

Intorno all'*Omaggio a Catullo* di Edoardo Sanguineti

Federico Carrera
(Università di Bologna)

Pubblicato: 4 novembre 2025

Abstract – The essay analyzes Edoardo Sanguineti's *Omaggio a Catullo*, relating it both to the author's theoretical reflection on translation and to his poetics. Starting from the concept of imitation as a form of disguise, the paper investigates how Sanguineti reworks Catullus' texts in a contemporary key, placing his own voice within a constant dialogue between fidelity and invention. The *Omaggio* emerges as a laboratory of linguistic and metrical experimentation, in which translation becomes both rewriting and poetic self-portrait. Through an analysis of formal choices, intertextual references, and stylistic processes, the essay shows how Sanguineti's operation reveals a conception of translation as a creative and dialogical act, capable of renewing the vitality of the classical text within the language of the present.

Keywords – Catullus; Edoardo Sanguineti; intertextuality; New Vanguard; Translation Studies.

Abstract – Il saggio analizza l'*Omaggio a Catullo* di Edoardo Sanguineti, mettendolo in relazione tanto con la riflessione teorica dell'autore sul tradurre quanto con la sua poetica. A partire dal concetto di imitazione come forma di un travestimento, il contributo indaga il modo in cui Sanguineti rielabora i testi di Catullo in chiave contemporanea, ponendo la propria voce all'interno di un dialogo costante tra fedeltà e invenzione. L'*Omaggio* si configura infatti come un laboratorio di sperimentazione linguistica e metrica, in cui la traduzione si fa al tempo stesso riscrittura e autoritratto poetico. Attraverso un'analisi delle scelte formali, dei riferimenti intertestuali e dei procedimenti stilistici, il saggio mostra come l'operazione sanguinetiana riveli una concezione della traduzione come atto creativo e dialogico, capace di rinnovare la vitalità del classico nella lingua del presente.

Parole chiave – Catullo; Edoardo Sanguineti; intertextualità; Neoavanguardia; studi sulla traduzione.

Carrera, Federico, *Intorno all'«Omaggio a Catullo» di Edoardo Sanguineti*, «Finzioni», n. 9, 5 - 2025, pp. 42-55.
federico.carrera2@unibo.it
<https://doi.org/10.60923/issn.2785-2288/23218>
finzioni.unibo.it

1. *Sanguineti e la traduzione*

Quando si ripensa alla storia della letteratura italiana del Novecento, alcuni nomi appaiono immediatamente centrali e divisivi, veri e propri crinali lungo le cui creste si sono diramate poetiche e idee in grado di incidere indelebilmente il panorama culturale del nostro paese. Tra questi nomi non può certo mancare quello di Edoardo Sanguineti, un autore in cui la dimensione critico-accademica e quella poetica si sono conciliate senza che tra esse venisse applicata una rigida distinzione, anzi tramite l'agevolazione di un proficuo transito di stilemi, idee e intuizioni dall'una all'altra. Per rendersene conto, basta gettare un rapido sguardo all'opera sanguinetiana e accostare sincronicamente pubblicazioni di saggistica e di poesia: alla prima sistematizzazione di *Triperuno* (1964) risponde quasi subito una sistematizzazione critico-ideologica del pensare la letteratura, il fondamentale saggio *Ideologia e linguaggio* (1965); all'approfondimento ermeneutico su Guido Gozzano segue lo stravolgimento stilistico verso un'affabilità molto crepuscolare in *Postkarten* (1978); infine, alla fiumana poetica per certi versi conclusiva del *Novissimum Testamentum* (1986) è subito associabile un libro di critica letteraria programmaticamente definitivo (già a partire dal titolo) quale *La missione del critico* (1987)¹. Sembra perciò naturale il fatto che, nel momento in cui ha avuto modo di esercitare la pratica della traduzione, Sanguineti non abbia mancato di affiancarle anche una generosa riflessione critica circa i metodi e le possibilità del tradurre, sia in relazione ai testi classici, sia in relazione ai moderni².

¹ L'opera poetica di Sanguineti è organizzata per raccolte che agglutinano e ampliano quelle precedenti, in una costante tensione verso la sistematizzazione. Per comprendere tale sovra-struttura generale, è utile consultare le introduzioni di Emilio Risso alle due macro-raccolte complete: E. Risso, *Prefazione*, in E. Sanguineti, *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Milano, Feltrinelli, 2021³, pp. I-XIII; ed ID., *Prefazione*, in E. Sanguineti, *Il gatto lupesco. Poesie 1982-2001*, Milano, Feltrinelli, 2021³, pp. I-XIV. Per quanto riguarda le raccolte di poesia qui citate a mo' d'esempio, *Triperuno* (1964) comprende e sistematizza *Laborintus* (1956), *Erotopaegnia* (contenuta, insieme alla precedente, in *Opus metricum*, 1960) e *Purgatorio de l'Inferno*, e si trova ora in *Segnalibro* (1982), come anche *Postkarten* (1978); mentre *Novissimum Testamentum* (1986) è confluita prima in *Senzatitolo* (1982) e quindi nel *Gatto lupesco* (2002). Per quanto riguarda invece i saggi citati, si tratta di E. Sanguineti, *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 1965¹ (1978², 2001³); ID., *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Torino, Einaudi, 1966; ed ID., *La missione del critico*, Torino, Marietti 1820, 1987.

² Per approfondire in linea generale il tema delle teorie traduttive, si vedano i saggi di R. Bertazzoli, *La traduzione: teorie e metodi*, Roma, Carocci, 2006¹ (2015²); P. Diadori, *Teoria e tecnica della traduzione. Strategie, testi e contesti*, Milano, Mondadori, 2012; U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003; E. Mattioli, *L'etica del tradurre e altri scritti*, Modena, Mucchi, 2009; M. Morini, *La traduzione. Teorie, strumenti, pratiche*, Milano, Sironi, 2007; G. Mourin, *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi, 1965¹ (2006²); L. Salmon, *Teoria della traduzione*, Milano, FrancoAngeli, 2017; e G. Steiner, *Dopo Babel. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Firenze, Sansoni, 1984¹ (Milano, Garzanti, 1995², 2004³). Per un focus specifico sulla traduzione a opera di letterati, si vedano invece F. Buffoni, *Con il testo a fronte. Indagine sul tradurre e l'essere tradotti*, Novara, Interlinea, 2007¹ (2016²); E. Cavallini (a cura di), *Scrittori che traducono scrittori: traduzioni "d'autore" da classici latini e greci nella letteratura italiana del Novecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017; F. Condello, B. Pieri (a cura di), *Note di traduttore. Sofocle, Euripide, Aristofane, Tucidide, Plauto, Virgilio, Nonno*, Bologna, Pàtron, 2011; F. Condello, A. Rodighiero (a cura di), «*Un compito infinito. Testi classici e traduzioni d'autore nel Novecento italiano*», Bologna, BUP, 2015; e V. Garulli, C. Neri, R. Tosi (a cura di), *Hermeneuein. Tradurre il greco*, Bologna, Pàtron, 2009.

In qualità di traduttore, Sanguineti si pone come un poeta al servizio dei testi e lavora principalmente su committenza. D'altra parte, egli stesso ricorda come «non [gli sia] mai capitato di tradurre nulla – salvo forse qualche poesia isolata – se non su proposta di un committente»³. Dopo le prime parziali esperienze (alcune poesie di James Joyce e alcuni *Salmi*)⁴, nel 1968 Sanguineti viene contattato da Luigi Squarzina con la richiesta di portare a termine una nuova versione delle *Baccanti* di Euripide per il Teatro Stabile di Genova. Questo episodio rappresenta l'inizio di una lunga esperienza di traduzione per le scene, che passa attraverso opere di Eschilo (*Le coefore*, 1978; *I sette contro Tebe*, 1992), Sofocle (*Edipo tiranno*, 1980; *Antigone*, 1985), Euripide (*Le troiane*, 1974), Aristofane (*Festa delle donne*, 1979) e Seneca (*Fedra*, 1969), e in cui mostra una grande «consapevolezza della concreta destinazione teatrale [...] e dei codici che essa impone al traduttore»⁵.

Nel corso del tempo, si assiste poi a un ampliamento di prospettive traduttive che ha due principali direttrici: la prima è quella che porta Sanguineti a tradurre testi non teatrali, quali il *Satyricon* di Petronio (pubblicato nel 1969 come *Satyricon* e nel 1970 come *Il giuoco del Satyricon*) e versi sparsi di Catullo, Shakespeare, Lucrezio e Goethe, in parte poi raccolti in un *Quaderno di traduzioni* (2006); la seconda lo porta invece al di fuori dei classici latini e greci, facendolo approdare a testi in francese (dal *Don Giovanni* di Molière all'*Illusione comica* di Corneille), in tedesco (il già menzionato Goethe e il *Cerchio di gesso del Caucaso* di Brecht) e in inglese (soprattutto Shakespeare, di cui traduce sia alcuni *Sonnets*, sia opere teatrali quali *Macbeth* e *Re Lear*, nel 1998 e nel 2008). L'ultimo atto della sua esperienza traduttiva è una versione dell'*Ippolito portatore di corona* di Euripide, andato in scena con il titolo di *Fedra* – quasi un cerchio che si chiude – per il Teatro Greco di Siracusa nel 2010, poco dopo la sua morte⁶.

Nei suoi saggi, Sanguineti preferisce parlare di imitazione piuttosto che di traduzione, recuperando l'opposizione nomenclatoria dei due termini dalle meditazioni leopardiane circa le metodologie del tradurre (in particolare, a ispirarlo sembrano essere la versione leopardiana della

³ E. Sanguineti, *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, a cura di F. Condello, C. Longhi, Milano, Rizzoli, 2006, p. 8.

⁴ Per l'edizione di J. Joyce, *Poesie*, trad. it. di A. Giuliani, A. Rossi, E. Sanguineti, J.R. Wilcock, prefazione di A. Rossi, Milano, Mondadori, 1961¹ (1969²), Sanguineti traduce le poesie *Il Santo Uffizio*, *Becco a gas* ed *Ecce puer*. Per quanto riguarda invece i *Salmi*, l'edizione a cui contribuisce è J. Gelineau, U. Wernst, E. Sanguineti, D. Stefani, L. Borello (a cura di), *Salmi. Preghiera e canto della Chiesa*, Torino, Elle Di Ci, 1966.

⁵ F. Condello, *Il «fantasma della traduzione»: Sanguineti e il teatro antico*, in E. Sanguineti, *Teatro antico*, cit., p. 301-310: 301. Per quanto riguarda il rapporto tra Sanguineti e la traduzione per la scena, si consultino i contributi di C. Longhi, *Sanguineti traduttore: dramaturg o drammaturgo?*, in ivi, pp. 311-315; e di M. Giovannelli, *Il "teatro interiore" del traduttore: Edoardo Sanguineti e il dramma antico*, «Italiano LinguaDue», XII, 2, 2020, pp. 576-585. Per approfondire più in generale il tema della traduzione per la scena, si vedano il recente saggio di E. Nardelli, *Il teatro della traduzione: una performance estetica?*, «Aesthetica Preprint», 126, 2025, pp. 153-164; e quello di B. Delli Castelli, *Traduzione teatrale e codici espressivi*, «Traduttori», I, 2, 2006, pp. 55-70.

⁶ Per una prima analisi di questa versione e per la discussione che ha suscitato, si veda F. Condello, *Il grado estremo della traduzione: sull'Ippolito siracusano di Edoardo Sanguineti*, in M. Berisso, E. Risso (a cura di), *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Genova, 12-14 maggio 2011*, Firenze, Franco Cesati, 2012, pp. 393-410.

Batqaxowoquay'a pseudo-omerica e il *Discorso* a essa dedicato)⁷. Al di là di ciò, Sanguineti dichiara di distinguere, almeno in via teorica, tra una «pseudotraduzione» o «pseudotrascrizione»⁸, ovvero una «falsificazione costruita sul bel fondamento di un testo che non esiste» e «che risulta [...] calcolata menzogna attributiva, giacché si presenta come trasposizione, quando è di fatto libera e sfacciata invenzione»⁹, e una «vera traduzione», il cui meccanismo

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.¹⁰

Di qui la conclusione che «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 *larratus prodeo*»¹¹. E allora il «paradosso del tradurre»¹² consiste, per Sanguineti, nel «restare fedeli alla lettera [...] e celare in una parvenza di originale creazione stilistica il *medium* della traduzione»¹³. Il traduttore, perciò,

tende a rendersi vetro trasparente e terso, a annullarsi nel discorso dell'altro, realissimo, a farsi, al possibile, inapprecepibile affatto. Egli è un mezzo, un medium, un mediatore, un mezzano. E in lui parla l'altro. *Est auctor in nobis*. Egli è, egli si spera e si vuole, in modi assolutamente strumentali, un interprete, non più che un interprete. Onde però, su di lui, fatalmente grava il *calembour* inevitabile, che dice l'eterno sospetto del tradimento. Impossibilitato ad annichilarsi a fondo, come fatalmente ogni volta si conclude, egli è sempre, e sempre stancamente ritornellato, il traduttore/traditore. È, non limpido vetro, ma lente deformante, e meglio ancora, se vogliamo, impuro specchio, che ci rinvia [...] una immagine inattendibile, inaccoglitibile, frustrante, lì, dell'originale.¹⁴

Questo tipo di traduzione «non è che l'arte della simulazione, e dissimulazione, onesta»¹⁵. Il traduttore, infatti, è inderogabilmente un «nostro contemporaneo» e «se parla, è perché cerca

⁷ Soltanto dopo aver constatato l'impossibilità di una sedicente «vera traduzione» (E. Sanguineti, *Il traduttore, nostro contemporaneo*, cit., p. 187), Sanguineti ripristina il concetto di imitazione prendendo ispirazione direttamente dal *Discorso sopra la Batracomiamachia* (1815) di Giacomo Leopardi, come appare evidente dal saggio breve che egli dedica al Leopardi traduttore della *Batqaxowoquay'a* in quegli stessi anni, v. ID., *Per la storia di un'imitazione*, in G. Binni (a cura di), *Giacomo Leopardi. La Batracomiamachia*, Macerata, Cassa di risparmio della Provincia, 1988, IX-XVIII, poi ristampato in E. Sanguineti, *Il chierico organico. Scritture e intellettuali*, Milano, Feltrinelli, 2000, pp. 120-125, e in F. Buffoni (a cura di), *La traduzione del testo poetico tra XX e XXI secolo*, Milano, Marcos y Marcos, 2004¹ (Novara, Interlinea, 2021²), pp. 155-159.

⁸ E. Sanguineti, *Il traduttore, nostro contemporaneo*, cit., p. 182.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Ivi, p. 183.

¹¹ *Ibidem*.

¹² ID., *Per la storia di un'imitazione*, cit., p. 158.

¹³ F. Condello, *Lucrezio, Catullo, Orazio e Sanguineti: esercizi di «pseudotraslazione»*, «Poetiche», X, 3, 2008, pp. 423-467: 423 e ss.

¹⁴ E. Sanguineti, *Il traduttore, nostro contemporaneo*, cit., p. 185.

¹⁵ Ivi, p. 186.

di parlarci attraverso la sua lingua viva, nella nostra lingua viva»¹⁶. La lingua rappresenta dunque il centro di tutta la riflessione, perché solo a partire da una conoscenza puntuale della lingua d'arrivo e da una piena consapevolezza dei codici stilistici cui essa risponde è possibile effettuare una «imitazione» o «travestimento» che sia efficace nel trasmettere un senso del testo originale, di cui bisogna accettare l'«invalicabile distanza»¹⁷, ma che può ancora in qualche modo tornare a parlare, e può farlo soltanto tramite un traduttore che sappia riconoscersi al tempo stesso mediatore, autore e traditore del testo tradotto¹⁸.

Sulla scorta di questa riflessione critica, approfondita e dilatata nel tempo, il Sanguineti traduttore lavora in forma varia sui testi, a seconda delle finalità pratiche delle traduzioni commisurate e a seconda dei propri scopi letterari, imitando e insieme tradendo i testi di partenza, con la netta preferenza per una traduzione «interlineare», nel senso di una «interlinearità [...] anche ritmica, sintattica, acustica»¹⁹. In questo modo, «le traduzioni di Sanguineti esibiscono sì una singolare fedeltà alla lettera, ma negano totalmente, proprio in virtù di tale fedeltà, il “sapore della fonte”»²⁰. Ci troviamo, d'altronde, in un caso particolare, per cui «a un vero poeta nella lingua di partenza corrisponde un vero poeta nella lingua d'arrivo» e così la poesia tradotta «non è che assorbimento e trasformazione del testo originale»²¹ e costituisce quasi un genere a sé, con una propria autonomia.

Visto il ruolo «via via sempre più forte» della committenza di questi lavori, Sanguineti sostiene di non aver avuto, almeno apparentemente, nessuna corresponsabilità nella scelta delle opere da tradurre. Ma proprio in questa apparenza si nasconde, invece, una totale compartecipazione alle motivazioni delle scelte. Perché, se posto di fronte a un classico, è Sanguineti stesso ad affermare che gli risultasse «impossibile»²² dire di no. È un «vizio», il suo, «di credersi in qualche modo autorizzato a trasportare nella propria lingua testi di altre lingue»²³. I classici vivono soprattutto in traduzione: ogni lettore deve essere in grado di «convertirli nel proprio codice, non soltanto e non tanto individuale, [...] ma storico e sociale»²⁴. È chiaro, dunque, che «tradizione [...] è traduzione» e dunque «reinterpretazione perpetua [...] di un *corpus* mutevole

¹⁶ Ivi, p. 187.

¹⁷ Ivi, p. 188.

¹⁸ «La conoscenza della lingua originale può essere secondaria, e ignorarla non produce necessariamente disastri. [...] Essenziale, invece, è la conoscenza della lingua nella quale si traduce: e spesso la falsariga della traduzione consente risultati molto più felici rispetto alle produzioni realizzate in proprio» (E. Sanguineti, *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, cit., p. 14).

¹⁹ Ivi, p. 18. Sul rapporto tra imitazione e tradimento nel Sanguineti traduttore, si veda N. Lorenzini, *Sanguineti e il teatro della scrittura. La pratica del travestimento da Dante a Dürer*, Milano, FrancoAngeli, 2011.

²⁰ F. Condello, *Lucrezio, Catullo, Orazio e Sanguineti: esercizi di «pseudotraslazione»*, cit., p. 424.

²¹ F. Buffoni, *Ricordo di Edoardo Sanguineti traduttore*, «Testo a Fronte», XXI, 42, 2010, pp. 170-174: 170.

²² E. Sanguineti, *Teatro antico*, cit., p. 12.

²³ ID., *Il mio Catullo*, in N. Criniti (a cura di), *Insule Sirmie. Società e cultura della “Cisalpina” verso l'anno Mille*, Brescia, Grafo, 1997, pp. 199-205: 199.

²⁴ E. Sanguineti, *Classici e no*, in I. Dionigi (a cura di), *Di fronte ai classici. A colloquio con i Greci e i Latini*, Milano, Rizzoli, 2002, pp. 209-213: 212.

di testi»²⁵. Ma è anche vero che, per Sanguineti, i classici «ci interessano perché sono da noi radicalmente diversi»²⁶.

Come traduttore, Sanguineti ha sempre ricercato una «‘dicibilità’ del testo», una «parola drammaticamente forte»²⁷, che superasse la fin troppo diffusa letterarietà delle traduzioni italiane dei classici, in modo da restituire in questo modo un testo che fosse vivo, ri-leggibile e ri-semantizzabile secondo le dinamiche del tempo presente. Lo statuto di classico deve passare, ogni volta, il vaglio del tempo: ogni generazione può infatti decidere se rinnovare o rifiutare una tale patente. Nella biblioteca delle sue traduzioni, Sanguineti ha posto versioni da molti celeberrimi classici, ma meritano una posizione a parte – se non altro per rilevanza critica – due autori a loro modo centrali negli sviluppi e disvuluppi della storia della letteratura e soprattutto della lingua latina: Petronio e Catullo. Del primo, Sanguineti ha tradotto l'unica opera che ci è parzialmente pervenuta, il *Satyricon*, non senza far rilevare una lunga serie di affinità con il suo romanzo-antiromanzo *Capriccio italiano* (1963), di cui ha dichiarato anche apertamente l'ispirazione petroniana²⁸. Di Catullo, invece, ha dato una selezione di carmi – otto testi in totale – tradotti tra gli anni Ottanta e Novanta, sempre per occasioni specifiche. Ma tutti questi otto testi sono stati poi integrati pienamente nella sistemazione complessiva delle sue poesie non come momenti parentetici di una storia autoriale lunga, intricata e complessa, ma come perni centrali alla piena comprensione di uno sviluppo poetico sempre ben calibrato e mai disgiunto da un'attenta riflessione critica.

2. Sanguineti e Catullo. Le ragioni di un incontro

Il rapporto tra la poesia di Gaio Valerio Catullo e Edoardo Sanguineti, come appare evidente dalla splendida veste delle sue traduzioni, rivela una stretta vicinanza tra i due autori. Sanguineti non ha mai infatti nascosto la propria passione (già liceale) per il poeta di Sirmione, davanti al quale ha provato subito «un certo sbalordimento»²⁹: rispetto alla «luce piuttosto grave, seria e perlopiù seriosa»³⁰ con cui appaiono gli altri classici studiati a scuola, Catullo sembra effettivamente brillare di una luce propria che non poteva che affascinare un adolescente già così interessato alla poesia. Ma non solo: assieme agli altri autori – per noi poco più che nomi – che hanno dato vita al gruppo di poeti da Cicerone sprezzantemente definiti *novi* e che gravitavano attorno al circolo intellettuale animato da Quinto Lutazio Catulo all'inizio del I sec. a.C., Catullo ha rappresentato un vero e proprio punto di svolta nella storia della letteratura latina. Egli pose

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Ivi, p. 211.

²⁷ E. Sanguineti, *Teatro antico*, cit., p. 15.

²⁸ «Nelle mie traduzioni si sono sempre cercate soltanto le affinità con la mia scrittura, per scoprire magari che il Petronio è scritto un po' come il *Capriccio italiano*; cosa che sapevo già, visto che nel *Capriccio* alcuni temi ed episodi risalgono molto apertamente a Petronio» (ivi, p. 17).

²⁹ ID., *Il mio Catullo*, cit., p. 199.

³⁰ *Ibidem*.

infatti le basi di una nuova estetica e di una nuova forma di ricerca poetica, tramite la brillante unione di mitologia e *sermo cotidianus*, generando in seguito molti imitatori ed epigoni, non ultimi i poeti elegiaci della generazione di Ovidio, Tibullo e Properzio.

In relazione a Sanguineti e alla sua poesia, questo dato diventa già significativo se si pensa al fatto che la prima antologia dei poeti della Neoavanguardia riprende nel titolo l'espressione ciceroniana *poetae novi* aggiornandola in *Novissimi*. In effetti, se Catullo è stato in grado di creare «la lingua della lirica soggettiva, con una sapiente dosatura dei due stili»³¹ tragico e comico, nella prospettiva di una poesia «crogiuolo di esperienze linguistiche ricco di avvenire»³², anche i poeti della Neoavanguardia percepivano la propria poesia come un nuovo modo di concepire letteratura e scrittura, che rivolgesse il proprio sguardo più al futuro che al passato, con un respiro europeo e una vocazione internazionale. Il dato emerge chiaramente nelle parole che Alfredo Giuliani scrive nella *Prefazione* alla seconda edizione dell'antologia:

alle soglie degli anni sessanta eravamo convinti che s'era appena maturata un'altra poesia, che essa «rompeva» col periodo precedente e che sarebbe «venuta buona» negli anni successivi. Le poesie raccolte non erano un florilegio [...]: erano un invito a nuove costruzioni linguistiche, una provocazione a risentire la poesia quale lingua «convenzionale» giustificata soltanto dal grado di energia che riesce a imporre ai segni socializzati, esprima il patetico o il tragico o l'ironia o qualsivoglia altra categoria dell'immaginazione e del sentimento, o non esprima nulla e si dedichi invece al montaggio asemantico dei segni.³³

Posti entrambi in momenti decisivi delle vicende letterarie dei propri (distantissimi) tempi, Sanguineti e Catullo condividono, in prospettiva, uno stesso atteggiamento di conservazione e insieme rimodernamento della letteratura, con una capacità rara di osservare con disincanto i fatti della contemporaneità (atteggiamento per il quale furono decisivi, per Catullo, la diffusione dell'epicureismo a Roma e l'educazione alessandrina; per Sanguineti, la formazione e la fede nel materialismo storico). Anche alla luce di questa vicinanza, analizzare e studiare le traduzioni fatte da Sanguineti dei carmi di Catullo è un'operazione che sottolinea e specifica la visione poetica e traduttiva dell'autore italiano e che però ci permette, al tempo stesso, di rileggere con nuovi occhi la modernità della poesia catulliana.

³¹ A. Traina, *Riflessioni sulla storia della lingua latina*, in F. Stolz-A. Debrunner-W.P. Schmid (edd.), *Storia della lingua latina*, trad. di C. Benedikter, introd. e note di A. Traina, IV ed. riveduta e aggiornata a c. di E. Vineis, Bologna, Pàtron, 1993, pp. VII-XXXV; ora in A. Traina, *Il latino identikit di una cultura*, a c. di P. Paradisi, Bologna, Pàtron, 2022, p. 123.

³² Ivi, p. 124.

³³ A. Giuliani, *Prefazione 1965*, in Id. (ed.), *I novissimi. Poesie per gli anni '60*, Torino, Einaudi, 2003³, pp. X-XI.

3. Per un'analisi dell'«*Omaggio a Catullo*»

Sanguineti traduce Catullo per la prima volta nel 1986, su richiesta di una rivista che vuole dedicare un numero a Ezra Pound. Sceglie allora di omaggiare il poeta statunitense senza misurarsi direttamente con la sua poesia, ma giocando sul piano intertestuale: dal momento che Pound aveva scritto un celebre *Omaggio a Sesto Properzio* (1919), Sanguineti pensa di comporre un *Omaggio a Catullo* per dedicarlo a Pound, così da realizzare il suo «vecchio sogno»³⁴ di confrontarsi con la poesia di Catullo. Per fare ciò, Sanguineti seleziona sette carmi molto noti e scolastici, puntando sulle *nugae* più note e diffuse: da un lato il ciclo di poesie dedicate da Catullo al *passer* di Lesbia (cc. 2-2b, c. 3), dall'altro alcuni *carmina* dedicati ai *basia* (il celebre c. 5 e il c. 7), e poi il c. 6 (il rimprovero alla reticenza di Flavio circa i suoi amori), il c. 16 (il celebre *predicabo... et irrumabo*, rivolto a Furio e Aurelio) e il c. 32 (l'invito a Ipsithilla): in questo modo, Sanguineti «coinvolge la vecchia e la nuova idea 'scolastica' del poeta latino, quella dei due 'cicli' del passero e dei baci, così come la più recente *vulgata* sul *côté* licenzioso e osceno»³⁵. A questi sette carmi, una decina d'anni più tardi, in occasione di una conferenza tenutasi a S. Pietro in Mavinas durante la quale gli viene conferito il 'Grifone rampante' per la sua attività letteraria e culturale, Sanguineti aggiunge la traduzione del c. 31, la celeberrima ode a Sirmione.

Per un'analisi dell'*Omaggio a Catullo*, è bene tenere conto dei diversi livelli di riferimenti intertestuali che esso intreccia al suo interno. Un primo, ovvio livello di intertestualità è dato chiaramente dai testi di Catullo che vengono scelti per essere imitati, di cui si è già dato conto. Su un secondo piano si pone poi il modello poundiano: da un lato, si è già detto dell'*Omaggio a Sesto Properzio* cui Sanguineti vuole a sua volta fare omaggio; dall'altro, non si può trascurare l'importanza della dedica posta in esergo al ciclo («*per Mauberley | neglected by the young*»)³⁶, in cui viene evocato il titolo di una delle più famose raccolte pubblicate da Pound, il poemetto *Hugh Selwyn Mauberley* (1920), e in cui viene citato il v. 19 della settima sezione del poemetto, intitolata *Siena mi fé; disfecemi Maremma*³⁷. Ma non è tutto qui. Come hanno notato in stretta contiguità cronologica tra di loro sia Luigi Weber, sia Federico Condello³⁸, è bene rilevare all'interno dell'*Omaggio a Catullo* anche l'importanza di un riferimento intertestuale interno quale *L'ultima passeggiata. Omaggio a Pascoli*, composto da Sanguineti nel 1982, anche se «nell'*Omaggio a Catullo*

³⁴ E. Sanguineti, *Il mio Catullo*, cit., p. 204.

³⁵ A.M. Morelli, *Catullo o il lepos 'impossibile' del secondo Novecento italiano (Quasimodo e gli altri)*, in F. Condello, A. Rodighiero (a cura di), «*Un compito infinito*», cit., p. 167.

³⁶ «Dedica che trova la sua ragion d'essere in quello che, sperimentalismo e plurilinguismo a parte, era il più vero insegnamento lasciato dal poeta dei *Cantos* alla generazione di artisti cresciuti attorno a Luciano Anceschi [...]: la fondamentale impartecipabilità del tragico e del sublime antichi in epoca moderna» (L. Weber, *Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti*, Bologna, Gedit, 2004, p. 297).

³⁷ In questo testo viene descritta la figura di Monsieur Verog, un autore distaccato dai suoi tempi e disprezzato dai giovani («*deteached from his contemporaries, | neglected by the young*») in cui si deve probabilmente identificare la figura di Victor Plarr (per cui si veda R.E. McFarland, *A note on Monsieur Verog*, «*Paideuma*», XI, 3, 1982, pp. 446-448). Il titolo è una citazione della Pia de' Tolomei di *Purg.* V, 135. Per il testo, si veda E. Pound, *Opere scelte*, a cura di M. de Rachewiltz, Milano, Mondadori, 1970, pp. 192 e ss.

³⁸ L. Weber *Usando gli utensili di utopia*, cit., pp. 297-302; F. Condello, *Catullo in Sanguineti: note a margine, «Strumenti critici»*, XX, 1, 2005, pp. 71-96.

avviene l'inverso rispetto all'*Omaggio a Pascoli*: là una riscrittura si mutava gradualmente in una 'traduzione', [...] mentre qui la traduzione si metamorfosa in una autonoma riscrittura, perfino autografa³⁹. Su un ultimo livello, infine, si possono disporre quei rimandi intertestuali alla tradizione letteraria che Sanguineti impiega in forma di parodia, di stravolgimento o di tic mnemonico qua e là nella sua resa, come lo stilnovista «cuor gentile» al v. 2 di *Omaggio* 2 o il «pasticcio» di gaddiana memoria in *Omaggio* 3 (v. 11). Tutti «tic semiautomatici di una memoria letteraria che si riconosce sciatta»⁴⁰. D'altronde, anche l'adozione di un «trasandato endecasilabo»⁴¹, al posto dei versi lunghi solitamente impiegati da Sanguineti, è un rimando, ampio e generico, forse scontato, a tutta la tradizione lirica italiana.

In un telaio così composito di rimandi e allusioni, all'interno di quel labirinto di intertestualità che ha sempre caratterizzato l'*opus* sanguinetiano, il poeta ricostruisce una piccola storia, che si fa a mano a mano personale e si dipana nel corso dei sette testi che compongono l'*Omaggio*. È la storia di un amore che – come in Catullo – mescola il mito e il quotidiano, che coinvolge la sfera dell'amicizia e quella di un erotismo spinto, passionale, esagerato (ma con segno positivo, come in *Capriccio all'italiana*). L'io di questi testi vive d'incostanza e i suoi «versicoli» o «versacci [...] | ci hanno il gusto e il sale» (*Omaggio* 6, vv. 3-7), pur definendosi lui, come figura, ancora *plus*, con tono fortemente autoironico. E questo io – che si nomina significativamente «Edoardo» in *Omaggio* 4-5, e non *Catullus* – è tanto ben definito, in un certo senso storizzabile e riconducibile a una biografia possibile, quanto invece è sfuggente il tu di riferimento⁴², che è qui disperso tra i vari vocativi e i diversi piani d'intreccio intertestuale: le catulliane Lesbia e Ipsithilla sono rispettivamente rese come «mia cara» (*Omaggio* 3, v. 1) e come «dolcissima mia bella» (*Omaggio* 7, v. 1), mentre gli amici-rivali Furio e Aurelio, così come il reticente Flavio, vengono menzionati senza alcun travestimento o forma di censura. La questione rimane aperta, anche se si deve forse ipotizzare un sereno collocamento della *suite* all'interno del libero fluire narrativo delle varie sezioni dell'opera sanguinetiana, qui garantito dall'assenza di maiuscole e dalla costanza dello stilema dei due punti, che assicurano la «continuità narrativa [...] che compete al discorso ininterrotto»⁴³ costruito da Sanguineti tramite il suo complesso sistema di incastri testuali, raccolta dopo raccolta e poesia dopo poesia. Aderenza al vissuto personale, dunque, ma anche «impossibilità di qualunque 'vicinanza' al testo catulliano»⁴⁴: perché il classico è sempre in qualche modo respingente, irrealizzabile, non attualizzabile all'interno delle dinamiche del contemporaneo⁴⁵. Quello che sembra interessare a Sanguineti, però, è proprio suscitare questo scontro di lontananza-vicinanza e analizzarne il paradosso: per essere attuale, un testo

³⁹ L. Weber, *Usando gli utensili di utopia*, cit., p. 302.

⁴⁰ Ivi, p. 301.

⁴¹ Ivi, p. 297.

⁴² Non così nell'*Omaggio a Pascoli*, esplicitamente dedicato alla moglie Luciana Garabello.

⁴³ N. Lorenzini, *Poesia: tecniche di ascolto. Ungaretti Rosselli Sereni Porta Zanzotto Sanguineti*, Lecce, Manni, 2003, p. 205.

⁴⁴ A.M. Morelli, *Catullo o il lepos 'impossibile' del secondo Novecento italiano*, cit., p. 167.

⁴⁵ Si veda E. Sanguineti, *Il traduttore, nostro contemporaneo*, cit., pp. 187 e ss.

classico deve essere riletto, rimeditato e rielaborato. Si coglie ancora di più il perno di questo straniamento se si accostano, alle versioni di Sanguineti, i testi originali⁴⁶.

A livello di resa stilistica, Condello ha fornito un esauriente elenco dei «tropi più vistosi»⁴⁷ presenti nelle sette versioni, tra cui mi preme sottolineare in particolare l'abuso dei diminutivi, le improprietà sintattiche (spicca l'uso di un «che» molto malleabile) e il gioco continuo su allitterazioni, anafore e altre figure fonetiche. È come se, via via che traduce, dal primo all'ultimo testo Sanguineti diventasse sempre più consapevole, «come se [...] si impraticchisse sempre di più e diventasse padrone del *tono* catulliano»⁴⁸ fino a farlo totalmente proprio, a esprimersi attraverso esso, andando «da un massimo di letteralità nelle prime sezioni, fino a un massimo di reinvenzione nell'ultima»⁴⁹.

Si legga per esempio il c. 2 (unito al frammentario c. 2b) accostando testo latino e versione di Sanguineti (*Omaggio* 1):

Passer, deliciae meae puellae,
quicum ludere, quem in sinu tenere,
cui primum digitum dare appetenti
et acres solet incitare morsus
cum desiderio meo nitenti
carum nescioquid libet iocari,
ut solaciolum sui doloris,
credo, ut tum gravis acquiescat ardor;
tecum ludere, sicut ipsa, possem
et tristis animi levare curas!

tam gratumst mihi quam ferunt puellae
pernici aureolum fuisse malum,
quod zonam soluit diu ligatam.⁵⁰

alla mia ragazzina piaci, passero,
che lei ci giuoca, e a te ti stringe al seno,
e ti dà un dito, in punta, se la punti,
e a morderla ti provoca, di scatto,
quando che a lei, che è la mia bella voglia,
le va che fa uno scherzetto così:
ma sarà il confortino al suo dolore,
che il suo calore, immagino, ci tempera:
ah, poterci giocarti, io, come lei,
da alleggerirmi la malinconia!

tanto già piacque, pare, alla ragazza
velocista, la mela doratina:

⁴⁶ Come fa F. Condello, *Catullo in Sanguineti*, cit., pp. 93-96.

⁴⁷ Ivi, p. 72.

⁴⁸ L. Weber, *Usando gli utensili di utopia*, cit., p. 298.

⁴⁹ Ivi, p. 299.

⁵⁰ Il testo latino è tratto da F. Condello, *Catullo in Sanguineti*, cit., p. 93. Condello si basa sul testo di D.F.S. Thomson, *Catullus*, University of Toronto Press, Toronto, 1997, apportando lievi modifiche che vengono qui accolte.

le ha sciolto gli slippucci legatissimi:⁵¹

Si nota immediatamente una maggiore aderenza all'originale nella prima parte (= c. 2) rispetto alla seconda (= c. 2b), in cui, oltre alla soppressione di *mibi* nel v. 1, può forse sorprendere, a una prima lettura, l'originalità della resa «slippucci legatissimi» per *zonam ... diu ligatam* (lett. 'la cinta ... a lungo stretta in vita'), in cui però l'anglicismo *slip* sembra un calco del grecismo *zona* (< gr. ζώνη), che guadagna molto di senso se si mettono in parallelismo gli influssi linguistici della lingua greca su quella latina e quelli della lingua inglese sulla lingua italiana⁵². Della prima parte, è comunque bene sottolineare la presenza di alcune caratteristiche ricorrenti all'interno di tutto l'*Omaggio*, come la presenza del pleonasio popolare «ci» (v. 2 e v. 8)⁵³, oppure l'andamento irregolare dell'endecasillabo, che gioca su ipermetrie e ipometrie (dalle 12 sillabe del v. 1 «alla mia ragazzina piaci, passerò», alle 10 del v. 6 «le va che fa uno scherzetto così»), abbonda di sinalefi (v. 2 «che lei ci giuoca, e a te ti stringe al seno») e di pause sintattiche, andando così a creare un tessuto fonosintattico variabile e sorprendente, mai uguale a sé stesso, eppure fedelissimo a un rigore metrico che scende a compromessi con l'affabilità del dettato, tramite un ritmo sospeso «tra lirismo velleitario e operetta»⁵⁴.

Sulla stessa linea si situa anche *Omaggio* 2 (= c. 3), in cui si racconta la morte del *passer*:

Lugete, o Veneres Cupidinesque,
et quantumst hominum venustiorum:
passer mortuus est meae puellae,
passer, deliciae meae puellae,
quem plus illa oculis suis amabat.
nam mellitus erat suamque norat
ipsam tam bene quam puella matrem,
nec sese a gremio illius movebat,
sed circumsiliens modo hoc modo illuc
ad solam dominam usque pipiabat;
qui nunc it per iter tenebricosum
illuc, unde negant redire quemquam.
at vobis malesit, malae tenebrae
Orci, quae omnia bella devoratis:
tam bellum mihi passerem abstulisti.
(o factum male! o miselle passer!);
vestra nunc opera meae puellae
flendo turgiduli rubent ocelli.⁵⁵

⁵¹ Il testo è tratto da E. Sanguineti, *Il gatto lupesco*, cit., p. 251.

⁵² Per gli influssi dell'inglese sull'italiano, soprattutto a partire dalla seconda metà del Novecento, cf. R. Tesi, *Storia dell'italiano. La lingua moderna e contemporanea*, Bologna, Zanichelli, 2005, pp. 214-250.

⁵³ Tale pleonasio domina in particolare la sezione *Omaggio* 3 (= c. 5), in cui il fonema /tʃ/ (affricata palatale sorda), che ritorna almeno una volta per ogni verso, è mimetico del suono dei *basia mille*, in un gioco fonosimbolico che ricorda anche alcune soluzioni pascoliane. Lo stesso pleonasio «ci» torna molto spesso nella versione sanguinetiana del *Satyricon* di Petronio, in cui è però voluta eco di una parlata popolare (forse inadatta al linguaggio invece sorvegliatissimo di Catullo).

⁵⁴ A.M. Morelli, *Catullo in versi italiani*, in F. Condello, B. Pieri (a cura di), *Note di traduttore*, cit., p. 64.

⁵⁵ F. Condello, *Catullo in Sanguineti*, cit., p. 93.

piangete su, le Veneri, gli Amori,
 tutta la gente che ci ha il cuor gentile:
 alla mia ragazzina è morto il passero,
 che alla mia ragazzina ci piaceva,
 che se lo amava più che gli occhi suoi:
 era di miele, e se lo conosceva,
 come sua mamma, quella, una bambina,
 e dal suo grembo mai che si scostava,
 di qua e di là, che intorno ci saltava:
 solo alla sua padrona cinguettava:
 ma adesso va per la via delle tenebre,
 laggù, che mai nessuno torna indietro:
 ah, maledette voi, le malebolge
 dell'inferno, che il bello ci mangiate:
 mi avete preso un tanto bello passero:
 che malefatta! e povero il mio passero!
 che alla mia ragazzina, colpa tua,
 gli occhietti gonfietti stanno rossi:⁵⁶

Qui, Sanguineti incomincia a introdurre alcune di quelle reminiscenze di cultura alta che si citavano in precedenza: «da gente che ci ha il cuor gentile» reinventa gli *homines venustiores* del v. 2, mentre «le malebolge | dell'inferno» traducono *malae tenebrae Ori*, rendendo fruibile l'immagine dell'aldilà antico a un pubblico di lettori contemporanei. Per il resto, si tratta con ogni probabilità dell'imitazione più 'fedele' al senso e al testo dell'originale.

Molto meno fedele, invece, ormai giunto all'ultima tappa di quel fittizio «apprendistato alla traduzione»⁵⁷ che ha voluto mettere in scena, appare Sanguineti in *Omaggio* 7 (= c. 32):

Amabo, mea dulcis tipsi illa†,
 meae deliciae, mei lepores,
 iube ad te veniam meridiatum.
 et si iusseris, illud adiuvato,
 ne quis liminis obseret tabellam,
 neu tibi libeat foras abire,
 sed domi maneas paresque nobis
 novem continuas futiones.
 verum, si quid ages, statim iubeto:
 nam pransus iaceo et satur supinus
 pertundo tunicamque palliumque.⁵⁸

per piacere, dolcissima mia bella,
 mio giochettino e divertimentino,
 invitami che io venghi, per il tè:
 e se mi inviti, aggiungi questa grazia:
 niente un do-not-disturb, lì alla maniglia,
 niente la smania del passeggi, in giro:

⁵⁶ E. Sanguineti, *Il gatto l'apesca*, cit., p. 251.

⁵⁷ L. Weber, *Usando gli utensili di utopia*, cit., p. 298.

⁵⁸ F. Condello, *Catullo in Sanguineti*, cit., p. 96.

ci resti in casa, e ci prepari, a me,
le mie nove chiavate, uso no-stop:
se poi già tieni impegni, io vengo adesso:
ci mangio e, fatto il pieno, mi distendo,
mi squarcio gli *eminence*, mi sfondo i jeans.⁵⁹

In questa poesia, la traduzione è divenuta ormai piena imitazione. Il dato biografico esplicito (il nome di Ipsithilla, comunque gravemente corrotto nel testo) è camuffato dal generico «dolcissima mia bella», parte di quel processo di fusione in unica figura di un tu in origine molteplice che riesce mascherare il dato autobiografico del testo di partenza per ampliarne le possibilità ricettive e che permette, soprattutto, l'identificazione dell'io poetico che parla con l'io autoriale che traduce. Continuando sulla linea adottata fin qui, al v. 2 *deliciae* e *lepores* (lett. 'delizia' e 'piacere') sono resi con lo stilema tipico e ricorrente del diminutivo affettivo «giochettino» e «divertimentino»⁶⁰, mentre al v. 3 entra in gioco un congiuntivo errato, «venghi», ennesima forma di colloquialismo⁶¹ che rende bene il tono dell'amante eccitato, nella sua esplicita richiesta di soddisfazione sessuale. Diversi appaiono comunque gli stilemi già impiegati in precedenza: dall'uso massiccio del pleonasmo «ci» (v. 7 «ci resti in casa, e ci prepari») all'anafora di «niente» usato liberamente (vv. 5s. «niente un do-not-disturb [...] | niente la smania del passeggiò»). Notevoli, poi, le inserzioni di anglicismi, presenti in quantità maggiore che altrove: la *tabella* che serra la porta diventa un moderno «do-not-disturb, lì alla maniglia» (v. 5), le *continuas fotuciones* sono «chiavate, uso no-stop» (v. 8), mentre nel finale *tunica* e *pallium* vengono resi come «*eminence*» e «*jeans*» (v. 11). Particolarmente interessante appare quest'ultimo verso: da un lato, l'intensività di *pertundo* (lett. 'perforare') è resa con l'endiadi di «squarcio» e «sfondo»; dall'altro, la resa inglezzante di *tunica* con «*eminence*» e di *pallium* con «*jeans*» è ancora una volta molto ficcante: gli *eminence*, un tipo di boxer maschili molto aderente, rendono l'idea della *tunica*, indumento indossato dai Romani sulla pelle nuda, mentre il *pallium* (traduzione latina dal gr. *ἱππατίον*) indica un tipo di soprabito di derivazione greca (o etrusca) che veniva spesso indossato al posto della più ingombrante *toga* – era insomma una versione di soprabito per così dire sportivo, se si vuole recepire la felice intuizione di Sanguineti nel paragonarlo ai pantaloni in jeans.

Da questa rapida incursione testuale, emerge con chiarezza quel «realismo artificioso» che nella versione di Sanguineti mescola un «'parlato' tra il *pop* e il trasandato che ingloba e fagocita sporadici cascami della cultura 'alta'»⁶². Solo così, con l'inserimento verso per verso di stilemi propri, il testo classico e altro si è fatto proprio del traduttore. Solo così ne è potuta emergere la voce. Il risultato è un qualcosa che sta a metà: imitazione, certo, che vuole restituire la parola lontana di un altro, di un antico; ma è anche la voce stessa di Sanguineti che

⁵⁹ E. Sanguineti, *Il gatto lypesco*, cit., pp. 253 e ss.

⁶⁰ Ma *deliciae meae puellae* (c. 2) è reso da «alla mia ragazza piaci» (*Omaggio* 1, v. 1), con margine di libertà meno inventivo.

⁶¹ Un «lombardismo» (F. Condello, *Lucrezio, Catullo, Orazio e Sanguineti*, cit., p. 435) forse non sordo ad alcuni usi parodici del cinema comico (si pensi al *Fantozzi* di L. Salce su tutti).

⁶² A.M. Morelli, *Catullo in versi italiani*, cit., p. 64.

propone parole nuove, in un nuovo contesto e con nuove soluzioni. Ed ecco allora che la traduzione si stacca dal tradotto, e percorre una sua strada autonoma⁶³. E a questo punto diventa innegabile, dunque, che si possa assumere il Catullo di Sanguineti come «esempio paradigmatico delle possibilità di riconoscere dignità artistica al testo tradotto»⁶⁴.

⁶³ Non a caso, le traduzioni di Sanguineti da Catullo sono spesso citate online (per verificarlo, basta fare una piccola e semplice ricerca nei principali blog letterari) e sono state accolte in antologie non per forza legate al tema della traduzione, come N. Crocetti (a cura di), *Poesie d'amore del Novecento* Milano, Crocetti, 2020.

⁶⁴ F. Buffoni, *Con il testo a fronte*, cit., p. 87.