UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

I travestimenti teatrali di Edoardo Sanguineti. Forme e stili

Relatore
Prof. Tobia Zanon

Laureanda
Alice Barbiero
n° matr. 1242438 / LMFIM

Anno Accademico 2021/2022

INDICE

INTRODUZIONE 3

I. Il metodo, i testi 13

1. *Orlando furioso. Un travestimento ariostesco di Edoardo Sanguineti* 15

2. *Faust. Un travestimento* 16

3. *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco* 19

4. *Sonetto. Un travestimento shakespeariano* 20

5. *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano* 22

6. *L'amore delle tre melarance. Un travestimento fiabesco dal canovaccio di Carlo Gozzi* 23

II. La struttura 27

1. «Non l'imitazione della cosa ma la sua struttura» 27

2. Il montaggio 35

2.1 Un problema filologico, un *Orlando* al cubo 35

2.2 Goethe, le marionette e l'aerobica 48

3. Il citazionismo 54

3.1 Sanguineti glossatore di Dante: enciclopedismo e globalizzazione 54

3.2 "Ipersonetto" infrasecolare 62

3.3 Quattro personaggi e mezzo e un'esorbitanza di autori 65

3.4 Un testo sanguinetiano con citazioni gozziane 73

III. La scena: *praeeventum* e *ne varietur* 79

IV. La lingua 95

1. Fedeltà e drammatizzazione 95

2. Pluristilismo e plurilinguismo 116

3. Recitato e (iper)parlato 125

4. Traduzione 146

V. La metrica 155

1. La lirica al tempo della borghesia: praticabilità e utopia 155

2. «False ottave» e sincerità 165

3. Contro la «museificazione borghese» 174

4. La praticabilità a teatro 178

5. Tradizione-successione 186

6. Il verso: un oggetto magico 191

CONCLUSIONI 203

BIBLIOGRAFIA 207

INTRODUZIONE

Se si sceglie un tipo di esordio tradizionale che elenchi le varie etichette attribuite a Edoardo Sanguineti, bisogna ritualmente recitare: poeta, romanziere, drammaturgo, critico letterario, lessicografo, traduttore, saggista, professore e politico. Leggermente disorientante, piuttosto esaustivo. Muovendosi entro i circuiti degli specialisti e dei loro contributi le definizioni che probabilmente si vedono più spesso discutere riguardano soprattutto il poeta rivoluzionario e il lucidissimo critico. Sintetico in questo senso un passaggio in cui Fausto Curi riflette sulla poetica di Sanguineti confrontandolo a un malcapitato Montale:

> Per lui [Montale], come è noto, la poesia era «un sogno fatto alla presenza della ragione» e, poiché usava questa assai ellittica formula per definire il proprio lavoro, si capisce che altrettanto ellitticamente si trovasse poi a darne conto. Assai diverso il caso di Sanguineti. Che era troppo colto e troppo assistito dalla ragione critica per accontentarsi di formule. Credo anzi che egli sia uno degli scrittori assolutamente più autoconsapevoli dell'età moderna.[1]

Senza l'intenzione di profondersi in *lamentationes,* si può notare come la produzione drammaturgica sanguinetiana abbia goduto di una relativamente minore attenzione. Eppure, la composizione del primo testo teatrale, *K*, risale al 1959, appena tre anni dopo la pubblicazione di *Laborintus*, celebre raccolta poetica d'esordio, e la scrittura dell'autore calca i palchi con progetti nuovi fino agli anni Duemila. *K* viene rappresentato per la prima volta a Palermo durante il convegno inaugurale del Gruppo 63, fatto che dimostra la non estraneità della produzione teatrale al progetto della neoavanguardia che ha funzionato come una sorta di incubatrice per alcuni tratti del pensiero e dello stile di Sanguineti.
Lo spettacolo si apre *in medias res* con un dialogo tra K (Franz Kafka) e J (Gustav Janouch) ambientato a Praga nel 1922, dialogo che, coerentemente con la visione dell'autore, anziché procedere in maniera lineare e produttiva «è come travolto dalle pulsioni di senso e significato».[2]
Per nominare rapidamente solo alcuni fra i testi teatrali più noti di Sanguineti, al debutto segue *Passaggio*, che segna il vero inizio, datato 1961-1962, della duratura e prolifica collaborazione con il compositore Luciano Berio e a proposito del quale Sanguineti ricorda:

> è un'opera, nel senso di teatro musicale. Non la chiamavamo opera, ci tenevamo a non chiamarla opera. L'indicazione che abbiamo dato era di "messa in scena", cioè un termine il più indefinito possibile per indicare uno spettacolo in cui intervenivano parole e musica, canto e coro. Un unico personaggio, un personaggio femminile indicato genericamente come "lei" e due cori, uno in

[1] Curi 2012, 126.
[2] Pesce 2003, 10.

orchestra e uno, invece, distribuito fra il pubblico […]. Il punto di partenza era, come indica il titolo, una serie di episodi che fossero come situazioni, stazioni le definivamo, della vita umana, attraverso un personaggio femminile. Si potrebbe dire che era un'opera proto-femminista, in questo carattere drammatico dell'esperienza umana nel mondo contemporaneo, rappresentato in una donna. E queste varie stazioni non costituivano una vicenda compatta, erano episodi staccati. Era evidente anche l'influenza di modelli di tipo brechtiano e di un effetto di straniamento ricercato attraverso la frantumazione della narrazione. Ciascuno di noi aveva, poi, un suo fantasma femminile. Berio pensava alla Milena di Kafka, io avevo in mente Rosa Luxemburg.[3]

Se non sorprende che i vari ambiti creativi frequentati da un autore si influenzino a vicenda, non di rado sembra che le esperienze teatrali di Sanguineti contengano *in nuce* tratti che si ripresentano poi altrove. In questo caso il procedere per stazioni, tappe di un percorso di tortura che allude alla Via Crucis, assumerà le fattezze del noto gioco da tavolo nel romanzo del 1967 *Il giuoco dell'oca*.
Negli anni 1963-1965 la coppia Sanguineti-Berio realizza *Laborintus II*, un progetto portato in scena negli anni Settanta che allude chiaramente alla raccolta poetica e che, come osserva Raffaele Mellace, «si presta a una molteplicità di modalità esecutive (rappresentazione, *mistery-play*, documentario, allegoria, racconto, danza)».[4] Come in poesia e in narrativa così nell'ambito teatrale Sanguineti dimostra di non voler imporre alle proprie opere confini ed etichette tradizionali, con un atteggiamento all'insegna della contaminazione fra arti e una concezione di forma in bilico tra assenza e innovazione della stessa.
Segue una scrittura che riconferma l'interesse sanguinetiano per il teatro musicale, *Traumdeutung*, un testo scritto nel 1964 e portato in scena, separatamente, da Vittorio Gelmetti e da Vinko Globokar, allievo di Berio, nel 1967.[5] Sanguineti ne parla a partire dal titolo:

"Traumdeutung", che è il titolo proprio dell'opera famosa di Freud, "L'interpretazione dei sogni". Scritta in modo che 4 attori leggono il testo, perché si presentano come un quartetto d'archi, con i leggii, una donna e 3 uomini, raccontano dei sogni. Ognuno di questi racconta un sogno, che implica anche la presenza degli altri. Ma le voci si sovrappongono e si incrociano e lo spettatore riceve una sorta di sintesi frammentaria e arbitraria. Dipende da come le voci vengono lasciate emergere, dalla posizione degli attori e del pubblico.[6]

La sovrapposizione delle voci e la quota di casualità sono elementi da tenere a mente, non solo caratterizzanti questa interpretazione dei sogni sanguinetiana, ma ritornanti a diverse altezze della produzione drammatica, e non solo, dell'autore.
Segue *Protocolli*, che nel 1968 vede la luce come radiogramma stereofonico[7] scritto, come chiarisce il sottotitolo, per due voci femminili, due voci maschili e due

[3] L'intervista all'autore è inclusa in Galletta 2005, 38-39.
[4] Mellace 2012, 297.
[5] Le informazioni sono tratte dal contributo di Mellace, cui si rimanda per approfondimenti. Ivi, 291-312.
[6] Galletta 2005, 96.
[7] Cfr. Pesce 2003, 22.

voci bianche, quindi *Storie Naturali* nel 1971, spettacolo composto da quattro *pièces* rappresentate quasi interamente al buio.
Sanguineti frequenta il teatro anche come traduttore e tra i testi, antichi e moderni, affrontati compaiono: *Le Baccanti* (1968), le *Troiane* (1974) e l'*Ippolito* (2009) di Euripide, la *Fedra* senecana (1969), le *Coefore* (1978) e *I sette contro Tebe* (1992) di Eschilo, *Edipo tiranno* (1980) e *Antigone* (1986) sofoclei, *La festa delle donne* di Aristofane (1979), *Don Giovanni* di Molière (2000), *Il cerchio di gesso del Caucaso* di Brecht (2003), *L'illusione comica* di Corneille (2005) e il *Re Lear* shakespeariano (2008).
Infine, la tipologia testuale indagata in questa sede può essere considerata un sottogenere appartenente all'ambito drammatico: il travestimento teatrale. Sanguineti scrive sette "adattamenti" (uno dei termini impropri con i quali, per comodità, si indicheranno i testi analizzati), tra cui *Macbeth remix*, escluso da questo studio in quanto inedito. I restanti sei travestimenti, indicati tramite i titoli delle edizioni di riferimento, sono: *Orlando Furioso. Un travestimento ariostesco di Edoardo Sanguineti; Faust. Un travestimento*; *Commedia dell'Inferno*. *Un travestimento dantesco*; *Sonetto*. *Un travestimento shakespeariano*; *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano* e *L'amore delle tre melarance. Un travestimento fiabesco dal canovaccio di Carlo Gozzi*.
Ma per poter inquadrare al meglio queste opere, a partire dalla definizione stessa di "travestimenti", è necessario contestualizzarle non solo all'interno della produzione, ma anche della riflessione dell'autore.
Sanguineti discute infatti di teatro anche in sede teorica, e a proposito delle proprie preferenze afferma:

> Sono contraddittoriamente affascinato da due tipi assolutamente opposti di teatro. Da un lato provo una grande attrazione per un teatro di estremo rigore, dove in ogni replica lo spettacolo è il più possibile identico a quello della replica precedente, un teatro insomma dove tutto è previsto fino al minimo gesto. D'altro lato mi suggestiona altrettanto, e forse anche di più, un teatro fatto di continue sbavature, di approssimazione, dove non si sente né si vede bene, in una parola quello che io chiamo volentieri luna-park.[8]

E si esprime in modo simile in altra sede:

> Io amo due forme di teatro assolutamente opposte, da un lato il teatro baraccone, il teatro da fiera, che va dai pupazzi al pagliaccio, all'improvvisazione più rozza, disordinata e volgare nel senso etimologico della parola, e dall'altro lato un teatro ipercontrollato dove se si muove la punta del mignolo questo acquista grandi significati. Credo che il teatro migliore sia quello che riesce a fondere le due cose. Dare l'impressione che tutto è caotico e in realtà è tutto cristallizzato. Il teatro si muove tra questi due poli, m'affascinano l'uno e l'altro e m'affascina da un lato ciascuna di queste estremità quando è estremizzata al massimo, quindi appunto il teatro orientale, poniamo, ipercodificato e dall'altro lato invece il mangiatore di fuoco in piazza. In mezzo a questo,

[8] Sanguineti affronta la questione a colloquio con Claudio Longhi, durante un'intervista datata Genova, 22 aprile 1993 raccolta in Longhi 1996, 293.

m'affascina anche la possibilità d'una sintesi non per ottenere un equilibrio che di per sé non è necessariamente positivo, ma perché diventa centro ideale da cui si può evadere anziché necessariamente convergere. Vale come centro geometrico, ma è un po' come l'occhio del ciclone che come si sa passa per essere il luogo più terribile e invece è il luogo di più assoluta tranquillità, perché il ciclone gira attorno ma lì non succede niente.[9]

Riflessioni cui, in entrambi i casi, sono correlate valutazioni di tenore analogo; a colloquio con Longhi, infatti, Sanguineti afferma a proposito degli anni Settanta:

Quelli erano gli anni della discussione tra i teorici dello straniamento e i sostenitori del massimo coinvolgimento dello spettatore: ragionando in termini schematici le alternative erano Brecht o Artaud. Artaud era letto come il profeta di un'idea di teatro tutta incentrata sull'investimento dello spettatore e la partecipazione del pubblico […]. D'altro lato sempre in quegli anni era altresì forte il modello dello straniamento brechtiano: lo spettatore giudica intellettualmente lo spettacolo, problematizzando tutto quello che viene 'citato' dall'attore.[10]

Mentre riflette con Liberovici:

Nel teatro si è vissuti tra un massimo di coinvolgimento, emotività, partecipazione (il Living, per capirci), dall'altro lato invece tutto un teatro intellettuale, freddo, straniamento, lì il pubblico, qua noi, non confondiamo le carte. Io credo che la via del teatro praticabile oggi, sia il massimo di coinvolgimento che si ha nel massimo di straniamento, perché finalmente io godo di quella partecipazione intellettuale, che però è veramente quella che mi fa saltar sulla sedia. Quando si riesce veramente ad arrivare ad un congelamento dell'emozione, quella che io chiamo emozione intellettuale, che è piena di partecipazione perché è emozione fortissima, anzi è quella veramente forte ma dall'altro lato è intellettuale, quindi veramente comporta un distacco, un senso di distanza.[11]

Sembra quindi nodale nella concezione sanguinetiana di teatro questo carattere ibrido, dello spettacolo e della fruizione dello stesso, basata su un'«emozione intellettuale», cioè «sul massimo di coinvolgimento nel massimo di straniamento». Soprattutto la categoria dello straniante richiama quella di travestimento che qui interessa particolarmente e sembra rappresentare un elemento caratterizzante l'intera produzione di Sanguineti se parlando della raccolta poetica d'esordio Erminio Risso afferma «si inaugura già qui un gusto per il prestito e il travestimento che costituirà una costante sanguinetiana: *Laborintus* è il primo di una serie».[12]
Se con l'immersione nella *palus putredinis* si esibisce la rottura dei rapporti con la metrica chiusa, altrove Sanguineti recupera versi e generi lirici tradizionali, ma di nuovo con l'obiettivo, commentato questa volta da Fausto Curi, di «sperimentare con la tradizione, mutare le forme tradizionali in semplici materiali da costruzione, dissacrare e straniare i moduli più illustri facendone degli oggetti ludici, ri-usandoli con ironia o con sarcasmo».[13]

[9] Sanguineti, Liberovici 1998, 115.
[10] Longhi 1996, 292-93.
[11] Sanguineti, Liberovici 1998, 116-17.
[12] Risso 2012, 70.
[13] Curi 2006, 405.

Niva Lorenzini dedica un'intera raccolta di saggi alla «pratica del travestimento» in Sanguineti, riportando la seguente affermazione dell'autore: «La mia tesi di partenza è questa: che tutto è citazione»[14] per parlare di uso «ludico, dissacrato, parodico della citazione come travestimento»[15] tipico della produzione poetica sanguinetiana a partire dagli anni Ottanta. La studiosa giunge alla conclusione che «per Sanguineti travestire, travestirsi, significa poi collocare la propria scrittura al di fuori della pronuncia lirica, del culto del soggettivo. Significa prendere le distanze dal coinvolgimento emotivo e dal patetico, dal sentimentale, con pulsione anarchica»,[16] considerazione che ricorda l'«emozione intellettuale» già incontrata collocandola sul versante opposto dell'esperienza artistica rispetto al pubblico, quello cioè che riguarda il poeta. Il concetto di travestimento sembra nutrire in profondità la poetica dell'autore, superando il livello metodologico fino a permeare nello strato tematico e semantico.

Enrico Testa infatti può notare che il soggetto lirico sanguinetiano «è colto e rappresentato nella sua processualità; la quale, momentaneamente attestandosi sul confine tra il sé e il diverso da sé, è, soprattutto all'altezza di *Reisebilder*, realizzata attraverso il motivo della maschera».[17]

Testa parla di «un'identità che nonostante tutto permane nel suo travagliato ricostituirsi» ma anche di un contemporaneo «deformarsi – anche fisionomico – dei suoi tratti, lo sfaldarsi di un profilo che sfiora l'irriconoscibilità».[18] Non manca, da parte di Sanguineti, la tendenza a gestire il tema in modo ironico, come nel famoso distico di *Reisebilder 29* in cui considera «mi sognavo simile a un Hoffmann / in delirio: e sono quasi il sosia di un mediocre comico inglese:»[19] o, facendo riferimento a un episodio di vita reale, come dopo l'arresto a Genova di Enrico Fenzi negli stessi giorni in cui nel 1979 si teneva il convegno *Poesia in pubblico*. Come racconta Franco Vazzoler:

> In questa circostanza il settimanale satirico «il Male» pubblicò una delle sue contraffazioni di quotidiani (era quella de «Il Secolo XIX»), trasformando quel convegno in un'assise terrorista, responsabile di un attentato dinamitardo alla Lanterna; nella prima pagina compariva una fotografia di Sanguineti, al naturale, sotto il titolo *Il poeta Sanguineti sfigurato dall'esplosione*: che lui, puntualmente, come mi ha ricordato Niccolò Scialfa, commentò divertito con i suoi studenti.[20]

[14] Lorenzini 2011, 101.
[15] Ivi, 102.
[16] Ivi, 115.
[17] Testa 2012, 113. L'intervento di Testa, intitolato «"Persona". Note sul soggetto nella poesia di Sanguineti», non è l'unico a soffermarsi sul «motivo della maschera» indagato, ad esempio, da Fausto Curi nell'articolo «Maschere, pagliacci, ciarlatani. Cataletto 12 di Sanguineti», «Poetiche», N. 1/2001, pp. 43-72.
[18] Ivi, 114.
[19] Sanguineti 2010a, 133.
[20] Vazzoler 2012, 42.

Divertimento a parte, Testa parla di «sintomi dello sfacelo» subentrati nel «gioco dei travestimenti e delle maschere»[21] e conclude su una «nozione dell'io come di un oggetto sottoposto a periodiche ristrutturazioni» e di identità come il «prodotto di un lavoro».[22]
È Sanguineti stesso, poi, a parlare del concetto in questione, come quando fa notare, in prospettiva storica, che «*Travestimento* era anche però una categoria barocca di riscrittura di testi in chiave per lo più non propriamente parodica ma, cosa difficilissima da designare, non c'è altra parola: *travestiti*. In Francia, che so, nasce l'"Eneide" travestita, in Italia l'"Eneide" travestita, ugualmente».[23]
Ma il punto sul quale insiste in più sedi è un'equivalenza fondamentale: «c'è un'idea di base del teatro come *travestimento*, cioè io dico che c'è teatro se c'è travestimento», [24] e più estesamente:

"travestimento" è il migliore sinonimo esplicativo che io conosca per "teatro", giacché chi sta in scena sta comunque per un altro, è in "maschera", e questo luogo finge un altrove, e questo tempo simula un diverso allora. […] anche nel caso in cui il comico X recita se stesso, collocandosi esplicitamente nel vero luogo Y, nell'autentico momento Z, si avrà "travestimento" ancora, e nella forma liminare, nel caso, dell'"autotravestimento" – sia pattuito tra di noi che io sto fungendo da "io", *hic et nunc* ("proprio come nella vita"). La verifica di questo assunto si ha rovesciando la prospettiva, e considerando che, ovunque si abbia "travestimento", lì si ha necessariamente "teatro", per aurorale e germinale che ne sia la condizione.[25]

A colloquio con Maria Dolores Pesce l'autore giunge a formulare una distinzione:

Uso, volentieri, la parola "travestimenti" in due significati che tendono poi a sconfinare l'uno nell'altro, ma che possono essere anche, in qualche modo, distinti. Da un lato il "travestimento" è, come dire, un genere teatrale specifico. Si lavora su un materiale, che, in qualche modo, preesiste, che può essere un testo già teatrale o un testo non teatrale, e viene elaborato in vista di una particolare messa in scena. Allora, in questo caso, il lavoro è molto vicino a quello che si potrebbe definire proprio del "drammaturgo", nel senso che la parola ha, per esempio, nel teatro fuori di Italia, soprattutto in Germania. […] Ma credo che, al limite, chiunque scriva un testo teatrale, se lo pensa realmente per il teatro, è, non tanto un autore nel senso in cui letterariamente si usa questa categoria […]. Allora in questo senso, travestimento è, un po' sempre, ogni forma di teatro, se davvero opera di un autore teatrale.[26]

Su un altro nodo la critica e l'autore sembrano convergere, cioè sull'importanza del teatro nella produzione sanguinetiana non solo come genere frequentato continuativamente, e con approccio spesso sperimentale, ma come elemento contaminante la scrittura anche non drammatica, quindi su una sorta di essenza teatrale della voce di Sanguineti, che appunto afferma: «Io punto sulla parola, ma

[21] Testa 2012, 114.
[22] Ivi,118.
[23] Sanguineti, Liberovici 1998, 113.
[24] *Ibid*.
[25] Sanguineti 1989, 86.
[26] Pesce 2003, 157-58.

su una parola teatrale. Anche quando scrivo poesia, penso a una esecuzione del testo poetico. E quando scrivo un romanzo, penso a un testo che possa essere letto ad alta voce», e continua più avanti: «già l'ho confessato altre volte: il mio sogno era fare il danzatore. Poi sono passato a studiare il pianoforte, ma ho dovuto smettere per problemi di salute, che in realtà si sono rivelati inesistenti. Alla fine, quindi, la scrittura è stato il surrogato di questa passione […]. Nella scrittura c'è dunque una parte musicale e una parte teatrale».[27]
Qualcosa di simile era già stato ipotizzato da Pieter de Meijer in un passaggio che si offre a questo punto come crocevia di tematiche e parole chiave già incontrate:

> la parola viene rappresentata, messa in mostra […] da un io che adotta una maschera, magari la maschera di un altro se stesso, che si traveste, che parla con un'altra voce, magari ancora, per adoperare l'espressione di un testo teatrale di Sanguineti, con "una delle sue voci vere". Presente quindi nella poesia e nella narrativa sanguinetiana, questa dimensione teatrale della parola si realizza naturalmente in modo più evidente nei testi esplicitamente destinati alla rappresentazione scenica, visiva e/o sonora.[28]

Se la riflessione di de Meijer coinvolgeva poesia e narrativa, punto di partenza di Ottonieri nell'intervento *Nel giuoco della prosa* è l'osservazione della lingua dei romanzi sanguinetiani, che «se non è già teatralizzabile, scrittura virtualmente scenica (come in *Storie naturali*), sempre implica un modo locutorio eminentemente, accesamente, teatrale (specie in *Capriccio italiano*), per via di una vis monologistica e, insieme, scissa al suo intimo: si propone come aperta maniera ludica, divertissement, ma ancora, come travestimento e interpretazione».[29]
Ottonieri parla di «intimo principio *teatrale*» facilmente riscontrabile «campionando dalla prosa dello studioso o da quella del polemista o del teorico»,[30] anche al di fuori, cioè, della scrittura propriamente creativa. E di nuovo ci si imbatte nella figura dello «sfacelo» nascosto sotto la maschera di cui parla Testa se a proposito della prosa sanguinetiana Ottonieri parla di «andamento cicatriziale», proponendo di applicare a Sanguineti le sue stesse parole, usate dal critico per

> introdurre il Masuccio di Nigro: «La figura della piaga, l'ossessione della ferita, tra intervento medicante e pratica torturante, segna con la propria ambivalenza insolubile, la crudeltà di ogni operazione che concerne la scrittura». Ed è qui […] che potrà celebrarsi il rito d'identificazione fra scrittura e teatro: nel derma cicatriziale di una *crudeltà* da tenere attiva, entro le labbra *paraipotattiche* d'una sintassi «piagata».[31]

Che corpo, per lo più acciaccato, e testo coincidano lo dice in prima battuta il poeta, ad esempio in *Stracciafoglio 45*:

---

[27] Sanguineti 2001a, 20.
[28] Sanguineti 1985, 10.
[29] Ottonieri 2012, 171.
[30] Ivi, 178.
[31] Ivi, 179.

mi scrivo (e piscio) addosso, cara, ormai: (come l'Archimede, *Marcello* 17,
presso Plutarco, un po'): ungimi dunque tanto tutto, soltanto, grassamente
tatuami, e trattami, preparandomi la pelle, come un'oleosa lavagnetta magica
(e magnetica):
e deciframi, perché il mio corpo è un testo, veramente,
vivente, da cima a fondo (e imparami a memoria):
il cerume
nelle mie orecchie, l'unghia incarnata, l'occhio di pernice, la cicatrice
nasale, e questo stesso ascesso dentario, che pure combatto con un così
antibiotico zelo (con le compresse di rovamicina, ingurgitate a manciate),
sono parole d'amore che ho elaborato, con tormentato pudore, in un mio
grigio gergo, per te:
ma spero almeno che, se appena io muovo
un passo, un salto, il domestico dindondan delle mie belle balle,
Luciana, ti procuri, prontamente, un significante abbastanza significante
(emergendo come un segno particolare, significativamente segnaletico, insomma),
in sé e per sé:[32]

Non a caso anche Niva Lorenzini insiste su questa nozione fin dai titoli degli interventi «Lo "stile corporale" di *Reisebilder 45*» e «La parola, la voce, il corpo: *Storie naturali*».[33]

L'itinerario tracciato va quindi da un soggetto mascherato, alla perdita dei propri tratti fisionomici sfregiati, fino alla proiezione della ferita nella scrittura, che ha essenza teatrale, genere che comporta il travestimento e che riporta dunque al punto di partenza. I concetti di teatro e di travestimento rivelano la loro importanza e ricorrenza nella riflessione di Sanguineti, presentandosi come profondamente interdipendenti e gemmanti ramificazioni. Alla luce di ciò, i travestimenti teatrali, in quanto punto di convergenza, sembrano proporsi come un *non plus ultra* di sanguinetismo. L'idea di avvicinarsi a una sorta di precipitato di poetica ad alta concentrazione è affascinante, soprattutto trattandosi di un autore che ha fatto del gusto per la beffa e la sfida una cifra distintiva. Suonano seri e provocatori allo stesso tempo versi quali «raccomando ai miei posteri un giudizio distratto, per i poeti del mio tempo: / (perché fu il tempo, dicono, della distratta percezione):»[34] o «guàrdati dal frequentarmi assiduamente, così / da scritto: per non intossicarmi con me stesso, io già non mi rileggo volentieri:».[35] Il poeta arriva a sbottare «adesso che mi hai scoperchiato, sei soddisfatto? mi bolle un molle brodo, / soltanto, qui dentro:»[36] e a chi scrive piace immaginare il genere del travestimento teatrale come una sorta di brodo primordiale d'autore. Ma c'è chi, tagliando la testa al toro, ha interrogato Sanguineti stesso su una questione non dissimile, riguardante una sorta

[32] Sanguineti 2010a, 276.
[33] Raccolti in Lorenzini 2011.
[34] Sono i versi incipitiari di *Postkarten 60*. Sanguineti 2010a, 220.
[35] Si tratta di due versi contenuti in *Scartabello 22*. Ivi, 304.
[36] *Postkarten 66*. Ivi, 226.

di nòcciolo di poetica. Si riporta il seguente passaggio da un'intervista condotta da Niva Lorenzini:

D. In un tuo scritto del '64, dedicato al *Trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, hai fatto un'affermazione singolare, che mi ha colpito sino dalla prima lettura e mi lascia ancora oggi incuriosita. È là dove parli del fatto che in ogni autore c'è una sorta di angolo morto, in cui l'autore si scopre nudo. È possibile anche per la tua poesia scoprire questa sorta di angolo morto? Sei tu a indicarlo, o è il lettore che deve riconoscerlo? Che cosa intendi quando scrivi: "in cui l'autore si scopre nudo"?

R. L'angolo morto è il luogo in cui uno scrittore enuncia, non necessariamente volendolo, i termini essenziali della propria poetica. E c'è un certo candore, involontario, in questa direzione. Nel mio caso personale, devo dire che questa poetica del mettersi a nudo è enunciata in molti testi, in cui la nudità metaforica o reale viene proprio pronunciata, e costantemente. In fondo, da un punto di vista personale, come modo intenzionale questa volta, è a questo che ho sempre aspirato. Quando parlo del "piccolo fatto vero", qualunque sia la sorgente, parlo di una poetica che per me è stata praticata e intesa molto sul serio. Significa portare con ostentazione la nudità: la nudità nel *Capriccio italiano*, o tutta la tematica corporea ossessiva nelle *Storie naturali*, e molto altro che potrei citare, è questa continua sorta di esibizionismo che si esprime quasi in un senso clinico. Il rovesciamento di se stesso nel gioco di quello scuoiamento di me medesimo, in cui si fa vedere "l'uomo nudo / il vivo e il vero / […] (servito al naturale)", è un poco la mia vera poetica: afferrare "l'intimo dell'imo", e rovesciarlo come una scuoiatura di coniglio.[37]

Sanguineti si riferisce a *Cataletto 12*:

> a domanda rispondo:
> lo ammetto, ho messo in carte, da qualche parte, con arte, questa mia
> storia così: faccio il pagliaccio in piazza, sopra un palco: (io sono il cavadenti
> il mangia- e sputafuoco, l'equilibrista contorsionista, il domatore di tigri e pulci,
> il ciarlatano con l'orvietano, l'incantatore di basilischi, il carto- e il chiro-
> mante, il zingaro, la spalla di un tony nano, il marrano): (mi cinge e preme un'orda
> di medicine stile Petrolini, à la manière de Molière, con le sperticatissime siringhe
> (e scarpe lunghe con le lunghe stringhe), che mi atomizzano, a destra e a manca, in giro,
> una nuvola densa di un deodorante disinfettante):
> mi infilo in bocca una mia mano,
> scendo nella mia gola più profonda, con il mio braccio, e avanti, e sotto, sempre più
> dentro, giù, passe-passe di passe-partout, finché mi afferro infine, lì in fondo fino
> al fondo, con il mio dito (che mi è l'indice mio), l'anello del mio elastico sfintere:
> e tiro forte, è fatta: mi rovescio le viscere, e mi sembro la scuoiatura del coniglio,
> forse: e grido, su dall'ano, ma piano:
> venite qui, e vedete: è questo l'uomo nudo,
> il vivo e vero, se lo prendi nell'intimo dell'imo (servito al naturale):[38]

[37] Lorenzini 2011, 126-27.
[38] Sanguineti 2010a, 344.

Il testo chiarisce come una poetica basata sul mettersi a nudo possa conciliarsi con la costante pratica del travestimento. Per il poeta (auto)definito "saltimbanco"[39] il concetto base è unico, quello dell'apparizione in pubblico, caratterizzata da un'ambiguità di fondo che porta ad una gestione duplice come performance o confessione. Le due alternative apparentemente inconciliabili sono in realtà strettamente implicate l'una con l'altra, e forse non solo come due momenti dello stesso spettacolo; risulta infatti interessante la scelta lessicale nell'espressione «rovesciamento di se stesso» per cui il grado estremo di svelamento dell'io passa attraverso un'operazione che rivela non solo la dimensione più intima, ma il lato contrario rispetto a quello nel quale normalmente ci si identifica e che si espone, come se anche la propria pelle fosse una sorta di costume. Lo strato epidermico sembra quasi un tessuto *double face*, come opistografo si presenta il *textus* riscritto come travestimento, «sottoposto a "contrappasso", anzi ripassato a "contrappelo"».[40] Al proprio corpo-testo si può aggiungere, tramite mascheramento, o togliere, tramite scuoiamento, uno strato, giocando tra esibizione («faccio il pagliaccio in piazza») e vivisezione («una nuvola densa di deodorante disinfettante»). Del resto, che la parentela tra esposizione sul palco e pratica autoptica non sia incongrua in un discorso sulla drammaturgia lo dimostra la nota chiusa della poesia *La philosophie dans le théâtre*: «ogni teatro è un teatro anatomico:».[41]

[39] Sul tema esistono numerosi contribuiti, tra cui il già nominato articolo di Fausto Curi *Maschere, pagliacci, ciarlatani. Cataletto 12 di Sanguineti*, per cui si veda la nota a p. 4. L'origine dell'uso del termine da parte di Sanguineti è spesso associata a Palazzeschi, ma in un'intervista l'autore afferma «Rimasi molto impressionato quando – ponendomi il problema degli inizi della connessione 'poeta-saltimbanco', su cui si è soffermato particolarmente Starobinski – la prima testimonianza la trovai proprio in un epigramma veneziano di Goethe, dove si dice che saltimbanchi e poeti "sono stretti parenti". Credo che il poeta-saltimbanco sia veramente un'invenzione sua, anche se la retrodatazione, si sa, è uno sport che non ha tregua», Lorenzini 2011, 124.

[40] Sono parole di Sanguineti riferite in particolare al *Faust*. Sanguineti 1985, 67.

[41] Sanguineti 2010b, 195. Claudio Longhi giunge a utilizzare la stessa citazione sanguinetiana nell'*explicit* di un intervento intitolato «Sanguineti traduttore: Dramaturg o drammaturgo?», raccolto in *Teatro antico. Traduzioni e ricordi* (Condello, Longhi 2006, 315).

CAPITOLO I

Il metodo, i testi

Nei prossimi capitoli si analizzeranno i vari travestimenti teatrali per quanto riguarda la struttura, la messinscena, la lingua e la metrica. L'approccio sarà di tipo comparativo, cioè si passeranno in rassegna tutti i testi con lo scopo di cogliere gli aspetti caratterizzanti le rispettive fisionomie per poi individuare eventuali somiglianze e differenze reciproche. Se si è optato per questa strada, per una carrellata di primi piani che restituisca in un secondo momento una panoramica piuttosto che sull'inquadratura di un unico soggetto, è principalmente per due motivi: il primo, di ordine pragmatico, è la preesistenza rispetto a questo lavoro di molteplici e significativi interventi dedicati ai singoli travestimenti e, al contrario, la relativa sottorappresentanza, negli studi pertinenti, di una visione olistica. A sposare questo criterio son i contributi già nominati di Pesce (2003) e Lorenzini (2011). A Lorenzini preme restituire l'immagine di una produzione *inter artes*, come chiarisce nella premessa:

> Sanguineti è un autore complesso. Poeta, prosatore, saggista, traduttore, drammaturgo, lessicologo, storico della letteratura, "politico prestato alla poesia", come amava definirsi, è stato tra i protagonisti più autorevoli della cultura del Novecento. Gli si fa torto a ritagliargli un'appartenenza esclusiva, a comprimerlo in una definizione, perché è nel gioco delle interferenze, nel rapporto scambievole tra linguaggi e forme espressive che ci si può accostare alla sua fisionomia, spaziando tra musica e arte, cinema e teatro, cultura filosofica, storica, antropologica, letteraria.[42]

Quella che coerentemente viene proposta è un'indagine che spazia da *Quaderno di traduzioni. Lucrezio – Shakespeare – Goethe* al travestimento del *Faust*, da *Storie naturali* all'ambito poetico con *Reisebilder*, dall'influenza esercitata su Sanguineti da Dino Campana all'interesse per il linguaggio figurativo e alla pratica dell'ecfrasi, travalicando quindi i limiti che vengono posti in questa sede, tracciati a partire dalle dichiarazioni di Sanguineti stesso, che a proposito dell'opportunità o meno di utilizzare il termine "travestimento" afferma:

> Sicuramente è plausibile generalizzare alla letteratura l'impiego della categoria di 'travestimento', però mi sembra che in ambito letterario essa perda il suo valore di realtà concretamente esperibile per farsi pura metafora. Tenderei a non confondere le cose e a riservare questa categoria, intesa in senso fortemente letterale, proprio alla sfera teatrale. Come ho sempre detto, 'travestimento' ai miei occhi è sinonimo di teatro. Il teatro comincia con esso e, aggiungerei, finisce anche lì. Nel momento in cui non c'è più 'travestimento' – e, ripeto, intendo questa parola nel senso letterale di 'cosa che sta per un'altra' – ebbene lì finisce anche il teatro.[43]

[42] Lorenzini 2011, 7.
[43] Longhi 1996, 295.

Il contributo di Pesce restringe leggermente il campo, ma segue l'autore a partire da una sorta di preistoria del travestimento che affonderebbe le sue radici addirittura in *Laborintus*; non fa distinzioni, inoltre, tra i travestimenti in senso stretto e le *pièces* originali o le traduzioni dal teatro antico. Si tratta di una scelta certo comprensibile e legittimata dall'autore, che, come già osservato, ha chiarito il doppio significato del termine come «genere teatrale specifico» il cui testo viene fornito da un *Dramaturg* e come «sempre, ogni forma di teatro».[44]
Pesce sceglie chiaramente di interpretare il termine in quest'ultima accezione, mentre qui, al contrario, si propende per approfondire la prima, anche in relazione alla specifica figura di drammaturgo cui allude l'autore e sulla quale si ritornerà.
I due saggi condividono, infine, come si legge nei rispettivi titoli, l'interesse per la *pratica* o la *poetica* del travestimento, che ovviamente allarga la prospettiva a tutto ciò che idealmente a essa può essere ricondotto. Interesse, questo, più che condivisibile (e infatti condiviso), ma che si sceglie di soddisfare grazie all'analisi delle singole opere piuttosto che fissarlo come concetto cardine che funga da principio organizzatore della varietà che si potrà incontrare. Considerazione che porta al secondo motivo soggiacente alla decisione di indagare tutti i travestimenti e che ha natura ideologica, da ricondurre cioè alla volontà di valorizzare i testi in quanto fondamentali componenti di un puzzle raffigurante il ritratto di un autore che, a causa della nota complessità e, viene da sospettare, di un certo gusto per il depistaggio del pubblico e della critica, non smette di provocare pareri discordanti e far discutere. La speranza ultima non è ovviamente quella, utopistica, di "risolvere" Sanguineti,[45] ma, a più di cinquant'anni dall'inizio e a venti dalla conclusione dell'esperienza autoriale con il genere del travestimento teatrale, quella di avvicinarsi a comprenderne meglio la fenomenologia, l'evoluzione e il significato complessivo.
In conclusione, allargando e restringendo progressivamente la prospettiva e mettendo a fuoco il metodo d'elezione, si ottiene uno spazio aperto alla ricerca che si nutre di stimoli e contributi autorevoli ma che, allo stesso tempo, è ben al di là dal potersi considerare esaurito.
In questa prima parte di carattere introduttivo sarà brevemente presentato ciascun testo a partire da coordinate di base come quelle temporali, riguardanti il rapporto con l'autore dell'originale e/o le circostanze da cui il progetto, di volta in volta, è scaturito.

[44] Pesce 2003, 157-58.
[45] Come egli stesso sfida a fare nel componimento *15* di *Glosse*: «e immagina che escogiti per me, tenta e ritenta, poi, / una parola estrema (a definirmi, a finirmi): / (a farci qui, come a due punti, / [un punto):» Sanguineti 2010b, 123.

1. Orlando Furioso. Un travestimento ariostesco di Edoardo Sanguineti[46]

Il primo lavoro di riduzione e adattamento di Sanguineti vede la luce il 4 luglio 1969 a Spoleto, giorno e luogo della prima. Alcune delle reazioni a caldo confluiscono in una delle prime edizioni, curata da Giuseppe Bartolucci per Bulzoni, stampata nel 1970. Siamo agli inizi del periodo salernitano (Sanguineti, già assistente di Giovanni Getto a Torino, ottiene un incarico presso l'Università campana), a proposito dei quali Nicola D'Antuono scrive:

> In quegli anni Sanguineti pubblicò a getto continuo: nel 1969 l'antologia del Novecento (l'*Introduzione* ha la data in calce «Salerno, giugno 1969» e la *Premessa* all'edizione negli «Struzzi» è «Salerno, aprile 1970»), concluse la traduzione della *Fedra* senecana – com'è annotato in calce – nell'ottobre 1968 (fu rappresentata il 10 gennaio 1969 al Teatro Valle di Roma da parte del Teatro Stabile), tradusse anche Petronio prima per il magazine «Tempo» in concomitanza del film omonimo di Fellini, poi in volume per Einaudi; per Feltrinelli pubblicò nel 1969 *Teatro* (con *K*, *Passaggio*, *Traumdeutung* e *Protocolli*), nel 1970 la nuova edizione ampliata di *Ideologia e linguaggio* e per Mursia ripubblicò la nuova edizione di *Tra liberty e crepuscolarismo*. Dall'estate 1971 trascorsa in Germania trasse *Reisebilder* (è curioso, intanto, che dopo l'ultima poesia di *T.A.T*, del gennaio 1968, nei primi anni salernitani Sanguineti non pubblicò altre poesie fino al giugno 1971). Aggiungo che *Storie naturali* è del 1971, *Poemetti* di Pascoli è datato «Salerno, gennaio 1971», *Laborintus II* per musica di Berio è del 1972.[47]

Silenzio poetico a parte, si tratta quindi di un frangente creativo particolarmente fertile, anche in ambito teatrale. Il primo travestimento ha origine da uno stimolo esterno: è Luca Ronconi a rivolgersi a Sanguineti con una richiesta particolare, cioè, come riporta Giuliano Zingone, una reinterpretazione del poema ariostesco strutturata attraverso «un montaggio simile a quello che ha fatto per *Il giuoco dell'Oca*. L'*Orlando* sarà rappresentato per intero, attraverso una somma di azioni simultanee che avverranno in luoghi lontani fra loro; il pubblico, diviso in gruppi, seguirà, tra i "filoni" che noi proponiamo, quello che preferirà, quello grottesco o quello erotico, quello epico o quello fantastico».[48]
La dinamica non stupisce se si pensa alla frequenza nella produzione sanguinetiana di collaborazioni con personalità provenienti da diversi ambiti artistici, dalla musica alle arti figurative, e delle «scritture d'occasione» su cui si sofferma Erminio Risso sottolineando un concetto fondamentale acquisito in *Cultura e realtà* «e cioè come sia la realtà, nella sua cruda quotidianità e nei suoi aspetti tragici di Grande Storia, la vera ed unica committente della scrittura sanguinetiana».[49] Per quanto riguarda l'ambito teatrale però, il concetto di committenza sembra assumere per Sanguineti una rilevanza particolare che, già sottolineata da Pesce, tornerà a reclamare attenzione anche in queste pagine. Se la *pièce* non inaugura il rapporto tra

[46] Si utilizzano qui i titoli dati nelle edizioni di riferimento.
[47] D'Antuono 2012, 26-27.
[48] Zingone 1970, 149.
[49] Risso 2012, 72.

Sanguineti e Ronconi, che nello stesso 1969 portano in scena anche la *Fedra* sopracitata, sembra invece avvicinare l'Ariosto e il drammaturgo, il quale firma la *Prefazione* dell'edizione dell'*Orlando Furioso* pubblicata da Garzanti nel 1974 e, interrogato da Niva Lorenzini a proposito delle proprie predilezioni letterarie, nomina l'autore del poema riferendosi all'adattamento in questione.[50] Evidentemente però Ronconi intravede delle potenzialità nell'incontro fra due autori che forse condividono alcune caratteristiche. Come accennato, il punto di riferimento formale per il travestimento è il romanzo del 1967 *Il giuoco dell'oca*, che con il suo procedere per tappe disposte in ordine casuale fornisce il modello per lo scioglimento e la ritessitura dei fili dell'*entrelacement* originale. I personaggi ariosteschi e sanguinetiani, del resto, hanno in comune l'esperienza dello smarrimento tra avventure labirintiche e oniriche e della perdita dell'orientamento nel caos ordinato della narrazione. Secondo Cesare Milanese a subire la stessa sorte è anche la critica, persa nella ricerca di una trama tradizionale sdipanata secondo principi logici; nel commentare l'accoglienza, non sempre positiva, riservata allo spettacolo scrive infatti: «nulla di ciò che nel tumulto avviene o sopravviene è in grado di dar luogo ad una storia seconda: quella che i critici esperti andavano vanamente cercando; anch'essi trasformati in cavalieri erranti delusi per un'impresa mancata».[51]

2. Faust. Un travestimento

Diverso il rapporto con lo scrittore del *Faust* se la critica ha potuto individuare un intero «filone tedesco e goethiano» [52] nella produzione sanguinetiana del quale il travestimento del 1985, approntato per la compagnia di Marialuisa e Mario Santella «Alfred Jerry», rappresenta solo una delle tante dimostrazioni. In particolare Pieter de Meijer ha evidenziato che

> nella poesia plurilinguistica di Edoardo Sanguineti ricorrono con notevole frequenza espressioni tedesche. Anche a prescindere da titoli come *Wirrwarr, Reisebilder* e *Postkarten* […] si potrebbe comporre una piccola antologia di versi sanguinetiani in cui figurano frasi o parole tedesche. Si tratta di un gioco, certo, ma di un gioco che contraddistingue molta poesia moderna, da Stefan George a Eliot e Pound, e di un gioco serio: come suggeriscono già i titoli e le epigrafi, l'espressione tedesca porta spesso nel centro della tematica del poeta.[53]

Sanguineti va anche oltre, nominando direttamente Goethe o citandone, più o meno esplicitamente, alcuni luoghi. È questo il caso di *K,* le cui prime battute alludono al finale di *Faust II.* [54] L'intervento di de Meijer si conclude con l'invito, rivolto alla

[50] Lorenzini 2011, 124.
[51] Milanese 1970, 129.
[52] Sanguineti 1985, 6.
[53] Ivi, 5.
[54] Ivi, 6-7.

«critica di domani», a indagare il significato della pervadente presenza goethiana nelle pagine di Sanguineti,[55] invito che sembra trovare accoglienza presso Lorenzini, la quale, interpellando l'autore stesso, ottiene una risposta significativa:

> la mia riscrittura del *Faust*, con tutte le libertà che si concede, va letta come un omaggio a quello che io considero in fondo l'ultimo grande di una tradizione europea occidentale, diciamo così, e nello stesso tempo l'autore che ha inventato tutto. […] Ritengo che in Goethe ci sia già tutto: non sarebbe esistito Brecht, non sarebbe esistito niente di quello che viene dopo. Goethe è il precedente in tutto: in prosa, in versi, nel modo di tradurre, nel modo di costruire il proprio personaggio culturale: l'intellettuale.[56]

In triplice anafora un termine capitale nella poetica sanguinetiana: *tutto*. È il poeta stesso ad affermare «me lo capisco benissimo, il mondo: (mi metto nei suoi panni:»[57] (*Glosse*, 13), a definirsi «un decalcomane verbale: (e verboso)» e a parlare di «follia collezionistica»[58] (*Scartabello*, 39), a esordire «colo a picco, nel mio delirio di esattezza»[59] (*Scartabello*, 47), a scrivere di «un progetto di inventario globale», della concezione del mondo «come un catalogo permanente»[60] (*Stracciafoglio*, 39). Lorenzini parla di «ansia, pulsione al collezionismo e citazionismo» commentando un passaggio dell'introduzione a *Teatro antico. Traduzioni e ricordi* in cui Sanguineti, a proposito della propria infanzia e giovinezza racconta: «Leggere tutto, ascoltare tutto, vedere tutti i quadri del mondo: questo era il mio sogno, la mia utopia».[61]
Ma se altrove afferma «imparerò a non essere più niente»[62] (*Scartabello*, 2), «non ho creduto in niente:»[63] (*Postkarten* ,50), «e che adesso, che potrei dire / tutto, proprio, non essendo più vivo davvero, non ho più niente da dire, ecco:»[64] (*Postkarten*, 66), «e solo, e a mani vuote, e lentamente, / io vado, ormai, che mi aspetta il mio niente:»[65] (*Novissimum Testamentum*), o rivolgendosi al figlio rimpiange «non dovevo educarti sopra i classici»[66] (*Stracciafoglio*, 2), forse perché «i veri testimoni del disordine sono stati educati sopra i classici: / sopra i classici hanno misurato il disordine:»[67] (*Fuori catalogo*, *Cinque risposte*), e ancora «anche oggi, così, io li sento che si sfaldano tanto / (che si sfalsano), i miei concetti: […]»[68]

---

[55] Oltre che «a non dimenticare che Goethe e Faust appaiono spesso nelle pagine di Carlo Marx», *ibid*., 13.
[56] Lorenzini 2011, 124.
[57] Sanguineti 2010b, 121.
[58] Sanguineti 2010a, 321.
[59] Ivi, 329.
[60] Ivi, 270.
[61] Lorenzini 2011, 102.
[62] Sanguineti 2010a, 284.
[63] Ivi, 210.
[64] Ivi, 227.
[65] Sanguineti 2010b, 134.
[66] Sanguineti 2010a, 232.
[67] Ivi, 397.
[68] Ivi, 286.

(*Scartabello*, 4), è forse legittimo chiedersi quanto Sanguineti condivida lo stato d'animo del suo Wagner che esclama «ho la voglia di sapere tutto!»[69] e quanto partecipi al sentimento di disfatta di Faust nel monologo rivisitato:

> Ahimè, ahimè! Ho studiato la psicologia dell'età evolutiva,
> la sociologia delle comunicazioni di massa,
> la bibliografia e biblioteconomia,
> la semiotica, la semantica,
> la cibernetica, la prossemica,
> l'informatica, la telematica,
> la biologia – e, accidenti, l'ecologia – e poi
> la micro e la macrofisica, la meta e la patafisica,
> da cima a fondo, con tanto zelo!
> E adesso, eccomi qui, povero idiota,
> e furbo come prima.
> Mi chiamano l'egregio, l'illustre, il chiarissimo,
> e il prof, e il dott,
> e il maestro, magari, madonna!
> E sarà dal '77 – ma che dico io mai? – sarà dal '68, ecco,
> che me lo meno, con i miei studenti.
> Questa è una cosa che mi strazia il cuore.
> E va be', sarò più erudito dei miei colleghi,
> ordinari, straordinari, associati, aggregati, incaricati,
> lettori, ricercatori, dottori di ricerca, assistenti, precari,
> e tutto il personale non docente.
> Né scrupolo né dubbio mi tormenta,
> né diavolo né inferno mi spaventa.
> Ma non ci ho niente la felicità:
> niente di vero penso di sapere,
> niente di niente riesco più a insegnare,
> né gli uomini io mi spero migliorare,
> né di riuscirci, il mondo, a trasformare:
> e non ho beni, mobili né immobili,
> né uno straccio di Nobel, né il Potere:
> manco un cane può viversi così.[70]

In realtà Sanguineti stesso discute una questione simile, considerando che «di fronte al mondo moderno da un lato c'è un atteggiamento di resa catastrofica e dall'altro di resa, non dico euforica, ma rassegnata» e offre poi una soluzione, cioè, «prendendo Gramsci come esempio di tenacia critica in momenti di disperazione – è molto importante l'ottimismo della volontà, qualunque sia il pessimismo della ragione».[71] Se il *Doktor* di Goethe non poteva, per ovvi motivi cronologici, conoscere il pensiero gramsciano, probabilmente nemmeno il Faust sanguinetiano,

[69] Sanguineti 1985, 21.
[70] Ivi, 17-18.
[71] La riflessione è raccolta in Galletta 2005, 91.

nonostante gli studi aggiornati fino alla cibernetica e all'informatica, ne ha approfondito gli sviluppi.

3. Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco

Si è parlato degli anni salernitani di Sanguineti, cui segue il ritorno alla città natale, Genova, che a partire dal 1974 riaccoglie il docente universitario di Letteratura italiana, successivamente anche consigliere comunale. In *Propagando Sanguineti*[72] Manuela Manfredini traccia la storia dell'impegno politico da parte dell'autore in seno al PCI e ricorda, di questo periodo, la crisi del partito e il calo dei consensi in seguito al caso Moro. In *Il chierico genovese* è Franco Vazzoler a raccontare del rapporto con il capoluogo ligure, sottolineando l'interdipendenza tra il ruolo dell'artista-professore e quello del politico, parlando del forte «segno lasciato come intellettuale "al servizio" della città».[73]
Del 13 dicembre 1988 il regista Federico Tiezzi ricorda: «Lividissima Genova, e materna: quel giorno eri senza sole e ghiaccia come lastra di pietra serena umida in canto scuro di chiesa. *Palus putredinis*»[74] e racconta:

> Scesi dal treno e mi avviai verso la Facoltà di Lettere. Pensavo all'Inferno (quello degli spaventi notturni) e mi dicevo che deve somigliare un po', l'Inferno, a una città: luogo della nequizia sonora e della luce assente. Le alte case strette, come inchiodate al monte, di Genova, sembravano annuire e dire: "L'Inferno è la città dei linguaggi, la *palus putredinis* della lingua". Già: città come inferno della poesia.[75]

Tiezzi si trova a Genova in seguito alla decisione di realizzare una trilogia dantesca per il teatro, che andrà in scena a Cividale del Friuli il 27 luglio 1991, e si dirige verso l'Università per incontrare Sanguineti e proporgli di adattare l'*Inferno*, mentre affida a Mario Luzi il *Purgatorio* e a Giovanni Giudici il *Paradiso*.
La prima cantica debutta al Teatro Fabbricone di Prato il 27 giugno 1989 e corona un rapporto di lunga durata tra Sanguineti e Dante, inaugurato dall'opera d'esordio poetico, *Laborintus,* e dalla tesi di laurea *Interpretazione di Malebolge*. Ma tra le varie tappe dantesche lungo le quali si snoda la produzione sanguinetiana, si sceglie di ricordarne una curiosa e meno nota, della quale rende conto Marco Berisso, organizzatore di una rassegna intitolata "Duelli di penna" che nel 1998 vede affrontarsi in gara Tiziano Scarpa e, appunto, Sanguineti, sfidati a comporre ciascuno un testo sulla Madonna. Il secondo duellante

[72] Manfredini 2012, 145-70.
[73] Vazzoler 2012, 41.
[74] Sanguineti 1989, 6.
[75] Ivi, 5.

presentò in realtà una poesia su Madonna, alias Veronica Ciccone, intitolata *Like a Prayer*. La poesia era un collage di titoli di *hits* della cantante […], di gergo giovanilistico […] e di evidenti mosse destinate alla prevista situazione recitativa […]. Ma la cosa che qui ci importa è che il tessuto strutturale, l'impianto metrico, persino alcune precise giaciture sintattiche, erano state prelevate da Sanguineti dalla nota preghiera alla Vergine con cui si apre l'ultimo canto del *Paradiso* (per non dire del titolo, capolavoro di ironico capovolgimento, con Sanguineti che si trasforma, *like a prayer*, appunto, in un San Bernando della postmodernità). Il vincitore di quella serata, probabilmente anche per questa notevolissima *performance* comica (e il primo a divertirsi era evidentemente lui), fu Sanguineti, alla fine.[76]

L'episodio viene riportato a testimonianza della continuità del rapporto di Sanguineti con l'autore della *Commedia* e del grado di familiarità raggiunto che, tipico delle relazioni di vecchia data, consente di prendersi delle confidenze, necessarie anche per un lavoro di travestimento sicuramente "rispettoso", ma che non può essere soffocato da scrupoli di ossequiosa devozione.
In questo senso ogni dubbio residuo viene fugato da Tiezzi nel già menzionato racconto del primo incontro con Sanguineti propedeutico alla riscrittura infernale, del quale si riporta un significativo estratto: «Balzai all'indietro sulla sedia. Sanguineti mi guardava e mi sorrideva un po' mefistofelico. […] quasi un affronto a Dante».[77]

4. Sonetto. Un travestimento shakespeariano

È nota la passione per la musica di Sanguineti, che spesso fa riferimento allo zio, il musicista Luigi Cocchi, e in generale alla famiglia materna come fonte di stimoli culturali in questo ambito durante l'infanzia, nonché all'equivoco medico in seguito al quale gli fu erroneamente diagnosticato un serio problema cardiaco che comportò la sospensione di tutte le attività considerate troppo gravose per la sua condizione, comprese le lezioni di pianoforte. Il racconto dell'episodio e delle sue conseguenze gli offre l'occasione di considerare sardonicamente «Probabilmente diventai studioso non potendo fare altro»,[78] studi che però includono la musica. Se non stupisce che anche in questo campo Sanguineti si riveli estremamente preparato e possa dissertare con agilità di Stravinskij, Schönberg e Debussy,[79] può risultare curioso, come riflette Andrea Liberovici a colloquio con "il professore", l'interesse per il rock

e non un semplice rock di consumo che si presume un professore come te possa ascoltare alla radio, in macchina, eccetera, ma quello più duro, dai Sex Pistols in poi. Inoltre conoscendoti meglio in questi anni ho scoperto che sei veramente preparatissimo rispetto a tutte le metamorfosi dei generi

[76] Berisso 2012, 218.
[77] Sanguineti 1989, 7.
[78] Sanguineti, Liberovici 1998, 106.
[79] Si veda, ad esempio, l'intervista dedicata alla musica e al teatro in «Sanguineti/Novecento», Galletta 2005, 31-48.

musicali giovanili, fino a conoscere sottocategorie, nomi di gruppi, estranei anche a me, che così sulla carta, se non altro per un fatto generazionale, dovrei conoscere meglio.

A maggior ragione allora si può comprendere l'attenzione di Sanguineti per il rap, genere legato alla parola che negli anni Novanta funge da collegamento tra il giovane compositore e regista citato e Sanguineti, che, a posteriori, racconta:

Un altro rapporto già consolidato da più composizioni è quello con Andrea Liberovici. Io avevo lavorato con il padre, Sergio, che avevo conosciuto nella mia giovinezza, ma era stato un episodio isolato e molto tardo, in cui lui mi chiese di rielaborare un testo di Lucrezio. Invece con Andrea, ormai, abbiamo costruito una serie di spettacoli teatrali in cui la musica o è assolutamente in primo piano o si equilibra con la parola. Liberovici è poi anche regista e quindi la musica può diventare un elemento di scena, di scenografia sonora, come a lui piace da ultimo dire, con una definizione che mi sembra efficace.[80]

Le molteplici collaborazioni con Liberovici vengono inaugurate, appunto, da *Rap*, uno spettacolo a tema onirico rappresentato per la prima volta il 1º aprile 1996 al Teatro della Tosse di Genova, che dal punto di vita testuale può essere definito un vero e proprio libretto musicale. A essere utilizzato come canovaccio fu *Smorfie*, un «libro in prosa barocca»[81] scritto da Sanguineti una decina di anni prima. L'intesa tra i due porta in breve alla realizzazione di un secondo progetto, il travestimento shakespeariano *Sonetto*, evoluzione di un lavoro precedente e, in un certo senso, antenato di *Omaggio a Shakespeare. Nove sonetti*, traduzione pubblicata nel 2004. Rispondendo infatti alla domanda di Lorenzini «Perché Shakespeare?» Sanguineti afferma:

Il mio rapporto con Shakespeare è legato al teatro. Come il *Re Lear*, anche la traduzione dei sonetti ha infatti un'origine teatrale. Li avevo tradotti per un progetto messo in opera dal Teatro della Tosse. Tonino Conte voleva fare una sorta di Shakespeare riscritto da autori vari, ognuno dei quali sceglieva un testo teatrale, e mi propose di collaborare a questa impresa che rimase poi interrotta. Allora io tradussi questi sonetti, proponendogli non di riscrivere a mio modo un testo drammatico, ma di fare una sorta di prologo iniziale, e come tale fu recitato da alcuni attori che venivano a comporre una sorta, appunto, di prologo introduttivo. *Sonetto*, dunque, ha un'origine teatrale. Non solo: a partire da questa traduzione di pochi testi, integrata con altri frammenti, Andrea Liberovici, negli anni Novanta, prepara un altro spettacolo – avevamo già lavorato insieme per il *Rap* – che va in scena a Genova […].[82]

Anche il travestimento si presenta come una sorta di spettacolo per musica, rappresentato in prima nazionale l'11 febbraio 1997 al Teatro Carlo Felice di Genova, nato dall'interessante scelta di convertire per la scena materiale lirico tratto dalla raccolta dei *Sonnets* combinato con versi sanguinetiani («il soggetto era l'amore attraverso i sonetti di Shakespeare e i tuoi»[83] ricorda Liberovici

[80] Ivi, 42.
[81] Sanguineti, Liberovici 1998, 127.
[82] Lorenzini 2011, 121-22.
[83] Sanguineti, Liberovici 1998, 110.

confrontandosi con Sanguineti), piuttosto che reinterpretare un testo già teatrale, esperienza nella quale il duo si cimenta l'anno successivo realizzando *Macbeth Remix*, testo inedito a proposito del quale è possibile ricavare alcune notizie indirette: «Il remissaggio era dovuto al fatto che io introducevo dei passi del libretto del *Macbeth* di Verdi – e avevo suggerito a Liberovici di partire da allusioni verdiane – liberamente rimescolando insieme frammenti di Shakespeare e di Piave».[84]
Non si tratta dell'ultima collaborazione fra i due, che si misurano di lì a poco con Pirandello.

5. Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano

Se Dante e Goethe sono, come si è visto, autori particolarmente cari a Sanguineti, lo stesso non si può dire di Pirandello:

> Sì, io non stravedo per Pirandello. Ne ho un'opinione cautamente positiva. Condivido la diagnosi di Gramsci. Gramsci, che pure non ignorava l'adesione di Pirandello al fascismo dopo l'assassinio di Matteotti, ne apprezzava comunque l'atteggiamento distruttivo. […] io ricordo comunque una frase di Gramsci, che diceva di Pirandello: «Le sue commedie sono tante bombe a mano che scoppiano nei cervelli degli spettatori e producono crolli di banalità, rovine di sentimenti, di pensiero». Insomma, è un eversore nei confronti degli standard della ideologia borghese. Di fronte all'obiezione che distruggere è facile, Gramsci sosteneva che sul terreno culturale distruggere è importante quanto costruire. Perché il compito della cultura è eminentemente critico, distruttivo di vecchie ideologie per far spazio alle nuove.[85]

A prima vista potrebbe sembrare che il favore concesso da Sanguineti a Pirandello abbia a che fare con la comune passione per la distruzione[86] mentre il motivo principale dell'antipatia nei suoi confronti abbia natura squisitamente politica. Se probabilmente è vero che il poeta di *Vota comunista*[87] fatichi a perdonare posizioni filofasciste al collega, è utile forse puntualizzare che nel far riferimento alla borghesia non conduce il discorso su orizzonti lontani da quelli letterari, infatti poco più avanti afferma:

> Questa commedia è una tragedia. In Pirandello ci sono sempre aspetti grotteschi. A me piaceva partire da questi e andare innanzi, convinto come sono che la tragedia con la società borghese muore.

[84] Lorenzini 2011, 122.
[85] Sanguineti 2001a, 8-9.
[86] Sanguineti si esprime positivamente a proposito di Pirandello anche parlando del «bisogno di rottura con quelli che erano stati, anche da noi, i modelli romanzeschi […]. Se penso alla carriera di Pirandello e, in particolare, sul terreno narrativo, a "Uno, nessuno, centomila", vedo un momento in cui la crisi diventa trasparente. Così nell'opera di Svevo in particolare "La coscienza di Zeno". Sono due esempi italiani, molto autonomi, ma in cui è assai riconoscibile il venir meno dei vecchi modelli narrativi», Galletta 2005, 50-51.
[87] Si fa riferimento alla nota poesia del 1979, parte della raccolta *Fuori catalogo*, consultabile in Sanguineti 2010a, 403.

La tragedia c'è con il re, con l'*Ancien régime*, con l'aristocrazia. Per essere tragici bisogna non avere niente da fare: allora si può incontrare il destino. Con il mondo borghese non a caso si passa dalla tragedia al dramma. Pirandello è un grande borghese. È possibile che in lui ci sia nostalgia della tragedia, ma non ce la fa, non ce la può fare a realizzarla.[88]

La commedia in questione è *Sei personaggi in cerca d'autore* e, come si può intuire, l'iniziativa del travestimento viene da Liberovici, che lo porta in scena nella stagione 2000-2001 al Teatro Stabile di Genova.
Facendo un passo indietro, a proposito dell'adattamento goethiano Lorenzini afferma su Sanguineti, citando anche parole dell'autore stesso, che

per lui confrontarsi col *Faust* non tanto *à la manière de* Goethe, ma semmai *d'après* Goethe, aggirandolo, il mostro sacro, ha significato e significa fare i conti con "*il* mito per eccellenza della modernità". Quel mito, confessa, che ogni "autore moderno ha sognato di rinarrare, quando non ha rinarrato effettualmente". […] Non è dunque emozione da poco leggere quello che segue in quegli appunti riservati al *Faust*: "[…] nel profondo, immagino ciascuno abbia sognato di scrivere l'ultimo *Faust* possibile, con fatale immodestia, come Picasso ha certamente sperato di eseguire l'ultimo *Déjeuner*. Senza questa radicale ambizione, del resto, sarebbe ormai impossibile replicare l'esperimento. È stata tale, probabilmente, anche la mia inconscia scommessa".[89]

Sorge allora spontaneo interrogarsi su quale sia stato l'atteggiamento di Sanguineti nel «rinarrare» non l'opera di un mostro sacro, ma la *pièce* di un autore per cui, con parole sue, non stravede. La «fatale immodestia» di raddrizzare un testo che non si ritiene essere andato davvero a segno? La volontà di parodiare un dramma borghese? La «radicale ambizione» di travestire una commedia nostalgica che «non ce la fa» ad essere tragedia? (*Cliffhanger*).

6. L'amore delle tre melarance. Un travestimento fiabesco dal canovaccio di Carlo Gozzi

Oltre alle definizioni proposte per i *Sei personaggi in cerca d'autore*, Sanguineti discute anche il genere di appartenenza de *L'amore delle tre melarance*, canovaccio gozziano rappresentato per la prima volta nel 1761 a Venezia. Il travestitore parla di «"favola fanciullesca", da Carlo Gozzi "resa scenica". E la grande invenzione di Gozzi, in effetti, riposa sopra l'identificazione di "maschera" (da commedia dell'arte) e di "funzione" (da morfologia proppiana)».[90]
Una natura composita, dunque, prodotto originale di reagenti autonomi, che secondo Sanguineti è il vero lascito moderno di un autore considerato conservatore e reazionario, per lo più nominato in relazione al più noto contemporaneo e avversario Carlo Goldoni, identificato come grande innovatore. Goldoni è, non a

[88] Sanguineti 2001a, 10-11.
[89] Lorenzini 2011, 29-30.
[90] Sanguineti 2001b, 9.

caso, assieme a Pietro Chiari, il bersaglio della polemica gozziana sui destini del teatro che funge da pretesto per questa *pièce*. Come argomenta Susanne Winter la prima

> mette in scena un teatro nuovo che si presenta come la contropartita del teatro riformato, vivamente preconizzato da Carlo Goldoni. Alla commedia borghese caratterizzata da una ricerca del naturale, del verosimile, così come dall'imitazione della realtà per quanto riguarda i personaggi e le situazioni, Gozzi oppone un teatro fantastico, meraviglioso e inverosimile che mira in primo luogo al divertimento degli spettatori e non all'insegnamento morale.[91]

L'elemento satirico è ben presente e informa la commedia a diversi livelli, dal sistema dei personaggi (Mago Celio rappresenta Goldoni, Fata Morgana Chiari) alla scelta della versificazione in martelliani, spesso utilizzati dai rivali. Al di là degli autori, sono le opere stesse ad essere ridicolizzate, attraverso dinamiche evocative che ne gonfiano gli aspetti patetici o assurdi, ad esempio, come nota, di nuovo, Winter:

> Più di una volta Gozzi fa allusione all'inverosimiglianza che regna nel teatro di Chiari dove le avventure romanzesche non permettono di osservare le tre unità aristoteliche di luogo, tempo e azione. Così nell'*Amore delle tre melarance* è un piccolo diavolo che con il suo soffietto aiuta Tartaglia e Truffaldino a percorrere le due miglia che li separano dal castello della gigantessa Creonta. E quando in mezzo al secondo atto il luogo cambia due volte, dal deserto dove il soffietto ha portato il principe e Truffaldino alla corte di re Silvio e poi al castello di Creonta, Gozzi non può trattenere un auto-commento ironico: «Che irregolarità!».[92]

Il lavoro di Sanguineti sembra quindi consistere nel travestimento di un'opera di natura ibrida che a sua volta "traveste", parodiandola, la produzione coeva. L'elemento che però pare interessargli di più è quello accennato in apertura, l'invenzione, cioè, del nuovo genere della fiaba teatrale. Gozzi preleva il materiale narrativo di base da una delle versioni tramandate oralmente della fiaba (non sarebbe quindi, come a lungo supposto, *Lo cunto de li cunti* di Basile a fungere da modello)[93] e

> sperimenta quella che Propp potrà descrivere come «l'ambivalenza della favola: la sua sorprendente varietà, la sua pittoresca eterogeneità, da un lato, la sua non meno sorprendente uniformità e ripetibilità, dall'altro». Che era, su un diverso terreno, se si vuole, l'ambiguità meravigliosa della commedia all'italiana. Perché la "maschera", appunto, si rendeva praticabile, infine, come cristallizzata "funzione" in racconto scenico, proprio speculando sopra il repertorio, potenzialmente infinito, dell'improvvisazione verbale e gestuale.[94]

---

[91] Ivi, 15.
[92] Ivi, 22.
[93] Per approfondimenti sulla questione, Susanne Winter fa riferimento ad «Angelo Fabrizi, "Carlo Gozzi e la tradizione popolare (a proposito del 'L'amore delle tre melarance')", in *Italianistica* 7, 1978, no. 2, pp. 336-345». Ivi, 18.
[94] Ivi, 10.

Secondo Sanguineti è in questa sperimentazione che risiede il merito di Gozzi, che nel suo conservatorismo mostra forse una nostalgia differente da quella di Pirandello, il quale resta invischiato in un genere ormai impossibile in seguito alla caduta del tragico e realizza così una sorta di opera in potenza, diventando davvero quell'Autore che non può dare vita ai suoi stessi personaggi. La polemica del drammaturgo veneziano non sembra priva di una *pars construens* se «egli scopre che teatralizzare la fiaba, nei modi indicati, significa necessariamente, nel pieno significato della parola, comicizzarla».[95] Proprio in virtù della consapevolezza della crisi di una tradizione, la fiaba teatrale

> dovrà farsi, come dirà sempre Gozzi, «tragicomica», prima di risolversi, da ultimo, in «filosofica». Perché lo schema iniziatico non è perduto, ma reso, anche per questo punto, perfettamente ambivalente. Tartaglia, il tipico e topico principe malinconico, sarà, come ogni principe da storia di magia, impegnato nelle sue prove canoniche, prima di accedere alle nozze e al trono, ripercorrendo puntualmente l'itinerario segnato, a principio, dai più remoti riti perduti. Ma dovrà ripercorrerlo in degradazione, e lo spettatore ideale sarà colui che, al tempo stesso, rivive l'archetipo solenne e la sua irreparabile degradazione. Gestita come fiaba, viene così a conclusione con Gozzi anche la lunga avventura della commedia dell'arte, che tenta la sua ultima sortita. E almeno una traccia di questa cerimonia funeraria dovrà pur conservarsi […]. Proprio in magica evocazione quanto era già da tempo precipitato *ad usum infantis* […] si reincarna, come per lieti zombi, in un estremo rosario di numeri spettacolari a uso degli ultimi zanni.[96]

È comunque utile non farsi depistare dalla lucidità di analisi e dall'onestà intellettuale del critico, che nel valutare attentamente l'operazione gozziana e riconoscendone il valore non abbandona affatto, sul versante creativo, la dimensione satirica legittimata, del resto, dallo stesso autore settecentesco, il quale finisce nel calderone della pozione attualizzante e parodizzante di Mago Sanguineti se tra le ultime battute del travestimento si legge:

> Facciasi uno spettacolo, e qui si metta in scena,
> di Gozzi un bel fiabone, di quelli che fan pena.
> Diciamo Turandotte, o la Donna Serpente,
> l'Augellino, il Re Cervo – anzi, or mi viene in mente:
> noi qui reciteremo, per quella scellerata,
> quelle Tre Melarance, che sono una cagata.
> Le pene psicologiche, spirituali, mentali,
> ipersubliminali, iperintellettuali,
> fanno sì che il colpevole, straziato dalla noia,
> si venga a decomporre, pian piano, e infine muoia.
> Chi mai ci può resistere a mille martelliani?
> Chi, a tale favolaccia, può batterci le mani?
> Osserva, o mio signore, volgi il tuo sguardo in giro:
> qui nessun più veglia, ognuno è un vero ghiro.
> Odi questo sottile rumore, cupo, basso:

[95] Ivi, 11.
[96] *Ibid*.

si russa dolcemente, è tutto un contrabbasso.[97]

L'adattamento viene messo in scena al Teatro Stabile di Genova nella stagione 2001-2002 e vede Benno Besson alla regia, che a sua volta non si perde in lusinghe nei confronti dello scrittore suo collaboratore e parla anche di punti di vista discordi e motivi di dissenso, a partire proprio dalla «componente ironica cara a Sanguineti»[98] che afferma di non amare, fino allo scarso interesse mostrato, a suo parere, per il tema dell'emancipazione femminile, in riferimento in particolare al personaggio di Clarice. Commenta infatti: «ho avuto non poche difficoltà con il testo di Sanguineti, soprattutto per quanto riguarda la rappresentazione dell'universo femminile. Le donne di Sanguineti tendono a essere solo delle puttane o delle malvagie, e questo mi imbarazza non poco».[99]

Ci sarà modo più avanti di approfondire il rapporto tra testo e rappresentazione e in generale le questioni legate alla messinscena.
Quello che fin da subito si può notare è la ricchezza e varietà delle condizioni che hanno portato alla realizzazione dei travestimenti, dall'escursione cronologica (si va dal 1969 al 2002), alla coincidenza o meno di genere letterario tra ipotesto e ipertesto e ai rapporti di maggiore o minore vicinanza tra l'autore del primo e del secondo, nonché la relazione tra drammaturgo e regista, caratterizzata da profonda intesa o dinamiche conflittuali.
Con premesse tali sembra lecito aspettarsi risultati altrettanto multiformi e variegati, tra i quali indagare eventuali punti di convergenza.

[97] Ivi, 113.
[98] Ivi, 142.
[99] Ivi, 141.

CAPITOLO II

La struttura

1. *«Non l'imitazione della cosa ma la sua struttura»*

In molteplici occasioni, parlando della realizzazione dei propri travestimenti, Sanguineti riflette su uno stadio preliminare rispetto alla stesura vera e propria dei testi e che spesso si fonda su solidi presupposti teorici: l'esame dell'organizzazione del materiale originale e le operazioni di scomposizione e riassemblaggio dello stesso. Nel riscrivere, attraverso prestiti e scarti, un'opera preesistente il primo aspetto indagato sembra essere quello architettonico. Può tornare utile un intervento dell'autore:

> il significato dell'arte, evidentemente, è quello di interpretare le infinite forme dell'esperienza umana, così come storicamente si verificano. Sono disposto anche ad usare una categoria che fu molto discussa nella cultura di sinistra, quella di rispecchiamento, per la quale l'arte è un rispecchiamento della realtà, naturalmente abolendo dall'idea di rispecchiamento, che è una pura metafora, qualunque significato di specularità, di riproduzione o di fedeltà a ciò che appare, qualunque idea quindi "naturalistica". Su questo concordo pienamente con quello che pensava Lukács e cioè che naturalismo e realismo sono due concetti non solo distinti, ma antitetici. Cosa vuol dire allora realismo? Vuol dire evidenziare quell'elemento ideologico […] che un artista è in grado di elaborare di fronte all'esperienza.[100]

Se calando il ragionamento sul piano qui indagato si accetta di adattarlo al caso di un'operazione artistica che non rispecchia direttamente la realtà ma un'opera letteraria, si può iniziare a capire quale sia l'obiettivo perseguito da Sanguineti: non una riproduzione fedele, ma la sottolineatura di un «elemento ideologico». Ma cosa c'entra tutto ciò con l'intelaiatura dei travestimenti? Di nuovo l'autore afferma:

> Io ho sempre pensato che l'avanguardia è la forma adeguata del realismo; oggi neorealismo è parola che storicamente mi disturba, ma *realismo* no. Io voglio fare, se ci riesco, arte *realistica* al massimo, e realistico è l'opposto del naturalismo, non l'imitazione della cosa ma la sua struttura…la formula che mi è più cara è *realismo allegorico*.[101]

Basta pensare alla produzione lirica di Sanguineti, a partire dalla raccolta d'esordio, per capire come la scrittura d'avanguardia possa essere realistica, cioè mimetica rispetto a una precisa condizione storica costitutivamente caratterizzata dal caos. Al contrario, per escludere ogni sospetto di naturalismo è sufficiente dare uno sguardo

[100] Così risponde Sanguineti interrogato sul realismo durante un'intervista consultabile in Galletta 2005, 63.
[101] Sanguineti, Liberovici 1998, 117.

al lessico e alla sintassi: non la fotografia dell'effettivo modo di esprimersi quotidiano, ma la radiografia della struttura logica e culturale soggiacente ad ogni fatto verbale della postmodernità.[102] Del *lògos* non interessano solo le parole in quanto cellule produttrici di significato univoco immediatamente fruibile, ma la topografia del discorso: il labirinto.
Anche alle prese con la scrittura dei travestimenti l'imitazione, mai sinonimo di duplicazione, parte dallo studio della disposizione delle singole unità e dei meccanismi di funzionamento. Anche quando lo scarto a questo livello è minimo, ipotesto e ipertesto si rivelano chirali: speculari, nell'accezione chiarita dall'autore, dotati di stessa struttura, ma non sovrapponibili. Nella maggior parte dei casi però, lo specchio utilizzato da Sanguineti è deformante ed è la componente allegorica a prevalere.
Nel corrente capitolo si analizzerà dunque l'articolazione interna dei travestimenti, confrontando la fisionomia complessiva e la trama dell'originale e della riscrittura.
Qualcuno si è espresso in maniera sfavorevole a proposito di un'operazione simile, in particolare Niva Lorenzini, parlando del *Faust*, caratterizzato da

> un'inesausta vicenda di cesure, soppressione di parti, montaggio di frammenti, quasi impossibile da registrare e descrivere. E sarebbe decisamente scorretto farlo, dal momento che non interessa proprio – all'autore, in primo luogo – confrontarsi con una 'tenuta', una 'continuità' dissacrata, da ricostruire attraverso la ricomposizione delle lacune testuali, indicando puntualmente le parti soppresse e non tradotte.[103]

Se qui ci si sente a rischio di pedanteria ma non di scorrettezza, è perché si ritiene che rendere conto di simile vicenda non significhi affatto ricostruire la continuità testuale abbandonata da Sanguineti e al contrario permetta di misurare concretamente la distanza dall'originale e di notare, per contrasto, il livello di decostruzione raggiunto. Non si condivide, inoltre, il parere secondo il quale all'autore non interesserebbe il confronto con questa tenuta: gli interessa per smarcarsene. Ci si ritrova d'accordo con quanto sostenuto da Erminio Risso: «Se in molti si sono soffermati sull'analisi più o meno puntuale della microstruttura, intesa come unità-verso o come micro tessitura del testo, focalizzandosi sulla pagina, diventa, oggi, indispensabile guardare alle macrostrutture delle diverse opere sanguinetiane».[104]

---

[102] Termine con il quale ci si procura un virtuale rimprovero dell'autore, che nota: «Nessuno sa bene cos'è il postmoderno, salvo gli architetti che sono le uniche persone assennate, non in quanto architetti ma perché quando dicono postmoderno hanno un'idea chiara e distinta. È solo per dire che la modernità è morta, come si diceva poco tempo fa, prima dell'undici settembre, che la storia è finita, dopo di che il povero Fukuyama ha spiegato che voleva dire un'altra cosa.». La riflessione è estratta da *Per una teoria della citazione*, intervento raccolto in *Cultura e realtà*, a cura di Risso 2010, 344-45.
[103] Lorenzini 2011, 33.
[104] Risso 2012, 70.

Il tentativo sarà dunque quello di indagare entrambi i livelli, micro e macro, dalla pagina all'opera.
Due concetti sembrano delimitare i confini della zona d'azione di Sanguineti: montaggio e citazione. Il primo, fondamentale, non di rado è combinato con il secondo. Il particolare utilizzo e la proporzione delle due componenti sono parlanti per quanto riguarda il tasso di fedeltà nei confronti dell'archetipo. Così nel caso del *Faust*, il lavoro di Sanguineti sulla struttura pare essersi limitato a un'operazione di sfrondamento e riduzione, in cui taglio e ricucitura concorrono a restituire una versione del testo alterata dal punto di vista quantitativo, più che qualitativo (valutazione che non riguarda altri aspetti, come quello linguistico, oggetto di analisi in un altro capitolo). Al polo opposto si potrebbero collocare *Commedia dell'Inferno*, caratterizzata da una manipolazione pesante del contesto generale, e *Sei personaggi.com*, versione del dramma pirandelliano infarcita di inserti di materiale estraneo che ne sfigurano i connotati originali.
Per spiegare il concetto di montaggio nella produzione sanguinetiana si può forse iniziare da lontano ricordando che l'autore non manca di rivelarsi anche un appassionato di cinema. Ugo Nespolo, pittore e film maker, lo definisce «un attore consumato ed un cinefilo raffinato»[105] nell'intervento dedicato ai due film scritti e girati assieme, *Film-a-To* e *Superglance*.
In un'intervista sulla cultura novecentesca Sanguineti afferma:

> In realtà ho rischiato di diventare un cinefilo quasi professionista. Il primo articolo che pubblicai in vita mia, avevo 17 anni, uscì sull'"Avanti", edizione torinese, era dedicato a un musical sovietico. I film sovietici allora, come quelli americani, avevano un ruolo molto importante anche nelle battaglie politiche. La mia formazione è molto legata, se si può usare questo paradosso, al cinema "classico", nel senso che sono i grandi capolavori del muto, del primo sonoro, quelli che attirano maggiormente la mia attenzione […]. In questa attenzione al mondo del cinematografo, la mia partecipazione attiva e personale è stata sempre marginale, ma mi è accaduto di recitare, di collaborare a sceneggiature o di seguire l'attività di giovani amici. Si trattava, naturalmente, di un cinema sperimentale, d'avanguardia, che si rafforzò soprattutto intorno agli anni '60.[106]

Se la frequentazione di ambienti sperimentali non stupisce, risulta effettivamente curioso il «paradosso» dell'interesse per il cinema classico. Se lo scrittore parlando della triade del Neorealismo sostiene di preferire, a Visconti e De Sica, Rossellini per ragioni prevedibili, cioè perché «fortemente connesso all'esperienza delle avanguardie»,[107] poco dopo, esponendo osservazioni condivisibili, sembra esprimersi in modo quasi paternalistico nei confronti delle nuove generazioni e del cinema di consumo, con una postura inusuale da parte sua:

> Spesso mi rendo conto che, quando parlo con dei giovani, con la parola cinema intendiamo cose quasi completamente diverse. Mi pare manchi un'idea del decorso cinematografico; è come se

[105] Nespolo 2012, 349.
[106] Galletta 2005, 69.
[107] Ivi, 70.

qualcuno non frequentasse mai un museo e girasse solo per le gallerie d'arte. Benissimo, ma anche per decifrare un contemporaneo è necessario conoscere la pittura etrusca, Leonardo o Picasso. Questo invece oggi nel cinema è particolarmente raro. […] Tornando ai giovani quella che mi pare manchi è la coscienza della centralità del montaggio, cioè della fabbricazione del film come tale. In fondo mi sembra si abbia, nel complesso, uno sguardo più ingenuo sul cinema, lo si vede cioè un po' come era alle origini, una macchina delle meraviglie, produttrice di stupore. Il cinema che io vivo in senso negativo è quello degli effetti speciali, che possono essere molto seducenti, ma verso i quali provo pochissima simpatia.

La pietra dello scandalo è proprio la mancata percezione del montaggio come elemento costitutivo del cinema, che non sta solo per se stesso ma è assieme causa e conseguenza di una nuova estetica novecentesca e di un mutamento antropologico epocale:

io trovo che tutti noi siamo stati nel Novecento, sempre di più, delle specie di macchine da presa viventi. L'immagine tipica del regista lo ritrae mentre, incrociando le dita, delinea lo spazio di una futura inquadratura, crea un punto di vista. Ma quello che chiamiamo punto di vista è un modo di organizzare una visione del mondo. Il punto di vista è il modo con cui l'occhio si dirige sul mondo. E nel nuovo secolo, ci siamo evoluti, diventando telecamere o videocamere in movimento per la città. […] A un certo punto eravamo, così, portatori inconsapevoli di panoramiche, di movimenti di carrello. Ci avvicinavamo alle cose, o ce ne allontanavamo, secondo un'ottica che ritagliava un angolo di mondo.[108]

Riflessioni simili sulla natura cinematografica del ventesimo secolo hanno attirato l'attenzione, di nuovo, di Risso, che nel suo intervento intitolato appunto *I libri di Sanguineti: architetture, strutture e montaggi* riporta un passaggio tratto da *Ideologia e Linguaggio*: «se il Novecento si è espresso e definito in un codice comunicativo, questo codice è stato quello della macchina da presa. […] Per uno schemino terminale, portabilmente miniaturizzato, può dirsi così, con veloce leggerezza, che questo fu il secolo delle avanguardie, perché fu il secolo delle anarchie, perché fu il secolo del montaggio».[109]
L'autore sfrutta una tecnica, in cui intravede un'essenza avanguardistica e anarchica, che conferisce continuità e coerenza al discorso filmico attraverso la frammentazione. Il concetto non suona affatto nuovo pensando alla poetica sanguinetiana, infatti nelle stesse pagine Risso parla di «costruzione del testo come mosaico di tessere, così che il montaggio diventa la cifra stilistica essenziale»[110] a proposito del *Giuoco dell'oca*, ma ritiene che gli stessi principi valgano anche per la produzione lirica poiché «sequenza, metrica e montaggio sono dimensioni strettamente correlate»[111] arrivando ad allargare il campo a tutto il *corpus* di Sanguineti.

[108] Ivi, 75.
[109] Risso 2012, 74.
[110] Ivi, 73.
[111] Ivi, 78-79.

Anche l'analisi di Manuela Manfredini in *L'aspra disarmonia* spazia fra diversi ambiti teorici e creativi, includendo critica, poesia, narrativa e traduzione, fino alla prosa giornalistica. Nel capitolo dedicato ai romanzi traccia una traiettoria che parte dalla constatazione che «la frammentarietà sia il fondamento della struttura del primo romanzo», per il quale si parla di

> mal ricucitura, in un'ottica di antiromanzo, di programmatica e studiata sovversione delle strutture narrative tradizionali, attuata con diverse strategie al fine di interrompere la continuità del racconto: dalla semplice collocazione non consecutiva, nell'ordinamento numerico dei capitoli, di episodi tra loro collegati, all'adozione della tecnica del racconto onirico, come il ricorso a una distribuzione temporale caotica dove anteriorità e posteriorità vengono solo apparentemente regolate dalla successione degli *allora*, degli *adesso* e dei *poi*, fino all'impiego di procedimenti di approssimazione che puntano a minare profondamente lo statuto epistemologico di chi narra. [112]

Passando per il *Giuoco dell'oca*, Manfredini si sofferma sul «procedimento del collage»[113] e, a proposito dell'affastellarsi di riferimenti iconografici provenienti da diversi ambiti artistici, sostiene: «fondamentale, in questo esercizio di visione è la cornice, la scena, l'inquadratura che delimita lo spazio in cui l'immagine si manifesta».[114] Concludendo su *L'orologio astronomico* descrive il racconto composto a partire dal 2001 come «un mosaico di tessere che emerge, in positivo o in negativo, per via di tessere mancanti»[115] in cui è ravvisabile, da parte di quello che si definisce «narratore-autore-regista», un esplicito riferimento al «procedimento di montaggio delle sequenze, con chiara allusione all'evidenza che il cinematografo ha dato a questo tipo di sintassi».[116]
Può rivelarsi utile un altro contributo dall'eloquente titolo *Retorica e montaggio nella poesia di Sanguineti* in cui, analizzando *Laborintus*, Fausto Curi chiama in causa l'ideatore del montaggio connotativo, alternativa al *découpage* classico: «La struttura è costituita da brevi membri distaccati che però a un certo punto si congiungono, tuttavia restando spesso autonomi e indipendenti l'uno dall'altro. L'insieme è un mosaico di pezzi governato da quello che Ejsenstein chiama il principio della 'rottura dell'unità della forma'».[117] Nel ragionamento conseguente, che può far pensare al contrasto tra montaggio classico hollywoodiano, basato sulla nozione di raccordo e sulla regola aurea della leggibilità, e un tipo di organizzazione del racconto fondata invece su associazioni semantiche, Curi contrappone il «poeta tradizionale» che «sa bene, o intuisce, che le idee estetiche dominanti, o anche soltanto le modalità percettive comuni dei lettori, chiedono un testo sintatticamente

[112] Manfredini 2020, 184-85.
[113] Ivi, 205.
[114] Ivi, 207.
[115] Ivi, 228.
[116] Ivi, 219. Il passaggio del racconto che Manfredini riporta è il seguente: «A proposito di personaggi, questa faccenda mi ha fatto venire in mente *Idiots*. Vedi, seguendo questo filo, che però non seguirò, te lo confermo, ci dovevo arrivare, prima o poi, al cinema (OA, 7)».
[117] Curi 2012, 141.

lineare, o poco accidentato, che consenta una lettura non impervia, complessa e tuttavia agevole»[118] al «poeta sperimentale» o «poeta d'avanguardia»:

> Costui infatti aspira a creare un'estetica profondamente nuova e fonda le sue operazioni su un sistema percettivo che poco ha a che fare con quello comune. Non si tratta più di sedurre il lettore, si tratta di contrastarlo, di costringerlo a percepire il mondo e la rappresentazione del mondo in modi profondamente diversi da quelli del passato, modi non più ispirati alla grazia, alla gradevolezza: per dir tutto in una parola, modi non più fondati su quella che per secoli si è chiamata la "bellezza". Ecco allora il montaggio, che è un modo di spezzare la continuità testuale senza peraltro distruggerla, un modo di dissociare la struttura ricomponendone variamente le sparse membra.[119]

L'ulteriore sviluppo della riflessione riconduce alla categoria del travestimento:

> il montaggio obbliga il lettore a modificare più o meno profondamente il proprio sistema percettivo, lo costringe a indugiare sul testo per intenderne senza errori o equivoci sia la forma sia il senso, rallenta la sua lettura e la sua percezione, gli propone insomma un'esperienza del tutto nuova, spesso fondata su una sorta di leggero e vitale choc. […] Come probabilmente direbbe Šklovskij, il montaggio, nelle diverse componenti di cui consta, costituisce una tecnica di "straniamento", cosicché il lettore non si limita più a 'riconoscere' gli oggetti, ora egli li 'vede'.[120]

Se un discorso sulla centralità del montaggio può sembrare inutilizzabile e addirittura controproducente alle prese con testi drammatici, Tommaso Ottonieri, dopo essersi soffermato sull'importanza del principio cinematografico per Sanguineti, continua: «eppure, la figura, il genere, che meglio esplicita (concettualmente, almeno) questa idea di prosa, è il teatro, o meglio, la teatralizzazione della voce: il 'frantumarsi dell'io' in una 'pluralità di voci', ossia 'in varie figure contraddittorie che dialogano fra di loro'».[121]
Anche proseguendo lungo questa strada, ci si può dunque imbattere in una serie di elementi che convergono fino al genere del travestimento teatrale.
Si può dunque passare all'altro concetto con funzione strutturante, cui si è già fatto cenno in riferimento alla tendenza sanguinetiana al citazionismo e collezionismo, assumendo come punto di riferimento il noto intervento dell'autore intitolato *Per una teoria della citazione*. In apertura si afferma: «in sostanza quello che voglio proporre è una cosa che per un verso è probabilmente assumibile come boutade paradossale e per un altro verso come un'ovvietà eccessiva: scegliete voi. 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».[122]
Per Sanguineti esprimersi verbalmente significa prendere posto in un sistema chiuso accettando di muoversi secondo regole prestabilite. A livello lessicale «io

[118] *Ibid*.
[119] Ivi, 142.
[120] *Ibid.*
[121] Ottonieri 2012, 175.
[122] Risso 2010, 335.

cito dal vocabolario»,[123] dal punto di vista sintattico «anche la più breve e banale proposizione – "buon giorno, come state" – è un'ovvia citazione, è un testo. Ma chi sto citando? Una tale quantità di autori che evidentemente non potrei mai raggiungere, perché è pressappoco l'intera comunità entro la quale vivo».[124] Se Proust usava l'immagine del testo come «una Venere collettiva, di cui si possiede solo un membro mutilato se ci si attiene al pensiero dell'autore, perché esso si attua completamente solo nello spirito dei suoi lettori»,[125] la riflessione di Sanguineti fa pensare a una autorialità sovraindividuale, per la quale, a partire dal tema delle *disiecta membra*, avrebbe probabilmente proposto un'icona meno circonfusa di grazia rispetto a una *Vénus*, forse un mostro di Frankenstein o dintorni. Sul piano letterario il concetto sembra conciliarsi con la poetica sanguinetiana, se si leggono, ad esempio, i primi tre versi di *Postkarten 64*:

> a uno dei miei figli, l'altro giorno, ho detto che uno scrive specialmente
> perché un altro possa scrivere, ancora, poi dopo: (perché cerchiamo un po' di scrivere,
> ormai, le opere complete del genere umano, tutti insieme, noi, in fondo):[126]

Ma a livello esistenziale il tutto suona più claustrofobico che rassicurante data l'impossibilità di sottrarsi allo schema, infatti:

> Mi si potrebbe obbiettare, tornando di nuovo al lessico, opponendomi tutti i neologismi, il caos di tutte le parole che continuamente si fabbricano, ma non sono altro che ipercompresi nell'ipercodice, che fra le tante altre cose contempla proprio la coniazione, l'estensione, l'adattamento, la metaforizzazione e demetaforizzazione. Il codice evidentemente prevede la propria estensione. Se lo prendiamo, per usare il caso più banale, come un insieme lessicale, io dunque cito, mettendole in atto, anche le norme che permettono al codice di muoversi.[127]

In realtà la citazione offre paradossalmente la *chance* di una originalità di seconda mano, spiegata facendo riferimento alla riscrittura di Menard del *Don Chisciotte*: «il fatto che si citi un solo testo, lo si riproduca tale e quale non mutando nulla, come osserva Borges, ne modifica completamente il significato. Insomma non ci si immerge mai per due volte nello stesso testo […]. La citazione più fedele e scrupolosa, secondo l'uso corrente della parola citazione, per accurata, ossessiva che voglia essere non è mai pura ripetizione, e varierà infinitamente».[128]
Rovesciando la famosa battuta di Tancredi Falconeri, se vogliamo che tutto cambi, bisogna che tutto rimanga com'è. Travestire un testo comincia a sembrare l'unico modo per scrivere qualcosa di nuovo.

---

[123] *Ibid.*
[124] Ivi, 336.
[125] Si tratta del noto passaggio de *La prisonnière*, riportato da Proust 1978, 162.
[126] Sanguineti 2010a, 224.
[127] Risso 2010, 336.
[128] Ivi, 337.

Il discorso di Sanguineti lambisce l'ambito drammaturgico con il riferimento a *Che cos'è il teatro epico* di Benjamin; questo il suggerimento: «leggere la sezione sul gesto citabile, dove si parla molto della citazione come sistema di interruzione. Siamo in piena filosofia antropologica benjaminiana: si rompe il *continuum* e si stacca qualcosa dal contesto; il gioco è quello di contestualizzare e decontestualizzare, di spezzare il discorso».[129]
Questa la direzione seguita anche da Risso, in una riflessione utile per illuminare, in conclusione, il nesso tra montaggio, straniamento e citazione. Il critico parla di «forte stratificazione e plurivocità del linguaggio» in cui

> il prelievo diventa lo spunto, la sollecitazione culturale come motore di un testo o per affrontare una questione, e può essere rivisto e corretto o riproposto nella sua integrità filologica, come citazione in senso stretto, ma questa integrità viene, a sua volta, rettificata dal nuovo contesto, pronto a rifunzionalizzare ogni tassello e tessera di scrittura. Come abbiamo già osservato in più occasioni, possiamo arrivare a definire il travestimento come l'insieme dei processi operativi, ideologici e pratici, che dirigono la formazione di questa scrittura. Una scrittura sempre pronta a cogliere ogni tipo di spinta proveniente dalla realtà. Così l'atteggiamento si fa metodo. Ma tutto questo è reso possibile da una costruzione a mosaico che gioca tra i calchi e l'allusività, e trattare i diversi materiali verbali vuol dire prelevare, estrapolare, trasformare e reinserire per ricreare: la scrittura funziona anche da esecuzione, i reperti non rimangono stilemi morti o sopravvivenze ma acquistano nuova vita nel nuovo impasto, ed anzi, interrompendo il flusso della comunicazione, rappresentano un punto caldo del testo, poiché spesso lì si coagulano i diversi e stratificati e significati. Sono così, per citare Sanguineti che cita Le Corbusier, oggetti a reazione poetica. Decisiva diventa qui la piena consapevolezza del montaggio, come operazione capitale.[130]

E continua più avanti sostenendo che

> Il modo di trattare il materiale verbale, di giocare con la citazione e il calco, muovendosi negli spazi dell'allusione e dell'allusività, tra intratestualità e intertestualità si può illustrare compiutamente con un parallelo con il modo di operare di Carol Rama che utilizza, ad esempio, le camere d'aria riuscendo a rifunzionalizzare a tal punto i materiali da eliminare la memoria originaria per conferirgli una nuova dimensione; questo è ciò che intendevamo quando abbiamo, più sopra, parlato di rifunzionalizzazione dei singoli lacerti di linguaggio, che va intesa come possibilità di farli vivere in un nuovo spazio, giocando proprio sulla forza della nuova contestualizzazione nella quale i materiali acquistano una nuova verginità, ma permangono tracce nascoste, persistenze della vita precedente. Questa strategia del montaggio permette di catturare e far sedimentare nel testo l'amorfo, l'inafferrabile, l'informe.[131]

Che si riproponga un testo in ottica conservativa o che si punti sulla discrasia tra materiali diversi, il metodo si basa sul rispecchiamento, lo scopo è dire altro, il risultato è l'autodichiarato realismo allegorico. Nei prossimi paragrafi si analizzeranno le declinazioni pratiche dei due concetti teorici portanti descritti.
I travestimenti saranno d'ora in poi indicati attraverso il sistema seguente:

[129] Ivi, 343.
[130] Risso 2012, 76.
[131] Ivi, 79.

Travestimento	Edizione	Sigla
Orlando furioso (1969)	Longhi 1996 (a cura di)	OF
Faust (1985)	Sanguineti 1985	F
Commedia dell'Inferno (1989)	Sanguineti 1989	CI
Sonetto (1997)	Sanguineti, Liberovici 1998	S
Sei personaggi.com (2000)	Sanguineti 2001a	SP
L'amore delle tre melarance (2001)	Sanguineti 2001b	ATM

2. *Il montaggio*

Nella prima fase della sperimentazione con il genere del travestimento teatrale, la citazione non ha ancora fatto la sua apparizione in funzione strutturante e i testi ricevono una nuova forma attraverso un processo di riassemblaggio che si osserverà nelle pagine dedicate all'*Orlando furioso* e al *Faust*.

2.1 *Un problema filologico, un* Orlando *al cubo*

Per il travestimento dell'*Orlando furioso* l'autore seleziona alcuni episodi del poema riproponendo il testo originale, su cui opera cambiamenti che sono per lo più conseguenze inevitabili della modifica madre: la traslazione dalla terza alla prima persona, di cui si discuterà nel capitolo dedicato agli aspetti linguistici. A raccontare sono infatti i personaggi stessi, che descrivono le proprie azioni mentre le compiono.
Ma prima di continuare bisogna rendere conto di un problema fondamentale: la mancanza di un'edizione del testo integrale che possa fregiarsi del *placet* dell'autore. La questione, che rientra a pieno titolo nell'ambito scivoloso della

filologia dei testi teatrali, è stata affrontata da Claudio Longhi, curatore dell'edizione critica del travestimento nel 1996, più di vent'anni dopo la sua composizione. Questa la situazione che si è presentata allo studioso:

> Dalle testimonianze raccolte, risulta che Sanguineti iniziò l'adattamento senza averne in mente il disegno drammaturgico definitivo. Secondo gli accordi presi con Ronconi, il *Dramaturg* scriveva a macchina il proprio lavoro in doppia copia mediante carta carbone: a scadenze prefissate un esemplare dei materiali via via elaborati veniva spedito al regista, mentre l'altro era conservato dall'autore. Nonostante le sue pazienti ricerche, Sanguineti non è riuscito a ritrovare la propria copia del 'travestimento', quella di Ronconi è invece andata distrutta. In fase di progettazione della messa in scena, il regista rielaborò infatti il dattiloscritto e procedette ad una prima selezione del materiale drammaturgico e al suo montaggio per sequenze simultanee. Tali interventi si tradussero in una manipolazione materiale del testo: il regista ritagliò i passi che lo interessavano incollandoli su lunghe strisce di carta che, srotolate l'una accanto all'altra, davano visivamente il senso della simultaneizzazione dei singoli episodi all'interno dello spettacolo; i frammenti non utilizzati andarono smarriti. Poco prima dell'inizio delle prove il regista affidò ad una copisteria il testo, frutto di questa prima operazione di selezione, per la preparazione dei ciclostilati da distribuire agli attori. Nel corso delle prove cominciò un ulteriore lavoro di assestamento drammaturgico contraddistinto da nuovi tagli e correzioni di didascalie e battute. Ronconi non ha conservato la propria copia ciclostilata di *Orlando* e quasi tutti gli attori, non potendo lavorare comodamente su di un copione troppo lungo e scarsamente maneggevole, finirono con l'estrarre dai ciclostilati non rilegati che erano stati distribuiti loro, soltanto le sezioni relative agli episodi in cui erano direttamente coinvolti, liberandosi invece di tutte le altre parti. Anche chi ha conservato i circa centottanta fogli consegnati all'inizio delle prove non possiede però la totalità del testo dal momento che le ultime scene, composte solo pochi giorni prima del debutto di Spoleto, non furono mai distribuite a tutti i componenti della compagnia: non essendoci tempo sufficiente per preparare un nuovo copione, ogni attore ricevette solo la trascrizione dei passi in cui si trovava a recitare ed alcuni annotarono addirittura a mano le proprie battute sotto dettatura di Ronconi, come risulta da testimonianze raccolte presso Massimo Foschi e Pino Manzari. La stessa versione ufficiale di *Orlando furioso* depositata presso gli archivi Siae è mutila dal momento che l'opera fu registrata quando ancora non era stata completata.[132]

Longhi presenta l'elenco dei testimoni, che si riporta qui in forma sintetica:

- Copione depositato presso la Siae, mutilo;
- Copione di Massimo Foschi (interprete di Orlando):

  > copia ciclostilata di *Orlando furioso* ricavata dalla stessa matrice dell'esemplare depositato presso la Siae […]. Comprende anche ff. 22 manoscritti assenti nella copia di Siae. […] Il ciclostilato riporta le modifiche volute da Ronconi sul testo di Sanguineti, trascritte a lapis nero dallo stesso Foschi nel corso delle prove […]. Il ventiduesimo foglio […] riporta la battuta di Astolfo, assente nella copia Siae, con cui si chiudeva lo spettacolo. […] Lacunoso nel settore finale, corrispondente alla sequenza del *Labirinto*;[133]

- Copione di Luigi Diberti (interprete di Ruggiero): «copia lacunosa del ciclostilato di *Orlando furioso*»,[134] ricavato dalla stessa matrice del testimone Siae;

[132] OF, 14-15.
[133] Ivi, 17-18.
[134] Ivi, 18-19.

- Testimone di Armando Pugliese (assistente alla regia, interprete del Vecchio olandese in barca, Frate parigino e Malagigi): «ciclostilato contenente il testo di una delle quattro novelle recitate all'interno delle gabbie nella sequenza del *Labirinto*»,[135] cioè la *Novella di Anselmo giudice*;

- Testimone di Giuseppe Manzari (assistente alla regia, interprete di Ladrone, Soldato saracino ed Eremita): «copia manoscritta di due frammenti di *Orlando furioso* in sé completi che dovevano essere recitati sul finire dello spettacolo durante la scena del *Labirinto*»[136] (*Moralità del disamore* e *Dialogo del nappo)*.

Per quanto riguarda il materiale edito «solo alcune pagine del copione furono pubblicate su "Sipario" nel giugno-luglio 1969 e riedite l'anno successivo presso Bulzoni, a cura di Giuseppe Bartolucci»,[137] ma

> I testi pubblicati costituiscono un ramo totalmente autonomo della tradizione. Sanguineti ricorda che, contattato in un primo tempo dai responsabili di «Sipario», fornì loro una copia dattiloscritta di alcune sequenze dell'adattamento ricostruite sui propri appunti di lavoro. Per ammissione dello stesso autore non si può escludere che il dattiloscritto giunto alla rivista presentasse innovazioni rispetto al testo precedentemente inviato a Ronconi. Provenendo direttamente da Sanguineti è invece certo che tutto il materiale messo a frutto dalla redazione di «Sipario» come base per la pubblicazione non recava alcuna traccia delle varianti introdotte dal regista. A distanza di un anno, la casa editrice Bulzoni contattò nuovamente l'autore per la pubblicazione curata da Bartolucci. Costretto a lavorare con estrema rapidità, stante la necessità di far uscire il volume prima che si spegnesse l'interesse destato dallo spettacolo, Sanguineti preparò una nuova copia dattiloscritta, attento soprattutto a sanare gli errori contenuti nell'edizione in rivista. Il testo pubblicato da Bulzoni fu dunque stabilito sulla base delle scene edite su «Sipario» e del nuovo dattiloscritto inviato da Sanguineti; […] Le due edizioni risultano quindi da distinte rielaborazioni sanguinetiane di alcune sequenze della primitiva stesura del 'travestimento', archetipo di tutte le testimonianze in nostro possesso.[138]

Si può ben capire la natura del dilemma presentatosi a Longhi, che parla di «continuo sforzo di conciliazione tra filologia e sapere teatrale»[139] nel tentativo di ripristinare una precisa *facies* del testo, quella effettivamente utilizzata per la rappresentazione. Se questo comporta inevitabilmente che la "purezza" del testo originario vada persa, la *voluntas auctoris* non viene calpestata: Sanguineti stesso concepiva l'adattamento come collaborazione. Quella che qui si prende a riferimento è dunque questa edizione critica, «fondata sul copione di Massimo Foschi, che riporta le varianti registiche, integrato dall'esemplare Siae (o Diberti) e dai frammenti di Armando Pugliese e Pino Manzari: in questo modo si è ricomposta

[135] Ivi, 20.
[136] *Ibid.*
[137] Ivi, 14.
[138] Ivi, 24.
[139] Ivi, 32.

la quasi totalità del 'travestimento'».[140] La struttura del testo sanguinetiano che ne risulta, confrontata con le rispettive sezioni del poema, è la seguente:

OF	*Orlando furioso*
1) Apertura [141]	Canto I, 1-10 (1-2, 5-10)
2) Fuga nei boschi	Canto I, 10-32 (13, 10, 14-15, 19-20, 23-28, 32)
3) Sogno d'Orlando	Canto VIII, 69-85 (69-83, 85)
4) Continua Fuga nei boschi	Canto I, 36-80 (36-38, 41-44, 52, 55, 50-51, 57-58, 60, 62, 67-70, 73-76, 79-80) Canto II, 3-27 (3-4, 16-18, 24-27)
5I°) Ricerca di Angelica da parte di Orlando e suo incontro con Olimpia	Canto IX, 9-88 (9-17, 19-20, 22-29, 32, 35, 38, 40-41, 43-44, 46-47, 51-52, 56, 58-59, 62-64, 66, 68, 70, 73, 86, 88) Canto X, 11-12 Canto IX, 90-91
5II°) Incontro Bradamante Pinabello	Canto II, 35-75 (35-50, 52-53, 55-57, 60-61, 64, 63, 65-67, 69, 72-73, 75) Canto III, 9-74 (9-13, 16-17, 19, 63, 66-74) Canto IV, 3-45 (3-9, 13-16, 18-21, 23, 27, 29-34, 45) Canto VI, 17-18
6I°) Isabella e Orlando	Canto XII, 67-93 (67, 86-89, 93) Canto XIII, 3-43 (3-6, 9-10, 12, 10, 13-15, 17-21, 26-35, 42-43)
6II°) Olimpia abbandonata	Canto X, 18-33 (18-23, 25-29, 33)
6III°) Angelica e l'Eremita poi i Pirati che rapiscono Angelica	Canto II, 14-15 Canto VIII, 32- 64 (32-33, 40-44, 46-49, 51, 56-57, 59-61, 64)
7) Ruggiero salva Angelica dall'Orca	Canto X, 70-115 (70-73, 91-95, 97-99, 97, 99-102, 104, 107, 109, 111, 114-115)

[140] *Ibid.*

[141] Si riportano i titoli e il sistema di numerazione degli episodi utilizzati da Longhi, anche quando sembra lecito sospettare una svista, come nel caso di *5I°*, *5II°* eccetera.

	Canto XI, 3-14 (3, 6-9, 13-14)
8) Combattimento di Orlando contro l'Orca	Canto XI, 30-80 (30-31, 33-36, 40-41, 45-63, 66-69, 72, 76-77, 80, 78) Canto XVIII, 98-145 (98-102, 133-135, 141-145)
9I°) Femmine omicide	Canto XIX, 49-108 (49-51, 54-62, 66-70, 73-75, 80, 87, 89-92, 96-97, 99-106, 108, 107) Canto XX, 4-100 (4, 7-8, 64-77, 79-80, 82-84, 86-87, 90, 92-93, 95, 99-100, 96-98) Canto XXII, 4 Canto XX, 102-116 (102-103, 106-111, 113, 115-116)
9II°) Zerbino e Gabrina	Canto XX, 119-143 (119-121, 123-130, 132-134, 136-143)
9III°) I mostri Caligorante e Orrilo (mostro del Nilo)	Canto VI, 19-70 (19-26, 28, 30, 33-38, 40-41, 46-47, 49-54, 56, 68-70) Canto VII, 34-74 (34-40, 44, 46-58, 64-65, 68, 70, 73, 72, 74) Canto VIII, 15-17 Canto XV, 11-98 (13-15, 12, 11, 37, 40-55, 59, 62, 65-67, 70-71, 79-83, 85-87, 90-92, 95, 98, 97, 96)
9IV°) Mandricardo e Doralice	Canto XIV, 34-62 (34, 38-42, 44, 49, 52-55, 57-62)
10) Castello di cristallo	Canto XIII, 46-78 (46-54, 74-78) Canto IX, 6-7 Canto XII, 4-15 (4-13, 15) Canto XI, 15-20 Canto XII, 17-64 (17-18, 21-28, 33-36, 39-46, 48-49, 52-54, 56-64) Canto XXII, 5-23 (5, 11-18, 23)
11) Incontro di Ruggero e Bradamante	Canto XXII, 31-71 (31-36, 47-51, 53, 59, 61, 63, 71) Canto XXV, 5 Canto XXII, 98 Canto XXIII, 39-69 (39, 41-42, 45-47, 49, 53-56, 58, 64, 68-69)

12) Battaglia di Parigi	Canto XIV, 66-133 (66-67, 99, 68-70, 72, 102-103, 109-111, 117, 116, 114, 117, 119-121, 130, 132-133) Canto XVI, 32-87 (32, 34-35, 38, 40-39, 42, 44-45, 51, 56, 58-59, 71, 75-74, 80, 84-87) Canto XVII, 7-16 (7-8, 10, 12, 15-16) Canto XVIII, 10-164 (10, 13, 17, 21, 23-24, 38-39, 41-43, 49-51, 57-58, 147-150, 153, 163-164)
13) Cloridano, Medoro	Canto XVIII, 168-189 (168-171, 182, 184, 186, 188-189) Canto XIX, 3-36 (3, 6, 8, 10-11, 14-15, 20, 22, 25-30, 33, 36)
14) Racconto di Orlando pazzo della propria pazzia	Canto XXIII, 100-136 (100, 102-108, 111, 114, 118-121, 124-126, 128-136) Canto XXIV, 5-11 (5-8, 10-11)
15) Labirinto	Canto XXIV, 49-93 (49-52, 57-58, 60, 71-72, 75-76, 78-80, 83, 86-87, 89-90, 92-93) Canto XVIII, 29-36 (29, 32-33, 36) Canto XXIII, 33 Canto XXIV, 94-111 (94-95, 97-98, 111) Canto XXVII, 103-111 (103-104, 107, 111) Canto XXVIII, 96-99 (96, 99) Canto XXIX, 4-34 (4-6, 8-9, 11, 13, 15-18, 20, 23-26, 32-34)
16) Finale	Canto XXXIV, 70-75 (70, 72-73, 75)
Novella di Anselmo giudice	Canto XLIII, 72-143 (72-76, 80-84, 86-88, 90-92, 95-96, 104, 106, 108-111, 113-116, 121-127, 131-132, 134-135, 137-143)
Moralità del disamore	Canto XLII, 28-66 (29, 28, 30, 34, 30, 35, 37, 36, 35, 39, 41, 40, 42, 46-47, 50-51, 50-53, 55, 58, 60-61, 60, 63, 62-64, 66)
Dialogo del nappo	Canto XLII, 70-102 (70-71, 100, 102) Canto XLIII, 6-8 (7, 8, 6) Canto XLII, 103

	Canto XLIII, 1-37 (1, 4, 28-29, 36, 34, 37)

Con la consapevolezza dell'aridità di tale rappresentazione del travestimento, la si propone come mappa per orientarsi nella consultazione di luoghi precisi del testo, senza la quale l'analisi non potrebbe che attestarsi su un piano generico. Soprattutto il confronto diretto con l'originale diventa impervio senza una guida, poiché l'autore vaga (non senza meta) tra i versi ariosteschi tagliando, incollando, avanzando e retrocedendo, con un'andatura ora lenta, ora frenetica.
Ma al di là delle necessità pratiche, un'altra motivazione può giustificare quella che potrebbe sembrare un'eccessiva ossessione per l'aspetto architettonico: è Sanguineti stesso a insistere sul concetto di funzionamento, della possibilità di «giocare su un *pre-testo* (nel senso esatto della parola), su un testo che già esiste, e che, pertanto, non presenta problemi di invenzione quanto piuttosto di *meccanismo*: far funzionare qualcosa che è già dato».[142] La tesi che qui si cercherà di avvalorare è che questo travestimento sia fondamentalmente una riflessione sulla forma: metastruttura.
Ripartendo dalla tabella, di seguito alcune considerazioni. Il testo sanguinetiano ripercorre i canti I-XXIX (esclusi V, XXI, XXVI), XXXIV e infine XLII-XLIII. Vengono conservati i filoni narrativi principali, cioè l'amore e la pazzia di Orlando, il tema bellico della guerra tra cristiani e saraceni e le avventure di Ruggiero e Bradamante. La vicenda si apre e si chiude su Astolfo, che funge da narratore. La voce del paladino si sovrappone perfettamente a quella di Ariosto, salvo che per i tagli e i salti tra ottave visibili nello schema, motivo per cui riportare il testo cinquecentesco, pressoché identico, sarebbe ridondante. Di seguito l'incipit che esibisce, anche graficamente, il lavoro di smontaggio metrico, che può ridurre le ottave a quartine e distici:

> ASTOLFO:
> Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori,
> le cortesie, l'audaci imprese io canto,
> che furo al tempo che passaro i Mori
> d'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto,
> seguendo l'ire e i giovenil furori
> d'Agramante lor re, che si diè vanto
> di vendicar la morte di Troiano
> sopra re Carlo imperator romano…
>
> Dirò d'Orlando in un medesmo tratto
> cosa non detta in prosa mai né in rima:
> che per amor venne in furore e matto,
> d'uom che sì saggio era stimato prima…

[142] Bartolucci 1970, 14.

Orlando, che gran tempo innamorato
fu de la bella Angelica, e per lei
in India, in Media, in Tartaria lasciato
avea infiniti et immortal trofei,
in Ponente con essa era tornato,
dove sotto i gran monti Pirenei
con la gente di Francia e de Lamagna
re Carlo era attendato alla campagna…

E così Orlando arrivò quivi a punto:
ma tosto si pentì d'esservi giunto…
(OF, p. 81, vv. 4-26)

E il volo verso la luna a dorso di ippogrifo nel finale, che unisce le strofe in una colata unica:

ASTOLFO:
Tutta la sfera ora varco del fuoco
e quindi giungo al regno della Luna.
Vedo per la più parte essere il loco
come un acciar che non ha macchia alcuna.
Altri fiumi, altri laghi, altre campagne
sono quassù che non ci son tra noi.
Altri piani! Altre valli! Altre montagne!
Quivi mirabilmente sta ridutto
ciò che si perde, o per nostro difetto
o per colpa di tempo o di fortuna,
ciò che si perde giù qua si raduna.
Le lacrime e i sospiri degli amanti,
l'inutil tempo che si perde al gioco,
e l'ozio lungo d'uomini ignoranti,
vani disegni che non han mai loco,
i vani desidèri sono tanti,
che la più parte ingombran di quel loco:
ciò che in somma qua giù perdesti mai,
lassù salendo ritrovar potrai.
(OF, p. 264, vv. 3-22)

La decisione di concludere la *pièce* su questo episodio è da attribuire a Ronconi, che spiega:

È molto semplice: ad un certo punto, montando i materiali drammaturgici, mi accorsi che non c'era più nulla da mettere in scena. Quando giungemmo a trasporre teatralmente circa la metà del racconto ariostesco risultò infatti evidente che i giochi combinatori possibili erano stati tutti esperiti: il poema continuava metamorfosando all'infinito le stesse funzioni. Da quel momento in poi non restava altro che la conclusione di tipo narrativo della vicenda, ammesso e non concesso che per il *Furioso* si possa realmente parlare di 'conclusione narrativa'. Un simile epilogo era totalmente estraneo alla

logica con cui tanto Sanguineti quanto io stesso avevamo affrontato il poema d'Ariosto; l'interruzione dell'*Orlando* teatrale all'altezza del volo di Astolfo verso la luna risultò quindi la logica ed inevitabile conseguenza di una necessità drammaturgica.[143]

Dunque una scelta obbligata dall'approdo fisiologico del dramma alla sua fine. Anche la critica si è soffermata sul ruolo dell'epilogo, in particolare Cesare Milanese:

la soluzione imposta dall'ippogrifo ha il suo modello nella lisi della favola, che risolve il problema dell'uscita dall'itinerario fantastico con un'azione tutta di straniamento: con il ricorso ad una frase finale che volge tutto in giuoco. Il volo dell'ippogrifo […] vale per quello che si vede: per un gesto d'*uscita*. Egli è una frase, un *segno*, che chiude la vicenda, ma restandone fuori. Nessun significato o simbolo vola con l'ippogrifo. Nella saggezza del suo volo esso dimostra di non aver rapporto con ciò che resta nell'agone: tutt'al più lo contempla.[144]

Quasi un *E vissero per sempre felici e contenti*, un marcatore di fine sequenza che assume un ruolo metadiscorsivo, estraniando il pubblico dalla narrazione e licenziandolo.
Ma cosa succede tra l'inizio e la conclusione? Sanguineti preleva dei passaggi dal testo ariostesco seguendo un criterio fondamentale:

Nella stesura dell'*Orlando* ciò che mi interessava non era certo una selezione antologica per 'valori', la mia scelta era guidata dalla categoria della 'teatralità'. Partendo dall'inizio del poema e non avendo dei chiari criteri quantitativi, mi pareva opportuno procedere in base alla 'teatrabilità' degli episodi […]. Mi torna ancora utile il paragone con l'*Inferno* perché qualche cosa di simile è accaduto anche lì. Nel 'travestimento' dantesco sono sì entrati di fatto tutti gli episodi che sarebbero risultati anche da una scelta fatta secondo i normali criteri di selezione scolastica – per cui sono presenti gli incontri con Ugolino, con Ulisse, con Francesca… –, ma in realtà si scopre che questo criterio di selezione è prima di tutto dantesco perché è lo stesso Dante che ha tagliato drammaticamente alcuni episodi in cui anche i personaggi che tacciono in sostanza 'fanno dramma'. Anche nell'Ariosto è presente un chiaro elemento di 'drammatizzabilità', esistono cioè situazioni del poema in cui l'elemento drammatico acquista una grande forza.[145]

Alla teatralità implicita di Ariosto si aggiunge la teatrabilità procurata, esemplificata innanzitutto dai tagli necessari per contenere il testo entro proporzioni compatibili con la rappresentazione, come la cassatura del motivo encomiastico ospitato nelle ottave 20-62 del canto terzo (5II°). La parte in cui la maga Melissa mostra a Bradamante la sua discendenza viene eliminata e il travestimento prosegue senza soluzione di continuità dall'ottava 19 alla 63.
Sanguineti non interviene però solo per ridurre la mole del poema ed espungere passaggi proibitivi per ambientazione o numero di attori necessari.

[143] OF, 306-7.
[144] Milanese 1970, 130.
[145] OF, 294.

Ronconi parla di «giochi combinatori» per indicare l'operazione di riorganizzazione delle varie trame e sottotrame che mira alla ricomposizione dell'unità dei singoli episodi, lasciati in sospeso, recuperati e intrecciati tra loro nell'originale. La messinscena prevede infatti la presenza di più palchi che permettono la rappresentazione contemporanea delle varie scene resa autonome. Sanguineti parla di come ciò ha influito sulla scrittura:

> Quello che manca completamente, infatti, è la *tensione della continuità*. Siccome lo spettacolo è frantumato, smembrato, la sua struttura non ha niente a che fare con quella della tradizione. E questo rispecchia – questa è, se vogliamo, la *felicità* di una scelta – il modo in cui io ho lavorato: non ho operato in vista di un *crescendo*, della creazione di una tensione di rapporti, ma in funzione di una vera e propria *verticalità* del testo. Ogni momento è un momento chiuso.[146]

Ne consegue che gli episodi si sviluppano ignorando le articolazioni interne del poema: quello dedicato a Isabella e Orlando (6I°) va individuato a cavallo tra canto XII, seguito fino alla penultima ottava, e XIII, recuperato all'ottava 3. Sono le didascalie, quindi l'azione, a rendere superflua la pronuncia di alcuni passaggi, come nel caso dell'ottava 94:

ORLANDO: O donne, io vi domando: chi è mai tanto scortese, ingiusto, barbaro et atroce, che in questa grotta voglia mai sepolto un sì gentile et amoroso volto?	Orlando domandò qual fosse tanto Scortese, ingiusto, barbaro et atroce, Che ne la grotta tenesse sepolto Un sì gentile et amoroso volto. (Canto XII, 93, vv. 5-8)
Gabrina si ritrae in un canto.	
Isabella inizia il proprio racconto, accompagnandolo con diapositive. Il suo parlare è interrotto da singhiozzi, che fanno tremare le immagini proiettate.	La vergine a fatica gli rispose, Interrotta da fervidi singhiozzi, Che dai coralli e da le preziose Perle uscir fanno i dolci accenti mossi. (94, vv. 1-4)
ISABELLA: Ben che io sia certa, caro cavalliero, ch'io porterò del mio parlar supplizio, pur son disposta non celarti il vero, e vada la mia vita in precipizio! E ch'aspettar poss'io dal ciel più gioia, che 'l si disponga un dì voler ch'io muoia? (OF, p. 127, vv. 38-53)	«Ben che io sia certa (dice) o cavalliero, Ch'io porterò del mio parlar supplizio; … … Pur son disposta non celarti il vero, E vada la mia vita in precipizio: E ch'aspettar possi'io da lui più gioia, Che 'l si disponga un dì voler ch'io muoia? (Canto XIII, 3, vv. 1-2, 5-8)

[146] Bartolucci 1970, 15.

Le diapositive cui si fa riferimento nella didascalia sono l'unico elemento eterogeneo rispetto al contesto cinquecentesco. La loro funzione appare duplice: di straniamento e di semplificazione per la messinscena, ma Longhi offre un'informazione su quest'ultima: «fu abolita anche la proiezione da parte dei personaggi delle diapositive che avrebbero dovuto illustrare i racconti più lunghi in un'ironica allusione ai tabelloni dei cantastorie»,[147] abolizione voluta da Ronconi. I cantastorie, parte fondamentale del progetto di Sanguineti, privati dei tabelloni si trovano a mani vuote e vengono anch'essi soppressi. Nel disegno originario entravano in scena in qualità di narratori per poi trasformarsi nei personaggi, come nel passaggio seguente:

RINALDO: La donna il palafreno sola monta, per una selva a tutta briglia il caccia…	La donna il palafreno a dietro volta, E per la selva a tutta briglia il caccia; (Canto I, 13, vv. 1-2)
Entra in scena Angelica, fuggendo a cavallo.	
ANGELICA: Entro in un bosco, e nella stretta via incontro un cavalier che a me venìa.	Entrò in un bosco e ne la stretta via Riscontrò un cavallier ch'a piè venia (10, vv. 7-8)
Il cantastorie assume il ruolo di Rinaldo, e insegue Angelica a piedi.	
CANTASTORIE-FERRAÙ: Su una riviera Ferraù trovosse di sudor pieno e tutto polveroso. Da la battaglia dianzi lo rimosse un gran disio di bere e di riposo; e poi, mal grado suo, quivi fermosse, perché, de l'acqua ingordo e frettoloso, l'elmo nel fiume si lasciò cadere, né l'avea potuto anco riavere…	Su la riviera Ferraù trovosse Di sudor pieno, e tutto polveroso; Da la battaglia dianzi lo rimosse Un gran disio di bere e di riposo: E poi, mal grado suo, quivi fermosse, Perché de l'acqua ingordo e fretto- [loso, L'elmo nel fiume si lasciò cadere, Né l'avea potuto anco riavere.
Il cantastorie assume il ruolo di Ferraù.	(14)
FERRAÙ: Io conosco la donna che qui arriva, ben che di timor pallida e turbata: son già più dì che non ne udii novella, ma senza dubbio ell'è Angelica bella. (OF, p. 83, vv. 6-28)	E la conosce subito ch'arriva, Ben che di timor pallida e turbata, E sien più dì che non n'udì novella, Che senza dubbio ell'è Angelica bella. (15, vv. 5-8)

Per il drammaturgo si tratta di presenze di primaria importanza, che reclamano il loro peso anche al di fuori del sistema dei personaggi fino ad assumere valenza strutturale:

Il fatto è che «smontando» l'*Orlando* viene fuori il fondo dei Cantàri. Quelli che sarebbero poi diventati quattro dei personaggi principali (Orlando, Rinaldo, Angelica, Sacripante) mi si sono

[147] OF, 286.

presentati fin dall'inizio come dei cantastorie che in terza persona, parlando di sé, presentavano la propria situazione; e che poi *entravano in scena* passando dalla terza alla prima. Cantastorie che si potevano anche immaginare col tradizionale cartellone figurato, e con la bacchetta per indicare le varie vicende. Anche se, formalmente, questo apparato è scomparso, esso è stato per me assai significativo e mi ha reso ancor più evidente, seppure nella sua forma eccessivamente didascalica, il carattere di continuo montaggio e smontaggio del poema ariostesco.[148]

L'autore prosegue poi:

Si può allora arrivare a dire che abbiamo incrociato un'analisi storica (per aver sottolineato tutti gli elementi di pre-formazione culturale che l'Ariosto utilizza) e un'analisi strutturale, perché c'è la volontà di mettere l'accento su alcuni aspetti del meccanismo del poema che sono poi gli stessi che l'Ariosto impiegava e che conosceva assai bene. Il tradurre in simultaneità di tempo quel suo *rompere le fila e riprenderle* non fa che evidenziare l'artificio tecnico su cui il poema è costruito.[149]

Sanguineti dichiara quindi di aver sostanzialmente lavorato su elementi già presenti nel testo originale, mettendoli in risalto. «Simultaneità» diventa parola chiave, e, tornando a osservare il testo, si può notare come l'integrità delle vicende sia ristabilita anche suturando ottave originariamente lontane fra loro, come nel caso del rapimento di Angelica (6III°) che getta un ponte tra canto II e VIII:

EREMITA:
Tu te ne andrai, da la scrittura astretto,
dove due cavallieri a faccia a faccia
stan lì nel bosco, e non ci stanno al rezzo:
fra quelli andrai con grande audacia in mezzo.

L'Eremita continua a parlargli a bassa voce.
Il Messaggiero parte. Appena il Messaggiero è uscito,
l'Eremita tenta di assalire Angelica, che gli resiste,
e sprona via il cavallo.

L'Eremita si volge verso la zona buia della scena.

EREMITA:
Uscite, voi de la spelonca nera,
voi di demòni, lì, terribil torma:
io te prescelgo di tutta la schiera:
entraci dentro, addosso al corridore,
che via mi porta con la donna il core.
(OF, pp. 135-36, vv. 23-37)

Quel se ne va, da la scrittura astretto,
Dove i dui cavallieri a faccia a faccia
Eran nel bosco, e non stavano al rezo;
Fra quali entrò con grande audacia in
[mezo.
(Canto II, 15, vv, 5-8)

Ricorse il frate alla spelonca nera,
E di demoni uscir fece una torma:
E ne sceglie uno di tutta la schiera,
…
Poi lo fa entrare adosso al corridore,
Che via gli porta con la donna il core.
(Canto VIII, 32, vv. 3-5, 7-8)

[148] Bartolucci 1970, 16.
[149] Ivi, 17.

Spesso si verifica un riavvolgimento della narrazione, con l'inversione dell'ordine di versi:

GABRINA:

Io parlo a te, per guadagnarmi il premio,
o conte Anselmo, o dolce signor mesto:
vedi qui il cinto che tolgo del gremio:
me lo donò Zerbin, che uccise questo.
(OF, p. 225, 183-87)

O fusse pur per guadagnarsi il premio.
A ritrovar n'andò quel Signor mesto;
…
Gli disse che Zerbin fatto avea questo:
E quel bel cinto si levò di gremio,
(Canto XXIII, 49, vv. 1-2, 4-5)

di ottave:

MELISSA:

Crespo e pallido il viso, e pelle oscura
Alcina porta, e il crin raro e canuto:
a sei palmi non giunge sua statura,
ogni dente di bocca le è caduto.
Ma sì l'arti usa, alle altre donne ignote,
che bella e giovanetta parer puote.

Ritruova, contra ogni sua stima, invece
De la bella, che dianzi avea lasciata,
Donna sì laida, che la terra tutta
Né la più vecchia avea né la più brutta.
(Canto VII, 72, vv. 5-8)

RUGGIERO:

Ritruovo, contro ogni mia stima, invece
de la bella, che dianzi io avea lasciata,
donna sì laida, che la terra tutta
né la più vecchia avrà, né la più brutta.
(OF, p. 186, vv. 365-75)

Pallido, crespo e macilente avea
Alcina il viso, il crin raro, e canuto;
Sua statura a sei palmi non giungea,
Ogni dente di bocca era caduto:
…
…
Ma sì l'arti usa al nostro tempo ignote,
Che bella e giovanetta parer puote.
(73, vv. 1-4, 7-8)

e di canti, come nel caso dell'episodio 10, che oscilla tra canti XII-XI-XII.
La scelta strutturale va a coincidere con quello che viene definito «l'unico elemento "interpretativo"» dell'adattamento, cioè la messa in risalto dello «spessore culturale del poema […], che è quello dei Cantàri […]. Per cui alla fine, il testo risulta smontato e rimontato e "questo" *Orlando* risulta un vero e proprio saggio critico sull'*Orlando* ariostesco; o per cui, ancora, attraverso un lavoro di analisi e di sintesi, si mostra e si chiarisce come *è fatto* il poema, qual è la sua *sistemazione*».[150] Ma il già citato sfondo canterino non sembra l'unico elemento preesistente nell'originale rinvenuto e riattivato. A partire dall'essenza drammatica dell'*Orlando*, contrapposto alla *Gerusalemme*, sulla quale Sanguineti osserva:

Io ritengo che sia assolutamente impossibile *pensare* il Tasso in termini teatrali, proprio perché non c'è in lui un movimento drammatico. C'è un punto canonico, nella critica ariostesca, là dove il

[150] Ivi, 16-17.

Foscolo guardando le onde dal molo di Dunkerque fa dire a Didimo Chierico: «così vien poetando l'Ariosto»; ebbene questo stesso *movimento a onde* ariostesco è il movimento del dramma fuori dello spazio teatrale. Ora la *Gerusalemme* (e ancora era il Foscolo a osservarlo) ha piuttosto delle proporzioni da tempio greco, coincide con l'idea di un teatro oratorio, realizzabile soltanto nel melodramma o nel madrigale. Al contrario per l'Ariosto: proprio dal punto di vista stilistico il discorso dell'ottava ariostesca è discorso di recitazione…[151]

Passando per la quota ironica insita nella *pièce*: «Si potrebbe dire, a questo punto, che se l'Ariosto è il poeta dell'ironia il risultato teatrale dovrebbe essere un *teatro dell'ironia*. E il desiderio che si può avere è che lo spettatore sia *capace di ironia*; non di ironia dei confronti del testo ariostesco, ma di quella particolare ironia che l'Ariosto provoca e esige», [152] arrivando fino all'operazione stessa di ri-scrivere: «In fondo l'Ariosto non ha inventato nulla, godeva del non inventare, la sua è tutta una scrittura di secondo grado dietro la quale sta un'intera biblioteca. Anzi non c'è solo una biblioteca, ma anche tutta un'esperienza extra-bibliotecaria fatta di arti figurative, di canto popolare…».[153]
L'intervento del drammaturgo sembra quindi consistere nell'aumentare volume e saturazione dell'originale, sottolineando componenti intrinseche al testo. Il dramma che ne risulta è un *Orlando furioso* al cubo, in cui gli aspetti portanti vengono proiettati ortogonalmente in un'antinarrazione che sembra svilupparsi secondo regole geometriche più che diegetiche.

2.2 *Goethe, le marionette e l'aerobica*

Con "Faust", io lo dico sempre, comincia il grande teatro moderno. Goethe capisce da Shakespeare tutto quello che c'è di grande e di manipolabile nella macchina teatrale e mentre di solito del "Faust" si dice che è un grande testo di poesia ma teatralmente è informe, e scappa da tutte le parti, a me, invece mi affascina proprio come teatro.[154]

Il sospetto è che Sanguineti sia affascinato dal testo goethiano proprio perché teatralmente «scappa da tutte le parti». Anche per questo adattamento l'autore dimostra un approccio teso innanzitutto a illuminare l'essenza dell'originale:

È dal testo di Goethe che sono ripartito, al momento della stesura, con un atteggiamento che posso in parte paragonare a quello da me tenuto, diversi anni fa, nei confronti del poema ariostesco, quando apprestai l'*Orlando* per Luca Ronconi. In quel caso, si trattava di far emergere, per me, tra l'altro, il fondo dei cantari, come lo strato ultimo, ma vocalmente e gestualmente determinante, di uno spettacolo di piazza. Qui, mi interessava scavare, in parallelo, in direzione di quell'etimo da "Puppenspiel" che sta notoriamente alle radici prime della redazione goethiana, ma convogliando spregiudicatamente, a questo fine platealmente marionettistico, tutte le suggestioni che possono offrire, in una disinvolta mescolanza degli stili, altrettanto bene, da un momento all'altro, e tutti

[151] Ivi, 19.
[152] Ivi, 22.
[153] OF, 291.
[154] S, 114.

insieme, la sceneggiata e il teatro epico, la commedia patetica e l'avanspettacolo, la tragedia e l'operetta, il melodramma e la farsa.[155]

Ma quale originale? Niva Lorenzini sottolinea come sia non tanto il *Faust*, quanto l'*Urfaust* del 1775 a fungere da modello, parlando di «segnali indiscutibili»:

Come il travestimento di Sanguineti, l'*Urfaust* inizia direttamente con *Notte* e si chiude con l'invocazione "Enrico, Enrico!" pronunciata da Margherita ("Gretgen", sovente, nel primo *Faust,* in alternanza con Margarethe o Margrete, specie nei momenti più confidenziali e appassionati; "Greta" in tutto il testo di Sanguineti). L'invocazione a Enrico è preceduta dalle parole di Mefistofile ("È condannata" – "Sie ist gerichtet!" in Goethe; "È andata", in Sanguineti), mentre viene taciuto sia nell'*Urfaust* tedesco che nel "travestimento" l'accenno alla salvezza (Voce *dall'alto* "È salva"), che compare invece nel *Faust* definitivo in chiusura della *Prima parte della tragedia*.[156]

La motivazione di tale scelta sarebbe da individuare nella coincidenza strutturale tra l'*Urfaust* e le versioni del testo nelle messinscene da *Puppenspiel* che godono dell'attenzione dell'autore. In entrambi i casi «Soppressi *Dedica* e *Prologhi*, si inizia per così dire *in medias res* […], con la spoglia indicazione di *Notte* che vale come scansione strutturale, serve cioè a etichettare il frammento del puzzle testuale su cui il "travestimento" prende direttamente corpo, più che a definire una situazione spazio temporale localizzata».[157] Questi, a colpo d'occhio, il sistema dei personaggi e l'organizzazione del testo sanguinetiano a confronto con il *Faust*:

F	*Faust*
Faust	Faust
Wagner	Wagner
Mefistofile	Mefistofile
Quattro studenti	Frosh, Brander, Siebel, Altmayer
Gattomammone	Gatto mammone
Bestie	Bestie
Strega	Strega
Greta	Margherita/Gretchen
Comare	Marta
Lisa	Lieschen
Valentino	Valentino
Gente/ Coro	La gente
Ballerina giovane	La bella
Ballerina vecchia	La vecchia
Siparista dilettante	*Servibilis*

[155] F, 67.
[156] Lorenzini 2011, 33.
[157] Ivi, 30.

/	*Altri*
(/)	(Dedica)[158]
/	Prologo in teatro
/	Prologo in cielo
Primo tempo	Prima parte della tragedia
Notte	Notte (vv. 354-429, 522-601)
Fuori porta	Fuori porta (vv. 1147-1177)
Studio	Studio (vv. 1178-1214, 1238-1258, 1273-1291, 1322-1324)
	Studio (vv. 1534-1571, 1635-1740, 2051-2072)
Taverna	La taverna di Auerbach a Lipsia (integrale, vv.2073-2336)
Cucina di strega	Cucina della Strega (integrale, vv. 2337-2604)
Secondo tempo	
Strada	Una strada (integrale, vv. 2605-2677)
Sera	Sera (integrale, vv. 2678-2804)
/	Una passeggiata
/	La casa della vicina
/	Una strada

[158] Non teatrabile.

Giardino	Giardino (integrale, vv. 3073-3204)
	Un chiosco da giardino (integrale, vv. 3205-3216)
/	Bosco e caverna
Stanza di Greta	La stanza di Gretchen (integrale, vv. 3374-3413)
/	Il giardino di Marta
Bar	Alla fontana (integrale, vv. 3544-3586)
/	Bastione
Piazzetta	Notte (integrale, vv. 3620-3775)
/	Duomo
Notte di Valpurga	Notte di Valpurga (vv. 4024-4036, 4058-4059, 4124-4143, 4176-4220)
/	Il sogno della notte di Valpurga
/	Giornata cupa-campagna
/	Notte-aperta campagna
Carcere	Un carcere (integrale, vv. 4405-4612)
/	Seconda parte della tragedia

I personaggi secondari subiscono un processo di anonimizzazione, per cui i nomi propri possono essere sostituiti da nomi comuni (comare) o indicazioni collettive (quattro studenti). Il loro numero complessivo viene significativamente ridotto e la fisionomia sottoposta a un processo di straniamento, come nel caso, descritto da Lorenzini, di

Wagner, il *famulus* privato qui dei connotati che ne definiscono, nella didascalia goethiana, l'abbigliamento e la postura (entra, il *famulus*, secondo la didascalia tedesca, in vestaglia da camera e berretto da notte, tenendo una lampada in mani; nel "travestimento" lo si trasforma in servitore da commedia dell'arte, con gli scatti marionettistici che gli si confanno: "Oh ma pardon, pardon, domando le mille scuse", al posto dell'asciutto "Verzeith!", "Chiedo scusa").[159]

Le due operazioni di riduzione e straniamento riguardano anche le scene, come si può notare fin dalle etichette utilizzate: la fontana, in quanto luogo di aggregazione che ospita l'incontro fra "la Greta" e "la Lisa", diventa un bar in cui le due possono spettegolare malignamente alle spalle di una terza amica, "la Barbie", intrattenutasi, si vocifera, con un pusher:

> LISA L'hai sentita, la storia della Barbie?
> GRETA Io niente: non vedo mai nessuno.
> LISA Ma è sicura, sai: me l'ha detto la Susie.
> Anche lei, è fatta.
> Che ambiziosa!
> GRETA Ma come?
> LISA Eh, puzza!
> È in dieta da astinenza: ma si gonfia, però!
> GRETA Ah!
> LISA Però, sai, le sta bene.
> Sempre dietro lì, al suo cazzone.
> E sempre in giro, e via, le discoteche, le paninoteche,
> le maximoto, i motel.
> Sempre a farci l'esibizione, lei:
> e lui a spingere: oggi l'erba, ma domani le siringhe.
> E lei, la star, la super:
> mica si vergognava:
> E lui regali, regali:
> e sfregala, e sbaciala, e sdosala:
> il bianco fiore è bucato, e poi pàff, è fatta, e sono due.
> GRETA Povera troia!
> LISA Ah povera, dici?
> Noi a casa, fare questo, fare quello,
> e la mammina, la notte, che non ci molla,
> e lei lì, tenera, con il suo stronzo, al buio:
> oggi sotto il portone, e domani su, sopra i prati.
> Se la viveva in fretta, lei, la vita: è bruciata.
> Adesso giù la testa, e giù la cresta,
> con il pasticcio da disfare, e in crisi.
> GRETA Ma lui la sposerà, alla fine.
> LISA Oh, ma mica è pazzo. È sveglio, il macho:
> quello si cambia un po' l'aria, e respira.
> È già sparito, sai.
> GRETA Ma è una grande vaccata, però.
> LISA: Be', anche se poi ci cede, lui, quella è fottuta, comunque.

[159] Lorenzini 2011, 30.

(F, 54)

Il *Faust* sanguinetiano si colloca su un grado di travestimento più avanzato rispetto all'*Orlando*, rivelandosi rispetto all'originale «una versione moderna che era in parte traduzione, in parte riempimento, in parte modernizzazione, in parte parodia. Tutti questi elementi giocavano insieme oscillando fra il serio e il beffardo, fra l'antico e il moderno, la citazione chiaramente riconoscibile e il dubbio *ma questo in Goethe c'è o non c'è?*».[160] Qui si è abbastanza certi, ad esempio, che in Goethe il primo incontro fra Faust e Greta avvenga mentre quest'ultima è di ritorno dal confessionale, e non dalla palestra come nel passaggio proposto:

FAUST Mia cenerentola bella, mio cappuccetto rosa shocking,
ce lo facciamo, insieme, un provino, con la mia superotto?
GRETA Caro maschietto mannaro, che piccola macchinetta che tieni,
per potermi svegliare, a me, che sono la bella addormentata.
FAUST Dio bonino, che pezzo di ragazzotta, che è questa,
che non me la sono mai vista, io, una che è fatta così.
È un fiore di perla rara,
è la vespa vispa, che punge:
e che labbra a luci rosse, che guance più neve che neve!
Come faccio che me la dimentico, questa roba da paranoia?
Buttava lì i suoi occhi, giù, con una piccola smorfia,
che mi è venuto l'embolo, a me, nelle mie ardenti arterie:
e poi, come che ha tagliato corto e bene, subito:
mi è stato l'incantesimo del fuoco.
Senti un po', tu: me la devi sbattere qui, la bella puttanella.
MEFISTOFILE La bella quale?
FAUST Ma quella, che ci è sparita appena adesso.
MEFISTOFILE Quella? Ti arriva fresca lì, dall'aerobiotica,
la travoltina culturista:
me lo sono studiato per un'ora, io, il suo breaking,
nella minipalestra del quartiere:
è la narcisetta da videoclips,
e a me mi scappa, quella, per il mio povero potere.
(F, 43)

E allora davvero di travestimento si può parlare, perché Sanguineti sembra riscrivere l'originale con gli occhi di un Goethe catapultato nella contemporaneità, portando a spasso il *Faust* per il ventesimo secolo in una *flânerie* urbana e caotica che riflette gli stimoli ricevuti sulla pagina. Conservando lo spirito satirico di Goethe, rintracciando da una parte la preistoria del dramma nello sfondo culturale del *Puppenspiel* e proiettando dall'altra il testo nel futuro fino all'aerobica, che diventa addirittura «aerobiotica», Sanguineti mette alla prova l'elasticità del *Faust*, distendendolo tra le epoche e, a modo suo, eternandolo.

[160] S, 113-14.

3. *Il citazionismo*

Se l'approccio al testo ariostesco è estremamente conservativo e il *Faust* è straniato in pieno spirito goethiano, a partire dal travestimento dantesco Sanguineti aggiunge una freccia al proprio arco e inizia a inserire materiale estraneo all'opera originale, con prelievi e calchi da altri autori e opere. Si entra nel regno della citazione.

3.1 *Sanguineti glossatore di Dante: enciclopedismo e globalizzazione*

Che con *Commedia dell'Inferno* si vada oltre il concetto di montaggio lo sottolinea Sanguineti stesso:

> Il centro di questa *Commedia*, infatti, non riposa, propriamente, per me, nella selezione e nel montaggio, che pure decidono di necessità della "materia prima" verbale, ma in quella politica dell'immagine che è nelle proposte esecutive per un Dante fatto visibile e praticabile, in termini che, fedeli alle radici delle sue invenzioni, le rendano immediatamente agibili agli attori, trasparenti agli spettatori attuali, mirando a un'evidenza quotidiana e concreta.[161]

Per mettere l'accento sulla dimensione spettacolare e visiva e renderla riconoscibile al pubblico Sanguineti sfrutta l'ambientazione televisiva. Ad accompagnare gli spettatori nella catabasi non sono Dante e Virgilio «confinati in cornice, tra "prologo" e "epilogo"»,[162] uniche sezioni nella quali compaiono, ma conduttori contemporanei: presentatori e vallette. Per amplificare, non solo metaforicamente, l'elemento sonoro, altro elemento fondamentale nella trasposizione scenica di un testo, vengono utilizzati gli altoparlanti, che compaiono nel copione come personaggi che recitano battute. Sicuramente l'operazione sanguinetiana ha del provocatorio, ma l'autore discute sul ruolo della televisione in sede teorica criticando il mezzo senza demonizzarlo; chiude così, infatti, un'intervista pertinente: «questa televisione fa abbastanza paura, però un'altra televisione è possibile».[163] Un passaggio in particolare si rivela utile:

> Si creano dei tipi televisivi che diventano figure riconoscibili. C'è una specie di gioco di improvvisazione, di teatro delle maschere, quasi da commedia dell'arte, che si svolge ormai secondo tecniche che tendono a cristallizzarsi sempre meglio e danno origine a tipi e stereotipi, massimamente sul terreno amoroso. Ma il catalogo dei destini bizzarri è ricco, c'è chi ha e ha avuto esperienze inconsuete o presunte tali. C'è un gusto del fatto curioso che ha radici molto antiche. Penso a certe rubriche della "Domenica del Corriere", alla realtà "romanzesca" che diventa ciò di cui discorrere. La tendenza, naturalmente, è di classificare i tipi umani a partire da questi personaggi. il repertorio di figure fisse risulta, alla fine, relativamente ristretto, con una prevalenza del tipo

[161] CI, 88.
[162] Ivi, 87.
[163] Galletta 2005, 91.

grottesco o del patetico. Si oscilla fra colui che, in qualche modo, assume su di sé la bizzarria e ha il compito di dimostrare che il destino umano è più largo di quanto le regole sociali comportino e il caso triste che genera solidarietà. Il culto, per esempio, dell'incontro commovente, di persone che si ritrovano, di amori perduti che si ricuciono e tutto il dibattito su chi ha ragione e chi torto. Ormai la questione delle responsabilità nelle vicende amorose, con scavi sempre più indiscreti nell'intimità, diventa invasiva. Ciascuno di noi costruisce la propria vita intorno a un'immagine, un racconto che fa di se stesso: lo si può fare consapevolmente per presentarsi secondo modalità che ci stanno a cuore, organizzando così un destino in parte a uso proprio, in parte a uso altrui; ma si può farlo anche spontaneamente, in maniera assolutamente irriflessa, raccontando e organizzando il senso della propria vita secondo i modelli che vengono offerti. Ora la televisione occupa uno spazio sempre maggiore in questo modo di vivere la propria esperienza. Ci si riconosce, o si tende a riconoscersi nei modelli già noti, riconducendoli alla tipologia televisiva, e si organizza la propria esistenza cercando di applicarla e spesso forzandola entro i modi di classificazione che sono resi disponibili.[164]

I personaggi danteschi assumono le fattezze di ospiti di trasmissioni e partecipanti a *reality show*. Nel «catalogo dei destini bizzarri» della *Commedia* sembra di poter riscontrare il *monstrum* che va a «dimostrare che il destino umano è più largo di quanto le regole sociali comportino» nella tecnofagia del conte Ugolino, l'«incontro commovente, di persone che si ritrovano» nel ricongiungimento di Dante al suo maestro Brunetto Latini, «la questione delle responsabilità nelle vicende amorose» nell'eziologia della passione tra Paolo e Francesca esposta da quest'ultima o il racconto autobiografico «a uso altrui» nella funzione di *exemplum* svolta dal folle volo di Ulisse.

Che le valutazioni formulate da Sanguineti per una sorta di morfologia del palinsesto televisivo siano compatibili con la sua ricezione della *Commedia* lo confermano anche le osservazioni di studiosi come Niva Lorenzini, che scrive: «lungo l'intero percorso della scrittura, Dante resta insomma per Sanguineti un riferimento privilegiato. Soprattutto il Dante comico, quello, cioè, che si fa interprete di un immaginario visivo e di un universo di stilemi legati alla cultura medievale, suggerendo tra l'altro al suo lettore la formula del *catalogo*, concepito in accezione prettamente medievale come elemento strutturale del testo, della sua sostanza sonora, della sua tonalità»,[165] per affermare poi che la «*Divina Commedia* offre dunque al travestimento di Sanguineti un ricco deposito della cultura medievale da esibire come enciclopedia dei possibili (etimologici, retorici, tipologici)»,[166] e Marco Berisso quando riflette :

Qualora poi si voglia fare un secondo passo e chiedersi che cosa caratterizza la letteratura del Due e Trecento per Sanguineti, ovvero (detto altrimenti) in cosa consista la lettura sanguinetiana di quell'episodio della nostra vicenda letteraria, credo si possa dire con buon approssimazione al vero che il tratto essenziale che egli individua in essa, ciò che più lo attira e coinvolge, sia quello che possiamo definire l''enciclopedismo' medievale, vale a dire la tendenza a creare strutture testuali

[164] Ivi, 82-83.
[165] Lorenzini 2011, 13.
[166] Ivi, 16.

mirate ad una sistemazione razionale di una cultura e, di conseguenza, all'occorrenza anche di una letteratura.[167]

Per far quadrare il cerchio si legga una considerazione di Sanguineti: «Tutto il discorso collettivo e sociale, l'informazione e la formazione, hanno ormai trovato nella televisione il proprio centro e orizzonte generale. Naturalmente noi assumiamo informazione e elementi di formazione da infinite sorgenti e occasioni, però mi pare che la televisione abbia assunto un ruolo centrale. La globalizzazione si realizza effettivamente attraverso la tv».[168] Sembra che strutture testuali e discorso televisivo assolvano, a secoli di differenza, una funzione sociale e culturale non troppo dissimile. La globalizzazione appare quasi come il corrispettivo contemporaneo dell'enciclopedismo medievale, in un sistema di informazione-formazione davvero ἐγκύκλιος: circolare a livello planetario e rapidissimo. La postura dell'autore appare a questo punto meno gratuitamente provocatoria, anche se non si fatica a immaginarlo molto divertito nel convertire la topografia dell'*Inferno* dantesco in un complesso di studi televisivi, in cui dietro ad ogni porta va in onda una trasmissione diversa, così come ad ogni girone corrispondono ambientazioni, dannati e contrappassi peculiari. Ma se ambasciator non porta pena, non si può biasimare Sanguineti se il ventesimo secolo sfigura paragonato al modello culturale precedente tanto da far apparire il confronto blasfemo nei confronti di Dante. Il drammaturgo analizza ciò che vede e lo reinterpreta secondo il concetto di realismo allegorico che gli è caro. Il tono non sembra né polemico, né nostalgico, completamente disinteressato ad afflati in stile *après Dante le déluge*.
Dal piccolo schermo Sanguineti si fa ispirare per una fenomenologia dell'intrattenimento che involve in degradazione nel corso del travestimento parallelamente alla discesa dantesca fino alla Giudecca. Nella prima scena le tre fiere impagliate sono animali da circo e i presentatori sono descritti come imbonitori o clowns, più avanti il monologo di Ciacco è calato, come indicato nelle didascalie, in uno «stile da set cinematografico»[169] con macchine da presa, luci e comparse che si adoperano per produrre un effetto pioggia, ma le ambientazioni iniziano poi a farsi più cupe. Farinata e Cavalcanti si muovono in una scenografia cimiteriale prima dell'atmosfera dichiaratamente televisiva, con tanto di presentatore da quiz, prestigiatore e valletta, che circonda i simoniaci. La componente ludica comincia a rivelarsi marcescente se la cassa per il trucco della "ragazza segata in due" assomiglia a una bara. Nella scena successiva i Malebranche seviziano i dannati immersi in una piscina e si rilassano «stesi a terra o sopra le sdraio, oziosi, leggendo giornali, ascoltando radioline: si sente discomusic leggiera, sullo sfondo»,[170] in un'atmosfera da attività ricreativa di tipo balneare inquietantemente vuota, fuori dal tempo e in odore di disperazione. Non

[167] Berisso 2012, 207.
[168] Galletta 2005, 78.
[169] CI, 34.
[170] Ivi, 55.

da meno i consiglieri di frode, avvolti non da fiamme ma dalle luci rosse psichedeliche di una discoteca. Condiscono la scena fantasmi-carcerati muniti di palla al piede, che sembrano suggerire una parentela tra prigionia e imperativo della leggerezza a tutti i costi, del divertimento come ergastolo, anzi pena eterna. Staccano i racconti di Ulisse e Guido descritti «come le grandi arie, che emergono sopra movimenti di comparse d'opera e di balletto».[171] I seminatori di scandalo e scisma formano un corteo di carcerati piagati e mutilati, nella stazione successiva ci si trova in un ricovero psichiatrico-lazzaretto. Ugolino pasteggia con la testa dell'Arcivescovo in «uno squallido obitorio in rovina […] in uno stile squisitamente horror»,[172] frate Alberigo è uno zombie. Chiude la galleria Lucifero, una macchina infernale «alla Tinguely»[173] che avanza producendo cigolii e rumori metallici.
Di seguito un'immagine sintetica dell'*Inferno* sanguinetiano:

CI	*Divina Commedia, Inferno*
Primo tempo	
Presentatore 1 e 2	/
Altoparlanti	/
Dante, Virgilio, altoparlanti	/ Canto I
Caronte, Minosse, Pluto, altoparlanti	Canti III, V, VII
Paolo e Francesca, Minosse, altoparlanti	/ Canto V
Ciacco	Canto VI
Farinata, Cavalcante	Canti IX, X
Pier della Vigna, ombre, cespuglio	Canto XIII
Capaneo, Brunetto, Rusticucci, Scrovegni, altoparlanti	/ Canti XI, XIV, XV, XVI, XVII

[171] Ivi, 65.
[172] Ivi, 79.
[173] Ivi, 83.

Gerione, altoparlanti	/ Canto XVII
Secondo tempo (Malebolge)	
Presentatore, valletta, altoparlanti	/ Canti XVIII, XIX
Niccolò III, presentatore, valletta, prestigiatore	Canto XIX
Malebranche, Malacoda, manichino (Ciampolo di Navarra)	Canti XXI, XXII
Vanni Fucci, Caco, Ladro 1, 2, 3, 4, altoparlanti	Canti XXIV, XXV
Ulisse e Guido	Canti XXVI, XXVII
Maometto, Alì, Pier da Medicina, Mosca, Bertram, altoparlanti	Canto XXVIII
Griffolino, Capocchio, Adamo, Sinone, altoparlanti	Canti XXIX, XXX
Ugolino, Arcivescovo Ruggieri, Alberigo, Branca Doria	Canto XXXIII
Lucifero, Dante, Virgilio, altoparlanti	Canto XXXIV

Queste tabelle non piacciono nemmeno a chi le ha fatte se si continua a sentire la necessità di giustificarne la presenza, ma si vorrebbe sottolinearne l'utilità per notare, anche graficamente e a colpo d'occhio, le differenze strutturali tra i travestimenti, che diventeranno ancora più evidenti quando queste schematizzazioni spariranno perché non sarà più possibile confrontare ipotesto e ipertesto in scala 1:1 o quando ci sarà una sola colonna data la perfetta sovrapposizione delle sagome esterne dei due. Per ora si può osservare la scomparsa di riferimenti versali precisi, che sarebbe estremamente macchinoso e probabilmente poco produttivo individuare, dato che il testo originale per lo più non subisce modifiche dal punto di vista linguistico, e la migrazione delle barre indicanti taglio-assenza dalla colonna di sinistra a quella di destra. Come preannunciato

infatti, l'adattamento è caratterizzato dall'aggiunta di materiale extradantesco, prima occorrenza di un'operazione che Sanguineti sfrutterà più volte.
Il testo si apre su una selezione di passi tratti dal commento di Boccaccio alla *Divina Commedia*, esposti alternativamente dai presentatori 1 e 2, mentre nella seconda stazione sono gli altoparlanti a diffondere parte del *Comentum super Dantis Comoediam* di Benvenuto da Imola. Le prime tracce del testo originale si incontrano non prima della terza scena, con l'apparizione di Dante. Mentre quest'ultimo recita una versione sincopata e franta, anche metricamente, del primo canto, gli altoparlanti continuano con Benvenuto:

> DANTE selva oscura:
> una selva selvaggia, e aspra e forte:
> io era pieno di sonno:
> e al piè d'un colle giunto,
> guardai in alto:
> temp'era dal principio del mattino,
> e il sol montava in su:
> posato un poco il corpo lasso,
> ripresi via, per la piaggia deserta:
> […]
> *Altoparlanti*
> *(come sfondo sonoro alla voce di Dante)*
> *(per la lonza)*
> ALTOPARLANTI Tria sunt animalia praecipue habentia pellem variis maculis distinctam, scilicet lynx, sive lynceus, qui volgariter dicitur lupus cerverius, pardus, et panthera.
> (CI, 25-26)

Nella tappa corrispondente al girone dei lussuriosi, Paolo, silente nella *Divina Commedia*, sfodera a sorpresa la prima quartina di *Amor è un[o] desio che ven da core* di Giacomo da Lentini e alcuni versi di *Amore e 'l cor gentil sono una cosa* tratti dalla *Vita nuova*. Gli altoparlanti espongono l'incipit del *De Amore* di Cappellano per poi passare al *Lancillotto* di Chrétien de Troyes in lingua originale, il libro compromettente nominato da Francesca. Secondo Niva Lorenzini:

> se al racconto di Francesca, del suo cedere all'amore carnale di Paolo per colpa della lettura galeotta, viene sostituita la parola originaria del testo francese, viene cioè dato in presenza, per pura forza di oggettivazione verbale, il valore figurale e insieme fattuale, fisico, dei "versi lussuriosi di amore malvagio", si produce un'efficace interruzione tonale rispetto al registro dell'amore cortese e si attiva un effetto di straniamento che raffredda ogni risvolto emozionale collegabile all'amore-passione. I versi del *Lancelot ou le Chevalier à la Charrette* […] creano un sensibile attrito, con il loro realismo, rispetto alla pronuncia fievole di Francesca, al suo tremulo abbandono […]. Sono per ora "asprezze" e "sgradevolezze" adibite a rivelare la "tabe letteraria", e cioè la pericolosità che si cela dietro un fraintendimento critico protratto nei secoli (per dirla in breve, Francesca è per Sanguineti figura di lussuria, traviata dalle letture, che il lettore scambia con un'eroina vittima della passione d'amore, secondo i modi veicolati dalla sublimazione stilnovistica del "cor gentile").[174]

[174] Lorenzini 2011, 15-16.

osservazione che si trova interessante e che pone potenzialmente un problema. Nel testo è sicuramente presente una spinta interpretativa (è in prima battuta l'autore ad esprimersi in questo senso e, non a caso, ad essere riportate sono spesso parti di veri e propri commenti alla *Commedia*), ma dove si colloca Sanguineti nello spettro che va dall'esegesi all'ermeneutica? In altre parole, lo scopo è, come suggerisce Lorenzini, chiarire come Dante concepisse la figura di Francesca e quindi confutare quelle che nella storia della ricezione del personaggio sarebbero letture scorrette, o, al contrario, far interagire il testo con una varietà di stimoli culturali attivati tramite citazione che potrebbero ampliare le possibilità interpretative? Nella fattispecie, amor cortese e amore carnale in quanto concetti opposti sono da intendersi come alternativi, dunque il loro confronto assume valenza straniante, o potrebbero essere complementari, in un momento critico che punta a problematizzare la concezione dantesca? Nel primo caso la proposta di Lorenzini è calzante ed esaustiva, nel secondo Francesca potrebbe ricevere una nuova caratterizzazione come figura che (bovaristicamente?) può provare lussuria ed essere «traviata dalle letture», indi cadere «vittima della passione d'amore», il tutto senza perdere lo *status* di eroina, con un approccio che scava nella psicologia del personaggio rinunciando forse alla caccia alle false coscienze e al processo alle intenzioni. Questa l'affermazione, non dirimente, di Sanguineti:

> Il supplemento di colori linguistici era ben lontano dal dispiacermi, e per nulla dantescamente impertinente, poi. E che questi inserti abbiano una significazione anche "didattica", mi dispiace altrettanto poco, poiché infine teatralizzare Dante, occorre dirlo con assoluta tranquillità, significa entrare in gara con gli "illustratori" della *Commedia*, nella duplice valenza del vocabolo, un po' di glossatori in margine, poiché si tratta comunque di "interpretare", e di traspositori del racconto in termini visivi, poiché teatro e spettacolo sono, come in etimo, in primissima istanza, discorso rivolto allo sguardo, fenomeno "figurativo" – e "figurale".[175]

Dopo bestemmiatori e sodomiti (Capaneo e Brunetto Latini), si passa a Rusticucci e Scrovegni, quindi gli altoparlanti introducono il tema dell'usura citando i *Cantos* di Pound, per poi passare la parola a Gerione:

> ALTOPARLANTI: and a sour song from the folds of his belly
> sang Gerione:
> GERIONE circling in eddying air, in the hurry:
> I am Geryon, twin with usura:
> you who have lived in a stage set:
> a thousand were dead in my folds:
> five million, youth without jobs:
> four million, adult illiterates:
> fifteen million, vocational misfits,
> that is with small chance for jobs:

[175] CI, 88.

nine million person annual,
injured in preventable industrial accidentes:
(CI, 48)

In un intervento intitolato *Sanguineti fra Pound ed Eliot* Massimo Bacigalupo, parlando di *Commedia dell'Inferno*, osserva:

Il discorso sul peccato dell'usura è affidato all'«usuraio Scrovegni» che Sanguineti si diverte ad aggiungere al cast dantesco, dopodiché gli altoparlanti scandiscono «with usura:/ with usura hath no man a house of good stone…» e quanto segue. Ma anche nell'episodio successivo Sanguineti fa man bassa della *Fifht Decad of Cantos*, riportando la descrizione di Gerione del canto 51 (pendant del canto dell'usura) e montandola con quella dantesca. È Gerione stesso che parla in prima persona […]. Qui Sanguineti introduce anche un lacerto del canto 46 dove si elencano le prove dei crimini dell'usura […] e alla fine dell'episodio Gerione recita tutta la parte conclusiva del canto 45.
Chiaramente la protesta poundiana, il suo profetismo, suscita l'adesione di Sanguineti, che dopo tutto propugna […] una visione antidealistica della poesia come propaganda. Si potrebbe ipotizzare che le poesie di Sanguineti che si valgono di ritornelli, in primis *Vota comunista*, ma forse anche la *Ballata delle Donne*, riprendono i modi ripetitivi delle invettive poundiane: «With usura». E anche l'argomentazione di *Vota comunista* ricorda quella del canto poundiano in cui:

con usura
è il tuo pane sempre più di stracci stantii
è il tuo pane secco come carta
senza grano di montagna, senza farina forte
con usura si ingrossa la linea
con usura non c'è chiaro confine
e nessuno trova un luogo per la sua casa

Accenti che appunto si possono sentire ancora in

Se tuo padre si è consumato negli straordinari, e così fu scostante e arido,
e tua madre si è chiusa a stare in tinello, a cucinare e cuocere e cucire,
e tuo fratello, che aveva pure una testa, oggi è un analfabeta di ritorno,
tu, vota comunista.[176]

Ma per comprendere davvero la scelta di mixare Dante e Pound si deve tornare alla funzione esegetica delle citazioni, infatti ancora Bacigalupo scrive «Nella sua tesi *Interpretazioni di Malebolge* (1961), Sanguineti affermava in nota provocatoriamente che alle pagine della *Commedia* "sono molte volte miglior commento taluni tratti dei *Cantos* o di *The Waste Land*, che non tante pagine di psicologistiche variazioni marginali"».[177]
Per avviarsi verso la conclusione, una dichiarazione dell'autore come «ho speculato al massimo sopra la pulsione teatrale immanente al testo. Questo "travestimento" è anche, in forma di "commedia", un saggio implicito, tutto dimostrativo, sopra la

[176] Bacigalupo 2012, 388.
[177] Ivi, 386-87.

dimensione drammatica della *Commedia*»[178] può forse fungere da punto di convergenza tra i vari aspetti di questo travestimento, che si presenta come un'iperglossa alla *Divina Commedia* in quanto testo dall'essenza spettacolare e teatrale.

3.2 *"Ipersonetto" infrasecolare*

Sonetto è un testo per musica eseguito nella modalità del recitar-cantando da quattro personaggi, tre voci e un coro. Se Voce 1 e Voce 2, una maschile e una femminile, possono essere ricondotte, come suggerisce il regista Andrea Liberovici, ai due «*oggetti* amati da Shakespeare» cioè «un giovane misterioso, si presume nobile, di cui si conoscono soltanto le iniziali *W.H.*e una *dark lady* altrettanto sconosciuta»[179] e Voce 3 è attribuibile al personaggio di Shakespeare, in realtà la *pièce* è ambientata nella testa del poeta, vale a dire che tutte le presenze che prendono la parola sono propaggini di una coscienza unica, in un vero e proprio monologo interiore. Di seguito un breve estratto a titolo di esempio:

> Voce 2: mi tentano
> Coro: sporca lussuria
> Voce 1: tentano
> Voce 1-2: l'angelo migliore è un uomo di onesta bellezza
> Voce 2: uomo
> Voce 1: donna
> Voce 2: uomo
> Voce 1: peggiore
> Voce 1-2: l'angelo migliore è un uomo di onesta bellezza
> (S, 41-42)

Ma alla natura singolare dello spettacolo, assieme serrato botta e risposta e soliloquio, concorre anche la doppia provenienza del materiale lirico. Il testo è infatti il risultato del montaggio di versi, emistichi, parole alternativamente prelevati dalla produzione shakespeariana e sanguinetiana, in un caso di citazione e autocitazione.
Se il *setting* del travestimento è «una testa creativa, invasa da parole, che traduce sentimenti opposti di violenza e contrasto, odio e amore, ecc. in poesia […] ricca di presenze e di voci, di sonetti spezzati e ripresi, ingombra di pile di libri, penne, calamai, confessionali, uomini, donne, lapidi, macchine da scrivere»[180] e la performance consiste in «un libero *racconto* in musica (realizzata prevalentemente dalla *musicalità* della parola stessa) di una gestazione poetica»,[181]

[178] CI, 87.
[179] S, 132.
[180] Ivi, 132-33.
[181] Ivi, 132.

metadiscorsivamente i versi vengono riassemblati nell'officina autoriale di Sanguineti, che fa sue, traducendole, le parole di Shakespeare in «un *work in progress*, continuo, fra tentativi, intrusioni, segmenti di senso, distrazioni ecc.».[182] La ποίησις viene raffigurata come un processo *in fieri* del quale vengono evidenziati il caos, le incertezze e le intermittenze, il ποιητής sente le voci in un episodio in bilico tra psicosi e genio artistico. Ma se il travestimento non si limita a remixare i versi di Shakespeare e ospita schegge di testi appartenenti a due epoche diverse, l'impressione è che a parlare sia la Poesia stessa, in una dimostrazione dell'eterna attualità delle grandi tematiche, in questo caso del *topos* amoroso. Quasi una applicazione pratica del concetto di scrivere «le opere complete del genere umano, tutti assieme». Il testo risulta come un tutto organico, a partire dal titolo al singolare indicante una forma metrica articolata e in sé conclusa: sonetto. Anche per questo motivo nell'osservare la struttura del travestimento non si ritiene produttivo dividere, tramite rimandi versali precisi, i rispettivi contributi dei due poeti e si rende semplicemente conto della provenienza dei frammenti. Di Shakespeare vengono utilizzati i sonetti 2, 20, 23, 43, 91, 129, 144, 147 e la dedica che apre il poema di *Venere e Adone*. Solamente la dedica e il sonetto 2 vengono recitati integralmente e senza interruzioni, il secondo dalla altrimenti silente Voce 3, registrazione su nastro di Vittorio Gassman. La quota Sanguineti proviene dai quattro sonetti della sezione *Animali elementari*,[183] da *Catasonetto*,[184] *Canzonetta pietrosa*[185] e dal testo *15* di *Glosse*.[186]

Per lo più i componimenti vengono smontati e riproposti separatamente uno alla volta, in modo che ciascuno monopolizzi una porzione del travestimento (che si presenta come un *continuum*, privo di suddivisioni in scene o atti). Versi shakespeariani e sanguinetiani si incontrano dunque solo nei punti di svolta tra un testo e l'altro, eccezion fatta per il passaggio che fonde il *sonnet* 147:

> Il mio amore è come una febbre, che continuamente aspira
> a ciò che più lungamente alimenta la sua malattia,
> e si nutre di ciò che ne conserva il male,
> per compiacere al suo disordinato appetito guasto:
> la mia ragione, che è il medico, per il mio amore,
> irritata che le sue prescrizioni non vengano seguite,
> mi ha abbandonato, e io, adesso, disperato, comprendo
> che il desiderio è morte, e che la medicina lo combatteva:
> incurabile io sono, adesso che la mia ragione è incurante,
> e, pazzo furioso in interminabile affanno,
> i miei pensieri e i miei discorsi sono come impazziti,
> vaneggiando senza verità, formulati vanamente:

[182] *Ibid*.
[183] Dalla raccolta *Ecfrasi*, Sanguineti 2010b, 158-60.
[184] Da *Fanerografie*, ivi, 211.
[185] *Fanerografie*, ivi, 196.
[186] Ivi, 123.

perché bella io ti ho giurato, e ti ho pensato luminosa,
tu che sei nera come l'inferno, e oscura come la notte:[187]

al sonetto 2 di *Animali elementari*:

quando vedo il tuo fuoco, tutto sciolto
sotto gli aculei del tuo sterno, e colo
tra le tue tibie, dentro un pallavolo
quadrettato, e mi volto e mi rivolto

nelle tue gabbie, e quando sto sepolto,
finalmente, lì in fondo, sotto il polo
di pelo del tuo addome, e volo, solo,
e brulico di bruchi, io meglio ascolto

come ti crepi e crepiti, mio mostro:
faccio l'acchiappafenici, nel fumo
delle tue vertebre verdi, nel niente

delle tue antenne, e mi rovescio, inchiostro
di tutte le tue lingue, e mi consumo
in crosta calva, e in secco grumo ardente:[188]

Cioè, in *Sonetto*:

Coro: il mio amore è come una febbre, febbre
Voce 1: quando vedo il tuo fuoco tutto sciolto
Voce 2: mostro
Voce 1: come una febbre, mi rivolto
Voce 2: mostro
Voce 1: il tuo fuoco, sciolto
Voce 2: mostro
Voce 1: e volo, solo, colo
Voce 2: mostro
Voce 1: ascolto
Voce 2: mostro
Coro: il mio amore è come una febbre, febbre
(S, 56-57)

Fino alla compresenza dei due testi in un'unica battuta, pronunciata da Voce 2:

aspira…
il mio amore è come una febbre,
aspira e si nutre
di ciò che
conserva il male

[187] Il testo integrale viene riportato da *Omaggio a Shakespeare. Nove sonetti*, che raccoglie le traduzioni di Sanguineti utilizzate per *Sonetto*. Sanguineti 2004, 55.
[188] Sanguineti 2010b, 158.

e colo
tra le tue tibie
colo
(S, 58)

In entrambi i sonetti si assiste ad una sorta di agnizione della natura quasi sovrumana dell'amata, «nera come l'Inferno» in Shakespeare, dotata di antenne in Sanguineti, che offre collateralmente una sorta di *descriptio puellae* passando in rassegna aculei, tibie, pelo e vertebre verdi. Nel passaggio del travestimento che ne risulta, il sottofondo è fornito dal *refrain* «mostro», il focus è posto sulla sintomatologia dell'amore avvertita dallo scrivente, tema che fornisce anche il punto di massima vicinanza e di contatto fisico tra i due poeti nel distico recitato dal coro: «il mio amore è come una febbre / e mi rovescio» (S, 61), che fonde dei due sonetti, rispettivamente, v. 1 e v. 12.
L'impressione è quella di un lamento lirico iniziato nel Cinquecento e rimasto anche sintatticamente in sospeso fino all'approdo della principale alla propria coordinata-consecutiva. Se però il tema implicito è quello della creazione poetica e la forma vuole restituire un'impressione di *work in progress*, forse la *pièce* è virtualmente priva di limiti e disposta ad ospitare *ad libitum* nuovi versi, rivelandosi, con un prestito da Zanzotto, un ipersonetto potenzialmente infinito. Il travestimento risulta allora come un organismo in cui la citazione non svolge una funzione straniante stagliandosi sul testo per contrasto, ma funge da tassello nello sforzo di completare un discorso universale sull'Amore.

3.3 *Quattro personaggi e mezzo e un'esorbitanza di autori*

Partendo da un fatto piuttosto vistoso, nel travestimento pirandelliano dei *Sei personaggi in cerca d'autore* i personaggi non sono sei e un autore è stato trovato. Se si include il piano extradiegetico e si conta Sanguineti si arriva a due. Considerando la paternità delle molteplici citazioni incluse nel testo ci si ritrova con una sovrabbondanza di autori.
Di seguito il sistema dei personaggi confrontato con quello originale:

SP	*Sei personaggi in cerca d'autore*
Padre	Padre
Madre	Madre
Figlia	Figliastra
Figlio (Felix)	Figlio
/	Giovinetto (silente)
/ (solo voce)	Bambina (silente)
/ (Madame Sosostris)	Madama Pace

Autore	Capocomico
/	Attori e attrici
/	Direttore di scena
/	Suggeritore
/	Trovarobe
/	Macchinista
/	Segretario del capocomico
/	Uscere del teatro
/	Apparatori e servi di scena

L'elefante nella stanza è la scomparsa degli attori, dei restanti membri della compagnia e del personale tecnico, *id est* l'eliminazione totale della componente metateatrale, a proposito della quale Sanguineti afferma: «A me interessava altro. Sono convinto che molta parte del gioco del teatro nel teatro e poi dell'impostazione pirandelliana siano connessi a una timidezza e a una paura. Il tema pirandelliano nei *Sei personaggi* è l'incesto. Pirandello mette in opera tutte le cautele perché questo tema appaia neutralizzato, elusivo, frustrato».[189] Dunque un travestimento che si fonda sul concetto, incontrato nell'introduzione, di scuoiamento, di erosione di uno strato del testo, spogliato di qualcosa che viene percepito come posticcio. D'altra parte però, la tematica ritenuta centrale viene potenziata tramite l'inserimento di stralci di opere dal contenuto erotico. In generale «siamo a un livello molto avanzato di travestimento, perché di Pirandello resta poco o nulla, apparentemente. Io ho voluto mantenere *I sei personaggi*, che era l'idea di partenza, per scrivere poi un testo nella libertà più totale».[190] Per questo motivo proporre un confronto tra le trame dei due testi sarebbe poco produttivo, ma prima ancora razionalizzare la struttura dei *Sei personaggi.com* è un'impresa quasi impossibile, dato che «da un episodio si passa ad un altro, ma non si rispetta la logica che governa la tradizione del racconto drammatico, secondo la quale si parte da un punto e ansiosamente si aspetta dove si va a finire. L'attesa teatrale può essere moltiplicata dal fatto che nessuna delle mete eventualmente prevedibili è tenuta a realizzarsi perché la frustrazione di questa è continua»[191] e, alla luce delle riflessioni sul montaggio proposte, non stupisce che l'esempio menzionato da Sanguineti sia l'esponente più famoso del surrealismo cinematografico: «Buñuel è un maestro in questo senso, segnatamente nei suoi primi film. Quando si capiva perché a una inquadratura o a una sequenza ne seguiva un'altra, allora lui e Dalì l'abbandonavano. Mica si pensa a una cosa e poi si rimescolano le carte. Si rimescolano le carte da subito»,[192] due nomi che si ripresenteranno fra poco. Per

[189] SP, 10.
[190] Ivi, 8.
[191] Ivi, 12-13.
[192] Ivi, 13.

quanto riguarda l'articolazione interna della *pièce*, basti dire che non sono presenti divisioni in atti e che lo spettacolo si apre *in medias res* con i membri della famiglia e l'autore in scena. La battuta d'esordio, recitata da Padre, Madre e Figlio assieme, è una citazione interna proveniente dal monologo del dottor Hinkfuss di *Questa sera si recita a soggetto*, ripetuta dalla voce della Bambina in tedesco, lingua della prima rappresentazione (Könisberg, 1930) e probabile riferimento alla nazionalità di Hinkfuss. Se il direttore giustifica così l'adattamento della novella pirandelliana che sta per mettere in scena, si sospetta che la citazione funga da presentazione del travestimento stesso:

> PADRE-MADRE-FIGLIO Se un'opera d'arte sopravvive è solo perché noi possiamo ancora rimuoverla dalla fissità della sua forma; sciogliere questa sua forma dentro di noi in movimento vitale; e la vita gliela diamo allora noi; di tempo in tempo diversa, e varia dall'uno all'altro di noi; tante vite, e non una; come si può desumere dalle continue discussioni che se ne fanno e che nascono dal non voler credere appunto questo: che siamo noi a dar questa vita; sicché quella che do io non è affatto possibile che sia uguale a quella di un altro:
> (SP, 25)

L'Autore esordisce subito dopo raccontando la storia di Arpad, studiata da Freud come caso edipico infantile, che diventa in Sanguineti una sorta di apologo sul carattere naturale dell'incesto, con tanto di incipit formulare fiabesco: «c'era una volta un bambino: aveva due anni e mezzo: era estate, era in vacanza: pisciò nel pollaio» (SP 25), fino alla considerazione "didascalica": «la legge controlla gli istinti: così, dove ci sta la legge, lì ci sta l'istinto: e viceversa, si capisce, qualche volta: se l'istinto non spingesse all'incesto, perché impedirlo, per legge?» (SP 26).
L'Autore prosegue poi con un inserto dalla *Prefazione* ai *Sei personaggi*: «ha il gusto di vestir di nero: si diverte a portarmi in casa uomini, donne, ragazzi, personaggi» (SP 27) in cui il soggetto eliso è ovviamente la "servetta fantasia".
Poco più avanti è il turno della Figlia di ricordare gli incontri col padre fuori da scuola, uno dei pochi passi che permettono un confronto tra ipotesto e ipertesto, dopodiché la trama originale viene sostanzialmente lasciata andare alla deriva.
La scena in cui si ricostruisce la dinamica del pasticciaccio brutto viene ammodernata grazie all'aggiunta di «annunci economici a sfondo erotico. Non ne ho inventato uno. Un giorno ho preso da un quotidiano genovese alcune inserzioni relative a massaggiatrici, accompagnatrici, prestazioni varie, e alcuni titoli di film a luci rosse in programmazione. Poi ho fatto un collage […]».[193] Di seguito un assaggio del risultato:

> AUTORE-PADRE un giorno mi dice, piuttosto: faccio i massaggi: sai i massaggi, hai idea? orientali, certo:

[193] Ivi, 14.

FIGLIA per gli studi:

AUTORE-PADRE sì sì; per continuare gli studi: il diritto allo studio: massaggiatrice appena arrivata riservata nuovissimo relax antistress primissima volta massaggi rilassanti manuali no relax per appuntamento tutti i giorni oggi domani anche sera pochissimi giorni massaggi rieducativi:

FIGLIA così: rieducativi:

AUTORE-PADRE miss topless cubista professionista laureata alta bella presenza accompagnerebbe anche fuori città anche estero riceve distinti ultraseria 24 su 24:

FIGLIA cartomante sensitiva chiromanzia ritualistica esperta problemi familiari:

AUTORE-PADRE antichissimi riti:
(SP, 29-30)

In particolare il riferimento alla chiromanzia fa parte di un più ampio disegno straniante: «La ragazza è presso Madame Sosostris, che sostituisce Madama Pace. Non più dunque un ambiente di mode, ma una chiaroveggente che legge le carte. Il motivo prolifera poi per conto suo»,[194] motivo in cui la protagonista, solo nominata, è proprio la Madame Sosostris di *The Waste Land* di Eliot.
Si aprono poi le porte alle arti figurative quando i due cominciano a osservare alcune cartoline, per le quali l'autore afferma di essersi ispirato alla sequenza al Commissariato de *Il Fascino discreto della borghesia*: «Qualcuno dà delle cartoline pornografiche alle bambine. Invece, quando la cinepresa le fa vedere, sono immagini dei più noti monumenti di Parigi, dalla Tour Eiffel al Sacré Coeur. Queste cartoline esistono veramente. È indicato anche lo stampatore. Sono in vendita al Museo erotico di Madrid, dove io le ho acquistate».[195]
Le citazioni si susseguono a cascata, da *Tre saggi sulla teoria sessuale* di Freud a *La Filosofia nel boudoir* di Sade, a «un saggio in spagnolo sopra *Il grande masturbatore* di Dalì, il famoso quadro»,[196]a *The psichology of the internet* di Patricia Wallace, fino a tornare alla *Prefazione* dei *Sei personaggi* e a *Questa sera si recita a soggetto*. Il personaggio di Mommina si confonde infatti con quello della Madre, che canta l'aria *Leonora* del *Trovatore* e cade morta, così come l'originale si conclude sulla morte del Giovinetto. La somiglianza del finale consente, anche allo spettatore, di misurare quanto precedentemente ci si sia allontanati dal testo conosciuto e di ricordare che si sta ancora parodiando Pirandello riprendendo le ultime battute inalterate nel contenuto ma esagerate nella forma, ad esempio attraverso l'uso intensivo della ripetizione:

FIGLIO E FIGLIA sipario! sipario! sipario!

[194] Ivi, 13.
[195] Ivi, 13-14.
[196] Ivi, 10.

AUTORE luce! luce! luce!

FIGLIO E BAMBINA finzione! finzione! finzione! realtà! realtà! realtà! finzione, realtà! realtà, finzione!

AUTORE ehi, elettricista! spegni tutto! eh, perdio! lasciami almeno accesa una lampadina, per vedere dove metto i piedi!
(SP, 51)

La quantità e varietà delle citazioni consente di comprendere il titolo sanguinetiano, *Sei personaggi.com*, che allude al mondo digitale, caleidoscopio di informazioni privo di catalogazione, per cui in un clic, così come voltando una pagina, si possono mettere in collegamento dimensioni molto diverse, coniugando alto e basso, e navigare tra contenuti autorevoli o dalla dubbia paternità (si pensi agli inserti pubblicitari estrapolati dai giornali da Sanguineti). Un sistema di associazioni libere degno di Freud, un montaggio surrealista da far invidia a Buñuel.
Le citazioni si possono fondamentalmente dividere in due categorie, quelle provenienti dalla produzione pirandelliana e quelle a tema erotico; incrociando le due classi si può trovare il vero scopo, annunciato dall'autore e già anticipato, del travestimento: costringere Pirandello a vuotare il sacco sull'argomento della commedia, cioè l'incesto.
L'insistenza sul motivo sessuale non imbarazza certo Sanguineti, che afferma: «Essendo oltre che marxista anche freudiano, non posso negare che considero la *libido* molto importante»,[197] ma l'autore ha modo di chiarire ulteriormente la propria posizione: «Nei miei testi l'elemento erotico è evidente […]. La mia intenzione era di rendere abbastanza esplicito questo elemento, soprattutto in relazione a una cultura sublimante e censoria».[198] Riflette poi su due aspetti della propria scrittura evidenziati dai lettori e dalla critica

che io sono stato molto contento venissero colti […] e messi in rilievo. Il primo era il prendere il tema dell'amore coniugale e la tematica famigliare come momento assolutamente centrale, che nel tempo si è venuto sempre più arricchendo, approfondendo e organizzando. E questo è fuori dalla lirica dominante. L'amore coniugale è quasi del tutto marginale per una tradizione che è legata proprio alla nascita dell'amore-passione nella cultura moderna nel senso più largo, fin dalle sue radici medievali. Di qui una tematica che permetteva anche di mettere in luce dei significati, direi, ideologici forti, anche in senso sociale: quest'immagine che proponevo a un certo punto […] della famiglia come cellula di resistenza di fronte al caos della società. Un luogo dove si cerca di formarsi e di formare, in rapporto alla moglie come ai figli, una sorta di nucleo. Cellula nel senso anche e soprattutto politico della parola. Dove si cerca di portare, almeno in emblema, una legittima costituzione di utopia che tenda a non essere trascinata nell'alienazione universale. La seconda cosa che ho visto sottolineata da alcuni con molto piacere è il tema della paternità […]. Non è la tematica di un eterno figlio alle prese con il classico problema edipico e dintorni, ma una prospettiva, invece,

[197] Ivi, 16.
[198] Galletta 2005, 101-2.

in cui il vero problema della responsabilità, della maturità, del farsi adulti, è portato in primo piano.[199]

La dichiarazione regge alla prova coi testi, infatti la destinataria della lirica amorosa è sempre la moglie Luciana, nominata, ad esempio, in *Novissimum Testamentum*: «ma una cosa ci lascio a quella donna / che l'ho incontrata nel cinquanta e tre, / che nel cinquanta e quattro l'ho sposata / […] a quella cara donna, dunque, mia, / che già, nel nome, luce mi significa, / e che i miei giorni, in fatto, ha illuminato, / […] dico che lascio parole d'amore».[200] Anche i figli, e in particolare la loro educazione, sono presenti nelle pagine sanguinetiane, tanto che una delle poesie più famose dell'autore è un momento di "Alessandropedia":

> questo è il gatto con gli stivali, questa è la pace di Barcellona
> fra Carlo V e Clemente VII, è la locomotiva, è il pesco
> fiorito, è il cavalluccio marino: ma se volti il foglio, Alessandro,
> ci vedi il denaro:
> questi sono i satelliti di Giove, questa è l'autostrada
> del Sole, è la lavagna quadrettata, è il primo volume dei Poetae
> Latini Aevi Carolini, sono le scarpe, sono le bugie, è la Scuola d'Atene, è il burro,
> è una cartolina che mi è arrivata oggi dalla Finlandia, è il muscolo massetere,
> è il parto: ma se volti il foglio, Alessandro, ci vedi
> il denaro:
> e questo è il denaro,
> e questi sono i generali con le loro mitragliatrici, e sono i cimiteri
> con le loro tombe, e sono le casse di risparmio con le loro cassette
> di sicurezza, e sono i libri di storia con le loro storie:
>
> ma se volti il foglio, Alessandro, non ci vedi niente:[201]

Il punto è che la poetica dell'autore riguardo tematiche amorose e/o sessuali sembra svilupparsi all'insegna del disinteresse per risvolti potenzialmente scandalistici e scabrosi e collocarsi invece entro una dimensione coniugale e domestica, anche se esplicita e nient'affatto pudica. Di nuovo tornano utili le parole del drammaturgo stesso:

> Si potrebbe effettivamente dire che c'è una ossessione erotica nei miei testi. Mi viene in mente quel tale che mostrò una riproduzione di *Guernica* a Picasso e poi gli disse: «Questo l'ha fatto lei», e il pittore rispose: «No, l'avete fatto voi». Se guardo alle immagini da cui sono continuamente assalito, alle copertine dei settimanali, ai manifesti, alle trasmissioni televisive, dico: «Non l'ho fatto io, questo». Ci possono essere spettatori pronti a denegare, ma ormai esiste una presenza pervasiva del sesso nella nostra società. Viviamo immersi nel sesso.[202]

[199] Ivi, 103-4.
[200] Sanguineti 2010b, 131-32.
[201] Si tratta del componimento *10* di *Purgatorio de l'Inferno*. Sanguineti 2010a, 83.
[202] SP, 16.

Insomma, anche nel caso di *Sei personaggi.com* Sanguineti potrebbe dire «Non l'ho fatto io, questo», anche se sostanzialmente non l'ha fatto fino in fondo nemmeno Pirandello, che viene chiamato in causa come chi ha lanciato il sasso e nascosto la mano. È questa la funzione delle citazioni interne al *corpus* pirandelliano: sottolineare come l'Autore intradiegetico combaci con l'autore extradiegetico dell'originale, soprattutto quando cita sedi teoriche (la *Prefazione*) e orchestra i personaggi diventando una figura metatestuale, in bilico tra capocomico che dirige gli attori e narratore, dando voce a indicazioni didascaliche:

> AUTORE canta:
>
> MADRE "Deserto sulla terra…"
>
> AUTORE s'interrompe un momento per dire, quasi tra sé:
>
> MADRE ah Dio, il cuore
>
> AUTORE e subito riprende a cantare, ma a stento, lottando con l'affanno che le è dato anche dalla commozione di sentire sé stessa che canta:
> (SP, 51)[203]

e fungendo da traduttore simultaneo:

> FIGLIO en la medida en que se descarta la sexualidad heterosexual-genital:
>
> AUTORE nella misura in cui si respinge la sessualità eterosessual-genitale:
>
> FIGLIO y se adentra en el espacio sin límites:
>
> AUTORE e si penetra nello spazio senza limiti, illimitato, sconfinato
>
> FIGLIO de la fantasia:
>
> AUTORE della fantasia, fantasia, fantasia!
> (SP, 49)

[203] Il pezzo corrisponde inoltre alla citazione da *Questa sera si recita a soggetto* cui si è fatto cenno: il momento, verso la conclusione, in cui Mommina canta l'aria dal *Trovatore*:

> *Canta:*
> «Deserto sulla terra…»
> *S'interrompe un momento per dire, quasi tra sé:*
> Ah Dio, il cuore…
> *e subito riprende a cantare, ma a stento, lottando con l'affanno che le è dato anche dalla commozione di sentire se stessa che canta*

(dall'edizione curata da Alonge 1993, 98).

Il passo ulteriore è far coincidere l'Autore col Padre, ad esempio nella seguente scena di diseducazione in cui non si osserva il primo volume dei *Poetae Latini Aevi Carolini*, ma le famose cartoline allusive:

> AUTORE-PADRE guardiamo le cartoline: pesca qui, nel mazzo:
>
> FIGLIA cazzo!
>
> AUTORE-PADRE che cosa vedi?
>
> FIGLIA allora, dunque: c'è un tipo in divisa, ma è una divisa fuori moda, a cavallo: ma non è un cavallo: cioè, non è che non è: è a cavallo, ma non è a cavallo di un cavallo:
>
> AUTORE-PADRE e allora?
>
> FIGLIA è una specie di struzzo, che sta su due zampe: le zampe sono da cavallo: forse da struzzo, anche, non so: che cazzo ne so, io, di uno struzzo?
>
> AUTORE-PADRE guarda un bambino che vola in cielo, con una fiaccola, con una corona: chi è?
>
> FIGLIA cazzo ne so, io?
>
> AUTORE-PADRE è amore, tesoro del tuo papà!
> (SP, 37-38)

Se i Personaggi trovano il loro Autore è insomma perché questo viene, piuttosto impietosamente, obbligato a rispondere del parto della propria fantasia dal travestitore che innanzitutto e soprattutto svolge un lavoro di critica letteraria applicata nel liberare la commedia dalle sovrastrutture percepite come ostacolo al buon funzionamento della macchina testuale. Resta però il sospetto che Sanguineti abbia colto l'occasione anche come una sorta di regolamento dei conti con uno scrittore che sembra tollerare più che ammirare, pur riconoscendone i meriti e le capacità incontestabili.[204] L'approccio che ha informato, nemmeno troppo velatamente, il rapporto con l'originale sembra essere quello di chi ha letto fra le righe, visto e compreso più dell'autore stesso. Non a caso Sanguineti chiude l'intervista sul travestimento con una nota divertita che, richiamando il finale della

[204] È vero che in *Questa sera si recita a soggetto*, opera cui Sanguineti fa più volte riferimento, il Dottor Hinkfuss rivendica la paternità esclusiva della *pièce*, affermando a proposito di Pirandello: «Stiano tranquilli. L'ho eliminato. Il suo nome non figura nemmeno nei manifesti, anche perché sarebbe ingiusto da parte mia farlo responsabile, sia pure per poco, dello spettacolo di questa sera. L'unico responsabile sono io. Ho preso una sua novella, come avrei potuto prendere quella d'un altro. Ho preferito una sua, perché tra tutti gli scrittori di teatro è forse il solo che abbia mostrato di comprendere che l'opera dello scrittore è finita nel punto stesso ch'egli ha finito di scriverne l'ultima parola. Risponderà di questa sua opera al pubblico dei lettori e alla critica letteraria. Non può né deve risponderne al pubblico degli spettatori e ai signori critici drammatici, che giudicano sedendo in teatro» (ivi, 8-9), ma è altrettanto vero che nel travestimento, non a caso, il passaggio non viene citato.

pièce, suona come un'allusione all'operazione di illuminazione e svelamento: «Lascio accese le lampadine, c'è il rischio che qualcuno inciampi».[205]

3.4 *Un testo sanguinetiano con citazioni gozziane*

È alle prese con il travestimento dell'*Amore delle tre melarance* che si può sfoderare la tabella monocolonna preannunciata:

ATM e *L'amore delle tre melarance*
Prologo Silvio[206] Pantalone Leandro Clarice Brighella Tartaglia Truffaldino Morgana Celio Farfarello Smeraldina Creonta Melarancia 1 Melarancia 2 Melarancia 3
Prologo Atto primo Atto secondo Atto terzo

Per quanto riguarda l'articolazione della commedia in atti, lo sviluppo della trama e il sistema dei personaggi i due testi coincidono. L'effetto straniante viene ricercato

[205] SP, 21.

[206] Coincidenza onomastica che si immagina particolarmente ghiotta per il poeta, ad esempio, di *Monorima monoritmica berluscocchiesca*, di cui si riporta la prima quartina: «è una maschera bianca il Berluscocchio: / fatto è di gesso, ha il naso di Pinocchio: / c'è il fuoco, che gli brucia già il ginocchio: / ma ride e ride, in quel suo bel pastrocchio:» (Sanguineti 2010c, 66).

attraverso l'attualizzazione del contesto culturale, che si riflette sul linguaggio nelle modalità che saranno analizzate più avanti. Con un approccio in parte simile a quello applicato ad altri progetti, la vicenda originale viene calata nella realtà contemporanea. Per fare un esempio di pieno rispetto della trama nell'ammodernamento, Gozzi immagina così l'incipit:

> Silvio, re di Coppe, monarca d'un regno immaginario, i di cui vestiti imitavano appunto quelli dei re delle carte da gioco, lagnavasi con Pantalone della disgrazia dell'unico suo figliuolo Tartaglia, principe ereditario, caduto da dieci anni in una malattia incurabile. I medici l'avevano giudicata un insuperabile effetto ipocondriaco, e l'avevano già abbandonato. Piangeva forte. Pantalone, facendo una satira ai medici, suggeriva secreti mirabili di alcuni ciarlatani, ch'esistevano in quel tempo. Il re protestava, che tutto inutilmente si era provato. Pantalone, fantasticando sull'origine della malattia, chiedeva al re in secreto, per non essere udito dalle guardie, che circondavano il monarca, se la Maestà Sua avesse acquistato nella sua giovinezza qualche male, che comunicato al sangue del principe ereditario, lo riducesse a quella miseria, e se il mercurio potesse giovare. Il re con tutta la serietà protestava d'essere stato sempre tutto regina.[207]

E Sanguineti lo interpreta in questo modo:

> SILVIO
> Piango la sorte mia, anzi del mio Tartaglia:
> contro un morbo incurabile conduce aspra battaglia.
> Tu lo sai, Pantalone, che è guerra decennale:
> povero ipocondriaco, travolto è dal suo male.
> Principe malinconico, non c'è medico al mondo,
> ormai, che più si adoperi a renderlo giocondo.
> In questa mesta reggia, mi stai, tu solo, accanto,
> mentre inondo il mio trono di infrenabile pianto.
>
> PANTALONE
> Tenta i fiori di Bach, l'ipnosi, le tisane,
> i massaggi d'oriente, gli shiatsu da puttane,
> diete macrobiotiche, perle microtritate,
> marciumi vegetali, ciprie, argille, pomate.
>
> SILVIO
> Tutto io tentai, ma indarno: non ci fu fitoiatra,
> clinico alternativo, ippocratico archiatra,
> otorino, ortopedico, urologo, psicologo,
> internista, callista, andrologo, epatologo,
> che mai lo migliorasse: fallirono i consulti:
> somari sono i medici, sieno giovini o adulti.
> Chi ti salva un depresso? L'analista freudiano,
> adleriano, junghiano, kleiniano, lacaniano,
> groddeckiano, reichiano, reikiano, guattariano,
> ferencziano, lainghiano, neopostwinnicottiano?
> Se tu sei giù di corda, se vai fuori di testa,

[207] ATM, 30.

qualunque terapeuta tosto ti fa la festa.

PANTALONE
Sire, parliamo piano. Se qui non c'è chi ci ode,
vigilante, gorilla, corazziere, custode,
mi dica, in confidenza, in tutta verità,
questa atroce astenia non è un'eredità?
Quando voi foste giovane, altissima maestà,
vi godeste la vita, si racconta, si sa:
chemin de fer, champagne, ostriche, e ballerine:
nigeriane, albanesi, polacche, e parigine.
Oggi un omo, domani un etero, un pedofilo,
sadico, masochista, scambista, iperzoofilo,
sempre impetuoso, incauto, schiavo di ogni capriccio,
senza preservativo, scopaste come un riccio.
Non foste, forse, voi, voi macho tanto ardente,
anche un poco, soltanto, immunodeficiente?

SILVIO
Sono stolte leggende. Di coppe io sono il re:
non ebbi dieci donne, o cento, o mille e tre.
Tutti gli ardori miei, tutte le mie passioni,
anima, testa, cuore, cazzo, sperma, coglioni,
la mia consorte, l'unica, la mia regina amata,
detenne in esclusiva, in forma riservata.
(ATM, 57-58)

In particolare la componente polemica e metadiscorsiva riguardante le sorti del teatro viene adattata a un'altra fonte di intrattenimento, già incontrata: la televisione. Le fazioni opposte (Fata Morgana, *alias* Pietro Chiari, in combutta con Smeraldina e Brighella al fianco di Clarice e Leandro contro Celio mago, *id est* Goldoni, alleato con Truffaldino, re Silvio, Pantalone e Tartaglia) lottano sì per la successione al trono del Regno di Coppe, ma l'espressione del potere che viene nominata e discussa è il monopolio delle reti televisive:

BRIGHELLA
Per me chiedo, soltanto,
d'esser sopraintendente alla musica e al canto.
Ma soprattutto esigo che le televisioni
siano mie, e tutte mie ne sian tutte le azioni.
Settemilasettantasette reti e canali,
tosto privatizzate, per via di decretali,
avranno in esclusiva tutto l'etere immenso,
spargendo elettrosmog ogni dì vieppiù intenso.
Ogni rete internettica, panottica, sinottica,
chattabile, stampabile, ortottica e antiortottica…
(ATM, 84)

Uno schieramento disprezza il mezzo televisivo, tanto da considerarlo concausa del mal di vivere del principe:

> TRUFFALDINO
> Vi puzzan le gengive, lo stomaco è appestato:
> putrefatte le viscere, siete un cesso intasato.
> E se proprio volete la mia schietta opinione,
> la vostra è indigestione, ma di televisione.
>
> TARTAGLIA
> Fatemi un po' tossire, datemi un forte emetico:
> vi sputerò anche l'anima, disperato e frenetico.
>
> TRUFFALDINO:
> Ecco la tazza, e adesso, coraggio, vomitate:
> di ogni laido marciume il ventre liberate!
> Vedo un canale cinque, un quattro, un italia uno:
> è tutto un blob infetto, velenoso, importuno:
> consigli per acquisti, aste di sozze croste,
> tu chiamami che io vengo, quizzoni a sei risposte…
> (ATM, 71)

mentre gli avversari sostengono ciascuno un format peculiare: Clarice chiede che «ogni filmato sia / pervaso, a ogni puntata, di fosca poesia. / Io voglio storie tragiche, patetiche, convulse;» (ATM, 84), Leandro invece vuole «testamenti difficili, ereditiere finte, / adúlteri, perversi, bigami, serve incinte» (ATM, 85), Brighella propone «in prima serata, talkshow di amore e sesso» (ATM, 85). Il contesto televisivo fornisce dunque il congruo parallelo per gli attacchi di Gozzi a un tipo di teatro ritenuto volgare o esagerato, ma la sua utilità non pare limitarsi a questo: è anche in quanto dimensione spettacolare caratterizzata da situazioni e attanti stereotipati che viene innestato sullo sfondo culturale della Commedia dell'Arte, contraddistinta da lazzi e maschere. Non sembra un caso allora che in sede critica Sanguineti sottolinei la natura peculiare dei personaggi gozziani, assieme maschere teatrali e funzioni proppiane, cioè figure massimamente tipizzate. Tale fisionomia viene addirittura potenziata se, come afferma l'autore:

> la "maschera" e la "fiaba", trascinate violentemente a contatto con la nostra attualità, la più oggidiana possibile, la più urgentemente effimera, si possono spaesare in un sistema rappresentativo in cui il "carattere", appunto, perde di colpo tutta la declinazione psicologica che appartiene al "personaggio" dell'età borghese, e riconduce, come in un violento corto circuito tra protostoria e avanguardia, tra ritualità cerimoniale e fantavanspettacolo, al nudo "tipo" della "*persona*".[208]

A ben vedere, *nihil novum sub sole* per Sanguineti, che si esprime in modo simile a proposito dei propri personaggi svariati travestimenti prima rispetto al confronto

[208] Ivi, 14.

con Gozzi. Riflettendo sulla riscrittura ariostesca, ad esempio, illustra «un'idea particolare di narrativa, non come storia 'continua' del personaggio nella sua coerenza, ma come insieme di momenti tipici, situazionali, direi anche topici; momenti emergenti come una serie di punte drammatiche – una serie di 'funzioni' nel senso di Propp»[209] e interpellato su *Sei personaggi.com* parla di «cassare quella che può essere un'idea di personaggio in sé. Queste sono davvero maschere, senza nessuna consistenza psicologica, che portano avanti un tema, abbandonando ogni intenzione di istituire una peripezia».[210]

A partire dunque dal trattamento riservato ai personaggi, Sanguineti è estremamente allineato all'originale gozziano, ma allo stesso tempo impegnato in un progetto solidale alla propria poetica. Insomma, sorgono dubbi nello stabilire quale autore sia davvero "al servizio" dell'altro.

Facendo un passo indietro fino alla tabella, a consentire un simile livello di rispetto della struttura dell'archetipo è un fatto fondamentale: l'inesistenza dello stesso. Rettifica, esiste una "Analisi riflessiva della fiaba *L'amore delle tre melarance*", una sorta di resoconto a posteriori della rappresentazione della *pièce*, con tanto di presentazione iniziale, commenti dell'autore e riferimenti alle reazioni del pubblico. Quello che manca è il testo vero e proprio della commedia, il copione. Ne risulta un'operazione di scrittura *ex novo*, che segue dal punto di vista narrativo il canovaccio pervenuto e l'indicazione della versificazione in martelliani per quanto riguarda la metrica. Il massimo della fedeltà all'archetipo gozziano coincide con il massimo dell'originalità della stesura sanguinetiana. Riduzioni e spostamenti non sono necessari dato il carattere incompleto dell'ipotesto, che consente a Sanguineti di collocarsi nei vuoti costitutivi dello stesso. Il canovaccio si rivela un materiale ideale da travestire: un cartamodello per la confezione di un abito che si presenta come un'operazione di cucitura in cui rispettare misure e proporzioni ben precise, ma con ampi margini di creatività per quanto riguarda la scelta del tessuto e dello stile, aggiornato all'ultima moda.

Quando esistenti, intere porzioni di testo scritte da Gozzi vengono inserite nell'adattamento: il prologo, la maledizione di Morgana (atto I), le battute di Farfarello e Creonta, della fornaia e della corda, del cane e del portone (atto II), le battute delle melarance, il dialogo tra Celio e Morgana e quello tra Truffaldino e Colombina, *alias* melarancia 3 (atto III). Il testo originale è recuperato anche altrove, ma nell'*Orlando furioso* e in *Commedia dell'Inferno* coincide integralmente o quasi con il travestimento, mentre qui deve convivere con i martelliani di Sanguineti. In *Sonetto* versi shakespeariani e sanguinetiani godono dello stesso *status* in quanto entrambi estrapolati dal loro contesto di appartenenza e fatti reagire in terra neutrale nella composizione di un testo nuovo, strutturato come un tutto organico. Diverso il caso dell'ultimo travestimento, che si presenta davvero come un'opera sanguinetiana basata sul soggetto gozziano. Le virgolette

[209] OF, 290.
[210] SP, 12.

virtuali che delimitano le citazioni settecentesche si comportano come porte aperte e chiuse per Gozzi, ospite in visita. Ad accogliere l'autore è la Filologia, felice di conservare e reintegrare le porzioni pervenute del testo originale, a fare da usciere è servetta Ironia, che, soprattutto nel finale, gli dà il benservito:

> SMERALDINA
> Ah no, pietà, signori! Mio sire, a voi mi appello!
> Io, piuttosto, vi applaudo, le mani mie mi spello.
> Io grido: bravi! bis! A tutto io son disposta:
> siate umani, pietosi: la pietà non vi costa.
> Io son pronta a morire, avessi mille vite,
> ma Gozzi no, e poi no: alle Nazioni Unite
> formalmente io mi affido, prigioniera politica.
> Io tengo le emorroidi, sono diarroica e stitica.
> Deh, basta i martelliani, deh, basta i settenari,
> storie da piccirilli, scenette da somari.
> Io sono già cadavere, sono come voi tutti,
> prostrata, logorata. Ho i coglioni distrutti
> (ATM, 113)

CAPITOLO III

La scena:

praeeventum *e* ne varietur

Analizzando la struttura del travestimento ariostesco si è incappati in un problema ecdotico la cui difficoltà principale risiede nella natura composita del testo drammatico, diviso tra pagina e scena. Non a caso da parte degli addetti ai lavori si è sentita la necessità di proporre e sviluppare un sapere filologico *ad hoc*, la cui utilità viene sostenuta, ad esempio, da Anna Scannapieco in un brillante saggio intitolato *Sulla filologia dei testi teatrali*.

La studiosa parla dell'«*impasse* fondamentale» insita nella disciplina a partire dal «concetto di testo costitutivamente "aperto"» formulato da Donald McKenzie, sostenendo che «il transeunte, l'effimero – e non solo quelli del "testo scenico" – si sottraggono a qualsivoglia *restitutio* o *constitutio*; né i più moderni e sofisticati mezzi tecnologici di registrazione potrebbero essere in grado di riprodurne l'originaria, veridica, e in quanto tale accidentale, *quidditas*. Nessuna filologia potrà mai essere "filologia dell'attimo fuggente"».[211]

L'intervento ripercorre brevemente la storia di una *vexata quaestio*, cioè l'«idea stessa di testo drammatico», attorno alla quale nel corso del Novecento due principali linee di pensiero si sono scontrate: il «testocentrismo» e il «fondamentalismo "teatrologico"».[212] Scannapieco parla di «una cruenta guerra di opposizioni disciplinari, che è rimasta esemplarmente narrata in alcune pagine (1990) di Marc Fumaroli»[213] dal quale vengono riportate le definizioni di «teatro-testo» e «teatro-spettacolo», termini opposti di un «falso dilemma». Se si critica la mancata accettazione del carattere ibrido del testo teatrale e il tentativo di stabilire una gerarchia tra la componente letteraria e quella performativa, interdipendenti e ugualmente rilevanti, non si nega che la relazione tra testo e rappresentazione sia complessa.

Si tratta di un punto caldo anche nel caso dei travestimenti sanguinetiani, che di tale relazione esibiscono un ventaglio di declinazioni differenti, analizzate in questo capitolo.

Un valido punto di partenza potrebbe essere la posizione dell'autore che, come nota Pesce,[214] insiste innanzitutto sul concetto di committenza, chiarendo che dove c'è

[211] Scannapieco 2015, 30.
[212] Ivi, 27.
[213] *Ibid*. Il riferimento è a Fumaroli 1990, 7.
[214] La studiosa riporta un'affermazione di Sanguineti «"Mancando la committenza, manca anche un'idea del teatro, e questa committenza, se non vuole rimanere una specie di desiderio informe deve articolarsi in istituzioni concrete", Sanguineti in *Sipario*, dicembre 1978», Pesce 2003, 56.

teatro c'è collaborazione. A colloquio con Sanguineti la stessa studiosa raccoglie una riflessione sul *Dramaturg*: «una figura diversa dall'autore e diversa dal regista. È colui che progetta le modalità della realizzazione scenica, e poi, lavorando sul canovaccio o sul copione dato dall'autore, su testo letterario, diciamo così lo gira, dopo averlo in qualche modo elaborato e ripensato, al regista che lo realizza, poi, con gli attori. In fondo il lavoro di travestimento è un lavoro di drammaturgia, ecco, in questo senso».[215] La definizione è proposta in particolare in riferimento al genere del travestimento, infatti nell'operazione di riscrittura Sanguineti si trova ad adattare alla scena un testo già esistente. Nel caso di opere non drammatiche l'operazione è particolarmente evidente, ma se del *Faust* si è già parlato come di un testo che teatralmente "scappa da tutte le parti", i *Sei personaggi in cerca d'autore* vengono rifunzionalizzati e delle *Tre melarance* si ha solo il canovaccio, a maggior ragione il concetto può dirsi valido per tutte le *pièces*. Non stupisce ormai che riflessioni nate per descrivere i travestimenti finiscano poi con l'avere una più ampia utilità, illuminando la visione dello scrittore sul teatro in generale; infatti quello che viene tratteggiato come drammaturgo "ideale" è chiunque concepisca un progetto all'insegna della non separazione tra le cattedre accademiche della «Letteratura Teatrale e quella di Teatro e Spettacolo. È la sintesi tra le due insomma: è l'apprestamento di un materiale destinato alla scena».[216]

Per meglio definire il profilo del *Dramaturg* Sanguineti, possono rivelarsi utili le categorie di «"drammaturgia preventiva" e di "drammaturgia consuntiva", coniate e sviluppate nel tempo da vari contributi di Siro Ferrone, e oggi d'impiego diffuso, ancorché eterogeneo»[217] delle quali ancora Scannapieco propone

con qualche personale modulazione, una rapida sintesi. Il *praeeventum* è, alla lettera, ciò che precede l'evento: in relazione a un testo drammatico, può fare riferimento tanto all'opera composta a tavolino, da un letterato "di mestiere", indifferente alla messinscena e impermeabile ai suoi effetti; quanto all'opera definita con ampiezza nella sua stesura complessiva da un "poeta di compagnia" – sia esso Lope, Shakespeare, Molière, Goldoni – perché la compagnia in scena non solo ne faccia il collaudo, ma lo vada compiendo, in proporzioni piò o meno estese, e sempre comunque in coaguli spettacolari irripetibili; ma può fare riferimento anche al canovaccio che fissa – quasi in misura aristotelica – l'equilibrio di un organismo drammaturgico destinato a vivere solo nella misura in cui soggetto all'indefinita "tessitura", verbale e non, che ne faranno di volta in volta gli attori (e in cui, di volta in volta, troverà la sua morte). Come si vede, l'unico denominatore comune è costituito dalla dimensione temporale in cui si situa l'azione di "scrivere per il teatro", di elaborare un testo scritto che pre-cede il momento performativo: ma si tratta di un "prima" che può presumere estese escursioni della sua funzionalità (da una tolleranza zero verso le "varianti di esecuzione" ad un pieno riconoscimento della loro incidenza "autoriale"), come anche, conseguentemente, dell'entità testuale cui dà luogo. Dal lato opposto, la drammaturgia *consuntiva*, è un'operazione che si situa a valle del momento performativo, che trae origine dalla sua *consunzione/dissipazione*, e che per statuto presuppone il cristallizzarsi, in un "invariabile" testuale, della memoria di una o più delle cangianti redazioni in cui esso si è espresso, fissando – o costruendo artificialmente –

[215] Ivi, 157-58.
[216] Ivi, 158.
[217] Scannapieco 2015, 38.

un'"istantanea" della sua fluida *dynamis.* […] è il caso di autori – da Goldoni a Pirandello a Eduardo a Dario Fo […] che nel succedersi delle edizioni delle proprie opere teatrali vennero inglobando nella versione a stampa le "varianti" prodotte in occasione di alcuni allestimenti.[218]

Un esempio di drammaturgia consuntiva viene offerto dall'"Analisi riflessiva della fiaba *L'amore delle tre melarance*" di Gozzi, che Sanguineti descrive come una sorta di

commentario interpretativo di uno spettacolo che, nel caso, ci è raccomandato in forma di racconto. L'azione ha avuto luogo, e ci viene trasmessa una sequenza di eventi teatrali, che non si riduce a narrazione schematica di una determinata vicenda […], ma ne offre un rendiconto minuzioso, che abbraccia ogni sorta di didascalie, relative ai costumi come alle scene, alla gestualità come all'eloquio. Di più, come in una apologetica cronaca recensiva, ci informa dell'esito della rappresentazione, delle reazioni del pubblico, episodio per episodio.[219]

Alle prese con siffatto materiale il compito diventa «percorrere una sorta di cammino a ritroso. Muovendosi da un ampio resoconto dello spettacolo, inventare, in quasi assoluta libertà, anzi in raccomandabile licenza, una sorta di scrittura "all'improvviso", di spartito "dell'arte"», cosa che sembra collocare l'autore sull'altro versante dell'*eventum*, quello che lo precede.
Che la drammaturgia di Sanguineti sia di tipo preventivo lo dimostrano svariate dichiarazioni, dalle quali si possono ricavare informazioni che riguardano 1) la concezione del testo teatrale, 2) il rapporto con/ruolo del regista, 3) le variabili che si presentano in fase di collaudo scenico.
Partendo dal primo punto, il materiale preparato da Sanguineti sembra consistere in un insieme di potenzialità che per lo più eccede le proporzioni previste per la rappresentazione, quindi passibile soprattutto di riduzioni. L'approccio può stare programmaticamente alla base dei patti col regista, ad esempio «Nel caso di *Orlando furioso* si partì lavorando senza aver deciso a quali sezioni del poema rivolgersi, che filoni seguire. La mia idea, e Ronconi era d'accordo su questo, era di fornire dei materiali tra i quali fosse possibile scegliere e che potessero essere organizzati in maniere diverse: il problema della quantità all'inizio non si è posto»[220] perché «Mi interessava […] organizzare un testo che non avesse nessun *luogo* prima della realizzazione, e che doveva essere soltanto un progetto, una scelta di materiali, di possibilità da attuare poi scenicamente, registicamente»,[221] oppure influenzare adattamenti successivi: «Lombardi mi chiede di mettere in musica il "Faust, un travestimento" che io avevo fatto per la scena. Bene, mi dice: "riducimelo a libretto, taglia quello che pensi giusto"; "no, taglia tu", risposi, e non feci nessuna obiezione, cioè non gli dissi: "peccato che non hai messo questo"…mi

[218] Ivi, 38-39.
[219] ATM, 7.
[220] OF, 285.
[221] Bartolucci 1970, 13-14.

pare assurdo».[222] Una visione del testo come base di lavoro altamente modificabile sembra cozzare con un fatto osservato da Erminio Risso, cioè che

> Sanguineti, allo stato attuale degli studi, viene a configurarsi quasi come uno scrittore *ne varietur*, nel senso che l'autore pare affidarsi ad una profonda elaborazione prima di scrivere, quasi un 'travaglio interiore' che lo porta alla scrittura, tanto che il *labor limae* posteriore (è evidente nell'analisi delle varianti) si riduce al minimo, al contrario di un suo sodale del Gruppo '63 come Arbasino, che invece pare vivere proprio attraverso revisioni e riscritture, le quali sembrano non farlo allontanare mai da nessuna delle sue opere, caratterizzate da un perenne stato di *work in progress* […]. Invece in Sanguineti diventa proprio cifra essenziale il sentire un testo nel momento della consegna alle stampe come definitivo, ed anzi se si vuole correggerlo o emendarlo, non lo si fa attraverso le varianti e i nuovi interventi, ma con un testo o un'opera successivi come recitano opportunamente alcuni versi autoriali di *Stracciafoglio 19*, i quali, per precisione, affermano che "(e dico che una poesia si corregge con un'altra poesia, un corollario / con un codicillo):", e come dimostra nella stessa raccolta la 7 del giugno 1978 che presenta una semplice *errata corrige* – questo recita il titolo – non numerata dell'agosto 1978. E questo, come vedremo non vale solo per i versi, per rubare una frase all'autore, la filosofia è quella del "cosa fatta capo ha". È proprio questo atteggiamento a consegnarci un autore le cui opere sono sentite dai lettori stessi come definitive.[223]

La discrasia con quanto detto in precedenza è però solo apparente se a proposito delle modifiche introdotte da Liberovici sul copione dei *Sei personaggi.com* Sanguineti afferma: «Naturalmente la sua è un'interpretazione. Ha fatto qualche spostamento di battute tra Autore e Padre. In sede di prova gli è capitato di toccare ancora qualcos'altro. Ma prima della definitiva andata in scena, io ho concordato un testo che posso considerare una redazione *ne varietur*».[224] La filosofia del «cosa fatta capo ha» è quindi compatibile anche con la produzione teatrale: semplicemente il momento della cristallizzazione del testo viene posticipato, la forma definitiva pattuita assieme al regista. Definire l'autore con l'etichetta a prima vista ossimorica di *Dramaturg* del *ne varietur* aiuta in realtà a riconfermare la sua drammaturgia come preventiva anziché consuntiva, poiché i principi di quest'ultima ammettono l'influenza sul testo delle «varianti di messinscena, talora anche di messinscene altrui» come illustra Scannapieco portando l'esempio dei *Sei personaggi in cerca d'autore*: «"commedia da fare" che venne costruendosi nell'esperienza scenica, non dimentica di geniali "apocrifi" come quello dell'allestimento parigino di Pitöeff (1923)».[225]

Concludendo sulla fisionomia del testo si può notare come le didascalie siano per lo più assenti.[226] Pieter de Meijer sostiene che nel teatro sanguinetiano «deve essere la parola pronunziata sul palcoscenico ad evocare, a creare la scena, senza il sostegno di didascalie. E effettivamente anche nel "travestimento" di *Faust*

---

[222] S, 112.
[223] Risso 2012, 80-81. *Stracciafoglio 19* è consultabile in Sanguineti 2010a, 250.
[224] SP, 19.
[225] Scannapieco 2015, 44.
[226] L'eccezione più vistosa è costituita da *Commedia dell'inferno*, in cui, dato l'approccio per lo più conservativo al testo originale, le didascalie sono un mezzo per rendere anche sulla pagina il contesto fortemente straniato, con la descrizione di ambientazioni televisive, clowns, imbonitori, eccetera.

mancano traduzioni delle numerose didascalie di Goethe, quasi per sottolineare che la messinscena si determina soltanto nelle parole dei personaggi del nuovo testo»,[227] e similmente Liberovici osserva, ottenendo un riscontro positivo dall'autore stesso, «nei tuoi lavori per il teatro di parola non usi quasi mai le didascalie sostenendo, correggimi se sbaglio, che ci sia già una messa in scena implicita nella scrittura».[228] L'intenzione dell'autore sembra dunque quella di comunicare la plasticità e iconicità dell'azione al lettore attraverso le sole battute, senza ricorrere ad annotazioni dall'effetto "spiegone", che offrono coordinate spaziali e indizi visuali in maniera mediata, cioè descrivendo anziché mostrando. Il legame, già osservato, tra scrittura, teatro e cinema nella poetica e nello stile di Sanguineti autorizza forse a sfruttare a titolo esemplificativo una suggestione offerta dalla Settima Arte. Se le preferenze di Sanguineti vanno al cinema muto, nella famosa intervista di Truffaut a Hitchcock risulta una certezza il fatto che prima dell'avvento del sonoro «il criterio con cui si misurava la bravura del regista fosse quello di girare il film con il minor numero possibile di didascalie» [229] con l'obiettivo di costruire il discorso filmico con mezzi puramente visivi. In termini teatrali il concetto è quello di portare in scena una parola che agisce, anziché mettere su carta una parola che racconta.
Se la fisicità della parola drammatica sanguinetiana ha suscitato l'interesse della critica,[230] è altresì vero che il drammaturgo ha giustificato l'assenza delle didascalie anche da un punto di vista più pragmatico, ad esempio il proprio *Faust* viene descritto «con un piccolo paradosso», cioè: «questo è un canovaccio verbalmente definito sino all'ultimo dettaglio, ma spoglio di qualunque determinazione didascalica, per la scena come per l'esecuzione. Perché, infine, questo *Faust* vuole essere proprio un "Puppenspiel" deferito ai "Comici dell'Arte" dell'oggidì»,[231] scelta motivata quindi dall'essenza peculiare della *pièce* da una parte, dall'idea generale di consegnare a una compagnia un copione "aperto" dall'altra.
La voce teatrale di Sanguineti sembra quindi intrinsecamente dotata di un valore deittico e di una tridimensionalità impliciti, ma si ferma sulle soglie della gestione concreta dello spazio che conducono direttamente sul palcoscenico in base alla percezione di una suddivisione dei ruoli. In altre parole, il *Dramaturg* sceglie di non sconfinare nel territorio del regista e degli interpreti, in un rapporto collaborativo che assomiglia ad una staffetta in cui ognuno corre per il proprio tratto con l'obiettivo di passare il testimone: «Io faccio il mio lavoro, produco testi, lui [il

[227] F, 10-11.
[228] S, 110.
[229] Truffaut 2014, 29.
[230] Per fare solo un esempio si può nominare il già citato intervento di Niva Lorenzini intitolato *La parola, la voce, il corpo: Storie naturali*, in Lorenzini 2011, 78-89. È poi l'autore stesso ad affermare «la presenza della voce è di per sé una presenza corporea, che implica almeno a livello immaginativo, se non a livello di fatto, una realtà anche gestuale. La voce è corpo» in un'intervista raccolta in Pesce 2003, 156.
[231] F, 68.

regista] fa il suo, mette in scena e mi pare che abbia diritto ad un suo spazio di libertà».[232]

Considerazioni simili conducono alla seconda questione preannunciata, cioè la relazione tra drammaturgo e regista, che, come ormai si può prevedere, si sviluppa nella concezione di Sanguineti all'insegna della libertà e di un certo *laisser faire,* comunque diverso da quello del «letterato "di mestiere" indifferente alla messinscena» cui fa riferimento Scannapieco. Alla base di questo approccio sembra infatti stare una riflessione critica sul teatro odierno sentito come «molto letterario»:

> c'è un relativo declino dell'attore almeno nel senso tradizionale, dell'attore mattatore insomma. Il teatro in chiave di regia ha molto meglio organizzato queste cose. Molto debole il teatro di autore, perché sono veramente pochissimi, quasi inesistenti gli autori puramente teatrali. I casi migliori forse si hanno quando si riescono a fondere queste cose insieme. Penso, non so, ad autori come Carmelo Bene, che elabora lui stesso i testi teatrali, magari operando per travestimento, appunto, oppure a Leo de Berardinis. […] Il teatro di regia nel complesso è stato un progresso rispetto al teatro di esibizione dell'attore, però quello che poi finisce di accadere è che questo teatro si è accademizzato molto e la sperimentazione registica viene ad essere un po' bloccata. Per questo dicevo, è importante la figura del drammaturgo, e in Italia questa è una figura o che non esiste o che opera in maniera poco efficace.[233]

Non stupisce che Sanguineti voglia evitare di diventare veicolo di contagio di movenze accademiche e iperletterarie in ambito teatrale e ostacolo alla sperimentazione. Così, ad esempio, l'autore sembra ricordare senza troppi patemi d'animo che nel caso del travestimento ariostesco

> All'inizio il lavoro si è svolto […] in modo abbastanza 'dialogato': Ronconi veniva da me, io gli consegnavo l'*Orlando* a 'puntate' e ogni volta si cercava di fare il punto della situazione. A dire il vero tutto ciò non è successo molto spesso […]. Certi suggerimenti ho continuato a darli anche quando ero ormai consapevole del fatto che probabilmente Ronconi non ne avrebbe tenuto conto o avrebbe trovato altri modi per ottenere il medesimo effetto o comunque un effetto analogo.[234]

Dicasi lo stesso per le collaborazioni con compositori e musicisti:

> il discorso è un po' analogo, io scrivo le mie cose e va bene, dopodiché mi pare giusto che chi le mette in musica ne faccia un uso libero, anche perché i modi di mettere in musica sono molti. Una volta, presente Berio ad una conferenza, mi han chiesto perché Berio rende incomprensibili certi passi, perché le parole vengono frantumate fino all'incomprensibilità eccetera e io citai volentieri una cosa che disse una volta Globokar al riguardo: "Se il pubblico non capisce una certa frase, non

[232] La premessa, piuttosto franca, è «Non è che io fossi sempre contento: è evidente che se un autore scrive un testo in un certo modo, lo pensa così. Però mi pareva giusta una divisione di responsabilità anche perché la realizzazione più scrupolosamente fedele alle supposte o interpretate intenzioni dell'autore è pur sempre arbitraria. Allora tanto vale che il regista faccia il lavoro suo e secondo me è brutto imporre dei limiti». S, 111.
[233] Pesce 2003, 158.
[234] OF, 286.

importa, questa ha agito sul musicista e il musicista se ne fa mediatore, se non del contenuto logico, del contenuto emotivo che naturalmente è vissuto".[235]

Certo la pagina e la scena possono essere gemelle o solo lontane parenti. Nel caso del progetto ariostesco, nonostante le consistenti modifiche apportate da Ronconi, come l'abolizione dei cantastorie e delle diapositive, la struttura del testo è legata a filo doppio a quella della performance da un presupposto fondamentale, cioè la ricomposizione dell'unità degli episodi narrati, da rappresentare contemporaneamente su più palchi.
Allo stesso modo, il rapporto tra scrittore e regista può fondarsi su una maggiore o minore intesa. Liberovici afferma «La collaborazione con Edoardo è stata per me fondamentale, in un rapporto che oserei dire complementare se non avessi paura di apparire presuntuoso. Tra noi c'è uno scambio molto libero, molto aperto: lui mi mette a disposizione quelli che ama definire "materiali verbali", e io li monto, li smonto e li rimonto come più mi sembra utile per la scena che ho in testa»,[236] e a colloquio con Sanguineti stesso, accolto come «Caro professore»,[237] parla di «determinazione dell'autore molto forte» combinata però con

un tuo atteggiamento quasi *zen* rispetto alla collaborazione e alla costruzione dei nostri progetti drammaturgici. Mi spiego. Mi hai fornito quello che tu chiami *materiale verbale* consono al soggetto prescelto […], hai stabilito delle regole, per esempio quella di lasciarmi piena libertà di montaggio fra i materiali chiedendomi però di non modificare nemmeno una parola, e quindi hai seguito gli sviluppi della creazione suggerendo di volta in volta come risolvere degli snodi particolarmente complessi o semplicemente incoraggiandomi a superare reverenziali timidezze.[238]

Meno irenico invece il rapporto Sanguineti-Besson, infatti quest'ultimo argomenta:

Se c'è un atteggiamento che attraversa tutti i miei spettacoli, credo che questo sia identificabile nella critica della società patriarcale. È qualcosa che mi diverte e insieme mi coinvolge. Oggettivamente mi interessa poco criticare soltanto la televisione, un certo modo di intendere la politica, la pubblicità o simili cose quotidiane. Nell'*Amore delle tre melarance* c'è molto di più […]. Facendo teatro accade spesso di non essere completamente d'accordo con un testo, ma lo si può sempre mettere in scena rispettandolo: così mi è accaduto a volte anche con Brecht. Ma qui c'è un dissenso più profondo da parte mia, perché secondo me i conflitti sociali sono soprattutto il riflesso del conflitto tra i sessi e questo concetto è potuto passare nello spettacolo solo forzando un poco la mano al testo di Sanguineti […] facendo sì che nella concretezza del palcoscenico emergessero in primo piano le componenti del testo che mi sono più congeniali, mentre altre vengono respinte un poco sullo sfondo. Latente nel testo di Sanguineti, e certamente estraneo alla visione del mondo di Gozzi, c'è in *L'amore delle tre melarance* una componente che autorizza la critica del patriarcato. Spero che nello spettacolo questo risulti ben chiaro.[239]

[235] S, 111-12.
[236] SP, 85.
[237] S, 105.
[238] Ivi, 109-10.
[239] ATM, 141-42.

Introdotta la critica al patriarcato, viene cassata, o almeno sfumata, la componente ironica sanguinetiana perché «L'ironia è sempre astratta, mentre a teatro è solo il concreto che conta. Perciò non mi sono preoccupato di portare in primo piano questo aspetto ironico presente nel testo di Sanguineti. Il teatro che mi interessa non è un'imitazione più o meno deformata della realtà, ma è un gioco con la realtà stessa».[240]

Compito del regista, e non solo, è evidentemente quello di misurarsi non soltanto con la propria estetica, ma con le esigenze pratiche e i problemi posti dalla messinscena, fatto che porta al terzo punto proposto, cioè l'importanza e l'influenza sulla *pièce* del collaudo del copione e dell'apparato scenico in generale. Nel caso dell'*Orlando*, ad esempio, Sanguineti racconta: «L'idea della simultaneità era presente sin dall'inizio, il modo di realizzarla era invece qualche cosa che in fondo Ronconi si riservava di definire non tanto quando il materiale fosse stato disponibile, ma proprio in funzione degli esiti delle prove in scena».[241]

Partendo dagli aspetti meno poetici, sappiamo dallo scenografo Uberto Bertacca che «la produzione dello spettacolo fu sovvenzionata da Ferrara e dal Festival di Spoleto come appare da tutti i manifesti. Ad essere sinceri devo confessare che non c'era una lira: ho dovuto fare i salti mortali per cercare di contenere le spese»,[242] motivo per cui

> Luca ha dovuto adattarsi ad una serie di costrizioni economiche che hanno inciso sul tono complessivo dello spettacolo. La sua idea di realizzare i cavalli in perspex avrebbe condotto ad un risultato molto ricco e molto 'freddo'; non essendoci denaro ha dovuto accontentarsi di quello che si poteva fare. Stessa sorte è toccata all'ippogrifo. Luca voleva utilizzare un muletto, una di quelle macchine che servono di solito per sollevare le casse, solo che per averla era necessario pagare una cauzione, di due milioni se non vado errato, che allora erano molti e che soprattutto non avevamo. Così gli feci la proposta di realizzare una macchina scenica a ruote dentate: lui non era esattamente entusiasta, ma alla fine l'idea fu accolta. Gli intenti di Luca erano diversi non tanto nella sostanza, quanto nella forma dello spettacolo.[243]

Una scenografia, oltre che *low budget*, consuntiva dato che

> Lo spettacolo nacque tra problemi e difficoltà; dell'allestimento definitivo non ho neppure fatto bozzetti precedenti alla realizzazione. In effetti i bozzetti esistenti della scenografia di *Orlando* sono stati fatti a posteriori, per una mostra di scenografia allestita in Giappone. Mi chiesero la documentazione di alcuni miei lavori, tra i quali l'*Orlando*, ed essendo in quel momento libero decisi di ricostruire a posteriori l'impianto scenografico dello spettacolo. Devo dire che mai come in questo caso i bozzetti si sono dimostrati fedeli alla realizzazione finale![244]

[240] Ivi, 142.
[241] OF, 285.
[242] Ivi, 309.
[243] Ivi, 310-11.
[244] Ivi, 309-10.

Le condizioni materiali soggiacenti all'allestimento ne informano più aspetti se il compositore Salvatore Sciarrino, ventiduenne nel '69, afferma:

> La musica dell'*Orlando* nacque dalla necessità di risolvere un problema tecnico fondamentale: anche per difficoltà di ordine economico non c'erano strumentisti, non c'erano mezzi; pensai quindi di usare gli attori come fonte di suono […]. Decisi di rimanere al di sotto del livello verbale, creando delle strutture sonore o per meglio dire delle fasce di suono complesso, entro le quali ogni attore emetteva un fonema e questi fonemi, sommandosi, producevano un suono diverso.[245]

Gli interpreti, altro tassello fondamentale per la riuscita della rappresentazione, oltre che farsi strumenti musicali «recitano due o tre personaggi; e quegli stessi che rivestono un ruolo solo sono costretti a presentarlo a zone di pubblico sempre diverse»[246] in uno spettacolo dagli esiti differenti rispetto a quelli collaudati:

> Luca ha fatto prove a tavolino esattamente come se gli attori avessero dovuto recitare in palcoscenico. Prestava attenzione agli accenti, alle intenzioni, alla dizione…Tutto ciò ha poi finito col perdersi nel caos che si formava durante gli spettacoli. I tempi della recitazione per esempio cambiavano necessariamente moltissimo a seconda della quantità di pubblico presente. Davanti ad un pubblico numeroso, aumentando i tempi necessari a coprire certe distanze, gli attacchi sincronizzati inevitabilmente saltavano e raramente gli episodi arrivavano a legarsi secondo le intenzioni, ma questo era in fondo anche il bello dello spettacolo. Accadeva a volte che gli attori ripetessero la stessa battuta all'infinito per poter rispondere dal luogo giusto e al momento appropriato ad un altro attore che magari stava in un diverso momento dell'episodio oppure in un altro luogo: era divertentissimo.[247]

La variabile rappresentata dalle capacità degli attori influisce anche sul testo se, come ricorda Sanguineti, «era sempre possibile per il regista operare dei tagli in rapporto alle opportunità di durata e alle prestazioni effettive degli attori. Alcuni interpreti potevano sostenere bene certi versi e una lunga durata, altri potevano invece reggerli meno efficacemente».[248] Il cast dell'*Orlando* è composto per lo più da attori giovani, tra cui un ventitreenne Michele Placido, *alias* Agramante, e una ventottenne Mariangela Melato nei panni di Olimpia, attrice che incontriamo nuovamente, dopo pellicole come *Mimì metallurgico ferito nell'onore* e la fama presso il grande pubblico, nell'adattamento pirandelliano, in cui presta la voce per le parti registrate su nastro della Figlia. Altri travestimenti vedono la partecipazione di interpreti arcinoti, come *L'amore delle tre melarance*, in cui è Lello Arena a impersonare il principe Tartaglia, fino ad arrivare allo statuto divistico di Vittorio Gassman, non a caso scelto come voce di Shakespeare in *Sonetto*.

[245] Ivi, 317.
[246] Bartolucci 1970, 20.
[247] OF, 312.
[248] Ivi, 287.

Per poter osservare quale forma assuma il testo una volta portato sul palco, si propone una rapida carrellata delle messinscene che presentano elementi di particolarità utili allo scopo.[249]
L'*Orlando* costituisce in questo senso la prima tappa obbligata, infatti, come spiega Ronconi: «L'azione si svolge su palcoscenici viaggianti e ciò favorisce un vero e proprio *movimento* del pubblico, costretto in qualche modo, a viaggiare verso le scene che gli piacciono di più. In un secondo momento vengono poi utilizzati sedili anch'essi manovrabili; e alla fine, attraverso una sorta di labirinto, si ha una vera e propria *espulsione* del pubblico all'esterno».[250] La scelta della sistemazione, temporale e spaziale, dei vari episodi risponde ai principi di un montaggio non casuale, infatti

> Nello spettacolo c'era una sorta di mappa, di natura molto grossolana se vuoi, legata a considerazioni quali: «Dove si trova Orlando mentre Angelica viene portata ad Ebuda?» - considerazioni che, torno a dire, sono in fondo prossime a quelle che governano anche l'*entrelacement* ariostesco. D'altra parte però l'architettura narrativa della rappresentazione non era decisa dalle sole coordinate spaziali: la distribuzione planimetrica del testo era infatti concepita in modo tale da permettere ad episodi dotati di caratteristiche simili di svilupparsi contemporaneamente. In altre parole insieme allo spazio agiva come principio strutturante del testo l'analisi delle funzioni narrative. Gli episodi omologhi sul piano della grammatica del racconto venivano concentrati sulle stesse 'fasce' temporali dello spettacolo. Tutte le sequenze connotate da una degradazione parodica del magico erano per esempio sincroniche: le avventure di Astolfo, dalla cattura di Caligorante all'incontro con le femmine omicide, si svolgevano infatti simultaneamente.[251]

Struttura cui si aggiunge il montaggio personale di ogni spettatore, che va costruendosi il proprio spettacolo decidendo quali vicende seguire, anche fisicamente,[252] infatti secondo Sanguineti

> potrebbe effettivamente essere la prima volta in cui il mito della partecipazione dello spettatore si realizza; nel senso, cioè, di concedere al pubblico non tanto una possibilità di scelta che è poi alla fin dei conti preordinata, prestabilita, quanto i motivi di una scelta assolutamente personale e responsabile: come dire, insomma, da un coinvolgimento per democrazia rappresentativa (in cui si chiama in causa un pubblico *già* selezionato) a una vera partecipazione *assembleare* di adesione *dal basso* e secondo ragioni che ognuno viene maturando e riconoscendo dentro di sé.[253]

Per quando preordinata, la possibilità di scelta da parte del pubblico è, assieme alla simultaneità dell'azione scissa in più luoghi, uno degli aspetti fondanti la *pièce*, che

---

[249] Non ci si sofferma sul *Faust* semplicemente perché non si sono reperite notizie rispetto a modalità di rappresentazione "inusuali".
[250] Bartolucci 1970, 15-16.
[251] È sempre Ronconi a parlare in OF, 301-02.
[252] Lo spettacolo non nasce infatti per lo spazio chiuso del teatro e, rappresentato la prima volta nella chiesa sconsacrata di San Nicolò a Spoleto, viene poi portato «ovunque: palestre, palazzi dello sport, Piazza del Duomo a Milano, Piazza Maggiore a Bologna, Ferrara, il Palazzo dello Sport dell'E.U.R…» come ricorda Bertacca. Ivi, 312.
[253] Bartolucci 1970, 23.

si tenta di preservare senza successo nella trasposizione televisiva proposta dalla Rai, a proposito della quale Sanguineti afferma:

> dissi a Ronconi che lo lasciavo libero di intervenire sul piano drammaturgico; non potevo occuparmi di quel progetto. Avrei accettato volentieri di curare la nuova versione del testo se si fosse mantenuta l'idea iniziale di Ronconi, quella cioè di utilizzare due canali televisivi simultaneamente. La cosa fu però giudicata tecnicamente impossibile dai funzionari Rai. Quell'anticipo dello *zapping* e di *Blob* sarebbe stato un modo per mantenere la simultaneità e per attribuire anche allo spettatore televisivo la possibilità di costruirsi il 'suo' spettacolo.[254]

Una sorta di *Conte à votre façon* in versione televisiva, che la Rai non può o non vuole realizzare negli anni Settanta, ma che dimostra la sua modernità se nel 2018, con altri mezzi, Netflix lancia *Bandersnatch*, un film interattivo basato su presupposti e regole di funzionamento non troppo dissimili.
Ma tornando al teatro, Ronconi afferma che il pubblico si trova «davanti a due scelte: o *partecipa* al gioco che gli proponiamo, o si mette in disparte e sta a guardare. E in questo caso si annoierà, perché, ripeto, lo spettacolo *va vissuto*, non certo visto e "giudicato". Se, al contrario, lo spettatore *entra nel gioco* potrà, immediatamente, essere parte viva, attiva, di esso. Sia chiaro, inoltre, che lo stimolo a cui saranno sottoposti i presenti è di natura prevalentemente fisica, "meccanica"».[255] Che cosa si intenda parlando di stimoli di natura fisica lo chiarisce la recensione di Ettore Capriolo, nella quale si fa notare che «queste persone devono stare in piedi per oltre due ore, che le serate sono fra le più intollerabilmente afose dell'anno, che il caldo l'umidità e la calca costringono a contatti anche sgradevoli, che l'avvio improvviso dei carrelli, velocemente avviati ad aprirsi un varco tra la folla, crea una situazione di pericolo fisico e obbliga a spostamenti repentini».[256]
Il contatto non avviene solo tra gli spettatori sudati, ma anche tra questi e gli interpreti, per cui Italo Moscati parla di «rottura del diaframma tra palcoscenico e platea» osservando che gli attori «stavano in agguato per scattare dentro il pubblico o si dannavano a spingere con i tecnici le tante piattaforme».[257] La partecipazione auspicata dal regista diventa nel giudizio di Franco Quadri «immedesimazione: di qui l'applauso non più usato come strumento di apprezzamento critico ma come esplosione di gioia di fronte agli scioglimenti felici delle vicende (Bradamante che atterra Sacripante; Orlando che uccide l'orca; l'abbraccio di Bradamante e Ruggiero; l'incontro di Angelica e Medoro); di qui l'incredibile assistenza prestata da alcuni spettatori ai "morti" dopo una scena di guerra».[258]
Quello che sulla pagina è un travestimento iperstrutturato viene offerto al pubblico affinché lo smonti e riassembli; le calibrate geometrie del testo sono programmate per autodistruggersi in una rappresentazione volutamente caotica.

---

[254] OF, 289.
[255] Bartolucci 1970, 15.
[256] Capriolo 1970, 117-18.
[257] Moscati 1970, 134.
[258] Quadri 1970, 141.

Da una *pièce* che vive soprattutto del rapporto con gli spettatori, costruita con materiali di scena complessi ma per così dire "di fortuna", si passa a una messinscena in cui la scenografia gioca un ruolo di primo piano.
In *Commedia dell'Inferno*, si è già visto, il testo dantesco viene per lo più conservato, quindi lo straniamento è giocato sulla dissonanza tra materiale verbale e contesto culturale, anche cronologicamente incongruo. Non a caso è questo l'adattamento più nutrito di didascalie, in cui l'autore descrive minuziosamente la scena, i modi della recitazione e l'atmosfera generale, a partire dall'*incipit*:

pista vuota sul fondo, coperta di sabbia: un circo attrezzato, nei modi consueti; tre gabbie, con le tre fiere impagliate, gigantesche; le pareti, ai lati della pista a fossa, sono provviste di una scala laterale a chiocciola, variamente intrecciata e incrociata, a cui si accede da vani interni, collocati a diversa altezza, chiusi da saracinesche, da cui potranno apparire i personaggi;

i due presentatori appaiono come due imbonitori o clowns, irrompendo come in pista, a bandire lo spettacolo; parlano con grandi gesti, molto velocemente, talvolta rubandosi la battuta, interrompendosi, sovrapponendo le voci; tra quanto dicono e la recitazione, da comici da circo, vi deve essere piena dissociazione; anche i loro abiti, i volti colorati vivacemente, devono corrispondere a una situazione circense;
(CI, 19)

Dal punto di vista di Federico Tiezzi

non restava, a me, regista, che qualificare la messinscena come esperienza di una messinscena: affermando quel supporto scenico unitario che sintetizzasse tutti gli infiniti procedimenti del testo e li riconducesse verso una singola prospettiva: la visualizzazione del viaggio infernale. La scena dello spettacolo riproduce, in pianta, il corpo di un uomo: che si distende sul cemento freddissimo del Fabbricone. Quasi che l'esperienza del testo dovesse camminare nella linfa vitale del corpo umano (il corpo dell'attore) per darsi nella sua dinamica originaria; quasi che l'Inferno non fosse altro che lo spazio chiuso del corpo: che ho circondato e travestito con una grande vasca piena di fango. La vasca melmosa contiene (nello spettacolo) attori spazio scenico oggetti e parole. Come aborigeni di un rito iniziatico gli attori usano il fango al modo in cui Sanguineti usa il mescolamento e la pluralità degli stili e delle lingue: per scoprire segni nuovi negati al corpo bianco e nettato; per abbassare (o innalzare) l'assolutezza del segno-corpo, per travestirlo in vista di una trasfigurazione.[259]

L'impressione è quella di una scenografia che sfrutta il cemento e il fango come figuranti metaforici, una messinscena in cui la fisicità è evocata in funzione allusiva per significati altri, più che vissuta in se stessa e condivisa come nell'*Orlando*. Se per il travestimento ariostesco la critica ha parlato di rappresentazione «popolare», Tiezzi sembra puntare a un teatro nutrito di lirismo, a partire dalla scelta di affidare separatamente le tre cantiche alla triade Sanguineti-Luzi-Giudici: parole e oggetti di scena sembrano voler attraversare dantescamente tutti i livelli di senso dell'allegoria. Il regista usa una terminologia cinematografica per parlare della resa spettacolare di un «testo che sta in equilibrio tra cinema e melodramma, tra

[259] CI, 12-13.

plurilinguismo e mescolamento di stili, tra esperienza verbale ed esperienza drammaturgica», per cui

> teatralmente la scena protende i suoi arti inferiori (e non è vana metafora) verso il pubblico, penetrando direttamente nella cavea in cui stanno seduti gli spettatori. Gli attori passano da una recitazione in primo piano a una in campo lungo, una volta che, ripercorso a ritroso l'asse centrale della scena (la spina dorsale) si trovino (nella sezione della testa) alla massima distanza rispetto allo spettatore. Un palcoscenico è il cuore dello spazio teatrale: per questo i personaggi lottano, per arrivare, là sopra, ad avere la parola, a poter dire i loro versi. Al palcoscenico e alla luce di scena tendono gli attori-dannati per aver vita teatrale: per nominarsi come personaggi e non come entità del fango.[260]

Il momento in cui la valenza metaforica della scena assume più concretezza, difesa anche dal regista, sembra essere quello in cui la struttura del palco influenza direttamente la fruizione dello spettacolo: così come il lettore avanza in un racconto strutturato secondo la logica del montaggio, in cui «i vari episodi si legano tra loro per tagli netti (più all'insegna di Godard che di Ejzenštejn), senza dissolvenze…È tutto un seguitare di primi piani, una esclusione totale della carrellata dantesca (che consiste in un avvicinamento progressivo alla situazione o al personaggio, attraverso anticipazioni fatte di descrizione, similitudini, stati d'animo ecc.): tutto un procedere per zoomate, per piani fissi, per prospettive che affondano verso il nucleo drammatico della scena»,[261] così il punto di vista dello spettatore viene costruito come un'inquadratura entro la quale far muovere gli attori in un gioco di piani. Il risultato sembra essere quello di una ricercata omogeneità tra la pagina e la scena, governate da principi estetici e funzionali simili.
Per quanto riguarda la gestione degli attori, questi

> si muovono secondo coordinate geometriche: come è delle cellule e dei sistemi di scorrimento (sanguigno, linfatico) del corpo umano. L'Inferno è una geometria: e tanto più questa è limpida, percepibile, tanto più essa è condannante. Anche recitazione, luci, movimenti seguono un impianto geometrico. Ne scaturisce una architettura chiusa, implosiva e dinamica. Gli attori costruiscono e disfano la scena: il loro lavorìo, preciso, determinato, fa parte della loro pena nel bagno penale della scena, nei lavori forzati del teatro. La recitazione si adegua a questa geometria infallibile: ma gli spiragli emotivi che essa apre nella dizione dei versi sublimi schianta volta a volta la prigione. L'Inferno deve pur essere un luogo geometrico: il luogo dove l'anima si assenta nella geometria. Poiché dove tutto è sistematizzato e ordinato matematicamente, dove tutto si muove secondo un piano preciso e infallibile si ha l'esatto quadro dell'Inferno come luogo in cui la dannazione consiste nell'impossibilità di sfuggire a un disegno preordinato.[262]

Se l'Inferno come geometria è concetto già dantesco, attribuirgli le fattezze di un corpo umano sembra richiamare l'immagine platonica di σῶμα-σῆμα dell'anima, cioè il «luogo dove l'anima si assenta», imprigionata da leggi non solo euclidee, ma

[260] Ivi, 13.
[261] Ivi, 9.
[262] Ivi, 13-14.

biologiche. Peggio di *l'enfer, c'est les autres* può esserci solo la nozione di un Aldilà claustrofobicamente fatto su misura che si comincia ad esperire al di qua e dal quale, coincidendovi fisicamente, è impossibile separarsi: noi stessi. Ma Tiezzi viene in soccorso e offre un'interpretazione conclusiva meno angosciante e più poetica: «La *Commedia* è un fantasma che possiede il corpo, tutto, della nostra letteratura».[263]

Dalla scenografia come elemento di primaria importanza si è partiti per parlare di *Commedia dell'inferno*, dall'assenza di scenografia, o dal minimalismo della stessa, si riprende per osservare i travestimenti diretti da Liberovici. Né in *Sonetto* né in *Sei personaggi.com* Sanguineti offre indicazioni didascaliche, cosa che è invece il regista stesso a fare nel travestimento pirandelliano attraverso le *Note di scrittura scenica*, poste in appendice al testo. Nella prima nota si legge:

> Il pubblico attraversa la platea e tramite due scalette laterali, come i «Sei personaggi» pirandelliani, prende posto sul palcoscenico. Al contrario di Pirandello, non chiederanno di essere rappresentati, ma il loro «essere in scena» li «automaticamente» rappresenterà. Tra il pubblico, fin dal foyer, ci saranno confusi con gli spettatori, gli attori che interpreteranno il Padre, la Figlia, la Madre, il Figlio. Dalla scena verso la platea ci sarà una luce fortissima, abbagliante e il pubblico dovrà avvertire una sensazione di smarrimento. Dovrà sin dall'inizio percepire attraverso la mutazione delle convenzioni – scena/platea – una diversa possibilità di fruizione teatrale.[264]

Le didascalie hanno dunque innanzitutto una funzione descrittiva e narrativa posta al servizio della nuova trama della commedia cioè, come spiega Liberovici

> quella che porta in primo piano un Autore, potremmo dire un creativo, che convoca ogni sera trecento spettatori in un luogo scenico. Il pubblico e gli attori sono giunti insieme in questo luogo, ciascuno potrebbe essere un personaggio della commedia che si va a rappresentare. In modo assolutamente casuale, anche se sapientemente organizzato, l'Autore sceglie tra il pubblico quattro interlocutori che, «solo per caso», si riveleranno essere gli attori in locandina. Poi, egli comincia a farli agire, cioè a mettere in scena una storia che probabilmente è la sublimazione dell'amore dell'Autore stesso per sua figlia. Per rendere subito chiaro il gioco del doppio, con Sanguineti abbiamo proprio voluto che quasi tutte le battute del Padre fossero interscambiabili con quelle dell'Autore. E l'Autore, che mette in scena se stesso attraverso il Padre, finisce con confondersi con lo stesso Pirandello.[265]

Quasi inesistenti invece le indicazioni che riguardano i movimenti degli attori e i riferimenti a oggetti di scena, che si riducono a una botola di vetro, il cui scopo è innanzitutto quello di cristallizzare Padre e Figlia «nell'immagine dell'incesto al centro della scena»,[266] con una funzione di messa in rilievo del tema sottolineato nel copione di Sanguineti del quale si vuole comunicare l'inquietudine «non solo con le parole, ma anche attraverso la forza virtuale di qualcosa che emerge

[263] Ivi, 14.
[264] SP, 53.
[265] Ivi, 88-89.
[266] Ivi, 66.

prepotentemente dal sottotesto».[267] Quanto al rapporto tra pagina e scena, apparentemente è quest'ultima a retrocedere per fare spazio alla prima, o, con le parole del regista: «Credo che nel nostro spettacolo il testo e la recitazione degli attori emergeranno prepotentemente in primo piano, mentre la struttura pur molto elaborata dello spettacolo dovrà rimanere in sottofondo».[268] Il testo infatti viene addirittura "doppiato" nelle *Note,* che riportano parti registrate, recitate o cantate, da riprodurre in contemporanea rispetto alle battute sanguinetiane, sotto alle quali funzionano da eco o tappeto sonoro. Ad esempio il racconto della Figlia a proposito degli incontri col Padre inizia nella versione scritta da Sanguineti come segue:

> FIGLIA veniva a scuola, a prendere me, all'uscita, a guardare
> me, a guardarmi:
> mi aspettava lì, dove c'è il cancello, lì nel casino della auto,
> e quando pioveva, con l'ombrello nero:
> non diceva niente: mi faceva un segno, con la mano, un
> ciao, dietro un albero, mi salutava:
> (SP, 27)

ed è così amplificata nella rispettiva nota:

> VOCE FIGLIA veniva a scuola, a prendere a me, all'uscita a
> guardare me, a guardarmi:
> mi aspettava lì, dove c'è il cancello, non diceva niente: mi faceva
> un segno, con la mano, mi salutava:
> (SP, 54)

Anche nel caso di *Sonetto* sono le voci recitanti i versi, sanguinetiani e shakespeariani, a dominare lo spettacolo, che si presenta come una sorta di lettura musicata più che una *pièce* teatrale in senso tradizionale.
Il minimalismo della scena e la preponderanza della pronuncia del testo sono solidali al concetto di «scenografia acustica» proposto da Liberovici, che parla di «spazio mentale» e di «un campo di ricerca che a me interessa molto e che si è sviluppato soprattutto in Francia, dove c'è proprio una scuola di musica concreta denominata "cinema per gli orecchi", perché è in grado di creare uno spazio di movimento e di suono capace di instaurare un rapporto autenticamente spettacolare. […] Mi piacerebbe che questa idea di teatro, il teatro del suono, fosse descritta con questo ossimoro: barocco invisibile».[269] Così nella prima pagina riservata alle *Note* dei *Sei personaggi.com* si legge, al posto di didascalie riguardanti costumi e fondali:

> Un suono molto basso, profondo, quasi inudibile, aiuterà a evocare una sorta di vertigine. Una volta seduti, tutto andrà a buio. La prima battuta sarà frammentata – se ne deve perdere il senso – abbinata a una interpretazione ritmica del battito cardiaco, spazializzata su 6 canali monofase. I 6 altoparlanti

[267] Ivi, 89.
[268] Ivi, 88.
[269] Ivi, 91.

che diffondono la battuta, scendono molto lentamente sul pubblico, dall'alto, quasi fossero il materializzarsi delle voci dei corpi degli attori che hanno popolato la scena in precedenza e che la popoleranno a breve.[270]

Il «materializzarsi delle voci dei corpi degli attori» sembra conciliarsi perfettamente con la concezione sanguinetiana di testo come corpo e di parola gestuale, che trova una precisa trasposizione in termini spettacolari quando Eugenio Allegri, che interpreta l'Autore «si pone in mezzo alla scena muovendo le mani come un burattinaio che governa i fili delle sue marionette – così facendo evocherà le voci dei suoi personaggi, che, spazializzate, cominceranno a vivere in mezzo al pubblico».[271]
Di più, il testo di Sanguineti più che essere tradotto visivamente viene fisicamente portato sul palco quando l'Autore comincia a toccare le voci registrate, quasi palleggiando l'invisibile rigonfiamento della parola "bambina", facendo rimbalzare la bilabiale occlusiva sonora.[272]

[270] Ivi, 53.
[271] Ivi, 54.
[272] Cfr. il video su *YouTube* consultabile all'indirizzo: https://youtu.be/2hxMbh5SQ8Y [26/06/2022].

CAPITOLO IV

La lingua

Nel corso della sperimentazione relativa al genere del travestimento, Sanguineti collauda differenti soluzioni linguistiche, che vanno da un minimo a un massimo di manipolazione del testo originale, da comporre *ex novo* quando non dato, da drammatizzare quando non già teatrale, da tradurre quando non italiano.
I prossimi paragrafi indagheranno tali soluzioni.

1. *Fedeltà e drammatizzazione*

Cominciando dal primo travestimento, si può notare con Claudio Longhi che

> Anche se nell'adattamento di *Orlando furioso* Sanguineti dimostra di seguire un orientamento conservativo limitandosi a 'citare' dialoghi e discorsi diretti del poema o a drammatizzare i passi narrativi attualizzandoli e trasponendo i verbi alla prima persona, egli non agisce mai come copista neutrale, ma 'traveste' capillarmente il dettato ariostesco a volte modernizzando grafie, lessico e sintassi – per rendere il senso più facilmente intelligibile agli spettatori o per facilitare la messa in voce da parte degli attori –, a volte creando 'imitazioni' cinquecentesche a fronte di grafie e costrutti simili nell'uso ariostesco a quelli attestati nell'italiano contemporaneo. Per l'autore di *Laborintus* la gamma di possibilità linguistiche consapevolmente o inconsapevolmente a disposizione nel 'travestire' *Orlando furioso* eccedeva di gran lunga il codice ariostesco e bembesco estendendosi diacronicamente dal volgare delle origini alla lingua contemporanea e dilatandosi sincronicamente ai registri più disparati dell'italiano moderno – da quello colto proposto da Sanguineti nella produzione saggistica, al «lessico francamente regressivo» e alla «sintassi sbalordita e deficiente» di *Capriccio italiano*.[273]

Un'analisi puntuale della grafia di singole parole e sintagmi, così come dei segnali interpuntivi, risulta però operazione scivolosa alla luce della già discussa questione filologica che caratterizza il testo:

> In mancanza del dattiloscritto originale, non possiamo stabilire quali varianti rispetto al poema siano state introdotte nel copione da Sanguineti e quali dai suoi copisti. […] Alcune parole ricorrono per esempio indifferentemente con grafia cinquecentesca o moderna («annello»/«anello», «camino»/«cammino», «cavalliere»/«cavaliere» etc.) senza che si possa stabilire se la scelta per l'una o per l'altra variante sia ascrivibile alla volontà autoriale o ad un errore di trascrizione. Il problema è particolarmente grave per la punteggiatura: il *Dramaturg* ha finito col sovrapporre il proprio *usus scribendi* a quello ariostesco creando un sistema di interpunzione ibrido e di connotazione stilistica incerta. Ronconi ha ulteriormente complicato la situazione testuale quando, montando materialmente il collage dei passi dell'adattamento scelti durante la prima fase di

[273] OF, 35.

selezione, si è scarsamente preoccupato della coerenza dell'interpunzione nel *continuum* originato dalla giustapposizione in successione dei singoli ritagli. Chi ha materialmente trascritto il copione ha poi introdotto a propria volta nuovi errori omettendo o aggiungendo segni di punteggiatura rispetto al modello.[274]

Rimandando quindi all'edizione critica di Longhi per approfondimenti, ci si limita qui a osservare alcuni aspetti linguistici dell'*Orlando* verosimilmente attribuibili a Sanguineti, ripartendo dalle dichiarazioni dell'autore stesso:

nell'Ariosto è presente un chiaro elemento di 'drammatizzabilità', esistono cioè situazioni del poema in cui l'elemento drammatico acquista una grande forza. La cosa che poi mi appassionò enormemente, e qui torniamo al problema dell'effetto di straniamento, fu il passaggio dalla terza alla prima persona: comportando una sorta di duplicazione del personaggio questa trasposizione morfologica mi procurava un piacere inaudito. Il personaggio dice di stare facendo una cosa nel momento preciso in cui la fa. Solitamente negli adattamenti dei romanzi si prendono intere scene di dialogo e si riportano tali e quali; proprio in virtù del passaggio dalla terza alla prima persona il 'travestimento' dell'*Orlando* non si risolse invece in un semplice lavoro di taglio. La trasposizione grammaticale portò a moltiplicare l'effetto di straniamento: il personaggio che racconta quello che sta facendo è il massimo![275]

Mai come in questo travestimento la parola teatrale riesce ad essere contemporaneamente racconto e azione. Le battute dei personaggi in quanto sincroniche e isomorfe a gesti e movimenti possiedono una valenza più che puramente descrittiva e diventano insieme causa e conseguenza del procedere diegetico e pragmatico delle vicende. Paladini, messaggeri e donzelle pronunciano quelle che sembrano formule magiche per il loro potere di evocare situazioni e creare sviluppi, e che delle avventure risultano allo stesso tempo il precipitato ultimo, il significato verbalmente tangibile.
Quanto alla «trasposizione grammaticale» essa riguarda innanzitutto il passaggio dalla terza alla prima persona cui fa riferimento l'autore.
I personaggi possono dire "io" sovrapponendo la propria voce a quella di Ariosto in brani che non richiedono una traslazione grammaticale, ma comportano implicitamente un cambio di narratore che coinvolge addirittura l'autore del poema, come in apertura:

> ASTOLFO:
> Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori,
> le cortesie, l'audaci imprese io canto,
> che furo al tempo che passaro i Mori
> d'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto,
> seguendo l'ire e i giovenil furori
> d'Agramante lor re, che si diè vanto
> di vendicar la morte di Troiano
> sopra Carlo imperator romano…

[274] Ivi, 35-36.
[275] Ivi, 294.

(OF, p. 81, vv. 4-12)

Il testo rimane sostanzialmente invariato anche quando il discorso diretto è originariamente presente, come nell'incontro tra Pinabello e Bradamante:

PINABELLO:

Signor, guerriero gagliardo, io conducea	E cominciò: «Signor, io conducea
pedoni e cavallieri, e venìa in campo	Pedoni e cavallieri e venia in campo
là dove Carlo il nemico attendea	Là dove Carlo Marsilio attendea,
perch'al scender del monte avesse inciampo;	Perch'al scender del monte avesse inciampo;
e una giovane bella meco avea,	E una giovane bella meco avea,
del cui fervido amor nel petto avampo:	Del cui fervido amor nel petto avampo:
e ritrovai presso a Rodonna armato	E ritrovai presso a Rodonna armato
un che frenava un gran destriero alato.	Un che frenava un gran destriero alato.
(OF, p. 110, vv. 14-22)	(Canto II, 37)

Nella maggior parte dei casi però, la narrazione viene riscritta dal punto di vista soggettivo di un personaggio che declama pensieri e descrive azioni riflessivamente, come nel *Racconto di Orlando pazzo della propria pazzia*:

ORLANDO:

Qui "Angelica e Medor" con cento nodi	Angelica e Medor con cento nodi
legati insieme, e in cento lochi vedo.	Legati insieme, e in cento lochi vede;
Quante lettere son, tanti son chiodi	Quante lettere son, tanti son chiodi
con che, per gli occhi, il mio cuore mi fiedo.	Coi quali Amore il cor gli punge e fiede:
Vo col pensier cercando in mille modi	Va col pensier cercando in mille modi
non creder quel ch'al mio dispetto credo:	Non creder quel ch'al suo dispetto crede;
ma quel che vedo a creder mi sforza	Ch'altra Angelica sia creder si sforza,
che il suo nome ella scrisse in questa scorza	Ch'abbia scritto il suo nome in quella scorza.
(OF, p. 247, vv. 9-16)	(Canto XXIII, 103)

Se ciò che risulta è fondamentalmente un soliloquio si può notare come, rispetto alla critica che parla di un «Poema ridotto in dialoghi da Edoardo Sanguineti», Longhi sostenga: «dietro un'apparente maschera dialogica, mi pare ci si trovi solo in presenza di racconti fatti a se stessi, ad altri personaggi o al pubblico».[276]
Il passaggio alla prima persona comporta una serie di cambiamenti più o meno ovvi, come nel caso di pronomi personali, aggettivi possessivi e tempi-modi verbali, con l'eliminazione di infiniti e voci impersonali per una maggior pregnanza del soggetto e presentificazione delle vicende, modifiche che vanno inoltre nella direzione della drammatizzazione del testo, così come l'inserimento della deissi, di modalità conative, fatiche e di altri elementi tipici del parlato-recitato:

il *nostro* popol raro, per un'orca	il popul raro, poi che la brutta orca
(OF, p. 138, v. 121)	(Canto VIII, 51, v. 6)

[276] Ivi, 295.

Intanto, *ohimè!* infelice (e non so come),
perdo la donna *mia* per l'aer fosco;
(OF, p. 89, vv. 94-95)

Intanto l'infelice (e non sa come)
Perde la donna sua per l'aer fosco;
(Canto VIII, 82, vv. 1-2)

Ohimè! ch'io riparar non so né posso
ch'in sella non rimontino i guerrieri:
(OF, p. 211, vv. 368-69)

Atlante riparar non sa, né puote,
Ch'in sella non rimontino i guerrieri,
(Canto XII, 33, vv. 1-2)

ei taglia, uccide, e mena a distruzione
(OF, p. 234, v. 225)

Taglia et uccide, e mena a destruzione:
(Canto XVI, 59, v. 4)

Già *volan* braccia e capi: e ne la fossa
cade da' muri una fiumana rossa
(OF, p. 231, vv. 127-28)

Braccia e capi volare; e ne la fossa
Cader da muri una fiumana rossa.
(Canto XIV, 121, vv.7-8)

che l'Isola del pianto *è* nominata
questa, che da crudele e fiera tanto
(OF, p. 141, vv. 38-39)

Che l'Isola del pianto era nomata
Quella che da crudele e fiera tanto
(Canto X, 93, vv. 2-3)

Ora, salvando una città, non soli
(OF, p. 232, v. 161)

Sì che salvando una città, non soli
(Canto XVI, 34, v.1)

Ahi duro scoppio, che in perpetuo suono
simile è a un grande e spaventoso tuono!
(OF, p. 232, vv. 147-48)

Sentesi uno scoppio in un perpetuo suono,
Simile a un grande e spaventoso tuono.
(Canto XIV, 133, vv. 7-8)

Io sono Olimpia, e sono la figliuola,
io, del conte d'Olanda, a lui sì grata
(OF, p. 103, vv. 124-25)

«Io voglio che sappiate che figliuola
Fui del conte d'Olanda, a lui sì grata,
(Canto IX, 22, vv. 1-2)

Io *ti priego*, *Donzella*, nella barca
(OF, p. 100, v. 29)

Orlando priega lei che ne la barca
(Canto IX, 10, v. 3)

O Doralice, io vedo quel bel viso
che non ha paragone in tutta Spagna:
(OF, p. 198, vv. 56-57)

Come il Tartaro vede quel bel viso
Che non ha paragone in tutta Spagna,
(Canto XIV, 52, vv. 1-2)

Ascolta, *Atlante*, Ruggier vo' porre
in libertà: *tu*, se sai, gracchia e ciancia;
(OF, p. 123, vv. 525-24)

Rispose la donzella: «Lui vo porre
In libertà: tu, se sai, gracchia e ciancia;
(Canto IV, 34, vv. 5-6)

Tu vedi in parte la cristiana frotta
(OF, p. 234, v. 243)

Onde la spaventata ignobil frotta
(Canto XVI, 74, v. 7)

Ascoltate, baroni e capitani,
che intorno a me raccolti ho *qui* e ridutti,
su *questa* riva, ch'è alta sopra i piani,
sì che possiate udirmi e veder tutti.
O Inglesi e Scoti, *qui* a levar le mani
(OF, p. 232, vv. 153-57)

Ma prima quei baroni e capitani
Rinaldo intorno avendosi ridutti,
Sopra la riva ch'alta era dai piani
Sì che poteano udirlo e veder tutti,
Disse: «Signor, ben a levar le mani
(Canto XVI, 32, vv. 1-5)

In particolare l'apostrofe al destinatario-pubblico, intra o extradiegetico, è elemento teatrale già ariostesco mantenuto:

Non crediate*, signor*, che però io stia
per sì lungo camin sempre su l'ale:
ogni sera all'albergo io me ne già,
schivando a mio poter d'alloggiar male:
(OF, p. 140, vv. 23-26)

Non crediate, *Signor,* che però stia
Per sì lungo camin sempre su l'ale;
Ogni sera all'albergo se ne gia,
Schivando a suo poter d'alloggiar male:
(Canto X, 73, vv. 1-4)

a proposito del quale Sanguineti, a colloquio con Ronconi e Bartolucci, osserva:

Quando, ad esempio, l'Ariosto adotta il vocativo all'ascoltatore, ai «signori», introduce, riprendendo un modulo stilistico obbligato, qualcosa che nel Tasso non a caso non potrebbe esistere. La voce del Tasso, invero, è una voce che si colloca dentro uno spazio inesistente, mentre quella dell'Ariosto è legata a uno spazio concreto, c'è un pubblico davanti alle ottave dell'Ariosto, e c'è *una voce che dice*, anzi c'è una polifonia organizzata immediatamente nel testo. E qui sta il movimento drammatico intrinseco nell'ottava.[277]

Talvolta sono le didascalie a specificare che i fatismi sono rivolti allo spettatore del 1969, invitato a partecipare alla *pièce*:

CAVALIERE DEL NAPPO (*ad uno spettatore)*
Cortese nell'aspetto e nei sembianti
Ecco *ti vegno* con un nappo avanti,
ti saluto e ti chieggo con bel modo,
se sei legato col nuziale nodo.

AMATORE:
Porto quel giogo e tuttavia ne godo.
(OF, p. 280, vv. 110-16)

Venir si vede un cavalliero inanti
Cortese ne l'aspetto e nei sembianti.
(Canto XLII, 70, vv. 7-8)

Costui dopo il saluto con bel modo
Gli domandò s'aggiunto a moglie fosse,
Disse Rinaldo: «Io son nel giugal nodo»,
Ma di tal domandar meravigliosse:
Soggiunse quel: «Che sia così, ne godo»;
(Canto XLII, 71, vv. 1-5)

Altre volte simili indicazioni didascaliche chiariscono come le rare sopravvivenze della terza persona siano da intendersi come battute dei personaggi-cantastorie che si rivolgono alla platea:

ORLANDO:
O vergine graziosa, or ti consola!
e guarda: che esce già con la ghirlanda
di rose adorna e di purpurea stola
la bianca Aurora al solito camino.
(*Al pubblico*)
Qui *partono*, Isabella e il paladino.
(OF, p. 131, vv. 187-93)

Cortesemente Orlando la consola:
E quindi, poi ch'uscì con la ghirlanda
Di rose adorna e di purpurea stola
La bianca Aurora al solito camino,
Partì con Isabella il paladino.
(Canto XIII, 43, vv. 4-8)

[277] Bartolucci 1970, 19-20.

Quando presenti nel poema sono accuratamente conservate (spesso valorizzate, ad esempio attraverso l'uso della punteggiatura) anche interiezioni ed *exclamationes*:

Deh, dove senza me, dolce mia vita,
rimasa sei sì giovane e sì bella?
(OF, p. 88, vv. 49-50)

Deh, dove senza me, dolce mia vita,
Rimasa sei, sì giovane e sì bella?
(Canto VIII, 76, vv. 1-2)

Oh infelice! Oh misero! che voglio
se non morir, se 'l mio bel fior colto hanno?
(OF, p. 88, vv. 65-66)

Oh infelice, oh misero, che voglio
Se non morir, se 'l mio bel fior colto hanno?
(Canto VIII, 78, vv. 1-2)

Per quanto riguarda il ritmo del copione, questo si compone di assoli di lunghezza anche notevole (quindi non riportati qui integralmente), che possono essere racconti di un personaggio a un altro, come Olimpia che narra la propria storia a Orlando:

OLIMPIA:
Io sono Olimpia, e sono la figliuola,
io, del conte d'Olanda, a lui sì grata
(quantunque prole io non gli fossi sola;
ch'era da dui fratelli accompagnata),
ch'a quanto io gli chiedea, da lui parola
contraria non mi fu mai replicata.
Standomi lieta in questo stato, avenne
che qui il duca Bireno se ne venne.

Duca era di Selandia, e se ne giva
verso Biscaglia a guerreggiar coi Mori.
La bellezza e l'età ch'in lui fioriva
e li non mai da me sentiti amori
con poca guerra me gli fêr captiva:
tanto più che, per quel ch'apparea fuori,
io credea e credo, e creder credo il vero,
ch'amassi et ami me con cor sincero.
(OF, p. 103, vv. 123-39)

O monologhi interiori pronunciati ad alta voce, come quello di Ruggiero, che appare inizialmente come un'*enumeratio* di toponimi, volta a rendere iperbolicamente la complessità del viaggio compiuto:

RUGGIERO:
Finito, quasi, ho il cominciato tondo,
per aver, come il sol, girato il mondo.

Quinci il Cataio, e quindi la Mangiana
sopra il gran Quinsaì vidi passando:
volai sopra l'Imavo, e Sericana
lasciata ho a mano destra; e declinando

da l'iperborei Sciti a l'onda ircana,
giunsi alle parti di Sarmazia: e quando
fui dove l'Asia con l'Europa è mista,
Russia e Prutenia e la Pomeria ho vista.
(OF, p. 140, vv. 4-14)

Altrove si trovano scene miste di riflessione tra sé e dialogo, come lo scambio di battute tra Ruggiero e Angelica definito "duetto" nella didascalia:

RUGGIERO (*a parte):*
Forza è ch'al mio parlare ella divegna
quale è di grana un bianco avorio asperso,
di lei vedendo quelle parti ignude,
che, ancor che belle sian, vergogna chiude.

ANGELICA (*a parte):*
Io coprirei con le mie mani il volto,
se non fosser legate al duro sasso;
ma del pianto, ch'almeno non m'è tolto,
lo spargo, e 'l sforzo di tenerlo basso.

RUGGIERO:
Oh donna degna sol de la catena
con chi i suoi servi Amor legati mena!

ANGELICA (*a Ruggiero):*
Parlar non posso, che mi fa tremare
il gran rumor che si sente dal mare.

Ecco apparir lo smisurato mostro,
mezzo ascoso ne l'onde e mezzo scorto!
(OF, pp. 141-42, vv. 67-84)

Il botta e risposta può diventare più rapido e strutturarsi in distici, creando parallelismi:

Guidone e Marfisa si tolgono l'elmo.

MARFISA:
Forte, signor, mi maraviglio come
in arme tanto un govinetto vaglia.

GUIDONE:
Ben io mi maraviglio, che alle chiome
m'avedo con chi fatta ho la battaglia
(OF, p. 163, vv. 374-80)

Fino a scambi sceneggiati geometricamente, come nell'episodio seguente in cui i due protagonisti sembrano essere racchiusi nella stessa inquadratura a campo largo mentre parlano all'unisono, venire ripresi in primo piano in *split screen* nell'esprimersi in modo speculare e reciproco:

> RUGGIERO, BRADAMANTE (*a una voce*):
> Alfine il corno tace, et io m'arresto:
> alfin dal crudo suon son qui distante.
>
> BRADAMANTE (*a parte)*:
> Ruggiero alfine, ch'io rivedo, è questo:
> quel che fin qui mi ha già nascoso Atlante.
>
> RUGGIERO (*a parte):*
> Bradamante mi sogno, o pur son desto?
> Questa sin qui me l'ha nascosa Atlante!
>
> RUGGIERO, BRADAMANTE (*a una voce):*
> Ha fatto Atlante che infino a quest'ora
> noi non ci siam riconosciuti ancora!
> (OF, p. 220, vv. 7-18)

La destrutturazione dell'ottava arrivo fino alla sticomitia solo in cellule discorsive minime, mai come prova di resistenza retorica, in una narrazione che, nonostante il gioco combinatorio metrico, sembra influenzata da una reminiscenza della strofa lunga:

> CAPITANO:
> Un pazzo sei solenne, e da legare!
>
> MANDRICARDO:
> Forse la strada tu mi vuoi vietare?
> (OF, p. 198, vv. 40-43)

Nonostante il livello generale di fedeltà al testo originale sia alto, sono ravvisabili alcuni casi di riformulazione più libera:

> Mi par che, avendo in mano il cavalliero,
> Olimpia ancora avrò, che sì m'ha offeso:
> prendi gli armati, e tieni altro sentiero,
> per giungere laggiù tutto inatteso:
> dopo un occulto e avviluppato calle,
> al cavallier verrai, dietro le spalle.
> (OF, p. 107, vv. 269-74)

> Gli par ch'avendo in mano il cavalliero,
> Avrà la donna ancor, che sì l'ha offeso,
> S'in possanza di lui la donna è vero
> Che se ritruovi, e il fante ha ben inteso:
> Trenta uomini pigliar fece sentiero
> Diverso da la porta ov'era atteso
> Che dopo occulto et assai lungo giro
> Dietro alle spalle al paladino usciro.
> (Canto IX, 64)

Sporadicamente microporzioni di testo non sembrano riconducibili a versi ariosteschi precisi, candidandosi ad essere considerati originali sanguinetiani. Si tratta per lo più di versi singoli o distici "di servizio", con funzione di raccordo interna alla logica della narrazione, non eterogenei dal punto di vista linguistico:

SIGNORE DEL NAPPO: Ma se tu non t'immolli, e netto béi d'ogni marito il più felice sei.	Che se tu non lo immolli, e netto bei, D'ogni marito il più felice sei». (Canto XLIII, 29, vv. 7-8)
DONNA DEL NAPPO: Di tali donne è piena ogni contrada sete d'aver le spinge e le travolge: che i rubini, i diamanti o gli smeraldi muovere ponno alfin i cor più saldi. (OF, pp. 281-82, vv. 172-78)	I rubini, i diamanti e gli smeraldi, Che mosse arebbon tutti i cor più saldi. (Canto XLIII, 36, vv. 7-8)

Una discrepanza tra l'edizione critica di Claudio Longhi e il testo curato da Giuseppe Bartolucci per Bulzoni genera un sospetto: errore o firma autoriale? Il verso incriminato si presenta in Ariosto così: «Poi minacciolle di tagliar la gola» (Canto XX, 142, v. 6), quindi in Longhi e in Bartolucci come segue:

tu puoi tagliarmi, se *lo* vuoi, la gola. (OF, p. 175, v. 108)	tu puoi tagliarmi, se vuoi, la *mia* gola (Bartolucci 1970, 82)

La metrica non è dirimente dato che entrambi i versi sono endecasillabi regolari, la correttezza grammaticale porterebbe a propendere per la soluzione messa a testo da Longhi, ma l'*usus* sanguinetiano, lo si vedrà più avanti, è coerente con la soluzione tramandata da Bartolucci. L'interesse della questione risiede nel fatto che l'opzione caratterizzata da ridondanza pronome personale-aggettivo possessivo costituirebbe l'unico caso, salvo sviste, in cui Sanguineti lascia una traccia connotata in senso stilistico sul testo, distorcendo l'originale senza che ve ne sia la necessità, ma il nodo sembra destinato a restare insoluto.
Appare piuttosto evidente la difficoltà di analizzare la sintassi di un testo che ha subito tagli e ricuciture, per lo più non d'autore, che fanno saltare l'organizzazione originale del discorso in frasi e periodi. Anche per questo motivo, ci si limita a riportare un'osservazione di Cesare Milanese scaturita dalla constatazione che «l'Ariosto coltiva una visione sincronica del mondo»:

> solo il criterio della simultaneità sa ricavare i mezzi per riprodurre tale concezione e per esprimerla. E non a caso questo criterio è stato ancora decisivo a livello di esecuzione tecnica (ai fini della dinamica della scena). È stato l'espediente della presentazione simultanea, giustamente ridotta nei termini più elementari e più semplici: la paratassi (quasi aleatoria e quasi combinatoria) che ha strutturato l'opera. E a dire il vero tutto ciò ci risulta molto ariostesco e ci risulta anche abbastanza sanguinetiano. Infatti, presi in esame i testi narrativi di Sanguineti (una volta rimossi gli stilemi che fanno opposizione, anzi disturbo, sui costrutti sintattici *normali*) ciò che resta è un modello, che in

altra sede (nel nostro caso il teatro) va convertito in paratassi; la tecnica migliore per riottenere se non altro in maniera analogica il tipico schema d'urto della prosa di Sanguineti.[278]

La paratassi viene discussa come elemento formale sfruttato da Sanguineti anche altrove, e utilizzata quasi metaforicamente per parlare della giustapposizione come scelta stilistica e tecnica mimetica della simultaneità, elemento strutturante la *pièce* a livello sia micro che macro testuale: il corrispettivo sintattico del montaggio. Ma le operazioni di selezione, taglio e riassemblaggio, unite alle modifiche necessarie a drammatizzare l'originale sollevano qualche perplessità se Enzo Siciliano si trova costretto a sottolineare l'ovvio:

Qualche critico si è subito lamentato che si volatilizzava troppo del testo, che le ottave dell'Ariosto sono quelle che sono e non vanno annichilite nel fracasso e nell'andirivieni. Il fatto è che una cosa è il poema, una cosa è il teatro. Se fossimo andati alla chiesa di San Nicolò di Spoleto per sentire l'*Orlando* di Ariosto – le splendide ottave una dopo l'altra, snocciolate a rosario da qualche fine dicitore sempre pronto alla turpe bisogna – sarebbe stata una vera lagna.[279]

Nonostante l'approccio conservativo rispetto alla lingua del poema, l'*Orlando* sanguinetiano è sicuramente altro rispetto a quello ariostesco e se è possibile confrontare i due testi, è altresì necessario comprendere quando fermarsi, cioè prima di cedere alla tentazione di paragonare in termini qualitativi mezzi espressivi differenti senza i distinguo del caso. Funge da monito una *gag* proposta da Hitchcock, interrogato da Truffaut sugli adattamenti letterari realizzati per il cinema: «Lei conosce sicuramente la storia delle due capre che stanno mangiando le bobine di un film tratto da un best-seller e una capra dice all'altra "Personalmente preferisco il libro"».[280]

Proseguendo con un altro travestimento ma continuando nel solco della fedeltà al testo originale, si può tornare a parlare di *Commedia dell'Inferno*. Il copione si può dividere, dal punto di vista linguistico, in tre componenti: i prelievi dalla *Divina Commedia*, le didascalie e le citazioni estranee all'archetipo.
Partendo dal materiale dantesco, Sanguineti sintetizza e riconduce all'unità gli episodi selezionati, organizzati in stazioni con un procedimento che può ricordare l'*Orlando*, ma che non si basa sul principio della simultaneità. La narrazione presenta infatti uno sviluppo lineare che rispecchia il progredire del viaggio fino al centro dell'Inferno, coerentemente al percorso di redenzione di Dante e forse più in generale alla concezione del tempo e all'escatologia cristiane. Ma osservando il testo, è innanzitutto Tiezzi a dare informazioni utili:

Sanguineti aveva individuato il suo intervento, nella riscrittura, immediatamente sull'officio dell'endecasillabo: a cui avrebbe voluto togliere membri ritmici o di significato: specialmente nei

[278] Milanese 1970, 125-26.
[279] Siciliano 1970, 146.
[280] Truffaut 2014, 105.

brani più famosi e che ogni spettatore sa a memoria. Così, ad esempio, il verso di Francesca (V, 136) "la bocca mi baciò tutto tremante" sarebbe vissuto, nel teatro, senza il *tutto*, sostituito da una pausa ritmica dell'attore. Il celebre endecasillabo sarebbe risuonato attivamente: lo spettatore-ascoltatore sarebbe stato scosso da quella pausa più che dalla presenza della parola: il verso sarebbe stato (attraverso il cuneo di quell'assenza) straniato, messo a nudo. Il suo significato si sarebbe allontanato: il significato ritmico sarebbe venuto in primo piano.[281]

Indicazioni utili soprattutto perché la pagina non riporta tali assenze se il passaggio chiamato in causa si presenta così, con il *tutto* ben saldo nel verso in settima posizione:

> FRANCESCA quando leggemmo il disiato riso
> Esser baciato da cotanto amante,
> questi, che mai da me non fia diviso,
> la bocca mi baciò *tutto* tremante:
> Galeotto fu il libro, e chi lo scrisse:
> quel giorno più non vi leggemmo avante:
> (CI, 33)

Appare dunque fondamentale la sinergia tra testo e scena, che non solo esibisce la parola scritta, ma ne porta in atto le potenzialità implicite, in questo caso per sottrazione. Dal canto suo, il copione rende graficamente percepibile qualcosa che nella recitazione va probabilmente perso e che risulta come una chiara traccia del passaggio dell'autore: la punteggiatura. È soprattutto l'uso intensivo dei due punti, più espressivo che grammaticale, a risaltare sul testo dantesco dichiarando a gran voce la cittadinanza sanguinetiana, che si può facilmente ricordare con pochi prelievi dalla produzione poetica:

> Pertracto putrei, pondosi puticoli,
> Opiperi di ornaculi di orbiculi:

[281] CI, 7. Sanguineti stesso dice qualcosa di simile a proposito del travestimento ariostesco, parlando dell'intenzione di sfruttare un testo noto per sorprendere il pubblico, in una sorta di teatro del sublime: «Ronconi fu indotto a cercare un testo che fosse in qualche modo abbastanza familiare a tutti o che a tutti generasse una certa sensazione di familiarità. *Orlando furioso* ben si prestava a questo scopo: davanti a un simile testo gli spettatori avrebbero avuto l'illusione di ritrovarsi, anche se poi, nella realtà, si sarebbe determinata una situazione di forte spaesamento. L'*Orlando* è molto complesso, è pieno di incroci funzionali alla creazione di una sorta di labirinto in cui lo spettatore possa da un lato trovare una via da percorrere e dall'altro smarrirsi», OF, 288. L'incontro tra agnizione e distorsione è descritto dall'autore anche come base di ogni procedimento parodico: «Se io dico una cosa e questa cosa vuole essere riconosciuta non è una reminiscenza, non è una imitazione, è uno strizzare l'occhio al lettore, gravemente o ironicamente. Il caso più importante di citazione largamente intesa è la parodia: la parodia è capitale perché non posso capire quello che viene detto se non capisco l'allusione. Se si perde l'allusione è ancora parodia? Si potrebbe discuterne all'infinito», *Per una teoria della citazione*, in Risso 2010, 339. Nella stessa sede Sanguineti spiega come il presupposto fondamentale sia un sistema culturale condiviso, proponendo un esempio efficace: «è come se io racconto una barzelletta e dico "C'è un carabiniere": tutti sorridono perché esiste un codice che dice che i carabinieri fanno ridere nelle barzellette. Dio mi guardi naturalmente dall'offendere il nobile corpo dei carabinieri, ma succede come con le suocere, o con i matti», ivi, 341.

Lemuri lingulati & latebrosi
Internati incarbunculo irritosi:
Aggladio austrini armigeri angariosi:[282]

non è nudo, 'sto nudo, a dire il vero:
troppo poco ci sta, nuda, la donna:
non ci ha camicia, non calza, non gonna:
ma troppo, quel lenzuolo, mi è severo:

i fiori sono fiori, solamente:
li copre un vetro, e però nudi stanno:
ma, pure nudi, a me, dicono niente:[283]

dixi così:
richiamo la vostra attenzione, compagni, sopra il punto 3
[(oltre la metà,
quasi verso la fine): qui si tocca la questione del diritto della (alla) disuguaglianza:
(perché il livello del diritto è uguale, piuttosto, alla condizione economica):[284]

ogni giorno è quel giorno di giugno,
e ogni anno è quell'anno, da allora:
il mio presente è tutto in quel passato,
non è la mia memoria, è la mia vita:

in fabbrica mi deportano ogni giorno,
è il mio nemico di classe, il nemico:
ma il mio futuro è qui, nel mio presente,
con i compagni vivo il mio domani:

questo è il mio tempo, amico che vieni,
tempo del mio lavoro, e del tuo:
le ciminiere sono pugni alzati,
questa sezione è già la nostra casa:[285]

Non dissimile la gestione del segnale interpuntivo nei travestimenti, compresa *Commedia dell'Inferno*:

che qui riprendo dattero per figo:
morto così, come il mio corpo stea
nel mondo su, nulla scïenza porto:
(CI, 81)

che del futuro fia chiusa la porta:
qui con più di mille giaccio:
mentre che il tempo suo tutto sia vòlto:
ella ruina in sì fatta cisterna:
e forse pare ancor lo corpo suso
dell'ombra che di qua dietro mi verna:
(CI, 82)

e poi li addenta e l'una e l'altra guancia:

[282] È la prima strofa di *Erothypnomachia*, in Sanguineti 2010b, 149.
[283] È l'ultimo dei *Cinque semisonetti,* intitolato *nudo con fiori*, ivi, 467.
[284] *Incipit* del componimento *64* di *Cose*, ivi 404.
[285] *«16 giugno 1944»,* Sanguineti 2010a, 402.

qua dentro è il secondo Federico:
e de li altri, mi taccio:
(CI, 38)

li diretani alle cosce distende,
e li mette la coda tra ambedue:
e dietro, per le ren, su la ritende:
(CI, 62)

Il personaggio Dante compare solo in cornice, alle estremità della *pièce*. L'allontanamento della figura autoriale, marginalizzata e sfumata, sembra riflettersi sulla pronuncia del testo, come spezzata da interferenze telefoniche che fanno arrivare solo spezzoni di discorso. I cavi menzionati nella didascalia fanno pensare a un cortocircuito o un problema di sintonizzazione che ostacola inizialmente il fluire del messaggio:

> *ponte sul vuoto, irto di cavi, o piattaforma mobile; sul medesimo ponte, o su altra piattaforma, dopo Dante, apparirà Virgilio;*
>
> DANTE selva oscura:
> una selva selvaggia, e aspra, e forte:
> io era pieno di sonno:
> e al piè d'un colle giunto,
> guardai in alto:
> temp'era dal principio del mattino,
> e il sol montava in su:
> posato un poco il corpo lasso,
> ripresi via, per la piaggia deserta:
> ed ecco, quasi al cominciar dell'erta,
> una lonza leggiera, presta molto:
> di pel macolato era coverta:
> e non mi si partìa dinanzi al volto,
> e io fui, per ritornar, più volte vòlto,
> (CI, 25)

Può essere utile ricordare che Sanguineti è l'autore dell'episodio dedicato a Francesca nella serie delle *Interviste impossibili* promossa dalla Rai nel 1974-75. Il colloquio, per l'appunto telefonico, si apre proprio all'insegna di problemi di ricezione:

> SANGUINETI − Pronto? Pronto? Non si sente un accidente.
> FRANCESCA − Pronto?
> SANGUINETI − Pronto, chi parla?
> FRANCESCA − Ma chi cerca, lei, scusi?
> SANGUINETI − Parlo con il secondo cerchio?
> FRANCESCA − Pronto? Non capisco bene. Mi ripeta, per favore.
> SANGUINETI – Dicevo: parlo con il secondo cerchio?
> FRANCESCA − Sì sì, il secondo. Questa linea è sempre così disturbata. Ci deve essere un contatto, credo.
> SANGUINETI − Sento un tù-tù molto strano. Con le interurbane, è sempre così
> FRANCESCA − Per me, è che mi sorvegliano l'apparecchio, invece.
> SANGUINETI – Oh, anche io, sa, sono sotto controllo. Ma non è niente.

FRANCESCA − Come ha detto?
SANGUINETI − Dico che non è niente: è che ci stiamo tutti, sotto controllo.
FRANCESCA − Anche i vivi?
SANGUINETI − Più i vivi che i morti, magari.
[…]
FRANCESCA − Ma lei, scusi, chi è?
SANGUINETI – Senta, io telefono per conto della RAI.
FRANCESCA − Per conto di chi?
SANGUINETI − Della RAI.
[…]
SANGUINETI − Non la sento più. C'è un rumore d'inferno.
FRANCESCA − Per forza.
SANGUINETI − Ma che cos'è, che fa tutto 'sto bordello, lì?
FRANCESCA – Eh, è la bufera. È la bufera infernale.
SANGUINETI − Madonna, ma è tremenda, però. Sembra il mare grosso.
FRANCESCA − No, ma è che si è aperta la porta, qui della cabina. È il vento.
SANGUINETI − La chiuda, per l'amor del cielo.[286]

La sonnolenza dichiarata da Dante stesso nella *Divina Commedia* fa inoltre pensare a un personaggio che biascica confusamente poco prima di addormentarsi, con una potenziale dissolvenza a seguire che qualifica la catabasi come viaggio onirico, fino alla ricomparsa, o al risveglio, del protagonista, grande assente nel corpo della *pièce*, che in chiusura recita l'*explicit* della prima cantica:

DANTE *entriamo* a ritornar nel chiaro mondo:	*intrammo* a ritornar nel chiaro mondo;
saliamo su, *tu* primo, e io secondo,	e sanza cura aver d'alcun riposo
tanto che io veda delle cose belle,	salimmo sú, *el* primo e io secondo,
e quindi *usciamo* a riveder le stelle:	tanto ch'i' vidi de le cose belle
(CI, 84)	che porta 'l ciel, per un pertugio tondo;
	e quindi *uscimmo* a riveder le stelle.
	(Inferno XXXIV, vv. 134-139)

Similmente a quanto visto per l'*Orlando*, l'approccio al testo è conservativo, ma vengono introdotte delle modifiche volte a teatralizzare l'originale, come il passaggio dei tempi verbali dal passato al presente *(intrammo* > *entriamo, uscimmo* > *usciamo*) e l'inserimento di movenze allocutive (*el primo* > *tu primo*).
Per Sanguineti sia Ariosto che Dante sono autori intrinsecamente drammatici, teoria che trova una conferma negli elementi già danteschi riconducibili a modalità spettacolari, come apostrofi, deittici, *exclamationes* e fatismi:

miserere di me,	«*Miserere* di me» gridai a lui,
qual che *tu* sii, od ombra, od omo certo!	«qual che *tu* sii, od ombra od omo certo!»
(CI, 27)	(Inferno I, vv. 65-66)
poeta, io ti richeggio	E io a lui: «Poeta, io ti richeggio

[286] Sanguineti 1976, 70-72.

che *tu* mi meni di là, (CI, 27)	… … che *tu* mi meni là dove or dicesti, (Inferno I, vv. 130-133)
guai *a voi*! (CI, 29)	gridando: «Guai *a voi*, anime prave! (Inferno III, v. 84)
o tu che vieni al doloroso ospizio: (CI, 29)	«*O tu* che vieni al doloroso ospizio» (Inferno, V, v, 16)
papé Satàn papé Satàn aleppe! (CI, 29)	«Papé Satàn, papé Satàn aleppe!» (Inferno, VII, v. 1)
o tosco, che per la città del foco vivo ten vai, piacciati di restare in questo loco (CI, 36)	«*O Tosco* che per la città del foco vivo ten vai così parlando onesto, piacciati di restare in questo loco. (Inferno, X, vv. 22-24)
come? come *dicesti?* non vive elli ancora? (CI, 37)	Di subito drizzato gridò: «Come *dicesti?* elli ebbe? non viv'elli ancora? (Inferno, X, vv. 67-68)
Se *puoi, fa'* motto: (CI, 52)	cominca' io a dir, «se *puoi, fa* motto». (Inferno, XIX, v. 48)
dunque, che a me *richiedi?* (CI, 53)	mi disse: «Dunque che a me *richiedi?* (Inferno XIX, v. 66)

Chiaramente lo scopo di «un saggio implicito, tutto dimostrativo, sopra la dimensione drammatica della *Commedia*» è rendere il testo funzionale alla scena apportando il minor numero possibile di modifiche. Se Sanguineti maneggia l'originale, almeno per quanto riguarda l'aspetto linguistico, con guanti di velluto non è quindi evidentemente per timore reverenziale, ma per avvalorare strategicamente la propria tesi. Per quanto riguarda la decostruzione subita dalle terzine, si rimanda la questione al capitolo dedicato alla metrica.
A proposito della conformazione del copione, Sanguineti parla di

> una "sequenza" di scene, di "stazioni", in cui trovano spazio e ritmo la grande aria monologante, alla Francesca o alla Ugolino, il duetto "a parte", alla Farinata e Cavalcante, e "a tenzone", alla Adamo e Sinone, il tipico "gruppo" d'azione, come tra i sodomiti e tra i ladri, sino alla complessa "farsa" dei Malebranche, vero luogo d'incontro con la carnevalizzazione medievale. Su questa traccia, era dunque lecito giocare di sovrapposizione e di incrocio, contraendo, e facendo reagire l'uno sopra l'altro, segmenti contigui ma distinti, sovrapponendo quanto stava in successione, in grumi e nodi d'azione.[287]

[287] CI, 87.

Si può quindi assistere a una rapida carrellata di primi piani, come nella tappa che concentra in serie stralci di battute famose dei principali funzionari infernali:

> CARONTE guai a voi!
> io vegno per menarvi all'altra riva,
> nelle tenebre etterne, in caldo e in gelo!
> MINOSSE o tu che vieni al doloroso ospizio:
> guarda come entri, e di cui tu ti fide:
> non t'inganni l'ampiezza dell'intrare!
> PLUTO papé Satàn papé Satàn aleppe!
> CARONTE anima viva, pàrtiti da cotesti, che son morti:
> per altra via, per altri porti
> verrai, non qui, per passare:
> più lieve legno convien che ti porti:
> *Altoparlanti*
> *(per i custodi infernali)*
> ALTOPARLANTI per me
> per me si va nella città dolente,
> per me si va nell'etterno dolore,
> per me si va tra la perduta gente:
> lasciate,
> lasciate ogni speranza, voi che intrate!
> (CI, 29)

Continua, anche se non sistematicamente, l'effetto "trasmissione disturbata", che in questo caso comporta la ripetizione di *per me*, che amplifica l'anafora dantesca, e di *lasciate.* Se altrove Sanguineti fa esplicitamente riferimento ad ambientazioni in stile *horror-splatter*, qui l'incepparsi del ritmo ricorda un eterno disco rotto vagamente inquietante, consono al messaggio minatorio degli altoparlanti.
Le *star* del firmamento infernale hanno diritto ciascuna alla loro «aria monologante», da Ciacco a Pier della Vigna fino a Ulisse, oltre a Francesca e Ugolino, nominati da Sanguineti. L'ansia mostrata da certi personaggi danteschi nel consegnare all'atipico, in quanto non defunto, viaggiatore la loro versione della verità, come a poter rivivere in una narrazione della quale sono autori, si sposa con quanto affermato da Tiezzi in un passaggio già incontrato: «Un palcoscenico è il cuore dello spazio teatrale: per questo i personaggi lottano, per arrivare, là sopra, ad avere parola, a poter dire i loro versi. Al palcoscenico e alla luce di scena tendono gli attori-dannati per aver vita teatrale: per nominarsi come personaggi e non come entità del fango».[288] Ecco che ad esempio il conte della Gherardesca ottiene di potersi esibire nel suo pezzo di bravura senza essere interrotto da altri personaggi, senza che il nastro si riavvolga e senza che l'endecasillabo si frantumi, in una trasposizione perfetta del dettato originale. Di seguito un estratto dal monologo,

[288] Ivi, 13.

l'*incipit* in cui ci si appella esplicitamente all'ascoltatore perché si faccia giudice delle vicende, quasi che il ricevere udienza costituisca una forma di risarcimento:

> UGOLINO tu dei saper ch'io fui conte Ugolino,
> e questi è l'arcivescovo Ruggieri:
> or ti dirò perché i son tal vicino:
> che, per effetto dei suoi mai pensieri,
> fidandomi di lui, io fossi preso,
> e poscia morto, dir non è mestieri:
> però, quel che non puoi aver inteso,
> cioè come la morte mia fu cruda,
> udirai, e saprai s'ei m'ha offeso:
> (CI, 79)

Anche i personaggi "minori" reclamano un loro spazio o, facendo riferimento alle riflessioni dell'autore sulla dimensione televisiva che informa la *pièce*, un «divismo provvisorio e effimero», tipico dei partecipanti da *reality show* «secondo il noto motto warholiano: a ciascuno sarà dato il suo quarto d'ora di celebrità».[289]
Percorrendo le modalità sceniche menzionate dall'autore, il «duetto a parte» si presenta così:

> FARINATA li maggior tui
> fieramente furo avversi
> a me, e ai miei primi, e a mia parte,
> sì che per due fiate li dispersi:
> ei fur cacciati, ma tornar d'ogni parte,
> l'una e l'altra fiata:
> ma i nostri non appreser ben che quest'arte:
> CAVALCANTE se per questo cieco
> carcere vai per altezza d'ingegno,
> mio figlio ov'è? e perché non è teco?
> come?
> come dicesti?
> non vive elli ancora?
> non fiere li occhi suoi lo dolce lome?
> FARINATA ciò mi tormenta più che questo letto:
> ma non cinquanta volte fia raccesa
> la faccia della donna che qui regge,
> che tu saprai quanto quest'arte pesa:
> e se tu mai nel dolce mondo regge,
> dimmi: perché quel popolo è sì empio,
> incontro ai miei, in ciascuna sua legge?
> […]
> CAVALCANTE noi veggiamo,
> dinanzi, quel che il tempo seco adduce,
> ma nel presente teniamo altro modo:

[289] Galletta 2005, 81.

noi veggiam come quei c'ha male luce
le cose, dico, che ne son lontano:
cotanto ancor ne splende il sommo duce:
(CI, 37)

Davvero "a parte" perché i due si ignorano a vicenda, ognuno impegnato a perorare la propria causa (Farinata ha una profezia da pronunciare, l'angosciato Cavalcante spera di ottenere informazioni sul figlio). La didascalia chiarisce l'atteggiamento reciproco degli epicurei: *le due voci simultanee, ma in gara per coprirsi a vicenda* (CI, 36). Dunque una diversa declinazione di quella lotta per la conquista del diritto alla parola che, coerentemente con il contesto infernale, sembra rispondere alla prima regola delle beghe da bar o dei dibattiti televisivi per cui ha ragione chi urla più forte.

Per quanto riguarda le modalità allocutive, i personaggi si rivolgono «anche quando apostrofano l'autore, non al viandante ultraterreno, ma agli spettatori in sala»,[290] invitati dunque a partecipare allo spettacolo in qualità di testimoni onniscienti, quali effettivamente sono: chiunque dalla platea potrebbe rispondere a Cavalcante «che 'l suo nato è co' vivi ancor congiunto» (Inferno X, v. 111).

Venendo al «duetto a tenzone»:

ADAMO ancor che mi sia tolto
lo muover, per le membra che son gravi,
ho io il braccio, a tal mestiere, sciolto:
SINONE quando tu andavi
al fuoco, non l'avei tu così presto:
ma sì e più l'avei, quando coniavi:
ADAMO tu di' ver, di questo:
ma tu non fosti sì ver testimonio,
là ove del ver fosti a Troia richiesto:
SINONE s'io dissi falso, e tu falsasti il conio:
e son qui per un fallo,
e tu per più ch'alcun altro demonio:
ADAMO ricòrditi, spergiuro, del cavallo,
e sìeti reo che tutto il mondo sallo:
SINONE e te sia rea la sete, onde ti criepa
la lingua, e l'acqua marcia
che il ventre, innanzi alli occhi, sì t'assiepa:
ADAMO così si squarcia
la bocca tua, per tuo mal, come suole:
ché s'io ho sete e omòr mi rinfarcia,
tu hai l'arsura e il capo che ti duole,
e per leccar lo specchio di Narcisso,
non vorresti, a invitar, molte parole:
(CI, 77-78)

[290] CI, 87.

Sanguineti riporta pedissequamente lo scontro dalla *Divina Commedia*, da cui vengono solo eliminati i *verba dicendi* (*dicendo a lui, Ond'ei rispuose, disse Sinòn, rispuose quel ch'avea infiata l'epa, disse 'l greco*, Inferno XXX, vv. 106-122) con i quali il narratore introduce le battute dei falsatori e che diventano di troppo nella versione teatrale del brano.
Per portare un esempio di «gruppo d'azione»:

> *vengono avanti, staccandosi dalla massa, i tre ladri fiorentini (lo stile è quello di tre comici, che avanzano a prodursi, sul proscenio, insieme – anche tenendosi per mano, volendo);*
> LADRO 1 Cianfa dove fia rimaso?
> *si guardano in giro; arriva d'un balzo un serpente nero a sei piedi, che piomba addosso al Ladro 1, avvinghiandolo e gettandolo a terra: scena di coito violento e prolungato;*
> *Ladro 2 addita lo spettacolo a Ladro 3:*
> LADRO 2 co' piè di mezzo li avvince la pancia,
> e con li anterior le braccia prende,
> e poi li addenta e l'una e l'altra guancia:
> li diretani alle cosce distende,
> e li mette la coda tra ambedue:
> e dietro, per le ren, su la ritende:
> ellera abbarbicata mai non fue
> ad alber sì, come l'orribil fiera
> per l'altrui membra avviticchia le sue:
> s'appiccan sì, come di calda cera
> fossero fatti, e mischian lor colore:
> né l'un né l'altro pare già quel ch'era:
> come procede innanzi dall'ardore,
> per lo papiro, suso, un color bruno,
> che non è nero ancora, e il bianco more:
> *(per gradi, l'amplesso si fa più lento: l'uomo bianco è come assorbito dal serpente nero; ma il colore è bruno: l'effetto di violenza carnale si attenua per gradi):*
> LADRO 3 ohmè, Agnel, come ti muti!
> Vedi che già non sei né due né uno!
> *il serpente a sei piedi ha assorbito in sé, copulando, l'uomo: con zampe-mani traballanti, ora, si allontana, goffo, deforme, informe, rigonfio;*
> LADRO 2 ogni primaio aspetto quivi è casso;
> due e nessun l'imagine perversa
> già pare: e tal sen va, con lento passo:
> (CI, 62-63)

Mentre le didascalie rendono anche più perturbante la sequenza di aggressione-metamorfosi, i protagonisti si autogestiscono sulla scena, con Ladro 2 a fare da telecronista. Appropriandosi della voce di Dante, il dannato converte una parte narrativa-descrittiva nella battuta di un dialogo, così come i paladini-cantastorie fanno le veci di Ariosto nell'*Orlando*.
La «farsa» dei Malebranche, che alterna battute corali al botta-risposta, ha queste fattezze:

(i Malebranche, in coro, a una voce, mirando e sparando con i loro fucili): (coro parlato, scandito, scolastico):
I MALEBRANCHE qui non ha loco il Santo Volto:
qui si nuota altrimenti che nel Serchio!
però, se tu non vuoi di nostri graffi,
non far, sopra la pegola, soverchio:
coverto, convien che qui balli,
sì che, se puoi, nascosamente accaffi!
(due Malebranche si concentrano sopra un manichino, vicino alla scaletta che dà accesso alla piscina):
MALEBRANCHE 2 vuoi che il tocchi
in sul groppone?
MALEBRANCHE 3 sì, fa che gliel'accocchi!
(interviene Malacoda, con autorità):
MALACODA posa, posa, Scarmiglione!
tra'ti avante, Alichino, e Calcabrina,
e tu, Cagnazzo:
e Barbariccia guidi la decina:
Libicocco vegn'oltre, e Draghignazzo,
Ciriatto sannuto, e Graffiacane,
e Farfarello, e Rubicante pazzo:
cercate intorno le boglienti pane!
(CI, 56)

Che cosa intenda Sanguineti parlando di «carnevalizzazione medievale» lo chiarisce la didascalia, che nella descrizione fisica dei diavoli, muniti di maschere da sommozzatori e fucili subacquei, specifica:

le maschere, tutte da sub, sono tuttavia caratterizzate: Alichino ha una maschera a vivaci colori, arlecchinesca appunto: Calcabrina una maschera che pare un passamontagna: Cagnazzo una maschera rossa a muso di cane: Barbariccia una maschera vistosamente barbuta: Libicocco una maschera primitiva africana: Draghignazzo una orientale: Ciriatto una testa di maiale con zanne: Graffiacane una testa da gatto: Farfarello una maschera carnevalesca: Rubicante macchiata di sangue – movimenti diversi, ma con un fondo costante, in questo momento, da commedia dell'arte); (CI, 56-57)

Sanguineti decide di spingere il pedale della connotazione fisionomica-caratteriale secondo il principio del *nomen omen*. L'innesto avviene sullo sfondo della Commedia dell'Arte (particolarmente adatti Alichino e Farfarello), ma la fortuna del *topos* è priva di limiti culturali e temporali se Sanguineti riesce ad agganciarsi al folklore cinese (Draghignazzo indossa infatti una maschera orientale). Per fare solo un esempio del processo creativo che informa il motivo, di Calcabrina scrive Natalino Sapegno «non è chiaro il valore allusivo: i commentatori antichi spiegano: "calcans pruinam, idest gratiam, qui pruina gratiam significat", ma forse il nome allude soltanto al passo leggero di questo diavolo»[291] e tanto basta a Sanguineti per fargli indossare qualcosa di simile a un passamontagna.

[291] Sapegno 1990, 241.

Per quanto riguarda la coloritura comica del brano e l'*inventio* espressionista alla base dell'onomastica, tutta farina del sacco di Dante, basti dire che ovviamente Sanguineti si guarda bene dal modificarle. Lasciando intatto il testo, l'operazione di travestimento si concentra sul contesto generale, pensato per potenziare la trivialità e il tono faceto dell'episodio e alludere al contesto drammatico della Commedia dell'Arte.
La rapida carrellata proposta ha lo scopo di mostrare la varietà ritmica che caratterizza la *pièce*, ma ancora prima la *Divina Commedia* in quanto opera che, notoriamente, attraversa generi letterari differenti e procede per dislivelli, componendosi di tasselli opposti-complementari, alternando momenti lirici e comico-volgari, contemplativi e spettacolari. Al travestitore non resta che preservare e illuminare tale essenza, impostando la levetta del congegno testuale su "modalità teatro".
Il che porta alla seconda componente preannunciata, tipicamente drammatica, a proposito della quale Tiezzi afferma:

> Se il prologo è un vero saggio critico sulla *Commedia* […] le didascalie sono un ulteriore (e più surreale e atipico) commento scritto agli episodi dell'*Inferno*. In esse si "didascalizza" realmente (brechtianamente) l'intenzione drammaturgica di Sanguineti: avvicinare Dante per allontanarlo nei significati, per renderlo profetico nei significanti. Affluiscono nelle didascalie termini "bassi" del linguaggio quotidiano, a mescolarsi a vere e proprie indicazioni critiche, a note di lettura. Esse sono commento a Dante al pari delle chiose antiche.[292]

Più che bassa la lingua delle didascalie appare media, talvolta colloquiale, non iperconnotata, come si confà del resto ad un glossatore. A balzare sullo sfondo dantesco sono i termini e i riferimenti culturali contemporanei, che però sembrano voler innescare effetti di straniamento più sulla scena che sulla pagina. Insomma, *macchina a gru* (CI, 30*), autocisterna della polizia, set cinematografico, macchine da presa* (CI, 34)*, microfono* (CI, 52), *radioline, discomusic* (CI, 55), *androide* (CI, 57) sono i significanti, le ovvie ricadute linguistiche delle scelte scenografiche attualizzanti.
Lo stile può ricordare in qualche caso la tipologia dell'appunto: una scrittura corsiva, essenziale, con largo impiego di frasi nominali, *enumerationes* e indicazioni in forma di suggerimento (*volendo*) che fanno pensare ad una stesura *in fieri*, all'impronta e non sottoposta a un successivo processo correttivo:

> *ladri;*
> *un deserto, un'oasi (stile tra cartolina e presepe): palme, dune, tende, un pozzo (volendo, cammelli sullo sfondo);*
> (CI, 60)

> *Pier della Vigna, sopra la scala, uomo-pianta, in una selva: la voce è deformata dalla mascheratura vegetale:*

[292] CI, 11.

(CI, 39)

altra zona del fondo: cimitero, con le tombe aperte, circondate di fiamme: Farinata, poi Cavalcante:
(CI, 36)

Si è già visto, però, che lo straniamento è giocato sulla distorsione delle ambientazioni dantesche ammodernate. Per questo motivo le didascalie possono, oltre che fornire «indicazioni critiche», dilungarsi a descrivere minuziosamente la scenografia, i costumi, i modi della recitazione, fornendo istruzioni precise per la messinscena, che sembrano utili al lettore quanto al personale tecnico:

Malebolge: sopra un grande schermo si proietta la Torre di Babele di Brueghel, rovesciata; attraverso dissolvenze incrociate, seguono, come in una lenta metamorfosi altre immagini della struttura infernale, ricavate da opere pittoriche (compresi gli schemi dell'"imbuto" infernale dantesco, nei manuali scolastici);

davanti allo schermo, accompagnato da vallette e boys, un tipico presentatore televisivo (allusioni precise a schemi e personaggi noti, ma senza elementi strettamente parodici);
è bene che il suo ingresso sia preceduto da un breve balletto (rock duro), sempre tipicamente televisivo (le proiezioni dello schermo devono seguirne il ritmo, in stile videomusic), fortemente erotico, e piuttosto osceno (molto nudo);
presentatore e valletta parlano e gestiscono nei modi abituali, spostando completamente il tono dei testi (latino di Benvenuto, e versi danteschi); (in parte leggono, come d'uso, in parte sembrano improvvisare, con pause, incertezze, umorismo, ironia, ecc.);
(applausi e risate registrate);
(CI, 50)

La *varietas* che caratterizza il dettato dantesco e, in certa misura, l'apparato didascalico, prelude al prossimo aspetto oggetto di indagine.

2. *Pluristilismo e plurilinguismo*

Ci si può dunque soffermare sulla terza componente testuale menzionata a proposito di *Commedia dell'inferno* e ancora *pendens*: gli inserti di materiale extradantesco. Non occorre cercare a lungo se l'*incipit* del travestimento recita:

PRESENTATORE 1 Acciò che quello che io debbo dire sia onore e gloria del santissimo nome di Dio e consolazione e utilità degli uditori, intendo, avanti che io più oltre proceda, quanto più umilemente posso, ricorrere ad invocare il suo aiuto, molto più della sua benignità fidandomi che d'alcuno mio merito. E imperciò che di materia poetica parlare dovemo, poeticamente quello invocherò con Anchise troiano, dicendo quei versi che nel secondo del suo *Eneida* scrive Virgilio:
Iùpiter omnìpotens, prècibus si flècteris ullis,
àspice nos: hoc tantum: et, si pietate meremur,

da dèinde auxilium, pater – etcetera.
(CI, 19-20)

Sanguineti sfrutta l'invocazione di Boccaccio, corredata di *captatio benevolentiae* nei confronti del pubblico e *topos* dell'*humilitas* da parte dello scrivente, come dichiarazione d'intenti e apertura della *pièce.*
Nel travestimento dantesco il pluristilismo si realizza anche come escursione tra generi testuali differenti. Il primo genere che si incontra è appunto quello del commento, che ingloba tutti gli altri, sfruttati a fini esegetici. Nell'*Inception* di citazioni Sanguineti-Boccaccio-Virgilio i versi latini costituiscono la prima occorrenza di plurilinguismo, declinato in questa *pièce* in senso sia diatopico (italiano, francese, inglese) che diacronico (latino, volgare medievale, italiano contemporaneo). Non è questa la sede per un'analisi dello stile boccacciano, basti quindi registrare lo scarto tonale tra la solennità dell'*invocatio*, che si riflette sulla complessità del periodare (si veda ad esempio l'anteposizione della subordinata in attacco) o il sistema delle congiunzioni, con le causali desuete *acciò che* e *imperciò che*, con un'indicazione didascalica dal contenuto comico quale:

(si raccolgono intorno a Malacoda, e, prima di indossare la maschera, o taluni levandola un momento, mostrano la lingua – atteggiamenti osceni, tutti: qualcuno fa il gesto del pernacchio);
(rumorosa "del cul trombetta" di Malacoda, in posa ostentata, a culo nudo, scoprendosi il sedere, tatuato come una faccia, tirando una chiusura lampo: ma si scopre anche il fallo enorme, in erezione, con enormi testicoli);
(a ritmo di pernacchi, tutti mascherati – le maschere aiutano il rimbombo – in fila indiana, percorrono la sponda della piscina, in ronda);
(CI, 57)

Il festival del vario e del molteplice vede poi sfilare i carri allegorici della trattatistica con il *De amore* di Cappellano, del romanzo cavalleresco di Chrétien de Troyes, il poema epico con i *Cantos* di Ezra Pound, la lirica siciliana di Giacomo da Lentini e la poesia del Dante stilnovista. Nonostante l'effetto *satura lanx* (o fritto misto, a scelta) dopo l'attrito e lo stupore iniziali, si riceve l'impressione che i testi vogliano convivere fra di loro e integrarsi con le terzine dantesche, come glossa interlineare o nota a margine, in un cortocircuito di rimandi e influenze: i *Cantos* illustrano la *Divina Commedia*, la *Divina Commedia* è fonte di ispirazione per i *Cantos*. Il risultato complessivo è vivace, ma nessuna componente sembra voler prevalere sulle altre balzando sulla pagina come bomba di colore; è, anzi, proprio la ricchezza della tavolozza a fornire le mezzetinte per sfumature e transizioni. Di «magma» e «impasto» parla anche Tiezzi a proposito del plurilinguismo del testo:

Il magma sonoro che (se si ammette il viaggio nei tre regni come esperienza reale) Dante doveva aver sentito all'Inferno; quell'impasto di urla, canti, lamenti, batter di denti, soffi, striddii, digrignamenti, vampate e sciacquii; quella babele sonora, in Sanguineti, si è "correlata" in plurilinguismo. Entrano a incunearsi nella parola dantesca il latino di Andrea Cappellano, l'inglese

di Pound, l'antico francese di Chrétien. L'effetto è di polarizzazione della lingua e della poesia di Dante attraverso il brivido di queste altre lingue (e quante volte nella poesia di Sanguineti da *Reisebilder* a *Novissimum Testamentum*, da *Laborintus* a *Postkarten* e oltre, abbiamo risentito il rabbrividire della nostra lingua nel brivido delle citazioni straniere!). Nel *découpage* del testo i brani in inglese, in francese, in latino adempiono a una funzione metacritica (Dante attraverso Pound o Chrétien); e a un'altra, puramente sonora. Dall'insieme deriva così una forte musicalità dissonante: un *Inferno musicale* (Jeronimus Bosch nominò con queste parole il suo Inferno…). Da questa prospettiva il testo di Sanguineti somiglia a una partitura operistica: dove un faustiano musicista ha orchestrato arie e recitativi; pianissimo e fortissimo; cori e duetti.
(CI, 11-12)

Se la categoria del "pluri-" si realizza in *Commedia dell'Inferno* come mimesi della «babele sonora» dell'originale e, al contrario, in *Sei personaggi.com* come elemento parodistico, è ovvio che un Dante omaggiato del dono delle lingue è molto diverso rispetto a un Pirandello reso poliglotta suo malgrado.
Nel ricorrere a citazioni altrui Sanguineti fa *cherry picking,* selezionando solo autori che giocano a suo favore, come Sade e Freud. Lo scopo del travestimento è, come già visto, svelare il vero argomento dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, che viene riproposto in più idiomi alla "in che lingua volete che ve lo dica?". Il plurilinguismo viene sfruttato come figura retorica, un'anafora a fini iperbolici, perché il messaggio è in realtà unico, tradotto e ripetuto a mo' di avviso ai gentili passeggeri del testo-trenino turistico: alla vostra destra il Padre che si autogiustifica, alla vostra sinistra la saletta incriminata.
A parlare in francese citando *La filosofia nel boudoir* sono più personaggi, Autore, Padre e Figlia, nonostante un passaggio metadiscorsivo sveli qualcosa sulle reali competenze linguistiche di quest'ultima:

> AUTORE-PADRE aspetta: cet homme était en érection:
> FIGLIA ma va'!
> AUTORE-PADRE hai capito?
> FIGLIA no no:
> AUTORE-PADRE ma non studi il francese, a scuola?
> FIGLIA no:
> AUTORE-PADRE il tedesco?
> FIGLIA sì! il tedesco, sì! sì!
> AUTORE-PADRE sehr gut: also: nun traf es sich, dass dieser Mann eine Erektion hatte:
> FIGLIA ma va'!
> AUTORE-PADRE hai capito?
> FIGLIA no!
> AUTORE-PADRE ma non studi il tedesco, a scuola?
> FIGLIA ma boh! a scuola, capito? a scuola!
> (SP, 36-37)

Il che qualifica la Figlia come portatrice sana di Sade: ne trasmette le parole senza averne coscienza, in quel ricercato obnubilamento della psicologia e della coerenza del personaggio tradizionale.

Stante questa particolare fisionomia degli attanti, alcuni di loro sembrano comunque ricevere una caratterizzazione tramite lo specifico linguaggio in cui si esprimono. La Bambina parla solo in tedesco, per lo più traducendo battute altrui, come nell'*incipit*:

> PADRE-MADRE-FIGLIO Se un'opera d'arte sopravvive è solo perché noi possiamo ancora rimuoverla dalla fissità della sua forma; sciogliere questa sua forma dentro di noi in movimento vitale; e la vita gliela diamo allora noi; di tempo in tempo diversa, e varia dall'uno all'altro di noi; tante vite, e non una; come si può desumere dalle continue discussioni che se ne fanno e che nascono dal non voler credere appunto questo: che siamo noi a dar questa vita; sicché quella che do io non è affatto possibile che sia uguale a quella di un altro:
>
> BAMBINA Wenn ein Kunstwerk überlebt, dann nur, weil wir es noch aus der Starrheit seiner Form herausholen und diese Form in uns in lebendige Bewegung umsetzen können, und das Leben geben jetzt wie ihm, im Lauf der Zeit ein jeweils anderes, und verschieden je nach dem einen oder dem anderen von uns, viele Leben und nicht eines, wie man auch den fortgesetzten Diskussionen entnehmen kann, die entstehen, weil man eben dies nicht glauben will, daß wir es sind, die dieses Leben geben un daher dasjenige, das ich gebe, vollig unmöglich dem ganz gleichen kann, das ein anderer gibt:
> (SP, 25)

Poco più avanti ribadisce fuori contesto, cioè quando gli altri personaggi sono ormai andati oltre, «leben geben» (SP, 27) e «Wenn ein Kunstwerk überlebt» (SP, 28) come se fosse intrappolata nel linguaggio, costretta a ripetersi addosso come automatismo le stesse parole. Se nella *Prefazione* Pirandello descrive la Bambina, silente nell'originale, come «del tutto inerte» e assieme al Giovinetto «due creaturine che quasi non hanno alcuna consistenza se non appena nella loro apparenza»[293] non stupisce che Liberovici propenda per volatilizzare il personaggio rendendolo, al contrario, pura voce. Questa la nota del regista: «la battuta della Bambina sarà frammentata e interromperà, come se fosse "servetta Fantasia", varie zone dello spettacolo. Una voce di bimba che si muove in graticcia, personaggio dei "Sei personaggi" che muore annegata, ma che continua a vivere nella finzione dello spettacolo come imprigionata dalla scena».[294]
Anche il Figlio monopolizza una lingua, il castigliano di «un saggio in spagnolo sopra *Il grande masturbatore* di Dalì, il famoso quadro»[295] e non solo:

---

[293] Si cita da Bonino 2008, 8.
[294] SP, 53.
[295] Come spiega Sanguineti, ivi, 10. Lo spagnolo viene sfruttato per fini espressivi e stilistici già nei *Sei personaggi* pirandelliani, come risulta evidente in seguito all'apparizione di Madama Pace:
MADAMA PACE (*facendosi avanti, con una grand'aria d'importanza*) Eh cià, señor: porqué yo no quero aproveciarme…avantaciarme…
IL DIRETTORE (*quasi atterito*) Come come? Parla così!
Tutti gli Attori scoppiano di nuovo a ridere.
LA FIGLIASTRA (*ridendo anche lei*) Sì, signore, parla così, mezzo spagnolo e mezzo italiano, in un modo buffissimo!

> FIGLIO tengo una gran cabeza, amarilla como la cera, con mejillas enrojecidas, ojos cerrados dotatos largas pestañas y con una gran nariz apoyada en el suelo:
> AUTORE parla Félix!
> FIGLIO mi cara está desprovista de boca y en su lugar aparece una enorme langosta, cuyo vientre, que se está descomponiendo, se muestra lleno de hormigas:
> AUTORE udite! è Félix che parla, e dice così:
> FIGLIO mi gran rostro angustiado acaba en una arquitectura ornamental estilo postmoderno, en la que podemos ver también una mujer con los ojos cerrados y parte de un torso masculino:
> AUTORE attenzione! è sempre Félix, che parla, adesso: però, adesso, tiene in mano, e sfoglia, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* del 1905:
> FIGLIO según Freud la masturbación se despliega en tres etapas: lo que denomina la masturbación del lactante, que comprende todas las maniobras autoeróticas al servicio de la satisfacción del neonato: en segundo lugar, la masturbación infantil, que surge de la anterior y ya se encuentra fijada en determinadas zonas erógenas: y, en tercer lugar, la masturbación puberal, que sigue immediatamente a la infantil, o se halla separada de aquella por un período de latencia:
> (SP, 48)

Se in *Commedia dell'Inferno* i *verba dicendi* vengono eliminati, qui l'Autore interviene appositamente per introdurre le battute del Figlio, in una parziale riesumazione della dimensione metateatrale.
Il particolare modo di esprimersi dei personaggi è caratterizzato anche in termini stilistici, per esempio l'Autore può parlare in modo "libresco", citando sedi teoriche pirandelliane:

> AUTORE c'è un personaggio, quello della Madre, a cui invece non importa affatto aver vita, considerato l'aver vita come fine a se stesso: non ha il minimo dubbio, lei, di non essere già viva; né le è mai passato per la mente di domandarsi come e perché, in che modo, lo sia: non ha, insomma, coscienza d'essere personaggio: in quanto non è mai, neanche per un momento, distaccata dalla sua "parte": non sa d'avere una "parte":
> (SP, 45)

La Figlia, definita nella *Prefazione* di Pirandello «una giovinetta ardita e procace, vestita anch'essa di nero ma con uno sfarzo equivoco e sfrontato, tutta un fremito di gajo sdegno mordente contro quel vecchio mortificato e contro un giovane sui vent'anni che si teneva discosto e chiuso in sé, come se avesse in dispetto tutti quanti» è caratterizzata da una parlata giovanile tendente al volgare, in un tripudio di *non capisco un cazzo!* (SP, 36), *cazzo!* (SP, 37), *cazzo ne so, io?, me ne frego*

MADAMA PACE Ah, no me par bona crianza che loro ridano de mi, si yó me sfuerzo de hablar, come podo, italiano, señor!
IL DIRETTORE Ma no! Ma anzi! Parli così! parli così, signora! Effetto sicuro! Non si può dar di meglio anzi, per rompere un po' comicamente la crudezza della situazione. Parli, parli così! Va benissimo! (Bonino 2008, 132).

(SP, 38), *diobbono!* (SP, 39), *merda!* (SP, 41), ma delle occorrenze del registro basso-colloquiale si parlerà nel paragrafo seguente.
La sfrontatezza e prosaicità della Figlia stride a contatto con le battute della Madre, personaggio remixato con quello di Mommina di *Questa sera si recita a soggetto*, che esclama pateticamente *la figlia mia!* (SP, 45), *figlio! figlio mio!* (SP, 47), *ah Dio, il cuore* (SP, 51), a sua volta in contrasto con il tono asettico degli annunci pubblicitari estrapolati dai quotidiani e riportati come colate uniche prive di punteggiatura, in un'infilata mononota di *clichés* appetibili per la clientela:

> miss topless cubista professionista laureata alta bella presenza accompagnerebbe anche fuori città anche estero riceve distinti ultraseria 24 su 24:
> (SP, 29)

> bella femminile adora passeggiare il mare la tranquillità:
> (SP, 30)

Il pluristilismo caratterizza anche il *Faust*, ed è Lorenzini ad aver già parlato di «agile e versatile polifonia che fa della voce il modulo e lo strumento di una partitura dinamica e franta, nella mescolanza di generi letterari, registri tonali e stilistici, e in un continuo trapasso dal tragico al comico, dal triviale al raffinato, dal linguaggio alto a quello basso»[296] e di

> *divertissement* linguistico, tra contaminazioni e citazioni di ogni sorta. Una di queste coinvolge un poeta che si insinua quasi senza parere tra i versi, ma che ricompare poi lungo il percorso testuale in forma tutt'altro che episodica. È il poeta dei notturni: e a chi altri, se non a Leopardi, potrebbe guardare, nottetempo, nella solitudine dello studio un Faust saturo, nei propri deliri verbali, dell'"eterna immondizia di parole", e che la parola, per parte sua, la manderebbe volentieri all'inferno?[297]

Lorenzini fa riferimento innanzitutto al monologo incipitiario di Faust, di cui si riporta un passaggio significativo:

> O dolce luna, tu, caro chiarore,
> guarda, una volta ancora, il mio dolore:
> quante volte ti ho atteso, a mezzanotte,
> studiando, in veglia, qui, con le ossa rotte!
> malinconica amica, e tu venivi,
> sopra i libri e le carte mi apparivi:
> ah, nel tuo lume là, crepuscolare,
> in cima ai monti, io ci potessi andare!
> io vagherei con gli spiriti alati,
> tra le alpestri caverne, e sopra i prati:
> disinquinarmi dal sapere umano!
> un bagno di rugiada, e sono sano!

[296] Lorenzini 2011, 31.
[297] Ivi, 33.

Ahi, che sto in questa trappola fetente,
che è un maledetto buco repellente:
del puro cielo, pure i raggi amati,
li intorbidano i vetri colorati:
tra mucchi di volumi, io sto qui chiuso:
ci gode il tarlo, polveroso e ottuso:
i fogli, su, fino al soffitto, a strati,
sono arrivati, neri affumicati:
ah, mi soffoca, il mio laboratorio,
mi strozza, qui, la mia torre d'avorio:
strumenti orrendi di un sapere immondo,
siete il mio mondo? e tu, lo chiami un mondo?

E poi ti chiedi perché il cuore è stretto,
da tanta angoscia, lì, dentro il tuo petto?
perché un tormento, tenebroso e oscuro,
reprime la tua vita e il tuo futuro?
non la Natura è qui, bella e vivente,
che Dio ci ha messo l'uomo, non per niente,
ma qui, tra muffe e fumi, stanno, intorno,
cose umane e bestiali, per contorno:
esci fuori, nel grande mondo vero!
e questo libro, pieno di mistero,
il manoscritto, qui, di Nostradamo,
ti condurrà, la mano nella mano.
Così, il corso degli astri tu ci apprendi,
e da Natura, che a tua guida prendi,
anche questo ti viene da imparare,
che uno spirito a un altro può parlare:
non penetra, la fredda intelligenza,
dei segni sacrosanti la potenza!
(F, 18-19)

La studiosa osserva:

La voce di Leopardi echeggia dunque nel notturno faust-sanguinetiano, resa struggente (e insieme esasperata in falsetto) dalla rima baciata ("O dolce luna, tu, caro chiarore / guarda, una volta ancora, il mio dolore" – "voller Mondenschein", "luce piena della luna", si legge in Goethe, e basta). Contaminando *Sere del dì di festa* ("Dolce e chiara è la notte e senza vento") e assoli *Alla luna*, nell'eco di anniversari inumiditi dal pianto (l'esperienza ripetitiva di "guarda, una volta ancora, il mio dolore", congiunta con l'iterazione dell'attesa – "quante volte ti ho atteso, a mezzanotte", a replicare l'"or volge l'anno" e l'"io venia pien d'angoscia a rimirarti" dell'idillio leopardiano), la sintassi si piega verso soluzioni ritmiche di inconfondibile paternità ("malinconica amica, e tu venivi, / sopra i libri e le carte mi apparivi").[298]

Similmente a quanto osservato a proposito dei *Sei personaggi*, in cui si scontrano, ad esempio, la volgarità della Figlia e l'abbandono melò della Madre, Lorenzini

[298] Ivi, 34.

nota nel *Faust* un «controcanto tra un registro moderatamente, stralunatamente lirico-elegiaco e uno comico-triviale».[299] Se il lamento del protagonista strizza l'occhio alle movenze liriche leopardiane, la scena ambientata nella taverna è molto diversa. Di seguito il passaggio dell'accoglienza riservata a Mefistofile e Faust:

> TERZO STUDENTE Che razza che sono, per te, questi forestieri?
> PRIMO STUDENTE Tu fatti in là, e lascia che ci lavoro io:
> un bicchierotto pieno, e io ci cavo, come un dentino di latte,
> i vermi dal naso, a quei due ragazzi, come niente:
> mi sembrano molto comme il faut,
> sguardo altiero, e sdegnoso –
> SECONDO STUDENTE Commessi viaggiatori, ci scommetto.
> QUARTO STUDENTE Probabile.
> PRIMO STUDENTE Guardami me, che li fotto.
> MEFISTOFILE Il sottoproletariato non se lo fiuta, il diavolo,
> nemmeno quando te li prende per il collo.
> FAUST Salute, signori!
> TERZO STUDENTE Grazie, e salute a voi!
> Cosa ci ha che zoppica, lo stronzo, lì da un piede?
> MEFISTOFILE Disturbiamo, se ci sediamo, noi con voi, qui?
> Al posto di una buona bevuta, che qui non si può fare,
> ci stiamo allegri con la compagnia, almeno.
> QUARTO STUDENTE Mi sembra un signore chic e blasé.
> PRIMO STUDENTE Ci scommetto che siete partiti tardi, da Rippach,
> e che prima, questa sera, avete cenato chez Hans.
> MEFISTOFILE Ci siamo passati, lì davanti, oggi:
> ma gli avevamo parlato, l'ultima volta:
> ci ha raccontato un sacco di cose, qui dei suoi cugini,
> e ci ha incaricato di farci, a tutti, i più cordiali saluti.
> QUARTO STUDENTE Te l'ha messo in culo, tie': mica è fesso.
> TERZO STUDENTE Astuto, il ganzo!
> PRIMO STUDENTE Aspetta, adesso, che lo frego.
> (F, 31)

Se è possibile che un particolare registro stilistico caratterizzi zone circoscrivibili della *pièce,* Sanguineti parla di «un copione disponibile a soluzioni interpretative mai cristallizzabili in una qualche unità, e nemmeno continuità, tonale, anzi perpetuamente variegato, vario e variato e variabile, non soltanto a ogni scena, ma, al possibile, a ogni battuta. Proprio come in Goethe, non appena sia restituito alla ribalta».[300] È così che il lirismo meticcio del canto notturno di Faust fa seguire al vocativo patetico «O dolce luna, tu, caro chiarore» *ossa rotte, trappola fetente,*

[299] Ivi, 35.

[300] F, 68. Anche de Meijer sottolinea nella *Prefazione* al travestimento che «Va ricordato però che pluristilismo e miscela dei generi sono già caratteristici dello stesso *Faust* di Goethe, che è fra l'altro una specie di enciclopedia di linguaggi e forme letterarie. Il *Faust* di Sanguineti fa quindi il verso a una parola che già fa il verso alla parola altrui, con un'operazione tipicamente teatrale, se è tipico del teatro il godere non tanto della scena in cui l'attore recita una parte quanto della scena in cui l'attore recita la parte di qualcuno che recita una parte», ivi, 12.

maledetto buco repellente, laboratorio; al contrario, nell'atmosfera mista *In taberna quando sumus*-spogliatoio, agli effetti da filastrocca demenziale:

> Chiave su, chiave su, la notte è blu, la notte è blu:
> chiave su, chiave su, non dormo io, non dormi tu:
> chiave giù, chiave giù, è giorno già, non chiavo più
> (F, 29)

> il Dracùla, che se la incùla,
> ùla ùla, ùra ùra,
> ùro ùro, ce l'ha duro
> (F, 29)

> C'era una sorca una volta, in cantina,
> che burro e lardo, fettina a fettina,
> si era impolpata un panzone, che è vero,
> che si sembrava il dottore Lutero:
> (F, 30)

fanno da controcanto, in questo caso per scopi comici, i francesismi *comme il faut, chic e blasé, bravò, bravò! et bien mousseux, s'il vous plaît* degli studenti che si atteggiano a gente raffinata[301] o il calcolato contegno del diavolo, simulatamente reticente a un'esibizione canora cui "cederà" nel giro di due battute:

> MEFISTOFILE Se non mi sono ingannato, abbiamo sentito
> innalzarsi un coro, qui, di voci intonate:
> certo, deve echeggiare meravigliosamente,
> il canto, sotto queste volte.
> PRIMO STUDENTE Lei è un solista, per caso?
> MEFISTOFILE Oh, no! la mia ugola è debole, anche se la mia voglia è forte.
> (F, 31-32)

Qualcosa di simile si vede anche nelle *Tre melarance*, caratterizzate da un oscillare tra patina settecentesca e parlato contemporaneo, toni melodrammatici e bassezze volgari. Per quanto riguarda la prima componente, si incontrano termini ed espressioni connotate verso l'alto, allotropi non più disponibili, forme desuete:

giocondo, morbo, indarno, tosto, sieno, giovini (57), *ereditiero augusto* (58), *vegliardo decrepito* (60), *solingo*, *querimonie* (62), *aspergini, lece, gaudio, sì tristo* (63), *timor* (64), *moro* (65), *giuoco*, *ventura* (66), *tergetemi il sudore*, *novella* (67), *ludi*, *incliti* (68), *orsù* (69), *svenir* (70), *bramo* (71), *soniti*, *siffatti concenti*, *verone* (72), *lagrimo* (73), *pietade* (74), *non so più che vi dire* (74), *averno* (75), *deliquio* (81), *poscia*, *gittino* (84), *atro* (86), *meco* (91), *ti ricorda*, *satollarono* (92), *deggio*

[301] Perché, come dice il Secondo studente: «un vero uomo tedesco non se li può sopportare, i francesi: però ci beve i suoi vini con gusto» e all'occorrenza ci imita la parlata, quindi: «Per me, champagne, garçon!» (F, 33).

(93), *veduta* (95), *salisce* (96), *ria*, *donde* (96), *augelli* (98), *merto, assisa* (103), *mi spoglia!* (104)

La seconda componente è oggetto di analisi del paragrafo seguente.

3. *Recitato e (iper)parlato*[302]

Fino ad ora si è solo fatto cenno alla questione linguistica probabilmente centrale quando si parla di teatro, assieme al romanzo il genere che più ha sperimentato i problemi derivati dalla divaricazione tra scritto e parlato tipica dell'italiano.[303] Ma per riassumere secoli di scrittura teatrale e decenni di critica pertinente, degli sforzi per rendere la lingua drammatica verosimile, Sanguineti, francamente, se ne infischia: «Ho fondamentalmente una certa antipatia nei confronti del dialogo teatrale, non in quanto tale, ma come incarnazione di un teatro naturalistico. In tutta la produzione drammatica naturalistica i personaggi vengono in scena e si scambiano battute, dialogano insomma, con un chiaro tentativo di approssimarsi al massimo a quella che è la vita quotidiana».[304] Non fa cadere dalla sedia il fatto che ad essere respingente per l'autore sia l'idea di un naturalismo linguistico, non la categoria dell'oralità o il registro basso-colloquiale. Altrove, infatti, afferma: «Mi interessa il linguaggio parlato. La lingua della comunicazione quotidiana ha una forte presenza nei miei testi», ma «accanto, c'è una lingua oniroide, una sottolingua, una lingua dell'Es non ancora filtrata dal controllo intellettuale. Uso una lingua inesistente, poco rispettosa della sintassi, della grammatica e della logica».[305] Ancora una volta non pura mimesi, ma realismo allegorico.
Se il parlato naturalistico non interessa affatto a Sanguineti, l'estremo opposto da evitare altrettanto accuratamente è l'italiano aulico-letterario. In particolare, interrogato da Pesce sul «ruolo oggi di un poeta nel mondo teatrale», l'autore mette in guardia rispetto al «rischio di liricizzare il testo teatrale al di là di quello che è scenicamente efficace, cioè di fare della poesia sulla scena» e raccomanda «testi lirici orientati verso la loro "dicibilità"».[306] Il sistema linguistico sanguinetiano appare dunque in lotta continua contro ogni *koinè* che istituzionalizzandosi degeneri nelle proprie derive suffissate, dal poetese al teatrese.

---

[302] Il termine «iperparlato» qui utilizzato e più in generale la categoria dell'-*iper* riferita alla lingua contemporanea si possono incontrare frequentando gli studi pertinenti; per fare solo un esempio, Giuseppe Antonelli è l'autore di un saggio intitolato *Lingua ipermedia. La parola di scrittore oggi in Italia* (Antonelli 2006).
[303] Cfr. *L'aspra disarmonia*, saggio in cui Manuela Manfredini analizza la lingua sanguinetiana occupandosi anche della narrativa, registrando emergenze di linguaggio parlato in *Capriccio italiano, Il giuoco dell'Oca* e *L'orologio astronomico* (Manfredini 2020).
[304] OF, 295.
[305] SP, 19.
[306] Pesce 2003, 159.

Rettificando allora, almeno in parte, la provocazione d'esordio, ciò di cui Sanguineti decide programmaticamente di non curarsi è non tanto la "questione della lingua" in sé, quanto la soluzione che tende a colmare lo scarto tra scritto e parlato. Anche per Sanguineti i due poli imprescindibili sono gli stessi che per ogni altro scrittore teatrale, ma lo scopo è tenersene alla larga, non gettare un ponte tra i due trovando una soluzione di compromesso. Il risultato è una lingua costruita sulle strutture dell'oralità secondo un principio che si allontana dal verosimile e punta a effetti di distorsione, fino ai picchi di un iperparlato che non parla nessuno.
Quella che si osserverà è la fenomenologia del parlato sanguinetiano, in riferimento a stilemi riconducibili al genere teatrale, moduli dell'oralità in quanto varietà diamesica ed emergenze di una lingua genericamente flessibile e inclusiva. Per ovvi motivi, non si ritiene produttivo dividere tali classi in compartimenti stagni.
I travestimenti interessati sono *Faust, Sei personaggi.com* e *L'amore delle tre melarance.*
Cominciando dalle interiezioni, le forme riscontrate nei travestimenti possono presentarsi come unità singole, in anafora o in combinazione, in *scriptio continua* o analitica, in un contesto sintattico più o meno ampio, fino all'olofrase. Si propone qui una sistemazione delle occorrenze per gruppi stilistici-semantici, a partire dalla connotazione patetica, talvolta in *exclamationes*:

Ahimè, ahimè! (F, 17)

ah, nel tuo lume là, crepuscolare (F, 18)

Ahi, che sto in questa trappola fetente (F, 18)

ah, mi soffoca il mio laboratorio (F, 18)

Ahiàhiah, rovinato sono, rovinato (F, 28)

Ah, lasciami solo, qui. (F, 45)

Oh, vecchia frau, abbracciami forte, con i tuoi bracciuoli (F, 45)

ah Dio, il cuore (SP, 51)

A, soccorrermi, aiuto! (ATM, 69)

Bramo solo lamentarmi, ahi ahi, ohi ohi, ahimè!
che disgrazie, che affanni, uh, poveretto a me! (ATM, 69)

Ah, lasciatemi in pace! (ATM, 70)

Venite a me in soccorso, ché, ahimè, sono perduto! (ATM, 72)

O melarance care (ATM, 76)

O mele, o melarance! (ATM, 77)

Ahi, ahi, che farò io mai? (ATM, 77)

Oh gioia! (ATM, 83)

L'obiettivo può essere dare un senso di immediatezza ed esprimere stupore:

Oh, ma pardon, pardon, domando le mille scuse (F, 19)

che voce, uhè, che polmoni! (F, 28)

Ah, ma che piccolo che è, il grande e il grosso! (F, 46)

Ahò, ho pensato, ma quello, nel mio look,
ci avrà visto mica la sfacciataggine, l'impertinenza? (F, 51)

Uàh! è che in mezzo alla filastrocca, a quella,
ci è saltato fuori un topino rosso, dalla bocca (F, 60)

vov! (SP, 31)

Oppure esprimere biasimo, impazienza, talvolta con tono concessivo-conclusivo:

Eh, ma adesso parli come un paninaro (F, 44)

Uff, ma che afa che fa! (F, 47)

mi fai perdere il filo: eh, boh, mi fai perdere la testa, cazzo! (SP, 40)

beh, osserva queste meravigliose cartoline postali che ti ho portato in regalo: (SP, 34)

be', vedi tu, gusti tuoi (SP, 44)

eh, perdio! lasciami almeno accesa una lampadina, per vedere dove metto i piedi! (SP, 51)

Ah, dei tuoi martelliani, non ne puoi fare senza (ATM, 68)

o incertezza, come non-risposta:

boh! (SP, 45)[307]

[307] Nei SP si crea una sorta di codice linguistico autoriferito, con *inside jokes* e modalità e relazioni di significazione alternative. Tra le varie occorrenze di "boh" si devono quindi scremare tutte quelle che hanno perso la funzione interiettiva pura e stanno a indicare il personaggio del Padre. Come spiega la Figlia, infatti: «il grande boh, dicevo: ma il grande boh, però, era lui: era mio padre: lo chiamavo così: lo chiamavamo così, tutte:» (SP, 28), concetto ribadito in uno scambio di battute tra i due:

Con valore esortativo:

> proviamo, dài! (SP, 35)
>
> e proviamo, veh! (SP, 35)
>
> avanti, dài! (SP, 42)
>
> venite orsù, correte (ATM, 69)

o rafforzativo in affermazioni, per esprimere assenso o soddisfazione:

> uh, sì! (SP, 36)
>
> ah, be'! (SP, 35)
>
> Oh, questo è un bel vedere, finalmente, voilà! (ATM, 75)

In domande o apostrofi, per richiamare l'attenzione-incalzare:

> Oh, ma nessuno che ci beve, nessuno che ci ride, qui? (F, 28)
>
> be'? (SP, 30)
>
> siediti qui, sopra questo lettino della signora Sosostris: lo conoscerai bene, immagino: eh, eh, eh! hum! (SP, 31)
>
> ehi, elettricista! (SP, 51)
>
> O voi che, colti ed incliti, a me innanzi sedete (ATM, 68)

Con postura paternalistica, anche in stringhe pseudognomiche:

> Eh, ma poveretti i poveretti! (F, 48)
>
> Eh, me la sono tirata su, io, che mi amava con il suo cuore (F, 50)
>
> Eh, signore mio, non è una cosa niente allegra (F, 50)

A proposito delle già nominate *exclamationes*, partendo dal tipo caratterizzato per lo più in senso medio-colloquiale:

FIGLIA eccomi, boh!
AUTORE-PADRE boh?
FIGLIA io ti chiamo boh: ti chiamano tutti boh, con me:
(SP, 34)

Ma lascia perdere! Non ci cava niente nessuno, da quella! (F, 60)

Vero, verissimo! (F, 60)

Sta' zitta, sta' zitta! (F, 61)

Via, tu! (F, 65)

ma guardalo! (SP, 29)

beata lei! (SP, 43)

bambina, bella bambina! (SP, 46)

che vita! (SP, 50)

Ma questo è il colmo! (ATM, 70)

Ci manca ancora questa! (ATM, 71)

Segue la tipologia tragico-patetica, per lo più in funzione parodica:[308]

Ah, dio mio, mio dio! è così lunga l'arte!
la nostra vita, invece, è così breve! (F, 20)

Ah, pietà, pietà, lasciami vivere! (F, 61)

Greta, Greta! (F, 62)

Enrico, Enrico! (F, 66)

la figlia mia! (SP, 45)

figlio! figlio mio! (SP, 47)

Udite questi soniti, questi lieti strumenti!
Prestate il vostro orecchio a siffatti concenti! (ATM, 72)

Sire, ah, di me pietade! (ATM, 74)

Cielo! mi trema il core:
io sento, io sento amore! (ATM, 76)

[308] Emblematico lo scambio tra innamorati delle *Tre melarance* in cui lei mette in discussione la sincerità dello slancio sentimentale, insieme esagerato e freddo, di lui:
CLARICE Non sei dunque impaziente di succhiarmi i miei baci?
LEANDRO D'amore io moro, cara.
CLARICE Mi sembri un po' flemmatico.
LEANDRO Io moro d'impazienza.
CLARICE Tu, impaziente? Un apatico.
(ATM, 64-65).

Dammi da bere, ahi lassa! Presto io moro, idol mio!
Moro di sete, ahi misera! Presto, crudele! Oh dio! (ATM, 97)

Deh, dammi a ber, tiranno! (ATM, 97)

Moro, barbare stelle! (ATM, 98)

Oh cielo, che sciagura, che pena! (ATM, 98)

Che casi, io ne trasecolo! O numi, che miracolo! (ATM, 110)

Fino alle declinazioni comico-volgari, talvolta vere e proprie imprecazioni:

Mi chiamano l'egregio, l'illustre, il chiarissimo,
e il prof, e il dott,
e il maestro, magari, madonna! (F, 17)

Ma che schifo, però, queste stregonate sceme! (F, 36)

au, che porca porcata! (F, 39)

Dio prete, che uomo! (F, 52)

Povera troia! (F, 54)

Dio buono, se era buono! (F, 55)

Che morte di merda! (F, 61)

non capisco un cazzo! (SP, 36)

cazzo! (SP, 37)

diobbono! (SP, 39)

ma sì, ma sì: intransitivo, merda! (SP, 41)

donne, donnine, addio: addio anche al mondo: che è una palla: ma che palle, proprio! (SP, 50)

non frenatevi, avanti, non fatemi il coglione! (ATM, 72)

Ora le vedo il culo: che culo, che culone! (ATM, 75)

il cazzo, a me, mi tira! (ATM, 76)

ti stronco, ti sminuzzolo, nel culo te lo ficco! (ATM, 81)

tanto mi sento lieto, che tengo duro il cazzo! (ATM, 91)

Lascia la melarancia, ch'io ti accoppo e sbudello! (ATM, 98)

Che sventola di bambola! (ATM, 99)

Odi triccheballacche, pifferi e putipù! (ATM, 103)

Sede privilegiata per l'uso di modi esclamativi è la sticomitia, per la quale si possono osservare alcune battute strutturate in versi a gradino nelle *Tre melarance*:

CELIO
O voi…

TRUFFALDINO
Ciel, che spavento!

CELIO
Voi due!

TRUFFALDINO
Morir mi sento!

CELIO
Prestate ascolto attento!

TARTAGLIA
Ciel, che imperioso accento!
(ATM, 89)

Scambi che vogliono risultare particolarmente indigesti nelle scene di separazione tra innamorati:

MELARANCIA 3
Rimani!

TARTAGLIA
Io torno.

MELARANCIA 3
Vieni!

TARTAGLIA
Verrò!

MELARANCIA 3
Deh, resta!

TARTAGLIA
Amore!

MELARANCIA 3
Non lasciarmi!

TARTAGLIA
Vo' e vengo.

MELARANCIA 3
Che spasmo!

TARTAGLIA
Che dolore!
(ATM, 100-01)

Restando sull'andamento delle battute e avvicinandosi alle zone di sovrapposizione tra stilemi teatrali e fenomeni tipici della comunicazione per mezzo orale, si possono notare i fenomeni di ripetizione-ripresa tra dialoganti:

GRETA Povera troia!
LISA Ah, povera, dici?
(F, 54)

FAUST Ma sono io, quello!
GRETA Sei tu?
(F, 62)

GRETA Laggiù?
FAUST Là fuori!
GRETA Ci sta la tomba, là fuori
(F, 64)

GRETA Enrico, se io potessi –
FAUST Ma sì, tu puoi.
(F, 64)

FIGLIA per gli studi:
AUTORE-PADRE sì sì; per continuare gli studi: il diritto allo studio
(SP, 29)

FIGLIA be'?
AUTORE-PADRE be' che?
(SP, 30)

FIGLIA orbene?
AUTORE-PADRE orbene, questo tuo vu doppio, o wudoppio, è voce inglese
(SP, 32)

AUTORE bene: dove sei?
FIGLIA qui:

AUTORE qui dove?
FIGLIA qui dove mi vedi:
(SP, 46)

PANTALONE Disturbo?
LEANDRO Non disturba
(ATM, 62)

SMERALDINA Perché parli così? E a me, cosa mi accade?
MORGANA Che ti accade?
(ATM, 95)

TRUFFALDINO Del mio ritardo, sire, causa fu una colomba.
SILVIO Una colomba, dici?
(ATM, 109)

Tipica del parlato, su un palco o altrove, è la deissi:

e questo libro, pieno di mistero,
il manoscritto, qui, di Nostradamo (F, 19)

Lo vedi, il cane nero, che si aggira laggiù,
tra i seminati e il terrain vague? (F, 21)

Fermo lì, cane barbone! (F, 22)

La mano, qua! (F, 26)

Ma guardala, però, questa mia lunga barba (F, 27)

Ci ha la cassettina con gli arnesi, là dietro, l'oste (F, 33)

Quel nome là sta scritto, da tanto, dentro i libri delle fiabe (F, 40)

Guardalo qui, che è questo qui, il mio stemma! (F, 40)

Ma che cosa che ci sragiona, quella? (F, 41)

Sì: e adesso ce ne andiamo (F, 51)

Para questo, allora! (F, 57)

con un pacco in mano, grosso così (SP, 28)

vieni qua, bambinina mia (SP, 31)

qua la penna, qua un foglio (SP, 31)

passa qua! (SP, 34)

Tu qui, Leandro, qui? (ATM, 64)

Ma dove vive, quella? (ATM, 66)

Ecco l'armi, prendétele! (ATM, 79)

Prima di parlare dei segnali discorsivi riferiti all'atto comunicativo stesso, si fa un passo indietro per parlare della dimensione metadiscorsiva in senso più ampio. A partire dal *Faust*, se nell'originale Wagner interrompe il monologo del Doktor pensando stesse declamando una tragedia greca,[309] nell'adattamento si legge:

WAGNER Oh, ma pardon pardon, domando le mille scuse:
ho creduto di ascoltare
una voce, a declamare,
e ho pensato, subito:
ma sta' a vedere che il maestro mio
si è messo a recitarsi il vecchio Faust:
(F, 19)

La componente metateatrale dei *Sei personaggi* esce dalla porta e rientra dalla finestra, ovviamente travestita secondo il gusto sanguinetiano, vale a dire sfruttata per sbeffeggiare Pirandello, che del resto autorizza indirettamente il gioco.[310] Innanzitutto, a proposito del Vov, il liquore, l'Autore-Padre afferma: «credo che sia un marchio depositato: e qui, capirai, non posso dirne né bene né male (siamo a teatro, veh!)» (SP, 32) per motteggiare le resistenze del Direttore pirandelliano nei confronti della fedeltà della scena alla realtà raccontata dai Personaggi:

LA FIGLIASTRA Ma no, signore! Guardi: quand'io gli dissi che bisognava che non pensassi d'esser vestita così, sa come mi rispose lui? «Ah, va bene! E togliamolo, togliamolo via subito, allora, codesto vestitino!»
IL DIRETTORE Bello! Benissimo! Per far saltare così tutto il teatro?
LA FIGLIASTRA Ma è la verità!
IL DIRETTORE Ma che verità, mi faccia il piacere! Qua facciamo teatro! La verità, fino a un certo punto![311]

[309] «Verzeith! ich hör Euch deklamieren; / Ihr last gewiß ein griechisch Trauerspiel?», nella traduzione di Fortini: «Chiedo scusa! La sentivo declamare. / Una tragedia greca, no?» (Fortini 1980, 45).
[310] Ci si riferisce alla battuta del capocomico: «Che vuole che le faccia io se dalla Francia non ci viene più una buona commedia, e ci siamo ridotti a mettere in iscena commedie di Pirandello, che chi l'intende è bravo, fatte apposta di maniera che né attori né critici né pubblico ne restino mai contenti?», Bonino 2008, 25.
[311] Ivi, 139.

All'altezza del tentativo di autoconvincimento da parte del Padre, ulteriormente approfondito affinché lo spettatore possa assistere all'impantanamento progressivo del personaggio, si cita parte del passo originale:[312]

> PADRE ci stanno, le ragazze, ci stanno: sono gentili, e ci stanno: si ha la voglia, si capisce, che si ha voglia: c'è la voglia, ecco: non potevo farne a meno, ma ci avevo la vergogna, io, a cercarle, signore mie, le donne, le ragazze: ma però, ci stanno, ecco, ci stanno:
> come dice, il poeta? dice: la donna, ecco, la donna, la donna infatti, com'è? ci guarda aizzosa, invitante: la afferri, la stringi, la palpi, la tocchi:
> chiude subito gli occhi: io sono cieca, accécati:
> (SP, 29)

Fino a chiamare in causa esplicitamente Pirandello:

> AUTORE-PADRE vedo, vedo:
> FIGLIA anche le escrescenze?
> AUTORE-PADRE che escrescenze?
> FIGLIA Pirandello le chiama escrescenze:
> AUTORE-PADRE Pirandello?
> FIGLIA ma sì, nei Vecchi e Giovani: non ti ricordi?
> AUTORE-PADRE no:
> FIGLIA ma se dice così: quelle enormi poppe sotto il mento, prepotenti escrescenze, com'ella le chiamava:
> AUTORE-PADRE ma ella chi?
> FIGLIA che ne so: un personaggio qualunque: cosa vuoi che ricordo?
> (SP, 40)

Dai riferimenti intertestuali si passa al metalinguaggio, con intere sezioni in cui i personaggi discutono sul loro stesso modo di esprimersi:

> FIGLIA vov!
> AUTORE-PADRE vov!
> FIGLIA ma sì, papà, vov, vov!
> AUTORE-PADRE scusa, però: come lo scrivi?
> FIGLIA doppio vu, o come otorinolaringoiatra, doppio vu: vu doppio, diciamo, qua la penna, qua un foglio:
> AUTORE-PADRE ahimè!
> FIGLIA ahimè perché?
> AUTORE-PADRE questo non dicesi vov: il vov, cara innocente, gioia mia, è una bevanda (che io non bevo mai, veh!) fatta di uova, di marsala, mi pare bene, casalinga o imbottigliata: […]
> FIGLIA orbene?
> AUTORE-PADRE orbene, questo tuo vu doppio, o wudoppio, è voce inglese: e dicesi, grosso modo, vau, uau, all'incirca (ma sono solo sfumature: come sai c'è un inglese d'Inghilterra, anzi molti: poi ci sono quelli d'Irlanda: poi quelli Usa, i canadesi, gli

[312] «IL PADRE La donna – ecco – la donna, infatti, com'è? Ci guarda, aizzosa, invitante. La afferri! Appena stretta, chiude subito gli occhi. È il segno della sua dedizione. È il segno con cui dice all'uomo: "Accecati, io son cieca!"», ivi, 43.

> australiani: ci sono varianti infinite: pensa com'è grande il mondo, e come sta angloamericanizzato e globalizzato): mi segui?
> (SP, 31-32)

Il clima didattico è usato a fini comici, come afferma Sanguineti infatti: «mi pareva gustoso elaborare in questa direzione il momento in cui il Padre va a prendere la Figlia a scuola», ma «da una parte la ragazzina sembra una "bambinina", dall'altra invece sa il fatto suo, è disinvolta. Ho voluto rompere con un modello unitario e misurarmi invece con tutte le possibilità di un'immagine femminile ai giorni nostri, con una ragazzina che attraversa tutto quello che ormai le viene gettato addosso e messo a portata di mano dal mondo contemporaneo»,[313] motivo per cui i ruoli si rovesciano:

> AUTORE-PADRE a proposito, ma hai letto Pirandello, tu?
> FIGLIA ma va', ma papà! l'ho visto nel Dizionario storico del lessico erotico italiano di Valter Boggione e Giovanni Casalegno: sottotitolo: metafore, eufemismi, oscenità, doppi sensi, parole dotte e parole basse, in otto secoli di letteratura italiana, Loganesi e C., Milano 1996, 684 pp. lire 49.000 i.i.:
> AUTORE-PADRE perché pp?
> FIGLIA pagine, pagine:
> AUTORE-PADRE e i.i.?
> FIGLIA ma iva inclusa, papà!
> AUTORE-PADRE però!
> (SP, 41)

Per quanto riguarda il travestimento gozziano, delle allusioni interne si è già parlato, in particolare del finale in cui Truffaldino propone di rappresentare «di Gozzi un bel fiabone, di quelli che fan pena», cioè «quelle Tre Melarance, che sono una cagata» (ATM, 113). A proposito dei riferimenti alla dimensione teatrale, Leandro recita: «Brighella è via da un pezzo, e non deve tardare. / Anzi, dietro le quinte già lo vedo arrivare» (ATM, 67) e Tartaglia apostrofa così il pubblico:

> O voi che, colti ed incliti, a me innanzi sedete,
> provateci a guardarmi, vedrete che vedrete,
> provateci a ascoltarmi, che voi mi sentirete,
> provateci a toccarmi, che poi mi tasterete,
> provateci a odorarmi, che qui mi annuserete,
> provateci a assaggiarmi, e voi mi gusterete.
> Tutto questo, per dirvi che la quarta parete
> è agevole a bucarsi, meglio che rada rete
> (ATM, 68-69)

Farfarello chiede a Celio: «Sei tu mago da vero, o mago da teatro? / Se da teatro sei, non è mestiere il dirti / che sono un'anticaglia diavoli, maghi e spirti» (ATM, 86), perché «Or ben, sia chi tu voglia: se de teatro sei, / in versi martelliani almen

[313] SP, 14.

parlar mi déi» (ATM, 86),[314] versi che vengono utilizzati dagli antagonisti di Tartaglia per drogarlo e ucciderlo lentamente, e che a più riprese vengono criticati dai personaggi che pur li declamano, come Leandro che li definisce come una sorta di *guilty pleasure*: «Io ho qualche nostalgia dei versi martelliani: / so che è una debolezza, che è un metro che è da cani» (ATM, 68), mentre Clarice non ha pietà: «tra l'oppio e i martelliani non vedo differenza» (ATM, 68).
Giungendo quindi ai segnali discorsivi in funzione testuale o fatica:

> E sarà dal '77 – ma che dico io mai? – sarà dal '68, ecco,
> che me lo meno, con i miei studenti. (F, 17)
>
> Parliamoci chiaro, signore mio (F, 50)
>
> Come dice il proverbio:
> un proprio focolare, una sua donna, a averle! (F, 50)
>
> Volevo dire, non ci sta niente di serio, lì, dentro il suo cuore? (F, 50)
>
> Eh, ma lei mi capisce. (F, 51)
>
> Ma guardi, lei, lo ammetto (F, 51)
>
> Prova a dirmi, tu, dove puoi trovarti di meglio. (F, 59)
>
> avevo la longuette, sai, diciamo la mini, se vuoi (SP, 27)
>
> con una ghirlandina di roselline: dico ghirlandina: e di roselline! ro-sel-li-ne! roselline rosa! (SP, 28)
>
> ti faccio un esempio (SP, 34)
>
> dove eravamo rimasti? (SP, 34)
>
> non so, dicevi qualcosa… (SP, 34)
>
> ma boh, ma come parli? (SP, 38)
>
> dica, dica: (SP, 46)
>
> Tu lo sai, Pantalone, che è guerra decennale (ATM, 57)
>
> Sire, parliamo piano (ATM, 58)
>
> Ve lo ripeto, amico: è un caso disperato (ATM, 60)
>
> Hai detto Truffaldino? Noi siamo rovinati (ATM, 66)

[314] Le battute di Farfarello sono scritte da Gozzi e riprese senza modifiche da Sanguineti.

Che dici? tu deliri! (ATM, 88)

Perché parli così? (ATM, 95)

Addentrandosi ormai nella varietà diamesica dell'oralità, i cui tratti tipici sono spesso gonfiati da Sanguineti fino a ottenere complessivamente quell'iperparlato innaturale e sgrammaticato già nominato, si possono osservare le occorrenze del "che" polivalente:

che bisogno che ci sarà, poi, che si corre dietro alle parole? (F, 20)

che bestia che credi che è? (F, 21)

io ti faccio che mi adatto volentieri (F, 25)

si avvicina anche il tempo,
che noi ce la gusteremo in pace, una cosa che funziona (F, 26)

Quando che io mi blocco (F, 27)

non me lo sto che me lo chiedo, adesso. (F, 27)

Che razza che sono, per te, questi forestieri? (F, 31)

passami una sedia, che sto che svengo, adesso (F, 35)

E la solita coppiettina di corvetti, dove che ci sta? (F, 39)

continua che guardi: è meglio: (SP, 39)

c'è una ragazzina che sembra che nuota (SP, 43)

ha una camiciotta bianca soltanto, che ci spuntano le pàpule, che è come chi dicesse i lattaioli (SP, 44)

quella lì, guarda lì, che si abbraccia lo struzzo che ci fa come una lap dance (SP, 42)

io l'ho guardato un poco, e zac! che mi ha drogata (ATM, 66)

A seguire, i mutamenti subiti dal sistema verbale per semplificazione, necessità espressive o variare della competenza linguistica in diastratia, come futuro epistemico, "ci" attualizzante, congiuntivo fantozziano eccetera:

sarà dal '68, ecco, che me lo meno (F, 17)

non sarà un'ora, nemmeno, che sono atterrati qui (F, 31)

non ci avrà mica le sue botti, lì fuori? (F, 33)

Per questa volta, vadi! (F, 39)

noi ci faressimo (F, 41)

Ci ho i brividi (F, 51)

che un albero spaccato mi ho veduto (F, 59)

e ci ho montato (F, 59)

se non mi hanno stregonato pure me (F, 60)

ci aveva le sue treccine, sulle spalle, la ragazzina (SP, 28)

Ma con Casini infine, ci avete voi provato? (ATM, 59)

Va be', sembra una favola: ma sarà tutto vero. (ATM, 68)

L'assenza di programmazione del linguaggio non scritto può manifestarsi nella concordanza *ad sensum*:

Te lo insegno io, a voi, a farci questa faccia (F, 28)

Qui, ci stanno gente innamorati (F, 29)

un vero uomo tedesco non se li può sopportare, i francesi:
però, ci beve i suoi vini con gusto (F, 33)

le corna è al caprone che gli viene (F, 34)

agli uomini ci piace, i belli pomi (F, 59)

Sono cattivi, la gente (F, 62)

c'era una piccola orda, una volta, che erano scimmie, uomini (SP, 26)

e, coniugandosi a strategie di messa in rilievo, può provocare perturbazioni dell'*ordo verborum* e incidere sulla sintassi, per cui si hanno, ad esempio, dislocazioni e frasi scisse:

e uno di noi due
deve lasciarla, questa cameretta (F, 23)

che cosa è mai, la vita (F, 24)

e la vita, io la odio (F, 25)

Mica sono uno della classe dominante, io (F, 25)

È un inchiostro tutto speciale, il sangue (F, 27)

Te, lascialo perdere, qui, Dio (F, 57)

L'amore tuo, dov'è che ti è finito? (F, 63)

non è che avevo paura (SP, 27)

non è che non è (SP, 37)

Ma di questa Morgana, amore, puoi fidarti? (ATM, 65)

La non correggibilità del messaggio orale provoca disfluenze testuali, ripetizioni, incertezze rese graficamente con i punti di sospensione, autosmentite, cambi di costruzione *in fieri*, fra l'altro segnali dello stato emotivo del personaggio:

io che, una volta, alle parole tue, ai tuoi sguardi,
a me, mi veniva giù tutto il cielo (F, 63)

rideva, sorrideva: ma no, ma ghignava, ecco: avevo quel giacchino Miss Sixty, finta pelle, non so, pelle vera, forse;
avevo la longuette, sai, diciamo la mini, se vuoi; ma sì, era ancora la mini, allora:
una volta, forse due, ma no, una volta, mi ha come toccata, ma appena (SP, 27)

Sire…non so…mi trovo…perplesso…e non convinto:
vorrei…non voglio…or vedo…sarò chiaro, e non finto. (ATM, 63)

Ma forse…ma…Tartaglia…forse…gli farà bene…
gli farà peggio…io temo…il timor mi trattiene. (ATM, 64)

Il lessico risulta espressivo, la morfologia "sportiva", i frequenti alterati sono forieri di sfumature comiche, spregiative o affettive, abbondanti anche neologismi e onomatopee:

drammone filosofico sociologico (F, 21)

uno spadone lungo (F, 24)

che ci fanno din, che ci fanno don, e don e dan e din (F, 29)

l'amoruccio mio (F, 29)

un bicchierotto pieno (F, 31)

E allora, su, una cantatina! (F, 32)

tin tin fa come un vetro (F, 37)

Ve ne verso un goccetto, volentieri (F, 40)

queste pulcinellerie psicotiche,
e tutte queste acchiappacitrullagini qui (F, 40)

nessunissimo sforzissimo (F, 41)

l'archiarchetipo di tutte le arcifemmine (F, 42)

Che brutto sogno ho sognato, incuboso (F, 59)

non parlava più, faceva cocò, cocò (SP, 25)

bambinina mia, dolcina, piccinina piccina picciò (SP, 31)

due sadolesbicone (SP, 43)

camiciotta bianca (SP, 44)

Mille io so storielline, che posso raccontarvi (ATM, 69)

E il foro, guarda, è dentuto e zannoso! (ATM, 75)

alzheimerato stolto, rimbambito demente,
lurido incontinente, cagoso, puzzolente,
catarattico spento, osteoporosicato,
prostatico, cachettico, straparaliticato (ATM, 80)

Fino a una carrellata onnicomprensiva di colloquialismi, espressioni gergali, modi di dire e sgrammaticature varie:

povero idiota (F, 17), manco un cane può viversi così (F, 18), mi sono dato alla magia (F, 18), torre d'avorio (F, 18), e se tiene una cosa seria, uno, da dire (F, 20), povero diavolo (F, 20), ci resterai a bocca asciutta (F, 20), in salsa di sentenze memorabili (F, 21), tu te la devi piantare di uggiolare (F, 23), tutto qui, il sugo del barboncino? (F, 24), Be', perché tutto 'sto casino? (F, 24), con i peggio corrotti (F, 25), io me ne sbatto piuttosto molto (F, 25), i cibi che uno non ne ha mai basta (F, 26), non mi spaventi mica (F, 26), affare fatto (F, 26), il scemo mi spacca i timpani (F, 28), sale in zucca (F, 30), se ci molla giù un buon bicchiere (F, 33), non ci vogliamo niente gli assaggini piccolini (F, 33), corte dei miracoli (F, 36), è la meglio pappa reale (F, 36), parli astuto (F, 36), me la succhio pure me (F, 40), devi farti imparato bene (F, 40), c'è un pacco che non finisce più (F, 46), ci ho un non so che (F, 47), e tutti dietro l'oro (F, 48), se la prende per buona, quella qualunque che gli viene sotto (F, 48), me la sono tirata su (F, 50), ero arrabbiata forte (F, 51), un momentino (F, 51), perché te l'hai piantata lì, la tua girl? (F, 60), nel casino delle auto (SP, 27), faceva come certe smorfie (SP, 27), mi toccavo i capelli, lì le dread (SP, 27), ma va'! (SP, 37), c'è un tipo in divisa (SP, 37), me ne frego (SP, 38), niente male (SP, 43), mi ha rotto le palle (SP, 45), ti fa la festa (ATM, 57), è sano come un pesce (ATM, 58), un piede ho nella fossa (ATM, 60), tutte cose da ridere (ATM, 61) bando alle cerimonie! (ATM, 62), non me ne importa un fico (ATM, 63), è fatta (ATM, 64), ho una rabbia che scoppio (ATM, 68), ha stomaco di ferro (ATM, 68), ridere da matti (ATM, 69), non so che pesci prendere (ATM, 78), più meglio (ATM, 81), balzerai come un grillo (ATM, 90), non c'è due, senza

tre! (ATM, 98), dargli un contentino (ATM, 105), ho l'acquolina in bocca (ATM, 105), ti renderò pane per focaccia (ATM, 105), il re sta furibondo (ATM, 107), io metto su famiglia (ATM, 109).

L'inclusività del linguaggio si manifesta nelle occorrenze di una parlata contemporanea, dal lessico settoriale tecnologico al gergo giovanile,[315] o nei riferimenti culturali, per esempio a personaggi noti, eterogenei al contesto dell'originale:

> biro, dattilografica, computer? (F, 27)
>
> poi ci elitrasportiamo! (F, 28)
>
> niente bagaglio in eccesso: una ventiquattrore (F, 28)
>
> Astuto, il ganzo! (F, 31)
>
> parli come un rockettaro (F, 44)
>
> Eh, ma adesso parli come un paninaro (F, 44)
>
> con il battitappeto elettrico (F, 46)
>
> avevo una sciarpa Onyx (SP, 27)
>
> non so se hai letto Jovanotti (SP, 28)
>
> è morto Balthus (SP, 30)
>
> non ci sgamo un cazzo (SP, 33)
>
> Ma non serve il solletico, è inutile Totò,
> non c'è smorfia che tenga, non gli giova Charlot,
> non parlo di un Macario, di un Sordi, di un Hulot,
> nemmeno un Hardy e un Laurel lo dilettano un po'.
> Vano gli è Buster Keaton, tetro gli è Ridolini,
> un fiasco è Woody Allen, un niente è Petrolini.
> Non gli reca letizia un Ferrara, un Mughini,
> si commuove, è terribile, per De André, per Baccini.
> E nemmeno sghignazza davanti a un Berlusconi,
> se vede e ascolta un Bossi gli cascano i coglioni,
> prende sul serio Fini, se parla Buttiglione
> se lo crede un Tommaso, un Hegel, un Platone.
> Se legge la Tamaro, diventa un funerale,
> se appare Emilio Fede, non ghigna, anzi sta male.
> (ATM, 59)

[315] Che non a caso caratterizza soprattutto la parlata dei quattro studenti nel *Faust* e della Figlia nei *Sei personaggi*.

Non è ciofeca, è ganza. Sembra una smalfarona (ATM, 108)

Trovano così spazio citazioni e allusioni familiari per il pubblico del XX-XXI secolo:

tiremm'innanz'! (SP, 38)

ahi vita (canta con me, con me): ahi vita mia! (SP, 50)

siamo al tragico punto, al solito: che fare? (ATM, 59)

Vincere, e vinceremo! (ATM, 79)

Con le ali aperte, in cielo, che dipinto è di blu! (ATM, 103)

Sparati seghe, io guardo, su mia licenza straziami,
ma fallo con passione, e pria di baci saziami! (ATM, 104)

ma qui dico: obbedisco. (ATM, 104)

A colorare il dialogo concorrono le oscillazioni diatopiche, a partire dai regionalismi:[316]

che manco un sorso si è bevuto chiù (F, 47) [317]

la culla della peccerilla (F, 50)

va buo' (SP, 33)

lo manda in camporella (ATM, 68)

Bon dì, mi ha detto, caro cogo de la cusina.
Io le ho risposto, allora: Bon dì, mia colombina.
E quella, allora, disse: Te possi indormenzar,
e che intanto el tuo rosto se possa a te brusar:
la mora, brutto muso, non ne possa magnar. (ATM, 107)[318]

[316] Alcuni dei quali di larga diffusione, come: *mo sì che parli astuto!* (F, 36), *E mo a darle da bere, e mo a prenderla su / e mo, che non stava più zitta* (F, 50), *piccinina piccina pisciò* (SP, 41), *Ma tutto io fo da me: e così, fo per tre. / Vivo la vita mia: quel che mi piace io fo: / sono pluripremio Nobel, batto anche Dario Fo* (ATM, 61), *finisci questa scena, molla le grullerie!* (ATM, 67), *Noi si diventa matti!* (ATM, 88).

[317] Per il *Faust* Lorenzini parla di «modi, innanzitutto, della sceneggiata napoletana, particolarmente calzanti, del resto, per un testo destinato alla compagnia "Alfred Jerry" di Marialuisa e Mario Santella, attori per l'appunto partenopei», Lorenzini 2011, 39.

[318] È una battuta di Gozzi, che utilizza il dialetto veneto e l'intera scena della cucina e del banchetto in funzione parodica contro Goldoni, come precisa lo stesso autore nella *Prefazione*: «Questo era un sorpassar nella bassezza le baruffe per le zucche baruche delle *Chiozzotte* del signor Goldoni» (ATM, 48).

Ma a penetrare in un sistema linguistico non cristallizzato sono anche i forestierismi:

> Le fotocopie, i microfilm, tutto il soft dell'hard (F, 20)
>
> perché questo mio élan vital mi si esaurisce così in fretta (F, 23)
>
> una penna di gallo, un po' casual, sul cappello (F, 24)
>
> avanti, parlare, schnell! (F, 34)
>
> avevo la longuette (SP, 27)
>
> miss topless cubista professionista (SP, 29)
>
> chemin de fer, champagne, ostriche, e ballerine: (ATM, 58)
>
> voi macho tanto ardente (ATM, 58)
>
> Superstar, topmodelle, covergirl? (ATM, 78)

L'elasticità del parlato si manifesta anche nel lessico basso, nelle espressioni comico-volgari e attraverso guizzi di saggezza popolare, con un prevedibile prevalere dei campi semantici del corpo e del sesso:

> E il cornuto, che si accomodi, fuori! (F, 28)
>
> bestia di merda, scrofa dannata (F, 39)
>
> ti spacco la faccia (F,57)
>
> in questo casino dell'inferno,
> in mezzo ai diavoli incazzati (F, 62)
>
> cazzo, che le fotto, io (SP, 26)
>
> non è chiaro che cazzo di persona sei, che cazzo sono io (SP, 47)
>
> scopaste come un riccio (ATM, 58)
>
> lo scuote, lo sconvolge, gli torce le budella (ATM, 59)
>
> è amico del re Silvio, è un figlio di puttana (ATM, 67)
>
> Stavamo in una reggia: or non è che un bordello:
> ma niente può saziare il suo regale uccello (ATM, 78)
>
> tira un pelo di donna, sia strega o sia sirena,
> più che tremila bovi, tremila elefanti

seicentomila muli, miliardi di giganti. (ATM, 81)

mi son scassata il cazzo, la fica, il tafanario (ATM, 113)

In conclusione, due fenomeni sembrano caratterizzare, per intensità o originalità nell'uso, l'iperparlato sanguinetiano nel *Faust*: l'abuso delle marche soggettive, dai pronomi personali agli aggettivi possessivi, e l'uso intensivo dell'articolo determinativo, da cui risulta una particolarizzazione ossessiva della lingua. Non si tratta di un atteggiamento inusuale in Sanguineti, basti pensare all'eccedenza, soprattutto in ambito poetico, di parentesi e due punti, continui tentativi di aggiungere, precisare e chiarire interpretabili come i segnali grafici di quell'ansia per il collezionismo e la catalogazione dell'esistente tipica dell'autore e già discussa. Di seguito alcuni esempi:[319]

nuove fiamme mi bruciano il mio petto (F, 22)

il mio entusiasmo mi entra già in crisi, per me (F, 23)

io non me lo sopporto, qui al mio fianco (F, 23)

e vorrei piangerci le mie lacrime amare (F, 24)

Che cosa mi può offrirmi, ormai, a me, il mondo? (F, 24)

che mi può signoreggiarmi tutte le mie forze (F, 25)

mi viene la crisi della mia ragione, a me (F, 40)

non starmi a farmi il serio (F, 40)

non ci ho niente la felicità (F, 17)

domando le mille scuse (F, 19)

ho la voglia di sapere tutto (F, 21)

gli dà soltanto il fastidio (F, 23)

non mi sono mica esposto con la leggerezza (F, 27)

non ci farà niente il male (F, 42)

[319] Anche nei *Sei personaggi* si può leggere ad esempio «ma ci avevo la vergogna» (SP, 29), ma si tratta di occorrenze sparute di qualcosa che nel travestimento goethiano è invece messo a sistema. A offrire non poche emergenze del fenomeno è invece *Capriccio italiano*: *Ci ho tanto il caldo* (50), *non ci ho mica niente la voglia* (54), *Ci hanno la crisi grande* (55), *ci fa la violenza* (55)*, il manico sembra che è dell'ottone* (87), *e tutta si afferra a me, tutta alla mia schiena, di me che trotto, e mi suda tutta addosso* (100), in Sanguineti 2007.

Povero il Faust (F, 46)

per farmi la mia confusione (F, 48)

quella che la chiamano l'intelligenza (F, 49)

4. *Traduzione*

Se da una parte il titolo del paragrafo dedicato al travestimento di un dramma in tedesco e di una selezione di sonetti inglesi non può che far riferimento all'operazione di traduzione in italiano, dall'altra il termine risulta improprio, perché «né traduzione né semplice parodia vuole essere il nuovo testo, che si propone piuttosto – si legge in un altro intervento dell'autore dedicato al "travestimento" faustiano – come "ricreazione" (e in senso ampio, conservando alla parola il "significato dilettoso" che possiede in lingua italiana, e godendone, possibilmente)».[320] Lorenzini parla del *Faust,* ma l'osservazione è spendibile in certa misura anche per *Sonetto*.
Detto ciò, il concetto stesso di traduzione risulta centrale in questa sede per le implicazioni con il genere del travestimento teatrale, già illuminate da Manuela Manfredini, che scrive:

> Allo stesso modo di quanto accade in teatro, anche nella traduzione c'è qualcuno che procede mascherato, ossia opera in proprio sotto pseudonimo, agisce a responsabilità limitata: così come l'attore finge di essere un altro con il consenso del pubblico, il traduttore presenta le sue parole come se fossero quelle di un altro. Nel saggio *Il traduttore, nostro contemporaneo* del 1979, Sanguineti riconosceva che: «Il meccanismo profondo della vera traduzione consiste pur sempre nel fatto che qualcuno, qui, parla per bocca d'altri, sia esso anonimo o fornito di nome, poco importa, verificato o inverificabile, controllabile o no. Qualcuno, questo è l'essenziale, si esprime, mistificandosi, e mistificandoci, in persona aliena. Il procedimento, ridotto all'osso, è tutto un travestimento».[321]

Doppiamente mascherato appare allora Sanguineti nel tradurre-travestire per il teatro testi preesistenti, nei modi che ci si propone di mostrare.
Partendo dal *Faust* si può subito notare l'aspetto di «ricreazione» se rispetto all'originale l'adattamento «esaspera a piacere, con felicità inventiva, i caratteri del *Puppenspiel,* tra effetti melodrammatici e farseschi, in un profluvio di parole eccedenti di gran lunga il testo originale» attraverso una «tecnica accomulativa»[322] che si manifesta soprattutto come *enumeratio* in luogo di termini singoli ed espressioni sintetiche:

[320] Lorenzini 2011, 29.
[321] Manfredini 2020, 231.
[322] Lorenzini 2011, 30.

Gioielli, monili, medaglioni, braccialetti, vezzi, ciondoli, diademi, spilloni, catenelle, fermagli: (F, 48)	Ein Schmuck![323]

Sanguineti esce liberamente dalle piste della semantica affastellando materiale selezionato secondo criteri fonici, come nell'esempio riportato, caratterizzato da una sorta di effetto domino tra aggettivi rimanti:

E questa, signori, è la verace tavola pitagorica, euforica, disforica, borica, dorica, storica, teorica e meteorica. (F, 41)	Das ist das Hexen-Einmaleins![324]

L'amplificazione può coniugarsi con l'ammodernamento dell'originale, operazione di straniamento che, come già visto, informa il *Faust* sanguinetiano. Ecco che nell'*incipit* non troviamo più filosofia, giurisprudenza, medicina e teologia:

Ahimè, ahimè! ho studiato la psicologia dell'età evolutiva, la sociologia delle comunicazioni di massa, la bibliografia e biblioteconomia, la semiotica, la semantica, la cibernetica, la prossemica, l'informatica, la telematica, la biologia – e, accidenti, l'ecologia – e poi la micro e la macrofisica, la meta e la patafisica, da cima a fondo, con tanto zelo! E adesso, eccomi qui, povero idiota, e furbo come prima. (F, 17)	Habe nun, ach! Philosophie, Juristerei und Medizin Und leider auch Theologie Durchaus studiert, mit heißem [Bemühn. Da stech ich nun, ich armer Tor, Und bin so klug als wie zuvor![325]

Dunque non solo traduzione da una lingua all'altra, ma anche fra epoche diverse:

Mi sembra già King Kong. (F, 23)	Schon sieht er wie ein Nilpferd aus[326]
E io ci faccio il tuo socio associato (F, 25)	Ich bin dein Geselle[327]
Attenzione, attenzione! Una canzone, un LP novità	Gebt acht! Ein Lied vom neusten

[323] Il testo tedesco è riportato dall'edizione curata da Franco Fortini, che traduce «Una parure di gioielli!», Fortini 1980, 234-35
[324] «e fanno di conto le streghe così», ivi, 212-13.
[325] «E le ho studiate, ah! filosofia, / giurisprudenza e medicina / - e anche, purtroppo, teologia - / da capo a fondo, con tutto l'ardore. / Povero pazzo: e ora eccomi qui / che ne so quanto prima», ivi, 32-33.
[326] «Sembra già un ippopotamo», ivi, 96-97.
[327] «Divento il tuo compagno», ivi, 126-27.

(F, 30) [Schnitt![328]

Altre deroghe rispetto alla traduzione letterale del testo sono da ricondurre a fini comico-espressivi:

li hanno appesi regolarmente in croce,
li hanno grigliati, quelli, sopra un rogo.
(F, 21)

Hat man von je gekreuzigt und
[verbrannt[329]

Non so che cosa mi tiene, a me,
che non ci faccio il mio spezzatino,
(F, 39)

Was hält mich ab, so schlag ich zu[330]

Dio prete
(F, 52)

Du lieber Gott![331]

Povera troia!
(F, 54)

Das arme Ding![332]

Ma è una grande vaccata, però.
(F, 54)

Das ist nicht schön![333]

Sempre dietro lì, al suo cazzone
(F, 54)

Wie lange hat sie an dem Kerl
[gehangen![334]

Ma la traduzione di Sanguineti può dimostrare un alto tasso di fedeltà, conservando immagini, sfumature di significato, materiale non verbale che Fortini, utile metro di paragone, preferisce reinterpretare o cassare, optando per una maggiore chiarezza e fruibilità del testo.

Come tanti cannibali belli, ce la godiamo, ce la godiamo:
e le cinque e cento troie, ce le facciamo, ce le facciamo.
(F, 34)

Uns ist ganz kannibalisch wohl,
Als wie fünfhundert Säuen![335]

sentivo coglionate da caserma
(F, 55)

Hört all dem Schwadronieren zu[336]

E allora, e tìp e tàp, e klìng e klàng

Topp! Topp! Kling! Klang! das ging

[328] «Attenti! Una canzone nuovissima!», ivi, 164-65.
[329] «li hanno da sempre messi in croce o sul rogo», ivi, 48-49.
[330] «Cos'è che mi tiene dal dartene tante», ivi, 206-07.
[331] «Dio mio», ivi, 286-87.
[332] «Povera creatura!», ivi, 320-21.
[333] «Non è bello, questo», *ibid*.
[334] «Quant'è che è stata dietro a quell'arnese!», ivi, 318-19.
[335] «Ah, che bene che qui si sta / stravaccati come pascià!», ivi, 184-85.
[336] «Tutte quelle vanterie me le ascoltavo», ivi, 328-29

(F, 55) [herum![337]

Au, au, au, au! Au! Au! Au! Au![338]
(F, 39)

Sanguineti stesso afferma infatti di aver scoperto «che in Goethe c'erano delle cose che tradotte anche in maniera molto letterale sembravano assolutamente scritte da me. Se uno non era un buon conoscitore di Goethe, talvolta avrebbe detto: "Questo l'ha infilato Sanguineti"».[339]
La fedeltà caratterizza anche la traduzione dei versi shakespeariani confluiti poi in *Sonetto*. Se il travestimento compare solo ora nel capitolo dedicato alla lingua, è perché si tratta di un testo drammatico *sui generis*, che presentandosi come una lettura musicata di frammenti lirici non esibisce modi tipicamente teatrali o movenze dell'oralità. O meglio, se lo fa non è per soddisfare precise esigenze sceniche, ma a causa della presenza di un "tu", l'amato/a cui ci si rivolge, oltre che come conseguenza dell'ideale sanguinetiano di poesia «praticabile» e manifestazione dell'essenza teatrale che l'autore stesso individua nella propria scrittura al di là dei vincoli di genere. Può essere utile ricordare con Manfredini i dietro le quinte di *Sonetto*:

> nel 1996, il Teatro della Tosse decide di dedicare un ciclo di spettacoli all'opera completa di William Shakespeare, dal titolo *Siamo un Sogno dentro un Sogno*. Il regista Tonino Conte chiede a diversi scrittori di riprendere una tragedia shakespeariana e di restituirla in forma molto concisa, sulla falsariga del trattamento pasoliniano dell'*Otello* in *Che cosa sono le nuvole*. Essendo meno attirato dall'idea di prendere un testo drammatico e farne un compendio, Sanguineti contropropone di preparare una sorta di prologo al ciclo di spettacoli rispondente ugualmente a criteri di brevità richiesti perché composto di una selezione di sonetti del drammaturgo inglese, da affidarsi sulla scena alla lettura di pochi attori, nell'intento di non trascurarne il lavoro poetico più rilevante.[340]

L'intenzionale brevità della *pièce* e il suo venire alla luce come tentativo da parte di Sanguineti di dribblare l'adattamento di una tragedia componendo un copione ibrido tra genere drammatico e lirico, possono forse spiegare perché il travestimento risulti spesso sfuggente in un lavoro di ricerca sul teatro e in questo particolare capitolo sul linguaggio teatrale.
Ciò detto, se Lorenzini, a proposito della traduzione dall'inglese, parla di «divertito abbassamento tonale ("due amori *io tengo*", in CXLIV)»,[341] sulla scorta dell'esempio offerto dalla studiosa si possono proporre altri casi in cui sembra di poter godere di uno Shakespeare parlato (e parlante, dato che i personaggi della

[337] «E dài, scommesse, brindisi…», *ibid.*
[338] «Ahi, ahi, ahi, ahi!», ivi, 204-05.
[339] S, 114.
[340] Manfredini 2020, 229.
[341] Lorenzini 2011, 52.

pièce sono le Voci interiori del poeta) anziché scritto, caratterizzato da tratti tipici dell'oralità come tematizzazioni, reticenze, colloquialismi:[342]

> finché il mio angelo cattivo non lo discacci via,
> quello buono: (S, 44)
>
> così…io (S, 54)
>
> aaaa (S, 55)
>
> i miei pensieri e i miei discorsi sono come impazziti (S, 61)
>
> Coro: e tu, e tu come do, e tu
> Voce 1-2: e tu
> Coro: e tu, come donna, in principio, sei stato creato, (S, 65)
>
> se ti fosse richiesto dove sta tutta la tua bellezza, (S, 72)
>
> e vederlo caldo, il tuo sangue (S, 73)

A contribuire notevolmente all'«abbassamento tonale» del travestimento nel suo complesso sono poi gli inserti provenienti dalla produzione poetica sanguinetiana, a partire dal livello lessicale e semantico: *mandibole, polenta, ossario cotto, placenta, pavimento, secchio, insetto, buco* (S, 50- 51), *aculei, sterno, tibie, pallavolo, pelo* (S, 55), *scabbia, tuberi, cavadenti, insalata, crostaceo, circo, ombelico, peste, pasta* (S, 63), *vescica, impasto cementizio, permutazioni* (S, 71), ma anche guardando alla ben nota *asperitas* espressionista delle acrobazie fonico-retoriche dell'autore: *e brulico di bruchi, io meglio ascolto / come ti crepi e crepiti* (S, 56), *larva che rodi le mie tristi travi* (S, 67).
Questo però è il solito Sanguineti; tornando quindi a Shakespeare e alla traduzione, di nuovo Lorenzini parla di *contraintes*, e in particolare della

> attenzione a mantenere, in traduzione, il ritornare di un termine, del suo suono, quasi a stimolare – parola d'autore – "associazioni libere" […]: come nel sonetto XX., ove rispettando la sonorità dei termini "thing" e "nothing", in un verso di allusione oscena ("By adding one thing to my purpose nothing"), si gioca nella resa italiana, sul mantenimento della sonorità iterata, e insieme si ottiene, come in inglese, il ribaltamento di senso per pura soppressione di lettere ("thing" – "nothing": "ente", "niente"). […] Una resa fedelissima: e ci si può sbizzarrire davvero a rintracciarla, la fedeltà assoluta all'originale, ogni volta che si impongano nel testo shakespeariano forme di iterazione, stilemi anaforici, parallelismi. Come subito in apertura di II.: "quando quaranta inverni *assedieranno* […] e *scaveranno*", a rendere l'inglese "*shall besiege* […] and *dig*" (laddove Ungaretti traduce: "Quando quaranta inverni *faranno assedio* alla tua fronte / *Scavando* trincee fonde […]).[343]

[342] Se nel paragrafo precedente si è proposto il confronto con l'analisi linguistica dedicata ai romanzi di Sanguineti, anche per quanto riguarda l'ambito lirico Manfredini ha potuto parlare di «"sanguinetismi", cioè quei fenomeni linguistici di mimesi dell'oralità che contraddistinguono la scrittura poetica sanguinetiana dagli anni Ottanta in avanti», Manfredini 2020, 239.
[343] Lorenzini 2011, 51.

Di simili *contraintes* ha parlato anche Manfredini, che ha sottolineato il «tradurre una parola con lo stesso traducente tutte le volte che questa compare all'interno di uno stesso sonetto»[344] e la «fedeltà che riguarda la struttura retorica del testo e la disposizione delle parole».[345] Rimandando per approfondimenti agli interventi delle due studiose, si riportano qui solo pochi esempi del rispetto mostrato al dettato originale, dalla topologia del discorso al calco semantico:

sarebbe una rimordente vergogna[346] (Sonetto 2, v. 8)	Were an all-eating shame
questo sarebbe essere fatto nuovo[347] (Sonetto 2, v. 13)	This were to be new made
come formerebbe la forma della tua ombra[348] (Sonetto 43, v. 6)	How would thy shadow's form form
interscambio di stato[349] (Sonetto 64, v. 9)	interchange of state
incurabile io sono, adesso che la mia ragione è incurante[350] (Sonetto 147, v. 9)	Past cure i am, now reason is past [care

In una riflessione che si condivide, Manfredini ha tentato di motivare l'approccio sanguinetiano, sottolineando che il compito del traduttore

non è quello di celare dietro un'apparente naturalezza la sostanza altra del codice del testo originale, ma quello, teste Benjamin, di «trovare quell'atteggiamento verso la lingua in cui si traduce, che possa ridestare in essa, l'eco dell'originale». E poiché il risultato delle *contraintes* della fedeltà lessicale e retorica è di spezzare i «limiti annosi» della lingua d'arrivo suscitando l'eco della lingua di partenza, si potrebbe dire che, in fondo, proprio il "mito" della fedeltà letterale è ciò che può opporsi all'annessione del testo tradotto, ciò che può evitare di neutralizzarne il dato eteroclito, esibendolo attraverso modalizzazioni che, forzando la lingua d'arrivo secondo le regole della lingua di partenza, ricordino costantemente al fruitore che il fatto stesso, dietro a una traduzione, il testo tradotto «possa mai trasparire, in qualche modo, è finzione culturale acquisita e socializzata». La lingua della traduzione infatti brucia il modello poiché nulla trapassa da un codice all'altro, dal testo originale al testo tradotto. La fedeltà letterale praticata nei modi del Sanguineti traduttore dei sonetti

[344] Manfredini 2020, 234.
[345] Ivi, 236.
[346] I versi shakespeariani e sanguinetiani sono riportati da *Omaggio a Shakespeare. Nove sonetti.* Sanguineti 2004, 5-7.
[347] *Ibid*.
[348] Ivi, 25-27.
[349] Ivi, 33-35.
[350] Ivi, 53-55.

di Shakespeare diventa così lo strumento che veicola il necessario sentimento di distanza che ci deve ispirare ogni traduzione.[351]

Il travestimento è però più della versione italiana dei sonetti di Shakespeare, che forniscono il materiale di base da selezionare e ricombinare con reagenti estranei alla raccolta originale. Di fatto, non pochi versi fra quelli osservati non approdano in *Sonetto*.

Un'ulteriore differenza tra *Omaggio a Shakespeare* e la *pièce* è che in quest'ultima vengono sporadicamente conservati o inseriti termini ed espressioni inglesi, forse a sottolineare la natura di *work in progress* dello spettacolo, che vuole essere la rappresentazione di un processo creativo. Quella che si offre al pubblico è dunque una traduzione incompleta, in cui la lingua originale non è ancora stata travasata in italiano fino all'ultima goccia, per cui si può leggere-sentire, ripetuto più volte, «o pretty» (S, 45) e, in anafora, «master, mistress» (S, 55), oltre che il sanguinetiano «Rolling Stones» (S, 72) di *Canzonetta pietrosa.* Forse la testa in cui si ambienta l'azione è interpretabile non solo come quella di Shakespeare poeta, ma anche di Sanguineti traduttore, in una dimostrazione pratica dell'ambiguità di un'operazione assieme critica e artistica, sospesa tra dimensioni linguistiche e culturali differenti, tra fedeltà e tradimento. Se ogni traduttore proietta sempre qualcosa di sé nella parola altrui, *Sonetto* sembra inscenare l'incursione del mondo lirico sanguinetiano in quello shakespeariano. Alcuni passaggi collocabili su un livello metadiscorsivo si rivelano interessanti, ad esempio:

> Voce 1: immagina un'immagine di me, ristrutturata da te (a
> stralci,
> (a strappi) tra gli stracci
> e i ritagli del mio io,
>
> Coro: immagina, immagina
>
> Voce 1: scavando,
> a caso quasi, dentro
> le tante cianfrusaglie stipate della tua
> (testa
>
> Coro: immagina, immagina, immagina, immagina
>
> Voce 1: flebòlito da lastra, in vescica, che significa il
> (mio pietrificarmi, e anzi
> un nostro ridurci a solidali concrezioni solide): (puoi
> (confonderci le nostre ecografie,
> e così coniugarci
> (S, 70)

[351] Manfredini 2020, 241-42.

Leggendo la dedica del poema di *Venere e Adone* riportata nella *pièce*, ci si può interrogare su chi stia parlando a chi nell'offrire a un «Onorevole signore […] i miei imperfetti versi» in quanto «primo parto della mia immaginazione» (S, 52-53).
A complicare l'identificazione delle Voci che prendono la parola è anche il ritmo vario del copione, che può ospitare botta e riposta rapidi e serrati:

> Coro: spergiura
>
> Voce 2: colo
>
> Coro: assassina
>
> Voce 2: estrema
>
> Coro: sanguinaria
>
> Voce 2: crudele, colo
>
> Coro: piena di biasimo
>
> Voce 2: brutale
>
> Coro: selvaggia
>
> Voce 2: spergiura, colo
>
> Coro: estrema
>
> Voce 2: folle
>
> Coro: brutale
> (S, 67-68)

o sezioni monopolizzate da un unico protagonista:

> Voce 3:
> quando quaranta inverni assedieranno la tua fronte,
> e scaveranno profonde trincee nel campo della tua
> bellezza,
> la superba veste della tua giovane età, tanto
> ammirata adesso,
> sarà un abito logoro, privato di ogni pregio:
> se ti fosse richiesto dove sta tutta la tua bellezza,
> dove tutto il tesoro dei tuoi giorni luminosi,
> rispondere che riposa nei tuoi occhi infossati
> sarebbe una rimordente vergogna e uno
> sconveniente encomio:
> quanto maggiore encomio meriterebbe l'uso della
> tua bellezza,

se tu potessi dire: − questo mio figlio grazioso
potrà saldare il conto e giustificare la mia vecchiaia –
comprovando che, per successione, la sua bellezza
è la tua:
questo sarebbe essere fatto nuovo, quando tu sarai
vecchio,
e vederlo caldo, il tuo sangue, quando già lo
sentirai freddo:
(S, 72-73)

Nel dialogo interiore-psicomachia-disturbo dissociativo di identità, il continuo gioco di specchi tra la voce del tradotto e del traduttore può complicarsi ulteriormente, ad esempio quando ci si imbatte, con le parole di Lorenzini, nel «sonetto XLIII., tra tutti il più concettosamente petrarcheggiante […]. Uno Shakespeare mascherato da Petrarca e un Petrarca rifratto sanguinetianamente è il risultato: ed è qui che il travestimento raggiunge punte di autentica maestria».[352] Nonostante tutto, qualcuno sembra avere pochi dubbi, come Manfredini, che chiude il proprio intervento con una certezza: «parafrasando il motto "Sono io che traduco: sono io che sto parlando", è Sanguineti che traduce: è Sanguineti che sta parlando».[353]
In effetti a chiudere il testo sono due versi sanguinetiani provenienti da *Catasonetto*, nei quali, attraverso l'insistenza sull'aggettivo possessivo, si rivendica quello che resta di una *pièce* che, proprio come l'innamorato consumato dalla febbre, procede per autocombustione:

mia materia e maceria, musa morta,
schiuma sepolta, mia sfasciata scena:
(S, 75)

[352] Lorenzini 2011, 53.
[353] Manfredini 2020, 242.

CAPITOLO V

La metrica

1. *La lirica al tempo della borghesia: praticabilità*[354] *e utopia*

> e che se un poeta ci sta a fare un qualche cavolo di cose, per caso, di questi tempi oscuri e vuoti, sarà un poeta spretato, in borghese: (e un borghese): (va bene, ma uno, intanto, che ci dice che così stanno le cose come stanno):[355]

I tempi impongono un cambio d'abito al poeta che, nella dialettica travestimento-svelamento, da una parte si confonde, per dirla con Montale, «tra gli uomini che non si voltano», dall'altra si libera da paramenti liturgici ormai ingombranti.
A proposito della figura del poeta nel Novecento Sanguineti riflette:

> ho vissuto, nei miei anni di formazione, in mezzo alla tempesta dell'alternativa «o sono un poeta, o mi vergogno d'essere un poeta», «o orgoglio o vergogna della poesia». Credo che la mia sia stata la prima generazione in grado di eliminare questa alternativa. Non si tratta né di essere orgogliosi né di vergognarsi, bensì di uscire da una problematica storicamente già esaurita. Il poeta non è né un vate sublime né un malato che soffre dell'arte come di una tara d'inettitudine.[356]

Il cambio di paradigma non riguarda solo la fisionomia e il ruolo dello scrittore lirico, ma le forme della poesia stessa. Dopo la crisi della metrica chiusa, consumata a partire dall'Ottocento in un periodo definito «l'autunno della tradizione» da Sergio Bozzola,[357] per Sanguineti è chiaro che

> quando si usano procedimenti metrici, ci sono due modi di adottarli: uno è di crederli ancora naturali alla lingua e alla tradizione, come se nel mondo non fosse successo niente; l'altro è di usarli in maniera straniata. Come nella musica si possono usare le combinazioni tonali a patto di intenderle come uno dei tanti modi in cui si esprime una visione che ormai è atonale, così io posso scrivere un sonetto, ma dev'essere chiaro che mi sto servendo di una citazione: io sono pieno di endecasillabi, ma questi endecasillabi vengono il più possibile dissimulati, mortificati, incastrati con altri. Come non utilizzare questo tesoro di esperienza? Però occorre utilizzarlo non come natura, ma come storia.[358]

---

[354] Quello di poesia praticabile è un concetto sanguinetiano che si può incontrare nell'incipit di *Postkarten 62*: «la poesia è ancora praticabile, probabilmente: io me la pratico, lo vedi, / in ogni caso, praticamente così:» (Sanguineti 2010a, 222) e che non è sfuggito all'attenzione della critica: Niva Lorenzini, ad esempio, è l'autrice di *Uno Shakespeare praticabile*, intervento che si citerà più avanti.
[355] È un passo tratto da *Stracciafoglio 7*, ivi, 237.
[356] Sono parole dell'autore raccolte in Condello, Longhi 2006, 17.
[357] Cfr. il saggio omonimo, Bozzola 2016.
[358] È una dichiarazione di Sanguineti riportata da Giovannetti, Lavezzi 2010, 127.

In effetti un poeta noto soprattutto come l'iconoclasta rivoluzionario di *Laborintus* recupera ampiamente generi e misure tradizionali che proprio grazie al riconoscimento dell'*impasse* del sistema e attraverso un riuso critico possono essere sottratti all'inerzia, venire rifunzionalizzati e tornare fruibili nella contemporaneità. Insomma, tra le realtà oggettive che possono essere affrontate solo se, volenti o nolenti, accettate, si trova la crisi del codice metrico e il carattere borghese del poeta. Si legge in un passaggio di *Reisebilder 19*:

> ti commento due passi del *Manifesto*:
> quello in cui è detto che la borghesia
> ha spogliato la poesia del suo Heilingenschein, trasformando il poeta in un suo dipendente
> salariato (ein bezahlter Lohnarbeiter): e ha strappato alla famiglia il suo velo
> patetico-sentimentale, demistificandola come un nudo Geldverhältnis): e quell'altro
> (due pagine dopo), dove Marx e Engels spiegano perché è nata una Weltliteratur):[359]

e in *Reisebilder 31*:

> durante una conversazione serale, piuttosto squallida (non ricordo i particolari,
> ormai), e a tratti astrattamente teorica, ho sentito che eravamo segnati
> da una mortale malattia morale:
> è stato quando ho parlato della degradazione
> della quotidianità privata: (e dovevo insistere meglio sopra questo nostro
> lasciarci andare così, schiacciati tra il patetico e il volgare, chiusi
> nel deforme dell'esperienza borghese):[360]

Ma non tutto è perduto. Come, sempre dal *Manifesto*, 1) si riconosce alla borghesia un ruolo rivoluzionario, 2) si scopre che essa stessa ha coltivato dall'interno le condizioni per il proprio superamento, così è a partire 1) dalla rottura col passato, 2) dall'insistenza sul quotidiano, per quanto degradato, che si possono gettare le basi di una nuova poesia.
A partire dal primo punto, portando avanti il parallelo fra il piano storico-culturale e quello socio-politico,[361] Marx ed Engels scrivono:

---

[359] Sanguineti 2010a, 123. Di seguito i passaggi in questione del *Manifesto*, in traduzione: «La borghesia ha privato della loro aureola tutte le attività, finora venerabili e considerate con religioso timore. Ha trasformato in lavoratori salariati il medico, il giurista, il prete, il poeta e l'uomo di scienza. La borghesia ha strappato il velo ai suoi patetici e sentimentali rapporti familiari e ha attribuito loro un puro rapporto economico» Marx, Engels 2013, 20; «Una circolazione e un'interdipendenza multilaterale fra l'una e l'altra delle nazioni sostituiscono l'antica autosufficienza e l'isolamento locale e nazionale. E, come per le produzioni materiali, così accade anche per le produzioni dello spirito. I prodotti spirituali delle singole nazioni diventano un bene comune. L'unilateralità e la ristrettezza nazionale diventano sempre più impossibili e dalle molte letterature nazionali e locali si forma una letteratura mondiale» ivi, 22.
[360] Sanguineti 2010a, 135.
[361] Secondo Sanguineti del resto «il marxismo è un'antropologia generale: che spiega tutta la vita». *Reisebilder 17*, ivi, 121.

La borghesia, dove ha raggiunto il potere, ha demolito tutte le relazioni idilliche, feudali e patriarcali. Ha stracciato spietatamente i multiformi legami feudali che collegavano gli uomini ai loro superiori naturali, e non ha lasciato nessun altro legame tra uomo ed uomo che non sia il nudo interesse o l'insensibile "pagamento in contanti". Ha affogato nelle acque gelide del calcolo i sacri timori del fervore religioso, dell'esaltazione cavalleresca e della malinconia piccolo borghese. Ha posto fra le illusioni la dignità personale e ha collocato la sola incosciente libertà di commercio al posto delle libertà garantite, gratuite e pienamente acquisite. In una parola, ha collocato lo sfruttamento arido, diretto e sfacciato al posto dello sfruttamento mascherato con illusioni religiose e politiche.[362]

mentre Bozzola descrive così la crisi della tradizione lirica, che se non ha i tratti della rivoluzione traumatica,[363] condivide con quanto appena visto il venir meno di un sistema di valori e delle corrispettive strutture:

la progressiva erosione della metrica e della lingua poetica in quanto istituzioni della letteratura è possibile in virtù della caduta del loro significato storico e formale, della loro, appunto, oggettività. Metri e linguaggio cessano di designare un *rapporto*, ovverosia il legame con un genere poetico e le relative implicazioni che ne venivano sul piano stilistico e tematico: forma non più «simbolica», con la formula di Panofsky (Mazzoni 2005, p. 36 e *passim*; in una prospettiva diversa, Soldani 2010, cap. 2), ma *vuota*. Da cui la possibilità di fruirne con grande libertà, soggettivamente, in contesti e in accostamenti inediti, in combinazioni nuove, in soluzioni deformanti o parodistiche.[364]

Decenni dopo, a una diversa altezza del fenomeno, si ritrova in Sanguineti quella che ormai è insofferenza per le istituzioni anacronistiche della poesia, quindi un approccio ironico e disincantato col quale ci si tuffa nel prosastico:

a un poeta ritrovato ho rivelato
[che,
ormai, per lui, per me, resta un nodo da sciogliere,
[fatale:
sapere bene come scrivere male:[365]

la poesia già non mi piace (quasi quasi) più: e veramente, poi, da sempre,
io ho cercato di affondarmi e affogarmi, zavorrandomi, morbido e muto,
qui, dentro la prosa pratica del mondo:[366]

distrutto dall'emicrania (e piuttosto
un ultimo che un postumo), disfatto
nella sua sera (meglio che rattratto
nel vespero postremo), ad ogni costo

abrenunziò al "grande stile", disposto
a qualsivoglia *prose kinema* in atto:

[362] Marx, Engels 2013, 20.
[363] Si parla infatti di «processo molto lento» affermando che «In Italia, per rinnovare la poesia e la letteratura, si cambia l'aria senza sfasciare le finestre». Bozzola 2016, 9.
[364] Ivi, 11.
[365] Dal componimento *18* di *Rebus*. Sanguineti 2010b, 58.
[366] È un passo di *Premessa*, dalla raccolta *Poesie fuggitive*. Ivi, 444.

morì così nel suo presente, a patto
di allontanare da sé, decomposto,

il brodo del poetese: o tu che passi,
scegli per te grammatica (e grammatici
grammaticati), alta frequenza, stretti

estraniamenti dal probabile: i prassi-,
i socio-historiopathici ainigmatici
dormono in lui: (e il resto è ipersonetti):[367]

Non stupisce leggere che similmente, e non sarà un caso se si parla di linguaggio e perfino di stile:

amo, così, quella grande
[politica
che è viva nei gesti della vita quotidiana, nelle parole quotidiane (come ciao,
pane, fica, grazie mille): (come quelle che ti trovi graffite dentro i cessi,
spraiate sopra i muri, tra uno slogan e un altro, abbasso, viva):[368]

L'atteggiamento è quindi disilluso, ma comunque propositivo, la resa al caos e alla Storia solo momentanea e funzionale alla tappa successiva. Come «le armi con le quali la borghesia ha gettato a terra il feudalesimo si indirizzano ora contro la borghesia stessa»,[369] così l'autore parla del proprio esordio neoavanguardista come della necessità di

gettare se stessi, subito, e a testa prima, nel labirinto del formalismo e dell'irrazionalismo, nella Palus Putredinis, precisamente, dell'anarchismo e dell'alienazione, con la speranza, che mi ostino a non ritenere illusoria, di uscirne poi veramente, attraversato il tutto, con le mani sporche, ma con il fango, anche, lasciato davvero alle spalle.[370]

[367] È il sonetto *Son sepulchre,* da *Fanerografie*. Ivi, 212.
[368] Dal componimento *17* di *Glosse*. Ivi, 125.
[369] Marx, Engels 2013, 25.
[370] Il passo proviene dall'intervento *Poesia informale?* di Sanguineti, in Giuliani 1961, 171-72. Su questo punto insiste anche Pier Vincenzo Mengaldo, affermando che: «Anche in poesia Sanguineti è certamente, per priorità d'iniziativa e lucidità e complessità teorico-culturali, la figura più importante (se non proprio la più dotata creativamente) della neo-avanguardia: non solo offrendone – assieme specialmente al più ludico Nanni Balestrini – alcuni degli sviluppi formali più conseguenti e radicali; ma anche proponendosi per tempo l'assunto paradossale di sistematizzarla ("fare dell'avanguardia un'arte da museo"), superandone dall'interno, dopo averla attraversata, l'istanza primaria di poetica del disordine, del caos» e continuando più avanti: «A differenza che nei compagni di strada questa operazione è condotta tutta "dall'interno", con notevoli qualità mimetiche: donde il carattere apparente del pur vistoso e diramato plurilinguismo di Sanguineti (già in sostanza preesistente e istituzionalizzato come "socioletto" intellettuale), ma anche la possibilità di ritrovare paradossalmente in questo strumento un'unità tonale di discorso "lirico", sia pure costruito sulle macerie della liricità e della stessa discorsività tradizionali». Mengaldo 1978, 952-53.

e un verso fa esplicitamente coincidere dimensione artistica e politica sotto il segno del cambiamento: «è necessaria, oggi, una poesia comunista».[371]
Se quanto detto riguarda la visione sanguinetiana in generale, a maggior ragione a teatro, cioè fuori dall'ambito propriamente poetico, si impone il concetto di praticabilità, da cui il monito dell'autore, già incontrato, riguardo al «rischio di liricizzare il testo teatrale al di là di quello che è scenicamente efficace, cioè di fare della poesia sulla scena».[372] Ecco quindi che nel portare sul palco endecasillabi e settenari, ottave e sonetti il primo pensiero va alla declinazione drammatica del principio di lirica attuale e attuabile, cioè alla "teatrabilità" dei testi.
Come osservato nei capitoli precedenti, questo implica che la lingua, pur non puntando a una mimesi naturalistica dell'oralità, si tenga comunque lontana dal letterario e dal libresco, connotandosi come iperparlata e plurilingue, ma anche che la pagina venga sottoposta al collaudo scenico e sia passibile di modifiche da parte del regista. Ad esempio, Ronconi opera tagli e spostamenti alle ottave ariostesche-sanguinetiane per adattare il copione alle capacità degli interpreti; nelle collaborazioni con Liberovici suono e musica rivestono un ruolo particolarmente rilevante, per cui non è solo la metrica ad assolvere alla funzione ritmica; si leggeranno alcune parole di Tiezzi a proposito dell'effetto esercitato sui versi di *Commedia dell'Inferno* dalla pronuncia attoriale.
Se tutto ciò riguarda il versante del praticabile, ci si propone ora di approfondire quello dell'utopico.
Si deve dunque tornare allo scrittore borghese e ripartire da Mengaldo quando afferma: «Essenzialmente, la dissoluzione del linguaggio operata nei testi di Sanguineti è perciò la registrazione, per referti onirici o clinici, di un'altra dissoluzione: quella del soggetto che in tale linguaggio s'identifica – l'intellettuale messo definitivamente fra parentesi dall'onnipotenza del capitale – in quanto soggetto sociale […] il cui discorso è letteralmente deprivato di senso, ridotto a lacerto, tautologia, ecolalismo».[373]
A proposito di dissoluzione del soggetto nell'era del capitalismo, Sanguineti scrive il componimento *12* di *Cose*:

> penso che accadde a Vieste, la prima volta, a cena (ma era già forse una replica,
> invece), quando, esibendo ai convitati la mia carta d'identità (AA3004276),
> [ho pronunciato
> l'encomio (un po' luttuoso) della borghesia capitalistica, spiegando che quella,
> in sostanza (che pure, va bene, d'accordo, ci scheda), ci assicurò la patente
> [dell'ego:
> e da allora, da quando sono un citoyen bourgeois, io, come tutti, io sono un io
> [me stesso
> (io che ero un niente, un tempo,

[371] È la chiusa di *Per una mozione*, in *Fanerografie*. Sanguineti 2010b, 243
[372] Vd. p. 123. Pesce 2003, 159.
[373] Mengaldo 1978, 953.

[un accidente):
così è che ho avuto un'anima civile, laica,
per cui possiamo noi tutti, individuati individui individuabili, avanzarci
[ulteriori pretese
argomentate bene (con qualche immortale principio
[formale):
lo so, però, che è la sostanza
che mi manca (ci manca): (e a me mi manca, così, anche all'io, e all'es mio,
[mio superio):[374]

L'io contemporaneo appare in realtà intrappolato in una prassi identificativa alienante, che restituisce un soggetto paradossalmente inconsistente. Se l'evaporazione dell'individuo si consuma a partire da un inquadramento burocratico rigido e spersonalizzante, è forse in modo non troppo dissimile che le strutture formali della poesia, dunque assieme al linguaggio anche la metrica, rischiano di perdere il loro valore, rivelandosi gusci vuoti, o come afferma Bozzola, (che, di nuovo, si riferisce alle prime avvisaglie del fenomeno verso la fine dell'Ottocento): «Lingua poetica tradizionale e metrica sono fruite come elementi aggiunti e per così dire appesi al soggetto, reperiti nel grande serbatoio della tradizione ma non fatti propri. Privati del loro significato storico-culturale, sono l'esito di un gesto convenzionale».[375]
È a questo punto che il teatro, in quanto travestimento, offre una via di fuga: la possibilità di sottrarsi alla schedatura, mascherandosi e quindi assumendo una nuova identità, scelta e non subita, o scivolando nell'anonimato come forma di libertà in quanto tregua da se stessi.
Per Sanguineti la vera natura del soggetto è dinamica e relazionale[376] se scrive: «io è un altro, sempre: (e l'importante, sempre, è vivere in terza persona):»,[377] aggiungendo anni dopo, non a caso in *La philosophie dans le théâtre*: «ho tentato un abbozzo, tempo fa, / di un paradosso dell'autore (scrivere in prima persona, vivere in terza, alla Brecht, / essere *un autre*):».[378] Il concetto di identità appare per lo più collegato a quello di straniamento e dotato di una costitutiva ambiguità; l'ambientazione delle riflessioni pertinenti è spesso teatrale:

ho desiderato di portarmi via, ma invano, l'immagine di un teatro
[miniaturizzato,
alluminato e illuminato): (lì mi sono perduto, tra le quinte, facendomi piccolo
piccolo, e quasi microbioticamente insulso): (facendomi revulso un po'
[convulso):[379]

[374] Sanguineti 2010b, 350.
[375] Bozzola 2016, 12.
[376] Cfr. l'intervento, già citato, di Enrico Testa «"Persona. Note sul soggetto nella poesia di Sanguineti» (Testa 2012), vd. p. 4.
[377] Dalla quinta della *Cinque risposte*. Sanguineti 2010a, 397.
[378] Sanguineti 2010b, 195.
[379] Da *Cose, 37*. Ivi, 375.

Così conosco, cauto, chi mi chiama:
Omologo ossessivo, io me, mi ostento:
Livida lingua, lecca me, mia lama,
Lavorandomi in lampo, lento lento:

Offro a te la mia offerta overumana,
Dedico a te, deluso documento,
Il mio inchiostro di un'isoletta insana:
Non ti nego che nego il nocumento:

Ecco, esploro la mia essenziale essenza,
Sgomento sibilo e sparo speranze,
Portando in pace una pluripresenza:

Obliquato mi oscuro in osservanze,
Lego limoni, ma in luminescenza,
Oscuro di obsolete ottemperanze:[380]

Primo, in un pueblo, ci sta un personaggio:
Emerge, in epoche effimere, eterno:
Ruolo è radice di rigore rigido:

Substantia è già sacralmente segnata:
Operano omina, ovunque onnipotenti:
Nome, anzi nomi, non è nudo numen:
Ahamkara è già abam, che all'anima apre:

Persona è pronta al πρώσοπον, che è perso:
Eticamente esiste, un es che evapora:
Ritorna in ruota, si rigira rapido:

Swedenborghiana è salvezza scienziale:
Opta, per ossessioni opache, oscura:
Native ninnananne nutre e nega:
Aspira, accesa, ardente, a una autoanalisi:[381]

Il concetto dello sdoppiamento si traduce sul piano formale con il dittico *Il suono del teatro*, in cui si mette in scena un dialogo con se stessi caratterizzato da un virtuale effetto eco dato dal ritorno delle stesse rime:

Il suono del teatro (primo getto)

Il suono del teatro (variante)
(cioè: rispondo, per le rime, a me medesimo, così:)

[380] *Teatro*. Sanguineti 2010c, 137.
[381] *Persona*. Ivi, 144. Si noti come i testi in questione siano un sonetto classico e uno che rivisita l'ordine di quartine e terzine ai fini dell'acrostico.

è il segno, con il suono, che significa:
con il sogno (e l'immagine si smaga):
poi, con il suono, il rapper si ramifica,
e l'anarchia si struttura: e si svaga

in strutturati complessi: verifica
caos, il caso: (e caos, cosa vaga,
è causa): (è cosa viva): e si vivifica
(ma con il suono): è scena che divaga

(e ci divide): (e ci inscena): ma il suono
è l'attore: che agisce: (e viene agito,
e si agita): (è agitato): e questo è buono,

che, con il suono, è trito: e il rito è il mito:
(paludi! oh, labirinti!): e, quindi, il tuono
(che è tono – è ottavia è ottavia –), qui, è finito…

il solo sole è il suono, che pontifica:
(che fa, di ponti, arcobaleni): caga
me, mai, qualcuna, e mi postisterifica?
(che fai? che faccio?: mi allego (mi allaga)

in complessioni strutturali, e amplifica,
un'aleatoria improvvisa): (si paga
con pene), architettata (che santifica
rovesciamenti): e fa favola e saga:

fa una voce rappesca (ahi me sfinito!),
che ora mi arrapa, rapace: mi abbuono
una vita (sonettesca: infinito

acuto mantenuto): ora, io, consuono
con te (ma mi remixo): me, rapito
un punto com – ma estatico –), io, risuono…[382]

Il concetto, che per Sanguineti sta alla base del teatro, di uscire dal proprio personaggio per interpretarne un altro può interagire con altri temi, come quello dell'evasione:

ascolta, gente, questa mia canzone:
dice il Salmista con il Vangelista,
con Catone e Platone e Salomone,
e con Napoleone e con Solone,
ma lo dice anche qualunque coglione,
che questa nostra vita è tanto trista,
che di dolore e di lacrime è mista,
che questo nostro mondo è una prigione:

date le orecchie a me, brave persone:
l'anima sta nel corpo carcerata,
dentro la pelle viva sta murata,
ergastolata con disperazione:
chi non defunge, ogni uscita è vietata:
soltanto morte ci è liberazione:
sospiro eterno è l'umana evasione:
tutti si evade, in immaginazione:

sentite, dunque, e prestate attenzione:
perché si evade dormendo e sognando,
ubriacando, drogando, delirando,
televedendo per televisione,
pornografando con pornopassione,
e a tutta birra, insomma, fantasiando:

[382] Ivi, 76-77.

con dose giusta di allucinazione,
ci passa il tempo con rassegnazione:

usate, anche con me, sopportazione:
ci arrivo in fretta alla mia conclusione:
fantaevasione, via, nell'irreale,
a un uomo gli è un suo dono naturale:
di fantavita a ciascuno animale
gli è assegnata, in diritto, sua porzione:
ma c'è una bestia che fa compassione,
perché ci scappa senza la finzione:[383]

Anche nel terreno dell'ideale e della fantasia però Sanguineti non percepisce mai il soggetto come completamente avulso dal contesto storico e politico. La prima dimostrazione di ciò sta nel fatto che la «bestia che fa compassione» e che «scappa senza la finzione» altri non è che l'evasore fiscale e un testo che si presenta inizialmente come elogio dell'immaginazione si rivela invece un pezzo di critica sociale. Allo stesso proposito, si può leggere una poesia *engagé* come *Corollario 49*:

caro compagno proletario,
lo so che il Quarto Stato si è perduta, strada
[facendo, quasi,
la sua coscienza di classe, da un po' di tempo in qua (anche se non per sempre,
[spero
bene) – e il Terzo Stato no, perché la borghese è il borghese, con mente
[fortemente
consapevole, ancora: e il capitalismo è il capitalismo: (è il sovrano – il supremo):
(e non ci sta una grande voglia di comunismo, così, adesso, in giro,
[per forza):
− qui c'è da votare, per incominciare, contro le libertà di lorsignori: contro le
[nostre
servitù e catene:
c'è da risollevarle, tutti insieme, cadute in questo fango,
nuovamente, certe antiche bandiere: (e risvegliarci, intanto, al nostro sogno):[384]

Notevole la scelta lessicale e semantica della chiusa: il sogno non è qualcosa cui abbandonarsi nell'incoscienza del sonno, ma un progetto urgente per cui occorre ridestarsi. Allo stesso modo l'utopia non è solo una fase di vagheggiamenti improduttivi, ma una componente propedeutica alla rivoluzione:

in principio era la lotta di classe:
poi, l'anarchia e l'utopia
hanno generato il comunismo:
è soltanto da questo fantasma

[383] *Brindisetto fiscale* (*Fanerografie*). Sanguineti 2010b, 200.
[384] Ivi, 308.

che può nascere pace:[385]

Così nell'ambientazione originale dei travestimenti si inseriscono tematiche attuali, come il mondo dell'intrattenimento contemporaneo in *Commedia dell'Inferno*, o le allusioni politiche che *L'amore delle tre melarance* offre su un piatto d'argento a partire dal personaggio di re Silvio, nel regno del quale, fatalità, la conquista del potere è collegata al monopolio delle reti televisive, o il generale ammodernamento in funzione straniante che caratterizza il *Faust*.

Ma se è appunto per contrasto rispetto a uno sfondo molto lontano dalla nostra realtà che riferimenti simili possono spiccare, a tale sfondo si presti attenzione per un momento. Si è parlato dal punto di vista teorico e attraverso prelievi dalla produzione poetica delle possibilità di evasione che il teatro offre al soggetto, ma come si traduce il concetto nelle ambientazioni delle *pièces*?

A partire dall'*Orlando*, ci si ritrova immersi in un mondo tramontato già per Ariosto, che guarda senza ingenuità ma non senza nostalgia a donne, cavallier, armi, amori, cortesie e audaci imprese, fino a immaginare che l'archibugio, «abominoso ordigno»[386] che incarna la scomparsa di un sistema di valori improntato all'onore, venga scaraventato nelle profondità del mare.

La catabasi di Dante, reinterpretata in *Commedia dell'Inferno,* è il viaggio immaginario per antonomasia, sospeso tra visione filosofico-spirituale e sogno.

Del *Faust*, è stato detto più volte, Sanguineti vuole recuperare innanzitutto la componente popolare e ludica del *Puppenspiel*, lo spettacolo delle marionette.

Sonetto è ambientato all'interno di una testa creativa e mette quindi in scena una peculiare forma di evasione: quella artistica.

L'Amore delle tre melarance nasce come tentativo, da parte di Gozzi, di salvare *in extremis* un patrimonio culturale in equilibrio precario, quello della Commedia dell'Arte, innestando maschere e lazzi sulle strutture narrative della favola.

Fingendosi qualcun altro, un altro che parla e agisce in un altrove temporale e spaziale, per lo più fantastico, si può fingere di credere nella poesia e nelle sue gabbie formali. Nella dimensione acronica dell'immaginazione, del sogno o della regressione infantile, la metrica può talvolta riaffiorare non ancora contaminata dal fango della Storia. Il teatro fornisce insomma una cornice che rende possibili i vari "Come se" e "C'era una volta". È così che nel prologo gozziano delle *Tre melarance*, preservato da Sanguineti, nel giustificare l'inverosimiglianza delle vicende e la versificazione in martelliani si rivolge un invito agli spettatori: «Fate conto, mie vite, mie colonne, / d'essere al foco colle vostre nonne».[387]

Tirando le fila, la soluzione praticabile e quella utopica rappresentano i due poli di uno spettro che non stanno necessariamente in un rapporto di *aut aut*. Nei travestimenti l'approccio alla poesia e alle sue forme è questione di dosaggio tra

[385] *Banner.* Sanguineti 2010c, 19.
[386] Canto IX, 91, v. 1.
[387] ATM, 55.

due componenti: prelievo e ristrutturazione desacralizzanti, verso il parodico e il teatrabile, e recupero che può fingersi spontaneo grazie all'assunzione dell'identità altrui e al contesto dell'assurdo-meraviglioso.
Di seguito si osserveranno le diverse applicazioni di queste modalità attive per lo più in reciproca sinergia, per cui ogni travestimento si presenta a suo modo come un gioco serio in un filò di cartapesta.

2. *«False ottave» e sincerità*

Partendo dal primo adattamento, l'analisi metrica dell'*Orlando* sanguinetiano sembra confermare l'impressione del travestimento come metastruttura: la manipolazione subita dai versi e dalle strofe di Ariosto rientra nel gioco combinatorio che informa tutti gli aspetti della *pièce*.
Le ottave originali possono essere conservate in virtù di quell'essenza drammatica insita nel poema di cui si è già parlato: «lo stesso metro ariostesco è tipicamente impuro: è letterario, ma non soltanto letterario. La recitazione dell'ottava ariostesca ha in sé una possibilità di canto […]. Nel *Furioso* c'è il canto popolare, c'è tutta la tradizione della recitazione 'popolare' di ottave».[388] Se questo risponde ai requisiti della poesia teatrabile, allo stesso tempo è in virtù della fedeltà all'originale e grazie alla maschera del poeta rinascimentale che Sanguineti può percepire l'ottava toscana come forma naturale.
Di seguito alcuni esempi di questo approccio più conservativo:

ARGALÌA:

Riconosci Argalìa, tu che uccidesti
d'Angelica il fratel (che son quell'io):
all'ombra mia, marano, promettesti
gittar fra pochi dì l'elmo nel rio.
Or se Fortuna (quel che non volesti
far tu) pone ad effetto il voler mio,
non ti turbare; e se turbar ti déi,
turbati che di fé mancato sei.
(OF, p. 85, vv. 90-97)

Ricordati, Pagan, quando uccidesti
D'Angelica il fratel (che son quell'io),
Dietro all'altr'arme tu mi promettesti
Gittar fra pochi dì l'elmo nel rio:
Or se fortuna, quel che non volesti
Far tu, pone ad effetto il voler mio,
Non ti turbare; e se turbar ti dei,
Turbati che di fé mancato sei.
(Canto I, 27)

OBERTO:

Le tue bellezze, Olimpia, son di quelle
che son più rare: e non la fronte sola,
gli occhi e le guancie e le chiome tu hai belle,
la bocca, il naso, gli omeri e la gola:
ma discendendo giù da le mammelle,
le parti che ti cuopre questa stola
son di tanta eccellenza, ch'anteporse

Le bellezze d'Olimpia eran di quelle
Che son più rare: e non la fronte sola,
Gli occhi, e le guancie, e le chiome avea belle,
La bocca, il naso, gli omeri e la gola;
Ma discendendo giù da le mammelle,
Le parti che solea coprir la stola,
Fur di tanta escellenzia, ch'anteporse

[388] OF, 291.

a quante mai ne ha il mondo posson forse.
(OF, p. 151, vv. 179-86)

A quante n'avea il mondo potean forse.
(Canto XI, 67)

ORLANDO:
Ei porta in braccio e su l'arcion davante
per forza una mestissima donzella.
Piange ella, e si dibatte, e fa sembiante
di gran dolore; et in soccorso appella
me, il valoroso principe d'Anglante;
e come io miro alla giovane bella,
mi par colei, per cui la notte e il giorno
cercato ho Francia già dentro e d'intorno.
(OF, p. 204, vv. 130-37)

Che porta in braccio, e su l'arcion davante
Per forza una mestissima donzella.
Piange ella e si dibatte e fa sembiante
Di gran dolore, et in soccorso appella
Il valoroso principe d'Anglante;
Che come mira alla giovane bella,
Gli par colei, per cui la notte e il giorno
Cercato Francia avea dentro e d'intorno.
(Canto XII, 5)

L'ottava può però essere riportata integralmente, ma subire un processo di decostruzione nella conversione del poema in copione, quindi venire scomposta nel botta-risposta dei personaggi:

SACRIPANTE:
Messaggiero gentil, come tu vedi
m'ha qui abbattuto, e se ne parte or ora;
ma perch'io sappia chi m'ha messo a piedi,
fa che per nome io lo conosca ancora.

MESSAGGIERO:
Cavalliere, di quel che tu mi chiedi
io ti satisfarò senza dimora
tu déi saper che ti levò di sella
l'alto valor d'una gentil donzella.
(OF, p. 95, vv. 153-62)

Rispose Sacripante: «Come vedi,
M'ha qui abbattuto, e se ne parte or ora;
E perch'io sappia chi m'ha messo a piedi,
Fa che per nome io lo conosca ancora».
Et egli a lui: «Di quel che tu mi chiedi
Io ti satisfarò senza dimora:
Tu dei saper che ti levò di sella
L'alto valor d'una gentil donzella.
(Canto I, 69)

Con la sinistra man prendi la briglia,
con l'altra briglia tocca e palpa il collo e 'l [petto.

ANGELICA:
Questo destriero ha ingegno a maraviglia:
a me, come un agnel, si fa suggetto.
Tu intanto, Sacripante, il tempo piglia,
monta Baiardo, e tienilo tu stretto.

SACRIPANTE:
Del tuo ronzino lascia ormai, donzella,
la dura groppa, e riponiti in sella.
(OF, p. 96, vv. 200-09)

Con la sinistra man prende la briglia,
Con l'altra tocca e palpa il collo e 'l petto;
Quel destrier, ch'avea ingegno a maraviglia,
A lei come un agnel si fa suggetto:
Intanto Sacripante il tempo piglia,
Monta Baiardo, e l'urta e lo tien stretto;
Del ronzin disgravato la donzella
Lascia la groppa, e si ripone in sella.
(Canto I, 76)

o essere interrotta dalle didascalie:

ANGELICA:

Se l'intricati rami e l'aer fosco
di questa selva agli occhi non contende,
Baiardo è quel destrier ch'in mezzo il bosco
con tal rumore la chiusa via si fende.

Angelica afferra Baiardo, docile con lei, ribelle con Sacripante.

ANGELICA:
Questo è certo Baiardo, io 'l riconosco:
deh, come ben nostro bisogno intende!
ch'un sol ronzin per dui saria mal atto,
e ne vien egli a satisfarci ratto.
(OF, pp. 95-96, vv. 175-86)

«Se l'intricati rami e l'aer fosco
(Disse la donna) agli occhi non contende,
Baiardo è quel destrier, ch'in mezo il bosco
Con tal rumor la chiusa via si fende:
Questo è certo Baiardo, io 'l riconosco;
Deh come ben nostro bisogno intende,
Ch'un sol ronzin per dui saria mal atto,
E ne vien egli a satisfarci ratto».
(Canto I, 73)

L'obiezione prevedibile riguarda il fatto che le stanze sono scisse solo dal punto di vista grafico, ma quello che accade sulla pagina, l'impatto visivo del testo, non è secondario per Sanguineti, che afferma:

Noi oggi siamo abituati a un verso costruito per l'occhio. Mi capita spesso di dire che tendenzialmente affidiamo la decisione che un sonetto sia un sonetto non all'ascolto, ma prima di tutto allo sguardo. Magari in un secondo momento, giudicandolo con più attenzione, ci accorgiamo che sembrava un sonetto, ma non lo era perché non erano rispettate alcune norme metriche o di rima, quelli che sembravano versi canonici non lo erano…Quello che conta in prima battuta è però lo sguardo: «Mi era sembrato di vedere due quartine e due terzine…». Considerazioni di questo tipo sono essenziali: non potrei leggere Ungaretti senza tener conto di come sono distribuiti i suoi versicoli. Un lettore che non avesse mai visto una pagina ungarettiana e avesse soltanto ascoltato una lettura ad alta voce dell'*Allegria* vivrebbe in un equivoco percettivo. Certo Ungaretti spesso cerca di rendere conto nello stesso testo dell'abisso di silenzio da cui emergono le parole – magari anche con un'aura retorica eccessiva –, ma il controllo ottico è determinante.[389]

Se il fenotipo metrico sembra reclamare un rilievo che supera le esigenze pratiche della *mise en page*, d'altra parte

un poema in ottave cinquecentesco non nasceva per il controllo ottico, ma acustico. Io stesso ho approfittato di queste evoluzioni percettive per 'travestire' l'*Orlando*. Viviamo in un'età che non ha più l'abitudine di ascoltare le ottave; ad un pubblico incapace di esercitare un puro controllo acustico è possibile, attraverso la pura recitazione, spacciare per ottave regolari gruppi di versi che in realtà non lo sono. Come ho già detto la voce contemporanea è una voce muta. Il verso contemporaneo ha comunque una sua musica, un suo ritmo, una sua cadenza, ma sono diverse da quelle che risuonano per l'orecchio: risuonano infatti per un orecchio interno.[390]

La perdita della competenza metrica non è né un inconveniente deplorato né una comoda casualità da sfruttare a proprio vantaggio, come si evince dalle riflessioni

[389] Ivi, 296-7.
[390] Ivi, 297.

sanguinetiane sulla modalità di fruizione auspicata per questa *pièce*, cioè un «tipo di percezione scenica 'distratta'». In generale

> la mia simpatia va insomma ad un teatro di parola che non diventi teatro letterario. Di fronte a queste minacce mi sento spinto verso un teatro 'sporco' e credo che in fondo il teatro sia sempre stato un po' così. Ritengo anche che il nostro modo di ascoltare la musica, di guardare la scena, sia molto condizionato da un modello di 'percezione corretta' che in realtà è soltanto la percezione ottocentesca legata alla 'museificazione' borghese. In effetti siamo ormai abituati ad andare a teatro come si va ad un museo: è necessario il massimo silenzio, il vicino non può tossire…ma Mozart e Beethoven non scrivevano per un pubblico di questo tipo. In Italia per lungo tempo ha resistito il melodramma come forma di teatro, di spettacolo e di musica legata a un tipo di percezione diversa da quella rigorosa appena descritta: una percezione in cui era importante uscire dal teatro fischiettando l'aria.[391]

La questione riguarda anche il tipo di pubblico cui ci si rivolge:

> l'ideale non era quello di uno spettatore colto che conoscesse perfettamente il poema e fosse in grado momento per momento di stabilire delle relazioni tra quanto gli stava accadendo davanti agli occhi e i passi ariosteschi da cui l'azione era tratta: non era un *Orlando* per professori, né tanto meno per studiosi. Testo e spettacolo erano veramente pensati per poter agire prescindendo dal livello culturale del pubblico. In questo senso c'era un'idea di spettacolo popolare, non in quanto lo spettacolo andasse verso il popolo, ma in quanto esso andava al di là delle abitudini culturali entro cui si suppone chiuso lo spettatore teatrale tradizionale.[392]

Tornando dunque alla metrica, Sanguineti parla della costruzione di «false ottave»,[393] per cui è possibile incontrare stanze composte da otto versi provenienti da più strofe, dalla combinazione dei quali risultano schemi rimici difformi rispetto al consueto ABABABCC:

FERRAÙ:
Ecco, pel bosco, ohimè, molto m'avvolsi,
e mi ritrovo al fine onde m tolsi.
Pur mi ritrovo ancor su la riviera,
là dove l'elmo mi cascò ne l'onde:
mio cuor mia donna ritrovar non spera:
cerchiamo l'elmo che 'l fiume nasconde,
e in quella parte onde caduto m'era,
discendiam ne l'estreme umide sponde.
(OF, p. 85, vv. 71-79)

Pel bosco Ferraù molto s'avvolse,
E ritrovossi al fine onde si tolse.
(Canto I, 23, vv. 7-8)

Pur si ritrova ancor su la riviera
Là dove l'elmo gli cascò ne l'onde;
Poi che la donna ritrovar non spera,
Per aver l'elmo che 'l fiume gli asconde,
In quella parte onde caduto gli era
Discende ne l'estreme umide sponde:
…
…
(Canto I, 24, vv. 1-6)

[391] Ivi, 294.
[392] Ivi, 292.
[393] Ivi, 286.

né men che soglia il fulmine ove passa,
ciò che tocca arde, abatte, apre e fracassa.
Così i fratelli e il padre uccise, et io
rimasi de l'Olanda unica erede:
e il re di Frisa a me et al popul mio
dice che pace alfine a noi conciede,
quando io vogli or, quel che non vòlsi inante,
tor per marito il suo figliuol Arbante.
(OF, p. 104, vv. 165-72)

Né men che soglia il fulmine ove passa,
Ciò che tocca arde, abbatte, apre e fracassa.
(Canto IX, 29, vv. 7-8)

Morto i fratelli e il padre, e rimasa io
De l'isola d'Olanda unica erede,
…
…
Mi fa sapere, e così al popul mio,
Che pace e che riposo mi conciede,
Quando io vogli'or, quel che non volsi inante,
Tor per marito il suo figliuolo Arbante.
(Canto IX, 32, vv. 1-2, 5-8)

Spesso però la pagina esibisce altre misure strofiche, dittici, quartine, sestine ecc. graficamente isolati, come anche unità che eccedono rispetto alle dimensioni dell'ottava:

CIMOSCO:
Subito io drizzerò tutto il mio intento
alla fraude, all'inganno, al tradimento.
(OF, p. 107, vv. 266-68)

Conobbe mai, drizzò tutto il suo intento
Alla fraude, all'inganno, al tradimento.
(Canto IX, 63, vv. 7-8)

BRUNELLO:
Avrai la guida, e ne verrò teco io:
meco ho la strada in scritto, et altre cose
che ti faran piacere il venir mio…
(OF, p. 120, vv. 404-07)

Brunello allora, «e ne verrò teco io;
Meco ho la strada in scritto, et altre cose
Che ti faran piacere il venir mio»:
(Canto IV, 9, vv. 2-4)

ORLANDO:
O donne, io vi domando: chi è mai tanto
scortese, ingiusto, barbaro et atroce,
che in questa grotta voglia mai sepolto
un sì gentile et amoroso volto?
(OF, p. 127, vv. 38-42)

Orlando domandò qual fosse tanto
Scortese, ingiusto, barbaro et atroce,
Che ne la grotta tenesse sepolto
Un sì gentile et amoroso volto.
(Canto XII, 93, vv. 5-8)

BRADAMANTE:
Signore, hai gli occhi molli e 'l viso basso,
e ti dimostri addolorato e lasso.
Per quel disir, che anche a me sta nel core,
de' fatti altrui sempre cercar novella,
domando la cagion del tuo dolore.
(OF, p. 110, vv. 8-13)

Et avea gli occhi molli e 'l viso basso,
E si mostrava addolorato e lasso.
(Canto II, 35, vv. 7-8)

Questo disir ch'a tutti sta nel core,
De fatti altrui sempre cercar novella,
Fece a quel cavallier del suo dolore
…
(Canto II, 36, vv. 1-3)

PINABELLO:

Di sì forbito acciar luce ogni torre,
che non vi può né ruggine né macchia.
Tutto il paese giorno e notte scorre,
e poi là dentro il rio ladron s'immacchia.
Quivi la donna, anzi il mio cor mi tiene,
che di mai ricovrar lascio ogni spene.
(OF, p. 111, vv. 53-58)

Di sì forbito acciar ogni luce torre,
Che non vi può né ruggine né macchia;
Tutto il paese giorno e notte scorre,
E poi là dentro il rio ladron s'immacchia:
…
…
Quivi la donna, anzi il mio cor mi tiene,
Che di mai ricovrar lascio ogni spene.
(Canto II, 43, vv. 1-4, 7-8)

MESSAGGIERO:

Signor, col corno e con la tasca al fianco,
io vengo galoppando su un ronzino.
Io sono un Messaggiero, afflitto e stanco,
e giungo ora per sorte a te vicino:
io ti domando se con scudo bianco
e con un bianco pennoncello in testa
hai veduto un guerrier per la foresta.
(OF, pp. 94-95, vv. 145-52)

…
Ecco col corno e con la tasca al fianco,
Galoppando venir sopra un ronzino
Un messaggier, che parea afflitto e stanco;
Che come a Sacripante fu vicino,
Gli domandò, se con un scudo bianco
E con un bianco pennoncello in testa
Vide un guerrier passar per la foresta.
(Canto I, 68, vv. 2-8)

MELISSA:

Questa è l'antiqua e memorabil grotta
ch'edificò Merlino, il savio mago:
qui giù la carne sua giace corrotta,
dove ingannollo la Donna del Lago:
dentro il sepolcro a chiudersi lo suase:
vivo corcossi, e morto ci rimase.
Col corpo morto il vivo spirto alberga,
sin ch'oda il suon de l'angelica tromba.
Vive la voce, e come chiara emerga
Udir potrai da la marmorea tomba,
che le passate e le future cose
a chi gli domandò, sempre rispose.
(OF, p. 116, vv. 242-53)

Questa è l'antiqua e memorabil grotta
Ch'edificò Merlino, il savio mago,
Che forse ricordare odi talotta,
Dove ingannollo la Donna del Lago:
Il sepolcro è qui giù, dove corrotta
Giace la carne sua; dove egli, vago
Di sodisfare a lei, che glil suase,
Vivo corcossi, e morto ci rimase.
(Canto III, 10)

Col corpo morto il vivo spirto alberga,
Sin ch'oda il suon de l'angelica tromba,
…
…
Vive la voce; e come chiara emerga,
Udir potrai da la marmorea tomba,
Che le passate e le future cose
A chi gli domandò, sempre rispose.
(Canto III, 11, vv. 1-2, 5-8)

La strofa 10 del Canto III fornisce inoltre un esempio di riformulazione metrica tramite sintesi. L'autore può infatti selezionare e ricucire gli emistichi, come accade con gli ariosteschi *Il sepolcro è qui giù* (v. 5) e *che glil suase* (v.7), ricombinati nel

sanguinetiano *dentro il sepolcro a chiudersi lo suase* (v. 5), ma anche con l'innesco *dove corrotta* e il riporto *Giace la carne sua* ai vv. 5-6 del *Furioso*, endecasillabizzati in *qui giù la carne sua giace corrotta* (v. 3).
Alla tecnica del "verso *découpage*" si aggiunge la perturbazione dell'ordine delle unità versali, liberamente anticipate o fatte scivolare in basso nello schema secondo le esigenze della nuova narrazione:

POPOLO:
Vien da Gerusalemme, sua cittade,
il nobil Sansonetto, fra la gente
famoso e riverito: oltre l'etade,
ch'egli ha nel primo fior, molto è prudente:
d'alta cavalleria, d'alta bontade.

ASTOLFO:
È un uom gentile, e nostro conoscente.

POPOLO:
Orlando lo converse a vostra fede,
e di sua man battesmo anco gli diede.
(OF, p. 196, vv. 732-42)

Trovano in su l'entrar de la cittade
Un giovene gentil, lor conoscente,
Sansonetto da Mecca, oltre l'etade
(Ch'era nel primo fior) molto prudente:
D'alta cavalleria, d'alta bontade
Famoso, e riverito fra la gente;
Orlando lo converse a nostra fede,
E di sua man battesmo anco gli diede.
(Canto XV, 95)

Come si può notare, le rime sono per lo più mantenute, utilizzate come perno attorno al quale far ruotare i versi nella riformulazione retorica e riorganizzazione metrica. Ciononostante, talvolta si conservano le uscite, ma si modificano le parole rima:

saltano i daini, e i capri isnelli e presti
(OF, p. 176, v. 30)

Saltano i daini, e i capri isnelli e destri,
(Canto VI, 22, v. 7)

passato il tempo che veder dovrei
(OF, p. 201, v. 9)

Passato il tempo che tornare a lei
(Canto XIII, 46, v. 2)

Deh, perché in tempo tanto doloroso
(OF, p. 199, v. 78)

Deh perché a tempo tanto bisognoso
(Canto XIV, 55, v. 5)

Non di rado le rime sono influenzate dalla traslazione dalla terza alla prima persona, o dal passato al presente:

CIMOSCO:
Vivo io lo voglio, e non in altra guisa:
e questo far sì facilmente credo,
che 'l fulmine terrestre, con che uccisa
ho tanta e tanta gente, or io non chiedo:
che quivi tal strumento non è degno,
dove io pigliar, non far morir, disegno.
(OF, p. 107, vv. 275-80)

Vivo lo vuole, e non in altra guisa:
E questo far sì facilmente crede,
Che 'l fulmine terrestre, con che uccisa
Ha tanta e tanta gente, ora non chiede;
Che quivi non gli par che si convegna,
Dove pigliar, non far morir disegna.
(Canto IX, 66, vv. 3-8)

Non dico ch'ella sia, ma che mi pare
Angelica gentile, ch'io tant'amo.
Ora che la mia donna così appare,
con viso tristo, addolorato e gramo,
spinto dall'ira omai, senza esitare,
con voce orrenda il cavallier richiamo;
richiamo il cavalliero e lo minaccio,
e il mio cavallo a tutta briglia io caccio.
(OF, p. 204, vv. 138-45)

Non dico ch'ella fosse, ma parea
Angelica gentil ch'egli tant'ama:
Egli che la sua donna e la sua Dea
Vede portar sì addolorata e grama,
Spinto da l'ira e da la furia rea,
Con voce orrenda il cavallier richiama;
Richiama il cavalliero e gli minaccia,
E Brigliadoro a tutta briglia caccia.
(Canto XII, 6)

ORLANDO:
Di Angelica io vo chiedendo spesso,
e il cammino per campi e selve tengo:
che sì come io già uscii fuor di me stesso,
uscito or son di strada: e a un monte or vengo.
(OF, p. 126, vv. 10-13)

Il suo camin (di lei chiedendo spesso)
Or per li campi or per le selve tenne;
E sì come era uscito di se stesso
Uscì di strada; e a piè d'un monte venne:
(Canto XII, 86, vv. 1-4)

Ma quella rimica è anche una sede privilegiata per misurare il tasso di libertà in casi di rielaborazione del dettato originale:

ANGELICA:
Orlando volentieri o Sacripante
con me vorrei portare, in compagnia.
Non ho più caro l'un che l'altro amante,
anzi son forte a' lor disii restia:
ma dovendo, per girmene in Levante,
passar città, castella, e gente ria,
di compagnia bisogno or ho, e di guida,
né aver potrei con altri la più fida.
(OF, pp. 209-10, vv. 324-31)

Orlando volentieri o Sacripante
Voluto avrebbe in compagnia: non ch'ella
Più caro avesse l'un, che l'altro amante;
Anzi di par fu a lor disii ribella:
Ma dovendo per girsene in Levante
Passar tante città, tante castella,
Di compagnia bisogno avea e di guida,
Né potea aver con altri la più fida.
(Canto XII, 24)

ORLANDO:
L'ho cercata per Francia: or faccio pruova
di cercarla in Italia et in Lamagna,
per la vecchia Castiglia e per la nuova,
e poi passare in Libia il mar di Spagna.
(OF, p. 204, vv. 121-24)

L'ha cercata in Francia: or s'apparecchia
Per Italia cercarla e per Lamagna,
Per la nuova Castiglia, e per la vecchia,
E poi passare in Libia il mar di Spagna:
(Canto XII, 4, vv. 1-4)

La decostruzione non arriva mai agli endecasillabi sciolti e anzi proprio l'omofonia in punta di verso, anche più della misura sillabica, permette quella simulazione ritmica di un andamento per ottave cui fa riferimento l'autore. Le strofe geneticamente modificate di Sanguineti vengono travestite da ottave cinquecentesche dimostrando che il motivo della maschera è attivo nell'opera a più livelli. Se non è possibile ignorare la crisi della metrica chiusa, non è neppure necessario, di fronte allo spettatore del 1969, comporre ottave canoniche: un doppio

motivo, che coinvolge autore e pubblico, per cui una stanza anarchica[394] è la forma precipua della contemporaneità.
Del resto, se gli schemi tradizionali saltano, è possibile plasmarne altri, seguendo combinazioni potenzialmente infinite e regole di funzionamento alternative. Un simile atteggiamento si può riscontrare, non a caso, quando l'autore si confronta con una forma tradizionale per eccellenza come il sonetto, per cui è possibile citare dalla produzione poetica di Sanguineti, ad esempio, il dimezzato e capovolto *Emisubsonetto:*

> fu farmaceutico il fango, in follie,
> abominate aureole e aure aurate,
> ultraultimate le ultime utopie:
>
> settanta soli – un soffio, e te li spegni:
> trapano è il tempo: e tritura tarlate
> orme di ombre occlusive, in ortosegni:
>
> commedia in contrapasso è crisi cronica,
> ustione urgente è in ubiquisti umori:
> rovinoso rosario di rigori
> isterizza infraincanti in ira ironica:[395]

o l'acrostico monoblocco simmetrico *Similsonetto speculare*:

> dure dolcezze ha dato, a me, una donna:
> elaborò emorragiche emizampe,
> brividi brevi di bestiale bisturi,
> operando operose operazioni,
> raschiando, rosicchiando, rovinandomi,
> aprendo in me acerbissime aperture:
> haiàhi, haiàhi, haiàhi, haiàhi, haiàhi!
> hoimemì, hoimemì, hoimemimè!
> aiuta l'anestetizzato anemico,
> riparalo, restauralo, riciclalo:
> oversoccorri me, l'opaco occiduo,
> benigna e brusca e blanda, alla mia bara:
> ecodopplerizzando l'edoardo,
> dolci durezze gli ha dato una donna:[396]

In testi di questo tipo si vedono solitamente ironia e distruzione, ma c'è chi ha invece voluto sottolineare la produttività di un simile approccio: per Fausto Curi «il

[394] Sanguineti ha chiarito la sua concezione del termine "anarchia": «La cultura moderna è davvero una cultura dell'anarchia, nel senso forte della parola, cioè del rifiuto delle regole, salvo quelle che si autoelaborano». La citazione proviene dall'articolo di Fausto Curi *Una poetica della contrainte. Sanguineti, l'avanguardia, l'Oulipo*, Curi 2006, 411.
[395] Sanguineti 2010b, 452.
[396] Sanguineti 2010c, 141.

dubbio è se queste regole autoimposte possano ispirare delle regole, come vorrebbero l'Oulipo e l'Oplepo, funzionare come modelli riproducibili»,[397] infatti «si profila il passaggio da una poetica della *contrainte* a un'estetica della *contrainte*. Si profila, infine, una nuova *poiesi*, o, se si preferisce, un *poiêin* fondato su nuovi criteri e su nuove regole».[398] Anche chi scrive è dell'avviso che sia sacrosanto parlare di parodia per Sanguineti, a patto però di riconoscerla come procedimento normato e creativo, in cui spesso non è l'assenza, ma la sovrabbondanza di regole a strutturare tipologie testuali originali.
L'*Orlando*, in quanto repertorio del multiforme strofico e rimico in qualche modo ancora fedele all'ottava originale, può apparire come una sorta di palestra per il successivo "neometricismo *oulipiano*" di Sanguineti, un atteggiamento che rivela in fondo una certa onestà in quanto via mediana situata tra un recupero integrale simulatamente ingenuo e una totale rinuncia alla metrica, inestimabile «tesoro d'esperienza».

3. *Contro la «museificazione borghese»*

Se nel travestimento ariostesco si conta sul fatto che l'inganno delle false ottave passi inosservato, in quello dantesco la contraffazione vuole essere immediatamente percepita dal pubblico. Concorre allo scopo il fatto che Sanguineti limiti il proprio intervento alla *pars destruens*: nel manipolare il testo originale spesso i versi spezzati non sono risarciti mediante sutura con emistichi prelevati da zone limitrofe, come accade invece nell'*Orlando*. Secondo il regista Federico Tiezzi

> frammentare il verso significava dare estrema importanza alle pause, situare negli intervalli creati all'interno dell'endecasillabo la concreta esperienza recitativa dell'attore: e cioè il teatro. I vuoti del verso sarebbero stati, teatralmente, dei pieni. Soprattutto essi sarebbero stati sperimentati dall'attore come indugi, come intermittenze di senso: lo avrebbero obbligato a costruire una *phoné* disintegrata, assolutamente dinamica. Questo procedimento è stato usato per la riscrittura dell'incontro tra Dante e Virgilio. I versi frammentari assuonano (più che rimare) tra loro. Si creano false rime interne, nuovi significati. Si crea una nuova musica: che attraverso il principio dell'assuono sembra più *seriale* rispetto a quella *tonale* della terzina incatenata. Più leverkühnesca. (Faustiana?). Questo lavoro Sanguineti lo ha offerto al laboratorio come metodo: gli attori vi avrebbero trovato sospensioni e pause, appoggi ritmici per la voce, lacerazioni del verso che poi essi avrebbero dilatato ulteriormente sul piano di una dissonanza recitativa. In un primo momento Sanguineti intendeva applicare alla riscrittura di tutta la cantica la frantumazione interna al verso; successivamente ha preferito limitare questo procedimento ai canti introduttivi, scegliendo per il resto di isolare i vari personaggi attraverso interi blocchi di terzine, tutt'al più trasferendo, dove necessario, gruppi di

[397] Curi 2006, 417.
[398] Ivi, 419.

versi dalla prima alla terza persona o viceversa, o mettendo in bocca, ad esempio a Capaneo, parole pronunciate da Virgilio.[399]

Di seguito un passaggio del travestimento che permette di osservare tale frammentazione:

> DANTE selva oscura:
> una selva selvaggia, e aspra, e forte:
> io ero pieno di sonno:
> e al piè d'un colle giunto,
> guardai in alto:
> temp'era dal principio del mattino,
> e il sol montava in su:
> posato un poco il corpo lasso,
> ripresi via, per la piaggia deserta:
> ed ecco, quasi al cominciar dell'erta,
> una lonza leggiera, presta molto:
> di pel macolato era coverta:
> e non mi si partìa dinanzi al volto,
> e io fui, per ritornar, più volte vòlto,
> per quella fera, e fera presta molto:
> e la vista m'apparve d'un leone,
> con la testa alta, con rabbiosa fame:
> e d'una lupa, bestia sanza pace,
> che più di tutte le altre bestie ha preda,
> per la sua fame, sanza fine cupa:
> con la paura che uscìa di sua vista,
> io perdei la speranza dell'altezza:
> e rovinava in basso loco:
> (CI, 25)

Salta agli occhi l'intrusione di due versi provenienti da Purgatorio XX, cioè dall'invettiva contro la cupidigia ambientata nel girone degli avari: «Maledetta sie tu, antica lupa, / che più che tutte l'altre bestie hai preda / per la tua fame sanza fine cupa!». Qui come altrove, la terzina dantesca viene ridotta a distico, cosicché assieme allo schema rimico salta l'intero andamento ritmico.
Talvolta i versi vengono tranciati per esigenze pratiche legate alla dimensione teatrale, come l'eliminazione dei *verba dicendi*:

> PIER DELLA VIGNA perché mi schiante?
> perché mi scerpi?
> non hai tu spirto di pietade alcuno?
> (CI, 39)

> e 'l tronco suo gridò: «Perché mi schiante?»
> Da che fatto fu poi di sangue bruno,
> ricominciò a dir: «Perché mi scerpi?
> non hai tu spirto di pietade alcuno?
> (XIII, vv. 33-36)

[399] CI, 8.

ma anche per ottenere precisi effetti stilistici amplificati, come risulta da Tiezzi, dalla pronuncia attoriale, oltre che, sul piano semantico e interpretativo, in obbedienza al concetto di lotta per l'espressione di sé già discusso.
Lo straniamento assolve anche a un'altra funzione: il testo originale rivive proprio perché, non scorrendo più come mantra interiorizzato, reclama l'attenzione degli spettatori in quanto familiare e sconosciuto allo stesso tempo.[400] Sanguineti sembra volersi opporre alla «museificazione» tanto della percezione dell'opera teatrale, come osservato nel paragrafo precedente, quanto della metrica come dispositivo formale di *default*; in *Commedia dell'Inferno* le due istanze si sposano nel coinvolgere il pubblico manomettendo le più note fra le terzine dantesche.
Nello scontro tra le due concezioni virtualmente in gioco, la questione fondamentale può essere sintetizzata e rappresentata così: il servizio buono è da tenere al sicuro in vetrina o gli oggetti di valore vanno goduti a rischio di essere sbeccati? Sanguineti non sembra avere dubbi: nel travestimento i versi danteschi si scheggiano e si spaiano, ma non fanno la polvere sulla credenza dei mostri sacri letterari.
Anche la varietà delle forme e dei generi metrici viene sfruttata per ottenere colpi di scena e sorprendere il pubblico/lettore. Nell'episodio dedicato ai lussuriosi, Paolo esordisce con un *mash-up* inaspettato:

> amor è un desio che ven da core
> per abundanza de gran plazimento,
> e gli occhi en prima generan l'amore,
> e lo core gli dà nutrigamento:
> amore e il cor gentil sono una cosa,
> sì come il saggio in suo dittare pone:
> falli natura quand'è amorosa,
> amor per sire e il cor per sua magione:
> bieltate appare in saggia donna, pui,
> che piace a li occhi sì, che dentro al core
> nasce un disio della cosa piacente:
> e simil face in donna omo valente:
> (CI, 30)

Si tratta della prima quartina del sonetto di Giacomo da Lentini e di vari prelievi da *Vita Nova* XX, che si riporta integralmente per facilitare il confronto:

> Amore e 'l cor gentil sono una cosa,
> sì come il saggio in suo dittare pone,
> e così esser l'un senza l'altro osa
> com'alma razional sanza ragione.
>
> Falli natura quand'è amorosa,
> Amor per sire e 'l cor per sua magione,

[400] Come si è in parte già osservato nel capitolo dedicato alla lingua, vd. pp. 102-03.

dentro la qual dormendo si riposa
tal volta poca e tal lunga stagione.

Bieltate appare in saggia donna poi,
che piace a gli occhi sì, che dentro al core
nasce un disio de la cosa piacente;

e tanto dura talora in costui,
che fa svegliar lo spirito d'Amore.
E simil face in donna omo valente.

Il risultato è un testo in endecasillabi con schema rimico ABAB CDCD EA GG: non più un sonetto, a partire dalle dimensioni complessive e dalla mancanza di articolazione interna in quartine e terzine, ma una forma alternativa che al sonetto pur allude e che fonda la propria coesione interna su norme autoimposte, come il ritorno del rimante A nella "sirma" e la consonanza tra B e G.
La varietà metrica incontra il plurilinguismo nelle citazioni in lingua originale dai *Cantos* di Pound e dal *Lancillotto* di Chrétien de Troyes.[401] Alla metrica medievale "italiana", conservata nei passi danteschi trascritti fedelmente, e alla metrica alternativa sanguinetiana si aggiungono così sistemi come quello d'oltralpe, nella fattispecie gli *octosyllabes* baciati del romanzo cavalleresco.
Anche in questo caso lo schema rimico può saltare, come accade negli stacchi tra il v. 4599 *il de li, et ele de lui* e il v. 4602 *li uns pres de l'autre se tret* o tra il v. 4610 *ja por les fers ne remanra* e il v. 4644 *et cil s'aporoille et atorne*, per cui si possono confrontare la versione del travestimento a sinistra e il testo originale tradotto da Pietro Beltrami a destra:

quant Lanceloz voit la reìne
qui a la fenestre s'acline,
qui de gros fers estoit ferrée,
d'un dolz salu l'a saluée:
et ele un autre tost li rant,
que molt estoient desirrant,
il de li, et ele de lui:
li uns pres de l'autre se tret,
et andui main a main se tienent:
de ce que ansamble ne vienent,
lor poise molt a desmesure,
qu'il en blasment la ferreùre:
mes de ce Lanceloz se vante,
que, s'a la reìne atalante,
avoec li leanz anterra:
ja por les fers ne remanra:
et cil s'aparoille et atorne
de la fenestre desconfire:

Quando lui vede la regina
che dalla finestra s'inclina,
che di grosse sbarre si sbarra,
dolce un saluto per caparra
le dà, che lei presto gli ha reso,
perché un gran desiderio ha preso
lui di lei e così lei di lui.
…
…
Vicino l'un l'altro s'è fatto,
e le mani insieme congiungono,
ma a star di più insieme non giungono,
e spiace loro a dismisura,
e ne incolpan la ferratura.
Ma Lancillotto si dà vanto,
se piace alla regina tanto,
che con lei là dentro entrerà:
il ferro non lo tratterrà.

[401] vv. 4593-4599, 4602-4610, 4644-4656, 4657-4659, 4661-4678.

as fers se prant, et sache, et tire,
si que trestoz ploier les fet
et que fors de lor leus les tret:
mes si estoit tranchanz li fers
que del doi mame jusqu'as ners
la premiere once s'an creva,
et de l'autre doi se trancha
la premerainne jointe tote:
et del sanc qui jus en degote,
ne des plaies, nule ne sant
cil qui a autre chose antant:
(CI, 31-32)

(vv. 4593-4610)

e lui si prepara e lavora
a sconficcare l'inferriata.
Prende i ferri, dà una scrollata,
tira e tutti li piega, e fuori
li estrae dal muro via dai fori.
Ma poiché il ferro era affilato,
s'è al dito mignolo tagliato
la falange profondamente
fino ai nervi, e all'altro ugualmente
tutta la prima giunta; ma
del sangue che gocciando va
né di quelle ferite sente,
poiché a tutt'altro intende, niente.
(vv. 4644-4656)[402]

Ma a proposito di coesione, il *leitmotiv* dell'intera scena, che accomuna passi di varia provenienza cronologica e geografica, è il *topos* dell'origine visiva dell'amore: *e gli occhi en prima generan l'amore* (CI, 30), *che piace a li occhi sì, che dentro al core / nasce un disio della cosa piacente* (CI, 30), *amor est passio quaedam innata procèdens ex visione* (CI, 31), *amor, che al cor gentil ratto s'apprende, / prese costui della bella persona* (CI, 31), *quant Lanceloz voit la reïne* (CI, 31). Dal Notaro a Dante, da Andrea Cappellano a Chrètien de Troyes tutti concordano, cosicché al di là dell'assortimento metrico (con gli inserti dal *De amore* si sfiora, inoltre, il prosimetro), la tenuta testuale è garantita da altre strategie o *contraintes*, nel caso specifico dalla continuità tematica e semantica. Il che non stupisce dopo aver parlato di Sanguineti come glossatore della *Commedia*: in un travestimento che ha i tratti della crestomazia e del commento l'obiettivo principale non è ottenere compattezza e autosufficienza, bensì accendere connessioni e instaurare legami intertestuali. Dalla dimensione macro alla micro, dalla struttura complessiva all'unità versale, l'enciclopedismo che nutre l'approccio sanguinetiano non può che manifestarsi come citazionismo, plurilinguismo e, infine, polimetria.

4. *La praticabilità a teatro*

Essendo ormai entrati nel territorio della *varietas*, si può trattare del *Faust*.
Niva Lorenzini ha parlato di «disinibito polimetrismo», così, seguendo il testo e le osservazioni della studiosa, si incontra un «"addio" affidato alla musicalità dell'ottava, anch'essa straniata e piegata perfidamente, specie nei primi versi, a un

[402] Beltrami 2004, 283-87.

ascolto fonosimbolico 'alla Pascoli'»,[403] percepibile in elementi quali la sfumatura affettiva dei *praticelli* e l'uso di un deverbale come *palpitìo*:

> FAUST Addio lì i campi, e i praticelli, addio,
> che una notte d'inchiostro se li chiude,
> svegliando, con ansioso palpitìo,
> il meglio, proprio, dell'animo nostro:
> dormono, in noi, le selvagge passioni,
> la cieca brama delle cieche azioni:
> si desta amore, per l'umanità,
> e anche amore per Dio, si desta, qua.
>
> Fermo lì, cane barbone!
> non corrermi così, lì avanti e indietro!
> che cose che ci annusi, eh, là alla porta?
> A cuccia, qui, dietro il termosifone,
> che ti regalo il mio migliore cuscinone.
>
> Quando, sotto il mio caro, angusto tetto,
> mi brillano le amiche lampadine,
> nuove fiamme mi bruciano il mio petto,
> e conosce se stesso, il cuore, alfine:
> la ragione riprende, qui, a parlare,
> e la speranza, insieme, a maturare:
> mi protendo al torrente della vita,
> anzi, alla sua sorgente, che è infinita.
> (F, 22-23)

Altrove «si ricorre alle invenzioni delle filastrocche o "filastrocchette", un genere prediletto, si direbbe, dal ri/creatore, che gioca col testo goethiano producendosi in "tetrascongiuri elementari" (a tradurre lo "scongiuro dei quattro elementi") ludicamente, per l'appunto, creativi»:[404]

> La Salamandra ha da bruciare,
> e l'Ondina ha da annegare:
> la Sifilidina ha da svaporare,
> e il Coboldino ha da scoppiare!
> […]
> Nelle fiamme, via a sparire,
> Salamandretta!
> tra le acque, via a fluire,
> Ondininetta!
> stella in cielo, via a svanire,
> Sifilidinetta!
> l'appartamentino, a ripulire,
> Incubino, coglioncino!

[403] Lorenzini 2011, 35.
[404] *Ibid*.

(F, 23-24)

A offrire una certa varietà è la scena ambientata nella *Cucina di strega*, a partire dalla «tavola pitagorica» che Lorenzini annovera tra le «sequele *nonsensical*»:[405]

STREGA Cercami di capirmi,
capisci di cercarmi:
con l'uno il dieci fare,
il due lasciarlo andare,
al tre, svelto, passare,
e ricco diventare:
il quattro è da scartare,
cinque e sei prolungare
– la strega è qui a contare –
con sette, otto aggiustare,
e tutto è fatto, il fare:
ma il nove, il nove è l'uno,
perché il dieci è il nessuno.
(F, 41)

Il tono da cantilena si ritrova all'altezza del «gioco dei piccoli Gatti Mammoni, che fanno rotolare la palla-mondo verso il proscenio: si tratta di versicoli settenari palazzeschiani e futuristi insieme, che si gonfiano e si frantumano leggeri e fragili come vetro soffiato, e poi, a una semplice svolta di verso, si crepano fragorosamente, come incendiarie terracotte esplosive»[406] anche attraverso le tronche che se nei primi versi suggeriscono un tono leggero da tiritera, nel finale si fanno significanti onomatopeici della spaccatura di cui parla Lorenzini:

GATTOMAMMONE Tirami i dadi, su,
che mi fai ricco, tu:
se vincere mi fai,
finiscono i miei guai:
se ho i soldi nel borsello,
mi cresce anche il cervello.
MEFISTOFILE Come starà contento, lo scimmiotto,
il giorno che si vince un terno al lotto!
GATTOMAMMONE Il nostro mondo è questo:
va su, ma scende presto:
va avanti, e poi va indietro,
tin tin fa come un vetro:
si rompe come niente,
sta vuoto internamente:
qui brilla tanto e tanto,
là è un vero e proprio incanto:
- Io sono tutto vivo! –

[405] *Ibid*.
[406] Ivi, 36.

O figlio mio giulivo,
ci devi starci attento,
ci muori tra un momento:
il mondo è terracotta,
si spacca, e fa la botta:
bùm bùm, bùm bùm, kràk kràk,
e pàta a patatràc.
(F, 37-38)

Seguono a stretto giro gli ottonari baciati delle Bestie, la cui cadenza regolare è amplificata dall'insistenza sul tipico profilo di 3ª-7ª e dalla serie infinitiva in *-are*:

BESTIE Su, da bravo, fa' vedere:
la corona, per piacere,
la ungi bene, con sudore,
e con sangue, e con dolore!
Alt, è rotta in mille pezzi:
niente fa, che l'accarezzi.
Noi parlare, noi guardare,
noi qui stare ad ascoltare:
noi saltare, noi ballare,
noi le rime, qui, a rimare.
(F, 38)

Se Mefistofile commenta: «Però, bisogna ammettere, che quando è vero è vero: / sono veri poeti lirici, queste bestie ispirate» (F, 39), sulle stesse Faust si esprime altrimenti: «Cretine così, mai viste» (F, 37).
Il confronto tra il *Faust* di Sanguineti e quello di Fortini, già proposto nel capitolo precedente, può tornare utile anche nel corrente. A proposito dell'approccio alla metrica goethiana, Fortini afferma:

il *Faust* è in versi e in versi delle più varie misure e, per la loro grandissima maggioranza, rimati. La monometria epica può essere resa ai giorni nostri dalle cadenze della prosa; la polimetria del *Faust* stabilisce invece tutta una serie di tensioni, di intensità variabili, fra le articolazioni e le intonazioni sintattiche e quelle suggerite dalla griglia metrica. Il condizionamento metrico che ne risulta esalta le testure, le giaciture e molte specie di figure di discorso, si fa suggerimento continuo e pressante alla dizione, scrittura orchestrale. Tradurre in versi il *Faust* o tradurlo in prosa non è un falso dilemma perché comporta, fra due sistemi diversi di allusioni all'originale, una scelta più radicale di quanto non sarebbe per un'opera a struttura monometrica, come il *Tasso* o *Arminio e Dorotea*. Il nostro secolo ha disfatto il credito secolare di cui avevano goduto quelle nostre forme che almeno fino a ieri potevano essere avvertite come equivalenti della versificazione goethiana. Tradurre in versi tradizionali avrebbe voluto dire parodiare. Lo vietava, oltre tutto, proprio il carattere di parodia che Goethe aveva inteso conferire a non poche sue scene.[407]

Sappiamo ormai che Sanguineti coltiva una visione diversa della traduzione, basata sulla percezione del carattere illusorio di ogni pretesa di fedeltà all'originale:

[407] Fortini 1980, LXII-LXIII.

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 prodeo*. Voglio insinuare l'idea, come capirete, che il più onesto, scrupoloso, e come ingenuamente si dice, il più letterale dei traduttori, è in realtà un porco del gregge di Epicuro. Tanto per grecizzare un po', come qui è giusto fare, la sua impresa è una variante, letterariamente assai notabile, del «làthe biòsas», in applicazione specifica, come un «làthe gràpsas».[408]

L'autore non ha inoltre paura della parodia,[409] pur sempre un'operazione letteraria, non necessariamente un *divertissement* fine a se stesso o un atto vandalico. Fortini nota ovviamente che uno spirito parodistico è già presente nel dramma, ma sembra ritenere la strada già battuta non più percorribile, mentre Sanguineti pare al contrario vedere l'autore dell'originale come un apripista se, parlando del proprio rifacimento del *Faust*, afferma: «In qualche caso diventa una parodia rispetto all'originale. Goethe si prestava bene perché è egli stesso molto disinvolto nella varietà dei temi e nella varietà degli stili».[410]
A ogni modo, Fortini fa legittimamente le proprie valutazioni e compie con cognizione di causa le scelte conseguenti:

Non c'era ancora un *Faust* italiano che facesse corrispondere almeno approssimativamente una riga di traduzione ad ogni verso come è ormai frequente costume per altri classici. Una traduzione di questo tipo può convogliare informazioni altrimenti assenti dalle versioni in prosa: come la posizione degli elementi del discorso rispetto ad alcune essenziali strutture metriche. Anche se naturalmente vanno perdute le informazioni dovute alle attese ritmiche o di rima nelle ricorrenze strofiche e molte altre. E ha poi il vantaggio di facilitare il riscontro sull'originale. […] il risultato, nel testo presente, è una metricità fluida che sta a quella rigorosa dell'originale come la versificazione moderna, «aperta», fondata su approssimative ricorrenze di accenti forti, sta alla versificazione «chiusa» istituzionale. Per non perdere del tutto la compattezza che il sistema di rime assicura all'originale, si è accettato di ricorrere a forzature sintattiche e di accentuare gli effetti di intonazione, anche in vista della dizione teatrale.[411]

Dunque una «metricità fluida» che, mentre rispetta la topologia del discorso nelle gabbie metriche, viola proprio queste ultime compromettendo la regolarità di misure versali e schemi rimici, come nella ballata del re di Thule:

---

[408] È un passaggio tratto da *Il traduttore, nostro contemporaneo*, Sanguineti 1987, 183.
[409] Si torna a Fausto Curi, che in un passaggio in parte già visto (vd. p. 6) ha sottolineato l'importanza della parodia, compagna della *contrainte*, nella poetica sanguinetiana: «Dopo *Segnalibro* la sperimentazione torna ad acquisire un ruolo di primo piano, con però la capitale differenza, rispetto alle prime opere, che il compito che ora viene assunto è sperimentare con la tradizione, mutare le forme tradizionali in semplici materiali da costruzione, dissacrare e straniare i moduli più illustri facendone degli oggetti ludici, ri-usandoli con ironia o con sarcasmo. Si tratta, insomma, di dare spazio a una forma fondamentale nella storia letteraria: la parodia. Si tratta di sostituire alla libertà la coazione, facendo della coazione un modo della libertà. La coazione diventa strumento di libertà, e quindi strumento di poesia, è una coazione poetica nel senso che produce poesia. Lo scrittore conosce nuove forme di invenzione che, oltre che nuove e inaudite, sono forse anche le ultime consentite. Al di là della parodia e della coazione c'è il silenzio». Curi 2006, 405-6.
[410] SP, 8.
[411] Fortini 1980, LXIII-LXIV.

MARGHERITA	MARGARETE
C'era una volta un re in Thule,	Es war ein König in Thule,
fedele sino alla fine.	Gar treu bis an das Grab,
A lui morendo la donna amata	Dem sterbend seine Buhle
dette una coppa d'oro.	Einen goldnen Becher gab.
Nulla aveva più caro di quella.	Es ging ihm nichts darüber,
Sempre alle cene la vuotava.	Er leert ihn jeden Schmaus;
Gli venivano gli occhi di pianto	Die Augen gingen ihm über,
ogni volta che ci beveva.	So of ter trank daraus.
E come fu presso a morire	Und als er kam zu sterben,
le città numerò del suo regno,	Zählt er seine Städt im Reich,
fu largo di tutto all'erede	Gönnt alles seinem Erben,
ma della coppa no.	Den Becher nicht zugleich.
Sedeva al convito regale,	Er saß beim Königsmahle,
gli erano intorno i cavalieri	Die Ritter um ihn her,
nell'alta sala degli avi	Auf hohem Vätersaale,
là nel castello sul mare.	Dort auf dem Schloß am Meer.
Là il vecchio bevitore si levò,	Dort stand der alte Zecher,
bevve l'ultimo fuoco di vita	Trank letze Lebensglut,
e scagliò la coppa a lui sacra	Und warf den heiligen Becher
giù tra le onde.	Hinunter in die Flut.
La vide cadere, colmarsi	Er sah ihn stürzen, trinken,
e calare in fondo nel mare.	Und sinken tief ins Meer,
Gli si gravarono gli occhi.	Die Augen täten ihm sinken,
Non bevve sorso mai più.	Trank nie einen Tropfen mehr.[412]

Sanguineti al contrario opta per quartine di endecasillabi con schema ABBX, con X sempre tronco (eccezion fatta per *ciao*, o forse servendosene come di una parola rima ossitona) compreso il *chiù* regionale conclusivo che accende il ricordo di un *chiù* fonosimbolico pascoliano. Se ciò sta in luogo dell'alternato ABAB, si punta sul ritorno di strutture ritmiche e foniche fisse, seppur diverse da quelle originali (sono del resto i sistemi di versificazione tedesco e italiano a fondarsi su principi differenti):

GRETA
C'era una volta il re di Tuletule,
tutto fedele fino al funerale,
che la sua bella era un'originale,
gli ha lasciato una coppa tutta d'or.

Più caro niente aveva che teneva,

[412] Ivi, 232-35.

a ogni banchetto lui se la scolava,
e tutt'e vo'te che se l'asciugava,
per gli occhi il pianto gli veniva giù.

Ma quando arriva il giorno del morire,
le città si è contato del suo impero,
tutto ci ha dato al proprio ereditiero,
ma quella coppa, quella coppa, no.

Stava seduto a tavola il sovrano,
ci aveva intorno tutti i suoi soldati,
dentro la sala su degli antenati,
nel suo grande castello sopra il mar.

Adesso si alza il vecchio ciucciavino,
trinca l'ultima coppa di sua vita,
e quella coppa, appena che è finita,
se la spara nelle onde, e allora ciao.

Poi la guarda, che cade e cade e cade,
che sprofonda là dentro, negli abissi,
e resta lì, con gli occhi vuoti e fissi,
che manco un sorso si è bevuto chiù.
(F, 47)

Ma per rendere conto, in questa sorta di *dissing* immaginario tra i due poeti-traduttori, di una scintilla documentata, si può citare di nuovo, questa volta per esteso, la famosa apologia sanguinetiana della poesia odierna:

la poesia è ancora praticabile, probabilmente: io me la pratico, lo vedi,
in ogni caso, praticamente così:
con questa poesia molto quotidiana (e molto
da quotidiano, proprio): e questa poesia molto giornaliera (e molto giornalistica,
anche, se vuoi) è più chiara, poi, di quell'articolo di Fortini che chiacchiera
della chiarezza degli articoli dei giornali, se hai visto il "Corriere" dell'11,
lunedì, e che ha per titolo, appunto, "perché è difficile scrivere chiaro" (e che
dice persino, ahimè, che la chiarezza è come la verginità e la gioventù): (e che
bisogna perderle, pare, per trovarle): (e che io dico, guarda, che è molto meglio
perderle che trovarle, in fondo):
perché io sogno di sprofondarmi a testa prima,
ormai, dentro un assoluto anonimato (oggi, che ho perduto tutto, o quasi): (e
questo significa, credo, nel profondo, che io sogno assolutamente di morire,
questa volta, lo sai):
oggi il mio stile è non avere stile:[413]

Se da una parte l'esordio riporta alla praticabilità, dall'altra l'anonimato riconduce alle possibilità offerte alla poesia dal teatro in quanto passo che precede il

[413] È il componimento *62* di *Postkarten*. Sanguineti 2010a, 222.

travestimento: l'assimilazione dello stile altrui in mancanza di uno stile proprio, che in questo caso significa adattarsi camaleonticamente al ritmo del *Faust*, conservarne lo spirito e restituirlo in un differente sistema linguistico e metrico.
A sostegno di questa teoria si possono mettere a confronto non più Sanguineti e Fortini, ma Sanguineti e se stesso, alle prese con lo stesso tema, dentro e fuori dalla cornice drammatica. Lorenzini descrive così il monologo d'apertura del *Faust*:[414]

> lo scetticismo del mago-filosofo si sottopone al cantilenare dell'endecasillabo a rima baciata ("Né scrupolo né dubbio mi tormenta, / né diavolo né inferno mi spaventa […]"), o alla ripetitività della rima infinitiva ("niente di niente riesco più a insegnare, / né gli uomini io mi spero di migliorare, / né di riuscirci, il mondo, a trasformare"), mentre il semplice e radicale "segreto" – il "Geheimnis" goethiano – entra nella vorticosa giostra linguistica approntata dal traduttore, che lo aggroviglia e insieme lo stempera e lo normalizza nella scansione pausata dell'endecasillabo sdrucciolo ("il segreto dell'essere dell'esserci, / il mistero dell'esserci dell'essere"), prima di scioglierlo nella musicalità da canzonetta melica, nei modi dell'arietta in versi ottonari ("E così non va a finire / che ci sudo sempre a dire / tutte cose che non so. / Cerco invano di trovare / che cos'è che può legare, / strutturato, il mondo, qui").[415]

In sede lirica, nonostante l'originale sia sempre disponibile come modello cui rifarsi anche fedelmente, quella che viene a mancare è una scenografia che abbracci e giustifichi rime baciate, toni melici e cadenze ottonarie. Al loro posto infatti nella *Lamentatio Doctoris Fausti* datata aprile 1996 e raccolta in *Poesie fuggitive* si trovano cerebralissimi endecasillabi sciolti in un oltranzista acrostico alfabetico che procede per accumulo allitterativo, a rappresentare la discarica lessicale che invece nel travestimento il *Doktor* respinge esasperato («e non starò più a riciclarmi, almeno, / questa eterna immondizia di parole!», F, 18):

> ahi, acri abissi, astruse apocalissi,
> bisce bisex, bavose & brontolose,
> chi in chiave crede crudi chiodi chiede:
> demonio dotto è docile decotto,
> esulcerato, ecco, è l'ente eccitato,
> franto è il fragile femore &, frattanto,
> gelosa è gola gotica & gommosa:
>
> happening homuncolato è handicappato,
> infernale è l'incastro interinale,
> lebbroso è il lutto, il labbro è lacunoso,
> ma miele muto è il matto mascelluto:
> nessuno è niente, è nano nonvedente,
> orecchio occluso, ossuto, opaco, ottuso:
> pornofono che prega il pene piega:
>
> qualità quadra è questa quantità,

[414] Già citato, anche se non integralmente, a p. 16.
[415] Lorenzini 2011, 32.

rifritti i rotti rutti, retti & ritti,
saluto il sosia, il santo, lo starnuto,
tronco i tumori & i testicoli ai tori:
umidi uteri urenti, utili utenti,
vaste vagine, vaghe & verdoline,
zimbellate le zoppe zoccolate:[416]

Nel *Faust* le possibilità della poesia contemporanea e del teatro come luogo di evasione si incontrano: è grazie a un atteggiamento parodico, già goethiano, che si può accettare la sfida della polimetria lanciata dal testo tedesco; è grazie al travestimento che lingua e metro possono sostare appena al di qua del territorio dell'automatismo e della spersonalizzazione contemporanei.

5. *Tradizione-successione*

In *Uno Shakespeare praticabile* Niva Lorenzini, a proposito della traduzione dei testi scelti tra i *Sonnets* utilizzati come materiale di costruzione per *Sonetto*, parla della «singolarità della resa di Sanguineti, che opta per un verso lungo, non regolare e non rimato, anche se qua e là, a volerli individuare, certi settenari o novenari, o endecasillabi e quinari, compaiono pure, ma come straniati nel contesto, sottratti alla loro funzione».[417]
Per fornire un esempio, si propone la traduzione sanguinetiana del sonetto 43:

quando più li chiudo, allora vedono al meglio, i miei occhi,
poiché tutto il giorno essi vedono cose indegne:
ma quando io dormo, nei sogni essi ti guardano
e, oscuramente luminosi, sono luminosamente diretti nell'oscurità:
tu, allora, che con la tua ombra illumini le ombre,
come formerebbe la forma della tua ombra uno spettacolo felice,
al giorno chiaro, con la tua luce più chiara,
quando agli occhi ciechi la tua ombra già tanto risplende!
come sarebbero, io dico, beatificati i miei occhi,
guardando in te, nel giorno vivente,
quando, nella morta notte, la tua bella ombra imperfetta,
attraverso il sonno profondo, ai miei ciechi occhi appare!
tutti i giorni sono notti, a vedersi, finché non ti vedo,
e le notti giorni luminosi, quando i sogni ti mostrano a me:[418]

Sono versi irregolari e sciolti a fare le veci dei pentametri giambici originariamente disposti nello schema del sonetto elisabettiano, con profilo rimico ABAB CDCD EFEF AA:

[416] Sanguineti 2010b, 411.
[417] Lorenzini 2011, 51.
[418] Sanguineti 2004, 27.

When most I wink, then do mine eyes best see,
For all the day they view things unrespected;
But when I sleep, in dreams they look on thee,
And, darkly bright, are bright in dark directed.
Then thou, whose shadow shadows doth make bright,
How would thy shadow's form form happy show
To the clear day with thy much clearer light,
When to unseeing eyes thy shade shines so!
How would, I say, mine eyes be blessed made,
By looking on thee in the living day,
When in dead night thy fair imperfect shade
Through heavy sleep on sightless eyes doth stay!
All days are nights to see till I see thee,
All nights bright days when dreams do show thee me.[419]

Ecco che stavolta Sanguineti va nella direzione di una traduzione per quanto possibile letterale e del rispetto per la topologia del dettato e le figure di posizione shakespeariane, sacrificando *in primis* la rima con un atteggiamento non troppo diverso da quello dimostrato da Fortini con il *Faust.*

Per quanto riguarda i prelievi dalla produzione poetica di Sanguineti stesso che confluiscono nel travestimento, si può osservare il caso di *Animali elementari*, una *suite* di quattro sonetti in endecasillabi canonici. Talvolta le misure versali sono inalterate, come nel caso di *questa lastra di luce che tormento*[420] (S, 49) o si riottengono endecasillabi tramite sutura, magari tra *contre-rejet* e *rejet*: *sotto il polo di pelo del tuo addome* (S, 62) > *finalmente, lì in fondo, sotto il polo / di pelo del tuo addome, e volo, solo,*[421] ma spesso la tendenza è per la frammentazione.

Ad esempio, gli endecasillabi *per me, vocale, è nodo di ali*, *è accento*[422]e *di metaframmi in metafrasi: e io sento,*[423] diventano, nell'avvicendarsi dei turni di parola, versi a gradino, seppur non evidenziati graficamente:

per me vocale, è nodo d'ali, è
Coro: accento
Voce 1: di metaframmi in metafrasi
Coro: e io sento
(S, 50)

Altrove ad approdare nel travestimento sono emistichi solitari, come *ogni mio vecchio orecchio* (S, 51) > *ogni mio vecchio orecchio, ogni mio specchio.*[424]

[419] Ivi, 25.
[420] Nel sonetto originale *questa lastra di luce, che tormenta*, *Animali elementari 1*, v. 1. Sanguineti 2010b, 158.
[421] *Animali elementari 2*, vv. 6-7. *Ibid.*
[422] *Animali elementari 1*, v. 3. *Ibid*.
[423] *Animali elementari 1*, v. 6. *Ibid*.
[424] *Animali elementari 1*, v. 9. *Ibid*.

Di più, talvolta le unità versali sembrano venire accorciate o allungate appositamente per non essere più endecasillabi: *quando vedo il fuoco, sciolto* (S, 62) > *quando vedo il tuo fuoco, tutto sciolto,*[425] *di mandibole e di nuvole è polenta* (S, 50) > *di mandibole e nuvole è polenta*.[426]
Qualcosa di simile si può osservare nelle modifiche operate su *Canzonetta pietrosa*, riportata a sinistra nella versione del travestimento, a destra nella forma originale:

Voce 2:
che vecchia pietra, vecchio amore, è il tempo,
rullo che rotola di roccia!
respiro pietre che bruciano l'acqua,
e brucio pietre che bevono l'aria,
e bevo pietre che respira il fuoco:
che verde muschio, vecchio amore, è il tempo!

che verde fuoco, verde acqua, è l'aria
che ramo di rose è che mi ride!
rotolo un'acqua che mi soffia il fuoco,
rotolo un fuoco che mi bagna l'aria,
rotolo un'aria che m'incendia l'acqua:
che verde pietra, verde amore, è il tempo!

Voce 1:
oh, Rolling Stones, mio incendio, mia tempesta,
mio diluvio che rotoli nel tempo:
mangio fuoco e le pietre, e mordo l'aria:
che morte molle, vecchio amore, è il tempo!
(S, 71-72)

che vecchia pietra, vecchio amore, è il tempo,
e che rullo che rotola di roccia!
respiro pietre che bruciano l'acqua,
e brucio pietre che bevono l'aria,
e bevo pietre che respira il fuoco:
pietra che gridi con voce di pietra,
che verde muschio, vecchio amore, è il tempo!

che verde fuoco, e che verde acqua, è l'aria,
e che ramo di rose è che mi ride!
rotolo un'acqua che mi soffia il fuoco,
rotolo un fuoco che mi bagna l'aria,
rotolo un'aria che mi incendia l'acqua:
pietra che canti con voce di muschio,
che verde pietra, verde amore, è il tempo!

oh, Rolling Stones, mio incendio, mia
[tempesta,
mio diluvio che rotoli nel tempo:
mangio il fuoco e le pietre, e mordo l'aria:
che morte molle, in un mare di muschio![427]

Al di là della riduzione delle dimensioni complessive, in *Sonetto* il v. 2 *rullo che rotola di roccia!* e il v. 7 *che verde fuoco, verde acqua, è l'aria* sembrano compromessi proprio per non obbedire più strettamente alla convenzione, funzionando come versi per l'orecchio.
La scelta appare connotata poiché nonostante unità versali canoniche siano già disponibili per il prelievo e riuso, l'autore interviene con ingerenze minime in grado di perturbare tale regolarità, probabilmente per le ragioni già viste: «io sono pieno di endecasillabi, ma questi endecasillabi vengono il più possibile dissimulati, mortificati, incastrati con altri».[428]
Del resto, la genesi stessa della *pièce*, nata come controproposta lirica rispetto al rifacimento di una tragedia shakespeariana e il suo farsi quasi una dimostrazione

[425] *Animali elementari 2*, v.1. *Ibid*.
[426] *Animali elementari 1*, v. 5. *Ibid*.
[427] Ivi, 196.
[428] Vd. nota a p. 153.

pratica del lavoro del traduttore, rivelano una natura composita come impasto di dramma, traduzione e poesia in cui ogni genere viene portato ai propri limiti.
Il titolo stesso del travestimento suona quasi ironico dato che quelli che non sono più endecasillabi e non sono più sonetti vengono ricombinati in un testo privo delle classiche articolazioni interne. A proposito dei titoli scelti da Sanguineti, riferendosi all'ambito lirico Fabio Magro riflette:

> Una delle strategie più usate dalla neoavanguardia e da Sanguineti in particolare per «instaurare un rapporto di distanza e tensione, che costeggia la parodia, con le forme metriche della tradizione» (Mengaldo, 1987, p. 8) passa proprio attraverso il titolo metrico (non solo in rapporto al sonetto) in vario modo alterato incrociando forma e contenuto (da *Erotosonetto* a *Radiosonetto*, in cui si allude a una sorta di esame diagnostico eseguito sull'amata). Ciò con cui Sanguineti spesso gioca è il riferimento tecnico al metro, come testimoniano da un lato l'*Emisubsonetto* (due terzine seguite da una quartina, in endecasillabi rimati ABA CBC DEED), dall'altro i cinque *semisonetti* (composti da una quartina e una terzina di endecasillabi; nel primo la quartina è a rime alternate, negli altri a rime abbracciate, mentre la terzina è sempre CDC) presenti nella stessa raccolta (*Cose*, 2001).[429]

e dà complessivamente questo giudizio: «Si ha in effetti spesso l'impressione che Sanguineti non voglia perdere l'occasione di fornire ai suoi lettori un pezzo di bravura, la cui evidenza è però tale da imporsi come cifra dominante, se non unica, del testo».[430] Se la poetica del saltimbanco non può che comportare una buona dose di esibizionismo e se l'autore stesso ci tiene a fugare ogni dubbio sottolineando di averci sempre trovato gusto,[431] una simile «impressione» risulta potenzialmente limitante arrivati a questo punto dell'analisi. A ogni modo è in piena coerenza che Magro giudica diversamente l'esperienza di un contemporaneo come Zanzotto, la cui raccolta *Il galateo in bosco*, che ospita il famoso *Ipersonetto*, «rappresenta un momento cruciale, un vero e proprio snodo che ha in qualche modo offerto alla poesia successiva, tra le altre cose, un'autorevole legittimazione al riuso della forma chiusa»,[432] sottolineando ad esempio come l'approccio dell'autore si discosti «radicalmente dalla dispersione superficiale tipica delle tecniche di contaminazione linguistica della neoavanguardia».[433] Perfettamente consequenziale risulta allora

---

[429] Magro, Soldani 2017, 227.
[430] Ivi, 226.
[431] Si coglie l'occasione per citare un pezzo che fa sentire chiamati in causa:

> incidetele a lettere di scatola, miei lettori testamentari (e parlo ai miei scolari,
> gli ipocriti miei figli, i filoproletari che tanto mi assomigliano, innumerevoli,
> ormai, come i grani di sabbia del vacuo mio deserto), queste parole mie, sopra
> [la tomba
> mia, con la saliva, intingendovi un dito nella bocca: (come io lo intingo, adesso,
> tra gli eccessivi ascessi delle algide mie gengive):
> me la sono goduta, io, la mia
> [vita:

(*Corollario, 3*. Sanguineti 2010b, 261).
[432] Magro, Soldani 2017, 213.
[433] Ivi, 214. A tal proposito, Mengaldo ha parlato della «scoperta o trovata fondamentale di Sanguineti poeta: che consiste nell'aver coinvolto per intero nella sua scrittura informale e nei suoi

secondo Magro l'affermazione zanzottiana secondo la quale «il sonetto è qualcosa di più del sonetto».[434]
Inutile tirarla per le lunghe se nel definire proprio zanzottianamente il travestimento shakespeariano come «"Ipersonetto" infrasecolare»[435] si è già tradita la propria opinione: anche per Sanguineti la metrica è più della metrica.
Proprio per questo motivo l'autore può permettersi di manipolare l'aspetto esteriore del sonetto, inscalfibile in quanto simbolo di una tradizione che sopravvive alle proprie forme e regole di funzionamento deperibili: il testo sanguinetiano ha perso la tipica articolazione interna del siciliano-petrarchesco o dell'elisabettiano, che pur contiene per capacità evocativa. Ma, a patto che la questione non sia stabilire un "più" o un "meno" in termini di "celo-manca" di tratti formali distintivi, si dovrebbe riuscire a vedere le due forme, quella originale e quella rivisitata, in un rapporto di successione più che di concorrenza, di evoluzione più che di negazione. Posto che, come osservato, la fase neoavanguardista è circoscritta e relativamente breve e che l'operazione sanguinetiana dimostra di non essere condotta alla *Seek and destroy*, senza affatto voler negare l'evidente carattere ludico della stessa, si intravede il rischio che trovare tutto molto divertente costi all'autore la marginalizzazione al tavolo delle trattative per la rifondazione di una metrica contemporanea. Nel contestualizzare il caso Sanguineti all'interno di un fenomeno più ampio, Magro afferma: «Il *revival* metrico che caratterizza gli anni Ottanta risulta fertile anche per chi la neoavanguardia l'ha vissuta davvero, anzi l'ha guidata. Sanguineti, in primo luogo, che a partire dalla fine degli anni Settanta inizia a scrivere sonetti, e molti ne collezionerà da lì in poi, non mancando di esercitare su questo metro la sua ironia dissacrante».[436] Osservazione incontestabilmente corretta, cui forse vale la pena aggiungere una nota: se l'ironia contraddistingue l'intera produzione sanguinetiana, allora non si tratta di un atteggiamento riservato alla metrica chiusa in quanto convenzione osteggiata e sbugiardata nel suo valore, ma si riconferma semplicemente la lente tramite la quale l'autore vede il mondo e con esso si relaziona. L'animosità che sembra caratterizzare l'approccio sanguinetiano quando viene confrontato ad altre soluzioni non si piazza in realtà scandalosamente sopra la linea della norma all'interno del sistema autoriale.
Se in fin dei conti i vari ipersonetti, catasonetti, emisubsonetti e via discorrendo non sono altro che i discendenti di un illustre antenato comune, che siano figli d'arte, prodighi, ingrati o illegittimi sono comunque gli eredi, più o meno naturali, più o meno diretti, di un patrimonio culturale. Se come sostiene Sanguineti il figlio oggi

esperimenti di "automatismo procurato" (Fortini), di matrice soprattutto surrealista e poundiana, le convenzioni del linguaggio intellettuale inteso come linguaggio collettivo, di gruppo e ceto; sicché egli non aveva torto ad obiettare a Zanzotto, per il quale il poema junghiano *Laborintus* poteva giustificarsi solo come "sincera trascrizione di un esaurimento nervoso", che quell'esaurimento era nello stesso tempo un esaurimento "storico"». Mengaldo 1978, 952-53.
[434] Magro, Soldani 2017, 214.
[435] Vd. p. 62 e seguenti.
[436] Magro, Soldani 2017, 226.

deve «essere la figura; (la struttura); (…); / della speranza:»,[437] dopo «l'autunno della tradizione», passati i «quaranta inverni» il monito di Shakespeare, tradotto dal *Dramaturg*, può forse valere anche per il *sonnet* stesso:

> quanto maggiore encomio meriterebbe l'uso della tua bellezza,
> se tu potessi dire: − questo mio figlio grazioso
> potrà saldare il mio conto e giustificare la mia vecchiaia –
> comprovando che, per successione, la sua bellezza è la tua:
> questo sarebbe essere fatto nuovo, quando tu sarai vecchio,
> e vederlo caldo, il tuo sangue, quando già lo sentirai freddo:[438]

6. *Il verso: un oggetto magico*

Nell'*Amore delle tre melarance* viene mantenuta la versificazione voluta *ab origine*, a proposito della quale Sanguineti riflette:

> Il martelliano praticato direttamente dal Gozzi non soltanto funziona per sé come strumento straordinariamente efficace e pertinente di straniamento, ma comporta, al nostro orecchio, un effetto che è, ad un tempo, puerile e comico, marionettistico e filastrocchesco, e insomma, ancora una volta, fa mascheratura e favolosità. Trattabile come un ideale veicolo di ritmi e di rime elementari, può presentarsi come la forma minima, tra l'aurorale e il naturale, di un parlato in versi, che suggerisce insieme, paradossalmente, una lucidità iperartificiosa e superconvenuta, e una incontrollata e immediata spontaneità verbale.[439]

La scelta di una narrazione in martelliani è infatti da attribuire a Gozzi, che li preannuncia nel prologo in ottave di endecasillabi, riportato integralmente da Sanguineti. Di seguito l'incipit che, semplificando all'estremo, contestualizza l'azione nel clima della riforma teatrale promossa da Goldoni e osteggiata da Gozzi, mettendo subito sul tavolo la volatilità dei gusti del pubblico e la conseguente crisi in cui versano gli scrittori:

> UN RAGAZZO NUNZIO ALL'UDITORIO
>
> I vostri servitor comici vecchi
> sono confusi e pieni di vergogna,
> e stan qui dentro, ed han bassi gli orecchi,
> e i visi mesti più che non bisogna,
> perch'hanno udito molti a dir: siam secchi;
> costor pascon l'udienza di menzogna
> con le commedie che puzzan di muffa:
> questo è uno sgarbo, una burla, una truffa.

[437] In *Purgatorio dell'Inferno 2*. Sanguineti 2010a, 73.
[438] Sonetto 2, vv. 9-14. Sanguineti 2004, 7.
[439] ATM, 14.

[…]

Più non sappiamo omai, come si possa
il pubblico appagare in sulle scene.
Un anno par che lode abbia riscossa
ciò che nell'altro poi non va più bene.
La ruota del buon gusto è cosa mossa
da una cert'aura, che intesa non viene;
solo sappiam che, dov'è maggior folla,
si beve meglio, e il ventre si satolla.
(ATM, 53)

Il problema e la soluzione insieme vengono individuati nella poesia:

Non so, uditor, chi la cagione sia,
che l'appagarvi a noi renda impossibile:
a noi, che pur con tanta cortesia
fummo trattati un dì, sembra incredibile.
Che sia di ciò cagion la poesia?
Basta, nel mondo tutto è corruttibile.
E d'ogni cosa abbiamo pazienza;
ma l'odio vostro è troppa penitenza.

Tutto vogliamo far dal canto nostro;
anche poeti diventar possiamo,
per acquistar di nuovo l'amor vostro;
e già poeti divenuti siamo.
Baratterem le brache in tanto inchiostro.
Per tanta carta il mantel dar vogliamo,
e se talento non abbiamo in dono,
basta che piaccia a voi, perché sia buono.
(ATM, 54)

Tale risoluzione sarà alla base delle assurdità che verranno proposte al pubblico:

D'inaspettati casi vederete
in questa sera un'abbondanza grande,
maraviglie, che udite aver potete,
ma non vedute dalle nostre bande.
E bestie, e porte, ed uccelli udirete
parlare in versi, e meritare ghirlande,
e forse i versi saran martelliani,
acciò battiate volentier le mani.
(ATM, 55)

L'utilizzo del martelliano va quindi ricondotto innanzitutto alla satira contro i rivali Goldoni e Chiari, il cui *usus* viene imitato e motteggiato intrecciandosi con la funzione metadiscorsiva, per cui i personaggi possono far riferimento al proprio modo di esprimersi:

BRIGHELLA
Sire, vi seguo: io voglio mescolare il mio pianto
con le lacrime vostre, standovi sempre accanto.
Oggi, domani, sempre, in versi martelliani
poeti epici e lirici diranno, in modi strani,
come, in un fazzoletto unico e solitario,
facemmo un sol calvario, quasi immenso sudario.
(ATM, 83)

Di più, il verso è parte integrante della narrazione, vero e proprio oggetto magico sfruttato dalla fazione guidata da Morgana per eliminare Tartaglia dalla linea di successione:

LEANDRO
Occorre andarci cauti, tuo cugino è un problema
che non si può affrontare senza un certo patema.
Colei che mi protegge, la mia fata, Morgana,
mi ha dato alcuni brevi, sarà una settimana.
Sono formule magiche, in versi martelliani,
da sciogliere con cura nei cibi quotidiani
del nostro malinconico principe morituro,
onde si abbrevi in breve il suo triste futuro.
È un veleno tremendo, scamparne non si può:
e non ne resta traccia, niente, nemmeno un po'.
(ATM, 65)

LEANDRO
Quei versetti letali, con la loro rimetta,
te lo ammetto, Clarice, non van per via diretta.
Sono un perpetuo inciampo, di piombo ci hanno i piedi,
sono, anche in forti dosi, più lenti che non credi.
Perché Tartaglia muoia, ci voglion mesi, anche anni.
Con un simile metodo, non corrono i malanni,
anzi, insegna Morgana, è un giuoco di pazienza.
Non è l'arma ideale, ma come farne senza?
E poi, c'è un'altra cosa, che dà preoccupazione:
un certo Truffaldino tra poco entra in azione.
È sua specialità far rider le persone.
E se ride Tartaglia, faremo compassione,
sarà la nostra parte la parte del coglione,
perché il principe ottiene, così, la guarigione.
(ATM, 66)

Tra le «rimette» si incontra il tipo facile, come le desinenziali, per lo più infiniti e aggettivi participiali: *tergiversare* : *fare* (ATM, 59), *rovinati* : *liquidati* (ATM, 66), *tardare* : *arrivare* (ATM, 67), *appestato* : *intasato* (ATM, 71), *vomitate* : *liberate* (ATM, 71), *volete* : *scegliete* (ATM, 72), *rinnegato* : *regolato* (ATM, 73),

finalmente : *tenacissimamente* (ATM, 73), *capire* : *morire* (ATM, 74), *ridere* : *dividere* (ATM, 74), *procedere* : *cedere* (ATM, 78), *contendere* : *rendere* (ATM, 81), *parlare* : *lamentare* (ATM, 82), *amare* : *mangiare* (ATM, 89), *fare* : *sospirare* (ATM, 95), *sciagurati* : *sventurati* (ATM, 92), *soffrire* : *finire* (ATM, 100), *agire* : *servire* (ATM, 101).
Ma si trovano anche rime inclusive, quali *disturba* : *turba* (ATM, 62), *repubblica* : *pubblica* (ATM, 62), *preoccupazione* : *azione* (ATM, 66), o l'equivoca «Io penso con terrore: che mai succederà, / se qui, in trono, Clarice a me succederà?» (ATM, 60), ma anche nessi consonantici, geminate, suoni aspri, fonetica straniera o parole rima connotate semanticamente in senso volgare o prosastico: *Charlot* : *Hulot* (ATM, 59), *few* : *tabù* (ATM, 60), *tivù* : *Timbuctù* (ATM, 60), *flop* : *stop* (ATM, 60), *ampolle* : *consolle* (ATM, 69), *corazza* : *incazza* (ATM, 79), *bagno* : *stagno* (ATM, 85), *matti* : *bancomatti* (ATM, 88), *pazza* : *spazza* (ATM, 89), *terrorizza* : *rizza* (ATM, 90), *pozzo* : *mozzo* (ATM, 90), *impazzo* : *cazzo* (ATM, 91), *Draghignazzo* : *cazzo* (ATM, 91), *Celio* : *perielio* (ATM, 99), *tu* : *putipù* (ATM, 103), *struzzi* : *merluzzi* (ATM, 109), *budella* : *cervella* (ATM, 59), *anoressia* : *bulimia* (ATM, 59), *verone* : *coglione* (ATM, 72), *landa* : *mutanda* (ATM, 112).
Se, come mostrano gli esempi proposti, la rima è baciata, basandosi sul distico il discorso procede secondo uno schema binario 1+1:

> SILVIO
> Piango la sorte mia, anzi del mio Tartaglia:
> contro un morbo incurabile conduce aspra battaglia.
> Tu lo sai, Pantalone, che è guerra decennale:
> povero ipocondriaco, travolto è dal suo male.
> Principe malinconico, non c'è medico al mondo,
> ormai, che più si adoperi a renderlo giocondo.
> In questa mesta reggia, mi stai, tu solo, accanto,
> mentre inondo il mio trono di infrenabile pianto.
> (ATM, 57)

Le strutture sintattiche coincidono per lo più con quelle metriche: in genere ogni martelliano ospita una frase, ogni distico un periodo di senso compiuto.
Non a caso le inarcature sintagmatiche tornano opzione possibile, ancorché minoritaria, nelle battute del Coro che si esprime in endecasillabi a rime alternate: «Truffaldino, che è capo a questa inquieta / lizza di cavalieri cavalcanti» (ATM, 73) o nel passo in endecasillabi sciolti del finale «colle solite rape, e coi consueti / sorci, le nozze. O spettatori cari» (ATM, 114), il che conferma la funzione ritmica della coppia di settenari doppi, che impone alla narrazione un particolare passo, cui contribuiscono quantità sillabica, omofonie in punta di verso e sintassi.
Una parziale violazione dei vincoli metrici si può osservare nel contesto delle *enumerationes*, terreno fertile per l'*enjambement* sintattico, per cui non si ha la rottura dei sintagmi, ma un'inevitabile disposizione intraversale di passaggi monoperiodali:

PANTALONE
Tenta i fiori di Bach, l'ipnosi, le tisane,
i massaggi d'oriente, gli shiatsu da puttane,
diete macrobiotiche, perle microtritate,
marciumi vegetali, ciprie, argille, pomate.
(ATM, 57)

PANTALONE
Qui ci occorrono feste, spettacoli, giochini,
circhi, balli, veglioni, rave party da cretini,
discomusic, housemusic, per hippy ed happy few,
happy hour da happy end, hip hop senza tabù,
i piercing, i tatuaggi, i tutù, le tivù,
il branding con lo scaring, le tribù, Timbuctù.
(ATM, 60)

Se da una parte la griglia metrica irrigidisce e limita le possibilità del discorso, dall'altra favorisce l'impatto di figure retoriche di posizione, come chiasmo (*io son Leandro: ministro primo io sono*), anadiplosi (*a chiunque mi offenda: / e chiunque mi offenda*), combinazioni delle due (*è grande pena. / Pena grande, per me*) eccetera:

LEANDRO
Gentaglia, io son Leandro: ministro primo io sono:
in questa nobil corte io a nessuno perdono.
Dico che non perdono a chiunque mi offenda:
e chiunque mi offenda, si fa una fine orrenda.
Di coppe io son cavallo, Silvio è di coppe il re.
Ma tutto io fo da me: e così, fo per tre.
Vivo la vita mia: quel che mi piace io fo:
son pluripremio Nobel, batto anche Dario Fo.
(ATM, 61)

TRUFFALDINO
Terapeuta gentile, niente mi rasserena:
per me, cortese medico, vivere è grande pena.
Pena grande, per me, è il respirare appena:
il sangue mio si blocca, si gela in ogni vena.
(ATM, 69)

Un'elusione minima dell'organizzazione più prevedibile del discorso si verifica quando la coppia versale viene divaricata nello scambio di battute tra personaggi:

MORGANA
E quello ti diventa un povero animale:
sarà una metamorfosi radicale, mortale.
Leandro con Clarice salisce sopra il trono…

SMERALDINA
Ah, non ce la farò! Io ti chiedo perdono,
ma sono assai perplessa, la cosa è sì complessa…

MORGANA
Vieni qui, Smeraldina, tranquilla, e a me ti appressa.
Seguimi, ascolta, affrèttati: già arriva Truffaldino.
Senti che vento? Occùltati qui dietro, qui vicino…
(ATM, 96)

Altrove il sistema binario salta, ed è la rima a fare da grimaldello imponendo, ad esempio, terzetti omofonici:

BRIGHELLA
Farò, in prima serata, talkshow di amore e sesso.
Le nuore amano i suoceri, fratelli ciechi, spesso,
amano tre gemelle, si fottono in un cesso,
si masturbano cani, si succhiano neonati,
le vecchie lampadate sbattono i palestrati.
(ATM, 85)

CELIO
No, giovinetto ardito! Nemmeno con un dito
devi toccarle: è un rito, e qui non è finito!
Fuggi via dal castello, correndo velocissimo.
Se presso a una fontana non sarai prossimissimo,
lascia ogni frutto intatto, anzi che sia intattissimo.
Se rimarrete illesi, e vi faccio gli auguri,
dopo il furto con ratto, per rendervi sicuri,
(ATM, 90)

Fino a serie rimiche estese, che sembrano caratterizzare passaggi circoscrivibili per contenuto o stile, come l'*enumeratio* di toponimi a fini iperbolici nel primo esempio[440] o il canto funebre per le Melarance nel secondo:

TARTAGLIA
Passato abbiam Calabria, Toscana e Lombardia,
Puglia, Costantinopoli, Genoa, Pisa e Soria,
Lamagna e Babilonia e tutta Barberia,
Los Angeles, Chicago, Toronto, Romania,
Pechino, Bogotà, con Messico e Algeria,
Città del Capo, Bari, Norvegia e Tunisia,
Tokyo, Oslo, Forlimpopoli, con India e Venaria,

[440] I primi tre versi sono una citazione da *Rosa fresca aulentissima*: «Cercat'ajo Calabr[ï]a, Toscana e Lombardia, / Puglia, Costantinopoli, Genoa, Pisa e Soria, / Lamagna e Babilonïa [e] tut[t]a Barberia:». Sanguineti sfrutta evidentemente il tono parodico che caratterizza il testo di Cielo d'Alcamo suggerendo una somiglianza tra l'innamorato del contrasto e del travestimento nel tentativo non platonico di conquistare la donna, che sia rosa o melarancia.

Il Cairo, Alassio, Berna, e Timbuctù e Pavia,
Leningrado, Rio, Brindisi, Australia e Bulgaria
e tutto, tutto quanto, al mondo qui ci stia.
(ATM, 88)

TARTAGLIA
O voi che qui passate, gentili villanelli,
prendete le defunte, da mettere negli avelli.
Di lupi non sien preda, né di rapaci augelli.
Negli anulari loro porrete questi anelli.
Di fior fate corone, da cingerne i capelli
di 'ste due teneruzze, sì biondi e ricciutelli.
Non fu mai sì patetica Luciana Peverelli,
né maggior grazia avette la Katia Ricciarelli.
I lor sepolcri ombreggino due salci, quasi ombrelli,
e piangan tali piante, quasi molli ruscelli.
Due colonnini tronchi, quasi franti gemelli,
uso Staglieno, sembrino levarsi i lor cappelli,
e, quasi copricapi, crollati i capitelli,
bianchi al viandante dicano: in questi praticelli,
sì verdi, spenti giacciono due corpicelli belli.
Come a due sorelline, sentitevi fratelli:
e, come s'usa, applaudansi, e ognun le man si spelli.
(ATM, 98-99)

Ma la rima può altresì marcare i settenari semplici, parcellizzando, anziché dilatando, l'andamento discorsivo:

TARTAGLIA
O voi, colti ed incliti, a me innanzi sedete,
provateci a guardarmi, vedrete che vedrete,
provateci a ascoltarmi, che voi mi sentirete,
provateci a toccarmi, che poi mi tasterete,
provateci a odorarmi, che qui mi annuserete,
provateci a assaggiarmi, e voi mi gusterete.
Tutto questo, per dirvi che la quarta parete
è agevole a bucarsi, meglio che rada rete,
e che di fronte a un povero malato ora voi siete,
malato, e non defunto, che tiene e fame e sete.
A soccorrermi, aiuto! venite orsù, correte:
posto che agili siate, ora mi salverete.
(ATM, 68-69)

Possibile anche l'impiego di rime interne che, attraverso la ripetizione, producono effetti ritmici intensivi-ossessivi:

MORGANA
Che fate, voi due, adesso? Basta, con questo eccesso.
Ecco una putta, e un fesso: sparite dentro un cesso!

(ATM, 91)

Fino alla combinazione dei due procedimenti, in sequenze rimiche complesse ribattute internamente:

TARTAGLIA
Io tutto mi intristisco, ma il mio dover capisco:
la mia vita io finisco, ma qui dico: obbedisco.
Io qui mi incenerisco, e altro più non ardisco.
Sempre lo stesso disco: nasco, cresco, morisco.
Ma, se tanto patisco, se l'alma mia ferisco,
più non mi pago il fisco. A tutti addio: partisco.
Di me m'intenerisco, a pugni mi colpisco:
a niente io più reagisco, di niente più soffrisco.
Io, me, mi compatisco, per me mi impietosisco.
Su me, su me infierisco: papà, vi riverisco.
(ATM, 104-5)

Se il martelliano è predominante e rappresenta la norma, non per questo è l'unica misura versale ammessa.
Come già accennato, la parola del Coro stacca rispetto alle battute dei personaggi anche grazie all'uso dell'endecasillabo, come in un passo comico-volgare che scatena l'ilarità del principe malinconico, sia per la momentanea sospensione della somministrazione del martelliano velenoso, che per la scenetta tra trivialità e *slapstick* con tanto di scivolone:

CORO
Ecco, è in scena Morgana: è una vecchietta,
che corre là dove l'olio zampilla,
munita di gran brocca, in fretta in fretta.
Ma invano giunge ove l'olio si spilla,
che su quell'olio scivolando cade,
e molto sangue, allora, a stilla a stilla,
l'esce dal naso, e dalle labbra evade.
Guardala a gambe alzate, a fica nuda:
troppo è pilosa, ché mai non si rade.
Fica è silvestra, enormissima, cruda:
è una caverna inesausta, infinita,
interminata, vorace, che suda,
che sembra, anzi è, una lurida ferita,
che mostra mestruo nero e spaventoso,
che invade il mondo, e vi offende ogni vita:
e il foro, guarda, è dentuto e zannoso!
(ATM, 74-75)

Altrove ci si imbatte in serie di settenari semplici baciati, che suonano come il correlativo metrico della *levitas* dai risvolti parodici che informa il lamento tragicomico dell'innamorato:

TARTAGLIA
Cielo! mi trema il core:
io sento, io sento amore!
È un entusiasmo strano,
è un sentimento arcano.
La testa, a me, mi gira,
il cazzo, a me, mi tira!
O melarance belle,
voi siete le mie stelle.
O melarance care,
mi fate spasimare.
Io bramo sol trovarvi,
io bramo sol chiavarvi!

TUTTI
Ora è tempo di pianti:
soccorretelo, avanti!
Chiamate un'ambulanza,
cercategli una stanza,
dove, con ghiaccio in testa,
sospeso in una cesta,
sia cullato calmato,
sedato e risedato.

SILVIO
Ci vuole un nosocomio,
ci vuole un manicomio!
Dategli mille porno,
li veda notte e giorno.
Di mele e arance, oh dio,
discenda, in lui, l'oblio!
Invocate le streghe,
tirategli le seghe.
Prima di altri disastri,
è meglio che si castri!
(ATM, 76-77)

Qualche pagina dopo, nonostante l'assenza di articolazione grafica in quartine e terzine, Celio stesso ci informa *in fieri* che quello che va componendo è di fatto un sonetto (i versi sono endecasillabi, lo schema rimico ABBA ABBA CDC DCD):

CELIO
Io fremo con spavento e fremo tanto,
che i versi mi ci nascono, nel cuore:
e le rime, coi versi, sì è l'orrore
ch'io provo forte, per sì forte incanto.
Così mi nasce un sonetto, e il mio pianto,
nella seconda quartina, è furore;

mi fa, il castel di Creonta, terrore,
le melarance stanno lì, in un canto.
Non sarà bello questo mio sonetto,
ma a me mi nasce per ispirazione,
onde, di recitarvelo, non smetto.
Parole innamorate, da coglione,
direte: pure, fanno un certo effetto.
Io vo': devo salvare due persone.
(ATM, 87)

Del resto il personaggio, forse portavoce di Sanguineti, si fa promotore in più occasioni del diritto alla libertà metrica, come quando insorge contro Farfarello: «In versi? Io parlo in prosa come mi pare e mi piace» (ATM, 86), venendo poi sbeffeggiato da Morgana per la propria parlata in uno scontro che degenera in agone poetico:

CELIO
Scelleratissima maga, ho già saputo ogni tuo inganno.
Ma Plutone m'assisterà, strega infame, strega maledetta!

MORGANA
Che parlare è il tuo, mago ciarlatano? Non mi pungere,
perch'io ti darò una rabbuffata in versi martelliani,
che ti farò morire sbavigliando.

CELIO
A me, strega temeraria? Ti renderò pane per focaccia.
Ti sfido in versi martelliani. A te!
Sarà sempre tenuto un vano tentativo,
subdolo, insussistente, d'ogni giustizia privo,
le tali quali incaute, maligne, rovinose
stregherie di Morgana coll'altre annesse cose.
E sarà ad evidenza ogni mal operato
tagliato, carcerato, cassato, evacuato.

MORGANA
Oh cattivi! A me, mago dappoco!
Prima i bei raggi d'oro di Febo risplendente
diverran piombo vile, e il levante ponente:
prima l'opaca luna le argentee corna belle,
e l'eterico imperio cambierà colle stelle:
i mormoranti fiumi col loro natio cristallo
poggeran nelle nuvole sul pegasèo cavallo,
ma sprezzar non potrai, vil servo di Plutone,
del mio spalmato legno le vele ed il timone.

CELIO
Oh fata, gonfia come una vescica! Aspettami!
Seguirà assoluzione in capo di converso,

come fia dichiarito nel primo capoverso.
Ninetta principessa, in colomba cambiata,
sia, per quanto in me consta, presto repristinata.
Ed in secondo capo, capo di conseguenza,
Clarice e il tuo Leandro cadranno in indigenza,
e Smeraldina mora, indebita figura,
per il ben giusto effetto a tergo avrà l'arsura.

MORGANA
Oh goffo, goffo verseggiatore! Ascoltami: voglio atterrirti.
Con le volanti penne Icaro insuperbito
poggia al ciel, scende ai flutti, garrulo, incauto, ardito.
Sopra Pelio Ossa posero, Olimpo sopra ad Ossa
temerari gli Encèladi per dare al ciel la scossa.
Precipitano gl'Icari nel salso umor spumante,
e gli Encèladi in cenere manda il fòlgor tonante.
Salga Clarice al trono per tuo dolor protervo,
si tramuti Tartaglia, qual Atteone, in cervo.

CELIO
Costei mi vuol sopraffare con poetiche superchierie. Se
crede di cacciarmi nel sacco, s'inganna.
Nulla lascierò correre senza risposta, e presto
applico a tue mendacie un valido protesto.
(ATM, 105-6)

Se, come in ogni fiaba che si rispetti, i "cattivi" sono destinati a essere sconfitti e puniti, nel finale il trionfo dei "buoni" coincide con la vittoria del verso sciolto e la messa al bando per decreto regale dei tanto vituperati martelliani.
Il lieto fine e la chiusura del sipario impongono il ritorno a una realtà in cui il settenario doppio e la rima baciata, spogliati del loro potere magico, non trovano più spazio:

SILVIO
Ognuno si congedi, e in abito borghese,
vada dove gli pare, in questo o in quel paese.
Si avanzino gli sposi, si faccia il matrimonio.
Sparisca Smeraldina, che è femmina da conio.
Noi ora nuoteremo in un mar di confetti.
Avanti con le danze, su con i minuetti,
e forza con l'hip hop, la discomusichetta,
dentro ogni magnetofono si infili una cassetta!
Dal regno sien sbanditi tutti gli alessandrini,
e si prenda or congedo con i versi più fini:
si parli civilmente, non da scemi e da stolti:
vogliamo endecasillabi, e li vogliamo sciolti.

TUTTI
Tolga questo finale, ora, a chiunque,

cagion di disputar. Si rinnovellino,
colle solite rape, e coi consueti
sorci, le nozze. O spettatori cari,
se aver tentato tutto quanto, noi,
per divertirvi, qualche scusa merta,
consolateci almen con qualche segno
di quella umanità, che sì v'onora.
Applauditeci tutti, e buona notte!
(ATM, 114)

CONCLUSIONI

Secondo l'approccio dichiarato nel primo capitolo, il punto di partenza di questo lavoro non è il travestimento come categoria entro la quale incastrare i testi etichettandoli: fin dal titolo con il plurale si chiamano in causa tutte le *pièces*, indagate nella loro specificità per proporre interpretazioni piuttosto che definizioni. Ciò detto, l'analisi delle singole opere ha confermato l'esistenza e l'importanza di concetti basilari ricorrenti, come quelli di straniamento, montaggio, citazione, che informano l'intera produzione dell'autore oltrepassando i confini dell'ambito drammatico, permettendo di affermare che, nonostante le maschere indossate, tutti i testi sono opera di Sanguineti. Caso vuole che questa scoperta dell'acqua calda coincida con «la missione del critico» per come viene descritta da Sanguineti stesso nell'omonimo intervento:

> si può dire, e forse si deve dire, che il primo problema che un testo pone, appena posto il testo, è un problema attributivo. L'importante è non scambiare questo solenne problema con la ricerca minimale di un'etichetta nominale semplice, di un timbro anagrafico, anche se, in via sbrigativa, l'insegnante che apre un'indagine in classe, per sapere chi abbia mai scritto con il gesso, sopra la lavagna, una proposizione irriguardosa o indecente, può innalzarsi al grado di attante paradigmatica, in simile procedimento. Perché ormai lo sappiamo tutti da un pezzo che la caccia all'autore è, in origine, e in essenza, una ricerca di responsabilità, a fini normalmente persecutori. Ma sappiamo pure che, risolta l'indagine, designato il reo, è per la nota sul diario o sul registro, è per l'espulsione da comminarsi eventualmente, che tutto questo basta e avanza. Ma poi c'è la famiglia, precisamente, e i cattivi compagni, e la storia intiera dello sciagurato alunno, e il consiglio dei genitori, e i rappresentanti di classe, e il signor preside, e l'assistente sociale. Si deduce un cosmo, quando si deduce un autore. È questa folla di persone che sono le veraci figure di un'attribuzione in senso forte. Ed è questa che ho in testa, appunto […]. La missione del critico può, a fini semplificativi, ma non necessariamente semplicistici, riassumersi allora, non più in tre gesti, ma in uno. La missione del critico è di ordine attributivo, *un point c'est tout*.[441]

In questo paradossale *whodunit*, in cui il colpevole è ben noto fin dal principio, si è tentato, usando le parole dell'autore, di andare oltre al timbro anagrafico e di illuminare il relativo cosmo: la famiglia è composta dai predecessori e dai modelli di Sanguineti, inclusi gli autori originali; i cattivi compagni sono i contemporanei, quindi committenti, registi, collaboratori e in generale i protagonisti del clima culturale in cui si sono contestualizzati i testi; la storia dello sciagurato ci si è proposti di ripercorrerla attraverso riflessioni e citazioni sanguinetiane; la compagine che va dal consiglio dei genitori all'assistente sociale corrisponde alle autorità in campo critico, studiosi ed esperti dai contribuiti dei quali si è ripartiti per l'analisi dei testi.

[441] Sanguineti 1987, 206.

Se la visione di Sanguineti si conferma coerente, questa volta nella complementarità tra artista che si camuffa e critico che smaschera, e se i dati raccolti permettono di tratteggiare con maggior precisione l'identikit dell'indagato, non si possono allo stesso modo far collimare i tratti linguistici, stilistici e metrici dei travestimenti per giungere a conclusioni sintetiche ed esaustive.
È l'autore stesso il primo ostacolo a una risoluzione compendiaria e definitiva del giallo ermeneutico, ma se si è resistito fino a questo punto alla tentazione di usare l'attributo "poliedrico", non è *in limine* che si capitolerà. È sempre di Sanguineti la mano che si afferra per spiegare in altri termini l'*impasse*:

> Io non scrivo più in "laborintese", in "erotopaegniese", in "purgatoriodelinfernese", e mi capita d'arrabbiarmi quando ci si lamenta di una presunta cifra stilistica costante della mia scrittura. Posso capire che, macroscopicamente, alcuni elementi sembrino costanti – i due punti, i versi lunghi – ma si tratta di riconoscere qui una calligrafia, più che uno stile; i tic durano a lungo, ma le diversità di stile sono altrettanto forti.[442]

L'autore parla qui in particolare di stile e di ambito lirico, ma si ritiene che la riflessione abbia potenzialmente un più ampio raggio d'azione. Non è solo per evitare di attirarsi le ire del *Dramaturg* che si ritiene doveroso valorizzare soprattutto la varietà che caratterizza i travestimenti.
A partire dalle condizioni oggettive e dai materiali testuali affrontati, gli adattamenti sono composti in più di trent'anni, con un'escursione cronologica che va dalla fine degli anni '60 ai primi Duemila, diverse sono le richieste della committenza, così come il rapporto con i registi, l'ipotesto può appartenere a generi ed epoche differenti, dal Medioevo, al Settecento, al XX secolo. Come si è visto, anche l'approccio dell'autore cambia assieme al progetto, così il lavoro sulla struttura può essere da chirurgo come nel caso dell'*Orlando furioso* o da bombarolo come accade nei *Sei personaggi.com*, il linguaggio conservativo come in *Commedia dell'Inferno* o ipercontemporaneo nel *Faust*, la metrica chiusa con i martelliani baciati delle *Tre melarance* o liberata, più che libera, come in *Sonetto.*
Da qui la disomogeneità caratterizzante questa stessa ricerca che, in parte nel tentativo di tenere il passo del proprio oggetto, in parte perché «tali diventiamo, dunque, quali / sono gli autori in cui versamur»,[443] ha avanzato con un'andatura non sempre regolare, ora più lenta ora più rapida, seguendo un tragitto qui rettilineo, là tortuoso. Si sarebbe potuto tentare di livellare le varie sezioni puntando a un aspetto complessivo più armonico, ma il dubbio è che così facendo si sarebbe costruita una falsa impressione di uniformità tra opere in realtà ben dissimili: si sarebbe raggiunto l'equilibrio truccando la bilancia. O forse no, forse, come sostiene il poeta, a causa del prolungato contatto si è stati contagiati dal virus sanguinetiano dell'avversione per la struttura. Anche la speranza di non influenzare il proprio esperimento è

[442] La riflessione è raccolta in *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, a cura di Condello, Longhi 2006, 18.
[443] È un passaggio del componimento *22* di *Scartabello*, Sanguineti 2010a, 304.

probabilmente infondata, e l'interprete che si crede invisibile si autoillude se da definizione: «Dicesi testo letterario un testo verbale che è ritagliato per essere fatto funzionare come un test. Dimmi quello che ci leggi, e ti dirò chi sei».[444]
Ma disomogeneità permettendo, per non concludere su "Sanguineti è un autore talmente versatile che si rifiuta di essere inquadrato in formule" che ironicamente è una formula con l'aggravante dell'arrendevolezza, si tenta comunque di esprimere il significato complessivo dell'esperienza letteraria osservata, o almeno uno dei significati.
L'impressione è che le *pièces* permettano di vedere come in un condensato le diverse declinazioni del sanguinetiano. Si è parlato del genere del travestimento teatrale come un *non plus ultra* di poetica: questa analisi ha voluto indagare più da vicino la composizione di tale precipitato, scoprendo una produzione che ha affiancato quasi sotterraneamente le pubblicazioni più famose in ambito lirico, narrativo, critico e che si è rivelata essere un piccolo laboratorio del possibile, secondo quella smania per il *Tutto* tipica dell'autore. Ciascun dramma può così ridimensionare la validità di ritornelli critici sull'assenza di forma o sull'estremismo linguistico o sul rifiuto della metrica che, utili per descrivere in modo immediato alcune fasi e certi «tic», diventano ingombranti se bloccano la visuale delle altre soluzioni esperite.
In tutto questo un *leitmotiv* c'è, ed è ovviamente il concetto di travestimento, che implica la compresenza tra identità propria e alterità. Ecco quindi che, memori dell'apparente contraddizione insita nella filosofia del saltimbanco, si può giungere a un altro falso paradosso: per Sanguineti la costante è il cambiamento. Il mutamento e la fallacia logica si traducono sul piano esistenziale:

> un terzo dato sono stato, un terzo
> escluso, un terzo stato in quieto evolvere:
> non fui freddo né caldo, non fui bianco
> né nero: grigio e tiepido, una polvere:[445]

Non si tratta di trasformismo fine a se stesso se, tornando su una riflessione già vista: «Il significato dell'arte, evidentemente, è quello di interpretare le infinite forme dell'esperienza umana, così come storicamente si verificano»,[446] constatazione che comporta da una parte il concetto di poesia inserita in un preciso contesto storico, quindi praticabile, avanguardista, politica, secondo il famoso «noi che riceviamo la qualità dai tempi»,[447] dall'altra la nozione sanguinetiana di artista isomorfo alla propria arte secondo l'equivalenza testo-corpo, per cui è anche troppo facile citare l'ultima ottava di *Novissimum Testamentum*:

---

[444] Sanguineti 1987, 210.
[445] È l'ottava delle quartine che compongono i *Nove minicippi per Nikita*, Sanguineti 2010a, 428.
[446] Galletta 2005, 63, vd. nota a p. 25.
[447] È il quarto verso di *Laborintus*, Sanguineti 2010a, 13.

qui mi è alla fine il mio inchiostro, signori,
e qui si va spegnendo la mia voce:
così la taglio, la mia tiritera,
che, in ogni caso, già si è fatta sera:
altro, per oggi, né dico né scrivo:
lascito magro avete rimediato,
ma magro è l'uomo che l'ha rilasciato:
congedo prendo, più morto che vivo:[448]

Questa ricerca ha invece dovuto imporsi dei limiti metodologici, tematici e volumetrici, senza poter sondare la vastità delle «infinite forme» racchiuse nelle *pièces*. Per dimostrare concretamente ciò che si intende, a partire dalla selezione di studi con cui si ha interloquito, difficilmente questa corrisponde a tutto lo scibile sul travestimento e i travestimenti sanguinetiani, per cui ovviamente una bibliografia diversa porterebbe a seguire altre suggestioni; gli aspetti metrici sono stati osservati in modo essenziale in quanto l'alternativa era uno studio approfondito che avrebbe oltrepassato le possibilità di questa sede (si pensi alla schedatura degli accenti e all'analisi del profilo ritmico dei versi sanguinetiani, magari raffrontato con il relativo originale); tra i confronti solamente accennati e non sviluppati si può citare quello tra la traduzione del *Faust* di Sanguineti e di Fortini; la falla più vistosa: *Macbeth remix* risulta ancora inedito.
Lo scopo di sottolineare tutto questo si sposa con una ricerca che non solo proponga dati ed esiti, ma che scopra ulteriori zone buie da illuminare.
Il sipario cala quindi su risultati inevitabilmente parziali, ricordando che si sono trovate incidentalmente risposte a domande che non erano state formulate e che rimangono ancora questioni aperte, o come recita il Sanguineti traduttore nell'epilogo delle *Baccanti*:

CORO Molte sono le forme degli esseri divini,
molte cose inaspettate fanno gli dèi:
e quelle che erano attese non si sono compiute:
e per quelle che erano inattese, il dio ha trovato una via.
Ma ora, andate: questa cosa è finita.[449]

[448] Sanguineti 2010b, 138.
[449] Condello, Longhi 2006, 65.

BIBLIOGRAFIA

Alonge 1993 = L. Pirandello, *Questa sera si recita a soggetto – Trovarsi – Bellavita*, a cura di R. A., Milano, Mondadori.

Antonelli 2006 = G.A., *Lingua ipermedia. La parola di scrittore oggi in Italia*, Lecce, Manni.

Bacigalupo 2012 = M.B., *Sanguineti fra Pound ed Eliot*, in Berisso, Risso 2012, pp. 381-91.

Bartolucci 1970 = G.B. (a cura di), *Orlando furioso* / *di Ludovico Ariosto; riduzione di Edoardo Sanguineti; regia di Luca Ronconi; a cura di Giuseppe Bartolucci; interventi di Augias [et al.]*, Roma, Bulzoni.

Beltrami 2004 = Chrétien de Troyes, Godefroi de Leigni, *Il cavaliere della carretta (Lancillotto)*, a cura di P.G. Beltrami, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

Berisso 2012 = M.B., *Sanguineti, il Duecento e Dante (e una poesia d'occasione)*, in Berisso, Risso 2012, pp. 205-19.

Berisso, Risso 2012 = M.B., E.R. (a cura di), *Per Edoardo Sanguineti. Lavori in corso*, atti del Convegno Internazionale di Studi (Genova, 12-14 maggio 2011), Firenze, Cesati.

Bonino 2008 = L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, a cura di G.D. Bonino, Torino, Einaudi.

Bozzola 2016 = S.B., *L'autunno della tradizione. La forma poetica dell'Ottocento*, Firenze, Cesati.

Capriolo 1970 = E.C., *E adesso piazza chiama teatro*, in Bartolucci 1970, pp. 117-21.

Condello, Longhi 2006 = F.C., C.L. (a cura di), *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, Milano, Rizzoli.

Curi 2006 = F.C., *Una poetica della 'contrainte'. Sanguineti, l'avanguardia, l''Oulipo'*, «Poetiche», N. 3, pp. 369-436.

Curi 2012 = F.C., *Retorica e montaggio nella poesia di Sanguineti*, in Berisso, Risso 2012, pp. 121-43.

D'Antuono 2012 = N.D., *Gli 'anni salernitani' e il realismo dell'ideologia*, in Berisso, Risso 2012, pp. 23-36.

Fabrizi 1978 = A.F., *Carlo Gozzi e la tradizione popolare (a proposito del "L'amore delle tre melarance")*, Italianistica 7, no. 2, pp. 336-345.

Fortini 1980 = J.W. Goethe, *Faust*, a cura di F. Fortini, Milano, Mondadori.

Fumaroli 1990 = M.F., *Eroi e oratori. Retorica e drammaturgia secentesche*, Bologna, il Mulino.

Galletta 2005 = G.G. (a cura di), *Sanguineti/Novecento. Conversazioni sulla cultura del ventesimo secolo*, Genova, il melangolo.

Giovannetti, Lavezzi 2010 = P.G., G.L., *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci.

Giuliani 1961 = A.G. (a cura di), *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, Milano, Rusconi e Paolazzi.

Longhi 1996 = C.L. (a cura di), *Orlando Furioso. Un travestimento ariostesco di Edoardo Sanguineti*, Bologna, Il Nove.

Lorenzini 2011 = N.L., *Sanguineti e il teatro della scrittura. La pratica del travestimento da Dante a Dürer*, Milano, FrancoAngeli.

Magro, Soldani 2017 = F.M., A.S., *Il sonetto italiano. Dalle origini a oggi*, Roma, Carocci.

Manfredini 2012 = M.M., *Propaganda Sanguineti*, in Berisso, Risso 2012, pp. 145-70.

Manfredini 2020 = M.M., *L'aspra disarmonia. Lingua e scrittura in Edoardo Sanguineti*, Bologna, il Mulino.

Marx, Engels 2013 = K.M., F.E., *Manifesto del Partito Comunista*, Milano, Giunti.

Mellace 2012 = R.M., *Sanguineti e i "suoi" musicisti. Una bussola per orientarsi*, in Berisso, Risso 2012, pp. 291-310.

Mengaldo 1978 = P.V.M. (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori.

Milanese 1970 = C.M., *Il "segno" dell'ippogrifo*, in Bartolucci 1970, pp. 123-32.

Moscati 1970 = I.M., *Un nuovo congegno scenico*, in Bartolucci 1970, pp. 133-37.

Nespolo 2012 = U.N., *Testimonianza*, in Berisso, Risso 2012, pp. 349-53.

Ottonieri 2012 = T.O., *Nel giuoco della prosa*, in Berisso, Risso 2012, pp. 171-79.

Pesce 2003 = M.D.P., *Edoardo Sanguineti e il teatro. La poetica del travestimento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

Proust 1978 = M.P., *La fuggitiva*, Torino, Einaudi.

Quadri 1970= F.Q., *Il pubblico chiamato al "gioco"*, in Bartolucci 1970, pp. 139-43.

Risso 2010 = E.R. (a cura di), *Cultura e realtà*, Milano, Feltrinelli.

Risso 2012 = E.R., *I libri di Sanguineti: architetture, strutture e montaggi*, in Berisso, Risso 2012, pp. 67-95.

Sanguineti 1976 = E.S., *Intervista impossibile a Francesca da Rimini*, in *Nuove interviste impossibili*, Milano, Bompiani.

Sanguineti 1985 = E.S., *Faust. Un travestimento*, Genova, Costa & Nolan.

Sanguineti 1987 = E.S., *La missione del critico*, Genova, Marietti.

Sanguineti 1989 = E.S., *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, Genova, Costa & Nolan.

Sanguineti, Liberovici 1998 = E.S., A.L., *Il mio amore è come una febbre e mi rovescio*, Milano, Bompiani.

Sanguineti 2001a = E.S., *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, Genova, il melangolo.

Sanguineti 2001b = E.S., *L'amore delle tre melarance. Un travestimento fiabesco dal canovaccio di Carlo Gozzi*, Genova, il melangolo.

Sanguineti 2004 = E.S., *Omaggio a Shakespeare. Nove sonetti*, Lecce, Manni.

Sanguineti 2007 = E.S., *Smorfie. Romanzi e racconti*, Milano, Feltrinelli.

Sanguineti 2010a = E.S., *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Milano, Feltrinelli.

Sanguineti 2010b = E.S., *Il gatto lupesco. Poesie 1982-2001*, Milano, Feltrinelli.

Sanguineti 2010c = E.S., *Varie ed eventuali. Poesie 1995-2010*, Milano, Feltrinelli.

Sapegno 1990 = Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Inferno*, a cura di N. Sapegno, Firenze, La Nuova Italia.

Scannapieco 2015 = A.S., *Sulla filologia dei testi teatrali*, «Ecdotica», 11, pp. 26-55.

Siciliano 1970 = E.S., *Un tuffo nel sogno*, in Bartolucci 1970, pp. 145-48.

Testa 2012 = E.T., *"Persona". Note sul soggetto nella poesia di Sanguineti*, in Berisso, Risso 2012, pp. 109-19.

Truffaut 2014 = F.T., *Il cinema secondo Hitchcock*, Milano, il Saggiatore.

Vazzoler 2012 = F.V., *Il chierico genovese*, in Berisso, Risso 2012, pp. 37-48.

Zingone 1970 = G.Z., *La polifonia ed il linguaggio*, in Bartolucci 1970, pp. 149-52.