traduzioni da Orazio e Lucrezio. Le prove traduttorie dal *De rerum natura* sono state ampiamente analizzate anche in Lorenzini 2003, Condello 2005b, Paterlini 2006, Arvigio 2011 e Lorenzini 2011.

⁹ Le riflessioni di Sanguineti sulla resa della *Fedra* senecana sono contenute nella nota introduttiva alla traduzione per Ronconi (Sanguineti 1969, 69) e, più distesamente, in Sanguineti 1995, 99-106.

¹⁰ Firenze, 27-28 ottobre 1967.

¹¹ Sanguineti 1967, 4-5.

è tutto un travestimento»¹². La traduzione può dunque essere assimilata al teatro, con il quale condivide il medesimo compito di mediazione¹³.

Quel che ci appassiona di questi «puri fantasmi del teatro morto dei classici»¹⁴ – e che il traduttore deve saper ricreare – è un sentimento di «invalicabile distanza»¹⁵. Ovvero, un effetto di straniamento che implicitamente neghi l'universalità del classico, ribadendone la natura di prodotto storico: risultato che il traduttore ottiene paradossalmente avvicinandosi il più possibile al testo di partenza. Con Walter Benjamin, Sanguineti fa propria la lezione di Rudolf Pannwitz: il filosofo tedesco, nella *Crisi della cultura europea* (1917), riconosceva che l'errore fondamentale del traduttore è di «attenersi allo stadio contingente della propria lingua invece di lasciarla prepotentemente scuotere e sommuovere dalla lingua straniera»¹⁶. Sanguineti lascia pertanto che l'italiano sia pervaso dalla lingua di Seneca e riesce inaspettatamente – rifacendosi al concetto di «citabilità» – a recuperare un rapporto più genuino con il testo di partenza. Il nostro traduttore sostiene con forza che «tutto è citazione»: ma da Benjamin ha appreso che «anche la citazione più fedele e scrupolosa, per accurata, ossessiva che voglia essere, non è mai pura ripetizione, e varierà infinitamente»¹⁷. Solo così si spiega la «reinterpretazione perpetua, inarrestabile, di un corpus mutevole di testi, iscritti in un mutevole canone»¹⁸.

Per Sanguineti, il traduttore di testi destinati alla rappresentazione scenica è vero e proprio Dramaturg. Figura molto diversa dall'autore e dal regista, il Dramaturg è

colui che progetta le modalità della realizzazione scenica, e poi, lavorando sul canovaccio o sul copione dato all'autore [...] lo gira, dopo averlo in qualche modo pensato e ripensato, al regista che lo realizza, poi, con gli attori.¹⁹

Nella polemica sanguinetiana contro l'eccesso di letteratura che da sempre caratterizza il nostro teatro, lo sforzo del traduttore deve essere teso a restituire alla parola la sua potenza espressiva, ripristinando «nelle rappresenta-

¹² Sanguineti 1987, 183.

¹³ «Dietro la *species* del travestimento del traduttore, non si ritrova che il suo proprio *cerebrum*, di lui, monologante in atto. Esattamente, se permettete, dietro alla maschera dell'attore, così sta l'attore, non il personaggio» (Sanguineti 1987, 187).

¹⁴ Sanguineti 1967, 5.

¹⁵ Sanguineti 1987, 188.

¹⁶ Benjamin 1921, 48.

¹⁷ Si veda, a proposito, Sanguineti 2010, 335-347.

¹⁸ Sanguineti 2002a, 212.

¹⁹ *Un'intervista a E. Sanguineti*, a cura di M.D. Pesce, in Pesce 2003. A tale proposito si veda anche l'intervento di Claudio Longhi in Sanguineti 2006a, 311-315. Sulla figura e l'attività del Dramaturg in prospettiva storica si può consultare Meldolesi - Molinari 2007.

zioni le modalità primitivamente significanti del testo»²⁰. In quest'ottica, è chiaro che tradurre Seneca per la scena significa non sminuirne «l'oratoria sontuosa» (strada praticata da tanti traduttori del poeta latino)²¹. Significa, all'opposto, esaltare il «virtuosismo recitativo» che ha fatto di Seneca «un maestro della scrittura scenica e, si potrebbe dire, il promotore della scena tragica moderna»²². Ecco allora che la traduzione si configura come un calco, a ogni livello (fonico, lessicale, e soprattutto, frastico) del testo di partenza: l'adattamento alle strutture della lingua d'arrivo è (quasi) sempre ridotto all'essenziale²³.

Sanguineti genera, attraverso il rispetto dell'*ordo verborum* dell'originale, una sintassi frammentaria, ricca di incisi, continuamente interrotta da una fitta tramatura di virgole che, in apparente antitesi con l'effetto di dicibilità perseguito, proprio per questo si traduce in un discorso complesso, assai vicino al parlato, contraddistinto da rapporti paradigmatici e giustapposizioni, anticipazioni, interruzioni e riprese²⁴. La volontà di salvaguardare il più possibile la costruzione latina della frase produce una resa altisonante (simile all'«oracolese» dell'*Edipo*)²⁵. Allo stesso tempo, la

²⁰ Pesce 2003, 33.

²¹ Per Sanguineti, Seneca era un passaggio obbligato anche in relazione (e in relazione) al cosiddetto «periodo dell'entusiasmo» (Amoroso 1995, 219-224), che determinò la ripresa teatrale dei drammi senecani nel XX secolo, a partire dal sodalizio tra Ettore Parratore e Silvio D'Amico, allora direttore dell'Accademia d'Arte Drammatica (Citti - Neri 2001, 82). Fondamentale, in questa riscoperta di Seneca, il teatro della crudeltà di Artaud: un teatro che affronta il grottesco, il macabro, l'eccessivo, attribuendovi un ruolo catarattico. Per Sanguineti, vissuto nel pieno della tempesta polemica dell'alternativa Brecht/Artaud, si trattava di uscire finalmente dall'antitesi di «una problematica storicamente già esaurita» e di «lavorare a un teatro» che fosse «al contempo massimo della partecipazione e massimo dello straniamento; anzi, a un teatro dove il massimo della partecipazione è il massimo dello straniamento» (Sanguineti 2006a, 17).

²² Sanguineti 1995, 104.

²³ La poetica della *contrainte* elevata a metodo di traduzione valorizza la struttura del testo di partenza, sia sul piano lessicale, sia sul piano dei parallelismi che intelaiano l'originale (in particolare l'anafora e l'antitesi, figure ampiamente analizzate in Traina 1974, 31 ss.). Per un approfondimento sulla poetica della *contrainte* rinvio a Curi 2006, 369-463.

²⁴ «Il gioco delle parentesi, degli incisi, della punteggiatura, che ad altri possono sembrare ostacoli, sono per me strumenti di dicibilità» (Sanguineti 2006a, 15).

²⁵ Espressione riconducibile allo stesso Sanguineti, che la usa nell'*Introduzione a L'Edipo tiranno* (Sanguineti 2006a, 227): «Ho tradotto pensando agli attori, al palcoscenico, agli spettatori, alla dicibilità del testo, segnatamente nel caso di un testo così, che, come ho avuto occasione di dire, è un po' tutto scritto in oracolese». Sanguineti ama ricordare l'episodio della ribellione degli attori di Benno Besson durante le prove dell'*Edipo Tiranno*: «Gli attori dissero a Besson che non sarebbero mai riusciti a pronunciarla [la traduzione], e nemmeno a mandarla a memoria: ogni due parole una virgola, un inciso; mancava quel flusso continuo», quella «letteratura» alla quale si erano abituati con Quasimodo. «Besson rispose: o si fa così, o non si fa [...]. E gli attori si convertirono», trovando

frammentazione del dettato crea, come già nel testo di partenza, un effetto di oralità, e dà conto della componente emotiva, prevalente su quella razionale, attraverso una tendenza che subisce un'accentuazione nelle parti più fortemente drammatiche.

Emblematico, in tal senso, il primo monologo di Fedra (vv. 85-128)²⁶.

O magna uasti Creta dominatrix freti 85
cuius per omne litus innumerae rates
tenuere pontum, quidquid Assyria tenus
tellure Nereus peruium rostris secat,
cur me in penates obsidem inuisos datam
hostique nuptam degere aetatem in malis 90
lacrimisque cogis? profugus en coniunx abest
praestatque nuptae quam solet Theseus fidem.
fortis per altis inuii retro lacus
uadit tenebras miles audacis proci,
solio ut reuulsam regis inferni abstrabat; 95
pergit furoris socius, haud illum timor
pudorue tenuit: stupra et illicitos toros
Acheronte in imo quaerit Hippolyti pater.
Sed maior alius incubat maestae dolor.
non me quies nocturna, non altus sopor 100
soluere curis: alitur et crescit malum
et ardet intus qualis Aetnaeo uapor
exundat antro. Palladis telae uacant
et inter ipsas pensa labuntur manus;
non colere donis templa uotiuus libet, 105
non inter aras, Atthidum mixtam choris,
iactare tacitis conscias sacris faces,
nec adire castis precibus aut ritu pio
adiudicatae praesidem terrae deam:

il testo sanguinetiano dicibile e citabile, ma soprattutto «teatrale, psicoanalitico, storico, mitologico» (Sanguineti 2006a, 10). Per le caratteristiche più significative delle traduzioni dai tragici greci si rimanda a Condello 2006, 565-594.

²⁶ Per il testo latino si è fatto riferimento a Casamento 2011, anche se il testo-fonte utilizzato da Sanguineti era essenzialmente quello dell'edizione Belles Lettres: «Non ho mai amato utilizzare molte edizioni diverse, salvo casi di emergenza. L'apparato critico mi ha sempre guidato nel formarmi un'idea della tradizione. E soprattutto ho sempre evitato di leggere altre traduzioni, per il timore di lasciarmi condizionare» (Sanguineti 2006a, 16). Questo metodo viene adottato anche nella traduzione della *Fedra*, con esiti non sempre felici. Si consideri, ad esempio, la traduzione del v. 472: «ecco il mare che è vuoto, spopolato di pesci». L'edizione Belle Lettres riporta appunto *piscibus*, e non *classibus* (lezione dei codici). Ma – come osserva Casamento 2011, 184 – la congettura *piscibus* (proposta da Bentley) «per quanto brillante, non pare considerare che il mare solcato dalle navi richiama un simbolo di civilizzazione per eccellenza, cui peraltro alluderà Ippolito, sia pur in maniera negativa, al v. 530».

iuuat excitatas consequi cursu feras 110
et rigida molli gaesa iaculari manu.
Quo tendis, anime? quid furens saltus amas?
fatale miserae matris agnosco malum:
peccare noster nouit in siluis amor.
genetrix, tui me miseret? infando malo 115
correpta pecoris efferum saeui ducem
audax amasti; toruus, impatiens iugi
adulter ille, ductor indomiti gregis –
sed amabat aliquid. quis meas miserae deus
aut quis iuuare Daedalus flammis queat? 120
non si ille remeet, arte Mopsopia potens,
qui nostra caeca monstra conclusit domo,
promittet ullam casibus nostris opem.
stirpem perosa Solis inuisi Venus
per nos catenas uindicat Martis sui 125
suasque, probris omne Phoebeum genus
onerat nefandis: nulla Minois leui
defuncta amore est, iungitur semper nefas.

In Sanguineti:

O terra di Creta, tu che sei la grande regina delle acque immense, e le tue navi senza numero occupano il mare, per tutte le spiagge, e con le tue navi tagli l'oceano praticabile, fino alle coste dell'Assiria, perché mi costringi a vivere qui, nei dolori e nelle lacrime, ostaggio consegnato a un focolare che mi è odioso, sposa del mio nemico? Ecco, il mio marito è fuggito lontano: alla sua moglie Teseo concede la sua solita fedeltà: forte compagno di un seduttore sfrenato, lo segue laggiù, attraverso le profonde tenebre della palude senza ritorno, per strappare, via dal suo trono, la donna che fu la preda del re infernale: così egli va, complice di una follia, e non lo trattiene il timore, non lo trattiene il pudore: il padre di Ippolito cerca gli stupri, cerca gli illegittimi letti, dentro l'abisso dell'Acheronte. Non i silenzi notturni, non il sonno profondo, mi sciolgono dall'angoscia: si alimenta, il mio male, e si accresce, e mi brucia, dentro, come il fuoco che trabocca nel cratere dell'Etna: e il mio telaio, lo strumento di Pallade, è abbandonato, e mi cade, giù dalle mie mani, la lana del mio fuso: io non ho più voglia di portarle, nel tempio, le mie offerte, non ho più voglia di partecipare alle processioni delle donne di Atene, di agitare, fra gli altari, le fiaccole, iniziate ai sacri misteri, di supplicare, con sante preghiere, con religiosi riti, la dea che governa, e che protegge, questa regione: ma mi piace stanare e inseguire, nella corsa, le belve, e scagliare, con la mia molle mano, i giavellotti inflessibili.

Che cosa cerchi, anima mia? Perché deliri per amore delle selve?
Ah, io la riconosco, in me, la malattia mortale di mia madre, la sventurata:
è nelle foreste, che i nostri amori si trasformano in peccati:
o madre, io ho pietà, per te: stretta da una malattia inconfessabile,
sfrenata, hai portato amore, imbestiandoti, al feroce maschio
di una mandria selvaggia: era terribile, quello, era ribelle al gioco,
un torvo toro adultero, un capo di vacche brade:
eppure, portava amore: ma c'è un dio, per me, la sventurata?
E dov'è Dedalo, che mi aiuti, in queste mie fiamme?
Anche se ritornasse vivo, quell'abile artista di Atene,
che rinchiuse i nostri mostri nella cieca casa del labirinto,
quale aiuto mi potrebbe promettere, per la mia vita?
Venere, che odia i figli del Sole, i suoi nemici,
vendica sopra di noi le catene del suo Marte,
e le sue catene: e rovescia vergogne spaventose sopra tutta la famiglia
di Febo: per una donna, se è nata da Minosse, non è cosa leggiera,
il suo amore: e c'è il crimine, che lo accompagna.

Felice si rivela la scelta di ricorrere a parallelismi e riprese, spesso valorizzati dalla posizione marcata, tra la fine di un verso e l'inizio del successivo («e non lo trattiene il timore, / e non lo trattiene il pudore»; «cerca gli stupri, / cerca gli illegittimi letti») ²⁷. Con estrema lucidità Fedra analizza la natura dell'angoscia che la pervade: è un passo importante per intendere non solo la psicologia del personaggio, ma anche – ed è quello che più interessa in questa sede – come la parola nel teatro senecano sia centro privilegiato per mettere in scena le contraddizioni che abitano l'animo umano. Una parola che è «essa stessa dramma e spettacolo, messaggio e commento»: perché «nella parola, più che nell'azione, trova il suo fondamento anche la costituzione drammatica del personaggio» ²⁸. *Malum* è termine chiave nel monologo della regina: torna ben quattro volte, e sempre a fine verso, in posizione forte (vv. 90, 101, 113, 115). È tradotto genericamente con il sintagma «il mio male»: tuttavia, man mano che l'analisi introspettiva di Fedra procede, la terminologia scelta da Sanguineti si fa più precisa, a dar conto della progressiva identificazione del tormento interiore della donna. Il v. 113 (con il celeberrimo *agnosco malum*) viene infatti reso: «Ah, io la riconosco, in me, la malattia mortale di mia madre, la sventurata». Dove «malattia» già ingloba e anticipa il senso profondo di quell'*infando malo correpta* che in Seneca troviamo solo al v. 116. Poco dopo, la similitudine del fuoco amoroso è efficacemente tradotta da Sanguineti: oltre a restituire puntualmente la *climax* dell'originale (*alitur, crescit, exundat*), il traduttore

²⁷ Vv. 96-97.

²⁸ Gazich 1998, 95-147.

dà conto del pathos e dell'angoscia opprimente che tormentano l'animo di Fedra attraverso le ripetizioni e la sintassi franta dalla continua punteggiatura, diretta conseguenza della resa a calco.

Non i silenzi notturni, non il sonno profondo,
mi sciolgono dall'angoscia: si alimenta, il mio male, e si accresce,
e mi brucia, dentro, come il fuoco che trabocca nel cratere dell'Etna.²⁹

Nei versi seguenti, le ripetizioni, i ricorrenti incisi, l'insistenza su pronomi e aggettivi possessivi, le inversioni, i deittici, e la paratassi contraddistinguono tanto il testo di Seneca quanto la traduzione di Sanguineti, nella quale questi aspetti vengono condotti a esiti esasperanti. In Seneca – diversamente dalla tragedia euripidea – non è la maieutica della nutrice ad accelerare il processo di analisi interiore della regina: è anzi lei che, *sua sponte*, si pone domande e si dà risposte (l'*agnosco* del v. 113 segna la definitiva e sgomenta acquisizione di coscienza). Del progressivo, ma inarrestabile processo di riconoscimento il traduttore dà conto esaltando, e anzi forzando, la dimensione scenica del testo. Perché «mettere in scena non significa coltivare una ridondanza di immagini che possa aggiungersi, in sottolineatura inerte, a quello che il tessuto verbale già esplicita e proclama».

Significa, pressoché all'opposto, elaborare un discorso scenico [...] che dica quello che non sta nel testo, e che la parola, quella parola scritta, quella letteratura da cui si muove, non contiene e non può contenere perché è aperto a un diverso alfabeto, a un altro codice.³⁰

Elaborare un discorso scenico vuol dire prefiggersi il compito di *ostendere*, un far vedere che chiarifica e nello stesso tempo dimostra. Si spiega così l'affabulazione che mima l'immediatezza del parlato e il tentativo di tradurre in parola il groviglio di sentimenti che abitano l'animo di Fedra, attraverso la costruzione di un verso che procede «con lentezza, ma metodico [...] quasi a porre, ad ogni avanzamento, un punto fermo, un punto di senso e di suono conquistato, attinto con fatica ma, ormai, definitivo, non più perduto»³¹. Una resa ottenuta attraverso una *collocatio verborum* aderente a quella del testo di partenza, e pertanto caratterizzata da un ordine «altro» rispetto all'italiano, che di norma allinea soggetto, predicato verbale e complemento oggetto. I costrutti marcati, talora introdotti *ex novo*, sono più spesso esito della traduzione a calco, e tuttavia determinano una struttura estremamente contorta e aggrovigliata, tipica di un'enunciazione orale.

²⁹ Vv. 100-103.

³⁰ Sanguineti 1995, 104.

³¹ Pesce 2003, 43.

Considerazioni analoghe possono essere formulate in relazione al discorso d'esordio della nutrice (v. 129 ss.), che si configura a tutti gli effetti come un'abile esercitazione di retorica, condotta secondo artifici che Sanguineti si sforza non solo di preservare ma, anzi, di valorizzare ed esibire.

*Thesea coniunx, clara progenies Iouis,
nefanda casto pectore exturba ocuis,
extingue flammam neue te dirae spei
praebe obsequentem: quisquis in primo obstitit
pepulitque amorem, tutus ac uictor fuit;
qui blandiendo dulce nutriuit malum,
sero recusat ferre quod subiit iugum.* 130
135

Si veda la traduzione:

O moglie di Teseo, o figlia illustre di Giove,
allontana, via dal tuo cuore casto, questi criminali pensieri:
spegni le tue fiamme, e non cedere alle tue atroci speranze:
chi resiste subito, chi subito lo scaccia via, l'amore,
ottiene la pace, ottiene la vittoria:
ma chi mollemente alimenta questa dolce malattia,
non potrà rifiutarlo, ormai, quel giogo che ha accettato.

L'intervento della *nutrix* è costruito secondo parallelismi e antitesi, presenti anche in traduzione: «ma non supinamente, non meccanicamente: dove il gioco non rende, è trascurato»³². Sanguineti introduce ripetizioni di fatto assenti nel testo di partenza, che accentuano l'oralità, la dicibilità del dettato: con meccanismo tipico dell'argomentazione parlata, il ragionamento della nutrice procede per piccoli segmenti, che progressivamente ampliano e precisano il significato delle precedenti asserzioni: «chi resiste subito, chi subito lo scaccia via, l'amore», in luogo del più lineare costruito latino *quisquis in primo obstitit / pepulitque amorem* (vv. 132-133). E ancora: «ottiene la pace, ottiene la vittoria», con ripetizione del verbo, evitata nel testo di partenza³³. Sanguineti è attento a restituire, ricorrendo alla prassi della resa a calco, la struttura delle battute tra Fedra e la nutrice, costruite sull'impiego di termini ripetuti e su uno scambio oppositivo che reca parallelismi perfetti mediante continue riprese espressive.

NUTRIX *Ferus est.* 240
PHAEDRA *Amore didicimus vinci feros.*
NUTRIX *Fugiet.*
PHAEDRA *Per ipsa maria si fugiat, sequar.*

³² A riconoscerlo fu proprio Cadoni che, come già visto, non era certo prodigo di complimenti (Cadoni 1971, 285).

³³ Dov'è il più lineare: *tutus ac victor fuit* (v. 123).

NUTRIX *Patris memento.*
PHAEDRA *Meminimus matris simul.*

Ippolito è designato dalla nutrice come *ferus*: ma la regina sa che in amore *vinci feros*. *Fugiet*, è il monito della *nutrix*: *Si fugiat, sequar*, ribatte Fedra. E così ancora: *memento ... meminimus; patris ... matris; genitor ... pater*. Un procedimento sul quale ha avuto modo di soffermarsi anche Eliot, poeta caro a Sanguineti, che aveva apprezzato il «trucco di Seneca consistente nel ripetere la parola di una frase nella successiva, soprattutto in sticomitia»³⁴. Parallelismi perfetti si riscontrano anche nella traduzione, che anzi si sforza di porre in risalto quelle rispondenze attraverso continue inversioni.

NUTRICE Ma fuggirà, lontano.
FEDRA Anche sopra i mari, se fuggirà, io lo inseguirò.
NUTRICE Ricordati di tuo padre.
FEDRA Anche di mia madre, io mi ricordo.

La *nutrix* di Sanguineti fa notare che Ippolito è un «cuore selvaggio». Fedra prontamente replica: «io lo so, che Amore li vince, i cuori selvaggi». A nulla vale l'appunto della nutrice: «Ma fuggirà, lontano». Tant'è che Fedra replica: «Se fuggirà, io lo inseguirò».

La struttura argomentativa già vista per la nutrice ritorna nella traduzione del passo dedicato alla confessione di Fedra (v. 645 ss.): passo che – in occasione del Convegno «Seneca e i volti del potere» – Sanguineti annoverò tra i più significativi di tutta la tragedia³⁵. Riporto solo la prima parte:

*Hippolyte, sic est: Thesei uultus amo
illos priores, quos tulit quondam puer,
cum prima puras barba signaret genas
monstrique caecam Gnosii uidit domum
et longa curua fila collegit uia.* 650
*quis tum ille fulsit! presserant uittae comam
et ora flauus tenera tinguebat pudor;
inerant lacertis mollibus fortes tori,
tuaeue Phoebes uultus aut Phoebi mei,
tuusue potius – talis, en talis fuit* 655
cum placuit hosti, sic tulit celsum caput.

La traduzione di Sanguineti:

È vero, Ippolito: io lo amo, il volto di Teseo,
quel suo volto di un tempo, il volto della sua giovinezza,

³⁴ Sul ruolo di Eliot nella rivalutazione di Seneca tragico nel Novecento, si vedano i lavori di Citti - Neri 2001, 87 ss., e Harrison 2009, 148-170.

³⁵ Sanguineti 1995, 105-106.

quando la prima barba segnava le sue ingenue guance:
quando vide la cieca casa del mostro, il labirinto di Cnosso:
quando ritrovò, con il suo lungo filo, la sua intricata strada:
ah, come era splendido, allora! Cingeva i suoi capelli con i nastri:
un roseo pudore tingeva il suo tenero viso:
c'erano forti muscoli, nelle sue delicate braccia:
era il volto della tua Diana, era il volto del mio Febo, il suo volto:
era, piuttosto, il tuo volto: era così, ecco, era così,
quando piacque alla sua nemica: e la sollevava così, la sua testa.

La resa è contraddistinta da una forte degradazione del dettato, che muove in direzione del colloquialismo. È tuttavia efficacissima, perché accentua il *pathos* del discorso della regina: «[...] il discorso viene spezzato e, come una muraglia vinta dall'assedio, tra le sue rovine emerge il senso nascosto, il senso negato»³⁶. Sanguineti ricorre a forme pronominali spesso pleonastiche, deittici, articoli determinativi (da interpretarsi come forma debole di dimostrativo), marche ostensive di tempo e di luogo. Queste forme, ampiamente utilizzate anche nei testi teatrali scritti *ex novo* da Sanguineti (si pensi a *Protocolli*, *Traumdeutung*, e *Storie naturali*) sono state definite da Niva Lorenzini forme di «pseudo-deissi»³⁷: perché «non c'è proprio nulla da indicare, bensì una messinscena della spazialità teatrale, ma una messinscena che non mira ad altro che a mostrare la natura convenzionale di questa spazialità e di questa corporeità»³⁸. L'eccesso connotativo ottenuto dal profluvio di indicali sembra il frutto di un'ossessionante coazione a ripetere, che tuttavia non dovrà essere ingenuamente accostato a tratti peculiarmente sanguinetiani (tipici, cioè, di Sanguineti in quanto autore di testi poetici e di *pièce* teatrali). Giustamente Federico Condello stigmatizza l'interpretazione delle traduzioni sanguinetiane su base mimetica ed emulativa, quasi che traduzione fosse per Sanguineti sinonimo integrale di travestimento³⁹: a proposito della poetica della *contrainte* elevata a metodo di traduzione, lo studioso osserva infatti che insistere troppo su questo carattere sanguinetiano significherebbe «dimenticare che qui c'è più regola che licenza». Colpisce infatti la metodicità con la quale tante forzature concorrono, inevitabilmente al «conseguimento di una sistematica sregolatezza»⁴⁰. Non a caso il «parlato piuccheparlato» in direzione del quale muovono le traduzioni sanguinetiane, «frutto della riproduzione dell'ipotesto sotto il profilo

³⁶ Pesce 2003, 43.

³⁷ Lorenzini 2003, 258-260.

³⁸ Condello 2006, 574-575.

³⁹ Accostamento fatto da Maria Dolores Pesce (Pesce 2003), all'interno del capitolo *Il traduttore-travestitore*, che pure non manca di osservazioni acute e puntuali.

⁴⁰ Condello 2006, 573.

delle metatassi [...] coincide spesso con l'errore, con il colloquialismo e il solecismo»⁴¹. Eppure «bisogna tenere alta la guardia della vigilanza sulla finalità della deriva»: si tratti di una «strategia straniante, un atto illocutorio finalizzato alla demistificazione»⁴².

Il trattamento corporeo del materiale verbale, tipico della prassi scrittorica del Sanguineti poeta, trova saldo ancoraggio nell'*antiquus animus* dell'originale.

Il traduttore – specie nei dialoghi – fa risuonare la resa italiana della lingua di Seneca e dei suoi artifici stilistici. Questo accade anche quando il gioco etimologico, nel testo latino, non si struttura tra battute consequenziali, ma nell'asserzione di un medesimo personaggio. Si vedano i vv. 998-999, nei quali Teseo – pronto a ricevere la notizia della morte del figlio – invita il nunzio a rompere ogni esitazione. Nel testo originale, il sovrano, reduce dall'insidioso Tartaro, afferma:

*Gnatum parens obisse iam pridem scio:
nunc raptor obiit. Mortis effare ordinem.*

Il Teseo di Sanguineti si esprime addirittura attraverso una vera e propria ripetizione:

Ma io lo so, da tempo, io il padre, *che* il mio figlio

[è scomparso

Ma è il seduttore, adesso, *che è scomparso*: e tu raccontala,

[la storia di questa morte.

Poco sopra accennavo al fatto che Sanguineti traduce a calco solo quando questa tecnica si rivela adatta a restituire le corrispondenze del testo senecano. A proposito si veda, nel secondo atto, l'argomentazione della *nutrix*, ormai complice di Fedra. Il passo è significativo nell'economia della tragedia, perché le parole della nutrice hanno l'esito di scatenare la misoginia di Ippolito, finora rimasta latente. Se il procedimento di Sanguineti è quello che possiamo definire «riduzione di ogni lessema al suo sema nucleare o al suo nucleo semico»⁴³, la traduzione della *sententia* ai vv. 459-460 costituisce un'eccezione alla regola.

*Ingenia melius recta se in laudes ferunt,
si nobilem animum uegeta libertas alit.*

Così un carattere d'uomo si solleva, diritto, su, fino alla gloria,
se una libertà vigorosa alimenta i suoi alti impulsi.

⁴¹ Condello 2006, 573.

⁴² Grignani 2007, 201.

⁴³ Costatazione di Federico Condello, che si rifà alla terminologia greimasiana (Condello 2012, 24).

È senz'altro vero che Sanguineti predilige il «traducente dizionarioale più ovvio e scolastico di ogni singolo lessema»⁴⁴. La traduzione più frequente del verbo *fero* è infatti quella di «portare». *Laus* è quasi sempre lode. *Ingenium* è ingegno. Ma non in questo passo, nel quale le esigenze dell'*interpretis* sembrano prevalere su quelle dell'*oratoris*. Tant'è che *laus* è gloria, e *ingenium*, contro ogni aspettativa del traduttore avvezzo alle traduzioni sanguinetiane (e ai loro calchi), è reso con l'espressione «carattere d'uomo». L'effetto straniante (di «invalicabile distanza») perseguito da Sanguineti è ottenuto, in questo caso, attraverso la mescolanza di elementi tipici del parlato (dalla sintassi frammentaria agli indicali fino – come si è visto – alla traduzione di *ingenium*) e di singole tessere che colpiscono per il loro elevato tasso di letterarietà («libertà vigorosa», «alti impulsi»).

Nella *Fedra* tradotta da Sanguineti vanno altresì riscontrati tentativi di attualizzare la tragedia, attraverso l'introduzione di elementi tutti iscritti all'ambito della contemporaneità, particolarmente adatti a essere recepiti dallo spettatore moderno. Il traduttore ricorre a lacerti psicoanalitici. Come ai vv. 687-694, quando *genus*, *stuprum* e *venter* avrebbero facilmente potuto essere tradotti con calchi lessicali, e tuttavia Sanguineti preferisce ricorrere a scelte contraddistinte da una più forte valenza espressiva, rendendoli rispettivamente con «sesso», «coito bestiale», «utero». Si confrontino testo di partenza e traduzione:

*o scelere uincens omne femineum genus,
o maius ausa matre monstifera malum
genetrix peior! Illa se tantum stupro
contaminavit, et tamen tacitum diu
crimen bifirmi partus exhibuit nota,
scelusque matris arguit vultu truci
ambiguus infans – ille te venter tulit.*

O tu che vinci, con il tuo delitto, tutto il sesso femminile,
o tu che hai osato un crimine peggiore della tua madre,
che è una madre di mostri! Perché quella si contaminò soltanto
in un coito bestiale, e soltanto l'orrore del parto deforme
rivelò il delitto, per tanto tempo occulto:
soltanto l'ambiguità del neonato, con il suo volto di toro,
accusò il crimine materno: ma è quello, l'utero che ti ha generato.

Va inoltre rilevato che Sanguineti inserisce singole tessere riconducibili alla terminologia cristiana (come al v. 54, «vergine santa» per *diva virago*, epiteto di Diana; ancora, al v. 119, il *quis deus* senecano – lungi dall'essere

⁴⁴ Condello 2012, 24.

tradotto con il più comune «quale dio»⁴⁵ – si trasforma nella locuzione «c'è un dio», espressione di un cruccio relativo all'esistenza del divino tutto inscritto nell'ambito della contemporaneità). Con l'intento di perseguire analoghi effetti stranianti, non vengono disdegnati anacronismi (come l'espressione «le classi medie», traduzione tutt'altro che piana di *medium vulgus*, v. 212) e cacofonici calembour («sagaci segugi», «torrenti erranti»). Sanguineti è attento a restituire con estrema precisione il lessico parentale sul quale appunta l'attenzione Seneca, e sceglie di mantenere le perifrasi del testo di partenza utili a designare i rapporti di discendenza. Non solo, per ribadire l'importanza le pone a inizio verso, in posizione marcata. Si veda la traduzione dei vv. 154-157:

*quid ille rebus lumen infundens suum
matris parens? Quid ille, qui mundum quatit
uibrans corusca fulmen Aetnaeum manu
sator deorum? ...*

che cosa farà il padre di tua madre, il Sole, che porta
[La sua luce sopra il mondo?]
Che cosa farà il padre di tutti gli dei, Giove, che fa tremare
[la terra,
quando getta, con la sua mano ardente, il suo fulmine
[di fiamma? [...]]

Sanguineti comprende che «il linguaggio parentale, al di fuori della semplice ricerca di effetti patetici, finisce con il caricarsi ulteriormente di senso, esprimendo un'implicita sentenza di colpevolezza e di condanna»: «[...] e così la parola, richiamando il vissuto del personaggio, il passato della sua famiglia, finisce con il richiamarne la colpa, fino a divenirne essa stessa parte»⁴⁶. Tramite la parola Seneca si addentra nell'animo umano, «ne coglie la mutevolezza, la varietà del mondo e dei sentimenti [...]. Esprime le inflessioni, le pause, le accelerazioni, le impuntature, per così dire, il fiato stesso di chi parla»⁴⁷. Il che risulta tanto più evidente nel passo in cui Fedra abbandona le vesti di donna innamorata, per assumere quelle di donna menzognera, pronta a mettere in scena il falso stupro. Ecco che Sanguineti, accentuando la dicibilità del dettato, restituisce le strategie figurali di cui si è avvalso Seneca per dare conto del mondo interiore della regina. Traducendo più alla lettera che si può, ottiene una paradossale convivenza di col-

⁴⁵ «Quale dio» e «che dio», si legge nella maggior parte delle edizioni italiane della *Fedra*. Così in Scandola 1958; Faggi 1979; Biondi 1989.

⁴⁶ Borgo 1993, 9, 12.

⁴⁷ Albini 1985, 136.

loquialismo e di letteralità: per questa via inaspettata, «il tono semiliturgico dell'originale è rispettato»⁴⁸.

In questa rapida carrellata di passi selezionati, è doveroso citare il celebre racconto del messaggero, definito da Sanguineti «luogo di assoluta virtù drammatica del testo».

I classici avevano perfettamente compreso che la tensione catastrofica non si raggiunge a colpi di effetti speciali, con l'evidenza ingenua della visione sensibile, ma anzi, attraverso la censura della visione diretta.⁴⁹

Con queste parole il traduttore valorizza la prassi del teatro antico di evitare la rappresentazione della morte, esaltando la potenza espressiva della reticenza scenica⁵⁰. La ricerca dell'effetto, perseguita nel testo senecano attraverso l'insistenza sulla grandezza dell'*eventum*, sull'orrore della rappresentazione, sul macabro della scena, non è appianata da Sanguineti, ma condotta a esiti esasperanti. Riporto i vv. 1090-1104:

<i>talis per auras non suum agnoscens onus</i>	1090
<i>Solique falso creditum indignans diem</i>	
<i>Phaethonta currus deuio excussit polo.</i>	
<i>Late cruentat arua et inlism caput</i>	
<i>scopulis resultat; auferunt dumi comas,</i>	
<i>et ora durus pulcra populatur lapis</i>	1095
<i>peritque multo uulnere infelix decor.</i>	
<i>Morbunda celeres membra peruoluunt rotae;</i>	
<i>tandemque raptum truncus ambusta sude</i>	
<i>medium per inguen stipite eiecto tenet;</i>	
<i>paulumque domino currus affixo stetit,</i>	1100
<i>haesere biiuges uulnere – et pariter moram</i>	
<i>dominumque rumpunt. Inde semianimem secant</i>	
<i>uirgulta, acutis asperi uepres rubis</i>	
<i>omnisque truncus corporis partem tulit.</i>	

Come, per l'aria, non riconoscendo il peso abituale, sdegnato per l'astro del giorno affidato a un falso Sole, il carro della luce già scosse Fetonte, sviato via per il cielo: così, per largo tratto, quello insanguina i campi, e la sua testa batte

⁴⁸ Albini 1985, 266.

⁴⁹ Sanguineti 1995, 101.

⁵⁰ Anche se la pubblicazione di un papiro di Ossirinco (*P.Oxy.* 5093; si veda Colomo 2011) riapre il dibattito sul tema della violenza in scena (oltre che sull'esistenza di una prima versione della *Medea* di Euripide). Si può ragionevolmente supporre che la prassi teatrale in età imperiale fosse cambiata rispetto al IV-V sec., e che la rappresentazione di azioni violente fosse entrata nell'uso: si pensi, appunto, alle numerose morti in scena del teatro senecano (*in primis* quella di Fedra, che avviene poco dopo la descrizione, per bocca del nunzio, della fine di Ippolito).

e rimbalza, sopra le rocce: e i cespugli strappano i suoi capelli,
e i duri sassi devastano le sue belle guance,
e si perde, tra le molte ferite, la sua grazia infelice:
le rapide ruote trascinano le sue moribonde membra:
e finalmente, così travolto, un tronco, con un ramo arso,
lo trattiene, infliggendogli la punta, in mezzo al suo inguine:
e mentre è così infilzato, si arresta, per un attimo, il suo carro:
e si sono fermati, per quel colpo, i due cavalli: ma poi lo spezzano,
subito, insieme, quell'ostacolo e quell'uomo: e poi lo tagliano,
così, mezzo morto, le siepi e gli aspri arbusti, con le acute spine:
e ogni pianta trattiene un pezzo del suo corpo.

Salta subito all'occhio la numerosa presenza di calchi frastici. I più vistosi sono al v. 1090, «Come, per l'aria, non riconoscendo il peso abituale», traduzione di *talis per auras non suum agnoscens onus*, e al v. 1096, «e si perde, tra le molte ferite, la sua grazia infelice», calco di *peritque multo vulnere infelix decor*. L'ordo verborum del testo di partenza è, a dire il vero, sostanzialmente rispettato in tutto il passo, ad eccezione dei vv. 1101-1102: aderendo al latino, il traduttore otterrebbe un costrutto comunque marcato, eppure qui Sanguineti opta per una dislocazione a destra, ancora più macchinosa. La frase è ulteriormente appesantita dagli pseudo-deittici «quell'ostacolo» e «quell'uomo». Un esito probabilmente determinato dalla difficoltà di sciogliere lo zeugma presente nel testo senecano (*moram / dominumque rumpunt*). Come se non bastasse, Sanguineti offre due traduzioni consequenziali dell'avverbio *pariter* («subito, insieme»): «una iperbolica disseminazione di *shifters*, di indicali vuoti»⁵¹, che tuttavia ben si adatta alla concitazione con la quale si esprime il nunzio, desideroso di precisare i macabri dettagli del racconto. Altro aspetto di rilievo è l'uso abbondante dell'articolo davanti al nome (ricorrente in tutta la tragedia): uno stilema che impressionò già Cadoni, che a tal proposito parlò di «una forma di vezzeggiativo popolare», riconducendo quest'uso unicamente al tentativo di dar conto del «parlare orgiasticamente colorito di Seneca»⁵². In anni recenti, si è soffermato su questo tratto tipico delle traduzioni sanguinetiane anche Federico Condello, che ha parlato di «spia» di una «traduzione subunitaria»: «[...] gli articoli determinativi – afferma lo studioso – mirano evidentemente a trasformare ogni nome nella propria citazione, nel proprio autonomo»⁵³. Il che

⁵¹ La considerazione formulata da Federico Condello in relazione alle tragedie greche (Condello 2006, 574) è valida anche per la traduzione della tragedia senecana.

⁵² Cadoni 1971, 284-285.

⁵³ Condello 2012, 28. Sull'uso di articoli determinativi come forme deboli di determinativo si sono espressi, tra gli altri, Niva Lorenzini (Lorenzini 1991, 178; Lorenzini 2003, 205-215) e Weber (2004, 297-299). Interessanti anche le osservazioni di Tibor Wlassics, che a proposito di *Novissimum Testamentum* scrive: «Gli eccessi dell'articolo determinativo

è senz'altro vero, ma ci sono significative eccezioni alla regola, delle quali è doveroso prendere atto. Si tratta di casi nei quali l'articolo ha il colore di una spontanea espressione colloquiale, lontana dalla patina di traduttese che aveva contraddistinto altri passi. Come nelle espressioni «le sue belle guance» e «la sua infelice grazia», dove prevale una sfumatura di patetismo rispetto all'ostinata esibizione della «traduzione subunitaria». Non mancano calchi lessicali, come il cacofonico «moribonde membra», che aderisce al latino *moribunda membra*, replicandone i suoni allitteranti. Spiccano inoltre scelte terminologiche sostanzialmente impoetiche, tuttavia in linea con l'espressionismo senecano: «insanguina», «rimbalza», «infliggendogli», «infilzato», «mezzo morto». Per lo stridente effetto fonico che produce, va segnalata anche la rima inclusiva in «sviato via»: espressione con la quale Sanguineti impropriamente traduce *escussit ... devio polo* (più pianamente: «scagliò dalla parte sbagliata del cielo», v. 1092). Qui è prevalsa la volontà di replicare le figure di suono del testo di partenza. Lo «spettacolo della parola»⁵⁴ si esprime anche negli artifici fonici, così fortemente ricercati.

Charles Segal, in relazione al racconto del messaggero, ha osservato che «in the dramatic performance a long narrative speech has a special force because the on-going stage action, the truly dramatic representation, halts and become static»⁵⁵. Le potenzialità espressive di questa staticità sono state debitamente valorizzate nella resa di Sanguineti: nella traduzione del luogo topico del nunzio davvero ci troviamo di fronte all'espressione «più indifferenziata, impotente della lingua, che contiene quasi solo il fiato sensibile»⁵⁶: è questa, a tutti gli effetti, «poesia che tende al puro lamento»⁵⁷.

Conclusa la lunga *rhexis* del nunzio, Teseo, «che ha pur ragione di piangere sul corpo del figlio», «non sa più trattenere l'empito degli affetti»⁵⁸. Nella traduzione il dettato si abbassa in direzione del colloquialismo. Pur

agiscono come macroscopi linguistici: separano, ingrandiscono, unicizzano» (Wlassics 1991, 99). Sebbene sia forte la tendenza a ravvisare consonanze tra il Sanguineti poeta e il Sanguineti traduttore, occorre precisare ancora una volta che nelle traduzioni i determinativi vanno intesi come «autonimi», giacché traduzione, per Sanguineti, è citazione, e l'idea di citabilità rimanda, a sua volta, alla dimensione di intertestualità (Condello 2008, 448). Per ulteriori approfondimenti, si veda *Per una teoria della citazione*, in Sanguineti 2010.

⁵⁴ La formulazione è di Diego Lanza: «Per leggere e comprendere Seneca non appare necessario, come è invece per altri tragici greci, figurarsi l'azione, i movimenti di scena, la gestualità degli esecutori per i quali i testi furono scritti. Il testo senecano è in qualche modo autosufficiente, perché la parola è il centro dello spettacolo, anzi la parola stessa è spettacolo» (Lanza 1981, 465).

⁵⁵ Segal 1986, 174.

⁵⁶ Sanguineti, nota introduttiva a *Le troiane*, in Sanguineti 2006a, 113.

⁵⁷ Sanguineti 2006a, 113.

⁵⁸ Giomini 1955, 97.

di ottenere una maggiore dicibilità, Sanguineti non esita ad accentuare all'inverosimile scelte espressive e figure retoriche presenti nell'originale, anche a costo di allontanarsi dalla traduzione a calco. Una scelta che si rivela funzionale a imprimere una nota di sincero fervore all'esacerbato grido di dolore di Teseo: «Perché io l'ho ucciso, no, perché io l'ho perduto, io lo piango» è traduzione estremamente frammentaria, ma certo efficace, del più stilisticamente elaborato *Quod interemi non, quod amisi fleo* (v. 1122). Il passo costituisce un'ulteriore riprova che la traduzione sanguinetiana è sempre pensata per l'esecuzione scenica: sono fondamentali, per una corretta interpretazione della frase, l'intonazione della voce dell'attore e una corretta distribuzione delle pause.

Concludo soffermandomi sul momento in cui Teseo, con l'aiuto del Coro, si appresta a riordinare i *disiecta membra* del figlio (v. 1256) per predisporre il cadavere al rito funebre. Indubbiamente il gusto del macabro contraddistingue l'intero passo: ma le perplessità di Giomini circa il valore tragico del monologo finale di Teseo non trovano conferma nel gesto pietoso di ricomposizione delle membra, destinato a rimanere frustrato⁵⁹: *Hoc quid est forma carens / et turpe, multo vulnere abruptum undique?* (vv. 1265-1266). Il corpo non può essere nemmeno destinato, nella sua interezza, alla cerimonia funebre: *hic, hic repono, non suo, at vacuo loco* (v. 1268). L'acutezza senecana giunge al parossismo: le figure retoriche sono utili a «denunciare la condizione di chi è in qualche modo e a qualunque costo senza più essere»⁶⁰. Si vedano, in particolare, i vv. 1265-1270:

... *hoc quid est forma carens*
et turpe, multo vulnere abruptum undique?
Quae pars tui sit dubito; sed pars est tui:
Hic, hic repono, non suo, at vacuo loco.
Haecne illa facies igne sidereo nitens,
inimica flectens lumina? Huc cecidit decor?

Sanguineti opta ancora una volta per una traduzione «a calco»:

Ma quale pezzo è questo, che non ha più una forma,
carne ripugnante, corrosa da tante ferite?
Quale parte è di te, io non lo so: ma è una parte di te:
qui, mettila qui, in un posto che non è il suo, in un posto

[che è vuoto:

ma è questa, dunque, la sua faccia, che risplendeva di celesti

[fulgori,

⁵⁹ Lo studioso parla di «forma di irrealtà, di astrusità scenica, che lascia perplessi sul suo valore tragico» (Giomini 1955, 108).

⁶⁰ Petrone 1996, 162-163.

che mortificava gli occhi dei suoi nemici? E così in basso
[è caduta, la sua bellezza?

Nessun tentativo di rendere il testo più fluente e scorrevole. Parallelismi e ripetizioni danno conto, attraverso l'inceppamento linguistico, dello sconvolgimento emotivo di Teseo. Il corpo di Ippolito non può essere ricomposto, e questa estrema frustrazione diventa emblema della tragedia consumatasi tra padre e figlio: il cieco *furor* di Teseo ha avuto conseguenze tali da escludere qualsiasi possibilità di riparazione. L'eccesso che sfiora il grottesco ha una sua innegabile forza: Sanguineti sfrutta ancora una volta, come nei momenti di maggior *pathos*, la parola che tende al lamento, al fiato, al silenzio⁶¹. Sa che la mimica dei personaggi senecani è, come si addice alla drammaturgia classica, una «mimica vocale»⁶².

Tornando al punto di partenza, l'«oratoria statica», giudicata da Candoni «controproducente», viene giustificata da Sanguineti proprio in relazione al dibattito sulla destinazione delle tragedie senecane. E trova saldo ancoraggio nella messinscena di Ronconi, di cui Sanguineti esalta le scelte registiche:

[...] la Fedra [di Ronconi] puntava al massimo di distanza e di staticità, unite a una marcata oratorialità della dizione, anche a partire dalla famosa *querelle* sulla effettiva destinazione, teatrale o libresca, delle tragedie senecane. Ronconi era senza dubbio stimolato da questo esercizio di lettura ad alta voce da parte di attori cui era impedita quasi ogni teatralizzazione del testo [...].

Senza entrare nel merito della *querelle*, la componente teatrale che caratterizza le tragedie senecane appare un dato incontrovertibile⁶³. Ne prende atto Sutton, che nel 1986 scrive: «[...] there is no reason for denying Seneca the title of playwright in the full sense of the word»⁶⁴. E come osserva giustamente Fitch, anche se le tragedie fossero state indirizzate alle sole *recitationes*, questo non può indurre a credere che la *recitatio* dovesse essere qualcosa di antiteatrale. Perché nel teatro senecano, la parola allude all'azione, e anzi – la parola stessa è l'azione: «[...] words [...] are not complete in themselves, but allude to some action and can only be fully understood if action is enacted and seen by the audience»⁶⁵.

⁶¹ Sanguineti 2006a, 113.

⁶² Sanguineti 1995, 103.

⁶³ «If Seneca's tragedies were not written with actual performance in the mind, their author at the very minimum maintains the fiction that they are destined for the stage» (Sutton 1986, 2).

⁶⁴ Sutton 1986, 62.

⁶⁵ Fitch 2000, 4. Sull'argomento si veda, oltre a Sutton 1986 e Fitch 2000, il contributo di Zanobi 2014, 53 ss., che mette in relazione le caratteristiche più tipiche del teatro senecano all'influsso del pantomimo.

Della *Fedra* senecana «si sono sottolineati, non a torto, il tono barocco, le acrobazie del linguaggio, le trovate a volte solo orride, addirittura raccapriccianti: senza dimenticare un concettismo acuto, filosofico, che fa del teatro senecano uno dei testi classici più facilmente citabili»⁶⁶. Ma Sanguineti sa che la citabilità costituisce il punto di forza del teatro senecano e la ragione profonda della sua modernità: per questo, non cerca di levigare la dimensione retorica, ma la valorizza, spesso conducendola a esiti esasperanti. Come si è detto, la traduzione di Sanguineti ha trovato terreno ideale nella messinscena di Ronconi (non a caso Sanguineti parlò di «nozze ideali») ⁶⁷. D'altronde, come il traduttore-traditore osservava nella nota introduttiva a *Teatro antico*, non gli capitò «mai di tradurre nulla [...] se non su proposta di un committente» ⁶⁸. Un'asserzione che lascia intendere, poiché siamo in una dimensione di «autentico storicismo assoluto», quanto la traduzione sia concepita da Sanguineti come atto creativo e contingente. E specifica committenza, nel caso della traduzione di testi teatrali, significa pensare al discorso come qualcosa da «metamorfizzare in fatto di spettacolo» ⁶⁹.

La *Fedra* di Ronconi «è trascinata a una sorta di implosione drammatica, ottenuta attraverso la calcolata e deliberata repressione e frustrazione della spettacolarità» ⁷⁰. Proprio qui sta il punto di raccordo con Seneca, il recupero dell'*antiquus animus* dell'originale: «[...] è chiaro, Ronconi non rappresenta, immediatamente, direttamente, la *Fedra* di Seneca, ma mette in opera, porta a rappresentazione la sua stessa letterarietà, perché riesca violata nel suo eccesso medesimo» ⁷¹. Per ricostruire la regia di Ronconi, è utile prendere in considerazione l'articolo di Renzo Tian, che – voce fuori dal coro – formulò un giudizio complessivamente positivo sullo spettacolo. Nel contributo *In un inferno gelido la tragedia di Fedra*, Tian scriveva:

Tutta la scenografia consiste in una grande piattaforma color bianco ghiaccio, inclinata in un pendio molto ripido [...]. Su questa piattaforma in declivio sono disposti alcuni pianerottoli a botola, che si aprono o si chiudono a seconda dello svolgimento dell'azione, e sui quali trovano posto i personaggi [...]. Gli spostamenti, ridotti al minimo indispensabile, sono ottenuti col passaggio degli attori dall'uno all'altro pianerottolo per mezzo di scalini anch'essi retrattili. ⁷²

⁶⁶ Bettini 1989, 18-19.

⁶⁷ Sanguineti 2006a, 8.

⁶⁸ Sanguineti 2006a, 8.

⁶⁹ Pesce 2003, 32.

⁷⁰ Sanguineti 1995, 103.

⁷¹ Sanguineti 1995, 103.

⁷² Tian 1969.

Ancora, si legge nell'articolo, le azioni più violente sono ottenute attraverso una straordinaria semplicità di mezzi: vale la pena ricordare almeno la morte di Ippolito, suggerita unicamente da un drappo bianco che un messo adagiava sopra il di lui corpo. Per Tian, «l'intuizione di Ronconi vale da sola l'intero spettacolo. Il teatro di Seneca, tradizionalmente immaginato come grondante di sangue, orrore, crudeltà [...] può essere efficacemente reso attraverso una mortificata nudità da oratorio: [...] la crudeltà della parola viene prima ancora che attraverso l'immagine»⁷³.

Sforzandosi di fornire una buona definizione di classico, Sanguineti afferma che «è testo che esige di venire perpetuamente tradotto e ritradotto»⁷⁴. Consapevole che il traduttore, *malgré lui*, è sempre traditore, egli rifiuta l'idea che tra testo di partenza e testo di arrivo venga a instaurarsi un rapporto di tipo gerarchico. Pensando piuttosto a un rapporto paritario tra due poetiche, asserisce che un classico esiste sempre e solo in traduzione, «nelle infinite citazioni e riprese, variazioni e imitazioni, trasposizioni e parodie, e insomma nella interminabile storia che procede dalla sua esemplarità»⁷⁵.

Ma se un classico è un libro che non possiamo mai smettere di tradurre, per un classico teatrale, per Seneca tragico, poniamo, si tratta di costringerlo a incarnarsi nuovamente per noi, tra di noi, di forzarlo, proprio, a farsi carne. Così, nell'effimera vita della traduzione, *Fedra* verifica, come ogni classico della scena, la sua longevità e, forse, la sua immortalità.⁷⁶

Le questioni della contemporaneità e della permanenza del classico, intese come possibilità di ritrovarne significati ancora attuali, per Sanguineti devono essere affrontate in un contesto concreto: perché «è solo guardando alla concreta pratica spettacolare, e insomma alle traduzioni praticabili in scena, per cominciare, che una risposta si rende possibile»⁷⁷.

La traduzione sanguinetiana, come si è visto, è deliberatamente e dichiaratamente meta-traduttiva: eppure la tecnica a calco trova una giustificazione e anzi, una piena valorizzazione, non solo nella volontà di esibire il *medium* della traduzione, ma anche e soprattutto nella messinscena. Non a caso, la resa sanguinetiana raggiunge gli esiti più felici nei momenti di maggiore drammaticità,

nei passi che meglio si prestano a una messinscena o perché la componente visiva vi spicca in modo particolare o perché il dialogo vi risulta insolita-

⁷³ Tian 1969.

⁷⁴ Sanguineti 1995, 106.

⁷⁵ Sanguineti 1995, 106.

⁷⁶ Sanguineti 1995, 106.

⁷⁷ Sanguineti 1987, 186.

mente teso e incisivo, o perché il monologo ha l'impronta di una violenta capacità mimetica e richiama, sollecita un'elaborazione registica.⁷⁸

Sanguineti dunque sfrutta e valorizza una serie di «virtualità» e di «possibilità teatrali» già sottese all'originale⁷⁹. L'esecuzione scenica non ha mai smesso di essere il fine delle sue traduzioni, perché in Italia «abbiamo eccellenti traduzioni di classici del teatro, molto utili per la lettura privata e per l'ausilio alla comprensione linguistica», ma questo vale «molto, molto meno» per la realizzazione teatrale. Se il problema di tradurre un testo letterario è di per sé grave,

altro è quando questo testo è gestito dall'attore nell'immediatezza della realizzazione teatrale e ci si trova alle prese con un pubblico che deve intendere immediatamente: c'è proprio una modalità della parola, la modalità teatrale che è estremamente specifica.⁸⁰

SARA BANDIERA
Università degli Studi di Milano
sarabandiera@tiscali.it

BIBLIOGRAFIA

- Albini 1985 U. Albini, Aspetti drammaturgici della Fedra senecana, in R. Uglione (a cura di), *Atti delle Giornate di studio su Fedra*, Torino 1985, 133-139.
- Amoroso 1995 F. Amoroso, Spettacoli senecani nel ventesimo secolo: l'attività dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico, in *Atti dei Convegni «Il mondo scenico di Plauto» e «Seneca e i volti del potere»*, Genova 1995, 219-224.
- Anceschi 1962 L. Anceschi, *Progetto di una sistematica dell'arte*, Milano 1962.
- Apel 1997 F. Apel, *Il movimento del linguaggio: una ricerca sul problema del tradurre*, a cura di E. Mattioli - R. Novello, Milano 1997 (*Sprachbewegung. Eine historisch-poetologische. Untersuchung zum Problem des Übersetzens*, Heidelberg 1982).
- Arvigo 2011 T. Arvigo, Piccola cosmogonia portatile, *Nuova Corrente* 58 (2011), 81-104.
- Benjamin 1981 W. Benjamin, Il compito del traduttore, in R. Solmi (a cura di) *Angelus novus: saggi e frammenti*, Torino 1981 (*Die Aufgabe des Übersetzers*, Heidelberg 1923).

⁷⁸ Albini 1985, 133.

⁷⁹ Giustamente Albini 1985, 139, osserva che merito di Sanguineti è stato quello di aver messo in primo piano ciò che stava tra le pieghe del dettato cosiddetto oratorio di Seneca.

⁸⁰ Sanguineti 1997, 202.

- Bettini 1989 M. Bettini, *Le riscritture del mito*, in G. Cavallo - P. Fedeli - A. Giardina (a cura di), *Lo spazio letterario di Roma antica*, I, *La produzione del testo*, Roma 1989, 15-35.
- Biondi 1989 G. Biondi, in Seneca, *Medea, Fedra*, Milano 1989.
- Borgo 1993 A. Borgo, *Lessico parentale in Seneca tragico*, Napoli 1993.
- Buffoni 2006 F. Buffoni, *Per una scienza della traduzione*, in *Il viaggio della traduzione. Atti del Convegno di Firenze (13-16 giugno 2006)*, Firenze 2006, 15-25.
- Cadoni 1971 E. Cadoni, *La Fedra di Seneca-Sanguineti*, *Maia* 23 (1971), 284-288.
- Casamento 2011 A. Casamento, in Seneca, *Fedra*, Roma 2011.
- Chiaromonte 1969 N. Chiaromonte, *Un ciclone di noia attraversa i secoli*, *L'Espresso*, 26 gennaio 1969.
- Citti 1988 V. Citti, *Traduzione e rapporti intertestuali*, in S. Nicosia (a cura di), *La traduzione dei testi classici: teoria, prassi, storia. Atti del Convegno di Palermo (6-9 giugno 1988)*, Napoli 1991, 91-102.
- Citti - Neri 2001 F. Citti - C. Neri, *Seneca nel Novecento. Sondaggi sulla fortuna di un «classico»*, Roma 2001.
- Colomo 2011 D. Colomo, *Rhetorical epideixeis*, in D. Colomo - J. Chapa (eds.), *The Oxyrhynchus Papyri*, LXXVI, London 2011, 84-171.
- Condello 2005a F. Condello, *Catullo in Sanguineti. Note a margine*, *Strumenti critici* 20, 1 (2005), 76-92.
- Condello 2005b F. Condello, *Impuro specchio. Sul Lucrezio di Sanguineti*, *Il Verri* 29 (2005), 124-131.
- Condello 2006 F. Condello, *Appunti su Sanguineti traduttore dei tragici*, *Poetiche* 8, 3 (2006), 565-594.
- Condello 2008 F. Condello, *Lucrezio, Catullo, Orazio e Sanguineti*, in *Poetiche* 10, 3 (2008), 423-467.
- Condello 2012 F. Condello, *Introduzione*, in E. Sanguineti, *Ifigenia in Aulide di Euripide*, Bologna 2012, 9-60.
- Curi 2006 F. Curi, *Una poetica della contrainte. Sanguineti, l'avanguardia, l'Oulipo*, *Poetiche* 8, 3 (2006), 369-463.
- Faggi 1979 V. Faggi, in Seneca, *Medea, Fedra, Tieste*, Milano 1979.
- Fitch 2000 J.G. Fitch, *Playing Seneca?*, in G. Harrison (ed.), *Seneca in Performance*, London 2000, 1-12.
- Folena 1991 G. Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Torino 1991.
- Gazich 1998 R. Gazich, *Strategie figurali nella Phaedra di Seneca*, in R. Gazich (a cura di), *Il potere e il furore. Giornate di studio sulle tragedie di Seneca*, Brescia 1998, 95-147.
- Giomini 1955 R. Giomini, *Saggio sulla Fedra di Seneca*, Roma 1955.

- Grignani 2007 M.A. Grignani, *Novecento plurale. Scrittori e lingua*, Napoli 2007.
- Harrison 2009 S.J. Harrison, *Modern Versions of Senecan Tragedy*, *Trends in Classics* 1 (2009), 148-170.
- Lanza 1981 D. Lanza, *Lo spettacolo della parola*, *Dioniso* 52 (1981), 463-475.
- Lorenzini 1991 N. Lorenzini, *Il presente della poesia: 1960-1990*, Bologna 1991.
- Lorenzini 2003 N. Lorenzini, *La poesia: tecniche di ascolta. Ungaretti Rosselli Sereni Porta Zanzotto Sanguineti*, Lecce 2003.
- Lorenzini 2011 N. Lorenzini, *Sanguineti e il teatro della scrittura. La pratica del travestimento da Dante a Dürer*, Milano 2011.
- Mattioli 1983 E. Mattioli, *Studi di poetica e retorica*, Modena 1983.
- Meldolesi - Molinari 2007 C. Meldolesi - R. Molinari, *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Milano 2007.
- Nasi - Silver 2009 F. Nasi - M. Silver, *Per una fenomenologia del tradurre*, Roma 2009.
- Pagliarani 1969 E. Pagliarani, *Fedra muore di noia*, *Paese sera*, 13 gennaio 1969.
- Paterlini 2006 C. Paterlini, *Sanguineti 2004-2006: Mikrokosmos e Quaderno di traduzioni*, *Poetiche* 8, 3 (2006), 623-643.
- Pesce 2003 M.D. Pesce, *Edoardo Sanguineti e il teatro. La poetica del travestimento*, Alessandria 2003.
- Petrone 1981 G. Petrone, *Il disagio della forma. La tragedia negata di Seneca*, *Dioniso* 52 (1981), 357-367.
- Petrone 1996 G. Petrone, *Metafora e tragedia. Immagini culturali e modelli tragici nel mondo romano*, Palermo 1996.
- Sanguineti 1967 E. Sanguineti, *I classici a teatro*, *Quindici* (novembre-dicembre 1967), 4-5.
- Sanguineti 1969 E. Sanguineti, *Fedra*, Torino 1969 (= E. Sanguineti, *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, Milano 2006).
- Sanguineti 1987 E. Sanguineti, *Il traduttore, nostro contemporaneo*, in *La missione del critico*, Genova 1987, 182-188 (= E. Sanguineti, *Il traduttore, nostro contemporaneo*, *Il Ponte* 5, 1979, 593-599).
- Sanguineti 1995 E. Sanguineti, *Tradurre Seneca tragico*, in *Atti dei Convegni «Il mondo scenico di Plauto» e «Seneca e i volti del potere»*, Genova 1995, 99-106 (= E. Sanguineti, *Cultura e realtà*, Milano 2010, 39-45).
- Sanguineti 1997 E. Sanguineti, *Il mio Catullo*, in N. Criniti (a cura di), *Insula Sirmie. Società e cultura della Cisalpina verso l'anno mille*, Brescia 1997, 199-205.
- Sanguineti 2002a E. Sanguineti, *Classici e no*, in I. Dionigi (a cura di), *Di fronte ai classici*, Milano 2002, 211-212.

- Sanguineti 2002b E. Sanguineti, *Il gatto lupesco. Poesie 1982-2001*, Milano 2002.
- Sanguineti 2006a E. Sanguineti, *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, Milano 2006.
- Sanguineti 2006b E. Sanguineti, *Quaderno di traduzioni: Lucrezio, Shakespeare, Goethe*, Torino 2006.
- Sanguineti 2010 E. Sanguineti, *Cultura e realtà*, Milano 2010.
- Scandola 1958 M. Scandola, in Seneca, *Ercole furioso, Le Fenicie, Le Troiane, Medea, Fedra*, Milano 1958.
- Segal 1986 C. Segal, *Language and Desire in Seneca's Phaedra*, Princeton 1986.
- Sutton 1986 D.F. Sutton, *Seneca on the Stage*, Leiden 2006.
- Tian 1969 R. Tian, In un inferno gelido la tragedia di Fedra, *Il Messaggero*, 13 gennaio 1969.
- Traina 1974 A. Traina, *Lo stile drammatico del filosofo Seneca*, Bologna 1974.
- Weber 2004 L. Weber, *Gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti*, Bologna 2004.
- Wlassics 1991 T. Wlassics, Lectura di Novissimum Testamentum, in L. Giordano (a cura di), *Sanguineti. Ideologia e linguaggio*, Salerno 1991, 95-102.
- Zanobi 2014 A. Zanobi, *Seneca's Tragedies and the Aesthetics of Pantomime*, London - New York 2014.