

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIII, n. 43, 2024

RUBRICA CENTRO STUDI INTERUNIVERSITARIO «EDOARDO SANGUINETI»

Travestire Macbeth per demistificare la contemporaneità: potere, amore e morte nel tardo capitalismo

Disguising Macbeth to demystify contemporaneity: power, love and death in late capitalism

ERMINIO RISSO

ABSTRACT

L'articolo si concentra sul rapporto non sporadico di Sanguineti con Shakespeare, facendo emergere diverse problematiche e delineando compiutamente il concetto di travestimento. L'analisi porta alla luce un legame particolare fra *Macbeth Remix* e l'introduzione di Sanguineti a un'edizione del *Manifesto di Marx e Engels*, le *Tesi sul Manifesto*: i due testi dialogano al punto che le osservazioni marxiane sono il retroterra del travestimento shakesperiano e dicono sul piano interpretativo quello che il *Macbeth Remix* dice su quello artistico. In questo gioco, il testo da tradurre diventa una sorta di *contrainte*, con le sue regole e i suoi limiti dell'interpretazione: è uno sguardo su una scrittura radicata nella storia.

PAROLE CHIAVE: Shakespeare, Macbeth, Sanguineti, travestimento, scrittura, teatro

The article focuses on Sanguineti's non-sporadic relationship with Shakespeare, bringing out various issues and fully outlining the concept of disguise. The analysis brings to light a particular link between *Macbeth Remix* and Sanguineti's introduction to an edition of *Marx and Engels' Manifesto*, the *Tesi sul Manifesto*: the two texts dialogue to the point that the Marxian observations are the background of the Shakespearean disguise and they say on an interpretative level what the *Macbeth Remix* says on an artistic level. In this game, the text to be translated becomes a sort of *contrainte*, with its rules and its limits of interpretation: it is a look at a writing rooted in history.

KEYWORDS: Shakespeare, Macbeth, Sanguineti, disguise, writing, theater

AUTORE

Erminio Riso (1967) ha conseguito il dottorato in *Analisi ed interpretazione dei testi italiani e romanzi* presso l'Università di Genova. Insegnante in un liceo genovese e consulente editoriale, è attualmente assistente di ricerca presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Salerno nell'ambito del Progetto di Rilevante Interesse Nazionale *Sanguinetwork: ritratto di un secolo breve*. Si occupa di letteratura dall'Ottocento agli anni Duemila (ha scritto su Foscolo, Lucini, Pasolini, Arbasino, Sanguineti e il *Living Theatre*). Fa parte dei Comitati Scientifici del Centro Studi Interuniversitario Edoardo Sanguineti e della "Biblioteca-Magazzino Sanguineti". Fra le sue pubblicazioni più recenti *Laborintus di Edoardo Sanguineti*. Testo e

commento (Manni, 2006, nuova edizione 2020), Edoardo Sanguineti alla Comune di Berlino. Il mezzo violento della poesia, dalla guerra fredda agli anni duemila (Edizioni dell'Orso, 2023), Tracce di modernità (Edizioni dell'Orso, 2024) e le prefazioni alle nuove edizioni, per Feltrinelli, di Segnalibro (2021), Il gatto lupesco (2021), Capriccio italiano (2021), Il Giuoco dell'Oca (2023) e L'orologio astronomico (2024). Di Sanguineti ha curato: Il chierico organico (2000), Ideologia e linguaggio (N.E. 2001), Mikrokosmos (2004, 2021), Cultura e realtà (2010), per Feltrinelli; Atlante del Novecento italiano (2001), per Manni. Sempre per Manni ha curato Living/Reznikov, Quattro spettacoli del Living Theatre (2000), edizione bilingue.
erisso@unisa.it

1. Nel 1996 Sanguineti traduce nove sonetti di Shakespeare per lo spettacolo teatrale che inaugurò, al Teatro della Tosse di Genova, il ciclo “L’opera completa di William Shakespeare”, [...] per la regia di Tonino Conte, con il titolo *Siamo un Sogno dentro un Sogno*. Confluirono quindi in parte, liberamente adattati con altri miei materiali poetici, in “Sonetto”, un travestimento shakespeariano, musiche, scene e regia di Andrea Liberovici, su commissione del Teatro Carlo Felice di Genova, dove fu rappresentato nel 1997, nell’Auditorium. Il testo del travestimento fu edito a Milano nel 1998 (insieme a quello di *Rap*), presso Bompiani, col titolo *Il mio amore è come una febbre e mi rovescio*.¹

La committenza del Teatro della Tosse è l’occasione che sta alla base dell’incontro per la scena con Shakespeare e il motore dal quale nasce il primo travestimento shakespeariano (regia di Andrea Liberovici, con Ottavia Fusco e la voce fuori campo di Vittorio Gassman). E, per inciso, a presiedere al primo incontro, poi così fecondo di conseguenze, tra Sanguineti e Liberovici, al “Cineclub Lumière” di Genova, è la proiezione del film di Carmelo Bene *Nostra Signora dei Turchi*. Dopo Ariosto (*Orlando furioso* con Ronconi, del 1969, riedito nel 1996 per la cura di Claudio Longhi)², Goethe (*Faust*, 1985) e Dante (*Commedia dell’Inferno*, 1989) è giunta l’ora di Shakespeare: *Sonetto* è un calibratissimo *pastiche* tra uno Shakespeare declinato per la scena e – come scrive Sanguineti stesso – materiali di altra estrazione. E che Shakespeare fosse iscritto nel destino di Sanguineti, tanto che l’incontro tra i due fosse solo una questione di tempo, lo si evinceva chiaramente già dall’intervento sulle pagine de «l’Unità» del 19 novembre 1977, dal titolo acuto e acuminato insieme, *Lear all’italiana*:

La preistoria shakespeariana («una lontananza alle soglie del tempo», per accogliere le parole di Strehler), tra fiaba e mito, in questo gigantismo barbarico da sublime teatro d’appendice, si sposa così con il gergo dell’istrionismo pagliaccesco, mediazione attualizzante, pertinente e accoglibilissima, per il «nostro contemporaneo» d’obbligo: ma è chiave privilegiata di lettura, non codice interpretativo globale, in effetti, e Strehler la assume e l’abbandona con evidente disinvoltura. E con risultato composito. Con il senno di poi, ci si può avvedere facilmente, poiché dal

¹ E. SANGUINETI, *Omaggio a Shakespeare. Nove Sonetti*, disegni di M. Persico, con un saggio di N. Lorenzini, Manni, Lecce 2004, p. 57. Sulla traduzione, oltre al saggio di Niva Lorenzini, vd. M. MANFREDINI, *Sonetti di Shakespeare alla Sanguineti*, in EAD., *L’aspra disarmonia. Lingua e scrittura in Edoardo Sanguineti*, Il Mulino, Bologna 2020, pp. 229-242.

² E. SANGUINETI, *Orlando Furioso*, Bulzoni, Roma 1970; ID., *Orlando furioso. Un travestimento ariostesco. Prima rappresentazione Spoleto, 4 luglio 1968, regia di Luca Ronconi*, a cura di C. Longhi, Il Nove, Bologna 1996.

'72 ad oggi di acqua ne è passata parecchia, sotto e sopra i ponti e le scene del nostro teatro, che la kottizzazione è stata una delle strade maestre della divulgazione dell'Ideologia del Potere, come categoria assoluta: cioè, oggi possiamo dirlo, dell'ingegnosissima tra le mistificazioni imperanti. Non tanto per immediata responsabilità di quell'onesto polacco, naturalmente, ma per i suoi inevitabili effetti secondari di coagulazione, accanto ad altri germi e poli innumerevoli, di ben più salde radici, e di ben più rilevante incidenza. Machiavelli è tornato in Inghilterra, così, nelle vesti di un Dominio qualunque, qualunque. Quando la kottizzazione si è poi sposata con la brechtianizzazione media d'uso, sono esplose, fatalmente, tutte le ambivalenze.³

Nei tardi '90, tutto sembra concorrere a un programmatico ingresso nel mondo shakespeariano secondo le regole dello spaesamento e della presa di distanza, badando proprio a evitare le paludi dell'attualizzazione, dello Shakespeare trattato disinvoltamente da contemporaneo, cosa che comunque – come abbiamo appena letto nel passo dal Sanguineti critico teatrale – non si può ascrivere tra le responsabilità dirette dello studioso polacco, quanto ad abitudini registiche e incrostazioni interpretative.

Il 9 luglio 1998 esordisce al Festival dei Due Mondi di Spoleto *Macbeth Remix*, con il sottotitolo, che è una precisa definizione operativa e autoriale, «un travestimento tratto da W. Shakespeare e F. M. Piave di Edoardo Sanguineti, musica e regia di Andrea Liberovici, con Ottavia Fusco, Massimo Venturelli, Judith Malina (registrata)».

Sanguineti lo presenta così nel libretto di sala:

MACBETH: UNA PIENA SREGOLATEZZA. Il punto di partenza per *Sonetto*, apprestato lo scorso anno con Andrea Liberovici, era già Shakespeare, da me tradotto, e variamente mescolato a sonetti da me composti. E ancora Shakespeare, non a caso, presiede (in congiunzione con Francesco Maria Piave, marginalmente collaborante con il suo libretto verdiano) a questo *Macbeth Remix*, che appartiene, per me, a quel genere di "travestimento" cui già ho sottoposto, musica o non musica, Ariosto, Goethe, Dante... Anche in questo caso, si procede ad una traduzione, piuttosto rigorosa, direi, della tragedia archetipica, o meglio di una serie di episodi e di lacerti, selezionati in progetto da Andrea, del quale ho deliberatamente rispettato, fatta eccezione per minime addizioni o minimi tagli, le scelte e, all'occasione, il piacere di conservare frammenti del testo originale. È mia, invece, la responsabilità della provocatoria congiunzione tra quell'ingegnoso barbaro e quel melodrammatico adat-

³ E. SANGUINETI, *Lear all'italiana*, in ID., *Giornalino secondo 1976-1977*, Einaudi, Torino 1979, pp. 316-317, già in «l'Unità», 19 novembre 1977. Il riferimento è allo studioso polacco Jan Kott (J. KOTT, *Shakespeare nostro contemporaneo*, Feltrinelli, Milano 1989).

tatore, e il connubio, lievemente mostruoso in verità, tra Shakespeare e Piave, infine, non è spiaciuto affatto a Liberovici, che ne ha cavato quel profitto musicale che me ne attendevo. Non è inutile che lo spettatore sappia che questo prodotto della mia collaborazione con Liberovici, ad ogni buon conto, è ormai il terzo, in un giro strettissimo di tempi, e che in principio, fu uno spettacolo che aveva per titolo, tutt'altro che arbitrario, *Rap*, che già si avvantaggiava, come della collaborazione interpretativa di Ottavia Fusco, di una poetica di mixaggio e di montaggio tra livelli di scrittura (letteraria, musicale, scenica) tradizionalmente reputati, a torto, incompatibili. Allargare al massimo l'orizzonte dei linguaggi, puntare sopra frizioni e choc, speculare sopra accoppiamenti di forme e di toni assolutamente non giudiziari, è per me esercizio antico e preciso progetto di poetica. Il teatro, che è appunto, per eccellenza "travestimento", mi pare che invochi siffatte manipolazioni, in vista di una piena sregolatezza inventiva, anarchicamente ben temperata. E questo vale per la parola, per il suono, per l'immagine, per il gesto. Del resto, si sa, Shakespeare insegna.⁴

Liberovici, riflettendo sulla genesi e sulle caratteristiche del testo, osserva che è una sorta di partitura di musica concreta nascosta, si parlava continuamente di suono, mi sembrava interessante far emergere questa partitura, a mio avviso, nascosta e da questa idea è nata l'opera di *Macbeth Remix*.⁵

Ma questa «partitura», questa particolare dinamica di parole e suono e di parola-suono, cosa esprime? E di cosa ci deve parlare il suo remixaggio?

Se è vero che Shakespeare presenta la figura del tiranno spietato è altrettanto vero che l'assassinio del predecessore non si poteva annoverare, all'epoca, fra le eccezioni; il dramma storico sulla scena elisabettiana è una sorta di cronaca, una «figurazione animata di una serie di eventi reali»,⁶ eventi sorretti e rappresentati da un uso pragmatico del verso. Agostino Lombardo spiega come nella scena alla corte del re d'Inghilterra Edoardo il confessore (IV, III), attraverso le parole di Malcolm (nel quale ritrae la figura del nuovo principe rinascimentale), Shakespeare introduca nelle storie inglesi, per la prima volta, un discorso politico nell'accezione moderna del termine,⁷ e come, a livello formale, antitesi e compresenza degli opposti, in continui accostamenti, siano il tratto costitutivo e più profondo della tragedia (dove convivono bene e male), come enuncia in apertura il coro delle tre streghe (I,

⁴ Cito dal libretto di sala della prima di Spoleto, conservato tra i materiali del *Fondo Eredi del Centro Studi Interuniversitario Edoardo Sanguineti* di Torino, messi a disposizione da Clara Allasia.

⁵ Queste osservazioni sono tratte da un video di Liberovici di commento al travestimento shakespeariano, presente sul sito <https://vimeo.com/87930570>.

⁶ W. SHAKESPEARE, *Le tragedie*, in ID., *Teatro completo di William Shakespeare*, vol. IV, a cura di G. Melchiori, Mondadori, Milano 1990, p. 842.

⁷ Ivi, p. 843.

1). Nel *Macbeth Remix* le streghe si appropriano e utilizzano una battuta del portinaio, come mi ha fatto notare Liberovici in uno scambio epistolare via mail:

Le streghe, in voce, s'appropriano di una battuta del portinaio [...]. Qualcuno bussa fragorosamente alla porta e, essendo le streghe nell'etere, ci segnalano che l'etere stesso contiene lo strumento del potere. Lì, nell'invisibile, tutto si muove e tutto vive, e non a caso i primi suoni scomposti dello spettacolo che si sentono sono quelli di un'antenna radio che cerca, riuscendoci, di connettersi direttamente con le voci delle streghe. [...] Le voci del prologo sono volutamente voci di streghe italiane, streghe suddite, mentre la strega madre, interpretata da Judith, parla direttamente in inglese e quindi con la lingua attuale del dominio.⁸

Ma è anche l'umanità del tiranno a essere indagata:

Macbeth è un uomo tutto d'un pezzo, una irresistibile macchina da guerra. Uccidere chiunque sembri ostacolarlo è per lui l'unica condotta concepibile, così come l'escalation sociale - barone di questo, poi barone di quello, poi sovrano assoluto - è l'unica motivazione al mondo. Macbeth non lotta per governare il paese, o per fare il bene dei suoi sudditi. Per lui è come una gara sportiva in cui arrivare in cima significa semplicemente aver battuto tutti gli altri; una volta ottenuto questo, si può anche morire.⁹

Masolino d'Amico completa così il discorso:

Macbeth continua una riflessione iniziata almeno con *Re Lear* - nell'intreccio di Gloucester e del suo figlio naturale, Edmond - che molto ha inciso sul rinnovamento del teatro inglese, e che corrisponde al ben più ampio rinnovamento delle "grandi narrazioni" della cultura occidentale in atto fra Cinque e Seicento. Si tratta del confronto tra due opposti modi di concepire la storia dell'umanità: da una parte il motivo profetico già orizzonte morale del teatro del Medioevo e del primo Cinquecento, ed ora fortemente riaffermato dal provvidenzialismo dei movimenti religiosi protestanti, per cui il destino dell'uomo, e quindi le sue azioni e il loro valore politico e morale, sono predeterminati da forze superiori e inappellabili - rappresentate nella tragedia, in modo favolistico e beffardo, dalle streghe e dalle loro oscure predizioni; e dall'altra parte la volontà, il carattere, le azioni che l'individuo, e quindi i singoli personaggi, compiono in una intensa vicenda personale autonomamente vissuta, e aprendosi caparbiamente, contro ogni legge, alla ventura e all'affermazione, ma per questo anche alla delusione e alla sconfitta - che diventa,

⁸ Email privata di Andrea Liberovici.

⁹ W. SHAKESPEARE, *Tutte le opere*, vol. I, a cura di F. Marengo, Bompiani, Milano 2018, p. 1811.

per personaggi e pubblico insieme, difficoltà di discernere e prevedere, smarrimento del bandolo, resa all'arbitrio e alla casualità, e ricerca di nuove certezze, non più ultraterrene ma in tutto e per tutto "naturali", mondane.¹⁰

Entrando più nella costruzione dell'opera osserva:

Da una traccia prefissata e legittimata dalle Scritture - e quindi provvista da una motivazione esterna - si passa così a una linearità mossa, rappresentabile secondo criteri nuovi, dettati da motivazioni interne, cioè dalle stesse attività umane alle quali una storia sempre più imprevedibile forniva un'incerta legittimazione. Il mondo di Macbeth è dominato da istinti violenti e primordiali, che nella loro realizzazione trovano anche la loro fine. L'opera vive allora dell'incontro/scontro fra due retoriche uguali ed opposte, della predestinazione e dell'imprevedibilità, che la immergono nel buio dell'inconoscibilità, dell'interrogazione sempre inevasa, del tempo che non passa mai o che passa troppo in fretta, dell'impulso che elude qualsiasi calcolo e disegno; fino alla finale perdita di un preciso significato che non sia quello della lotta per un potere sempre infido, precario e minaccioso.¹¹

E a *Re Lear*, qualche anno dopo, come vedremo, approderà anche Sanguineti, creando una perfetta circolarità tra il critico teatrale e l'autore di teatro.

Ecco cosa significa, dunque, quello «Shakespeare insegna» sul quale si chiude la breve presentazione del travestimento: Shakespeare insegna amore, morte, potere.

Macbeth è del 1606, scritto a ridosso della diffusione in Inghilterra del *Principe* di Machiavelli, con tutto ciò che comportava in quanto a visione dell'autonomia della politica, ma anche dell'accentramento del potere; tra i mediatori del pensiero dell'illustre fiorentino c'è anche Alberico Gentili che, nelle sue *De legationibus*, definisce Machiavelli «democratico» e soprattutto, per la prima volta, svelatore degli arcani del potere, aprendo la via a quella interpretazione di Machiavelli che attraverso Rousseau arriverà a Foscolo, che lo definirà così: colui «Che temprando lo scettro a' regnatori / Gli allor ne sfronda, ed alle genti svela / Di che lagrime grondi e di che sangue» (*Dei Sepolcri*, vv. 156-159). Il *Macbeth* sembra quasi essere il prologo significativo dell'apertura del secolo dell'assolutismo:

tra il 1606 e il 1659 l'assolutismo trionfava quasi ovunque in Europa; anche là dove, come in Inghilterra, l'assolutismo monarchico non riuscì a prevalere, si instaurò un assolutismo di tipo parlamentare. Mentre le strutture politiche erano messe a dura prova dalle guerre esterne e dalle lacerazioni di natura religiosa, le

¹⁰ Ivi, pp. 1821- 1822.

¹¹ *Ibid.*

antiche certezze erano scosse dal diffondersi delle teorie contrattualistica e monarcomache e dalla nuova visione meccanicistica dell'universo.¹²

Analizzando poi i meccanismi di trasformazione internazionale:

Si aggiungevano a questo le ricorrenti crisi economiche, causate sia dal declino delle importazioni di argento dall'America, sia da cattivi raccolti, da carestie e da pandemie, che si manifestarono con frequenza anche maggiore del secolo precedente. Unico rimedio a tale stato di disagio sembrava un'autorità politica meno vincolata da leggi, consuetudini e privilegi, e quindi capace di imporre un più uniforme indirizzo ai membri della comunità.¹³

Secondo Mousnier, Bodin e Machiavelli così riflettevano:

Al centro di tutti questi conflitti ideologici si collocavano i principi della sovranità e della ragion di Stato elaborati, rispettivamente, da Jean Bodin e da Machiavelli. Il sovrano rappresentava, secondo Bodin, "Il potere supremo dello Stato, che non è vincolato da alcuna legge... E non riconosce alcuna autorità superiore"; al sovrano spetta legiferare, organizzare la difesa militare, decidere la guerra e la pace, fare giustizia, imporre tributi, battere moneta, ecc. La ragion di Stato legittimava qualunque azione il principe volesse intraprendere per garantire la sicurezza e il bene dello Stato. Sia Bodin sia Macchiavelli furono oggetto di numerose critiche, ma quasi tutti i loro critici attinsero largamente alle loro idee fondamentali, nel tentativo di renderle compatibili con il cristianesimo o di adattare ad altre impostazioni ideologiche.¹⁴

2. Questo affresco delinea con pochi tratti in quale modo venisse letto e visto *Macbeth*, che nell'ereditare le questioni cinquecentesche anticipava il Seicento tutto, con la sua rassegna di tiranni, re Soli ed eventuali tirannicidi. L'interesse di Sanguineti trova una sua ragione non secondaria anche in questo essere emblema (contemporaneo) del secolo che si è appena chiuso e di quello che si apre, diventando simbolo di questi due secoli l'uno contro l'altro armato: e se volessimo, per rendere tutto davvero in emblema, potremmo dire, a ragione, che la *quaestio* è quella del potere, della sua natura e della sua azione (chi lo detiene e come lo usa), con una particolare complessità. Nel suo celebre *Shakespeare nostro contemporaneo*, proprio

¹² R. MOUSNIER, *Teorici e critici dell'assolutismo*, in *Storia del Mondo Moderno*, vol. IV: *La decadenza della Spagna e la guerra dei trent'anni (1610-1648/59)*, a cura di J.P. Cooper, Cambridge University Press, Garzanti, Milano 1971, p. 110.

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid.

Jan Kott – quel critico al quale Sanguineti ha sempre riservato una particolare attenzione, anche per rovesciarlo, prediligendo sempre, in nome dello straniamento e del travestimento, i processi di presa di distanza critica più di quelli di estremo avvicinamento, di percezione *'amichevole'* – scrive:

Ha percorso da cima a fondo la grande scala della storia. [...] Nel *Macbeth* la storia non è mostrata come un grande meccanismo, bensì come un incubo. Il meccanismo e l'incubo non sono che due diverse metafore per indicare la stessa lotta per il potere e per la corona. La diversità della metafora, tuttavia, non è soltanto un modo diverso di guardare le cose, ma anche qualcosa di più: una diversa filosofia. [...] sono rimasti solo gli incubi [...] in esso anche la natura è vista come un incubo, anch'essa è impenetrabile, densa e appiccicosa. È fatta di fango e di allucinazioni. [...] nel mondo del *Macbeth* non c'è un attimo di distinzione, non c'è né amore, né amicizia manca persino il desiderio. [...] le formule mediante le quali Macbeth tenta di definirsi presentano delle sorprendenti analogie con il linguaggio degli esistenzialisti.¹⁵

Kott approda agli esistenzialisti, passando attraverso Malraux, per parlarci della consapevolezza della tragedia dell'assassinio, che trasforma *anche* colui che uccide. Michel Foucault percorre in lungo e in largo Shakespeare:

le stesse tragedie "storiche" [...] sono tragedie del diritto del re, incentrate per l'essenziale sul problema dell'usurpatore e della decadenza, dell'assassinio dei re e della nascita di un nuovo essere costituito dall'incoronazione di un re. Come un individuo potrà ricevere tramite la violenza, l'intrigo, l'assassinio e la guerra, una potenza pubblica che dovrà far regnare la pace, la giustizia, l'ordine la felicità? Come l'illegittimità potrà produrre la legge? Mentre nello stesso periodo la teoria e la storia del diritto si sforzavano di tessere la continuità senza soluzioni della potenza pubblica, la tragedia di Shakespeare si accaniva invece, al contrario, proprio su questa piaga, su questa specie di ferita ripetutamente inferta al corpo della regalità, non appena ci troviamo di fronte alla morte violenta dei re e all'avvento dei sovrani legittimi. Ritengo, dunque, che la tragedia shakespeariana sia, almeno in una delle sue direttrici, una sorta di cerimonia, di rituale di rimemorazione dei problemi del diritto pubblico. Si potrebbe dire la stessa cosa della tragedia francese, quella di Corneille e, forse ancor più, di quella di Racine. E d'altronde, in generale, la stessa tragedia greca non è forse sempre, per l'essenziale, una tragedia del diritto? Credo, insomma, che vi sia una continuità fondamentale, essenziale, tra la tragedia e il diritto pubblico, così come, verosimilmente, vi è una continuità essenziale tra il romanzo e il problema della norma. Tragedia e diritto, romanzo e

¹⁵ J. KOTT, *Shakespeare nostro contemporaneo* cit., pp. 79, 82-83, p.87: si tratta del capitolo intitolato *Macbeth o i contagiati dalla morte*.

norma: tutto ciò meriterebbe forse di venire analizzato accuratamente. In ogni caso, anche in Francia la tragedia, nel XVII secolo, costituisce una sorta di rappresentazione del diritto pubblico, una rappresentazione storico-giuridica della potenza pubblica. Con questa differenza fondamentale, però, rispetto a Shakespeare (a parte il genio): nella tragedia classica francese non si tratta, in generale, che di re antichi. Il ricorso è legato senza dubbio alla prudenza politica.¹⁶

Il problema dell'infamia della sovranità e del sovrano squalificato, in fin dei conti, è il problema di Shakespeare.¹⁷

il problema della pratica teatrale nella politica, o meglio la pratica teatrale della ragion di Stato. Il teatro, la pratica teatrale, la teatralizzazione devono essere un modo di manifestarsi dello stato e del sovrano, del sovrano in quanto depositario del potere di stato. [...] Appare quindi un teatro politico, il cui rovescio è il funzionamento del teatro, nel senso letterale del termine, come luogo privilegiato della rappresentazione politica e in particolare del colpo di stato. Perché, dopo tutto, una parte del teatro storico di Shakespeare mette in scena proprio il teatro del colpo di Stato.¹⁸

Sapendo bene che

Nell'opera di Shakespeare troviamo le follie che si imparentano con la morte con l'assassinio; in quella di Cervantes le forme che si assoggettano alla presunzione e a tutti i compiacimenti dell'immaginazione. [...] In Cervantes o in Shakespeare la follia occupa sempre una posizione estrema, nel senso che essa è senza rimedio. Niente la riporta mai alla verità e alla ragione. La follia, nei suoi vani ragionamenti, non è vanità; il vuoto che la riempie è "un male molto aldilà della mia scienza", come dice il medico a proposito di Lady Macbeth; è già la pienezza della morte: una follia che non ha bisogno di medico, ma della sola misericordia divina. La dolce gioia al fine ritrovata da Ofelia non riconcilia con nessuna felicità; il suo canto insensato è vicino all'essenziale come il "grido di donna" che annuncia lungo i corridoi del castello di Macbeth che "la regina è morta".¹⁹

Attraverso queste citazioni critiche molto abbondanti ho inteso ricostruire non solo il *côté* di una possibile fruizione ma le innumerevoli sollecitazioni (letteratura e realtà, critica letteraria e scene artistiche) che possono essere giunte a Sanguineti,

¹⁶ M. FOUCAULT, *Bisogna difendere la società*, Corso al Collège de France, gennaio-marzo 1976, sotto la direzione di F. Ewald e A. Fontana, a cura di M. Bertani e A. Fontana, Feltrinelli, Milano 1998, p. 153.

¹⁷ ID., *Gli anormali*, Corso al Collège de France, 1974-75, sotto la direzione di F. Ewald e A. Fontana a cura e traduzione di V. Marchetti e A. Salomoni, Feltrinelli, Milano 2000, p. 23.

¹⁸ ID., *Sicurezza, territorio, popolazione*, Corso al Collège de France 1977-78, testo stabilito sotto la direzione di F. Ewald e A. Fontana da M. Senellart, trad. P. Napoli, Feltrinelli, Milano 2005, p. 193.

¹⁹ ID., *Storia della follia nell'età classica*, Bur-Rizzoli, Milano 1994, p. 44.

che non a caso lavora su Shakespeare a partire dagli anni Novanta. E la presenza di Foucault non è casuale o una delle tante possibili, perché Sanguineti ha un rapporto privilegiato con la cultura francese, fatto naturalmente di interessi comuni, condivisioni e prese di distanza, “un poco con tutti gli esponenti di «Tel Quel», dato che allora tutti loro erano assai lontani da ogni orientamento di tipo materialistico”.²⁰

Nel 1989, la caduta del muro di Berlino segna non solo la fine dei paesi a socialismo reale e più o meno realizzato ma anche il bipolarismo (quasi) perfetto tra Patto Atlantico e Patto di Varsavia; la fine del blocco dell’est e dell’Unione Sovietica mescola le carte a tal punto che l’opposizione est-ovest perde significato. Il capitalismo vincente mette le basi, casomai, per una nuova dialettica, quasi medievale, tra grande impero (gli Stati Uniti) e poteri locali frutto di frammentazioni (alcune allora in atto, come nel caso della Jugoslavia); il collante ideologico è ora quello della fine della storia e della fine delle ideologie, che poi, a uno sguardo analitico e ravvicinato, si mostra come nient’altro che la fine del materialismo storico e della filosofia della prassi. Per altre ideologie la vita è ancora lunga e piena di soddisfazioni. Allora, in quel momento, utilizzare Shakespeare in travestimento nel proprio laboratorio di scrittura permette a Sanguineti di far saltare il *continuum* della storia, per guardare in faccia il nuovo potere, quello che a *comun danno impera*, e riprendere la lotta per «la riforma della coscienza non mediante dogmi, ma mediante l’analisi della coscienza mistica, oscura a se stessa, sia che si presenti in modo religioso sia in modo politico»²¹. Il *mistico* è uno degli ingredienti, anzi un pilastro, dei processi di mercificazione del politico, svuotato e distrutto dall’economico.

3. Le due componenti di *Macbeth Remix* scopertamente dichiarate sono Shakespeare da una parte (quella preponderante) e Piave dall’altra: Piave è, qui, la mediazione melodrammatica, il primo polo di un processo di travestimento e di rovesciamento, inteso come presa di distanza critica, cioè come azione attraverso la quale emerge l’approccio utile a mettere in gioco l’intera tradizione. Alla luce di tutti i materiali presenti in questo volume, materiali che ci permettono di definire meglio lo

²⁰ F. GAMBARO, *Colloquio con Edoardo Sanguineti*, Anabasi, Milano 1993, p.102; E. MANDOLA, *Il cinema nelle lettere di Sanguineti a Sanguineti*, in *Ritratto/i di Sanguineti 1930-2010/20*, numero speciale di «Sinestesia», XXI, 2021, a cura di C. Allasia, L. Resio, E. Riso e C. Tavella, pp. 161, 188. Rimando anche al mio intervento, che si sofferma sul rapporto con Barthes e Foucault, E. RISSO, *A proposito di Sanguineti e la Francia. Riflessioni su alcuni rapporti privilegiati: Roland Barthes e non solo*, in corso di pubblicazione su «Quaderni del ’900».

²¹ K. MARX-F. ENGELS, *Opere*, Vol. III: *Scritti marzo 1843-agosto 1844*, Edizioni Lotta Comunista, Milano 2020, p. 197.

scrittoio di Sanguineti mentre compone il *Macbeth Remix*, penetrando anche negli spazi più reconditi, diventa necessario provare a riflettere, preliminarmente e ancora una volta, sul significato, sugli usi e sulle diverse implicazioni del concetto di travestimento. Per fare un *excursus*, che abbia i pregi della rapidità e della velocità, senza denunciare gravi manchevolezze, prendiamo le mosse da alcuni punti fermi: Maria Dolores Pesce si è concentrata sullo specifico teatrale; Federico Condello ha approfondito la natura specifica delle traduzioni dai classici greci e latini, invitando a essere cauti a sovrapporre traduzione e travestimento, definizione quest'ultima che non compare mai nei paratesti autoriali degli scrittori antichi; nelle importanti prefazioni al *Faust* e alla *Commedia dell'Inferno*, senza dimenticare gli altri saggi, Niva Lorenzini fotografa i vorticosi amalgami linguistici in un continuo gioco di sovrapposizioni di piani che strutturano il travestimento; Franco Vazzoler ha puntato sul grottesco, la dicibilità e il binomio traduzione a calco/imitazione per giungere al concetto di travestimento; Clara Allasia focalizza l'attenzione sulla genesi del «librettese» nei *Tre sonetti Verdi* e soprattutto sulla natura e il cambio di strategie nella scrittura scenica, presentando l'inedito *Pir meu cori alligrari*.²²

Per prima cosa, la separazione tra traduzione e travestimento, per quanto la linea di demarcazione sia talvolta molto difficile da tracciare, è una differenza alla quale Sanguineti teneva molto, tanto che, quando nel 2004 approntavo la bibliografia essenziale per la prima edizione di *Mikrokosmos*, era emersa con forza la necessità di creare due voci, *Teatro*, «testi» per musica, travestimenti, molto ricca, e la più neutra *Traduzioni*.

A questo punto, nel nostro ragionamento ha preso forma una costellazione, che è costituita da traduzione, imitazione e travestimento. Per fare, almeno, un primo

²² M.D. PESCE, *Edoardo Sanguineti e il teatro. La poetica del travestimento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2003; F. VAZZOLER, *Il chierico e la scena. Cinque capitoli su Sanguineti e il teatro*, il melangolo, Genova 2009; E. SANGUINETI, *Ifigenia in Aulide di Euripide*, a cura di F. Condello, Bononia University Press, Bologna, 2012 (ci riferiamo al saggio introduttivo molto accurato del curatore, pp. 9-60, in modo particolare pp. 18-21); N. LORENZINI, *Sanguineti e il travestimento della scrittura. La pratica del travestimento da Dante a Dürer*, Franco Angeli, Milano 2011; C. ALLASIA, «Giardini della zoologia verbale». *Percorsi intermediali negli scritti inediti o dispersi e nelle schede lessicografiche di Edoardo Sanguineti*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2022, pp. 133-163 e 177-258. Sul travestimento si veda anche la celebre intervista di F. VAZZOLER, *La scena, il corpo, il travestimento, Conversazione con Edoardo Sanguineti*, in «L'immagine riflessa», XI, luglio-dicembre 1988 (Testo, teatro e società), pp. 349-379, poi in E. SANGUINETI, *Per musica*, Ricordi-Mucchi, Milano-Modena 1993, pp. 187-211, e infine in F. VAZZOLER, *Il chierico e la scena. Cinque capitoli su Sanguineti e il teatro* cit., pp. 183-211; C. BREGOLI, *Il travestimento teatrale. Intervista a Edoardo Sanguineti*, in «Comunicare», 5, 2005, pp. 65-83; P. SCHIAVO, *Edoardo Sanguineti: i travestimenti teatrali*, in «Comunicare», 5, 2005, pp. 57-63; e soprattutto G. POLICASTRO, *Larvatus prodeo: Edoardo Sanguineti e la parodia in maschera*, in EAD., *In luoghi ulteriori*, Giardini, Pisa 2005, pp. 87-100.

passo in questo mondo, possiamo servirci di Antonio Prete, che in relazione a Leopardi e al problema della traduzione – e la scelta non è casuale, come vedremo –, parla di una lingua che rinasce dall'altra,

È la traduzione, intanto, a preservare e rafforzare la vita della lingua, delle lingue. Una traduzione che sia consapevole d'essere non copia ma somiglianza. Non «imitazione di parole» ma «imitazione di cose», il che potrebbe avvenire solo con una «lingua perfetta», cioè con una lingua in grado di «rappresentare e imitare l'andamento dell'altre, restando però sempre la stessa, sempre una, e conservando il suo carattere ben distinto da tutte». È la riflessione che Leopardi fa sul tradurre dislocando lo sguardo sulla lingua tedesca, nelle pagine dello Zibaldone 2845-2861, del 29 e 30 giugno 1823. [...] L'orizzonte dell'imitazione, che Leopardi invoca come più proprio alla natura della traduzione, rinviando all'antica *mimesis*, dice di una disposizione del traduttore dinanzi al testo analoga a quella del poeta dinanzi al vivente della natura. Leopardi traduttore, quando sta all'ombra dell'altra lingua sa che proprio in questo indugiare quieto e attento – di ascolto, di interrogazione, di esegesi – quel che prende forma e vita è la lingua propria di colui che traduce: con i suoi timbri, i suoi modi, le sue attitudini, la sua storia, è questa lingua propria che muove verso l'accoglimento, verso l'ospitalità dell'altro testo, procedendo a una trasmutazione che è rinascita, a una riscrittura che è insieme preservazione dell'originale e costruzione di nuove forme. Spoliazione del proprio che è la lingua dell'altro e sua resurrezione nella nuova lingua. [...] Il poeta muove, nella *mimesis*, dalla lontananza ed estraneità della natura: così il traduttore deve lasciare intravedere questa lontananza del testo dentro la nuova lingua: da qui la polemica leopardiana nei confronti delle traduzioni modernizzanti, le quali trasferiscono il testo originale negli usi linguistici del momento, lo travestono, quel testo, in una contemporaneità che annulla l'effetto di lontananza.²³

In questa strategia di avvicinamento, che è anche un modo di creare un clima e soprattutto di definire un contesto, non può mancare Walter Benjamin con *Il compito del traduttore*, dove sottolinea che

Esso consiste nel trovare quell'atteggiamento verso la lingua in cui si traduce, che possa ridestare, in essa, l'eco dell'originale. [...] L'errore fondamentale del traduttore è di attenersi allo stadio contingente della propria lingua invece di lasciarla

²³ A. PRETE, *Leopardi tra le lingue: traduzione, imitazione, affabulazione*, in «Critica letteraria», 20 settembre 2013, versione online *Zibaldoni e altre meraviglie* (<https://www.zibaldoni.it>), testo letto nel 2012 a Recanati per un Convegno sulla traduzione. Vd. anche V. CAMAROTTO, *Leopardi e l'imitazione: sondaggi lessicali nello Zibaldone*, in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Convegno dell'ADI-Associazione degli italianisti (Roma 9-12 settembre 2015), a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon, ADI editore, Roma 2017 (http://www.italianisti.it/Atti-di-Convegno?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896), data consultazione: 20/10/2023.

potentemente scuotere e sommuovere dalla lingua straniera. [...] La versione interlineare del testo sacro è l'archetipo o l'ideale di ogni traduzione.²⁴

4. *Il compito del traduttore*, che Walter Benjamin scrisse come «prefazione a una traduzione dei *Tableaux parisiens* di Baudelaire»,²⁵ ci costringe a soffermarci ancora su questa importante presenza critica nella costellazione sanguinetiana, come emergerà, in maniera forte, in quella sorta di dichiarazione aperta di visione del mondo e di testamento ideologico che è *Come si diventa materialisti storici?*²⁶

Proprio, alla stessa altezza temporale del lavoro sul *Faust* che porta, significativamente, nel titolo *Un travestimento*, Sanguineti scrive una serie di testi, per così dire, di autoanalisi e di poetica, per i quali potremmo, con più felice definizione, parlare di interventi programmatici riservati alla propria scrittura, e non solo. In questo universo emergono chiaramente, per forza di scrittura, *Un gioco sociale*, *Le radici del futuro*, *L'atto di scrittura oggi, per me*, e infine, quello più appropriato al nostro discorso, *Per un'opposizione letteraria artistica*, - tutti apparsi su «Alfabeta» - che proponiamo, vista la brevità, nella sua interezza:

È tempo di riproporre, nel quadro più largo di una cultura di opposizione alle “idee dominanti” (alle “idee della classe dominante”), un ruolo storicamente adeguato per una opposizione letteraria artistica, nei confronti del consumo oggi egemone. Mi limito a tre brevi notazioni.

a) Esiste un'area intellettuale che si raccoglie ormai, non dimentica di Benjamin, intorno alla nozione di allegoria. Credo che sia possibile elaborare una poetica di “realismo allegorico” (di “allegorismo realistico”), che operi insieme come immagine dialettica orientante e come puntuale discriminazione polemica.

b) In questo orizzonte, la lotta contro il “poetese” e contro il “narratese”, che attualmente regolano il mercato, può già mirare a un superamento della problematica romantico-borghese, risollevando, in termini storicamente e materialisticamente determinati, quelle prospettive antiliriche e antiromantiche che erano pure già emerse, con forte carica alternativa, nella cultura europea degli anni cinquanta e sessanta.

²⁴ W. BENJAMIN, *Il compito del traduttore*, in ID., *Angelus Novus*, traduzione e introduzione di R. Solmi, Einaudi, Torino 1962, pp. 47-51-52.

²⁵ W. BENJAMIN, *Origine del dramma barocco tedesco*, nuova edizione italiana a cura di A. Barale, prefazione di F. Desideri, Carocci, Roma 2018, p. 41 (stiamo citando da *La gestazione dell'opera* di Alice Barale).

²⁶ E. SANGUINETI, *Come si diventa materialisti storici?*, Manni, Lecce 2006, ora in ID., *Cultura e realtà*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2010, pp. 17-33. Si tratta del testo della *Lectio* tenuta da Sanguineti per il novantunesimo compleanno di Pietro Ingrao il 20 marzo 2006 a Roma, organizzato dal Centro studi e iniziative per la Riforma dello Stato, di cui, all'epoca, era presidente Mario Tronti.

c) L'attuale dibattito intorno alla critica riuscirà veramente fecondo se saprà risolversi, infine, in una critica radicale della "letterarietà", come categoria e come istituzione. Il vero problema teorico è la ragione pratica della letteratura. È un problema, dunque, di concreta pratica culturale e sociale. È un problema, in prima istanza, di pratica della scrittura.²⁷

E il travestimento diventa la chiave anche di una scrittura all'altezza dei tempi, capace di rappresentare i conflitti e le contraddizioni per demistificarli. Ma appunto si muove nello spazio della scrittura, che l'autore stesso definisce realismo allegorico, o, per meglio dire, articola come «un'area intellettuale che si raccoglie ormai, non dimentica di Benjamin, intorno alla nozione di allegoria. Credo che sia possibile elaborare una poetica di "realismo allegorico" (di "allegorismo realistico"), che operi insieme come immagine dialettica orientante e come puntuale discrimine polemico».²⁸

Se inseriamo il travestimento, nel suo aspetto di questione dello specifico teatrale, in questo quadro e contesto di elaborazione teorica, del resto i primi interventi sono datati 1985, *Le tesi di Lecce* sono del 1987, mentre l'intervista a Vazzoler è del 1988, riusciamo a collocare una serie di riflessioni che hanno condotto a questo discorso, dove nel mettere in discussione Brecht si parte però dallo spettatore consapevole e attivo, anzi oserei dire dal cittadino consapevole e attivo che si siede in poltrona a teatro.

Per prima cosa, l'attenzione di Sanguineti - come abbiamo visto - a Macbeth e quella di Benjamin verso il dramma barocco tedesco, hanno, già, preliminarmente, un punto di contatto, infatti guardano allo stato di eccezione, all'esercizio del potere in una situazione di emergenza, per svelarne le profonde contraddizioni e la violenza. E sicuramente il tardo capitalismo, sebbene con notevoli differenze, propone un susseguirsi di eccezioni e di emergenze, non meno che la Germania degli anni venti.

In questo modo, sul piano drammaturgico, il travestimento si fa azione e teoria della conoscenza, diventa un modo di svelare il mondo in una scrittura che è corpo, voce, gesto, perché cerca di inquadrare e mettere in scena la vita nella sua illimitata pienezza, cioè con tutte le sue contraddizioni e conflitti.

Per questo entra in gioco l'allegoria, attraverso la quale, in piena e forte dialettica, la storia è storia di dolori e morte, senza possibili consolazioni. Questo processo

²⁷ E. SANGUINETI, *Le tesi di Lecce - Centri del dibattito*, in «Alfabeta», n. 103, dicembre 1987, p. 41, ora in E. RISSO, *Laborintus di Edoardo Sanguineti. Testo e commento*, nuova edizione, Manni, Lecce 2020, p. 354.

²⁸ ID., *Le tesi di Lecce - Centri del dibattito*, in «Alfabeta», n. 103, dicembre 1987, p. 41, ora in E. RISSO, *Laborintus di Edoardo Sanguineti. Testo e commento*, nuova edizione, Manni, Lecce 2020, p. 354.

libera la parola da gabbie e costrizioni, rende trasparente la lotta per il linguaggio, in nome di un'espressione fondata su diversi livelli di senso, sia delle parole sia delle cose. Il carattere essenziale della storia è di essere un'infinita distruzione: ecco lo sguardo sulle rovine. L'allegoria è così un movimento dialettico. E Sanguineti fa propria la lezione di Benjamin e le sue analisi:

nell'allegoria si propone agli occhi dell'osservatore la *facies hippocratica* della storia come un pietrificato paesaggio primevo. La storia in tutto quanto ha, fin dall'inizio, di inopportuno, di doloroso, di sbagliato, si configura in un volto - anzi: nel teschio di un morto.²⁹

Ma soprattutto, «l'allegoria non è una tecnica giocosa per produrre immagini, bensì espressione, così com'è espressione il linguaggio, e, anzi: la scrittura».³⁰

Ecco, per noi, ciò che costituisce una delle componenti più importanti del *côté* dal quale Sanguineti parte per organizzare il concetto di travestimento, un concetto assai radicale ma fluido nelle applicazioni.

5. Definiti, per così dire, gli avantesti, o per dire ancora meglio i materiali verbali, il pensiero, le riflessioni dalle quali Sanguineti, a livelli diversi, parte e con le quali si confronta, stringiamo ora la focalizzazione su Sanguineti.

Il discorso travestimento e traduzione si delinea in modo particolare, dal punto di vista dell'elaborazione teorica, non certamente della sua applicazione pratica e del suo uso artistico, quasi tutto in un decennio, delimitato dall'intervento *Il traduttore, nostro contemporaneo*, che «nacque come comunicazione ("Esperienze di un traduttore") per il convegno fiorentino "I greci: nostri contemporanei?" nel 1979, e apparve sulla rivista "Il Ponte" (n. 5, 1979)»³¹ e *La scena, il corpo, il travestimento, Conversazione con Edoardo Sanguineti* di Franco Vazzoler (apparsa su «L'immagine riflessa», XI, luglio-dicembre 1988), che ebbe e a ragione una buona accoglienza e una 'durata' nel tempo, per l'importanza delle interpretazioni sanguinetiane, quasi un autocommento, del proprio lavoro, e per la volontà di fare quasi un bilancio, nell'epoca del dopo o pieno riflusso, che dir si voglia.

Nel capitale intervento *Il traduttore, nostro contemporaneo*, Sanguineti puntualizza alcuni aspetti complessi e decisivi, partendo dalla sua esperienza di traduttore

²⁹ W. BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, introduzione di C. Cases, traduzione di E. Filippini, Einaudi, Torino 1980, p. 170.

³⁰ ID., *Il dramma barocco tedesco*, introduzione di C. Cases, traduzione di E. Filippini, Einaudi, Torino 1980, p. 166.

³¹ E. SANGUINETI, *La missione del critico*, Marietti, Genova 1987, pp. VII-VIII.

di classici, massimamente greci; dopo aver aperto con una riflessione sulla pseudo-traduzione o pseudotrascrizione, in relazione all'operazione leopardiana del *Cantico del gallo silvestre*, afferma 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. Ogni traduttore, il falso come il vero, trasponga da altra lingua o simuli di trasporre, opera, in qualunque caso, adottando, quale sua insostituibile impresa, il motto illustre del *larvatus prodeò*. [...] Alla domanda oggi canonica, e canonicamente ossessiva, «chi parla?», apparirà corretta risposta, in esclusiva, «parla il traduttore».³²

Sanguineti ribadisce questi concetti, con un discorso più diretto, un anno più tardi, sulle colonne de «l'Unità», dove, il 13 gennaio 1981, scrive, in *Tradurre la tragedia*, che

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.³³

Distanza e dissimulazione completano e portano a compimento questa operazione. Nel 1988, il discorso si complica e quell'espressione «il procedimento, ridotto all'osso, è tutto un travestimento» diventa diviene assai problematico, perché, per intanto, questo termine di forte gusto barocco (e diremmo da dramma benjaminiano declinato) si è fatto categoria, perché Sanguineti intitola la sua versione del *Faust* nel 1985 *Faust. Un travestimento*. E questa sarà categoria che produrrà una serie di conseguenze non secondarie, tanto che già nell'intervista a Franco Vazzoler del 1988 afferma che

Il sottotitolo dell'ultimo testo pubblicato (*Faust, un travestimento*) implica tante cose, rispetto a Goethe, rispetto all'idea di una riscrittura; però è anche, per me, l'evidenziazione di quella che è la categoria centrale del teatro: cioè, mettersi in maschera. [...] Allora: il travestimento è un altro elemento fondamentale, per me,

³² ID., *Il traduttore, nostro contemporaneo*, in ID., *La missione del critico* cit., pp. 183-184.

³³ ID., *Tradurre la tragedia*, in ID., *Gazzettini*, Editori Riuniti, Roma 1993, p. 7.

e forse quello davvero fondamentale. E poi, credo, tutto il discorso dello straniamento brechtiano si può ridurre a questo nucleo. Anzi, io preferirei parlare di travestimento piuttosto che di straniamento, il quale è rimasto, non a caso, piuttosto mitico. Perché, in sostanza, che cosa è lo straniamento se non il riconoscere esplicitamente che si è in situazione di travestimento? [...] L'unico caso diverso - ma è un caso anche quello abnorme - è la traduzione del *Satyricon* di Petronio, che però è diventato una scrittura molto autonoma; sul piano narrativo, quello che poi è stato, in altro modo, *Faust*. *Faust* gode di molta più libertà, Petronio è ricalcato parola per parola [...] Ma credo che molto dell'equivoco sia dovuto, ahimè, a uno dei maestri, cioè proprio a Brecht. La dottrina dello straniamento non coglie il vero punto; se parliamo di travestimento mi pare che le cose si chiariscano aldilà di ogni possibile equivoco. E l'equivoco stesso delle regie brechtiane, moltiplicato poi dalle regie strehleriane, è proprio questo: si giocava sopra un modulo comunicativo estremamente elementare, che non evidenziava il travestimento, ma soltanto degli effetti di cauto raffreddamento, che finivano per essere collaborativi all'estremo verso la creazione di questo codice neutro. E, quando si diceva: perché il messaggio di Brecht non funziona? Precisamente perché non c'era travestimento. [...] Mentre il travestimento, invece, funziona se è evidente che si è davanti a della gente che non è messa fra parentesi, ma in maschera. È un'altra cosa. [...] L'opposizione fra travestimento e straniamento può dare almeno un'idea di questo.³⁴

Questo *corpus* di riflessioni ci permette di legare le parole dell'intervista a un contributo coevo e precisamente a *Per la storia di un'imitazione*,³⁵ sempre del 1988, non a caso un'accurata analisi del leopardiano binomio traduzione/imitazione, dove la strategia del recanatese «è intanto il segno di un distacco e di una distanza calcolati, e quasi l'indizio di una volontà di dissimulazione delle più vere e remote radici di quella "giunta" inaudita». ³⁶ Perché Leopardi muoverà «dopo un lungo "tradurre", in un eccezionale "comporre", non meno stilisticamente abnorme che ideologicamente alieno, nei confronti del proprio secolo detestato». ³⁷ E si giungerà «sino a un estuario tumultuoso di sarcastica sapienza allusiva». ³⁸ Quindi

³⁴ *La scena, il corpo, il travestimento. Conversazione con Edoardo Sanguineti*, in F. VAZZOLER, *Il chierico e la scena. Cinque capitoli su Sanguineti e il teatro*, cit., pp. 187, 188, 199, 200.

³⁵ *Per la storia di un'imitazione* nasce come introduzione a G. LEOPARDI, *Batracomiomachia*, Motta, Milano 1988. Il testo, con il titolo *Leopardi, dall'imitazione sofisticata all'opera nuova* e con qualche variante non decisiva, è stato poi pubblicato sul numero 4 del marzo 1991 di «Testo a fronte», ora con il titolo originario si trova raccolto in E. SANGUINETI, *Il chierico organico*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2000.

³⁶ *Id.*, *Il chierico organico* cit., p.121.

³⁷ *Ivi*, p. 122.

³⁸ *Ibid.*

Ma il paradosso del tradurre, presso Leopardi, è anche meglio ribadito là dove pare dissolversi, al modo che si ritrova indicato in una nota del 1821, ancora nello Zibaldone: “La perfezione della traduzione consiste in questo, che l’autore tradotto, non sia, per esempio, greco in italiano, greco o francese in tedesco, ma tale in italiano o in tedesco, quale egli è in greco o in francese. Questo è il difficile”. E questo, aggiunge Leopardi, “è ciò che non in tutte le lingue è possibile”, ma è possibile, almeno, in italiano (“per questo io preferisco l’italiana a tutte le viventi in fatto di traduzioni”). Ora, la dissoluzione autentica del paradosso, lo sappiamo, è leopardianamente depositata nel concetto di “imitazione”, di cui sarebbe lungo tracciare la complessa storia, all’interno delle riflessioni di Giacomo, travagliatissime. E qui sarà sufficiente rinviare all’opposizione “tradotto o imitato”, che governa l’auto-commento alle versioni di Mosco, in dialettica complessa con la nozione di “parafraresi”.³⁹

Per arrivare, quindi, ad affermare, in relazione ai *Paralipomeni di una Batracomiomachia*,

Se la *Guerra* può innalzarsi da “traduzione” a “imitazione”, sarà perché, come più tardi *l’Imitazione dei Canti*, apparirà, a un momento dato, alla mente di Leopardi, come gestita in perfetto “leopardese”. Ma per *l’Imitazione* sarà così in effetti.⁴⁰

La conclusione è davvero paradigmatica:

Soltanto attraverso una simile strategia metaletteraria, insomma, Leopardi poteva davvero aprirsi il varco che lo conduceva dal tradurre all’imitare, ovvero, più precisamente, dalla “imitazione sofisticata” a un’“opera nuova”. Ed è per questo che il paradosso del tradurre perverrà davvero a sciogliersi nel paradosso dell’imitare. Il resto sono i *Paralipomeni*, un capolavoro misconosciuto: un capolavoro del Leopardiano.⁴¹

Queste parole sono l’altra faccia, o, per meglio dire, il completamento della conversazione con Franco Vazzoler, delineando la natura della costellazione (traduzione, imitazione, travestimento) e spiegano, rendendo tutto trasparente, i legami con Leopardi e anche con le più nascoste allusioni, che sono un ‘gioco’ per interpretare l’ieri ma delineare anche i limiti del ‘giuoco’ dell’oggi.

Ma soprattutto ci fanno capire perché il concetto di travestimento sia così importante per Sanguineti al punto da adottarlo per definire, a posteriori, *l’Orlando Furioso*, mentre contemporaneamente il testo *Il giuoco del Satyricon*, accompagnato

³⁹ Ivi, p. 124.

⁴⁰ Ivi, p. 125.

⁴¹ *Ibid.*

dal significativo sottotitolo *Un'imitazione da Petronio* (Einaudi 1970), viene collocato, in nome di quel lavoro a calco, letterale, «parola per parola», tra le traduzioni, mettendo la parola fine a una serie di ambiguità, e anche a un po' di ambivalenze, che avevano portato ad interpretarlo come il terzo romanzo, dopo *Il Giuoco dell'Oca*.⁴²

Nell'introduzione alla mia edizione commentata di *Laborintus, Anarchia e complicazione*, annotavo la possibilità di allargare il concetto di travestimento fino quasi a portarlo alla capacità sanguinetiana di intervenire sul testo, prelevando il materiale verbale, compreso quello citazionale, per lavorarlo e trasformarlo a fondo. E Sanguineti fa subito, in apertura nella sezione 1 di *Laborintus*, un'operazione di questo tipo, e dove il v. 4 recita «noi che riceviamo la qualità dai tempi», il testo originale del Foscolo invece è: «per questi esami confermasi la sentenza, che i poeti traggono qualità da' tempi».⁴³ Ed ecco pronto e preparato, da un certo punto di vista, una sorta di prototravestimento.

A questo punto è chiaro il legame travestimento e citazione, la quale supera le barriere del letterario per diventare di ordine antropologico:

La mia tesi di partenza è questa: che tutto è citazione. [...] La mia è una pretesa quasi di ordine antropologico: quando dico che tutto è citazione voglio dire che noi viviamo citando. [...] un testo non è che un insieme, più o meno ben strutturato naturalmente, di citazioni. Ma citazioni di cosa? [...] di tutto un insieme di segni (uso questo termine in mancanza di meglio ma si potrebbe studiare forse un vocabolo più opportuno) che sono a mia disposizione e che io collego. [...] Anche la più breve e banale proposizione – “buongiorno, come state” – è un'ovvia citazione, è un testo.⁴⁴

⁴² Per questi aspetti e dimensioni vd. E. RISSO, *Prefazione*, in E. SANGUINETI, *Capriccio italiano*, Feltrinelli, Milano 2021, pp. I-XIV; E. RISSO, *La regola del giuoco*, in E. SANGUINETI, *Il Giuoco dell'Oca*, Feltrinelli, Milano 2023, pp. 9-37; E. RISSO, *Travestire la narrazione. Petronio, Dante e Ariosto nel 'Capriccio italiano' e nel 'Giuoco dell'Oca' di Edoardo Sanguineti. Fonti, modelli, allusioni*, in *EDO500. Edoardo Sanguineti e il Cinquecento italiano*, a cura di A. Ferraro e M. I. Torregrossa, Mimesis, Milano 2020, pp. 15-54.

⁴³ E. RISSO, *Laborintus di Edoardo Sanguineti. Testo e Commento*, nuova edizione, Manni, San Cesario di Lecce 2020, p. 91. Per il testo di Foscolo, vd. U. FOSCOLO, *La chioma di Berenice, Discorso quarto, Della ragione poetica di Callimaco, paragrafo VI*, in Id., *Opere*, a cura di F. Gavazzeni, tomo II, Ricciardi, Milano-Napoli 1981, p. 1274.

⁴⁴ E. SANGUINETI, *Per una teoria della citazione*, in Id., *Cultura e realtà*, a cura di E. RISSO, Feltrinelli, Milano 2010, pp. 335-336 (originariamente in *Il libro invisibile. Forme della citazione nel Novecento*, a cura di A. Dei e R. Guerricchio, Bulzoni, Roma 2008, Atti del Convegno di Studi omonimo, Firenze 25-26 ottobre 2001. Il concetto di citazione e “già scritto” viene analizzato compiutamente ed efficacemente da Fausto Curi nel suo intervento *Manipolazioni, mescolazioni, travestimenti, montaggi... Sanguineti e il già scritto*, contenuto in F. CURI, *Gli stati d'animo del corpo*, Pendragon, Bologna 2005, pp. 221-315 (in particolare pp. 221-222 e 235-315). Vd. E. RISSO, *Anarchia e complicazione* cit., pp. 42-46.

6. Non è naturalmente estraneo a un processo che fa della citazione uno degli assi portanti del travestimento – come dicevamo – l’attività di critico teatrale di Sanguineti, che coglieva così i limiti ma anche le aperture del concetto di straniamento. E oggi come allora, per dirla in simbolo e in stemma, per superare questa *impasse* e non solo questa, Sanguineti fa reagire insieme Brecht con Artaud – cioè quello che all’epoca sembrava impossibile tenere insieme. Artaud è un passo verso le avanguardie e verso l’azione di demistificazione, che serve a liberare lo straniamento da ogni gabbia deterministica per far sì che esso si metta in gioco continuamente nei processi di ricerca laboratoriale, spazi il cui approdo è sconosciuto. Brecht, d’altro canto, costituisce l’efficace difesa contro ogni deriva mistica e magica, che poteva essere l’esito di una certa idea e di un certo gusto del primitivo, dell’esotico e dell’onirico, talvolta con giochi gratuiti di linguaggio, dai quali non erano esenti le avanguardie d’inizio Novecento. In questa dinamica dialettica, costituita ad arte da Sanguineti, Artaud porta al centro il corpo, Brecht mette l’accento sulla letteratura come pratica sociale, capace di contenere traccia concreta della lotta tra i gruppi sociali. Ma la volontà di far reagire insieme Artaud e Brecht emerge già nel ’67, quando in *Per una letteratura della crudeltà*, Sanguineti scriveva che «non esiste giustificazione possibile, oggi, per una nozione di letteratura, se non l’idea di crudeltà»⁴⁵ e che «la letteratura, come luogo della crudeltà, è allora lo spazio sperimentale dove si decide la dialettica, come si ama dire oggi, delle parole e delle cose»,⁴⁶ per arrivare a concludere che «la sesta difficoltà per chi scrive la verità, oggi, consiste ormai in questo»⁴⁷ – in questo modo, Sanguineti pareva completare a suo modo le *Cinque difficoltà per chi scrive la verità* di Brecht. Alla luce di queste osservazioni, se si esce dall’area specificamente teatrale per guardare alle scritture sanguinetiane nel loro insieme, il travestimento si potrebbe intendere come la capacità «su un versante operativo, di prelevare, inventare e trattare i materiali verbali, e, su un versante teorico, come l’unione dello straniamento e della crudeltà, qualcosa di più e di diverso da una semplice addizione, ma piuttosto una vera e propria sintesi, all’interno di una dialettica materialistica, dove la *Verfremdung* e il raffreddamento brechtiani vengono messi in stretto rapporto con la crudeltà, reagiscono insieme, si mescolano, trasformandosi a vicenda».⁴⁸

⁴⁵ E. SANGUINETI, *Ideologia e linguaggio*, nuova edizione ampliata, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2001, p. 108.

⁴⁶ Ivi, p.109.

⁴⁷ Ivi, p. 111.

⁴⁸ Vd. E. RISSO, *Anarchia e complicazione cit.*, p. 46.

Ma come sempre per Sanguineti questa è solo una porzione, seppur importante e decisiva, del discorso, che richiede però un'ulteriore specificazione. Se ritorniamo a focalizzare l'attenzione sulla dimensione più strettamente teatrale, per il quale Sanguineti aveva 'inventato' il concetto e la categoria travestimento, possiamo portare alla luce alcuni elementi decisivi.

Al di là e oltre usi a posteriori del termine 'travestimento', *Faust. Un travestimento* è una sorta di *incipit* dalle feconde conseguenze, anche perché oggi sappiamo che al *Faust* non segue *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, bensì, grazie al lavoro di Clara Allasia, *Per meu cori alligrari*, azione drammatica in due tempi del luglio 1986.⁴⁹ Qui, la complessità dell'uso e del trattamento dei materiali verbali e la ricchezza di citazioni potrebbero anche non essere immediatamente colte, ma se – come nota Clara Allasia – il testo «anticipa il trattamento di alcuni versi danteschi e giustifica la riscrittura di altri, come, lo vedremo, le parole messe in bocca a Paolo all'inizio del quadro relativo a Inf. V, in quell'“episodio intermedio” del rapporto fra Sanguineti e i Siciliani individuato da Marco Berisso»,⁵⁰ nel nostro discorso diventa decisiva la vicinanza alla *Commedia dell'Inferno* «per la profusione di *Note* registiche e l'accuratezza delle indicazioni di scenografia, che si riteneva Sanguineti non avesse mai utilizzato prima della *Commedia dell'Inferno*».⁵¹

In quest'ottica, si staglia in posizione centrale l'estrema consapevolezza della dinamica tra il testo e la scena, del testo per la scena; di conseguenza, questo laboratorio ci permette di delineare meglio i confini, seppur labili, tra traduzione e travestimento. Nella prima, Sanguineti ricerca una sorta di traduzione a calco, parola per parola, lasciando che le strutture della lingua dell'originale scuotano quelle della traduzione, nel secondo lavora in profondità sui materiali verbali, trasforma, ricostruisce, taglia, ritaglia, monta e sposta: gli effetti finali possono essere molteplici, dal mosaico al *collage*.

In questo modo e in entrambi i casi, Sanguineti riesce, nell'estrema consapevolezza di un'inattualità e di una distanza incolmabili, a rendere fruibili parole e opere del passato, a condensare non tanto e non solo quello che veniva definito «lo spirito di un tempo», «l'anima di un'epoca», quanto a contenere e condensare nella scrittura di un determinato autore, per forza di traslazione, le strutture materiali di una società e di un intero universo, con tutte le loro diverse *Weltanschauung*.

⁴⁹ C. ALLASIA, «Giardini della zoologia verbale» cit., pp. 197-258.

⁵⁰ *Ivi*, p. 178.

⁵¹ *Ibidem*.

In virtù dei materiali di *Macbeth remix. Un travestimento di William Shakespeare e F.M. Piave* di Edoardo Sanguineti,⁵² che ci mette sotto gli occhi le diverse fasi del lavoro sanguinetiano, da una prima traduzione di servizio fino al copione depositato alla SIAE, possiamo arrivare a dire che il travestimento è l'estrema consapevolezza del testo stesso di essere approntato per la scena, esprimendo una forte dicibilità, nel senso della ricerca di formule e parole teatralmente citabili; il testo riesce a esprimere tutto questo, in piena autonomia, facendo risaltare, portandolo addirittura in primo piano, proprio questo aspetto nel momento dell'esecuzione, perché condensa dentro di sé il fatto di essere scrittura scenica, e allora la sua realizzazione non sarà la lettura ma la recitazione sul palco. Come hanno potuto provare concretamente gli attori dell'*Edipo tiranno* per la regia di Benno Besson:

Il fatto veramente curioso fu però un altro. Agli attori Besson suggerì di leggere - in attesa della mia - la traduzione di Quasimodo. Io ritardavo perché nel frattempo ero diventato deputato: finito ogni seduta, a Roma, mi ritiravo nella mia stanza d'albergo a tradurre Sofocle. La traduzione di Quasimodo era allora la più moderna, la più illustre, la più sensata per consentire agli attori di leggere o di rileggere *l'Edipo*: e così Besson la consigliò ai suoi attori. Quando arrivò la mia traduzione, fu una ribellione. Gli attori dissero a Besson che non sarebbero mai riusciti a pronunciarla, e nemmeno a mandarla a memoria: ogni due parole una virgola, un inciso; mancava quel flusso continuo a cui si erano abituati con Quasimodo. Besson rispose: o si fa così, o non si fa, cominciamo le prove. E gli attori - fatto incredibile - si convertirono. E furono proprio loro a dirmelo, quando partecipai alle prove, anche in occasione di un convegno che si tenne a Bologna - organizzato dallo stesso Besson - e che affrontò il tema di Edipo da numerosi punti di vista: teatrale, psicoanalitico, storico, mitologico; vennero fra gli altri Albini e Della Corte, e ricordo in particolare un bellissimo intervento di Mario Vegetti, che illustrava la varietà dei codici impiegati dai diversi personaggi della tragedia: Edipo rappresentante di un codice razionalistico; Giocasta, di un codice tribale e matrilineare; Tiresia, di un codice oracolare; e così via. Da parte mia, sentivo piuttosto un codice omogeneo che pervadeva tutta la tragedia: nella mia prefazione, all'epoca, parlai di un «perpetuo stile oracolare», di una «tragedia sfingea»; parlai di «oracolese», e cioè di un'oscurità deliberata che tocca tutti i personaggi, sempre costretti ad andare al di là delle loro vere intenzioni comunicative: e non solo perché la vicenda nella sua interezza si compone in una dialettica generale che supera i singoli episodi, ma anche perché regna, nel testo, una sorta di enigmaticità costante, che costringe tutti

⁵² E. SANGUINETI, *Macbeth Remix. Un travestimento da W. Shakespeare e F.M. Piave*, musica e regia di A. Liberovici, trascrizioni a cura di V. Criscenti e M.D. Pesce, saggi di V. Criscenti, M.D. Pesce, E. Risso, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2024.

a parlare senza poter cogliere quella visione generale che è riservata al solo spettatore.⁵³

Non è un caso che nel momento in cui Sanguineti prende forte consapevolezza di questa dimensione, al punto da focalizzare la sua attenzione per elaborare e dichiarare apertamente questa strategia, e lo fa con il *Faust* – e oggi possiamo vedere, in trasparenza, le tappe fondamentali, *Faust*, *Per meu cori alligrari* e *Commedia* –, aumentino decisamente, quasi vertiginosamente, le note di regia, che naturalmente il regista continua a essere libero di accogliere o meno, ma che denotano un forte senso della funzione drammaturgica⁵⁴ e delle sue necessità, cioè di cosa sia e cosa comporti la messa in scena.

Questo ci ha permesso di collocare, anche storicamente, alcuni termini chiave e di sciogliere alcuni nodi capitali, sapendo bene che ogni caso va valutato a sè.

Per essere chiari fino in fondo, prendo in mano proprio la bibliografia essenziale di *Mikrokosmos*, che appunto ho approntato e sottoposto singolo caso per singolo caso a Sanguineti (tutto il pubblicato è stato attentamente vagliato dall'autore, anche se non si può parlare di autoantologia perché la prima scelta e le proposte sono venute dal curatore e dalla direzione editoriale, poi eventualmente l'autore ha integrato, spostato, aggiunto, eliminato): il *Satyricon* di Petronio torna – come abbiamo già detto –, anche grazie a una nuova edizione einaudiana nella collana “Scrittori tradotti da scrittori”, nella sua corretta collocazione di traduzione, mentre *Omaggio a Goethe* e *Omaggio a Shakespeare* vengono inseriti nella sezione *Poesie*, con *Laborintus* e *Triperuno*, a sottolineare come Sanguineti in quel momento le sentisse vicine e affini alle operazioni di imitazione, così presenti nelle sue raccolte: per esempio, *Il gatto lopesco* presenta *Imitazione, da Federico García Lorca* (gennaio 1985, lo stesso anno del *Faust* significativamente), *Due imitazioni, da Ibn Hamdīs* (settembre 1987), *Imitazione, da José Martí* (ottobre 1988), *Imitazione, da Antonio Machado* (dicembre 1989), *Imitazione, da Lucrezio* (luglio 1991), *Imitazione, da Orazio* (ottobre 1992), *Due imitazioni, da Natan Zach* (marzo 1995), *Imitazione, da Catullo* (ottobre 1996), senza dimenticare il celebre *Omaggio a Catullo* del febbraio 1986, che potrebbe essere proprio l'antesignano degli altri due omaggi, riproponendone anche la formula del titolo. Un'operazione che rientra nel campo della creazione e dell'invenzione autoriale, seppur in una zona di confine: lo spazio della traduzione e quello travestimento talvolta si intersecano, al punto che appartenere all'uno o all'altro è questione di una minima oscillazione.

⁵³ ID., *Introduzione*, in ID., *Teatro antico*, a cura di F. Condello e C. Longhi, Bur, Milano 2006, pp. 9-10.

⁵⁴ F. VAZZOLER, *Dalla prassi alla teoria drammaturgica*, in ID., *Il chierico e la scena. Cinque capitoli su Sanguineti e il teatro* cit., pp. 9-59.

Ma a ricordarci quanto sia utile puntualizzare e analizzare, caso per caso, anche se, come nota Condello, il termine travestimento non viene mai utilizzato «nelle versioni del teatro antico»,⁵⁵ arriva anche il testo del *Macbeth Remix*, che allora era ancora inedito, e lo sarà per anni, e in quella bibliografia essenziale di *Mikrokosmos*, della quale andiamo scorrendo, viene inserito nelle traduzioni: da un lato, perché Sanguineti forse sente forte nel semplice testo la mancanza della scena (insomma per arrivare al travestimento è necessario anche il lavoro di Liberovici, del resto la stessa cosa vale anche per i sonetti, in un certo senso), dall'altro perché forse, come per i testi classici greci, sente l'importanza di riuscire a penetrare e a riprodurre una sorta di tragediese shakespeariano quasi complementare a «l'oracolese»⁵⁶ di Sofocle. La scelta di incasellare tra le traduzioni *La tragedia di Re Lear* è una traccia su questa strada, che si conclude con l'incompiuta 'traduzione' di *Misura per misura*, nel 2010, anno della morte di Sanguineti.

7. A segnare sostanzialmente quest'operazione di forte manipolazione dei materiali verbali, per arrivare a un trattamento in profondità, del *Macbeth* shakespeariano, che si rivela essere una sorta di riduzione e di concentrazione,⁵⁷ in un continuo dialogo tra la parola verbale e il morfema musicale, arrivano la dimensione e l'aspetto di «partitura di parole» del testo shakespeariano, per servirci della lettura di Liberovici del *Macbeth* come spazio di Musica/Rumori: per dirla in maniera un po' riassuntiva ma efficace, Sanguineti ci propone un testo, appunto *en travesti*, come dice il titolo, anche perché l'impasto è nel concreto del testo il prodotto di tre componenti più meno chiaramente dichiarate: le citazioni in lingua originale da Shakespeare, le traduzioni a calco, i prestiti e le citazioni da Piave utilizzate per travestire e interpolare Shakespeare. Il tutto serve a creare un effetto finale che è di straniamento da Shakespeare proprio nella misura in cui questo Shakespeare irrecuperabile nella sua dimensione secentesca diventa la via attraverso la quale trovarsi faccia a faccia, senza veli e mediazioni, con la più cruda realtà, in quanto storicamente determinata.

Per esempio, nella scena 6 e 7 di *Macbeth Remix* troviamo «That tears shall / drawn the wind that / tears shall drawn the wind / that tears shall»: si tratta di una

⁵⁵ E. SANGUINETI, *Ifigenia in Aulide di Euripide*, a cura di F. Condello, p. 20.

⁵⁶ ID., *Teatro antico*, a cura di C. Longhi e F. Condello cit., p. 10.

⁵⁷ Intervenire sul *Macbeth* per eliminare e condensare o ristrutturare (venivano tagliati soprattutto gli eventi di scarso rilievo della seconda parte, per non parlare della radicale manipolazione di Sir William D'Avenant), è comunque una pratica consolidata anche nei secoli passati, vd. W. SHAKESPEARE, *Macbeth*, a cura di R. Rutelli, Marsilio, Venezia 1996, pp. 14, 46-49 (facciamo riferimento alle pagine dell'introduzione, *Macbeth, tragedia dell'equivocazione*, della curatrice e traduttrice).

porzione di testo prelevato direttamente dall'Atto I scena settima e la cui traduzione è «le lacrime affogheranno il vento»⁵⁸ parole puntualmente shakespeariane che diventano un mattone della costruzione sanguinetiana. Lo stesso procedimento è utilizzato nella scena 15, con la voce fuori campo di Judith Malina:

VOICE OFF STREGA (Judith Malina): Round about the cauldron go:
in the poisoned entrails throw:
toad that under cold stone
days and nights has thirty---one
Sweltered venom, sleeping got,
boilthou first i'the charmèd pot.
Double, double, toil and trouble:
fire burn, and cauldron bubble.
Fillet of a fenny snake
In the cauldron boil and bake:
eye of newt, and toe of frog,
wool of bat, and tongue of dog,
adder's fork, and blind-- worm's sting,
lizard's leg and howlet's wing,
like a hell---broth, boil and bubble.
Double, double, toil and trouble:
fire burn, and cauldron bubble.
Scale of dragon, tooth of wolf,
witch's mummy, maw and gulf
of the ravined salt sea shark,
root of hemlock digged I'the dark,
liver of blaspheming jew,
gall of goat, and slips of yew
slivered in the moon's eclipse,
nose of Turk, and Tartar's lips,
finger of birth---strangled babe,
ditch---delivered by a drab,
make the gruel thick and slab.
Add there to a tiger's chaudron
For the ingredience of our cauldron:
Double, double, toil and trouble:
fire burn, and cauldron bubble.
Cool it with a baboon's blood;
then the charm is firm and good.

⁵⁸ W. SHAKESPEARE, *Le tragedie* cit., p. 891.

In questo caso Sanguineti interviene sul testo originale di *Macbeth* perché unisce insieme sostanzialmente le tre streghe dell'atto quarto, scena prima, dal verso 4 al verso 38 (ricordiamo che, come dice Liberovici, «le voci del prologo sono volutamente voci di streghe italiane, streghe suddite, mentre la strega madre, interpretata da Judith, parla direttamente in inglese»), in modo che la mistura per l'incantesimo che bolle nel calderone, con il destino degli uomini, il fato, sia davvero un motore dell'azione: le streghe prendono anche un po' le sembianze di parche, perché filano tranquillamente il destino degli uomini. In questo nostro breve panorama di prelievi che diano un'idea dell'intero corpo testuale, troviamo anche traduzioni fedeli, per così dire letterali, parola per parola, del testo shakespeariano, riprodotto così quasi a calco (scena sesta):

Se tutto, quando è fatto, fosse fatto,
sarebbe, fatto in fretta, fatto bene:
se l'assassinio fosse buona trappola,
per le sue conseguenze catturasse,
con la sua esecuzione, anche il successo,
e anche, tutto finito, tutto il fatto,
qui, sopra l'arida spiaggia del tempo,
ci salteremmo, di colpo, al futuro:
ma, in questi casi, sta già qui, il giudizio:
diamo istruzioni di sangue, e poi queste,
impartite, colpiscono il maestro:
questa giustizia giusta ci ritorce,
sopra le labbra, i veleni apprestati:
Duncan ha qui doppia tutela: io sono
Suo consanguineo e suddito, due ostacoli:
poi dovrei, ospite, chiudere la porta
all'omicida, e io tengo il coltello:
fu così mite, che le sue virtù,
come angeliche trombe, grideranno,
la dannazione, per questo mio crimine:
e la pietà, come un neonato nudo,
che cavalca tempesta, un cherubino
sopra i corrieri diafani dell'aria,
soffierà in tutti gli occhi questo orrore
e le lacrime affogheranno il vento:
io, per spronare i fianchi al mio progetto,
ho la sola ambizione, che volteggia,
che salta troppo, e si scavalca giù:

Questo è quasi appunto un calco preciso, anche sintattico, dell'Atto I, scena VII, versi dall'1 al 28, e con l'interpolazione in intersezione del sintagma shakespeariano «that tears», il discorso si sviluppa con il colloquio tra Macbeth e Lady Macbeth, che possiede le stesse caratteristiche formali.

Questo impasto, proprio nella sua totale naturalità, sta alla base della ricerca del teatro del suono come esperienza di teatro musicale e teatro di prosa e fa emergere tratti di quella *Klagenfarbenmelodie* che costituisce un modello compositivo (che pure a fianco di altri già albergava nell'opera sanguinetiana):⁵⁹ qui non è in gioco semplicemente la relazione ipersfruttata musica-poesia, ma si inserisce in uno spazio più vasto che implica una riflessione e anche un uso della messa in scena, della recitazione e dell'utilizzo delle tecnologie per l'elaborazione del suono e dell'immagine. Questa continua dialettica fra le diverse componenti e i diversi modi espressivi, con i loro significati e significanti, nonché significati del significante, serve, volendo ridurre il tutto al nocciolo del contenuto, a interrogarsi sulla nuova natura del potere, con quel «parlami, tu, potere sconosciuto», in bocca a Macbeth (scena 15 *Macbeth Remix*); questo sintagma certamente fa riferimento all'oscurità storica del potere, ai suoi spazi difficili da sondare e da interpretare nel percorso storico e nelle sue manifestazioni, ma la parola sulla scena parla immediatamente agli spettatori, e per quei giochi inevitabili di acronie, parla della più cruda contemporaneità, quella del 1998, con le prospettive della *new economy* di una società liquida e durissima allo stesso tempo. A confermarci, una volta di più, la centralità del tema del potere, in relazione alle condizioni materiali realmente esistenti, e naturalmente, per forza di storia e di cose, con il corollario completo di tutte le sue nuove incarnazioni e manifestazioni, arrivano due elementi decisivi, uno interno al testo e l'altro, per così dire, esterno, proviene dal contesto: se focalizziamo l'attenzione sulla manipolazione testuale, vediamo che vengono eliminate la parte finale della scena I, 3 e quasi interamente la I, 4, dalle quali emerge un Macbeth fortemente dissimulatore, dove verità e menzogna si intrecciano, anche secondo le regole secentesche, e le ragioni dell'esclusione non si trovano solo in una dimensione puramente teatrale e scenica, comunque capitalissima, ma vanno ricercate, in collaborazione con l'aspetto formale, anche nel nuovo potere della globalizzazione, che non ha più bisogno di mentire e dire il vero o di dire il vero e mentire, perché riesce a manipolare l'uomo in profondità, a trasformarlo nella sua essenza storicamente determinata, con tutti i nuovi strumenti.

⁵⁹ Vd. E. RISSO, *Anarchia e complicazione* cit., pp. 27-29.

8. E proprio dal contesto arriva il tassello per completare il mosaico: il luglio del 1998 è sia la data della prima rappresentazione del *Macbeth Remix* sia del testo di Sanguineti *Tesi sul Manifesto*,⁶⁰ che, ben al di là di ricorrenze e anniversari (erano i centocinquant'anni del *Manifesto del Partito Comunista* di Karl Marx), presenta una serie di osservazioni e un argomentare che ci spiegano le interpretazioni autoriali dei processi storici in atto, mostrandoci dove il travestimento ha i piedi ben piantati:

Il “movimento reale”, in nome dunque dei classici stessi instauratori del materialismo storico, può essere riportato al centro, ma come movimento del capitalismo trionfante e compiuto. L'essenziale, ma la cosa si presenta come un trascurabile dettaglio, di lieve e superabile ingombro, è che non sia per nulla abolito “lo stato di cose presente”, anzi risulti pienamente convalidato. Il *Manifesto* è così devoluto, non renitente agli occhi di alcuno, a maggiore gloria del dominio planetario della borghesia, del resto previamente celebrato, ancorché quasi funebre encomio, nelle pagine inaugurali di questo sobrio testo famoso.⁶¹

Dopo le premesse così prosegue l'analisi:

Considerando che muore un millennio, e si annuncia la nuova età, massime nei cieli dei meglio astrologanti metafisici, è giusto che alla filosofia della deregolazione sociale si associ il ritorno alla religione (e diciamo pure all'ateismo religioso, come si usava dire in tempi meno misticamente confusi), che è poi la deregolazione economica trasportata al morale (come direbbe un pio gesuita, per contro).⁶²

Il discorso si approfondisce:

Perché il punto di partenza, per ogni lettura appena appena corretta del *Manifesto*, è ormai la presa d'atto della vittoria, a livello mondiale, del capitalismo, e della sconfitta, che può anche apparire, per un pessimismo razionale e ragionevole, irreversibile, del proletariato di tutti i paesi. Di una volontà ottimistica, volendo, si potrà discorrere più oltre, e forse, preferibilmente, in un'occasione più riposata.⁶³

L'analisi si articola:

La globalizzazione, come si descrive oggi elegantemente, è, alla lettera e in tutti i sensi, quel *Weltmarkt* di cui si parla nel *Manifesto*, nel suo primo paragrafo. Nel

⁶⁰ *Tesi sul Manifesto* nasce come introduzione a K. MARX, *Il Manifesto del Partito Comunista*, Meltemi, Roma 1998, ora in E. SANGUINETI, *Il chierico organico* cit., pp. 301-311.

⁶¹ Ivi, p. 301.

⁶² Ivi, pp. 302-303.

⁶³ Ivi, p. 303.

quale, di un simile concetto, sono offerte tutte le motivazioni. Quando Marx ed Engels affermano che “il potere politico dello Stato moderno non è che un comitato, il quale amministra gli affari comuni di tutta quanta la classe borghese”, dice cosa che concerne tutti gli stati.⁶⁴

L'argomentare giunge a un primo approdo con una visione del proletariato non sovrapponibile alla sola classe operaia, poiché in realtà coincide, in maniera allargata, con tutti quelli che non possiedono i mezzi di produzione:

Il computer ha la stessa squisita spietatezza della catena di montaggio. Anzi, là dove il taylorismo medesimo può sembrare che assuma un volto, se non umano, quasi umanoide, persino, talvolta, il fordismo intellettuale, con le sue fresche energie dirompenti, diviene più implacabile di una ruota dentata. Anche il direttore di una cassa di risparmio, il fisico atomico celebrato e riconosciuto, il ministro degli interni, il cardinale di una santa chiesa, possono pervenire a sperimentare, sulla loro pelle, direttamente, e senza sforzo eccessivo, la loro condizione di dipendenti salariati dal capitale. E così avviene, certe volte, che “una parte della borghesia passi al proletariato, e segnatamente una parte degli ideologi borghesi (*Bourgeoisideologen*), che sono giunti a comprendere teoricamente il movimento storico nel suo insieme”. Il che, paradossalmente, è tuttavia tanto più raro, quanto più semplice e trasparente diventa esso movimento, ove la semplificazione e la trasparenza siano accompagnate, come accade al presente, dalla disfatta globale, per quanto assai improbabilmente definitiva, del proletariato di tutti i paesi. All'intellettuale, in congiunture di questa specie, appare preferibile, e di gran lunga, il cosmopolitismo all'internazionalismo.⁶⁵

La complessità non implica mai la rinuncia all'interpretazione, che comunque è sempre complicazione:

In questa prospettiva, del resto, il comunismo si presenta come la realizzazione concreta, realisticamente praticabile, di quel “sogno di una cosa” che fu proprio di tutte le utopie anarchiche, e di tutti i loro mondi alla rovescia.⁶⁶

E questa interpretazione è frutto di articolate riflessioni, come quella del '94, dove, al Convegno *Gli Antipodi. Troppo Lontani Troppo Vicini* (Genova, 3-4 giugno 1994), Sanguineti affermava che

Il comunismo, il marxismo hanno agito potentemente in quanto sono stati vissuti (quando sono stati vissuti), come vere espressioni del sogno dell'anarchia, quale

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ivi*, p. 306.

⁶⁶ *Ivi*, p. 308.

sviluppo completo delle capacità umane presso ogni uomo. Questo obiettivo è ed è stato l'obiettivo comune di anarchici e di materialisti, o se volete di anarchisti e di marxisti: l'anarchismo è la forma utopica di questa realizzazione, e al marxismo tocca di offrire una risposta realistica. Le forze intellettuali hanno giocato un ruolo importante di contestazione, in quanto hanno pensato che il loro ruolo era fondamentale legato, in infinite forme concrete, ad una risposta di tipo anarchico. La non autonomia dei gruppi intellettuali ha fondamentale rispecchiamento nell'atteggiamento anarchico. E poiché la domanda in sostanza era, in qualche modo, "che fare"? Io direi: risolleghiamo le bandiere dell'anarchismo che il socialismo reale ha lasciato cadere nel fango.⁶⁷

E allora, riprendendo le *Tesi sul Manifesto*, arriviamo così all'*explicit*, dove si concentra il succo:

Il terzo stato non era niente. Volle essere qualche cosa, e fu davvero tutto. Ce l'ha fatta, per ora, in questa sua gigantesca impresa. E oggi possiamo vedere che questo era bene, e che è bene. Ma il quarto stato rimane quello che sta scritto che già fu, nelle ultime righe dell'ultimo capitoletto del *Manifesto*. Perché, è vero ancora, in relazione a una autentica "rivoluzione comunista", quale è praticabile nella pienezza dei tempi della globalizzazione imperialistica, esclusivamente, "i proletari non hanno nulla da perdere in essa fuorché le loro catene. E hanno un mondo da guadagnare". *Sie haben eine Welt zu gewinnen*.⁶⁸

Il rapporto fra i due testi, *Macbeth Remix* e *Tesi sul Manifesto*, non è meramente cronologico, ma fortemente storico, sociale ed economico, i due testi dialogano, le osservazioni marxiane sono il retroterra del travestimento, dicono sul piano interpretativo e argomentativo quello che il *Macbeth Remix* ci dice su quello artistico e teatrale.

Sanguineti si serve di Malcolm, «principe rinascimentale», e di questo *côté* fatto di problemi dinastici, conflitti e usurpazioni, per far riflettere sul nuovo potere economico oggi determinante, e se ideologia e linguaggio è l'insegna sanguinetiana col suo celebre corollario che non si dà nei testi operazione ideologica che non sia verificabile nel linguaggio, è proprio nell'impasto del travestimento shakespeariano che troviamo le fondamenta dell'analisi: Sanguineti, consapevole che ogni traduzione è come minimo il primo passo verso un travestimento, sostiene che «in realtà tradurre è far scrittura. E quindi è sempre travestire. A volte, il travestimento può essere portato anche al limite della totale riscrittura. Ma questo è solo uno dei poli entro il

⁶⁷ ID., *Nel dibattito*, in «L'immaginazione», n. 115, novembre 1994, p. 21.

⁶⁸ *Tesi sul Manifesto* nasce come introduzione a K. MARX, *Il Manifesto del Partito Comunista*, Meltemi, Roma 1998, ora in E. SANGUINETI, *Il chierico organico* cit., pp. 310-311.

quale si manifesta l'attività del traduttore»: ⁶⁹ i prelievi diretti rappresentano così la sopravvivenza limitatissima della parola di Shakespeare, che per il resto smette inevitabilmente di vivere o vive sotto altre forme. Ma proprio questa continua tensione tra le diverse componenti della scrittura con continue acronie e salti tra la contemporaneità e un Seicento per tanti versi irrecuperabile, esasperati poi dalla multiformità dell'opera con tutti i suoi materiali, è la via attraverso la quale la complessità del reale si fa forma testuale ed entra sulla scena.

9. Comunque il discorso con Shakespeare non si conclude qui; dopo *Sonetto e Macbeth Remix*, nel 2008 ritroviamo Sanguineti alle prese, sempre sulla linea di potere e follia, con la traduzione del *Re Lear*. La fine del Novecento, secolo breve o lungo che dir si voglia, e l'inizio del Duemila segnano inevitabilmente una profonda trasformazione nel tessuto sociale e nella natura dei poteri, con quelle pratiche di gestione delle discipline del corpo e della mente, per le quali Foucault coniò il termine di biopolitica. Per parlare di tutto questo, è necessaria una scrittura radicata nell'esperienza quasi oggettiva del reale, ma capace di deformarla per interpretarla e contribuire a sua volta a provare a mutare le condizioni materiali. Questo modo di operare, e su questo c'è perfetta sintonia tra Sanguineti e Liberovici, ci porta fuori totalmente dai piani della tarda modernità per far emergere la tragicommedia del vivere in questi tempi, dove appunto l'umanità è ormai completamente espropriata della sua essenza e la mercificazione è forse nella sua fase suprema; siamo ormai corpi che vagano come fantasmi nelle foreste della merce in cerca di un po' di umanità: da questo punto di vista, oggi la situazione appare sotto la luce della catastrofe. La parola di Sanguineti sembra cercare in Shakespeare, come aveva fatto in Dante, in Goethe e in Ariosto, un aiuto per riuscire a esprimere tutto questo. E proprio per lottare Sanguineti porta a Liberovici una parola che a sua volta il musicista possa trattare attraverso le nuove tecnologie, perché ormai è chiaro che in questa fase la digitalizzazione, i computer e il mondo di internet nella sua fase aurorale, così come i nuovi media, occupano interamente gli spazi, del resto non si può fare a meno di metterli al vaglio della critica ma anche di usarli in maniera critica: la fase è davvero quella della biopolitica, dell'ingresso totale dei poteri nel corpo attraverso le tecnologie, che, appunto, Sanguineti vuole usare in maniera rovesciata e non rinunciarvi con un rifiuto di matrice luddistica: non il rifiuto ma l'assunzione alternativa. Qui è il punto: quello che serve a inglobare nel pensiero unico del dominio della merce diventa, spostate e mutate le condizioni, uno strumento di liberazione, davvero la

⁶⁹ W. SHAKESPEARE, *La tragedia di Re Lear*, versione italiana di E. Sanguineti, il melangolo, Genova 2008, p. 191.

parola si fa musica e rumore, ma il rumore si fa parola, è il sottofondo costante dei processi e della lotta.

Il testo è il moderno dramma o la tragicommedia, dai toni fortemente melodrammatici, del vivere nella fase culminante della globalizzazione, dove il nuovo assolutismo è il pensiero unico del liberismo e del mercato, nuovo incontrastato dio; di conseguenza questo Shakespeare, letto anche un po' con gli occhi di Foscolo e del protoromanticismo, in una dialettica complessa dove Piave rappresenta sì una declinazione borghese, ma di una borghesia ancora in ascesa, ci parla, fatte le debite distanze, soprattutto del soggetto in quanto animale sociale e appartenente a un gruppo sociale fondamentale, e del potere, e soprattutto del suo inesorabile dispiegarsi.

Le forze tremende e superiori che gestiscono la vita degli uomini sono sì le streghe, ma per un gioco di rimandi sono le forze, più o meno occulte, che agiscono, *hic et nunc*, sul corpo degli esseri viventi: qui si innesca un molteplice gioco di piani. Se in Shakespeare – come più volte Sanguineti ha ricordato – il doppio travestimento è l'attore-uomo che recita le parti da donna e si traveste, poi, quando la scena lo richiede, da uomo (quindi abbiamo l'uomo-donna che si fa uomo), qui le streghe sono tutte in una voce sola e registrata, quindi trattata tecnologicamente, e tecnologicamente riprodotta, che è però quella di Judith Malina, una voce che oltrepassa la parola e crea lo spazio dell'ascolto. In questo modo, se il messaggio è quello delle streghe, la voce che si fa corpo, in un gioco contemporaneamente di presenza e di assenza, in virtù di un'energia senza volto, è quella della riproducibilità tecnica di Judith Malina, con tutta la sua storia, incisa nella carne, di leader, prima con Julian Beck e poi con Hanon Reznikov, del Living Theatre, con una corporeità che vuol dire insieme anarchia libertaria e radicale critica dell'esistente: la voce di Malina mette in crisi, con la forza del corpo, la lingua inglese nel suo aspetto di dominio, recuperandone un'essenzialità che è umanità, anche eventualmente nell'uso e nell'abuso della forza e del delitto. Il corpo e l'azione di Malina, la scena tragica, la finzione shakespeariana e la parola di Shakespeare, la musica di Liberovici, la riscrittura di Piave, e la scrittura di Sanguineti si intrecciano e si intersecano per trovare il modo di demistificare le diverse rappresentazioni della realtà effettuale: l'impasto possiede tratti fortemente ironici, nell'accezione etimologica del termine, nel suo senso di rovesciamento parodico. L'esito è così quello di un umorismo che segna il comico come via privilegiata verso il tragico. E non sarà un caso se nel 2001 a essere travestito sarà Pirandello e i suoi sei personaggi, al quale Sanguineti si era avvicinato, in versi, con *Corollario 35*:

ti modifichi un gesto, una parola: ti rifai, tanto per fare, il nodo
alla cravatta): (ma che dico? ti tagli via, da una narice, un giorno un pelo appena
[in più

non altro): (e ti giuochi un destino-il destino: et tout se tient)

È un'allusione al Vitangelo Moscarda di *Uno, nessuno, centomila*, per il quale scrive Sanguineti critico:

E farei subito anche il nome di Pirandello, che, a parte il teatro, credo, soprattutto in riferimento a un'opera come *Uno, nessuno centomila*, sia un punto di grandissimo rilievo nella nostra storia, e per il quale valgono moltissime delle cose appena espresse riguardo al modo e alla tecnica con la quale l'io diviso viene a presentarsi. [...] Quella che ho sempre avuto cara è l'idea gramsciana di Pirandello distruttore e credo che questa possa essere davvero la chiave con cui, tanto più oggi, lo possiamo guardare. E anche qui il percorso sia delle novelle, sia dei romanzi, sia del teatro, è significativo: se dovessi formulare un'idea punterei sul fatto che forse si dovrebbe guardare, con maggior attenzione di quanto si sia fatto, all'interno di Pirandello, all'esperienza del prosatore prima ancora che dell'uomo di teatro, mentre la fortuna internazionale di Pirandello è certamente connessa all'esperienza teatrale, che non voglio certamente sottovalutare. E nemmeno voglio stabilire, in lui, gerarchie di genere. Devo confessare che dietro la maschera di Pirandello - mai parola fu più appropriata per uno che operava su maschere nude - trovo il narratore.⁷⁰

Allora se questa è, per dirla con una formula foscoliana, la tragedia della libertà e del potere è anche quella dell'identità distrutta del soggetto, di un io che, per quanti sforzi faccia, non può più ricomporsi. Dove forse si trova anche una chiave del titolo: dal *mix* al *remix*, dal *mixtus* come ingrediente della cultura, nel senso di mescolanza, al pop del missaggio entrano in gioco una serie di elementi, infatti mix mette l'accento sulla nuova musica e sulle pratiche musicali contemporanee ma il remix ci parla del trattamento tecnologico dei materiali verbali insieme a quelli umani, la parola è corpo. Sanguineti compie tutto questo con l'estrema e profonda coscienza di essere

uno per cui la parola "gioco" è un'altra categoria fondamentale, da prendere molto sul serio; perché c'è molta verità quando si parla di giochi linguistici, purché non si dimentichi che quello che detta tutti i meccanismi, e da cui dipendono tutti i giochi linguistici, è il gioco sociale costitutivo. E che è un gioco tragico, indubbiamente, perché è il gioco della lotta di classe *tout court*.⁷¹

E in questo gioco, il testo da tradurre è una sorta di *contrainte*, con le sue regole e i suoi limiti dell'interpretazione. E sappiamo bene che per Sanguineti ogni gioco

⁷⁰ E. SANGUINETI, *Atlante del Novecento italiano. La cultura letteraria*, fotografie di G. Giovannetti, a cura di E. Risso, Manni, Lecce 2001, pp. 10 e 16.

⁷¹ *La scena, il corpo, il travestimento. Conversazione con Edoardo Sanguineti cit.*, p. 211.

linguistico e ogni gioco di linguaggio presuppongono un gioco sociale, in grado di spiegare tutti i meccanismi: la allegoria contiene e esprime così il nocciolo duro e ridicibile della contraddizione dello scontro tra i gruppi sociali.

In questo rapporto estremo tra realtà e scrittura, Sanguineti fissa inesorabilmente tutto ciò che è stato escluso o annichilito, giocando sulla discontinuità del processo storico: si mette in scena la distruzione dell'io in quanto disgregazione dell'uomo contemporaneo. Assistiamo nel teatro del mondo ai movimenti di una pluralità di individui sgomenti perché in preda all'angoscia. Per questo l'allegoria è particolarmente funzionale ad interrompere e far saltare il continuum della storia per estrarre frammenti ipersignificativi, che creano, e non solo sulla pagina scritta, l'estrema, e quasi ultima, consapevolezza del disordine e dell'opacità della storia.

Nasce così, fin da *Laborintus*, una scrittura radicata nella storia.