

Massimo Fusillo - Doriana Legge  
UN *MACBETH* NUDO  
LINGUA, SUONO E CARNE PER TRADURRE  
L'ENERGIA DEL MALE<sup>1</sup>

*Fra empatia e catarsi*

*Macbeth* può essere considerato l'archetipo moderno dell'empatia negativa, come *Medea* lo è per la tragedia antica. Parliamo dunque dell'identificazione con un personaggio negativo, disgiunta da ogni giudizio morale e ideologico (che resta sospeso): quindi di una forma di empatia lontana da quella che ha grande successo oggi in tutti i campi, rivolta verso le fasce più deboli della società, i soggetti subalterni, le vittime di traumi violenti, i personaggi sofferenti, e più in generale verso tutte le forme di alterità, dagli animali all'insieme dell'ambiente ecologico. Una sorta di *pietas* virgiliana trasformata in un meccanismo universale e onnicomprensivo. Questa empatia positiva, di cui certo non vogliamo negare l'importanza, viene valorizzata oggi dagli studi sulla dimensione etica della letteratura, studi certo interessanti e significativi, ma che tendono talvolta a trasformare troppo l'arte in un fenomeno edificante. Cioè in quello che non deve mai essere (almeno non a livello esplicito), se non vuole diventare una forma di propaganda. L'empatia negativa è invece meno toccata dagli studi scientifici, ma molto praticata dalle arti, soprattutto nella nostra epoca, se si pensa alla fioritura di eroi negativi nelle serie Tv contemporanee (da *Breaking Bad* a *Gomorra*)<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Pur essendo stato scritto in collaborazione, ciascuno degli autori ha curato una specifica sezione del saggio: Massimo Fusillo si è occupato dei paragrafi: *Fra empatia e catarsi* e *Tradurre Macbeth*, pp. 349-354; e Doriana Legge di: *Macbeth*, *una lingua muscolare* e *Oggetti sonori e voce-corpo*, pp. 354-361.

<sup>2</sup> Stefano Ercolino, *Negative Empathy: History, Theory, Criticism*, «Orbis Litte-

*Macbeth* è un caso eclatante di una tragedia incentrata su personaggi negativi (quelli positivi svolgono un ruolo abbastanza marginale, ulteriormente ridotto nelle messinscene e negli adattamenti), che però, come sostiene Agostino Lombardo<sup>3</sup>, non sono mai unilaterali, ma sempre complessi e sfaccettati. Shakespeare adotta radicalmente il punto di vista del male, e lo immerge in una rete tematica che intreccia il sogno, il soprannaturale, l'allucinazione, la notte-inconscio. Come sintetizza Jan Kott<sup>4</sup>, questo insieme di temi si raggruma nell'idea base della storia come incubo.

L'identificazione latente scatta soprattutto nei confronti del protagonista: la pressione delle streghe e della predizione del futuro, la sua fragilità, il suo conflitto interiore, la dipendenza nei confronti della moglie, sono tutti fattori che attivano infatti una perturbante empatia negativa, soprattutto nella prima fase, prima che la trasformazione in tiranno sanguinario non sia completa. Diverso è il caso della Lady, che si configura più come un demone androgino, lontano dalla caratterizzazione tutta umana del marito: acquista spessore empatico solo nel momento finale del delirio e del sonnambulismo; anche se, come succede sempre a teatro, ci sono state grandi attrici, come Adelaide Ristori e Sarah Bernhardt, che hanno invece impostato la loro interpretazione in chiave empatica e umanissima (è una svolta che si colloca intorno al 1830: prima aveva dominato il modello di interpretazione in chiave di mostro sovrumano imposto da Hannah Pritchard)<sup>5</sup>.

rarum», vol. 73, n. 3, 2018, pp. 243-262; Massimo Fusillo, *Guardare il male a distanza. Empatia negativa, paura, catarsi*, «Psiche», n.s., n. 1, 2019, pp. 283-294 (i due autori hanno in preparazione un volume sull'argomento).

<sup>3</sup> Cfr. Agostino Lombardo, *Lettura del Macbeth* [1969], Milano, Feltrinelli, 2010, pp. 57-60, sulla compresenza di bene e male.

<sup>4</sup> Jan Kott, *Shakespeare Our Contemporary* [1961], New York, W.W. Norton & Company, 1974; trad. it. di Vera Petrelli, *Shakespeare nostro contemporaneo*, Milano, Feltrinelli, 2002, pp. 79-91.

<sup>5</sup> Christoph Clausen, *Macbeth Multiplied. Negotiating historical and medial difference between Shakespeare and Verdi*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2005.

### *Tradurre Macbeth*

Tradurre *Macbeth* significa dunque tradurre questa energia scenica del male, questa forza distruttiva capace di produrre catarsi nello spettatore. Come sempre, più di sempre in questo caso, chi traduce deve ricordare che il suo testo verrà ritessuto in un nuovo testo molteplice, in cui la parola interagisce con vari altri codici, con corpi gesti azioni suoni immagini oggetti, e con un progetto creativo che può essere anche molto diverso e lontano dal testo di partenza, da tutti i punti di vista. Per chi studia teatro questa è un'ovvietà, ma se si guarda a tante traduzioni di testi teatrali, ci si accorge subito che non è un principio tanto ovvio, dato che molti traduttori (soprattutto gli studiosi e i filologi) sembrano più preoccupati dell'insulso dogma della fedeltà, che di rendere il testo fruibile e riutilizzabile sulla scena.

Faremo un esempio tratto da una scena chiave del *Macbeth* (1.7), il dialogo fra il protagonista, in preda a esitazione, dubbi e paure, e la Lady che lo spinge inesorabilmente all'azione. È una delle scene in cui più si avverte la conflittualità interiore di Macbeth, fonte principale dell'empatia negativa, e il carattere dominante e demonico della Lady, suo contraltare diretto. Affrontiamo un brano molto breve (poco più di un verso), un esempio minimale che può illuminare i problemi generali della traduzione teatrale, come un microcosmo che rifletta il macrocosmo. È un passo in cui si percepisce lo stile barocco di Shakespeare, che ha un forte tasso di figuratività: si tratta di una metafora non molto chiara, con cui la Lady rassicura il marito sul successo dell'omicidio di Duncan, a patto che sappia far funzionare bene il suo coraggio, "avvitandolo" a un efficace punto di appoggio. Piuttosto evidente la connotazione sessuale (*screw* anche all'epoca di Shakespeare è sinonimo di *fuck*), difficile da rendere, ma parte di un gioco sul rovesciamento dei ruoli fra maschile e femminile (in un passo famoso la Lady esclama «Unsex me!»); e si può pensare anche a una parallela connotazione musicale. Leggiamo il verso:

*M*: If we should fail?

*L*: We fail!

But screw your courage to the sticking place,  
and we'll not fail (vv. 59-61).

Nell'Ottocento, quando la traduzione tendeva ad essere più libera e tesa all'effetto scenico, il problema veniva risolto semplicemente eliminando la metafora: «Fallirci?... non tremate, e ciò sarà impossibile» (Rusconi, 1831). La stessa soluzione adottata, nel 1847, in una traduzione-adattamento che doveva tenere conto della funzionalità musicale oltre che di quella scenica, il libretto di Piave per l'opera di Verdi: «*M*. E se fallisse il colpo? *L*. Non fallirà... se tu non tremi»; scarno e significante, come Verdi esigeva che fossero sempre i suoi libretti, particolarmente questo. Se invece passiamo a tempi più recenti, troviamo una resa che sviluppa una metafora parallela, più comprensibile per il pubblico italiano, quella dell'arco. Così traduce Vico Ludovici nel 1951: «Non riesce? Ma tendi la corda del tuo coraggio al punto giusto e riuscirà»; una resa scorrevole, anche se «non riesce» suona meno efficace, perché attenua la parola chiave del fallimento. Questa soluzione ritorna nella traduzione di Elio Chinol del 1971: «Non riuscire? Ma tendi l'arco del tuo coraggio, e certo riusciremo»; in quella di Alessandro Serpieri del 1991: «Fallire noi! Tu pensa a tendere la corda del tuo coraggio e noi non falliremo» (che opta però per il più potente punto esclamativo, e lascia il verbo fallire); e in quella più recente di Paolo Bertinetti del 2016: «Fallire? Tendi la corda del tuo coraggio e non falliremo».

Gabriele Baldini è stato una figura significativa della cultura italiana: anglista, traduttore, sceneggiatore, autore di un bel libro appassionato su Verdi, in contatto in diversi ruoli con svariati artisti (figlio di uno scrittore, marito di Natalia Ginzburg, allievo di Mario Praz, maestro di Manganelli...). Eppure le sue traduzioni di Shakespeare sono molto pesanti e poco leggibili e recitabili, perché frutto dell'aspirazione maniacale a rendere con fedeltà ogni particolare del testo (mentre spesso il risultato non rende nulla, perché non compie l'operazione base di ogni traduzione: passare da una lingua all'altra, giungendo quindi a un italiano accettabile). Nella loro antologia commentata sulla teoria della traduzione in Italia, Angela Albane-

se e Franco Nasi rievocano un episodio significativo: la polemica con Gerardo Guerrieri, accusato da Baldini di aver fatto violenza all'*Amleto*<sup>6</sup>, in nome della recitabilità, facendone una parafrasi tendenziosa<sup>7</sup>. Guerrieri risponde accusando l'anglista di amare Shakespeare in modo frigido e schifiloso, rendendolo irrapresentabile, e facendo l'esempio di un aggettivo, *questionable*, tradotto da Baldini con ben undici parole (!), quindi con una perifrasi pesante: «Tu vieni in un aspetto che par così di buon grado offrirti di rispondere alle domande». Difficile immaginare un attore che reciti questa frase in modo credibile sulla scena (se non in una versione fortemente straniata, o in una parodia). Leggiamo come Baldini rende il nostro passo del *Macbeth* nella sua traduzione del 1952:

Non riuscire? Ma avvita il tuo coraggio a un valido sostegno, e riusciremo.

Una soluzione pesante per la sua letteralità, e un po' enfatica. Lo si capisce confrontandola con la traduzione di un poeta, Salvatore Quasimodo, che adotta una soluzione simile, ma con un ritmo e una sonorità seducenti: «Ma fissate il vostro coraggio a un saldo sostegno e riusciremo».

La terza via è spesso un compromesso illusorio, ma talvolta inaspettatamente funziona. La traduzione di Agostino Lombardo, che ha scritto anche un saggio molto bello sul *Macbeth*, riesce ad andare oltre la dicotomia fra la letteralità pesante e il rifacimento su un altro asse metaforico: «Fallire? Noi? Stringi le corde del tuo coraggio e non falliremo». La sua soluzione era già nella traduzione di Cino Chiarini (1965), che però dilata il ritmo: «Noi fallire! Sol che voi vogliate stringer la corda del vostro coraggio, e fissarla quando è tutta tesa, noi non falliremo». In questa terza via possiamo mettere Romana Rutelli (1996), che annacqua un po' il ritmo (ma rende così

<sup>6</sup> *Amleto. Versione di Gerardo Guerrieri*, a cura di Stefano Geraci, Roma, Bulzoni, 2020. È interessante che Geraci intitoli la sua introduzione *Il viaggio dell' "attore traduttore"*.

<sup>7</sup> Angela Albanese, Franco Nasi (a cura di), *L'artefice aggiunto. Riflessioni sulla traduzione in Italia: 1900-1975*, Ravenna, Longo, 2015, p. 267.

l'elemento sessuale): «Noi, fallire! Pianta bene il tuo coraggio dove va conficcato, e non falliremo», mentre Noemi D'Agostino (1989) fa una scelta lessicale un po' discutibile da un punto di vista fonico: «Noi fallire! Incocca bene la corda del tuo coraggio e non falliremo». Infine, va ricordata la soluzione di un attore famoso, Vittorio Gassman (1983), che elabora una metafora parallela: «Fallire, noi? Pianta a zero il chiodo del tuo coraggio, e non falliremo».

Una metafora ardua e non molto perspicua di Shakespeare suscita reazioni assai diverse nei traduttori: eliminazione, compensazione attraverso una metafora simile, resa iperletterale, resa letterale ritoccata, ricreazione della stessa immagine. Non vogliamo certo sostenere che ci sia una ricetta migliore delle altre, che ci sia una regola da seguire: anche la traduzione più pesante e letterale può funzionare a teatro, se entra a far parte di un progetto creativo rigoroso (Luca Ronconi, ad esempio, amava lavorare sulla distanza del testo rappresentato: la sua splendida *Oresteia* utilizzava una traduzione molto filologica e spesso poco leggibile come quella di Untersteiner). Questa discussione introduttiva mirava solo a far vedere come nel teatro, ancor più che in altri campi, tradurre non significa cercare di riprodurre un testo originale cristallizzato e immutabile. È invece un processo aperto e tendenzialmente infinito, che media fra orizzonti e culture lontane, proiettandosi verso le dinamiche molteplici della scena. Lo analizzeremo ora attraverso un caso che ha uno spessore tutto suo.

### Macbettu, *una lingua muscolare*

Spesso si inizia un intervento dichiarando quel che non è, lo si fa per costruirsi una zona franca in cui operare, o a volte per mettersi a riparo, ma col garbo di chi vuole avvicinare chi legge alla propria versione della storia. In questo caso l'intenzione è quella di indicare un metodo, sì, ma che finisce col piegarsi all'oggetto stesso degli studi. Dunque, queste pagine non saranno un approfondimento sulla traduzione in sardo del *Macbeth*. Non potrebbero esserlo perché chi le scrive conosce quella lingua solo per rapida frequentazione, ma la ragione non sta in questa menda, invece si sostiene tutta già nell'i-

dea registica del *Macbettu*: un lavoro nato dalla scena, dai suoni, e poi fattosi lingua, in una immagine per lo più sonora e solo dopo come concreta traduzione del testo di Shakespeare.

Eppure già c'è bisogno di una precisazione, e ci aiutano le parole con cui Giovanni Carroni apre la bella lettera che segue questo contributo: «Inizialmente Alessandro Serra (regista del *Macbettu*), ha curato una riduzione in lingua italiana del *Macbeth* di Shakespeare, sulla quale io ho lavorato per la mia traduzione in lingua sarda»<sup>8</sup>. Un gioco di scatole cinesi, che impedisce a questo contributo di farsi troppo teorico sul piano della traduzione, anche perché il processo stesso di creazione del *Macbettu* non si può limitare al solo aspetto di traduzione interlinguistica. Anzi, quella faccia lì, che ci pare più illuminata è solo quella rivolta al sole dopo un percorso più ampio, all'ombra del tessuto connettivo, ma nell'evidenza di un linguaggio teatrale che centrifuga non solo gli aspetti linguistici, neppure solo quelli semiotici, ma il fatto teatrale in senso più ampio. Abbandonando in parte l'ontologia del testo, e premendo invece sull'autonomia dell'esito, il *Macbettu* rispetta quella dialogicità dell'atto di tradurre – di cui parlava ad esempio Ricœur<sup>9</sup> – che si accompagna piuttosto a un rapporto tra culture<sup>10</sup>. *Macbeth* diventa un *open space*<sup>11</sup>, opera aperta alle diverse potenzialità residuali che il testo trattiene; e allora gli adattamenti finiscono per tratteggiare una storia virtuale della scena, delle sue convenzioni, delle estetiche, attraverso diversi periodi storici<sup>12</sup>.

*Macbettu* è uno spettacolo che ha debuttato nel 2017<sup>13</sup>, da allora

<sup>8</sup> Vedi le pp. 363-367.

<sup>9</sup> Cfr. Paul Ricœur, *La traduzione. Una sfida etica*, a cura di Domenico Jervolino, Brescia, Morcelliana, 2001, p. 49.

<sup>10</sup> Ne parla Linda Hutcheon nel suo noto volume *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Roma, Armando Editore, 2011, p. 209.

<sup>11</sup> Cfr. Robert S. White, *Macbeth on Stage and Screen*, in *Ambivalent Macbeth*, Sydney, Sydney University Press, 2018, p. 169.

<sup>12</sup> Cfr. Ruby Cohn, *Modern Shakespeare Offshoots*, Princeton University Press, 1976.

<sup>13</sup> *Macbettu* di Alessandro Serra, tratto dal *Macbeth* di William Shakespeare, con Fulvio Accogli, Andrea Bartolomeo, Leonardo Capuano, Andrea Carroni, Gio-

ha percorso una lunga tournée, anche internazionale, ma non è al solo successo che si lega la dignità di un'opera. Di fatto questa è pura cronaca e invece qui bisogna retrodatare l'indagine. Nel 2006, durante un reportage fotografico tra i carnevali della Sardegna, il regista Alessandro Serra comincia a rintracciare le prossimità tra due terre e culture diverse: per alcune particolari evidenze la Sardegna appare a Serra in tutto simile alla Scozia immaginata da Shakespeare. Il carnevale di Mamoiada e in particolar modo la tipica maschera *Issohadore* ricordano a Serra la figura del giovane che profetizza l'invincibilità di Macbeth, ma solo fino all'avanzata della foresta – che nell'incedere pare del tutto simile alla marcia dei *mamuthones* armati di campanacci. E poi ancora gli uomini vestiti da donna, le *attitadoras* del carnevale di Bosa, diventano le streghe che si muovono seguendo i passi del *ballu tundu*, gobbe e vestite di nero filano il destino di Macbeth, ma nel farlo attingono a un repertorio lessico-gestuale fatto di allusioni sessuali e basso corporeo.

Il tranello del viaggio antropologico, che rischia di far cadere le più nobili intuizioni nell'alveo del semplice folklore, viene però risolto asciugando l'opera dall'icasticità della maschera. Infatti non ci troviamo di fronte l'evidenza del carnevale sardo, piuttosto il suo agire come campo gravitazionale, terreno di potenzialità disseminatorie per un primitivo e più selvaggio *Macbeth*.

Una scena pressoché nuda, sul fondo tre imponenti strutture metalliche fatte di ruggine e ferro, sono dapprima le porte del castello, quelle che cadono sprigionando un tuono gonfio di polvere e terra; poi diventano la tavola imbandita di vino rosso e pane carasau, quello che si sbriciola sotto i passi del fantasma di Banquo. L'altro banchetto, quello delle guardie ingozzate di vino e cibo, diventa la scena di un porcilaio rumoroso, a dirigerla è una Lady Macbeth barbata dai lunghi capelli corvino. La interpreta Fulvio Accogli, e uomini sono anche tutti gli altri attori scelti da Serra, in ottemperanza alla tradizione elisabettiana certo, ma insieme anche a quella dei carnevali della Barbagia.

vanni Carroni, Maurizio Giordo, Stefano Mereu, Felice Montervino. Prodotto da Sardegna Teatro, in collaborazione con compagnia Teatropersona.

Ed è il *Macbeth* stesso a offrirsi come una tavola riccamente imbandita, come capita spesso ai capolavori letterari che, rimasticati tra esiti, adattamenti, traduzioni, diventano ipertesti: ovvero evidenza di un tessuto connettivo che non è più solo deposito delle parole dell'autore. Nel *Macbettu* l'azione è il riverbero della lingua che in Shakespeare – come nota Agostino Lombardo – ha già una sua “vocazione scenica”. Serpieri lo chiamava “testo gestico” ad esempio, e qui ci sembra particolarmente evidente nella peculiarità tutta muscolare della lingua sarda. Lo ricorda Carroni nella sua lettera, citando lo scrittore Michelangelo Pira: «in sardo le parole fluivano da sé, come acqua nel torrente, per parlare non dovevo pensare. Invece in italiano dovevo tenere a mente le parole e le dovevo mettere in ordine. E c'era anche un'altra differenza: in sardo non c'era distanza tra parole e cose, la parola era la cosa e la cosa era la parola, era tutt'uno». Su questo bisognerà tornare, ma intanto è evidente come la tradizione orale sarda diventi non solo oggetto culturale, ma vero elemento drammaturgico, dove i suoni, oggetti e lingua agiscono anche essi e non si limitano a significare.

Ed è certo anche per questo che Serra ha affidato la traduzione a un attore, che però ha lavorato più sul canto che non sulla letteratura. I versi di cui abbiamo parlato più su («*M*: If we should fail? / *L*: We fail! / But screw your courage to the sticking place, / and we'll not fail», vv. 59-61), nel testo sardo mancano, proprio perché c'è una tensione a voler scarnificare il testo e disseminarlo nel materiale gestuale. La scena quinta inizia invece con la voce asciutta e greve di Macbettu: «Una borta fatta sa cosa, er fatta, e diat esser bene chi si facat cantu prima». D'altra parte Verdi nel pensare il suo *Macbeth* esortava Piave a evitare qualsiasi parola che non fosse utile, e allora, presa tra le mani, la pur plaudita pubblicazione che Sardegna Teatro dedica al *Macbettu*, sembra si legga proprio come un libretto d'opera<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Alessandro Serra, *Macbettu*, traduzione in sardo di Giovanni Carroni, Nuoro, Ilisso edizioni, 2017.

### *Oggetti sonori e voce-corpo*

La voce di questo *Macbettu* pare un canto, in quella che è una partitura tutta sonora che non cede all'acusmatico, ovvero a quel suono di cui non possiamo rintracciare la fonte. Prima parlavamo del quadrato metallico sul fondo della scena che tuona precipitando a terra; o ancora, durante il funerale di Duncan, una vecchia cassa usata come macchina della pioggia attraversa in diagonale lo spazio scenico e a ogni tonfo, col salire della polvere, scende insieme una cascata di suoni delicati. E poi le pietre sonore dello scultore sardo Pinuccio Sciola, per cui basta una carezza a farle suonare, si inscrivono in quel patrimonio di oggetti primitivi, dove troneggia la rocciosità della materia.

Ci chiediamo in che modo *Macbettu* potrebbe rispondere alla domanda di Gertrude Stein «does the thing heard replace the thing seen. Does it help or does it interfere with it... does the seeing replace the hearing or does it not. Or do they both go on together»<sup>15</sup>; e qui è importante sostare su alcune questioni della fenomenologia del suono che pure sembrano utili per comprendere la natura dell'operazione *Macbettu*. Michelangelo Pira, poco più su, stipulava, in riferimento alla lingua sarda, un rapporto di compresenza della parola nella cosa, così come della cosa nella parola. Se nel premere alcuni pulsanti si riconosce la mano di chi scrive, ci rifacciamo apertamente a quella distinzione che rinvenivamo altrove – seppure in un diverso contesto – tra voci-flusso e voci-oggetto<sup>16</sup>. Le prime sono quelle che si cedono al microfono, consegnano le proprie vibrazioni al medium tecnologico, le seconde invece sono quelle riconducibili chiaramente alla fonte che le ha prodotte, non sono mediate, o per meglio dire, la sola aria è il medium. In quel territorio d'indagine, così ben praticato dalla filosofia del suono in ambito analitico, Pasnau ci dice però che il suono è presente anche senza il mezzo, ma come evento che si localizza alla fonte: «I think that we should

<sup>15</sup> Gertrude Stein, *Lectures in America*, Boston, Beacon Press, 1957, p. 101.

<sup>16</sup> Cfr. Dorian Legge, *Forme del silenzio, tracce del suono. Appunti per un ascolto teatrale*, «Arabeschi», n. 14, luglio-dicembre 2019.

conceive of sound as like colour, rather than as like light. That is to say, we should continue to treat sound as the object of hearing, and we should think of sounds as existing within the object that “makes” them»<sup>17</sup>; invece di identificare il suono con la vibrazione delle molecole dell’aria Pasnau propone di identificarlo «with the vibrations of the object that has the sound»<sup>18</sup>. Non ci sarà difficile a questo punto immaginare il *Macbettu* come opera fatta di oggetti sonori, voci-corpo, dove le parole non raccontano la cosa, ma *sono* la cosa. E se i versi di Shakespeare avrebbero forse stonato nel mezzo di un ring d’oggetti sonanti, la lingua sarda, invece, tutta muscolare, gioca in pieno la partita. Non è quindi solo un’*opera* il cui linguaggio si connota come tendenzialmente sonoro, ma è un’*operazione* rilevante nell’illustrare alcuni aspetti del dibattito sull’ontologia del suono e sulla fenomenologia dell’ascolto. Peraltro, la scelta di non utilizzare alcun supporto per la riproduzione di musiche acustiche, favorisce la percezione del suono come localizzato alla sua fonte. A questo proposito gli studi dovrebbero forse interrogarsi di più sulla questione dell’esperienza uditiva a teatro, in relazione alle evoluzioni tecniche della riproducibilità del suono. È chiaro che la questione della localizzazione e della spazializzazione sono oggi strategie operative della performance, che permettono di ragionare sulla funzione e sull’impatto che i suoni hanno sugli spettatori. Prima della riproducibilità tecnica del sonoro, gli spettatori avevano per lo più una percezione localizzata del suono; forse di questo gli studi teatrali non hanno ancora tenuto conto abbastanza<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> Robert Pasnau, *What Is Sound?*, «The Philosophical Quarterly», vol. 49, n. 196, July 1999, pp. 309-324: 316.

<sup>18</sup> *Ibidem*. Prendendo le distanze da Pasnau, Tim Ingold invece sostiene che il suono dovrebbe essere paragonato piuttosto alla luce: «il suono non è quello che ascoltiamo, così come la luce non è quello che vediamo». Il suono dunque, per Ingold, non è l’oggetto ma il medium della nostra percezione, attraverso la quale ci è permessa l’immersione nel mondo. Cfr. Tim Ingold, *Landscape Or Weather-World?*, in *Being Alive. Essays on movement, knowledge and description*, London, Routledge, 2011, pp. 126-138.

<sup>19</sup> Ad esempio varrebbe la pena interrogarsi su una antropologia dell’ascolto al teatro, un’indagine sulla spettatorialità acustica che tenga conto delle funzioni e delle percezioni uditive come oggetti mobili, questioni non solo di ordine teorico ma di certo anche storico.

Senza passare attraverso la mediazione del testo, ma riattivando la parola poetica come reazione epidermica che sale tutta dal corpo dell'attore, il *Macbettu* sembra piuttosto un'operazione di liberazione dall'egemonia del testo, ma non da quella di Shakespeare, un autore che sapeva ascoltare la parola in scena dei suoi attori. A questo proposito sembra che il *Macbettu* rimetta in circolazione – nel teatro contemporaneo – alcune osservazioni che Raimondo Guarino affidava a questa stessa rivista qualche anno fa: «la transazione teatrale si muoveva nel metabolismo intrinseco di scritture e azioni»<sup>20</sup>, per cui «è possibile identificare nel teatro un uso del testo parallelo rispetto agli usi del libro e nella letterarietà un requisito conflittuale e selettivo ma inalienabile dell'universo della *performance* elisabetiana»<sup>21</sup>.

La traduzione in sardo, affidata a un attore, allora non fa della parola un manifesto, ma si manifesta attraverso l'azione della voce, e nel corpo dell'attore rimane. Del resto, come uomo di teatro, Shakespeare disseminava i suoi testi di riferimenti al mondo attorico<sup>22</sup>: nel quinto atto del *Macbeth* si legge:

<sup>20</sup> Raimondo Guarino, *Storia del libro, storia del teatro. Studi shakespeariani*, «Teatro e Storia», n. 22, 2000, p. 485. Guarino interviene poi sulla questione sollevata da Kermode (*Shakespeare's Language*, London, The Penguin Press, 2000) «Shakespeare [...] scrive, da un certo momento in poi, [...] in un certo modo perché ha imparato ad ascoltare la parola in scena, perché si è lentamente emancipato dall'imitazione e dalla concorrenza [...] e ha appreso una sapienza dell'intervallo, della ripetizione, dell'endiadi». Però si badi – segue Kermode – è questo un criterio non ancillare alla sola scena, anzi rivolge lo sguardo alla lettura come destinazione del testo. Cfr. ancora Raimondo Guarino, *Storia del libro, storia del teatro. Studi shakespeariani*, cit., pp. 473-492.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 485.

<sup>22</sup> Lo fa non solo per il teatro ma anche nei sonetti, ad esempio nel 23: «As an unperfect actor on the stage / Who with his fear is put beside his part, / Or some fierce thing replete with too much rage, / Whose strength's abundance weakens his own heart: / So I, for fear of trust, forget to say / The perfect ceremony of love's rite [...]». Qui Shakespeare cerca una simmetria tra l'attore che – dimenticate le sue battute – «esce dalla sua parte» e il poeta insicuro che non sa più trovare le formule giuste, nel linguaggio poetico, per esprimere il rituale della poesia amorosa.

Life's but a walking shadow, a poor player  
That struts and frets his hour upon the stage  
And then is heard no more. It is a tale  
Told by an idiot, full of sound and fury,  
Signifying nothing. (5.5.24-28)

È un passo di certo nichilista, amato da tutti i grandi attori, ma non solo se pensiamo ad esempio a Faulkner con *The Sound and the Fury*. Non si ode più nulla di questo attore fuori dalla scena – dice Shakespeare. E allora il caso di questo notturno *Macbettu* ci sembra restituire, nella sua ancestralità, tutta la dura voce-oggetto dei suoi attori, tra i quali – in questo caso – si nasconde persino un traduttore. E come un'impronta che l'attore lascia sulla terra in lingua sarda suona così:

Sa bida est pezzi un'umbra chi caminat, unu poveru attore chi s'i-spàzata e s'assùcat pro cuss'ora in issèna e non pùdit ne fràcata, un'istoria contada da unu ballalòi, prenu de fùria e abbolottu, chi non sinnificat... nudda.

