



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Specialistica in Letteratura e filologia medievale e moderna

Classe 16/S

Tesi di Laurea

*COMMEDIA DELL'INFERNO:
travestimento teatrale di Edoardo Sanguineti tradotto
in scena da I Magazzini.*

Relatore
Prof.ssa Cristina Grazioli

Laureando
Andrea Dellai
n° matr. 590082 / LSLFM

Anno Accademico 2017 / 2018

*A MGP,
di cui serberò
(teneramente)
il nome.*

Le cose più belle solitamente le diciamo
per evitare di dire una verità.

G. Ritsos, *Fedra*.

INDICE

INTRODUZIONE.....	7
CAPITOLO 1. GENESI DELL'OPERA.	
Modalità e approcci di Edoardo Sanguineti al testo teatrale: l'occasione, il travestimento, il <i>tópos</i> dell'Inferno.....	15
1.1 – La scrittura necessaria.....	15
1.2 – Travestimenti, giochi e paradossi.....	27
1.3 – Il <i>tópos</i> infernale nell'opera di Sanguineti.....	45
1.3.1 – Inferno come <i>tópos</i> , Inferno come ripetizione.....	45
1.3.2 – L'ambientazione infernale: la palude come soglia, labirinto e metamorfosi.....	50
1.3.3 – La scena infernale: il buio, la luce.....	55
1.3.4 – L'elemento lunare.....	60
1.3.5 – Una scrittura infernale: il catalogo.....	62
1.3.6 – L'azione infernale: l'istinto di morte.....	65
1.3.7 – Strutture e forme infernali: lo stile di Sanguineti.....	67
CAPITOLO 2. LA <i>COMMEDIA DELL'INFERNO</i> DI EDOARDO SANGUINETI.	
Modalità ed epifanie del grottesco.....	79
2.1 – Descrizione formale dell'opera.....	79
2.2 – La <i>Commedia</i> travestita.....	102
2.3 – La <i>Commedia</i> della crudeltà.....	133
2.3.1 – Un cinismo violento.....	135
2.3.2 – Il fantasma della parola.....	147

CAPITOLO 3. GENESI DELLO SPETTACOLO.

Nascita ed evoluzione del <i>Teatro di Poesia</i> nella storia della Compagnia Il Carrozzone - Magazzini Criminali - I Magazzini.....	159
3.1 – Prolegomeni al Teatro di Poesia.	159
3.2 – Attorno al Teatro di Poesia.....	166
3.3 – Aspettando Dante. il recupero del testo drammatico.	182

CAPITOLO 4. *COMMEDIA DELL'INFERNO*: LO SPETTACOLO DI FEDERICO TIEZZI..

Poesia e scrittura scenica per un'idea di Laboratorio.	195
4.1 – Un progetto per un Teatro di Poesia.	198
4.2 – Gli intenti di Tiezzi.	204
4.3 – Descrizione dello spettacolo.	212
4.4 – La critica.	228

APPENDICE.....

APP. 1 – Cinque domande per un'intervista a Federico Tiezzi.	237
APP. 2 – Comunicato stampa.	245
APP. 3 – Programma di sala.	247
APP. 4 – Estratti dal copione originale.	249

BIBLIOGRAFIA

INTRODUZIONE

Per chi decida di addentrarsi nel mondo letterario e nella fucina creativa di Edoardo Sanguineti è utile sapere che il viaggio, l'avventura del leggere, implica necessaria fatica. Esso è *labor* nel senso proprio del suo etimo latino: non solo lavoro e travaglio, ma anche pericolo della caduta, del vacillamento, dello scivolamento verso mondi magmatici la cui risalita implica un indispensabile cambio di prospettiva¹. L'autore chiede a colui che gli si accosta uno sforzo intellettuale, poiché la lettura non è viatico per una conoscenza superiore, libero accesso a personali interpretazioni del reale, ma sprofondamento onirico nei meandri della mondanità attuale, iniziazione alchemica per giungere all'esatta consapevolezza (ognuno per sé) della deriva dell'universo capitalistico nostro contemporaneo.

Il segno di Sanguineti è segno infernale in quanto attraverso l'uso e l'accostamento dei più svariati materiali smaschera la realtà, la denuda, per giungere a distillarne la meccanica essenza, senza possibilità di fuga. È l'invenzione tutta umana del linguaggio ad essere scagliata nella fossa infernale: la parola, ormai del tutto degradata, resa grottesca nel suo abbassamento, insomma *travestita*, riceve per contrappasso la pena dell'impossibilità a mentire, costretta a dire la verità senza mai essere del tutto capita e accettata (come la Cassandra dell'antico mito, insomma). L'immagine labirintica, tanto cara all'autore, denuncia una visione claustrofobica del mondo umanizzato: attraverso la selva di significanti ormai depauperati del loro univoco significato, attraverso la babele di voci che urlano solitarie nel deserto reso tale dall'uomo, l'individuo è invitato a decifrare gli enigmi trovati sul suo percorso per esercitarsi nel raggiungere l'unica via d'uscita possibile: la consapevolezza.

Dante è, quindi, quasi per affinità elettiva, compagno di tutta la continua e costante *descensio ad inferos* del pensiero sanguinetiano. Lo è nel conseguimento della laurea presso l'Università di Torino (fu allievo di Getto) con una tesi, successivamente edita, dal titolo

¹ Non a caso *Laborintus* (1956) sarà il titolo della prima importante opera dello scrittore genovese. Per uno studio approfondito circa le scelte di questo titolo, rinviamo alla preziosa introduzione *Anarchia e complicazione* di Erminio Risso in ID., *Laborintus di Edoardo Sanguineti. Testo e commento*, San Cesario di Lecce, Manni, 2006, pp. 7-64 (in particolare pp. 8-10).

*Interpretazione di Malebolge*²; prosegue in molte delle sue pubblicazioni (molte delle quali sono raccolte nell'opera *Dante reazionario*³), e nella sua attività, infine, di poeta e di drammaturgo.

È di quest'ultima sfaccettatura del poliedrico scrittore genovese che qui ci occuperemo, in particolare nell'analisi della sua opera *Commedia dell'Inferno*, tenendo bene a mente questa sua peculiare operazione di *reductio ad unum*, questo suo peregrinare nella costante discesa dei gradini oltremondani. A invitarlo in quest'ulteriore viaggio nei luoghi infernali della lingua è il regista Federico Tiezzi, che insieme alla sua Compagnia "I Magazzini" fu uno dei protagonisti della nuova scena teatrale italiana a partire dagli anni Settanta. Nel 1989 Tiezzi diede vita ad un laboratorio di formazione teatrale presso il Teatro Fabbricone di Prato in cui, nell'arco di un triennio (1989-1991), avrebbe dato vita ad una trilogia sulla *Divina Commedia*, chiedendo ogni anno ad un poeta diverso (nell'ordine: Edoardo Sanguineti, Mario Luzi e Giovanni Giudici) di mettere mano a una cantica dantesca, per selezionare e produrre dei nuovi materiali testuali che partissero dal genio di Dante e il cui esito sarebbe stato ogni volta uno spettacolo.

Se per il regista investigare i meandri del regno più basso e profondo aveva lo scopo di rafforzare e sintetizzare la propria personale ricerca attorno a quello che da qualche anno aveva cominciato a chiamare *Teatro di Poesia* (partendo dal capolavoro che senz'altro si può definire il capostipite della poesia italiana), per Sanguineti, poeta e drammaturgo mefistofelico, *Commedia dell'Inferno* è un altro modo per mettere in gioco il suo stile letterario "militante" a favore di una rappresentazione in maschera (meglio ancora "in travestimento") della società italiana dell'epoca. Il risultato è un'opera bicefala, consegnata alla memoria futura mediante uno spettacolo e un'edizione a stampa del travestimento dantesco per molti aspetti divergenti.

Nel primo anno del laboratorio teatrale di Prato si scontrano e cercano di entrare in dialogo due momenti della storia culturale italiana: da una parte la Neoavanguardia poetica degli anni Sessanta pregevole di un'ideologia a suo modo rivoluzionaria (Sanguineti, al contrario di molti suoi ex sodali, non la rinnegò mai), dall'altra la successiva generazione di artisti e intellettuali che si discostarono dall'impegno concreto per rifugiarsi in un'estetica liberatrice, nomade e fuggitiva. Sul palcoscenico teorico di *Commedia dell'Inferno* si confrontano sul finire degli anni Ottanta due visioni diverse della missione dell'intellettuale e della sua funzione nella società civile e nella cultura di massa, concretizzate in un approccio drammaturgico e in un successivo intervento registico.

Nel primo capitolo esporremo alcune nozioni essenziali per poter poi affinare la nostra ricerca attorno al genio di Sanguineti, uno dei più grandi intellettuali che l'Italia abbia prodotto nel

² E. Sanguineti, *Interpretazione di Malebolge*, Firenze, Olschki, 1961.

³ E. Sanguineti, *Dante reazionario*, Roma, Editori Riuniti, 1992.

secondo Novecento: l'importanza per Sanguineti della committenza, ossia di un'occasione per scrivere una nuova opera teatrale; il concetto sanguinetiano di *travestimento*; finalmente, una ricognizione attorno al *tópos* infernale che da sempre è stato compagno della scrittura del Nostro, soprattutto nel terzo momento della sua produzione poetica, quello definito *comico*⁴.

Nel secondo capitolo analizzeremo il testo edito dal Professore genovese, occupandoci soprattutto delle nuove funzioni che il concetto di *travestimento* assume nella rilettura del capolavoro dantesco. Metteremo in luce la visione interpretativa anticrociana che vi soggiace, riportando tali intuizioni alla produzione critica e saggistica dell'autore. In particolare ci occuperemo di sottolineare l'uso "didattico" della categoria del grottesco usato per rovesciare l'impianto esegetico che fin dai banchi di scuola si suole offrire della *Divina Commedia*: Sanguineti è uno degli apripista (per quanto poi contestato dai suoi stessi seguaci⁵) di una lettura materialistica del poema dantesco. Evidenzieremo l'approccio ludico e irriverente della penna sanguinetiana, collegandolo ai suoi contatti con la Patafisica. I suoi intenti non sono mai distruttivi, ma volti a rendere il fruitore responsabile dell'interpretazione. Approfondiremo i contatti con Brecht e Artaud, soffermandoci su quest'ultimo per analizzare la forza attiva e dissolutrice che il dramma contiene già al suo interno. Parleremo di *Commedia dell'Inferno* come di un testo che già a prescindere dalla successiva messa in scena è *testo spettacolare*. Infine, collegheremo tutto alle categorie di *crudeltà* e *straniamento* per delineare il tipo di intervento didattico che l'autore aveva in mente durante la risistemazione dei materiali danteschi.

Nel terzo capitolo, invece, prenderemo le distanze dell'autore e focalizzeremo la nostra attenzione sulla biografia della Compagnia "I Magazzini". Attraverseremo velocemente la loro storia per soffermarci sull'enucleazione del concetto di *Teatro di Poesia*, cercando di rintracciarne le costanti e i fondamenti già presenti nei loro spettacoli precedenti. Cercheremo di capire perché una Compagnia che aveva fatto dell'indipendenza e dell'*uccisione dei padri* il proprio cavallo di battaglia cominci a metà degli anni Ottanta a recuperare, per la messinscena, testi della tradizione, non solo come punto di partenza suggestionante ma anche come contenuto effettivo della *narrazione*. Collegheremo questo "ritorno all'ordine" con la situazione culturale italiana, soprattutto per quanto riguarda le vicissitudini delle organizzazioni teatrali indipendenti e non, partendo dal Convegno di Modena del 1986 che di questi intenti e di questo panorama si fece interprete.

Finalmente, nel quarto capitolo analizzeremo *Commedia dell'Inferno*, spettacolo andato in scena per la prima volta il 27 giugno 1989 al Teatro Fabbricone di Prato con la firma registica di

⁴ Cfr. A. Pietropaoli, *Unità e trinità di Edoardo Sanguineti*, Napoli, Ed. Scientifiche Italiane, 1991.

⁵ Cfr. F. Sanguineti, *Edoardo Sanguineti dantista*, in *Sanguineti: Ideologia e Linguaggio – Atti del Convegno Internazionale, Salerno 16/17/18 febbraio 1989*, a cura di Luigi Giordano, Salerno, Metafora Edizioni, 1991, pp. 117-125.

Federico Tiezzi. Qui si cercheranno di riassumere le istanze del Laboratorio teatrale che portarono alla messinscena, le intenzioni della regia e le impressioni della critica. Si sottolineeranno inoltre le differenze tra il copione che Sanguineti consegnò alle stampe e la sua traduzione scenica. A causa dell'impossibilità riscontrata nel reperire videoriprese (siamo a conoscenza di un video di Agata Guttadauro⁶ presente alla Biblioteca Comunale di Riccione e facente parte dell'Archivio TTV di cui si occupa l'Associazione "Teatro di Riccione", ma non ci è stato possibile visionarlo per motivi di forza maggiore indipendenti dalla nostra volontà), per ricostruire lo spettacolo faremo riferimento solo alle descrizioni di cui studiosi, critici e giornalisti hanno corredato le loro recensioni, esercitando il nostro giudizio consultando saggi come quello di Lorenzo Mango⁷, la sinossi di cui Lia Lapini correda il foglio di sala⁸ e il copione originale dello spettacolo conservato presso l'Archivio Fondazione Teatro Metastasio di Prato. Ci accontenteremo, dunque, di guardare lo spettacolo con gli occhi di altri.

Correda e conclude questo studio un'appendice in cui si potrà trovare un'intervista gentilmente concessa da Federico Tiezzi che cerca di approfondire alcuni punti messi in luce durante la stesura di questi capitoli. Inoltre si potranno trovare copia anastatica del comunicato stampa, del foglio di sala e le fotocopie di alcune pagine del copione originale.

Ciò che abbiamo tentato di studiare e analizzare è principalmente un processo creativo. Un procedimento che consta di un'intenzione iniziale suggerita dalla regia, un sedimentarsi nella prassi e nella sensibilità di un poeta vivente (un primo tentativo di traduzione e – si passi il termine improprio – "adattamento" secondo linee di interpretazione contemporanee) e un successivo tentativo di traduzione scenica (così anche nel titolo di questo elaborato) del verbo dantesco così filtrato, ossia attraverso la ricezione totalmente personale dell'intermediario-poeta contemporaneo. Tale triangolazione appare immediatamente piuttosto complessa. È complessa soprattutto per le aspettative che essa comporta prima di tutto nelle personalità coinvolte (regista e drammaturgo) e poi nei destinatari ultimi dello spettacolo. Non a caso abbiamo constatato che proprio la critica spesso lesse l'intervento sanguinetiano, il *travestimento*, come un'operazione di attualizzazione del contesto dantesco. Cosa affatto corretta, in effetti, ma che si comprende se si tiene conto che del procedere originale del testo sanguinetiano nello spettacolo di Tiezzi fu mantenuto soprattutto l'aspetto linguistico, ossia la frammentazione dell'unità narrativa originale (il grande respiro della narrazione dantesca si trasformava in una serie in sequenza di nuclei drammatici irrelati tra loro) insieme al plurilinguismo e il pluristilismo delle voci e delle parole che si accavallavano contemporaneamente sulla scena: la parola infernale diveniva così suono, anzi *frastuono*, dal forte

⁶ A. Guttadauro, *Commedia dell'Inferno*, 140', 1990, Edilight, Cosenza.

⁷ L. Mango, *La Divina Commedia*, in ID., *Teatro di poesia. Saggio su Federico Tiezzi*, cit., pp. 29-48.

⁸ Ora in L. Lapini, *I Magazzini: materiali di laboratorio su «Commedia dell'Inferno»*, cit., pp. 109-111.

impatto emotivo. Vengono, invece, solamente a volte recitate le cospicue e invadenti didascalie di cui Sanguineti correda il suo travestimento. Erano esse, però, la vera novità dell'operazione sanguinetiana, novità entrata dalla porta di servizio e in un secondo momento, quando Tiezzi aveva obiettato alle proposte del drammaturgo di distruggere ritmicamente l'endecasillabo dantesco (esercizio che si può vedere mantenuto nella scena 3 dell'edizione a stampa). Ecco che, quindi, le didascalie fungevano a questo punto da nuovo grimaldello per far saltare la liricità del poema dantesco, per abbassarlo e farlo naufragare nel mare della comicità grottesca, con un fine chiaramente anticrociano.

A onor del vero, Tiezzi cerca di mantenere il più possibile l'impianto sanguinetiano, ma come afferma in un'intervista di quel periodo egli ha bisogno di *parole*, non di *testi*⁹. Egli dunque tratta come *materiale drammaturgico* ciò che nelle intenzioni di Sanguineti era già a tutti gli effetti un *testo spettacolare*, chiuso e con una logica e una architettura interne precisissime. Contrariamente alla deontologia sanguinetiana che lasciava grandi spazi di libertà al regista, qui in *Commedia dell'Inferno* il drammaturgo stesso mette a punto un marchingegno che si innesca e vive proprio grazie all'esistenza di quelle didascalie. Ma Tiezzi si discosta da quest'impianto: alla «teatralità non-euclidea»¹⁰ di Sanguineti sostituisce «un luogo geometrico», «un assoluto rigore cartesiano»¹¹. Sanguineti aveva tradotto la discesa agli inferi come un vorticare di scene e di ambienti completamente cangianti e diversi (enormi voliere, un set cinematografico, uno studio televisivo, un lazzareto, una *morgue*) che come numeri circensi si manifestavano di fronte agli occhi del pubblico investito del ruolo propriamente dantesco di viaggiatore. Tiezzi contrappone a questo «catalogo da mille e una notte»¹² una sintesi spazio-temporale, un unico, orizzontale Inferno esistenziale: una «geografia delle emozioni»¹³. Se infatti il fine del drammaturgo ed esimio dantista era propriamente didattico, quello del regista era estetico e poetico assieme.

Intervistato nel 2011 da Massimo Fusillo sul ri-uso dei classici, Tiezzi risponde:

Le riscritture, dunque, mi piacciono molto, a volte più dell'originale, tant'è che ne ho messe in scena tante. Di Testori ho messo in scena ben tre testi, che hanno come capostipite un classico ciascuno: l'*Edipus* (Sofocle), *Ambleto* (Shakespeare) e, l'anno scorso, *I promessi sposi alla prova* (Manzoni). Quello che colgo in questi testi è che una riscrittura è più sintetica e ha un

⁹ Cfr. *Intervista a Federico Tiezzi sullo spettacolo Artaud (1987)*, a cura di M. Giacobbe Borelli, in «Biblioteca teatrale», *Artaud. Variazioni per un dialogo franco-italiano*, nn. 109-110, gennaio-giugno 2014, p. 250.

¹⁰ F. Tiezzi, *Introduzione (teatrale) a commedia (cinematografica)*, in E. Sanguineti, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, Genova, Costa & Nolan, 1989, p. 9.

¹¹ Entrambi in V. Cappelli, «Il mio Inferno sarà geometrico», in «Corriere della Sera», 28 maggio 1989.

¹² F. Tiezzi, *Introduzione (teatrale) a commedia (cinematografica)*, in E. Sanguineti, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., p. 7.

¹³ F. Tiezzi, *La scena come «forma simbolica»*, in *Gordon Craig in Italia – Atti del Convegno internazionale di studi. Campi Bisenzio, 27-29 gennaio 1989*, a cura di G. Isola e G. Pedullà, Roma, Bulzoni, 1993, p. 255.

carattere più asciutto, più dimostrativo. [...] Ora, il testo antico ha una profondità, come dire, incommensurabile, mentre una riscrittura è più misurabile: si può misurare il tempo che è passato fra il classico capostipite e il momento in cui è stato riscritto, ripreso in mano, ripensato.

14

Evidentemente la *misurabilità* del travestimento di Sanguineti era impossibile ed eccedente anche per Tiezzi. Il regista mantiene nello spettacolo il tessuto sonoro così come previsto dal drammaturgo: accavalla le varie linee recitative e musicali con gli esiti disfonici e disarmonici cari ad un Inferno di «sospiri, pianti e alti guai» (Dante, *Inf.*, III, 22); prende spunto per la recitazione dall'intento spesso più sonoro che poetico della materica scrittura sanguinetiana. Ma non sposa l'impianto critico che vi sottende. Pur affondando a tratti nel grottesco, il tono tragico è sempre elevatissimo. È un eroismo drammatico quello che rifulge nelle figure dei dannati messe in scena da Tiezzi (basti pensare a come vennero realizzati Capaneo, Ulisse e Ugolino), non c'è nulla della divertita riduzione a zimbello dei grandi personaggi infernali messa in pratica da Sanguineti. Quest'ultimo aveva giocato la sua partita sulla consueta ricezione "da manuale" della *Divina Commedia* volendo creare un immediato spiazzamento nel pubblico; Tiezzi invece, attraverso il confronto e il dialogo con un capolavoro riconosciuto, intendeva ribadire e confermare agli spettatori, illustrandolo, il proprio metodo di lavoro. Effettivamente il concetto di *Teatro di Poesia* mal poteva accordarsi con chi aveva fatto, sin dai tempi della sua tesi di laurea, della polemica con il concetto idealistico e crociano di *poesia* il suo cavallo di battaglia.

Marco Palladini su *Paese Sera* dà forse il contributo più esaustivo a tal riguardo:

La *Commedia dell'Inferno*, elaborata da Sanguineti, che ha debuttato martedì sera [27 giugno 1989] nel bollente Fabbricone di Prato pone infatti subito un problema. Ovvero: la scelta del poeta genovese non è una scelta neutra, ma reca con sé vaste implicazioni, per non dire una netta opzione di campo. Sanguineti è stato il capofila non soltanto poetico, ma anche intellettuale e ideologico della neoavanguardia degli anni '60. Contrariamente a molti suoi sodali del Gruppo 63, non ha in seguito rinnegato pressoché nulla delle posizioni di allora. Stringere, dunque, una collaborazione con lui implica *volens nolens* una linea estetica, di linguaggio artistico, ideologica ben precisa, pur se il suo valore può apparire più storico che criticamente progressivo. Ad ogni modo se si opta per un personaggio importante (e ingombrante, diciamolo) come Sanguineti, occorre poi crederci fino in fondo. [...] Nella concezione materialistica del linguaggio di Sanguineti la poesia è *anche* un'arma di conoscenza

¹⁴ M. Fusillo – F. Tiezzi, *Dialogo sui classici a teatro*, in «I Quaderni del Ramo d'Oro on-line», 4, 2011, p. 12.

e di lotta, in quella di Tiezzi pare uno strumento di sondaggio interiore, ovvero di sublimazione dell'anima.¹⁵

Proprio sulla differenza fra *testo spettacolare* e «*dramma scenico*»¹⁶ ruota l'equivoco e la conflittualità di intenti tra regia e drammaturgia. Come afferma Lorenzo Mango, il recupero del testo, così come torna ad assumere un ruolo centrale all'interno della scrittura teatrale, va però «ricondotto, craighianamente, alla dimensione di una parola poetica che si “inteatra” in un testo che continua a essere tutto, sostanzialmente, spettacolare»¹⁷. Sia Sanguineti che Tiezzi partono da questo presupposto, e forse sta proprio al drammaturgo non aver capito (stranamente, rispetto alle sue collaborazioni precedenti) la differenza tra una scrittura *per* la scena e una scrittura *della* scena. Riteniamo che probabilmente sia stato proprio il motivo della loro collaborazione, la *Divina Commedia*, fautrice di questo malinteso, poiché tale nuova avventura teatrale assumeva significati personali e biografici che andavano ben oltre la mera occasione dello spettacolo al Fabbricone di Prato. Ciò che muoveva Tiezzi era l'amore per una lingua, il toscano, che era parte integrante della sua vita e della sua identità di parlante («Lei non sa il piacere che si prova nel leggere per la strada [di Firenze] dei versi che sono scritti nel modo in cui io *quotidianamente* mi esprimo» dice Tiezzi nell'intervista inserita in appendice); per Sanguineti si trattava, invece, dell'incontro (anzi, della “resa dei conti”) con l'autore sul quale aveva esercitato da sempre il suo pensiero. Certo è che negli esperimenti successivi i poeti chiamati a lavorare su *Purgatorio* e *Paradiso*, pur partendo da un *Inferno* posto su siffatte basi, presero altre strade e diedero altre voci alla *poesia*¹⁸.

Sanguineti, in *Commedia dell'Inferno*, aveva rivoltato la trama, visto il verso della tessitura,: là dove i nodi e le ammagliature e le legature ispessiscono i contorni e la visione, dove l'immagine si accartocchia e si strina nelle asperità dell'ordito (sia esso plurilinguismo o endecasillabo a terzina incatenata, da *scatenare*), dove la filatura gramola e spurisce la figurazione: dove insomma la lingua del ciompo mostra in filigrana la tessitura. Che non avresti voglia di passarci la mano, tanto irta e accappiata è la giuntura.

Luzi legge l'arazzo per il suo *recto*: e ne piolla la morbidezza, ne spiana l'immagine seguendo col dito lesto e abituato il corso dell'ordito, insera il cordoncino, che costituisce la trama, di un filo di seta [...]: insomma stiglia il disegno purgatoriale delle sue bucce dure, per rioffrircelo piano, di una pianezza *en abyme* però.¹⁹

¹⁵ M. Palladini, *Dante ascolta le voci di dentro*, in «Paese Sera», 29 giugno 1989.

¹⁶ F. Tiezzi, *La scena come «forma simbolica»*, cit., p. 255. *Ivi*, p. 253: «Ogni volta che mi trovo di fronte a un dramma su cui lavorare (e intendo per dramma quell'insieme che esce dal rapporto tra un testo e il lavoro di un attore) cerco insieme all'attore di arrivare a un cuore, a un nucleo, rispetto al quale convergono tutti i vari elementi scenici».

¹⁷ L. Mango, *La scrittura scenica: un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 392.

¹⁸ Cfr. S. Morando – F. Vazzoler, *La trilogia dantesca di Federico Tiezzi*, in «Dante e l'arte», 1 *Dante e il teatro*, 2014, pp. 117-138.

¹⁹ F. Tiezzi, *La fisica dell'assenza: per una regia del Purgatorio*, in M. Luzi, *Il Purgatorio. La notte lava la mente*, Genova, Costa & Nolan, 1990, p. 77.

Giunto al termine di questa lunga fatica, desidero ringraziare in primo luogo la mia relatrice, Prof.ssa Cristina Grazioli, per la pazienza che ha dimostrato nei miei confronti, per avermi accolto nuovamente dopo anni di lontananza dagli studi e per avermi spronato (anche con l'impeccabile esempio) a concludere nei migliori dei modi la mia carriera universitaria. Vorrei inoltre ringraziare tutto il personale delle Biblioteche dell'Università di Padova per avermi indirizzato nella ricerca dei materiali; la Biblioteca dell'Università di Genova per i preziosi consigli; il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino; l'Archivio Fondazione Teatro Metastasio di Prato; Federico Tiezzi e tutto lo staff organizzativo della Compagnia Lombardi-Tiezzi; Agata Guttadauro per la sua squisita disponibilità; la famiglia Sanguineti e la dott.ssa Mariangela Milone. Infine, un doveroso grazie va rivolto a chi mi è stato vicino: ai miei genitori, a Tommaso e a tutta la tribù di exvUoto teatro per aver compreso il profondo dissidio che mi ha attraversato e per avermi saputo aspettare.

CAPITOLO 1

GENESI DELL'OPERA.

Modalità e approcci di Edoardo Sanguineti al testo teatrale:

*l'occasione, il travestimento, il *tópos* dell'Inferno.*

1.1 – LA SCRITTURA NECESSARIA.

La scrittura teatrale di Sanguineti è sempre frutto di una collaborazione, sebbene la critica, anche quella più recente²⁰, preferisca parlare di “committenza”. Lo scrittore concepisce il Teatro come spazio della condivisione e della sperimentazione comune. Egli afferma in un'intervista a Vazzoler:

Il teatro mi interessa proprio come uscita, fra l'altro, dalla solitudine della scrittura. La cosa che più mi appassiona è questa idea di collaborazione lavorativa e, quindi, come si dice nel cucire un abito, scrivere un testo addosso a uno spazio, a un corpo di attore, a una voce: è questo che mi attrae nel teatro.²¹

Molte sono state le collaborazioni che videro protagonista il Professore genovese, come drammaturgo e traduttore per la scena di drammi antichi e opere letterarie. Artista e intellettuale curioso, sperimentatore audace, visse e crebbe negli anni Sessanta, epoca che faceva del dialogo tra le arti la più alta forma di innovazione. Berio, Globokar, Liberovici nel campo musicale; Ronconi, Tiezzi, la Compagnia dei Santella nel campo più prettamente teatrale: sono solo alcuni dei molti nomi con cui Sanguineti ebbe a che fare nella sua lunga esperienza di scrittura per la scena²². Per

²⁰ Cfr. M. D. Pesce, *Edoardo Sanguineti e il teatro*, Alessandria, Ed. dell'Orso, 2003.

²¹ Così Sanguineti in F. Vazzoler, *La scena, il corpo, il travestimento* in ID., *Il chierico e la scena*, Genova, Il melangolo, 2009, pp. 183.

²² Tra le molte collaborazioni ricordiamo: *Passaggio*, musica di Luciano Berio (Milano, 1963); *Traumdeutung*, eseguito la prima volta per la televisione tedesca (Berlino, 1964), poi diretta da Vinko Globokar come *Psychodrama für vier Chöre* (Zagabria, 1969); *Laborintus II*, musica di L. Berio (Spoleto, 1968); *Orlando furioso*, regia di Luca Ronconi (Spoleto, 1969), *Carrousel*, musica di Globokar (Zagabria, 1977); *Faust. Un travestimento*, compagnia “Alfred Jarry” di Marialuisa e Mario Santella (Napoli, 1986); *Commedia dell'Inferno, un travestimento dantesco*, regia di Federico Tiezzi (Prato, 1989); *Rap*, musica di Andrea Liberovici (Fidenza, 1996); *Sonetto*, musica di A. Liberovici (Genova,

quanto riguarda le traduzioni (ad esempio *Baccanti* di Euripide per la regia di Squarzina e *Fedra* di Seneca per la regia di Ronconi) trascriviamo l'opinione autorevole di Fausto Curi: «tutte le traduzioni cui Sanguineti ha posto mano sono state eseguite in seguito a una committenza, per una determinata, specifica, concreta “occasione scenica”, sono teatro pensato e scritto immediatamente per il teatro, il prodotto di una volontà e di una aspettativa collettive, di cui, si capisce, non si poteva non tener conto»²³.

Tralasciando il primo fenomeno di drammaturgia sanguinetiana, *K*, scritto «per caso»²⁴ nel 1959, ancora in qualche modo tradizionale nella sua forma dialogata, fin dall'inizio, in ciò che l'autore ha composto per il teatro e per la musica, scompare la figura dell'intellettuale, colto nella sua solitudine ad immaginare nuovi mondi e modi possibili, e subentra l'entusiasta “santo anarchico”²⁵, l'artista che vive questo nostro mondo moderno «nella forma di una inesaurita e inesauribile anarchia» e tenta, insieme ai suoi fruitori, di «trasformare l'impulso alla rivolta in una proposta di rivoluzione, e fare della propria miscredenza un progetto praticabile»²⁶.

Sanguineti è stato autore e intellettuale profondamente immerso nello spirito e nelle idee degli anni Sessanta, tempi in cui, criticando la vecchia dirigenza intellettuale, si mirava ad una modernizzazione della società (e quindi della cultura) italiana, sotto un profilo marxista. Nacquero con questa propulsione le neoavanguardie italiane e fu così che Sanguineti fu tra i fondatori nel 1963 a Palermo del Gruppo 63, un gruppo di giovani scrittori e letterati che criticava la distanza del vecchio *establishment* dal teatro. Calvino, Bassani, Cassola, Fortini, Morante, Moravia e Pasolini giudicavano il teatro un genere inferiore e nello stesso tempo inaccessibile, poiché mancavano in Italia una borghesia e una vera lingua nazionale. A questi i giovani scrittori (oltre a Sanguineti, ricordiamo Balestrini e Giuliani, ma anche Michele Perriera, drammaturgo e scrittore proprio di Palermo e creatore del “Teatro Teatès”) risposero accusandoli di non attribuire importanza ai nuovi linguaggi veicolati dai mezzi di comunicazione di massa, alla loro influenza sulla lingua italiana, ai mutamenti sociali e al boom economico di cui era protagonista in quegli anni la piccola borghesia. Il gruppo nato a Palermo spinse quindi verso lo sperimentalismo dei linguaggi, «aprendo il testo

1997); *Macbeth Remix*, di W. Shakespeare e F. M. Piave, *travestimento:*, musica di A. Liberovici (Spoleto, 1998); *Sei personaggi.com*, musica e regia di A. Liberovici (Genova, 2001); *L'amore delle tre melarance*, regia di Benno Besson (Venezia, 2001).

²³ F. Curi, *Gli stati d'anima del corpo*, Bologna, Ed. Pendragon, 2005.

²⁴ «La prima cosa di teatro che ho scritto fu, nel '59, *K*: l'ho composto quasi per caso e per il gusto di assaggiare la dimensione teatrale. Non avevo nessuna prospettiva di possibilità rappresentative concrete», in F. Vazzoler, *Il chierico e la scena*, cit., p. 183. In quegli anni «la committenza, così stabile come instabile, non batteva ciglio» (cfr. E. Sanguineti, *Fuori l'autore*, in «L'Espresso», 30 novembre 1980, ora in ID, *Ghirigori*, Genova, Marietti, 1988, p. 182). Non diamo troppo peso all'uso del termine “committenza” da parte del nostro stesso autore, dal momento che l'intervista precede di numerosi anni quella di Vazzoler e si riferisce ad un'epoca in cui l'occasione di collaborare non c'era ancora stata. *K* venne rappresentato la prima volta a Palermo nel 1963 (durante la serata “Teatro Gruppo '63”), dalla Compagnia del Centro Teatrale di Bologna, per la regia di Luigi Gozzi.

²⁵ Faccio riferimento al testo *I santi anarchici*, in E. Sanguineti, *Cose*, Napoli, T. Pironti, 1999, pp. 13-16.

²⁶ *Ivi*, p. 15.

scritto all'oralità dello spazio scenico, all'attore, alla visione del regista»²⁷. È in quest'atmosfera che Sanguineti compì i suoi primi esercizi di scrittura per la scena. Anche se non fu tra i firmatari de *Per un convegno sul Nuovo teatro* (l'appello pubblicato su *Sipario* nel novembre del 1966, che fece da prologo al manifesto di Ivrea dell'anno successivo e che vedeva intellettuali e artisti pronunciarsi uniti a favore della ricerca teatrale), comunque lesse e si riconobbe in parole come queste:

L'attività finora svolta da ciascuno di noi può costituire perciò la base di un comune lavoro che si proponga come fine di suscitare, raccogliere, valorizzare, difendere nuove forze e nuove tendenze del teatro, in un continuo rapporto di scambio con tutte le altre manifestazioni artistiche, sulla linea delle esigenze delle nuove generazioni teatrali²⁸.

Essere un poeta, per Sanguineti, è un lavoro vissuto nella ricerca costante di un proprio linguaggio perché «chi scrive, scrive, in sostanza, per la semplice ragione che non trova, disponibili e prefabbricate, per quanto si guardi in giro, quelle poesie, quelle scritture in genere, che vorrebbe precisamente leggere, e deve costruirsele da solo»²⁹. Ma proprio quel “continuo rapporto di scambio con tutte le altre manifestazioni artistiche” così tipico degli anni della contestazione, portò il nostro poeta a stringere amicizia e a collaborare con esponenti del mondo dell'arte visiva (Antonio Bueno, Carol Rama, Enrico Baj, ad esempio) e musicale (Berio, Globokar).

Il fatto di accogliere volentieri ogni possibilità di collaborazione con pittori e con musicisti, nasceva da un desiderio di contatto concreto con dimensioni culturali adeguate a quello che noi cercavamo nell'orizzonte della parola. Per me era molto più facile discutere problemi di poetica con un pittore o con un musicista, che con un letterato della precedente generazione, e, nella maggior parte dei casi, anche della mia. Proprio per questa ricerca di un territorio più avanzato, era possibile allora un incontro con altri sperimentatori, sia nell'ambito della pittura che della musica, anche sul piano operativo³⁰.

Sanguineti fu prima di tutto un poeta: si presentò come un letterato, come un intellettuale e non come un artista. Con l'esclusione di Bartolucci, i critici (tra i quali è compreso Pasolini) accusarono Sanguineti e il Gruppo 63 di riproporre il vecchio sperimentalismo “provocatorio” delle avanguardie storiche (e in quegli anni equivaleva a dire “vecchio e consumato”). Contemporaneamente, nel 1967, ebbe luogo il Convegno di Ivrea: lì gli esponenti del Nuovo teatro

²⁷ V. Valentini, *Nuovo teatro made in Italy (1963-2013)*, Roma, Bulzoni, 2015, p. 32.

²⁸ F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, I vol., Torino, Einaudi, 1977, p. 136.

²⁹ E. Sanguineti, *I santi anarchici*, cit., p.14.

³⁰ E. Sanguineti, *Per musica*, cit., p. 11.

sancirono il definitivo rifiuto del testo (e quindi della letteratura e di chi la produceva) a favore della scrittura scenica. Il Nostro si trovava tra il fronte della vecchia critica e quello della nuova: troppo vecchio per far parte del mondo teatrale, troppo nuovo (anzi, “nuovissimo”) per appartenere agli ambienti letterari apprezzati e riconosciuti.

Ma se è pur vero, quindi, che la prospettiva letteraria venne messa da parte dal dibattito interno del Nuovo Teatro, nel '69 Edoardo Sanguineti firmò la riduzione scenica di uno degli spettacoli italiani più famosi e importanti di quel momento storico: l'*Orlando Furioso*, tratto dall'omonimo poema di Ludovico Ariosto, per la regia di Luca Ronconi (tra i firmatari del Manifesto di Ivrea). All'origine dello spettacolo vi fu la fascinazione di Luca Ronconi per il romanzo *Il Giuoco dell'Oca* del Nostro, pubblicato nel 1967. Secondo Sanguineti, a Ronconi era piaciuta «l'idea di un racconto non consequenziale, non organizzato, ma con un montaggio in qualche modo aperto, aleatorio, e si era posto il problema di come si potesse ottenere un effetto in qualche modo analogo in teatro, considerando tutte le questioni specifiche che per l'appunto il teatro pone»³¹. Lo spettacolo vide la sua prima rappresentazione nel 1969 a Spoleto in occasione del Festival dei Due Mondi. La collaborazione e la condivisione tra regista e drammaturgo in vista del debutto fu intensa: lo apprendiamo nel libro, a cura di Claudio Longhi, *Orlando furioso. Un travestimento ariostesco di Edoardo Sanguineti*. La mancanza di un'edizione finale del travestimento del poema cavalleresco ha costretto Longhi ad una ricostruzione filologica, ad una vera e propria collazione di tutto il materiale esistente e ancora reperibile. Da qui si evince che alcune ipotesi venivano discusse da regista e scrittore, sperimentate poi sulla carta da Sanguineti e infine esperite in scena da Ronconi. Sanguineti lavorava dalla sua scrivania, non partecipava alle prove, tirava le fila da lontano³². Sanguineti era, comunque, consapevole del suo ruolo liminare, forse proprio in conseguenza della frattura accusata con il Nuovo teatro: il suo compito era quello di fornire del materiale testuale che poi il regista avrebbe verificato in prova con gli attori.

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. Quella sorta di abolizione della scena che alla fine fu compiuta - con il pubblico deambulante e gli attori nel mezzo - all'inizio non era comunque assolutamente presente. L'unico dato da cui partimmo fu quello della simultaneità. Per me il problema fondamentale era quello di raccogliere e di offrire dei materiali teatrali che

³¹ Così Sanguineti nella conversazione con Claudio Longhi, contenuta in *Orlando furioso: un travestimento ariostesco di Edoardo Sanguineti*, a cura di C. Longhi, Bologna, ed. Il Nove, 1996, pp. 287-288.

³² Per Pesce Sanguineti è «uomo di teatro che pensa e lavora per la scena ma si ferma, in un certo senso, sulla soglia», in M. D. Pesce, *Edoardo Sanguineti e il teatro*, cit., p. 36.

poi si sarebbero in qualche modo incastrati, ma più nell'atto del concreto approdo al palcoscenico che altrimenti³³.

Anche dopo il Convegno di Ivrea e la caduta della tensione programmatica che aveva animato il Gruppo 63 verso il teatro, comunità e progetto rimasero due poli nevralgici della ricerca sanguinetiana di un proprio programma operativo e di una propria etica compositiva. La scrittura di Sanguineti ha, come dire, sempre bisogno di essere discussa e testata. Ha bisogno di essere messa alla prova, ibridata con altri linguaggi, dai più classici a quelli dei mass media, a quelli della spettacolarità. È soprattutto nel campo musicale che le collaborazioni sono numerose: la neoavanguardia musicale degli anni Sessanta (in Italia ricordiamo Luciano Berio, grande amico e collaboratore di Sanguineti) funzionò da propulsore di una sperimentazione artistica che coinvolgeva diversi linguaggi e implicava un lavoro collettivo, laboratoriale, senza divisioni gerarchiche e specialistiche, in contrasto naturale con la tradizione operistica. Collaborare implicava *labor*, sforzo, volontà, fatica (la sua prima raccolta di poesie si intitola, appunto, *Laborintus*, la cui etimologia è la medesima). Nelle intenzioni del Professore genovese il teatro era per gli addetti ai lavori «esperienza di un laboratorio collettivo»³⁴, un gioco al collaborare. La sinergia di intenti e di azioni è indispensabile per il compimento dell'opera³⁵. Tutto ciò che è stato il lavoro di preparazione nel chiuso del laboratorio, ritorna in filigrana sul palcoscenico come sottotesto rivolto direttamente al pubblico. Lo spettatore, infatti, può osservare come un progetto comune metta insieme degli uomini, li armonizzi tramite una definizione dei ruoli, e faccia acquisire loro, proprio tramite esso, consistenza di significato. Solo così, nell'inverarsi di un percorso maturato nel tempo, nella sua messa in scena, l'individuo che vi assiste, il destinatario finale, può ritrovare una nozione di identità: «l'identità è in un progetto e non in ciò che sta alle spalle, come un dato»³⁶. Qui sta, antropologicamente, per Sanguineti, il rito del teatro: attraverso l'uso della maschera teatrale (in senso concreto, ma anche astratto) non è altro che «questa consapevolezza delle relazioni sociali»³⁷.

Abbiamo prima accennato che fin dall'epoca dei *Poeti Novissimi*, tra gli ultimi anni Cinquanta e i Sessanta, la scrittura sanguinetiana cercò collaboratori altri rispetto al mondo della

³³ Sempre nella conversazione avuta con Longhi e contenuta in *Orlando furioso: un travestimento ariostesco di Edoardo Sanguineti*, cit., p. 286.

³⁴ *Ivi*, p. 209.

³⁵ «Quando io dico, allora, smontiamo in certo modo lo spettacolo, cioè *montiamolo* (corsivo dell'autore, ndr), riportiamo il discorso sulle scelte che sto operando, sulle responsabilità che mi assumo nell'organizzare o interpretare uno spettacolo in un determinato modo, poniamo, nell'orientarlo secondo determinati codici, cadenze espressive, articolazioni e via discorrendo: dov'è il nucleo dell'operazione intellettuale, se non nel fatto che tutto questo, appunto, è la messa in scena di un progetto, e che il punto forte è il modello di progettazione che offro?», *ivi*, p. 24.

³⁶ Affermazione di Sanguineti raccolta da Luigi Pestalozza nell'intervista intitolata *Critica spettacolare della spettacolarità*, prima in *Musica/Realtà*, n. 4, pp. 21-37, Bari, 1981 e ora presente in E. Sanguineti, *Per musica*, cit., pp. 9-24. La frase sopra riportata è a p. 23 di quest'ultima edizione.

³⁷ F. Vazzoler, *La scena, il corpo, il travestimento*, cit., p. 209.

letteratura. La collaborazione con il pittore Enrico Baj, ad esempio, fu il frutto di un'amicizia di lunga data: i due si conobbero nei primi anni '50 a Torino, quando Sanguineti era ancora studente di Lettere. Sanguineti collaborò con la rivista *Il Gesto*, diretta dallo stesso Baj, e partecipò in prima persona alle attività del gruppo dei pittori nucleari. Quel clima sarà determinante per l'ideazione e la realizzazione di *Laborintus*. Tra le collaborazioni editoriali intercorse tra i due è importante ricordare almeno *Alfabeto apocalittico*, pubblicato nel 1984 dalla Galleria Rizzoli di Milano, con 21 ottave di Sanguineti, 21 capilettera e un'acquaforte di Baj, che sarà anche motivo di un omonimo happening condotto dai due³⁸. Tornando indietro invece al 1967, quando presso il Teatrino di via Marsala a Roma venne messo in scena *Traumdeutung* (la terza prova drammaturgica di Sanguineti, dopo *K* e *Passaggio*), Giuseppe Bartolucci, nel recensirlo sul numero di maggio dello stesso anno sulla rivista *Sipario*, parlò di un linguaggio poetico «autonomo, come prodotto di una ricerca letteraria avanzata; per cui la difficoltà di una loro trascrizione scenica consiste nell'equilibrio tra l'accrescimento stilistico, come scrittura scenica, e il recupero o meglio la costanza della ricerca letteraria avanzata, come linguaggio autonomo»³⁹. Infatti la difficoltà incontrata dai registi (Marcello Aste, Vittorio Melloni), secondo il critico, stava nel tradurre in azioni un testo definito "esercizio vocale a più voci". Forse non sapeva il critico che l'opera in questione era stata, guarda caso, pensata per essere musicata: venne, infatti, eseguita nel 1964 per la televisione tedesca (Akademie der Künste di Berlino), e poi nel 1969 venne diretta da Globokar come *Psychodrama für vier Chöre* sul palcoscenico di Zagabria. La lingua della poesia di Sanguineti è, dunque, quasi per innata propensione, luogo di commistione di linguaggi e spazio dove gli slanci provenienti dalle più svariate forme di comunicazione trovano il loro compimento. Se molteplici e diversi furono i percorsi artistici delle persone che collaborarono con Sanguineti, comune fu la riflessione sulla società, sul ruolo dell'artista e dell'intellettuale. In una società ormai totalmente assoggettata ai mass-media, sprofondata nella più bieca bramosia consumistica, in cui il gusto per il particolare si era sostituito ad un collezionismo bulimico, l'intellettuale aveva il compito di farsi testimone degli eventi, esserne specchio, per rifletterne l'immagine degradante. In un mondo in cui tutto ruotava a ritmo assordante, in nome di una libertà senza precedenti che cancellava pericolosamente i confini tra le cose, la parola poetica, la pittura e la musica sperimentarono la medesima osmosi, ma per

³⁸ Durante la vernice dell'esposizione di Enrico Baj della grande installazione *Apocalisse*, avvenuta nel 1982 presso il Palazzo della Regione di Mantova, Edoardo Sanguineti lesse le 21 ottave (una per ciascuna lettera dell'alfabeto) del suo *Alfabeto Apocalittico*. Le ottave erano state stampate su foglietti di vari colori "simili ai pianeti della fortuna, quelli coi numeri del lotto" e, dopo ogni lettura, un mazzetto di tali stampe veniva buttato all'aria, così che il pubblico potesse raccogliarli dando vita ad un vero e proprio happening. Dopo questa esperienza, dell'opera di Sanguineti vennero realizzate delle diapositive con i singoli capilettera disegnati da Baj, e il testo fu musicato dal compositore Stefano Scodanibbio e messo in scena in diverse occasioni (Fonte: <http://www.verbapicta.it/dati/eventi/apocalisse>).

³⁹ G. Bartolucci, *Il Gruppo 63 a Piazza Marsala*, «Sipario», n° 253, maggio 1967, p. 25.

trarne nuova linfa, in cerca di un linguaggio che sapesse comunicare in presa diretta con gli eventi. Scrive Luigi Pestalozza, nell'introduzione ad una conversazione avuta con Edoardo Sanguineti:

Superare le divisioni fra le diverse attività culturali, in particolare fra musica, poesia e pittura, tendeva in realtà a mettere in discussione certe rigidità istituzionali, infine sociali. [...] L'interesse era per la disponibilità a rompere le competenze, la logica dei generi, perfino delle specializzazioni (delle gerarchie); [...] L'oggetto fu la critica e la ricerca, appunto, di una nuova forma di comunicazione e di conoscenza, coi mezzi impiegati. Solo incidentalmente entrava in causa il teatro, o altro. L'importante era e ridiventa, come Sanguineti stesso fa capire, il discorso sul come e per che cosa comunicare. A questi livelli si incontrano i poeti, letterati e musicisti, calandosi, nei propri specifici, la voce, le strutture del discorso di parole e/o di suoni⁴⁰.

L'autore di *Laborintus* predilige una parola che si faccia segno fonetico, azione verbale. La parola produce (è) suono. Essa viene, potremmo dire, "attivata": una musica involontaria generata dall'agglutinamento di significanti, collocati come note su di uno spartito («una partitura per l'occhio, un disegno per l'orecchio»⁴¹), a trovare lì una loro armonia e/o disarmonia. Le parole del poeta Sanguineti acquistano vita, sul palco della letteratura: il loro certoso accostamento produce reazioni, scambi, cortocircuiti prestabiliti, ma che accadono nell'*hinc et nunc* della lettura. Lo scontro, il rimbalzo, il singhiozzo, l'omofonia: la poesia di Sanguineti è canto da mormorarsi fra le labbra, puro significante densissimo di significati⁴².

composte terre in strutturali complessioni sono Palus Putredinis
riposa tenue Ellie e tu mio corpo tu infatti tenue Ellie eri il mio corpo
immaginoso quasi conclusione di una estatica dialettica spirituale
noi che riceviamo la qualità dai tempi
tu e tu mio spazioso corpo
di flogisto che ti alzi e ti materializzi nell'idea del nuoto
sistematica costruzione in ferro filamentoso lamentoso
lacuna lievitata in compagnia di una tenace tematica
composta terra delle distinzioni dialogiche insistenze intemperanti⁴³

⁴⁰ E. Sanguineti, *Per musica*, cit., pp. 9-10.

⁴¹ *Ivi*, p. 15.

⁴² Sanguineti: «Nelle ricerche dei Novissimi e poi del Gruppo '63, era forte il sentimento di una drammatizzazione e di una teatralizzazione della parola poetica, La parola, nei rappresentanti più significativi di quella nuova avanguardia, era sentita molto come parola detta, come fatto vocale o come mi piace anche dire, come fatto corporale, di investimento corposo nel linguaggio», *ivi*, p. 14.

⁴³ E. Sanguineti, *Laborintus*, 1; ora in ID., *Segnalibro*, Milano, Feltrinelli, 1982, p. 13.

Ecco, quindi, che egli incrocia fin dagli esordi il mondo del teatro, come mescolamento, appunto, citazione, di tutte le arti disponibili per verificare il percorso di un'idea. La collaborazione con i maggiori compositori del tempo è quasi naturale. Incapace, a suo dire⁴⁴, di addentrarsi nel mondo pratico della musica, Sanguineti scopre con gioia la sua vocazione di librettista. Amante e studioso del sistema musicale dodecafonico, non sorprende, ad esempio, la sua collaborazione con Luciano Berio, altissimo ricercatore e studioso della materia sonora.

C'è stata una grande sintonia con Luciano Berio, perché lui incarnava ai miei occhi un tipo di elaborazione musicale di cui io cercavo l'equivalente a livello della scrittura e del discorso verbale⁴⁵.

Per lui scrive *Passaggio*, che viene eseguito per la prima volta alla Piccola Scala di Milano nel 1963⁴⁶. Un'affine critica della società, discussa ampiamente in tutte le fasi del lavoro, trasforma l'intero teatro in palcoscenico: agli spettatori sono mescolati parte dei coristi che durante lo spettacolo intervengono dalle loro posizioni in platea, sui palchi, dalla balconata, creando lo sgomento dei partecipanti alla "prima" milanese. La loro disposizione rende palese e manifesta la divisione gerarchica della società presente a teatro e fuori; il coro si dichiara (cantando) «pubblico consumatore»⁴⁷. Viene usata la finzione per smascherare la realtà, per renderla tangibile.

⁴⁴ «Molte volte lo dico – e non è una battuta – il mio sogno era scrivere musica e scrivo parole per risarcimento: è un surrogato, un *Ersatz*», in F. Vazzoler, *La scena, il corpo, il travestimento*, cit., p. 185. Ancora: «Per quanto riguarda la mia storia, 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. La mia attenzione alla musica è enorme. Ma la mia competenza dal punto di vista tecnico anziché progressi ha fatto regressi», in E. Buonaccorsi, *Il grande teatro è solo hard*, in E. Sanguineti, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, Genova, Il melangolo, 2001 p. 20. Infine: «Vivevo in una famiglia attenta alla musica, uno zio era musicista si chiamava Luigi Cocchi fece il compositore poi, credo per scarso successo abbandonò, rimase ispettore di canto nelle scuole di Torino. [...] Mio padre suonava il violino come dilettante, ma lo aveva abbandonato da giovane, e la famiglia materna in generale (quello zio era fratello di mia madre) aveva molta passione musicale. [...] Comunque fu giudicato abbastanza naturale che io bambino, non chiedermi l'età che non lo saprei più, ma certo molto piccolo, imparai un po' di pianoforte. Avevo una zia, anche lei sorella di mia madre che abitava nello stesso edificio dove abitavo io e che aveva e suonava il pianoforte, così, in maniera non professionale. Fu la mia maestra naturalmente. Equivoci medici (fui giudicato molto malato di cuore, molto grave, destinato a morire per un cuore dilatato eccetera, questo per una cattiva lettura di lastre) comportarono la sospensione di tutte le attività. [...] Questo comportò anche l'abbandono della musica, non potevo fare troppe cose, studiare andava bene ma per il resto dovevo limitare gli sforzi. Probabilmente anche con la constatazione che forse una vera passione da parte mia non c'era, non dico per la musica in generale, ma per esercitarla effettivamente. Probabilmente non ero interessato, nel profondo, che all'ascolto», in A. Liberovici, *Intervista a Edoardo Sanguineti*, in E. Sanguineti-A. Liberovici, *Il mio amore è come una febbre e mi rovescio*, Milano, Bompiani, 1998, pp. 105-107.

⁴⁵ Così parla Sanguineti a proposito del compositore in E. Buonaccorsi, *Il grande teatro è solo hard*, in E. Sanguineti, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, cit., 2001, p. 20.

⁴⁶ La prima esecuzione di *Passaggio* (composto tra il 1961 e il 1962), diretta da Luciano Berio, avvenne alla Piccola Scala di Milano il 7 maggio 1963, con regia di Virginio Puecher, elementi scenici di Enrico Baj e Felice Canonico, nell'interpretazione di Giuliana Tavolaccini. Quanto ai due cori, quello della Scala venne istruito da Mario Gusella, mentre il Kammerchor di Zurigo era diretto da Ellen Widmann e Fred Barth.

⁴⁷ E. Sanguineti, *Passaggio*, Stazione V; ora in ID., *Teatro*, Milano, Feltrinelli, 1969, pp. 43-46.

Con le medesime premesse viene composto, ad esempio, *Carrousel*⁴⁸, diretto da Vinko Globokar. Critica feroce alla direzione dei festival di quel periodo⁴⁹, il lavoro d'*équipe* dei due artisti giunge a disperdere, a vanificare l'esecuzione musicale. Nella prima parte, la partitura non si compone di un insieme ordinato di note, bensì di una circense accozzaglia di fonti musicali diverse, ognuna con il suo repertorio personale: la banda municipale, il coro della chiesa, il locale gruppo rock di moda, l'orchestra della scuola di musica, ecc. ecc., insomma tutto ciò che di musicale c'è nella città dove viene eseguita l'opera quando non c'è il festival. Tutte queste fonti sonore e musicali sono sparse in vari punti dello spazio, tra gli spettatori e agiscono contemporaneamente. Nella seconda parte subentra, invece, l'opera vera e propria con le sperimentazioni sonore del compositore e dello scrittore, ma essa è continuamente "disturbata" da presenze istrioniche tra il pubblico (attori, danzatori, acrobati, sputafuoco ...) che ne impediscono la concentrata partecipazione. Nell'ultimo segmento che completa l'opera, quando lo spettacolo, così "distrutto", sembra terminare in un caotico turbinio, cessa la musica e prende dimora esclusivamente la parola sanguinetiana, con una serie di epigrammi recitati da attori che citano argomenti che lo spettatore potrebbe portare a favore o contro lo spettacolo.

Dei piccoli palchetti circondano il pubblico, e su di essi, alternandosi, appaiono gli attori. Ciò provoca la disposizione circolare degli spettatori. Il pubblico è diventato a sua volta un carrousel. Tutto gira in tondo, la musica, le parole, lo spettatore, quindi anche la cultura. E così E. S. [Edoardo Sanguineti] che alla prima è diventato spettatore. Bisognava bene che prendesse posto, se voleva vedere tutto⁵⁰.

Sanguineti, scrivendo per la scena, scrive insieme ai suoi "committenti" la scena stessa.

Ed è quasi un paradosso osservare come le drammaturgie sanguinetiane spicchino, invece, per essere completamente prive di dialoghi⁵¹. Sulla scena non esiste comunicazione tra i personaggi, si palesa solamente un vuoto assordante, ricolmo di frasi e parole sovrapposte. Le verità sono molteplici, non esiste un risultato univoco, non si raggiunge nulla. Ognuno prosegue dritto per la sua strada perdendosi nel labirinto di un'esistenza solipsistica. Non c'è meta, punto d'arrivo nel

⁴⁸ Per soprano, contralto, tenore e basso, 16 musicisti, gruppo di attori, danzatori, mimi, clowns, giocolieri, ecc., *Carrousel* è stato composto nel 1976 ed eseguito per la prima volta l'11 maggio 1977 alla Biennale di Zagabria. Alla prima parteciparono l'Ensemble de Musique Vivante di Parigi e i gruppi teatrali di Zagabria. Cantanti: Sophie Boulon, Anne Bertelloni, Pierre Chevalier, Luis Masson.

⁴⁹ Così parla Globokar: «Immaginavo uno spettacolo che avesse come tema di riflessione il carattere artificiale menzognero della festa, che dunque dimostrasse, come su un tavolo di operazione chirurgica, sia l'interiore senso politico, che i meccanismi, di un festival. [...] Lo spettacolo sarà un'immagine allegorica del destino di un'opera ermetica e "finita", composta oggi e consegnata al mercato della musica», in E. Sanguineti, *Per musica*, cit., p. 89.

⁵⁰ *Ivi*, pp. 90-91.

⁵¹ Tranne K. e *Storie naturali*.

teatro scritto da Sanguineti. Così per i personaggi di *Traumdeutung*, di *Protocolli*, per i cavalieri dell'*Orlando Furioso*: le frasi si scontrano, si sormontano, dando vita improvvisamente e casualmente a nuovi ordini di significato; gli eventi si moltiplicano, accadendo in simultanea. Vi è una profonda diversità tra la capacità del poeta di creare nella sua vita connessioni e rapporti fruttuosi e l'impossibilità a trovare una comunione di intenti, una certa "sconnessione", come invece viene esperita dai personaggi dei suoi testi.

In *Scribilli*⁵², edito da Feltrinelli a metà degli anni '80, è raccolto un articolo che si scaglia ferocemente contro il Teatro italiano, definito "neoclassico". L'intellettuale genovese osserva sgomento la completa mancanza di richiesta da parte degli impresari teatrali di nuovi testi per la scena⁵³: il teatro di regia da un lato e la neoavanguardia dall'altro hanno dichiarato inutile la figura dei «fabbricanti di copioni»⁵⁴. La neoavanguardia ha definitivamente cancellato dal palcoscenico il testo (contribuendo così a creare solamente più spettacolarità), il teatro di regia ha optato per una forma teatrale che prediligesse la rilettura dei capolavori della tradizione, i cosiddetti "classici del teatro". Inutile sottolineare come Sanguineti, data la sua formazione e i suoi interessi, giudichi impossibile un teatro che prescindano in qualche modo da un testo. È l'occasione ciò che manca alla nuova drammaturgia, l'assenza di una richiesta da parte dei registi attuali: nella figura del librettista, di colui che scrive all'interno di un regime restrittivo, Sanguineti trova la necessità del Teatro. Ricorre spesso il ricordo della figura tedesca del *Dramaturg*. Solo nello "scrivere insieme" uno spettacolo, si può trovare una via per la rinascita di una tradizione che pericolosamente rischia la morte⁵⁵. Egli afferma:

I testi, se nascono "per la scena", nascono "sulla" scena. Oggi "per" un regista, insomma. Ma ci vuole, ci vorrebbe, un regista stanco di consumarsi nella cultura spettacolare. Ci vorrebbe un uomo di teatro⁵⁶.

⁵² E. Sanguineti, *Scribilli*, Milano, Feltrinelli, 1985.

⁵³ «L'egemonia registica, situandosi in un concreto quadro di amministrazione economica e di politica culturale, quale ci sta alle spalle e tutt'intorno ancora, ha stabilito in modi irreversibili, la crisi della committenza. Dove non occorrono testi, non si producono testi», *ivi*, p. 72.

⁵⁴ *Ivi*, p. 73.

⁵⁵ «Che non si sia formata una società per la produzione dei testi, non so se sia stata fortuna o disgrazia: in ogni modo, fu un evento gravido di conseguenze. Ne è derivata, senza meno, la morte del teatro sull'altare dello spettacolo "neoclassico". [...] Ogni "classico", in regime "neoclassico", è un cane morto. [...] Qui si potrebbe, si dovrebbe aprire tutto un discorso, intorno alla grandezza e alla servitù del produttore di testi per la scena, e insomma, all'autore di teatro, nel vecchio senso. Grandezza e servitù che sono una cosa sola, perché la croce e la delizia di una comunicazione che esiste soltanto, autenticamente, attraverso la mediazione di una situazione appunto spettacolare, di una parola che non deve esistere per sé, ma per una voce, per un corpo, per una scena, è tutta specifica della sua condizione produttiva, si sa», *ivi*, pp. 72-73.

⁵⁶ *Ivi*, p. 73.

Sanguineti, nell'uso di quel condizionale ("ci vorrebbe"), forse non sapeva che nel 1989 avrebbe ricevuto una telefonata da parte di uno dei registi più famosi della scena sperimentale italiana: un regista che aveva già avvertito la spinta al cambiamento e si stava inoltrando verso una nuova tappa della sua propria e personale ricerca, definita *Teatro di Poesia*. Federico Tiezzi, fondatore e regista (insieme ai collaboratori "storici" Sandro Lombardi e Marion d'Amburgo) della compagnia teatrale fiorentina *I Magazzini*, lo incaricava della "messa in teatro" della prima cantica della *Commedia*. Il progetto prevedeva la messa in scena dell'intero capolavoro medievale, affidando a tre poeti viventi la sua rielaborazione drammaturgica: dopo Sanguineti, a Mario Luzi sarebbe spettato il *Purgatorio* e a Giovanni Giudici il *Paradiso*⁵⁷. Ad affiancare gli attori della Compagnia sarebbero stati alcuni neodiplomati delle scuole di recitazione nazionali, che avrebbero partecipato ad un lungo laboratorio in vista dell'esecuzione. Il luogo deputato alle prove era il Fabbricone di Prato, uno spazio sperimentale e innovativo, dalle grandi dimensioni, in quegli anni sfruttato per le più importanti ricerche in campo teatrale.

Una nuova avventura infernale aspettava lo scrittore genovese, una nuova discesa negli inferi della lingua, questa volta a cospetto direttamente di Dante, per affrontarlo dialetticamente, da *Dramaturg* e non più, questa volta, solo da docente universitario.

Non c'è gusto a lavorare se non si pone un problema, e il gusto cresce, ovviamente, in proporzione con la sua, almeno apparente, irrisolvibilità⁵⁸,

così Sanguineti chiosa la sua prima reazione alla richiesta del regista. Con tutto il bagaglio della sua precedente esperienza di attraversatore della *palus putredinis*, l'autore si faceva garante della sfida a far parlare oggi un'opera con la stessa forza che doveva avere all'epoca della sua invenzione, attraverso i mezzi del suo stile personalissimo.

A suggello, lasciamo alle parole di Tiezzi raccontare il primo incontro *vis à vis* con lo scrittore presso lo studio genovese:

Mi avvio verso quel limbo della città, l'Università, per incontrare Sanguineti, mia guida drammaturgica alla prima cantica della *Commedia*, un altro Virgilio. Mi ridicevo quell'incipit di *Laborintus*: "ah il mio sonno..." etceterissima. E poi Dante: "... tant'era pien di sonno a quel punto...". Di sonno... Il teatro che dorme aspettava un risveglio: che poteva essere questo

⁵⁷ Cfr. M. Luzi, *Il Purgatorio: la notte lava la mente: drammaturgia di un'ascensione*, Genova, Costa & Nolan, 1990; G. Giudici, *Il Paradiso: perché mi vinse il lume d'esta stella: satura drammatica*, Genova, Costa & Nolan, 1991, La prima opera debuttò anch'essa al Fabbricone di Prato il 2 marzo 1990, mentre la seconda venne messa in scena la prima volta il 27 marzo 1991 presso il Teatro Petruzzelli di Bari.

⁵⁸ Cfr. E. Sanguineti, *Notizia*, in ID., *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, Roma, Carocci, 1989, p. 98.

progetto folle: riscrivere l'*Inferno* di Dante [...]. Riattraversando, insieme a un drammaturgo, la terra devastata del teatro verso un difficile approdo: che era: un testo per uno stile teatrale (il mio), e uno stile teatrale che si muta attraverso un testo (DanteSanguineti). L'ho detto: una follia ⁵⁹.

⁵⁹ Cfr. F. Tiezzi, *Introduzione (teatrale) a commedia (cinematografica)*, in E. Sanguineti, *Commedia dell'Inferno*, cit., pp. 11-12.

1.2 – TRAVESTIMENTI, GIOCHI E PARADOSSI.

IN SOSTANZA E VERITÀ TUTTO QUESTO
NON È NIENT'ALTRO
CHE UN GIOCO.

E. Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*.

Trattare in poche pagine un tema così articolato come il travestimento sanguinetiano potrebbe sembrare un'azione destinata inesorabilmente alla superficialità. E in effetti lo è. Ma noi cercheremo, in questo breve spazio, di fornire a chi legge elementi che non servano tanto a descrivere minuziosamente una tecnica compositiva, ma introducano a quello che abbiamo chiamato il “laboratorio” sanguinetiano; che suggeriscano, cioè, un percorso e avvicinino sempre di più all'opera nello specifico analizzata in questa tesi di laurea. Una definizione sintetica e sufficiente a spiegare l'intera costellazione letteraria sanguinetiana rischierebbe di essere molto più fuorviante rispetto alla visione analitica del panorama letterario dell'autore. Lo stesso Sanguineti affermava, nella già ricordata intervista concessa a Vazzoler⁶⁰, di avere in mente per il prossimo futuro una sua personale sistemazione concettuale, un pronunciamento poetico sistematico riguardante l'assillo del travestimento. Questo alla fine degli anni '80; negli anni successivi non poté fare altro, invece, che continuare a travestire testi di varia natura, ogni volta in modo diverso, prima in collaborazione con Andrea Liberovici e poi insieme a Benno Besson⁶¹.

Il processo attraverso cui Sanguineti matura tale concetto arriva a travalicare i contorni del propriamente teatrale, per giungere ad essere chiave di lettura dell'universo sociale, politico e psicologico dell'essere umano così come è inteso dall'autore⁶². Ogni passo che lo scrittore si sforza di fare nell'esercizio della sua scrittura è compiuto con lo sguardo rivolto verso questa nuova categoria letteraria, che non diviene categoria generalizzante, bensì individualizzante. Mi spiego. Poniamo attenzione ai sottotitoli che accompagnano i primi esperimenti drammaturgici che vanno in questa direzione: sia per l'*Orlando furioso*⁶³, sia per il *Faust*, sia per la *Commedia dell'Inferno*,

⁶⁰ F. Vazzoler, *La scena, il corpo, il travestimento*, cit., p. 207.

⁶¹ Sanguineti: «Mi oriento piuttosto verso esperimenti discontinui. Che propongano sempre un problema nuovo, un problema da risolvere in qualche modo, magari già affrontato in una certa maniera, ma ancora affrontabile in un'altra», in F. Vazzoler, *La scena, il corpo, il travestimento*, cit., p. 188. Rimandiamo alla bibliografia in calce a questo scritto per studi meglio articolati del nostro circa un discorso esauriente e diacronico attorno alla poetica del travestimento, in particolar modo facciamo riferimento al prezioso volume di Maria Dolores Pesce, *Edoardo Sanguineti e il teatro: la poetica del travestimento*, ultima novità editoriale in fatto di critica.

⁶² «Credo che, parlando del travestimento, si possa dedurre molto per un'ideologia teatrale, sia nel senso stretto, dello specifico teatrale (parola che amo poco, perché lo specifico è sempre storicamente dato), ma dello specifico storico del nostro teatro, sia per quella che è la funzione antropologica, quale noi oggi possiamo individuare, dell'esperienza teatrale e per il suo raccordo con l'esperienza quotidiana», così il nostro autore in F. Vazzoler, *La scena, il corpo, il travestimento*, cit., p. 211.

⁶³ In un primo momento Sanguineti chiamò la propria operazione sul testo ariostesco “mascheratura” (cfr. *Un teatro dell'ironia (a colloquio con Luca Ronconi ed Edoardo Sanguineti)*, 1969, intervista dello spettacolo ora in E.

fino all'*Amore delle tre melarance*, l'articolo che accompagna la dicitura "travestimento" è sempre indeterminativo. "Un travestimento...": come a dire che le possibilità di travestire sono infinite, ognuna indipendente dalle altre, autonoma, interprete esclusiva (nel caso di una scrittura per il teatro) dell'intenzione di quel particolare *riattivatore* (Sanguineti)⁶⁴, in quel particolare momento, per quella particolare occasione⁶⁵. Ma che cos'è, in fin dei conti, un travestimento?

Io dico che c'è teatro se c'è travestimento. *Travestimento* era anche però una categoria barocca di riscrittura di testi in chiave perlopiù 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. Questo travestimento è insieme ammodernamento, sdrammatizzazione, e si applica non a testi teatrali ma a testi epici, narrativi, e via dicendo. Incrociando le due cose, questo mi è venuto naturale pensarlo scrivendo il "Faust" e da lì credo che ho poi assunto in maniera definitiva questa categoria⁶⁶.

Il travestimento, quindi, è una traduzione scenica che si affida interamente alla scrittura verbale e alla drammaturgia testuale. Il travestimento sul palcoscenico non può arricchire la lista dei *genera* teatrali, in quanto non suggerisce una forma, non teorizza un contenitore, ma indica la più anarchica e paradossale delle vie per mascherare il contenuto e per esibire ciò che esiste *ab origine*, ciò che sottende l'intenzione, il pre-esistente⁶⁷. Un pre-esistente che però non è assoluto: poiché l'opera travestita ha in sé, in potenza, numerosissimi significati da raccontare e trasmettere, è colui che vi interviene in un secondo momento, che gioca con e contro l'opera, a portare in superficie ciò

Sanguineti-L. Ronconi, *Orlando furioso*, Roma, Bulzoni, 1970, p. 18 (l'intervista era stata pubblicata per la prima volta sul numero 278-279 della rivista «Sipario» del giugno-luglio 1969). Solo nel 1996, in occasione dell'edizione critica del copione, vi aggiunse il famoso sottotitolo. Così, infatti, afferma intervistato da Liberovici: «Allora (all'epoca del travestimento di *Faust*, ndr) scoprii che quello che avevo fatto con l'"Orlando Furioso" era proprio questo, un travestimento», in A. Liberovici, *Intervista a Edoardo Sanguineti*, in E. Sanguineti – A. Liberovici, *Il mio amore è come una febbre e mi rovescio*, Milano, Bompiani, 1998, p.114.

⁶⁴ Utilizzo qui la differenza che introduce Meldolesi tra adattatore e riattivatore di un testo. Per ulteriori ragguagli cfr. C. Meldolesi - R. M. Molinari, *Il teatro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Milano, Ubulibri, 2007.

⁶⁵ «[...]»: perché l'occasionalità, per me è sempre decisiva. [...] Per esempio: il *Faust* è nato in un certo modo perché è nato per i Santella, una compagnia napoletana. Questo voleva dire puntare molto sopra la forma della sceneggiata, una forma da "operetta" [...]; e così fu realizzata. La prima realizzazione era veramente una sceneggiata napoletana. [...] Naturalmente, quando si vedono alla "Loggetta" di Brescia, questi napoletanismi mutano significato, diventano un tratto – come dire – esotico, che allude a un elemento popolare, ma che riporta pure a questa sceneggiata. Allora lì l'uso della scena è apparentemente – se vuoi – tradizionale: sono scene molto tagliate, che cercano oltretutto di mettere in evidenza l'enorme forza teatrale del *Faust* [...], ma poi la scena teatrale è apparentemente quella molto tradizionale. In realtà, appena ti sposti nella direzione della sceneggiata, immediatamente tu hai un teatro che sconvolge tutte le abitudini di recitazione. E, infatti, la realizzazione dei Santella la trovai eccellente, anche in quello che aveva di informe, di approssimativo, di non pulito», così Sanguineti in F. Vazzoler, *La scena, il corpo, il travestimento*, cit., pp. 196-197.

⁶⁶ Così Sanguineti nella già citata intervista a Liberovici (A. Liberovici, *Intervista a Edoardo Sanguineti*, p. 113).

⁶⁷ Non posso omettere, però, il fatto che Sanguineti nell'intervista rilasciata a Pesce nel 1999 (contenuta nel volume già citato della stessa autrice, p. 157) accosta al concetto di "travestimento" quello di "genere teatrale": «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».

che più è affine alla sua ricerca, alla sua speculazione⁶⁸. In un'epoca in cui alla pura creazione si è sostituita la coazione a ripetere (seppur continuamente variando), in cui tutto è citazione⁶⁹, consci che ogni cosa che diciamo viene da noi pronunciata solo perché l'abbiamo già sentita sulle labbra di qualcun altro, in un mondo che ha visto la divinità morire e imporsi il dominio della tecnica, dove lo slancio borghese maggiormente premiato (e, forse, l'unico contemplato) è vivere nel culto dell'ordine di ciò che già è stato fissato, allora, qui, l'unico viatico per l'uomo contemporaneo è imparare a sovvertire dall'interno, con l'occhio acuto del *fool*, ciò che si è ritrovato, suo malgrado, tra le mani. Se «dir parole, in poesia, è dir cose»⁷⁰ e le parole hanno perso la propria originalità, la propria “aura” di benjaminiana memoria, allora il poeta dell'oggi per produrre significato, è costretto a “travestirlo” contemporaneamente con più significanti: il montaggio di parole provenienti da codici diversissimi è la spia di una comunicazione non pacificata. Travestire significa, quindi, essere consapevoli che c'è sempre qualcosa o qualcuno che fa le veci di qualcos'altro. Se per l'autore di *Ideologia e linguaggio* i poeti «elaborano il vero linguaggio della loro epoca, e ne disegnano il profilo ideologico»⁷¹, allora la scrittura è specchio della complessità sociale: non vi è più un rapporto biunivoco, stretto e unico, tra i due codeterminatori del segno, ma è l'interferenza tra più significanti ad ospitare un (aperto) significato. La verticale platonica di una parola iperuranica che si reifica nel suo *praesens* particolare si liquefa nella *palus putredinis* dell'orizzontalità. È Erminio Risso ad identificare l'interferenza come avvisaglia del travestimento

⁶⁸ Così si legge nella *Notizia* dell'autore, allegata a *Faust. Un travestimento*: «Così, è dal testo 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, [...]. In quel caso, si trattava di far emergere, per me, tra l'altro, il fondo dei cantari, come lo strato ultimo, ma localmente e testualmente determinante, di uno spettacolo di piazza. Qui mi interessava scavare, in parallelo, in direzione di quell'etimo da “Puppenspiel” che sta naturalmente alle radici prime della redazione goethiana» (E. Sanguineti, *Notizia*, in ID., *Faust. Un travestimento*, Roma, Carocci, 2003, pp. 123-125). Ancora, nell'intervista già citata concessa a Liberovici, riferendosi a *Sei personaggi.com*, il travestimento dell'omonimo dramma pirandelliano, Sanguineti dirà: «In questo ultimo caso riferito a me, siamo a un livello molto avanzato di travestimento, perché di Pirandello resta poco nulla, apparentemente. Io ho voluto mantenere i *Sei personaggi*, che era l'idea di partenza, per scrivere poi un testo nella libertà più totale.[...] 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» (A. Liberovici, *Intervista a Edoardo Sanguineti*, cit., pp. 8, 10). In un altro documento (inedito) scritto a Gilda Policastro, Sanguineti tornerà sull'argomento: «Pirandello è messo a nudo nel suo inconscio, ma con ostentatissimo arbitrio, benché non mai privo, secondo me, di un valore demistificante, critico», cfr. G. Policastro, *In luoghi ulteriori*, Pisa, Giardini Ed., 2005, p. 92.

⁶⁹ «La mia tesi di partenza è questa: che tutto è citazione. [...] La mia è una pretesa quasi di ordine antropologico: quando dico che tutto è citazione voglio dire che noi viviamo citando. [...] un testo non è che un insieme, più o meno ben strutturato naturalmente, di citazioni. Ma citazioni di cosa? [di tutto un insieme di segni (uso questo termine in mancanza di meglio ma si potrebbe studiare forse un vocabolo più opportuno) che sono a mia disposizione e che io collego], in E. Sanguineti, *Per una teoria della citazione*, in ID., *Cultura e realtà*, Milano, Feltrinelli, 2010, pp. 335-347. Il concetto di “citazione” e “già scritto” viene descritto molto bene da F. Curi nel suo volume *Gli stati d'animo del corpo*, cit., alle pp. 221-222 e 235-315.

⁷⁰ E. Sanguineti, *Il realismo di Dante*, ora in ID., *Dante reazionario*, cit., p. 275.

⁷¹ E. Sanguineti, *I santi anarchici*, cit., p. 13.

all'interno della prima importante opera sanguinetiana: *Laborintus*⁷². Non si può certo dire che la sua visione e la sua poetica pecchino di nichilismo: c'è uno slancio ottimista in ciò che Sanguineti scrive. Da materialista storico qual è, egli mette a nudo le sovrastrutture del presente, sfrutta la complessità dell'oggi per mettere in luce il vero che vi sottende. Denuncia su di sé e sul suo lavoro lo sforzo, la fatica necessari al conseguimento della verità.

Primo paradosso: la (propria) verità traspare maggiormente quanto più è complesso il sistema che la ospita⁷³. Sanguineti molto presto traspone questa sua programmatica visione del reale dalle singole parole di un verso a sistemi più complessi, mantenendone però invariato il calco: come autore e critico si pone in rapporto dialettico con i testi, con le opere già depositate dalla tradizione. Seguendo quanto scrive Benjamin circa il concetto di dialettica storica, potremmo dire che ciò a cui Sanguineti mira è il risveglio dei testi, la loro redenzione (*Erlösung*). Egli, cioè, mette in atto un metodo dialettico secondo cui «ricordo e risveglio sono affini al massimo grado»⁷⁴, dove il primo di questi due termini racchiude il significato di “passato” (l'oggetto che si vuole conoscere) e il secondo di “presente” (l'interesse per tale oggetto). Quindi:

Si dice che il metodo dialettico consista nel tener conto di volta in volta della concreta situazione storica del suo oggetto. Ciò è però insufficiente. Per tale metodo è infatti altrettanto importante tener conto della concreta situazione storica dell'interesse per il suo oggetto, e quest'ultima è sempre riposta nel fatto che quest'interesse si precostituisce in quell'oggetto e, ciò che più conta, che esso rende concreto quell'oggetto in sé stesso, promuovendolo dal suo essere di allora alla concretezza dell'essere attuale (essere meglio!). [...] La sua configurazione in quanto superiore attualità spetta all'immagine in cui la comprensione lo riconosce e lo colloca. E questa presentificazione e compenetrazione dialettica di circostanze che appartengono al passato è la prova di verità dell'agire presente⁷⁵.

Parafrasando ancora Benjamin, quindi, Sanguineti «non tanto rende conoscibile l'oggetto quanto piuttosto ne produce attraverso l'immagine un incremento di esistenza provocandone l'attualizzazione, che è l'essere presente nello stato di veglia, il passare dal mero essere all'essere desto»⁷⁶. Il poeta genovese si avvicina ai classici della letteratura consapevole di come essi si siano museificati, siano studiati – assai – da critici e docenti universitari, con un'acribia filologica che ha

⁷² «[...] il travestimento si configura, per certi versi, come uno straniamento dell'interferenza», in E. Risso, *Anarchia e complicazione*, cit., p. 38.

⁷³ Curi evidenzia efficacemente tutto questo quando analizza il travestimento del *Faust* nel suo *Gli stati d'animo del corpo*, cit., pp.279-287.

⁷⁴ W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, a cura di M. Ranchetti e G. Botola, Torino, Einaudi, 1997, p. 137.

⁷⁵ W. Benjamin, *Città onirica*, in ID., *Opere di Walter Benjamin*, 11, a cura di R. Tiedemann e G. Agamben, Torino, Einaudi, 1986, p. 512 (trad. it. di M. De Carolis).

⁷⁶ F. Curi, *Struttura del risveglio*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 24.

raggiunto livelli notevoli, ma che ha portato, finalmente, alla cristallizzazione dei loro contenuti, che li ha relegati nell'epoca e nel contesto di loro appartenenza, rendendoli, dunque, "silenti" ai giorni nostri. È chiaro, quindi, che il travestimento possa essere applicato quasi imprescindibilmente in campo teatrale poiché la sovrapposizione di una maschera al testo d'origine non è altro che la sua "rimessa in vita" (il suo inverarsi sulla scena), e tale elemento è costitutivo del teatro stesso: così il testo di partenza dialoga *hic et nunc* con il contesto spaziale, temporale e sociale nel quale è stato "risvegliato", in un rapporto reale e presente con il pubblico che vi assiste.

Mutiamo noi, muta il mondo, nel mondo mutano anche le tecniche, mutano i linguaggi, o meglio mutano le ideologie e i linguaggi e con questo si deve fare i conti e ci saranno anche momenti di replicazione di certe soluzioni, perché non è che le cose durino nemmeno un giorno solo, per quella che è la loro efficacia, anzi, in fondo la durata di un testo o di una soluzione è dovuta al fatto che è profondamente radicata in un momento dato preciso e concreto, e contiene la decifrazione di ciò che effettivamente è il senso di una situazione storica⁷⁷.

Citando Mallarmé e la sua "Musa dell'impotenza"⁷⁸, potremmo affermare che zittire un'opera, attraverso l'esclusivo studio filologico, equivale a dichiarare il suo sistema di significati come chiuso, cioè vanificare la tensione prima di un vero capolavoro letterario: il suo essere non-finito, non perfettamente concluso. Cito a tal proposito un articolo di Alberto Manguel:

Ogni opera d'arte o di letteratura, che sfugga alla nostra comprensione, tanto da farcela chiamare grande è, in quanto tale, incompleta, perché deve mantenere vive le domande sulla sua essenza e incerta l'intuizione dell'insieme. Deve prevedere incrinature e varchi in cui il lettore possa spingersi a esplorare e interpretare⁷⁹.

Ecco l'*Erlösung*; ecco, finalmente, l'importanza dell'azione drammaturgica. Ri-attivandola per il palcoscenico, facendola deflagrare dal *continuum* storico in cui si era cristallizzata, Sanguineti riapre l'opera (anzi, ne rileva la sua essenziale apertura⁸⁰), ne slaccia le fila, riporta in superficie le contraddizioni attualizzanti, pone lo spettatore in rapporto diretto e privilegiato (senza mediazione

⁷⁷ Così Sanguineti in A. Liberovici, *Intervista a Edoardo Sanguineti*, cit., p. 118.

⁷⁸ Cfr. la lettera autobiografica che Mallarmé indirizzò il 16 novembre 1885 a Verlaine per il profilo che questi voleva inserire nella raccolta *Hommes du jour*, ora in S. Mallarmé, *Correspondance*, vol. II, Paris, Gallimard, 1965, pp. 299-304.

⁷⁹ A. Manguel, *La virtù dell'artista imperfetto*, in «La Repubblica», 2 settembre 2011, p. 45. Presente anche on-line nell'archivio di www.repubblica.it.

⁸⁰ Così Sanguineti in *Scribilli*, cit., p. 160: «Ogni opera [...] è aperta, apertissima, spalancata. Le associazioni libere che suscita sono di piena responsabilità, e di totale godimento, del lettore associante, che se le coltiva come gli pare, come può, e come merita».

alcuna) con la maschera parodistica del testo originale, con il classico “travestito”: poiché agisce propriamente attraverso il mezzo della scrittura, il suo è un *teatro di parola*.

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 è tutto 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 né si sente né si vede bene, in una parola quello che io chiamo volentieri luna-park. Sono sempre stato tentato di prendere posizione a favore del luna-park di fronte al rischio di un teatro ridotto a letteratura, di un teatro cioè “ben fatto” in cui la percezione rischia continuamente di scivolare nella pura lettura. Una lettura a sua volta “ben fatta” che ha però in sé il pericolo dell’accademizzazione. La mia simpatia va insomma ad un teatro di parola che non diventi teatro letterario⁸¹.

Contro la museificazione del testo e per la sua ri-attualizzazione necessaria nel *praesens* della scena e del mondo, Sanguineti spinge la sua scrittura (e, quindi, le sue parole) ai limiti estremi di una simulazione dell’oralità (categoria della comunicazione articolata che non ubbidisce ai codici dello scritto) e della vocalità (suono materiale, fisiologico). Le parole del suo teatro sono performative sia nell’incontro/scontro a cui sono soggette sul palcoscenico della scrittura, poiché richiamano la produzione orale del pensiero e implicano una continua azione a posteriori di riordino logico, sia perché implicito è il richiamo alla loro riproduzione vocale. Insomma, per dirla con le chiarissime parole di Maria Antonietta Grignani: «la *fabula agenda* del testo drammatico, predisposto per la recitazione, è tutta sbilanciata verso la *fabula acta* che verrà, dove la voce naturale, il gesto e i fattori paralinguistici si pigliano una bella rivincita nel corpo dell’attore, data la complessità semiotica della comunicazione teatrale»⁸².

Sanguineti, per travestire, attua delle allegorie (il riferimento è sempre a Benjamin), delle «immagini dialettiche», cioè attua un «conferimento di senso che però si realizza attraverso un trasferimento»⁸³. Solo così può esserci (e questo è puro materialismo storico) «la nascita dell’autentico tempo storico, il tempo della verità»⁸⁴: il tempo del presente, diremmo noi, usando

⁸¹ Così Sanguineti intervistato in *Orlando furioso: un travestimento ariostesco di Edoardo Sanguineti*, cit., pp. 293-294.

⁸² M. A. Grignani, *Sul teatro di parola di Sanguineti*, in EAD., *Novecento plurale*, Napoli, Liguori Editore, 2007, pp. 197-198.

⁸³ M. D. Pesce, *Edoardo Sanguineti e il teatro*, cit., p. 69.

⁸⁴ W. Benjamin, *Teoria della conoscenza e del progresso*, in W. B., *Opere di Walter Benjamin, Parigi capitale del XIX secolo*, cit., p. 599 (trad. it. G. Russo).

parole care al Teatro novecentesco. Il travestimento, dunque, è una «forma di mantenimento del vero»⁸⁵.

Sanguineti agisce prima della realizzazione spettacolare, si occupa della drammaturgia, nel senso proprio di scrittura scenica del dramma, e soprattutto dell'«ingrediente» verbale. Nonostante questo, per definire la sua posizione, utilizza l'appellativo di *Dramaturg*.

In una cultura, poniamo come quella tedesca, la figura del “Dramaturg” è 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, sul 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, in questo senso⁸⁶.

Come sappiamo, il *Dramaturg* è una figura nata in Germania nel corso del Settecento che collabora con il capocomico (e poi con il regista e con l'attore-regista) nell'elaborazione del testo o della partitura da recitare attraverso un lavoro molto stretto con gli attori e con la scena. Nel corso del Novecento la figura del regista acquista sempre più importanza e, in Italia, la drammaturgia si discosta spesso dalla sua esecuzione scenica. Proprio perché inserito in questo contesto culturale, Sanguineti non si occupa delle prove, non ha rapporto alcuno con gli attori, al massimo conferisce con il regista in un altro momento e in un altro luogo (ricordiamoci del suo rapporto con Ronconi). Egli ri-attiva il testo, lo rende attuale, talvolta (basti pensare al caso di *Commedia dell'Inferno*) suggerendo, attraverso lunghe didascalie, accorgimenti scenici e registici. La ri-attivazione che propone Sanguineti restituisce sì all'opera di partenza una prospettiva di autentica vita scenica, ma non lo fa adeguando la drammaturgia alle azioni e alle proposte degli attori in scena, così come il compito del *Dramaturg* prevedrebbe. Famoso è il caso della sua traduzione *Edipo tiranno* di Sofocle messo in scena da Benno Besson per la prima volta al Festival dei Due Mondi di Spoleto nel 1980. La prima lettura della traduzione sanguinetiana sconvolse gli attori: non erano abituati alla cifra di oralità della sua scrittura (così poco tradizionalmente letteraria rispetto alle traduzioni abituali) e temevano di non riuscire a metterla a memoria. In realtà, almeno così ci dice Sanguineti, il lavoro per loro fu molto meno difficile del previsto e molto più veloce del solito.

Agli attori Besson suggerì di leggere – in attesa della mia – la traduzione di Quasimodo. Io ritardavo perché nel frattempo ero diventato deputato: [...]. La traduzione di Quasimodo era allora la più moderna, la più illustre, la più sensata per consentire agli attori di leggere o di

⁸⁵ M. D. Pesce, *Edoardo Sanguineti e il teatro*, cit., p. 34.

⁸⁶ *Ivi*, pp. 157-158.

rileggere l'Edipo: e così Besson la consigliò ai suoi attori. Quando arrivò la mia traduzione, fu una ribellione. Gli attori dissero a Besson che non sarebbero mai riusciti a pronunciarla, E nemmeno a mandarla a memoria: ogni due parole una virgola, un inciso; mancava quel flusso continuo a cui si erano abituati con Quasimodo. Besson rispose: o si fa così, o non si fa, cominciamo le prove. E gli attori – fatto incredibile – si convertirono. E furono proprio loro a dirmelo, quando parteciperai alle prove.⁸⁷

Riteniamo, comunque, che il Nostro utilizzasse tale termine ispirandosi a uno dei compiti del *Dramaturg*, che, utilizzando le parole di Meldolesi, è quello di «addetto al buon funzionamento delle ruote teatrali, ovvero a favorire la loro disposizione a connettere la scena, il testo o partitura e gli spettatori»⁸⁸.

Avendo posto queste basi, possiamo ora entrare più nel dettaglio, per capire in che modo Sanguineti travesta i testi della tradizione, in modo che siano «in parte traduzione, in parte riempimento, in parte modernizzazione, in parte parodia»⁸⁹. Assecondando i propri studi universitari riguardanti la cultura medievale, egli ritrova nel palcoscenico l'occasione in cui il re si mostra nudo, il luogo dell'abbassamento e del distacco, del ribaltamento e della carnevalizzazione. Lo spazio teatrale è il luogo ideale in cui la spinta anarchica e disgregatrice possa trovare senso e ordine. Oltre il *limen* del sipario, il ribaltamento è concesso perché esso serve una volta di più a svelare la vera e sincera struttura dell'esistente, senza possibilità di censura. Attraverso un nuovo costume di scena, palesemente esibito, molto spesso degradato e degradante, anche il classico letterario acquisisce un linguaggio fattivamente comprensibile, manifesta davanti allo spettatore l'attualità, la spontaneità in lui innervata dall'autore originario. Ovviamente è una comprensione meditata, che deve passare cioè inevitabilmente attraverso un'interpretazione intellettuale fatta dagli spettatori a posteriori. Perdendo la patina noiosa dell'intellettualismo, scevro dai legami con gli accademismi di genere, il nuovo testo, che sostituisce l'originale, esprime liberamente i contenuti ritenuti reali e fondativi di quello matrice. Facciamo un paio di esempi: uno, assai conosciuto, riguardante l'*Orlando Furioso* e poi un altro, al momento rapidissimo, circa il testo che maggiormente ci interessa, *Commedia dell'Inferno*.

Nell'opera ariostesca motivo fondamentale è l'*entrelacement*, l'incrociarsi delle avventure dei vari paladini. Nel poema tale intreccio avviene in una dimensione verticale: il racconto di un'avventura viene interrotto, per lasciare spazio al segmento di un'altra storia, per poi essere ripreso e così via. Affinché lo spettatore possa essere perfettamente conscio della moltitudine di

⁸⁷ E. Sanguineti, *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, a cura di F. Condello e C. Longhi, Milano, Rizzoli, 2006, pp. 9-10.

⁸⁸ C. Meldolesi - R. M. Molinari, *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, cit., p.14.

⁸⁹ Così Sanguineti in A. Liberovici, *Intervista a Edoardo Sanguineti*, cit., pp 113-114.

avventure che l'*Orlando furioso* raccoglie, affinché possa saggiarne la vertigine compositiva, Sanguineti e Ronconi optano per una simultaneità dell'esposizione delle storie (ricucite prima secondo i nuclei tematici): non un incastro razionale e organizzante, quindi, ma una sovrapposizione disgregante. Nella confusione di voci che si scontrano e rimbalzano, nella caotica stereofonia dell'insieme, il pubblico ritrova da sé la tecnica dell'*entrelacement*: costretto a decidere il proprio percorso personale, a crearsi il proprio intreccio (proprio come Ariosto), saggia la dimensione euforica da fiera del mondo tardo medievale e cortigiano. Recuperata la dimensione di racconto propria dei cantari medievali, Sanguineti la stravolge anche dall'interno. Nonostante negli articoli giornalistici che accompagnano il debutto, a Spoleto, egli ribadisca più volte la fedeltà ideologica ai motivi del testo d'origine, il travestimento si allontana assai, ovviamente, dalla fedeltà filologica al modello ariostesco. Non solo, quindi, accavallamenti e tagli, ma anche modifiche testuali. I verbi sono volti al presente: la parola è gesto che si compie nel qui ed ora del teatro; non si racconta ciò che è avvenuto in un passato ma ciò che accade verbalmente nel presente. I cavalieri parlano in prima persona di sé stessi, smascherano la loro stessa finzione, affinché lo spettatore possa entrare in un contatto privilegiato con le parole (straniare) che essi stessi pronunciano⁹⁰.

L'*Orlando Furioso* è molto manipolato, non solo perché è montato e rismontato, ma anche perché c'è un falso Ariosto fabbricato non solo quando dalla terza persona si passa alla prima, ma anche quando faccio tornare le rime là dove non tornano più oppure abbandono l'ottava pur mantenendo l'endecasillabo⁹¹.

Così è anche per la *Commedia dell'Inferno*, che porta «già in insegna»⁹² i tratti dell'operazione del travestitore: riportare il capolavoro dantesco alla sua condizione mezzana, togliendone le incrostazioni auliche e tragiche che i vari critici moderni vi hanno apportato, eliminando le sovrastrutture inutili e facendone affiorare l'intima essenza di romanzo (anzi, di «antiromanzo»⁹³), di viaggio umano dalla gravezza del proprio presente ad una possibile ascesi. Così, lo spettatore, ritrovandosi nei panni di un Dante-personaggio smarrito e incredulo (i dannati, infatti, si rivolgono direttamente al boccascena) può misurarsi con i mostri del proprio presente, può ritrovare (al pari dei contemporanei del poeta fiorentino) vomitati nell'oltretomba demoniaco tutti gli orrori/errori in cui riconoscersi. Così, ad esempio, nel girone di Malebolge, l'osservatore ritroverà che a descrivere

⁹⁰ Per un'analisi approfondita del travestimento ariostesco, rimandiamo al volume di C. Longhi, *Orlando furioso di Ariosto-Sanguineti per Luca Ronconi*, Pisa, Ed. ETS, 2006.

⁹¹ Così Sanguineti in E. Buonaccorsi, *Il grande teatro è solo hard*, cit., p. 7.

⁹² E. Sanguineti, *Notizia*, in ID., *Commedia dell'Inferno*, cit., p. 98.

⁹³ Sanguineti: «Così è la narrazione della *Commedia*, che naturalmente non è un romanzo, ma un antiromanzo, se vogliamo usare un termine di cruda contemporaneità» (N. Lorenzini, *Nota al testo seguita da un dialogo con l'Autore*, in E. Sanguineti, *Commedia dell'Inferno*, cit., p. 117).

l'ambientazione infernale sono le esatte parole di Dante travestite da presentatore e valletta televisivi.

Perciò il verso di Dante, inscatolato in uno strumento visivo da set cinematografico, contratto in raffiche di frammenti, deformato da sovrapposizioni vocali, affiora dal vortice come un relitto scampato al naufragio⁹⁴.

Come abbiamo cercato di dimostrare, l'operazione di travestimento di Sanguineti parte da una riflessione sul linguaggio. Da questa vengono tratte, poi, le conseguenze per mettere in discussione anche lo statuto dell'attore e della scena: vediamo un po' più da vicino. Partiamo da ciò che scrive Risso riguardo alla scrittura sanguinetiana di *Laborintus*: essa si realizza in esecuzione, in quanto i frammenti citazionali di cui è composta, posti l'uno accanto all'altro, subiscono lo stesso trattamento delle note musicali in una improvvisazione jazzistica; in questo senso tali frammenti sono sottoposti ad un processo di travestimento⁹⁵. Parafrasando quanto scritto, potremmo dire, riprendendo la definizione di "teatro di parola", che proprio in teatro i testi sanguinetiani raggiungono la consistenza materica, la eseguibilità che ricercavano da tempo: i testi, così travestiti, dichiarano e manifestano loro stessi con l'urgenza del loro accadere fattivamente, proprio come attori di fronte a un pubblico.

In una corrispondenza datata luglio 2003 tra il nostro autore e Gilda Policastro⁹⁶, Sanguineti individua tre livelli di travestimento, riguardanti il modo con cui esso agisce sui testi:

1. un livello minimo (la traduzione di testi appartenenti ad altre letterature),
2. un livello medio (una libera rivisitazione di un testo preso come modello – es. *Orlando furioso*, *Faust*, *Commedia dell'Inferno*),
3. un livello massimo (come in *Sei personaggi.com* dove c'è una «devastazione sfigurante» volta a far emergere il solo concetto che interessa all'autore).

In tutti e tre i casi la parola è azione di svelamento (*αναγνώρισις*) che si compie sulla scena attraverso la mediazione di un attore. Sanguineti scrive certamente per degli attori, ma scrive affinché essi possano pronunciare le sue parole, perché essi siano tramite perfetti del vero protagonista dello spettacolo: il testo⁹⁷. Già in tutti i testi teatrali che non sono travestimenti, la parola acquisisce protagonismo e pregnanza materica: le parole sono *gesto fisico*, evocano le azioni

⁹⁴ Così Artioli in ID., *Il fantasma del corpo crocifisso. Visionarietà e parola nella drammaturgia di Sanguineti*, in AA. VV., *E. Sanguineti. Opere e introduzione critica*, Verona, Anterem, 1993, p. 91.

⁹⁵ Cfr. E. Risso, *Anarchia e complicazione*, cit., pp. 26-27.

⁹⁶ Cfr. G. Policastro, *In luoghi ulteriori*, cit., p. 92.

⁹⁷ Cfr. M. D. Pesce, *Edoardo Sanguineti e il teatro*, cit., p. 13, a proposito di *Passaggio*: «Le parole assumono direttamente ruolo e vesti di attori, quasi si dicono, non vengono dette, in sostanza cominciano a travestirsi».

di un corpo assente, sono scritte per essere emesse da una voce considerata a tutti gli effetti “elemento corporeo”⁹⁸. Il corpo materiale viene annullato a favore di uno immaginario.

L’incarnazione è sempre insufficiente, per perfetta che sia, rispetto alle possibilità gestuali che un testo – un canovaccio, diciamo – può proporre. [...] L’attore reale è un’incarnazione eternamente insufficiente rispetto a quel corpo ideale, a quella voce ideale che si può giocare, anche in teatro, nel teatro della mente⁹⁹.

Il travestimento avviene prima di tutto sul corpo, in quel corpo materico ma ideale, superiore e di concetto, che sta nella mente logocentrica dell’autore. Se noi investiamo la parola di fisicità, se essa diviene gesto e quindi può presentificare un corpo, seppur fantasmatico, essa può essere travestita, anzi acquista ancora più potere in quanto identificabile con il corpo immaginario del mondo onirico. Il palcoscenico di Sanguineti è quindi paragonabile ad un sogno in cui a muoversi sono parole consistenti, fantasmi di corpi che evocandone la presenza ne raddoppiano la forza.

Non è un caso che il mio primo testo costruito con un senso di una precisa poetica del teatro, *Traumdeutung*, è un testo che è un racconto onirico: un racconto di quattro sogni, da cui lo spettatore può estrarre una specie di sovrasogno e dove, quindi, l’esperienza del corpo onirico o della dimensione onirica del corpo del suo vissuto, è, al possibile, tematizzata, portata in luce e portata in scena¹⁰⁰.

Se poi ad avvicinarsi in scena sono testi travestiti, possiamo affermare – utilizzando ancora la definizione benjaminiana di *Erlösung* – che essi hanno la capacità di «condurre il passato a porre in una situazione critica il presente, come il sogno è uno sguardo straniato e critico sulla realtà della veglia»¹⁰¹. I testi travestiti, a teatro, come gli attori, fanno le veci di qualcos’altro.

Ma “travestimento” è categoria che incide, e questo adesso importa soprattutto, ove intervenga un materiale verbale, nella trasformazione che subisce un testo, facendosi voce e gesto corporeo, straniandosi in azione. Il teatro di parola è travestimento di parola¹⁰².

⁹⁸ Cfr. le belle pagine di Pieter de Meijer, *Goethe, Faust e Sanguineti*, ora in E. Sanguineti, *Faust. Un travestimento*, cit., pp. 135-138.

⁹⁹ M. D. Pesce, *Edoardo Sanguineti e il teatro*, cit., p. 185.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 211.

¹⁰¹ E. Risso, *Anarchia e complicazione*, cit., p. 42. Per il testo benjaminiano di riferimento cfr. W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, cit., p. 137.

¹⁰² E. Sanguineti, *Notizia*, in ID., *Commedia dell’Inferno*, cit., p. 98.

Il teatro si fonda su questo senso del limite, su questo elemento diversificante, sbugiardante la finzione: la maschera, presente o assente che sia, che indica il distacco dall'immedesimazione emotiva. È, infatti, fondamentale, per Sanguineti, la distanza che separa lo spettatore dall'attore, il loro porsi in due spazi contigui ma opposti, il confronto tra i ruoli che denuncia la finzione essenziale del teatro. Il travestimento, al contrario dello straniamento brechtiano, è manifesta provocazione: esso funziona «se è *evidente* che si è davanti a della gente che non è messa fra parentesi, ma in maschera»¹⁰³. Travestimento diventa la definizione stessa del teatro per Sanguineti: «Che cos'è il teatro? È travestirsi»¹⁰⁴. Il gioco del teatro per Sanguineti si compiace di quella che lui stesso più volte chiama “emozione intellettuale”: attraverso questo raffreddamento, dovuto ad una mancanza di immedesimazione anche e soprattutto dalla parte del pubblico, quest'ultimo gode soprattutto del raggiungimento della comprensione del senso.

Secondo paradosso sanguinetiano: travestire per denudare. Facciamo anche qui un rapido raffronto, riguardante questa volta le traduzioni dei classici greci, il travestimento più tenue, e prendiamo come esempio le *Baccanti* di Euripide. «Come riproporre un'atmosfera e una discussione di fede prescindendo dalla tipologia più diffusa?» si chiede Umberto Albini nella prefazione all'edizione Feltrinelli del 1968, facendo riferimento per “tipologia più diffusa” al credo cristiano¹⁰⁵. Sanguineti-traduttore, infatti, da fine critico e filologo, non aveva potuto evitare il raffronto dialettico della tragedia euripidea con i successivi Atti degli Apostoli (di cui permangono echi) e soprattutto con il *Christus patiens*, centone bizantino costituito per la maggior parte da inserti provenienti da questa stessa tragedia euripidea. Nella sua operazione, quindi, mondo greco e lessico cristiano si mescolano, sfumando i contorni e provocando straniamento. Il manifestarsi di una parola come “miracoli”¹⁰⁶ è straniante, poiché completamente fuori contesto rispetto alla cultura greca, ma è proprio il riconoscimento di questa discrasia a spalancare le porte della verità sottile che vi sottende, il significato primo della parola greca tradotta: in questo modo lo spettatore gode di un'emozione intellettuale.

Lo stesso valga per l'esordio della *Commedia dell'Inferno*. La disintegrazione del verso operata da Sanguineti nel travestire il canto introduttivo della *Divina Commedia*, la frammentazione dell'endecasillabo dantesco (di alcuni dei più famosi e memorizzati endecasillabi danteschi), oltre a essere immagine ed effetto della macchina frantumatrice dell'Inferno, riattiva nella memoria il ricordo dell'originale. Il riconoscimento e l'apprezzamento della sonorità perfetta del verso

¹⁰³ F. Vazzoler, *La scena il corpo, il travestimento*, cit., p. 199 [corsivo nostro].

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 187.

¹⁰⁵ Cfr. Prefazione di U. Albini a Euripide, *Le baccanti tradotte da Edoardo Sanguineti*, Milano, Feltrinelli, 1968, p. 19.

¹⁰⁶ «Quest'uomo viene, qui, nella nostra Tebe, pieno di molto miracoli. Ora devi pensarci», in E. Sanguineti, *Teatro antico*, cit., p. 37.

dantesco avviene, infatti, nello spettatore attraverso la dissonanza con cui viene mascherata sulla scena. Nell'erosione estrema del verso riluce in filigrana l'ombra fulgida dell'originale.

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:

Nel mezzo del cammin di nostra vita
Mi ritrovai per una *selva oscura*,
ché la diritta via era smarrita.
Ahi quanto a dir qual era è cosa dura
Esta *selva selvaggia e aspra e forte*
Che nel pensie rinova la paura!
Tant'è amara che poco è più morte;
ma per trattar del ben ch'i' vi trovai,
dirò de l'altre cose ch'i' v'ho scorte.
Io non so ben ridir com'i' v'intrai,
tant'*era pien di sonno* a quel punto
che la verace via abbandonai.
Ma poi ch'i' fui *al piè d'un colle giunto*,
là dove terminava quella valle
che m'avea di paura il cor compunto,
guardai in alto e vidi le sue spalle
vestite già de' raggi del pianeta
che mena dritto altrui per ogne calle.

(E. Sanguineti, *Commedia dell'Inferno*, I
tempo, scena 3)

(Dante, *Inferno*, I, 1-18)

Quando Sanguineti scrive su e per il teatro, si scaglia sia contro la volontà di portare sulle scene una ricostruzione filologica di un classico sia contro la tensione al riadattamento. Polemizza soprattutto con il contemporaneo teatro di regia, il quale, a suo parere, compie un «adattamento nazional-attualizzante» dei classici, il cui risultato è una sorta di «classico rivisitato»¹⁰⁷. Non ci sono parole migliori di quelle di Risso, a questo punto, per riassumere la questione:

Il travestimento sanguinetiano si pone, quindi, anche come contraltare di questo processo di rivisitazione mercantile e attualizzante, riuscendo a renderci la distanza e l'essenza di un classico, mentre l'apparente fedeltà filologica al testo da un lato – poiché non tiene in dovuta

¹⁰⁷ E. Sanguineti, *Scribilli*, cit., pp. 71-74. Per una bibliografia più dettagliata che possa rappresentare le varie tappe della critica teatrale sanguinetiana, cfr. n. 58 di E. Risso, *Anarchia e complicazione*, cit.

considerazione la peculiarità essenziale del testo teatrale di essere un testo per la scena – e l'attualizzazione dall'altro – perché svuota l'opera per renderla commestibile – lo cancellano completamente¹⁰⁸.

Il teatro, per Sanguineti, esclude il mero intrattenimento, ma è affondo propositivo nell'organizzazione sociale degli uomini, ne diviene occasione di crescita, in quanto offre una superficie, una realtà in cui lo spettatore abbia la possibilità di *capire*. Il teatro è maestro nel sottolineare come il compromesso (indispensabile per la buona riuscita di un progetto) che porta alla realizzazione di uno spettacolo sia la base del travestimento. La socialità è capacità di dialogo, attitudine che può nascere solo dalla disponibilità a mettersi nei panni dell'altro. Progredire il confronto tra classi sociali, in una società democratica e capace di mettersi in gioco, significa proprio uscire dall'«autoidentificazione immediata» e intendere il proprio ruolo «mettendosi fuori di sé»¹⁰⁹.

Questa è la grande funzione del teatro: essere un'esperienza di laboratorio collettivo, in cui ci si prova esplicitamente a travestire. Lo prova l'attore, lo prova il regista che pilota le cose, lo prova il tecnico delle luci (per parlare del teatro oggi), il fonico e via discorrendo. Nella misura in cui lo spettatore coglie questo, allora questo lo coinvolge: non più nel senso della immedesimazione, della proiezione, ma nel senso che è profondamente interessato. E, vive, attraverso gli altri, esperienze che non vive nella quotidianità immediata, ma che rendono a lui trasparente la quotidianità. E, quindi, si diverte, perché è un'esperienza di arricchimento enorme, e che nessuna altra esperienza concede¹¹⁰.

“Dialettica”, “ruolo”, “straniamento”: tre concezioni che abbiamo visto ripetersi nella costellazione teatrale sanguinetiana e che divengono colonne portanti di un percorso pedagogico. Esse sono assunte e negate nel loro superamento da ciò che ormai abbiamo capito essere l'emblema della ricerca sanguinetiana: il travestimento. Ecco il presunto “inciampo” di Brecht: lo straniamento messo in pratica dall'autore tedesco rimaneva sulla soglia di un codice neutro, non provocava una reazione politica, da “cittadinanza attiva”, nello spettatore¹¹¹. Brecht si era accontentato di «rendere il paradosso di Diderot il centro e la struttura portante di una drammaturgia dialettica, in grado di creare uno spazio teatrale dove si *potesse* mostrare lo sviluppo critico e dialettico che l'ideologia vi

¹⁰⁸ E. Risso, *Anarchia e complicazione*, cit., p. 29.

¹⁰⁹ F. Vazzoler, *La scena, il corpo, il travestimento*, cit., p. 208.

¹¹⁰ *Ivi*, pp. 209-210.

¹¹¹ Sanguineti: «C'era, invece, [nel concetto di straniamento secondo Brecht] questo puntare sopra un codice convenzionato, ma convenzionato proprio come ultima sponda del teatro borghese neutro, dove il travestire non è più una provocazione; è semplicemente una messa fra parentesi: questo è uno spazio innocente dove si può dire qualsiasi cosa; la vita è altrove, la vera vita è altrove», *ivi*, p. 199.

può assumere»¹¹². Una società che accetta il travestimento, che vede nel rito del teatro, mantenendo inalterata la sua funzione magico-sacrale degli inizi, ripetersi la soluzione e il superamento delle proprie tensioni interne, è sulla buona strada per interpretare il mondo e per poterlo, infine, modificare. Lo scopo ultimo del travestimento del Sanguineti-militante è la messa in forma di una necessità: il patto sociale.

Se Marx rappresenta la coscienza di dover partire dalla piena soddisfazione delle necessità materiali senza le quali non si hanno le “spirituali”, Gramsci e Benjamin sono, in stemma, la consapevolezza estrema delle contraddizioni della storia, poiché il progresso non è fecondo di magnifiche sorti e progressive, ma i suoi esiti sono sempre incerti; la barbarie è una bufera che trasforma, è uno stadio al quale si può regredire e nel quale si può precipitare. Per Sanguineti, come per Gramsci, nello scontro tra gruppi sociali non si esclude aprioristicamente l’apocalittica distruzione totale delle classi in lotta, la catastrofe autodistruttiva¹¹³.

Vorremmo concludere mettendo a confronto (ancora una volta) l’operazione sanguinetiana con Benjamin, qui in particolare con il *Programma di un teatro proletario di bambini*: «Poniamo il problema molto semplicemente – ma non smetteremo di porlo – degli strumenti per un’educazione dei bambini proletari fondata sulla coscienza di classe», questo scrive il filosofo tedesco nel cominciare a stendere sistematicamente il suo programma¹¹⁴. Fondamento (sbagliato) dell’educazione borghese è il metodo, l’idea a cui si educa; compito del proletariato è, invece, basarsi su di un quadro, un «ambiente oggettivo in cui si educi». Questo luogo altro non è che il teatro, poiché solamente qui «la vita intera appare inquadrata nella sua incommensurabile pienezza». Sanguineti parla molto spesso dell’importanza dell’elemento ludico, un gioco ovviamente serissimo, come ci è stato insegnato da teorici come Huizinga.

Il teatro è gioco, il travestimento una forma di gioco¹¹⁵.

La scrittura sanguinetiana vuole essere completamente libera da condizionamenti morali, pura – se non fosse che la sua delizia è l’essere estremamente impura. Sanguineti nel suo laboratorio sperimenta, con il permesso che si è concesso *pro more suo*, l’anarchia delle infinite possibilità. Potremmo arrischiarci a dire, e qui ci viene in soccorso Benjamin, che la tensione ultima

¹¹² E. Riso, *Anarchia e complicazione*, cit., p. 29 [corsivo nostro].

¹¹³ *Ivi*, p. 45.

¹¹⁴ Le citazioni che, a partire da qui, appariranno dello scritto di Walter Benjamin sono tratte da W. Benjamin, *Programma di un teatro proletario di bambini*, in ID., *Opere complete*, III, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser (ed. italiana, a cura di E. Ganni), Torino, Einaudi, 2010, pp. 181-186 (trad. it. G. Carchia).

¹¹⁵ F. Vazzoler, *La scena, il corpo, il travestimento*, cit., p. 208.

dell'artista-Sanguineti, per poter aderire il più possibile alle istanze del contemporaneo, è quella di rimanere bambino.

Da questa collettività [*di bambini*] si irradiano non soltanto le forze più potenti, ma le più attuali. L'attualità del formare e dell'atteggiarsi infantili è in realtà insuperata.

Certo, il pensatore d'oltralpe faceva riferimento ad un collettivo, Sanguineti si pone, invece, come singolo interprete di una pratica, ma non dimentichiamo la sua tensione alle collaborazioni, in cui il travestimento, attraverso l'importanza del progetto, investiva i ruoli di tutti. Torna in nostro soccorso, ancora una volta, il *Programma*:

E tuttavia le messe in scena di questo teatro non sono, come quelle del grande teatro borghese, il vero scopo dell'intenso lavoro collettivo che si realizza nei circoli infantili. Qui le rappresentazioni avvengono *en passant*, quasi per caso, come un momento di gioco, che interrompe lo studio in via eccezionale. Chi dirige attribuisce poco valore a questo momento. Per lui ciò che conta sono le tensioni che si sciolgono in queste rappresentazioni. Le tensioni del lavoro collettivo costituiscono gli educatori.

Sanguineti è al contempo guida esterna del gioco e primo giocatore, dentro e fuori contemporaneamente, con la capacità che gli è propria di fermarsi sulla soglia, un attimo prima di dettare qualunque influenza, per consegnare al regista e agli attori il lavoro *in fieri*, senza pretese alcune sulla sua realizzazione effettiva¹¹⁶.

Perché nel circolo infantile non riuscirebbe a reggersi nessun direttore che volesse agire immediatamente sul bambino – secondo l'idea borghese – come "personalità morale". Qui non esiste influsso morale. Qui non esiste influsso immediato. (Che sono i principi su cui poggia la regia nel teatro borghese). Ciò che conta è unicamente l'influsso mediato dell'educatore attraverso i materiali, i compiti, gli allestimenti.

È questa idea "progettante" che viene resa "osservabile" sul palco dal gioco dei travestimenti. Sono le soluzioni ai conflitti trovati nel gioco teatrale che possono educare il pubblico adulto: «da ciò

¹¹⁶ «Mi è capitato spesso di trovare dei registi che mi chiedevano di manipolare dei testi miei, rimescolandoli insieme per esempio, e fare un loro montaggio magari anche con inserzioni di poesie. 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 giusto 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. Io faccio il mio lavoro, produco testi, lui fa il suo, mette in scena e mi pare che abbia diritto ad un suo spazio di libertà», così Sanguineti in A. Liberovici, *Intervista a Edoardo Sanguineti*, cit., p. 111.

deriva che le rappresentazioni del teatro di bambini debbano agire sugli adulti come una genuina istanza morale». Attenzione, però: non si vuole parlare assolutamente, in questa sede, di alcun tipo di esercizio di scrittura regressiva, infantile, ovvero di sprofondamento nell'inconscio (come può aver sperimentato molta pittura o scrittura surrealista): anche quando parla di mondo onirico, Sanguineti “rappresenta” il sogno. Potremmo dire che coniuga un uso magistrale della retorica, delle sue sterminate conoscenze letterarie (e non solo) con la spinta gioiosa e incendiaria che è propria della libera creatività infantile¹¹⁷. I travestimenti, non ultimo il tentativo di teoria generale a riguardo, illuminano proprio questa strada: da politico militante, Sanguineti come prima cosa abolisce i limiti, si ribella alla claustrofobia dei *genera* letterari. Da buon oulipiano/oplepiano e patafisico (Sanguineti ha coperto all'interno di questi gruppi diverse cariche, da quelle di Trascendente Satrapo del “Collegio di Patafisica” e, dunque, Gran Maestro dell'Ordine della Grande Giduglia, nonché Faraone Poetico dell'“Institutum Patafisicum Mediolanense”, a quelle di membro di OULIPO e presidente di OPLEPO), egli è profondamente amante dell'essere umano, scommette sul continuo metamorfosarsi dei saperi, perché ciò che è immobile stagna e, poi, muore. Questo il suo compito in tutti gli ambiti in cui professò il suo mestiere di intellettuale: mettere in discussione, ripartire da zero. D'altronde, come afferma il pensatore tedesco: «la disciplina che la borghesia esige dai bambini è il suo marchio d'infamia». Sempre in Benjamin troviamo scritto:

La rappresentazione è la grande pausa creativa nell'opera educativa. Essa è, nel regno dei bambini, ciò che è stato il carnevale negli antichi culti. Ciò che sta più in alto viene ora a trovarsi in basso, e come a Roma durante i Saturnalia il signore serviva lo schiavo, così durante la rappresentazione i bambini stanno sulla scena istruendo ed educando gli educatori attenti. Nuove forze, nuove innovazioni emergono delle quali spesso chi dirige non sospettava nulla durante il lavoro. Solo in questo sprigionarsi selvaggio della fantasia infantile egli impara a conoscerle. I bambini che hanno realizzato il teatro così sono diventati liberi nelle stesse rappresentazioni. Nel gioco teatrale si è adempiuta la loro infanzia. [...] Davvero rivoluzionario è il segnale segreto dell'avvenire che parla nel gesto infantile.

L'opera sanguinetiana può essere, quindi, definita un grande panegirico a favore della libertà. Il travestimento è un inno alla ricerca della propria strada, inno alla discussione, alla cooperazione, mantenendo sempre come faro sull'infinita distesa della storia, umana e personale, la rivoluzione possibile. «Non ho creduto in niente» chiosa *Postkarten 50*¹¹⁸. La tensione all'anarchia

¹¹⁷ Cfr. anche l'analisi della figura del clown che Sanguineti fa nel suo *L'incendiario*, in ID., *La missione del critico*, Genova, Marietti, 1987, pp. 60-81.

¹¹⁸ Ora in E. Sanguineti, *Segnalibro*, cit., 1982, p. 210.

rimane in Sanguineti, come «rifiuto di ogni credo e di ogni dogma»¹¹⁹, ma se il suo problema era allora «trasformare l'impulso alla rivolta in una proposta di rivoluzione»¹²⁰, possiamo affermare che, forse, il messaggio principe che egli ci lascia è che la libertà individuale si acquisisce solo se si hanno gli strumenti culturali per mantenerla e giustificarla: un senso di anarchia bambina saggiamente organizzata da una teleologia “progettante”¹²¹.

Non stupisce, quindi, la reazione meravigliata di Federico Tiezzi di fronte alla proposta ricevuta presso lo studio genovese di distruggere il verso infernale dantesco.

“Come sarebbe a dire levare il tutto?”. Balzai indietro sulla sedia. Sanguineti guardava e mi sorrideva un po' mefistofelico.¹²²

Sanguineti, da fine conoscitore, intuiva le potenzialità dialettiche dell'opera dantesca, ne saggiava le possibilità ludiche nascoste, con quella curiosità che spinge il bambino a smontare il giocattolo per capirne il funzionamento. È comprensibile, allora, il difficile rapporto di collaborazione che caratterizzò l'asse Genova-Prato, rapporto colto «in mal punto», a detta dello stesso Professore¹²³, poiché di “crudele” e “criminale” nei nuovi *Magazzini* rimaneva ben poco, tanto erano protesi verso il nuovo concetto di *Teatro di Poesia*.

¹¹⁹ E. Risso, *Anarchia e complicazione*, cit., p. 45

¹²⁰ E. Sanguineti, *I santi anarchici*, cit., p. 15.

¹²¹ «La dissacrazione è in lui sempre mirata, mai fine a sé stessa, sempre costruttivamente distruttiva, come la provocazione e la burla e quant'altro, e cioè sempre messa al servizio di qualcosa che sta fuori e oltre (ma mai troppo oltre) l'uso dello strumento, mezzo e fini non vengono mai confusi, al massimo è ben accetto un sano macchiavellismo» in A. Pietropaoli, *Unità e trinità di Edoardo Sanguineti*, Napoli, Ed. Scientifiche Italiane, 1991, pp. 122-123.

¹²² F. Tiezzi, *Introduzione (teatrale) a commedia (cinematografica)*, in E. Sanguineti, *Commedia dell'Inferno*, cit., p. 13.

¹²³ Cfr. N. Lorenzini, *Nota al testo seguita da un Dialogo con l'Autore*, in E. Sanguineti, *Commedia dell'Inferno*, pp. 114-115.

1.3 – IL TÓPOS INFERNALE NELL’OPERA DI SANGUINETI.

Tendono alla chiarezza le cose oscure

E. Montale, *Ossi di seppia*.

L’Inferno è un richiamo costante, un vero e proprio “basso continuo”, del mondo sanguinetiano. Numerosissime sono le accezioni in cui questa condizione oltremontana viene declinata: *in primis*, esistono dei veri e propri luoghi definibili come *infernali*, ove si coltiva una scrittura che, per le sue particolari caratteristiche, viene descritta a sua volta come *infernale*; ci sono, poi, dei procedimenti di abbassamento degradante, dei marchingegni *infernali*, capaci di destabilizzare i *monumenta* storici e letterari, rovesciandone il senso (ma palesandone il contenuto); vi è, finalmente, il comico caustico e grottesco, che nulla ha del ridanciano, ma che appartiene a quella particolare risata *infernale* definita dallo stesso autore “*fou rire*”. Su questi spazi fisici e letterari domina il faro che tutto illumina e interpreta: la prima cantica del capolavoro dantesco, luogo letterario di avvio della ricerca sanguinetiana, studiato approfonditamente (si ricordi qui il lungo progetto di tesi di laurea con Giovanni Getto, edita in seguito da Olschki nel 1961, con il titolo “*Interpretazione di Malebolge*”) e poi travestito, per renderlo *imago*, specchio apocalittico della deriva autodistruttiva dell’umanità post-atomica (in, appunto, *Commedia dell’Inferno*).

1.3.1 – Inferno come *tópos*, Inferno come ripetizione.

Prima di tutto una precisazione: con la parola “Inferno” (qui appositamente contraddistinta da lettera capitale) intendiamo riferirci ad un ambiente ideale che nulla ha di concreto. In quanto idea essa può, di conseguenza, reificarsi in tutte le sue declinazioni, sia letterarie che reali, depositate dalla tradizione, metamorfosandosi, di passaggio in passaggio, in tutti quegli “accidenti” attraverso cui tenteremo di spiegare le fantasmagorie tecniche ed ermeneutiche messe in pratica da Sanguineti, nella sua particolare *reductio ad unum* dell’universo umano. Se Pozzi scrive a proposito del *tópos*

La ripetitività riguarda tanto le forme, che divengono formule, quanto i contenuti che divengono luoghi comuni; luoghi comuni non già nel senso usato dalla topica, ma nel senso di concetto ricorrente in determinate circostanze del discorso¹²⁴,

dobbiamo qui alcune spiegazioni preliminari per non cadere in un errore di interpretazione. S’intende, in questa sede, parlare di “Inferno come *tópos*”, esclusivamente per ciò che riguarda la

¹²⁴ G. Pozzi, *Temì, tópoi, stereotipi*, in *Letteratura italiana*, a cura di Asor Rosa, vol. III, tomo I, Torino, Einaudi, 1984, p. 393. Ricorda questa citazione B. Mortara Garavelli in B. M. G., *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1988, p. 88.

produzione sanguinetiana e non il panorama letterario *tout court*. Tale sottolineatura è fondamentale perché, come si andrà individuando nel proseguo di questo paragrafo, pensare che Sanguineti sia interessato al tema dell'inferno solamente come *locus horridus*, è assai limitativo rispetto al suo operato. Più che luogo fisico, infatti, si cercherà di dimostrare come per l'intellettuale genovese l'Inferno sia un mezzo, una maschera: figura significativa, tanto quanto di significato. L'Inferno di Sanguineti non ha nulla di certo, non è fissabile in un'unica descrizione, sfugge i contorni "incasellanti" propri della retorica consueta. Creativamente in movimento, facile alla metamorfosi, è esso che si adatta al contenuto (come una maschera della miglior fattura, appunto) e non il contrario (secondo quanto afferma la definizione, ancora medievale, di "luogo comune")¹²⁵. Tale procedimento è innato nella produzione di Sanguineti, tende a ripetersi infinite volte ed è sempre (comunque) diverso, in base alle intenzioni che spingono lo scrittore a scrivere, secondo la poliedricità del suo genio.

È inutile tentare di ritrovare nella coazione a ripetere del motivo infernale una sorta di pulsione "nevrotica" del Nostro. Andremmo contro la sua stessa poetica programmatica se tentassimo di rintracciare nelle sue opere l'autobiografia spirituale ed esperienziale dell'Io poetante (e, quindi, della sua chiusa singolarità). Egli, infatti, come testimonia anche l'indirizzo della sua militanza politica, abbandona i territori petrarcheschi intrisi di un Io che si confessa, e insegue, invece, il miraggio di una produzione letteraria che si riproponga come scrittura di una coralità, di un gruppo, in cui l'autore esprima i valori della società in cui si riconosce. Ecco, quindi, perché ci pare doveroso avanzare l'ipotesi (dato l'altissimo controllo razionale del discorso che egli teneva durante un qualsiasi processo di stesura o di dissertazione¹²⁶) che questa "nevrosi da Inferno", questa sua coazione a ripetere, non sia attribuibile a Sanguineti in quanto uomo, ma che sia da egli stesso volutamente riproposta in maniera così "efferatamente limpida" affinché rispecchi lo stato della civiltà contemporanea. Trattasi, infatti, di un'umanità bloccata, stagnante, il cui spazio emblematico è la *palus putredinis* degli esordi: una società, quella dell'uomo medio occidentale, definita dallo stesso autore «inferno inferno» (E. S., *Rebus*, 26). Freud, il cui pensiero ispira sempre profondamente la pagina sanguinetiana, rintraccia un nesso tra l'inerzia intimamente connessa al genere umano e la sua incessante spinta a ripetere:

¹²⁵ Sempre in G. Pozzi, *Temi...*, cit., p. 395 – sgg.: «Il *tópos* o stereotipo può essere concepito come una materia da descrivere o da narrare [...]: un paesaggio, un oggetto, una persona, un atteggiamento fisico, o morale, un ruolo. Sotto questo aspetto l'uso letterario del *tópos* può essere analizzato come un modo concettuale e linguistico di rappresentare il reale, distinto da altri modi. [...] la materia da descrivere o da narrare [...] selezionata in modo da costituire un cliché [...] viene organizzata secondo una determinata sintassi [...]; ad esempio, nel *locus amoenus* prato e ruscello si richiamano a vicenda. Sono sistemi virtuali, in cui ogni dettaglio esiste ed è qualificato in relazione all'altro».

¹²⁶ Cfr. il concetto di controllo razionale di Sanguineti contrapposto alla "schizofrenia" del suo linguaggio esposto da Elisabetta Bacarani nella sua *Introduzione* a EAD., *La poesia nel labirinto*, Bologna, Il Mulino, 2002, pp. 9-13.

Ma che tipo di connessione esiste fra la pulsionalità e la coazione a ripetere? [...] Una pulsione sarebbe dunque una spinta, insita nell'organismo vivente, a ripristinare uno stato precedente al quale quest'essere vivente ha dovuto rinunciare sotto l'influsso di forze perturbatrici provenienti dall'esterno; sarebbe dunque una sorta di elasticità organica, o se si preferisce, la manifestazione dell'inerzia che è propria della vita organica¹²⁷.

Proprio in *K.* (1959), la sua prima opera teatrale, Edoardo Sanguineti nomina la ripetizione come pena e condizione del moderno medio-borghese, qui rappresentato da un giovane Kafka (nel testo nominato sempre e solo con la sua iniziale): una personcina isterica e bloccata sempre al punto di partenza, impossibilitata a continuare la sua esistenza, se non come ricominciamento.

K Oh, ma come ogni altra realtà, amico mio! Come ogni altra realtà – bloccata – al suo cominciamento. Ricondotta là. Una semplice, una malsana, infrenabile ripetizione. Soltanto al di là del cominciamento, esse, esistono. Soltanto al tempo, Gustav, dell'ego virgo. Un tempo, una preistoria di passione – di passioni –. O di patimenti. Soltanto in un certo orizzonte di gesti, di – di passeggiate col padre, di solida e pratica morale, in quel limbo – informe – e coatto. Ma dopo, amico mio, ma dopo? Dopo, per questo pathicus, per me: i fumi isterici, mio buon Gustav, i fumi isterici. A pieni polmoni! E nessun cominciamento, se non nella ripetizione, s'intende. Questa come quella notte, qui oppure là¹²⁸.

Si può, a questo punto, accogliere la ripetizione (caratteristica prima del *tópos*, ma qui epurata del suo esatto significato retorico) come categoria dell'Inferno sanguinetiano.

La continua e inalterata riproposizione della stessa situazione si presenta, spesso, accompagnata dalla rappresentazione di un corpo bloccato (il «limbo» appena descritto in *K.*, dove addirittura la parola “fumi” ci riporta all'ambientazione infernale), conscio della propria inutilità, in stasi tra due momenti, ad esempio tra un alto e un basso. Anche in altri testi teatrali ritroviamo questa situazione, espressa dal profondo dissidio all'interno del segno, in cui ad un impaludamento espresso dal significato si contrappone un'estrema dinamicità del significante. In *Protocolli* (1968), ad esempio, gli attori liberano la voce con effetti dissonanti e disarmonici, affastellando parole, recitando in simultanea, secondo uno spartito testuale preciso, tendente a ricreare quel frastuono e quello stordimento caro al Sanguineti dantista di *Canzone sacra e canzone profana*¹²⁹.

¹²⁷ S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, V, trad. A. M. Marietti e R. Colorni; ora in S. Freud, *Opere*, vol. 9, Torino, Boringhieri, 1977, p. 222.

¹²⁸ E. Sanguineti, *K.*, III, ora in ID., *Teatro*, cit., p.19.

¹²⁹ Cfr. E. Sanguineti, *Dante reazionario*, cit., p. 149-161.

Il compito dello scrittore è denunciare tale situazione non solo nel contenuto, ma già nella forma. Essa ritorna, allora, come avviene nei sogni per il paziente nevrotico, occultata in forme sempre diverse, ma richiamanti sempre ciò che si è voluto rimuovere. Per Sanguineti, nei sogni e in quasi tutta la letteratura (e, soprattutto, nell'ermeneutica moderna) è presente una sorta di tentativo di sfuggire alla crudezza dell'effettiva realtà: il segno non è mai intimamente legato all'efferatezza del contenuto, lasciando così l'esatto messaggio latente, e mai manifesto nella sua "oscenità"¹³³. L'autore di *Laborintus* si concentra, quindi, proprio già a partire dalla sua prima opera, nello sviscerare la propria concezione infernale del mondo e dell'uomo attraverso il loro stesso occultamento onirico. L'Inferno torna sempre, torna soprattutto nella descrizione di sogni, in quel mondo onirico proprio dell'uomo nevrotico tanto caro al Nostro come a Freud.

U1 Quello che mi ritorna, mi ritorna, dopo. – Ma è come per i sogni, proprio, invece. – Ti resta una strada, un coltello – ti resta un po' di scale – non so, un pozzo. [...] Ma uno come me, qui, che la fantasia non ce l'ha niente – che deve stare qui, fermo – che aspetta, come – che aspetta soltanto – aspetta che tutto gli ritorna, se gli ritorna – non è più una vita.¹³⁴

In questi frammenti vi è, innanzitutto, espresso il motivo dell'attesa, che richiama l'inferno della scena in cui vivono i personaggi di Beckett e, come accade nei testi del drammaturgo irlandese, è arricchito della presenza della ripetizione: è una condizione, quindi, non statica ma tesa ad un dinamismo rivolto all'indietro, ad un'azione retroattiva che in Sanguineti avviene come in sogno; e le immagini che riaffiorano come relitti dal magma onirico sono, appunto, alcuni *loci communes* delle fantasie oltremondane: la strada (e quindi il viaggio), il pozzo, la scala.

L'Inferno della produzione sanguinetiana è, in conclusione, «formula» (secondo la definizione di Pozzi), in quanto forma ripetuta (o meglio, ripetutamente rimodellata), e non «luogo comune». L'Inferno innerva tutta l'opera, tutto lo scrivere, tutti i riusciti tentativi dell'autore. Inferno che, continuamente, si palesa, per attimi lunghi un'opera, per poi tornare nella successiva fatica letteraria o durante la successiva riflessione, dal momento che lo sguardo di Sanguineti allunga l'Inferno, come un'ombra, su tutto il reale. Così afferma, tra l'altro, lo stesso poeta, parlando di un'euforica ed infinita produzione di varianti aventi medesima, segreta matrice disgregante.

e poi, non voglio ritornarci sopra (lo ribadisco dopo aver assistito, in prima fila,
e in prima persona, in proiezione, in un'esplosione di felice follia, al mio proprio

¹³³ A parlare di "osceno della scena" è Vazzoler, in ID, *Sanguineti e Besson. La philosophie dans le théâtre*, cit., p. 124.

¹³⁴ E. Sanguineti, *Storie naturali*, 1, San Cesario di Lecce, Manni, 2005, pp. 57-58.

polposissimo entiero), ma non c'è stato un cambio de sentido (come si legge da ogni parte da queste parti): (non uno: non una curva a U, non a V, non a Z): (non una, né da te né da me né da nessuno: nessuna), nel mio cammino:

e come muta il senso (in tutti i sensi),

il mio segreto, se ci tieni, è, in ogni tempo e congiuntura, questo: è la mia fedeltà irricognoscibile, la mia costanza sfigurata, la mia tenacia guasta:

questa, che mi devasta¹³⁵

Continuamente variato in fattezze sempre diverse, ma sempre finalizzato al medesimo scopo, l'Inferno sanguinetiano può assurgere, quindi, per se stesso, al rango di elemento topico *sui generis*.

1.3.2 – L'ambientazione infernale: la palude come soglia, labirinto e metamorfosi.

Il titolo della prima raccolta di poesie dell'autore genovese ci cala *in medias res* nei meandri limacciosi della superficie infernale dove si muovono i suoi vocaboli e i suoi personaggi. *Laborintus* (1951-1954) evoca, da un lato, le peripezie di un soggetto lirico frammentato e sconnesso che, irrevocabilmente, fallisce la ricerca di una via d'uscita dal labirinto del mondo contemporaneo, e, dall'altro, l'estrema fatica, votata all'insuccesso, del suo attraversamento. Luogo allegorico per eccellenza, nella sua totale assenza di riferimenti paesaggistici effettivi¹³⁶, che rimandano ad una pura idealità del malessere umano, la *Palus Putredinis* con cui termina il verso iniziale della prima poesia della raccolta è, secondo quanto afferma Erminio Risso¹³⁷, spazio della metamorfosi e, appunto, del labirinto: due elementi, questi, che si riflettono *in toto* nell'affastellamento lessicale e nella totale assenza di riferimenti sintattici volti a possedere, attraverso il linguaggio, un certo ordine del mondo. La totale perdita di riferimenti di una direzione e di una forma precise, nella *quête* contemporanea dell'individuo, si traducono, sulla pagina scritta, nell'orrenda visione di una palude in cui l'acqua stagna e si putrefà. Non è, però, proprio di Sanguineti il nichilismo: la palude è il luogo d'incontro tra le superfici terrestri e le zone acquatiche, luogo di scambio, dai contorni indefiniti. Non è luogo d'arrivo, ma luogo di un nuovo e continuo inizio. Terra di mezzo, apparentemente uguale e infinita e non connotabile morfologicamente, la palude, quindi, è territorio in cui si scontrano e s'incontrano due poli oppositivi: così, citando Risso, labirinto e metamorfosi sono i due poli della dialettica strutturale sanguinetiana, di cui il primo è

¹³⁵ E. Sanguineti, *Rebus*, 5; ora in ID., *Il gatto lupesco*, Milano Feltrinelli, 2010, p. 45.

¹³⁶ Cfr. E. Bacarani, *La poesia nel labirinto*, cit., p.100.

¹³⁷ Cfr. E. Risso, *Anarchia e complicazione*, cit., pp. 36-39.

«spazio rigido, avvolto nella ricerca del ritorno e del tesoro», il secondo «spazio comunicativo, continuo, polimorfo, delle affinità estranee»¹³⁸.

Dell'acqua, secondo gli sviluppi degli studi antropologici che andavano affermandosi in quel periodo e da cui Sanguineti era attratto (come Elisabetta Baccarani ben mette in luce e argomenta), Mircea Eliade scriveva: «l'acqua per eccellenza, uccide: essa dissolve, abolisce ogni forma; e per questo è ricca di germi, è creativa»¹³⁹. L'acquitrino, che rappresenta quell'«inferno inferno» su cui si distende orizzontalmente la vita mondana dell'uomo, è, quindi, un riflesso del vero Inferno. È un luogo d'ingresso, in cui sprofondare: porta d'accesso, terreno d'esercizio per la ripida discesa nell'abisso e al contempo luogo di metamorfosi. Non è il caso di riassumere la letteratura critica che interpreta la successione delle poesie di *Laborintus* e la forte presenza dell'acqua come l'inesorabile «ritorno alle madre» di freudiana memoria¹⁴⁰: ci basta ricordarla per sottolineare questa immersione nell'inconscio, in un profondo mondo oscuro; perché è questo l'Inferno: un'azione mancata, un movimento incompiuto verso il sempre più basso e l'immutabilmente antico. Lo stesso Dante nella sua architettura infernale lascia che siano dei fiumi che si impaludano a segnalare la divisione tra le diverse zone dell'oltretomba: Acheronte e Stige dilatano le loro rive, lungo il loro scorrere, perdendo la fuga verso la foce e formando degli enormi stagni (il Flegetonte, invece, è un fiume di sangue ribollente). Così nella poesia 26 di *Laborintus* compare il termine «livida palus», con un riferimento diretto non alla prima cantica della *Commedia* (in *Inf.*, III, 98 è scritto, infatti, «livida palude»), bensì al *Comentum* di Benvenuto da Imola, autore largamente usato in tutta la *peregrinatio* sanguinetiana dentro l'opera dantesca (*Laborintus II* e *Commedia dell'Inferno*). Quella «livida palude» è richiamata dall'autore genovese al termine del suo viaggio laborintico.

ah il mio sonno; e ah? e involuzione? e ah e oh? devoluzione? (e uh?)

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ Cfr. Mircea Eliade, *Immagini e simboli*, Milano, Jaca Book, 1980, pp. 135 e 141. Questo passo è citato da E. Baccarani, *La poesia del labirinto*, cit., p. 150.

¹⁴⁰ Cito e riporto qui esclusivamente parte della nota 43 di *Anarchia e complicazione* di Riso in cui compaiono alcune importanti testimonianze dello stesso Sanguineti: «Poco fa si parlava di metamorfosi, e lei ricorre ora alla stessa idea, che Petrarca sia il luogo di “trasformazione” della cultura medievale in altro da sé. Per restare a quelle mie poesie, credo che proprio il tema e la figura della metamorfosi mi occupasse la mente: cioè un tema evidentemente labirintico (o forse dovrei dire *laborintico*). Ed è proprio la metamorfosi, il labirinto, il contenuto essenziale di gran parte del mio libro. Esso fu pensato non come raccolta di liriche, ma come un libro unitario, inteso alla predicazione molteplice di un'idea, di una figura. Questa infinita predicabilità costituisce l'essenza di ciò che a quell'epoca mi piaceva chiamare (anche se in maniera dottrinalmente non simpatizzante) un *archetipo*. L'archetipo femminile è veramente la predicabilità infinita. La donna era per me allora davvero la Grande Madre, proprio nel senso di un Utero inesauribile, da cui tutto esce e in cui tutto sprofonda. La palude, la putredine, la *palus putredinis*, è veramente il ventre generatore, nello stesso tempo informe caos originario e risoluzione terminale di tutti gli aspetti della realtà: insomma, il Tutto. Se vuole, pensavo alla secolarizzazione radicale di un'idea di divinità femminile, di Grande Dea, il cui nome è impronunciabile in via diretta, ma della quale è possibile una molteplice infinita predicabilità, che non ha termine, non ha confini (*corsivo dell'autore*)» (*Corrado Bologna a colloquio con Edoardo Sanguineti*, in *Critica del testo*, VI/1, 2003, p. 614; ora anche in E. Riso, *Anarchia e complicazione*, cit., nota 43, p. 56).

e volizione! E nel tuo aspetto e infinito e generantur!
ex putrefactione; complesse terre; ex superfluitate;

livida Palus

livida nascitur bene strutturata Palus; lividissima (lividissima terra)
(lividissima): cuius aqua est livida; (aqua) nascitur! (aqua) lividissima!
et omnia corpora oh strutture! corpora o strutture mortuorum
corpora mortua o strutture putrescunt; generantur! amori!
; resolvuntur;

(λ) lividissima λ! lividissima! (palus)

particolarissima minima; minima pietra; definizione; sonno; universo;
Laszo? una definizione! (ah λ) complesse terre; nascitur!
ah inconfondibile precisabile! ah inconfondibile! minima!
oh iterazione! oh pietra! oh identica identica sempre;
identica oh! alla tua essenza amore identica!
alla tua vita e generazione! e volizione! (corruzione) perché essenze
le origini; essenze;

e ah e oh? (terre?)

complesse composte terre (pietre); universali; Palus;
(pietre?) al tuo lividore; amore; al tuo dolore; uguale tu!
una definizione tu! liquore! definizione! di Laszo definizione!
generazione tu! liquore liquore tu! lividissima mater.¹⁴¹

Al termine del percorso, il relitto dell'Io non s'è mosso d'un passo. Giunti alla conclusione della catabasi, leggiamo nella penultima poesia della raccolta null'altro che il commento al primo verso della n. 1 («composte terre in strutturali complessioni sono Palus Putredinis»). In questo suo viaggio diabolicamente in tondo, l'Io snervato ha solamente perso pezzi, abbandonato i nomi, che sono divenuti ormai pure lettere iniziali (o addirittura simboli matematico-fisici, come λ). Ha perduto ulteriore sicurezza: la deriva e la bonaccia che si sono abbattute sulla navigazione dell'Io poetante hanno restituito più domande che risposte. Orizzontalità, stagnazione, ritorno al punto d'origine: ecco il «realismo allegorico»¹⁴² su cui si muove la penna del poeta nel suo viaggio laborintico. Ma in questa apparente immobilità, a sprofondare dinamicamente sono il segno, la parola, il verso; sono loro a subire la pena del contrappasso metamorfico. È su di loro che si abbatte

¹⁴¹ E. Sanguineti, *Laborintus*, 26; ora in ID:, *Segnalibro*, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 47.

¹⁴² «Io ho sempre pensato che l'avanguardia è la forma adeguata del *realismo*. 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 (corsivo dell'autore)*»; così Sanguineti in A. Liberovici, *Intervista a Edoardo Sanguineti*, cit., p. 117.

la forza del “diabolico” e incendiario poeta. La poesia, la letteratura vengono scaraventate all’Inferno: smembrate, fatte, a pezzi, citate, riassemblate. Il segno, insieme all’uomo, approda alle lande acroniche del tavolo da gioco del luciferino scrittore, dove si spalma nell’attesa anfibia, immerso negli umori materni, di un ulteriore giro in giostra. A conferma di come tutti gli elementi che stiamo analizzando siano connessi tra loro, in *Laborintus* Bacarani rintraccia un tempo che descrive curve deformate e distorte, in cui il movimento non è (guarda caso) crescita ma ripetizione: da ogni punto è possibile vedere insieme passato e futuro¹⁴³. Nella palude infernale il linguaggio sanguinetiano si fa anamorfico, oracolare: si muove, infatti, per direzioni sempre opposte con spinte auto-celanti. Il segno è sempre il prodotto di un binomio oppositivo, i cui termini giocano a rimpiazzino: assai spesso ad un significato che esprime stasi e afasia si contrappone un significante in dinamismo massimo, con scontri di parole, sormontamenti di voci (si pensi al lacerto succitato tratto da *Protocolli*), tra macerazioni e vitalistiche putrescenze del linguaggio. La parola si fa, allora, immagine, evocazione; si fa simbolo; si fa appello alla riemersione, alla ricerca di un possibile traducibile in senso.

Propp, nel suo *Le radici storiche dei racconti di fate*, individuava che, fin dall’antichità, la palude «aveva fama d’essere un ingresso al mondo sotterraneo»¹⁴⁴. La nostra riflessione ci porta, quindi, a pensare che il disfacimento materiale del linguaggio si compia sempre sull’ingresso, nel volume della porta. L’attraversamento del volume d’ingresso viene compiuto in vista di un sovvertimento totale, di una infernalizzazione della letteratura. L’antiletterarietà, messa in atto da Sanguineti per superare i terreni dell’irrazionalismo primo novecentesco, rifiuta la rimozione e propugna un coraggioso, materialistico attraversamento, «volto a invertire i sensi di percorrenza e a correggere gli orientamenti»¹⁴⁵. Le armi utilizzate a questo scopo sono duplici e, nella migliore tradizione sanguinetiana, si annullano a vicenda: «agli attacchi frontali condotti da una scrittura bassa, prosastica e prosaica in nome di uno stile che è un “non avere stile”, si alternano i colpi inferti con le armi affilatissime della iperletteratura e con le sofisticate tecniche della iperletterarietà»¹⁴⁶. Lo sprofondamento avviene (colmo di tutto il suo irridente orrore) sullo specchio della superficie: tutto ciò che l’umanità ha prodotto è qui chiamato in causa, senza distinzioni. Perché qui, sulla soglia, la Storia ha ancora il suo corso: non vi è nulla di assoluto ed universale. Tutto può essere ancora messo in gioco.

La marcescenza è un atto performativo dall’estremo valore artistico. Ciò che putrefà, nella palude in cui si allunga il *praesens* umano, crea di continuo nuova vita. Ed è in questa pausa, così

¹⁴³ Cfr. E. Bacarani, *La poesia nel labirinto*, cit., p. 25.

¹⁴⁴ Cfr. W. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino, Einaudi, 1949, p. 422.

¹⁴⁵ E. Bacarani, *La poesia nel labirinto*, cit., p. 13.

¹⁴⁶ *Ibid.*

simile al sogno, che si situa l'avventura infera della letteratura. In una sospensione del fluire del tempo, al di fuori sia delle coordinate spazio-temporali del mondo cartesiano moderno, ma anche al di là del concetto di eternità ultratombale, il genio dello scrittore può dare libero sfogo al suo gioco tra sogno e realtà: tra vita, morte e morte apparente. All'Acheronte (il fiume che, nella geografia dantesca, segna l'ingresso nel regno della dannazione eterna) e non allo Stige si rifà, guarda caso, la «livida palude» di ascendenza dantesca presente nel paesaggio allegorico di *Laborintus*¹⁴⁷: il corpo del linguaggio macera nelle acque sospese tra il *praesens* e il *continuum* temporale; non sconta le pene di una condanna eterna, non è racchiuso in un sistema definitivo e immutabile (che equivale, quest'ultimo, paradossalmente, al suo opposto: il "bloccato" tempo della Storia). La *descensio ad inferos* sanguinetiana è un'azione performante, appunto: un'azione razionale e fortemente responsabilizzata, che non ha nulla della *descriptio* fissata una volta per tutte e, quindi, ammonitiva. Mentre Dante-personaggio, causa un terremoto, perde i sensi nell'attraversare in compagnia di Caronte le acque dell'Acheronte (*Inf.*, III, 130-136) e si impedisce, dunque, di raccontare cosa vede durante il passaggio nella palude, Sanguineti-scrittore non si nega, invece, quel viaggio e lentamente, molto lentamente, riempie di parole, osservandolo, tutto il buio stagno di questo presente bloccato.

Questi elementi cari al poliedrico scrittore genovese ricorrono anche nella sua prosa: ne sono un esempio i primi romanzi sperimentali, *Capriccio italiano* (1963) e *Il Giuoco dell'Oca* (1967). Scorrendo la quarta di copertina della prima edizione di *Capriccio italiano*, probabilmente scritta dallo stesso autore, ci si imbatte nel seguente frammento:

La trama del romanzo percorre dunque un repertorio di luoghi (la sala danze, il collegio – a cui il protagonista ritorna più volte in un recupero onirico del passato – l'albergo, la cattedrale, la casa col terrazzo, il lago) che misteriosamente comunicano per una serie di porte, di passaggi, di cunicoli cavernosi, introducendo il narratore e il lettore non soltanto alle nuove situazioni del racconto, ma anche all'infinito campo dei possibili e ad alcune vere e proprie "discese infernali".

Sono queste "discese infernali", con le conseguenti aperture su un mondo funerario dove il passato (il cui profumo, com'è spesso delle cose del sesso, è indeciso tra l'orgiastico e il funebre) si ricompone nelle forme tipiche della visione ultratombale e dove lo stesso presente si offre congelato e immobile all'occhio inquieto del narratore, che propongono, come principale alternativa al racconto naturalistico, una vasta gamma di diramazioni, filtrate attraverso gli

¹⁴⁷ Per un gioco di citazioni caro a Sanguineti che rovescia il senso aprendo mille significati il termine "*livida palus*" è si posto da Benvenuto da Imola a commento del verso riguardante la "livida palude" di *Inferno*, III, ma il commentatore medievale sembra far riferimento alla natura della palude del più profondo inferno, quella dello Stige: Caronte «transportat animas per Acherontem, cuius aqua est livida. Vel hoc dicit, quia ex Acheronte nascitur livida palus Stygia».

elementi onirici, ma debitorici ora alla simbologia alchemica (la fontana nella grotta, la copula nell'acqua, la morte e la resurrezione) ora al repertorio magico (colla ripresa dell'archetipo rituale della trasformazione in uccello). Anche il ricorrente tema del gioco (il gioco delle carte, il gioco del romanzo, il gioco delle sedie, il gioco del solitario, il gioco dei camerieri) esemplifica una volta di più l'ambiguità tra vita e sogno, ma qui proposta come ambiguità tra vivere e giocare alla vita.¹⁴⁸

Da ciò si evince che l'azione della discesa infera avviene per luoghi e atteggiamenti onirici e labirintici: anche qui non è una discesa diretta, a capofitto, non simula la caduta a precipizio di Lucifero, ma è un lento planare nei vicoli (e nei vincoli) del sogno (quelle «porte», quei «passaggi», quei «cunicoli cavernosi» che ricordano la caduta nel pozzo di *Alice in Wonderland*). La parola e il protagonista della vicenda, precipitati in questo mondo altro, attraverso una catabasi degradante, approdano su di una piattaforma dove la propria archeologia (biografica e letteraria) viene messa in discussione: si aprono infinite possibilità ludiche di re-invenzione (ri-combinazione) attraverso il procedimento della «visione ultratombale». In queste circostanze, in cui è forte e determinante la presenza dell'elemento acquatico, la materia fisica e linguistica può creativamente putrefare: è un lago, infatti, verso la fine del romanzo, a fare da vasca di trasposizione.

1.3.3 – La scena infernale: il buio, la luce.

Ciò che avviene al corpo del protagonista di *Capriccio italiano* nell'acquitrino è *mise en abyme* del trattamento della lingua in tutto il romanzo: i corpi perdono la loro identità, cancellano la loro unicità. Non più leggibili come parti di un tutto, si frammentano, si tagliano, diventano organi, arti; si fondono, sconfinano l'uno nell'altro. A proposito di questo, ecco alcuni *excerpta* tratti da *Capriccio italiano*:

LXXXI – Penso che siamo come morti, e penso che in quella fontana ci stiamo come in una tomba. Ma che era una cosa strana, perché giacevamo immobili, sì, ma come confusi, e cioè confusi insieme, che non ci distinguevamo i nostri corpi, così intrecciati. [...] E poi non eravamo come nell'acqua, ma come in un vuoto oscuro, che adesso non so dirlo meglio, o forse eravamo come vuote ombre, e come un po' staccati, anche, e cioè staccati come un po' dai nostri corpi, e che le nostre ombre si confondevano, in quell'acqua nera.

LXXXIV – [...] “Mi sto cambiando,” dicevo a R., e le spiegavo che mi sembrava di cambiarmi dentro, che l'acqua mi sollevava bollendo, lì sopra l'acqua, e più in alto, ma fuori dell'acqua,

¹⁴⁸ Cfr. E. Sanguineti, *Capriccio italiano*, Milano, Feltrinelli, 1963.

adesso, e che così mi cambiavo, appunto, dentro. E forse giravo in tondo, intanto, che certo me l'ero perduto, l'orientamento, e a sentirmi lì nella grotta, nella notte, nemmeno capivo da che parte era il lago, [...].

LXXXVI – [...] E ci vedevamo i nostri corpi nell'acqua, come luminosi, ma come trasparenti, anche. Che attraverso il corpo di lei, intanto, ci vedevo come il fondo buio di quel pozzo, e ci vedevo come la sabbia, nel fondo. [...], e che così mi sembrava che ci resistevo meglio, in quell'acqua marcia, che ormai mi sembrava di marcirci tutto dentro.¹⁴⁹

Il lago, la grotta, il pozzo: questi i tratti fondamentali del luogo dove avviene il processo di macerazione, esito finale della traiettoria dei corpi. Si tratta di un ambiente infernale assolutamente letterario, dalle forti connotazioni classiche e antropologiche. Nell'acqua scura e paludosa, i cui confini si confondono con quelli dei corpi lì immersi, le immagini (*eídola*) si frammentano, perdono la loro unità: la falsa immobilità della stagnazione diviene dapprima con-fusione, per passare poi, attraverso un processo di divisione, ad un movimento chimico sempre più veloce e che provoca calore ed ebollizione. L'ascendenza alchemica è, qui, fortissima: il cambiamento morfologico e fisico che porta al passaggio di stato della materia, ossia ad una ebollizione, prende avvio da una situazione di morte apparente: il protagonista maschile narrante dichiara alla compagna la sua paura di non essere più. È in questa condizione, nella perdita di appigli terreni, che avviene l'immersione che conduce al cambiamento. Ma prima di frammentarsi, di perdere a sua volta l'unità, il corpo femminile di R si trasforma, si gonfia, diviene fertile (*Capriccio italiano* è, infatti, la storia di una gravidanza¹⁵⁰).

E disse: “Io sono come idropica”. E me la sentivo come idropica, è vero, soprattutto di sotto, cioè soprattutto nel ventre, che mi sembrava di sentirci come delle vene gonfie che battevano, ma che non capivo se battevano in lei, se battevano in me, quelle vene vive.¹⁵¹

Sanguineti attiva immediatamente sulla pagina un processo di degradazione attraverso la menzione grottesca del grottesco Maestro Adamo, nel cui ventre gonfio come quello di un tamburo il pellegrino si imbatte nel XXX canto dell'Inferno.

Io vidi un, fatto a guisa di lèuto,

¹⁴⁹ *Capriccio italiano* è ora raccolto in E. Sanguineti, *Smorfie*, Milano, Feltrinelli, 1986, pp. 86, 89-91.

¹⁵⁰ Un trattamento simile, ma a cui questa volta viene sottoposto un personaggio maschile, si ha nel primo episodio di *Storie naturali*, in cui a U1, sotto l'influsso della luna (elemento fortemente connesso all'acqua), si gonfia la pancia: «U1 È la luna che me la porta, l'idropisia» (E. Sanguineti, *Storie naturali*, 1, cit., p. 30).

¹⁵¹ E. Sanguineti, *Capriccio italiano*, ora in ID., *Smorfie*, cit., p. 90.

pur ch'elli avesse avuto l'anguinaia
 tronca da l'altro che l'uom ha forcuto.
 La grave idropesi, che sì dispaia
 le membra con l'omor che mal converte,
 che 'l viso non risponde a la vetraia,
 faceva lui tener le labbra aperte
 [...]

E l'un di lor, che si recò a noia
 forse d'esser nomato sì oscuro,
 col pugno li percosse l'epa croia.
 Quella sonò come fosse un tamburo;¹⁵²

Oltre al richiamo alla malattia dantesca, Sanguineti parla, a proposito di R., di «vene gonfie che battevano»: così come Dante accenna a come gli umori marcescenti e la pelle così tirata dello stomaco producessero rumori simili a quelli di un tamburo. È sicuramente una citazione voluta, un modo per mettere direttamente in contatto, rovesciandoli, i riflessi del lago dove si compie l'accoppiamento di *Capriccio italiano* e gli ambienti infernali della *Commedia* (l'acqua che ribolle ricorda anche il gorgogliare dello Stige causato dai dannati che sono conficcati nel fondale limaccioso¹⁵³ oppure il «bollor dell'acqua rossa» del Flegetonte¹⁵⁴). In entrambi i *loci* la categoria del grottesco modifica e stravolge i connotati morfologici degli esseri umani, ne contraddice la bellezza (Maestro Adamo possiede un animo fortemente narcisistico, dal momento che, come sottolinea il Torraca, usa il pronome “io” «undici volte in trentatré versi»¹⁵⁵), irridendone la forma. I protagonisti di *Capriccio italiano* attraversano questi territori infernali fino alla perdita totale del loro corpo, fino a diventare pura voce. La fertilità così giocata si trasmette dai territori fisici a quelli retorici, dal corpo gonfio femminile alla capacità maschile di produrre il verbo. Non a caso, Sanguineti-dantista afferma che il personaggio principale del XXX canto dell'*Inferno* riassume su di sé il picco del viaggio fra i fraudolenti, celebrando tutta la potenza della parola proveniente dal basso.

[...] di Malebolge, la figura [*maestro Adamo*] è un poco il compendio, nei suoi temi come nelle sue cadenze, nelle sue invenzioni come nel suo stile. La vittoria di maestro Adamo sopra le altre

¹⁵² Dante, *Inf.*, XXX, 49-55 e 100-103.

¹⁵³ «Lo buon maestro disse: “Figlio, or vedi/ l'anime di color cui vinse l'ira; e anche vo' che tu per certo credi/ che sotto l'acqua ha gente che sospira:/ e' fanno pulular quest'acqua al summo,/ come l'occhio ti dice u' che s'aggira» (Dante, *Inferno*, VII, 115-120)

¹⁵⁴ Dante, *Inferno*, XIV, 134.

¹⁵⁵ F. Torraca, *Il canto XXX dell'Inferno*, in *Nuovi Studi danteschi*, Napoli, 1921, p. 420 e citato da Sanguineti in E. Sanguineti, *Interpretazione di Malebolge*, cit., p. 348.

ombre, la sua posizione di apertissima responsabilità, è una sorta di chiaro trionfo rettorico, per la sapienza di una parola tutta intensa ed autorizzata, che accumula richiami e motivi, e li organizza così che procedano da un nodo fermo ed insuperabile, nitidamente moralizzato: la sua «miseria» suprema, quale egli appunto viene clamorosamente celebrando. A questa «miseria» egli si aggrappa ancora, là ove più afferma e moltiplica (e proprio in un movimento di diversione apparente) il suo egotismo capitale, a questa condizionando ogni modulo del proprio parlato, ogni gesto, illustratore di sé attentissimo ed accorto come pochissime altre figure del cerchio della frode; e forse, veramente, come nessun altro¹⁵⁶.

In *Capriccio italiano*, dopo che le forze di scomposizione e degradazione hanno lasciato del corpo umano solo la bocca¹⁵⁷, il processo anamorfico finale cancella i tratti umani di quest'ultima, facendola diventare un enorme pozzo dal quale fuoriesce, spontanea, originale *phoné*. Ed è una situazione «felice», di pura invenzione ludica («soltanto la bocca, e che se le diceva come da sola, quelle parole, e che da sola ci bastava a inventarle, persino»). Nel buio del ventre linguistico, in quei fondali di limo ribollente, la scrittura sanguinetiana dona al suo lettore una splendida immagine, grazie a quella bocca generatrice, aperta verso il cielo: come a dire che il corpo vero è verbo, pura voce, gesto vocale¹⁵⁸. Non esistono parole migliori che quelle di Fausto Curi a sancire questo passo:

Il senso nasce quando si nominano le cose. Ed è la bocca a nominare le cose. Il senso è sempre un senso orale: qualcosa di fisico, di istantaneo e di effimero. Il senso della letteratura è un'oralità ludica, una degradazione stomatica del pensiero. Il mondo pensato con la bocca¹⁵⁹.

Così come in *Capriccio Italiano*, anche nel teatro sanguinetiano, sul palco infernale dove i corpi dei personaggi sono fatti precipitare, si assiste alla loro smaterializzazione in funzione della pura evocazione: corpi espressi da voci, corpi celati, la cui presenza viene ricordata da parole che sono a tutti gli effetti gesti vocali. Nel buio della scena in cui lentamente sprofonda *Storie naturali*, i

¹⁵⁶ E. Sanguineti, *Interpretazione di Malebolge*, cit., p. 348.

¹⁵⁷ «Ma ero come felice, dentro, a marcirci così. E a R. dicevo parole di felicità, che era come che la bocca si muoveva, soltanto la bocca, e che se le diceva come da sola, quelle parole, e che da sola ci bastava a inventarle, persino. E come sembrava che le mie mani, quella sabbia, quelle pietre, se le manovravano da sole, così la bocca si faceva proprio come tutto da sola, e quando non ci fu più altro, che le mie mani non si muovevano più, e che i nostri corpi non si muovevano, niente, io ero tutto una bocca che diceva parole» (E. Sanguineti, *capriccio italiano*, ora in ID., *Smorfie*, cit., p. 91).

¹⁵⁸ «Io ho sempre insistito su una parola concreta e gestuale. Prendi *Storie naturali*, che si svolge al buio, ed è stato accusato ingiustamente di essere solo teatro radiofonico: in realtà lì, nella parola, passa una presenza corporea. Io punto sulla parola, ma su una parola teatrale. Anche quando scrivo poesia, penso a un'esecuzione del testo poetico. E quando scrivo un romanzo, penso a un testo che possa essere letto ad alta voce»; così Sanguineti in E. Buonaccorsi, *Il vero teatro e solo hard*, cit., p. 17.

¹⁵⁹ Cfr. F. Curi, *Il sogno, la crudeltà, il gioco*, in ID., *Metodo, storia, strutture*, Torino, Paravia, 1971, p. 173.

corpi dei personaggi già di per sé celati o intravisti e comunque torturati cessano definitivamente i loro contorni sfumati e doloranti per diventare fantasmi di corpi, voci che alludono ad azioni e reazioni. Il palcoscenico, così come la *palus putredinis*, è soglia infernale dove i corpi dei personaggi si agitano come dannati sofferenti, doloranti, crocifissi. Il corpo, espiante la colpa di essersi messo in mostra, perde pezzi, si trasforma, si gonfia e si rovescia, viene messo alla berlina e mortificato, infine, diviene altro. È il luogo della metamorfosi. Il marchingegno infernale sanguinetiano porta, attraverso la crocifissione dei corpi, così come è definita sempre da Artioli, ad una loro ostensione oscena, e quindi ad un loro annullamento, come un corpo che brucia, che alimenta la fiamma e poi si estingue, diventando altro, cambiando stato fisico.

Gli ambienti teatrali in cui si muovono i personaggi sanguinetiani sono quasi sempre bui, o giungono lentamente all'oscurità, a cancellare i corpi dei personaggi e degli attori per metterne in risalto la voce: se in *K.* dominava la notte e solo al termine del testo veniva annunciata l'alba, in *Storie naturali*, ognuna delle quattro sezioni di cui si compone l'opera e che dovevano essere recitate in simultanea, partiva da una situazione illuminata e nel corso della sua durata si addentrava nella più totale oscurità. Così accade anche per le paludi tanto care al poeta e al romanziere: l'acqua è fortemente connotata (lo si è già potuto leggere nei frammenti dei capitoli del *Capriccio* sopra riportati) da valenze cromatiche tendenti al nero, ma sopra la sua immobile superficie splende in entrambi i casi una luce, una via d'uscita.

L'aspirazione alla luce, ad un fuori luminoso e collocato più in alto (elemento che sottolinea nuovamente la tensione a un cambiamento di stato) riporta immediatamente al concetto benjaminiano di *Erlösung*, di redenzione, nel quale viene però anche innestato il pensiero di Artaud e il processo alchemico dallo stato di *nigredo* a quello di *rubedo*, attraverso la fase intermedia dell'*albedo*. In *Storie naturali*, ad esempio, la protagonista femminile del secondo episodio, è immersa insieme ad una presenza maschile in un ambiente umido e buio. Viene poi sedotta da un'altra voce maschile che però piove dall'alto e, quindi, decide di intraprendere un'incredibile ascesa lungo la cappa del camino (altro luogo evidentemente alchemico e infernale) alla ricerca di quella che considera una voce salvatrice.

D È che quando sto così, con la testa come tutta su, che mi vedo questo lungo buio, qui, dentro la cappa, dentro il tubo del camino – un po' alla volta, li su, in fondo, in alto in alto, si apre come una luce – che è soltanto uno scherzo del buio, è naturale – ma che ti sembra come un cielo – E che io, così, ci trovo come una mia pace, a vederlo, questo cielo – come che mi muoio¹⁶⁰.

¹⁶⁰ E. Sanguineti, *Storie naturali*, 2, cit., p. 99.

Per gli abitanti di questo interno asfittico, di questo luogo-prigione, afflitti dal buio e dall'umidità, logorati da un freddo permanente, la distanza dal fuoco solare, di cui hanno un ricordo sbiadito, comporta l'entrata nel labirinto. Così per la voce maschile l'unica maniera per sottrarsi alla vertigine del vuoto è aspirare alla nientificazione e all'immobilità, mentre per quella femminile vi è ancora *curiositas* "illuminante". Se da un lato *Storie naturali* ci conferma, come *Capriccio italiano*, che per Sanguineti i personaggi femminili sono le antagoniste per eccellenza, poiché meno disposte a subire la desertificazione del flusso vitale, dall'altro, attraverso la tensione di D che dal buio anela alla luce, si capisce che «un nuovo *nomos* risulta attingibile solo attraverso il dolente corredo di una discesa agli inferi»¹⁶¹ e che solo così, tramite un gesto conoscitivo, il pubblico insieme a D può scoprire gli esili indizi di una possibile redenzione. Rinchiusi in questi luoghi di passaggio e di trasmutazione, i personaggi, ossia le loro voci e le loro parole, apparentemente imprigionati e bloccati per sempre (se è vero che ci può essere sempre un camino, una luce sulla cima del pozzo), subiscono un lavoro di raffinamento da vero e proprio protocollo alchemico di autoproduzione; come a dire che «bisogna attraversare la *palus putredinis*, patire lo strazio dello smembramento, morire al mondo, se si vuole che quanto è "taglio", "transfert", "interferenza dell'azione", allenti la presa e il corpo vero riemerge, animato dalla fucina "genesica" del soffio e della danza»¹⁶².

1.3.4 – L'elemento lunare.

Su tutti gli acquitrini sanguinetiani non risplende mai il sole, bensì la luna: elemento ctonio che riconduce alla fase produttiva e ri-produttiva. In *Laborintus* il satellite compare "in filigrana", aderendo perfettamente alla superficie lacustre: *Palus Putredinis*, congiuntamente alle altre zone denominate *Mare Humorum*, *Lacus Somniorum*, *Sinus Vaporum*, *Sinus Roris*, non è altro che il nome latino di una delle regioni lunari, cosa che Sanguineti doveva aver attinto da Alfonso Fresa¹⁶³.

È proprio alla luce del satellite terrestre che i corpi diafani di *Capriccio italiano* si accoppiano nel fango:

LXXXVI – Dall'alto cadevano tante gocce, e si vedevano che brillavano nella luce della luna.

“È tornata la luna,” dissi a R., infatti. E la guardavamo, quella luna, che ci mandava dei raggi così lunghi, e che a socchiuderci gli occhi, poi, diventavano proprio tanto lunghi, che quella

¹⁶¹ U. Artioli, *Il fantasma del corpo crocifisso*, cit., p. 88.

¹⁶² U. Artioli – F. Bartoli, *Teatro e corpo glorioso*, cit., p. 221. Si ricorda, inoltre, che Sanguineti intitolò la terza parte della raccolta *Triperuno*, dopo *Laborintus* ed *Erotopaegnia* (1956-1959), *Purgatorio dell'Inferno* (1960-1963): una riemersione dal cimitero di un soggetto ormai disciolto e scomparso, teso verso la ricostituzione di un Io plurale e collettivo. Così la palude di *Laborintus* era esattamente quel *limen*, quella zona di mezzo, che indicava un plausibile (ma mancato) passaggio di stato: una prova da affrontare per crescere in conoscenza verso il miraggio della costituzione di un individuo responsabile.

¹⁶³ Cfr. A. Fresa, *La Luna*, Milano, Hoepli, 1933.

luna era come una stella grande, che ci aveva come le sue punte, e ne veniva una luce tutta intorno, che la grotta sembrava illuminata, da quella luna. E ci vedevamo i nostri corpi nell'acqua, come luminosi, ma come trasparenti, anche.¹⁶⁴

L'infornalità fino a questo momento descritta appartiene tutta al regno della fecondità e della corporalità; è fortemente legata alla dimensione acquatica e umida, emotiva e femminile. È un Inferno, insomma, che continuamente si ricrea. L'elemento umido è, infatti, quello che unisce terra, luna e palude. In questo ambiente, nascostamente in continuo movimento, si generano e si rigenerano caoticamente tutte le infinite potenzialità del discorso. La luna, legata antropologicamente al mondo della magia al femminile, si collega al ciclo delle maree e al ciclo della riproduzione. Così l'Inferno sanguinetiano sempre in ebollizione, sempre ripetuto, sempre ri-partorito si spalma nella notte livida e stagnante del mondo terreno ed è il suo satellite lunare (come dice U1 nel primo episodio di *Storie naturali*) che devitalizza i corpi – materiali e linguistici – spandendo la propria luce: una luce che è riflesso contrario di quella del sole (esplosiva e fautrice di vita) a cui si pensa con nostalgia. L'inconscio, di cui il trittico acqua-palude-luna costituisce la materializzazione, risucchia l'uomo nei suoi meandri onirici, lo priva della sua teleologia tutta al maschile, e riserba per lui il molle ventre accogliente del ricordo, della memoria accatastata propria della grande madre a cui tutto ritorna.

U1 No no, è vero. È proprio un segno di schiavitù, la luna. E lo sai perché? Lo vuoi sapere? Ma perché indebolisce, si capisce. Ti toglie tutta la vitalità che ti dà il sole – capisci? Ti succhia, ecco. – Cioè mi succhia, è naturale. – Anche se è molto umida, la luna.

U2 Per succhiarti, però, non ti succhia mica tanto, poi. – Perché, è vero che ti stai gonfiando tanto. Guarda lì.

U1 La pancia?

U2 Ma sì, la pancia lì.¹⁶⁵

Di nuovo il richiamo alla pena del dantesco Maestro Adamo a sottolineare che questa perdita dell'integrità del corpo-segno non produce sterilità ma mette in moto, deformando, altre forze, sconosciute, telluriche e assolutamente creative.

¹⁶⁴ E. Sanguineti, *Capriccio italiano*, ora in ID., *Smorfie*, cit. p. 91.

¹⁶⁵ E. Sanguineti, *Storie naturali*, 1, cit., p. 30.

1.3.5 – Una scrittura infernale: il catalogo.

Nel primo episodio di *Storie naturali* la scenografia è composta da un letto e un pozzo su cui si dice si rifletta la luna. Qui ci si imbatte nel seguente frammento di testo:

U2 [...] Ma poi, io dico un'altra cosa. Dico che ci è cascata qui dentro, a noi, la vita – qui, dentro il pozzo. – Perché, è vero – quest'acqua è un po' come uno specchio. – Soltanto, uno si guarda lì, come ci guardiamo noi, va bene – e magari si pensa, allora: “Vedi, io divento così – io sarò così – un giorno, domani”. – E poi, è tutto sbagliato. – Non è nemmeno che ti vedi come sei adesso, no. Ti vedi come sei stato un po' una volta, piuttosto – anni e anni prima. – Voglio dire, ti vedi come non sei più. È quello che ti manca, adesso, quello che ti galleggia lì.

U1 Vuoi dire – vuoi dire che lì – ci sta quello che ci è morto, per noi? – Che ci stiamo noi come morti, insomma?

U2 Sì, un po' – ecco – è un po' come un loculo, dentro un cimitero, sì – anzi, è come un po' una fogna, ecco. – È come tutti gli specchi, in fondo. – Insomma, ci finiscono i rifiuti, dentro. E quando penso che c'è della gente che si guarda tutta bella, sai, dentro gli specchi, tutta contenta – e io, ci sento il puzzo della carogna, io, invece.¹⁶⁶

Nello specchio d'acqua, gli *éidola* che vi rimangono imbrigliati, sono gli scarti dello scorrere del tempo, rielaborazioni esperienziali di qualcosa che non c'è più: figure mass-mediatiche già passate, fragili quanto inesistenti, pseudorelitti di benjaminiana memoria, che accumulandosi sul limo fangoso generano la superficie infernale su cui si dipana la scrittura di Sanguineti. Nel fondo del pozzo, di quell'imbuto oscuro che porta oblio e dimenticanza e in cui trovano rifugio tutti i segni e i simboli che la bulimia del contemporaneo produce e rigurgita, prende vita il catalogo: un affastellamento di parole, immagini, suoni, che proprio dalla caotica mancanza di senso logico trae motivazione. Emblematico per quanto riguarda questa argomentazione è *Laborintus II* (1965), testo per musica, ennesima discesa agli inferi in compagnia di Dante (in apertura del testo Sanguineti riprende il celebre motivo dantesco “*Incipit vita nova!*”¹⁶⁷). Qui il drammaturgo stende una serie di lunghe liste (riferimento formale è proprio il catalogo medievale) che riprendono l'immagine del labirinto-selva, contrapposta alla *Hierusalem pacifica*¹⁶⁸.

¹⁶⁶ E. Sanguineti, *Storie naturali*, 1 cit., p. 36.

¹⁶⁷ «in quella parte: in quella parte de la mia memoria: in quella parte del libro: quella parte del libro de la mia memoria: INCIPIT VITA NOVA: e apparve vestita di nobilissimo colore, umile e onesto, sanguigno: ecce deus: ecce deus fortior me: dominabitur michi:» (E. Sanguineti, *Laborintus II*; ora in ID., *Per musica*, cit., pp. 53-64).

¹⁶⁸ *Ivi*: «Sion speculatio: a Babylone urbe: vocata est Hierusalem: ab urbe Salem in Syria: et Iebus et Salem Solyma nuncupata est: Hierusalem pacifica: e nel mezzo: e in una selva: oscura: selvaggia selva: e aspra: ed una lupa: ma questa bestia uccide: uccide: not only in the middle of the way in the middle but all the way in the dark wood in the bramble: the years of l'entre deux guerres».

tutto tutto tutto
dalla biblioteca
al babbuino
dal 1265
al 1321
dal cianuro di potassio
alla cronaca cittadina
dalla cresima
alla corte dei conti
dalla oscurità in cui è sempre immersa la nostra vita
alla rendita del 4%
dalla carotide
alla tibia
dall'elefante di mare, grande foca del pacifico fornita di due lunghe zanne
al 1965
dal fegato
al frigorifero
dal francobollo
al formaggio
dalla prova del nove
al cavallo di Troia
dal lapsus linguae
alla rivoluzione russa
dal piedistallo, che sa sostenere tutte le colonne
alla folgorazione, atto e feto del folgorare
alla pietra focaia
alla luna
al rame
alla polvere:¹⁶⁹

Anche per il travestimento del *Faust* la lista diviene immagine della dannata bramosia di sapere del protagonista. Non poteva esserci titolo migliore, quindi, di quello usato da Niva Lorenzini nel suo saggio *Il Faust di Sanguineti: la parola all'inferno*¹⁷⁰, in cui appare chiaro come l'accumulo di cose, parole, lingue, nozioni, sia specchio degradato e degradante dell'immersione in un mondo avente proprio questo "quid di infernalità". Il Faust sanguinetiano rappresenta

¹⁶⁹ *Ivi*, pp. 58-59.

¹⁷⁰ N. Lorenzini, *Il Faust di Sanguineti: la parola all'inferno*, in E.S., *Faust. Un travestimento*, cit., pp. 7-47.

l'ossessione dell'uomo moderno nei confronti della conoscenza, del «tutto tutto tutto»: la sua ricerca è insensata, poiché colpita e inabissata dal bombardamento mass-mediatico di informazioni. Questo Faust del ventesimo secolo debutta, travestito, sulle scene nel 1986, con una nevrotica e fallimentare *stimmung* nei confronti di un assoluto che appare degradato dall'affinamento del sapere disumanizzante.

Ahimè, ahimè! ho studiato la psicologia dell'età evolutiva,
la sociologia delle comunicazioni di massa,
la bibliografia e la 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 prima¹⁷¹.

Nel catalogo la scrittura sanguinetiana si manifesta in tutto il suo sfolgorante splendore infernale. Rimane infatti spoglia, depauperata del suo vestito lirico, ridotta ad ammasso di materia e di suono, opacizzata nel suo sclerotico accostamento tra infinite parole, lingue, nozioni che subiscono il medesimo destino di accatastamento, di catalogazione, di vertiginoso oblio. L'affollamento maniacale di “oggetti verbali”, il surplus da dotto ipermercato di parole-feticcio giunge al suo apice in *Alfabeto apocalittico* (1982), dove, come afferma Lorenzini, «l'asprezza del linguaggio petroso fa l'inventario di una materia verminosa e vampiresca, che sprofonda a capofitto nelle bolge di un satanico finimondo, tra concrezioni fisiologiche e imprecazioni ritmiche, predisposte per un sabba di voci indemoniate e blasfeme»¹⁷².

anime amiche all'aspro astro afroditico,
abnepoti dell'albero adamitico,
audite le mie antifone acide & ascetiche,
arche di angui & di anguille arcialfabetiche:
apro abissi di aleppi apocalittiche,

¹⁷¹ E. Sanguineti, *Faust. Un travestimento*, cit., p. 51.

¹⁷² N. Lorenzini, *Sanguineti e il teatro della scrittura. La pratica del travestimento da Dante a Dürer*, Milano, Franco Angeli, 2011, p. 43.

ansimo ansie di angosce & di asme asfittiche:
adattatemi agricole atte e attente,
annunzio un acre, acerrimo accidente:¹⁷³

L'ansia di Faust, la nevrosi dell'uomo contemporaneo, la bulimia di informazioni del mondo d'oggi non producono elevazione, ma appiattimento, impaludamento, sprofondamento irridente. Secondo la definizione di Tibor Wlassics, la parola di Sanguineti è una parola che «fa il verso a sé stessa»¹⁷⁴: è riflesso di una lingua decaduta, luciferina, che rispecchia il vuoto di senso di fronte ad un mondo impegnato a produrre incessantemente, cieco ai richiami della misura, inseguendo il vano sogno dell'Ulisse dantesco.

1.3.6 – L'azione infernale: l'istinto di morte.

In un oceano di cose e prodotti umani a catafascio, naviga il protagonista de *Il Giuoco dell'Oca*, e lo fa nella condizione principe, massima proposta da Sanguineti: «dentro la grande botte, dentro la grande bara»¹⁷⁵, ossia da morto. In questo stato cadaverico e putrescente l'Io del protagonista sperimenta un'assoluta libertà creativa. Come scrive Renato Barilli, la morte è «situazione topica, così da portare a effetti radicalmente diversi da quelli di un concreto decesso fisico, e tanto per cominciare, a un notevole incremento delle capacità di azione e di movimento di chi ne è restato vittima»¹⁷⁶. Altri luoghi infernali, come «zona franca»¹⁷⁷ di metamorfosi, sono, allora, anche i cimiteri, ambienti che ricordano quelli di *Storie naturali*: luoghi di residenza di corpi putrescenti, in trasformazione creativa, che, attraverso umidità ed ebollizione – attraverso cioè un «atto di vitalità»¹⁷⁸ – modificano la materia, la scompongono e la reinventano, giungendo a significanti dal nuovo significato. Nell'accostamento di cartoline, frammenti dal mondo a cui ormai più non appartiene, il cadavere protagonista rilegge in forma degradata la realtà che lo circonda. Da Ulisse post-moderno quale è, non compie il viaggio in previsione di una meta; il suo «*itinerarium rerum in hominem*»¹⁷⁹ non prevede alcun risultato finale: è un continuo peregrinare intorno al suo centro, cioè a quello stesso Io-cadavere «ilare e vivace, mortificato e compiaciuto, masochista e narcisista»¹⁸⁰. Il viaggio viene rappresentato come lista di esperienze, come una *descriptio* attiva di immagini via via modificate nel loro porsi paratatticamente, nel porsi semplicemente una accanto

¹⁷³ E. Sanguineti, *Alfabeto apocalittico*, A; ora in ID., *Il gatto lupesco*, cit., p. 81.

¹⁷⁴ Tibor Wlassics, *La percezione onirica: lettura del Capriccio italiano di Edoardo Sanguineti*, in *Modern language notes*, vol. 88, n. 1 (gennaio 1973), pp. 112-124.

¹⁷⁵ E. Sanguineti, *Il Giuoco dell'Oca*, CXI, ora in ID., *Smorfie*, cit., p. 261.

¹⁷⁶ R. Barilli, *L'azione e l'estasi*, Milano, Feltrinelli, 1967, p. 161.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ *Ivi*, p. 162.

¹⁷⁹ F. Curi, *Il sogno, la crudeltà, il gioco*, cit., p. 179.

¹⁸⁰ R. Barilli, *L'azione e l'estasi*, cit., p.166.

all'altra nel tentativo (volutamente incompleto) di compiere un catalogo universale della cultura pop contemporanea. Si ritrovano, ovviamente, anche in questo caso, echi del viaggio dantesco: quando Dante-personaggio si immerge nel regno di Malebolge, Dante-autore colleziona le esperienze del suo alterego attraverso un «esaustivo inventario analitico»¹⁸¹, una collezione di episodi uno di seguito all'altro, senza tentare intrecci narrativi; tutto si palesa di fronte a lui, durante la sua discesa, senza la necessità di essere raccolto dall'umana coscienza e di essere spiegato. Allo stessa maniera, nel secondo episodio di *Storie naturali*, la ricostituzione di una propria esperienza terrena avviene attraversando la palude della propria memoria-fogna, fatta di frammenti, immagini, cose, rifiuti: “cartoline dall'inferno”, che racchiudono in sé il fallimento di una logica unificatrice. L'Inferno sanguinetiano è una selva-labirinto in cui le infinite strade dimostrano tutte la loro mancanza di senso, il loro non-punto di partenza e il loro non-punto di approdo.

D Voglio dire che alla fine, tu ti fai come tutto un tuo mosaico, lì con tanti pezzi – e che tutti i pezzi, un po' alla volta, ti combinano insieme – e che alla fine ci stai tu con la tua vita – e lì, intanto, lì in mezzo, ci stanno tutte quello fotografie, anche – tutte quelle facce, quei nasi – tutte quelle vite – tutti quei morti.¹⁸²

Ottenere la morte diviene, nell'immaginario sanguinetiano, punto di partenza per il salto nell'oceano creativo delle infinite possibilità. “Saper morire”, ossia accettare la marcescenza, ricercandola e provocandola, è un'azione performativa capace di fabbricare sempre nuovi risultati. Profondamente anarchica, l'azione del mancare sanguinetiana, non è una sottrazione vile alle responsabilità nei confronti del mondo, bensì “fuga nella realtà”, un mezzo attraverso cui liberarsi dei vincoli morali e borghesi imposti dalla tradizione del pensiero moderno per poter re-inventare il reale secondo una direzione teleologica precisa. Sovvertendo, come di suo solito, i termini, rovesciando il linguaggio comune, ci pare, allora, di compiere un'operazione sanguinetiana definendo la morte “un trampolino di lancio verso la vita (terrena)”. Così, infatti, si esprime anche Pietropaoli riguardo alla poetica dell'ultimo Sanguineti: «dissoluzione, sfacelo, disintegrazione e svuotamento dell'Io, tutti gli strumenti dell'istinto di morte, vengono riconvertiti in astuzie di sopravvivenza dall'istinto di vita, tradotti in un'utopia di rinnovamento e di liberazione»¹⁸³. La concezione che Sanguineti ha dell'inferno ci appare, ancora una volta, assai prossimo all'immaginario medievale pagano, goliardico, popolare, caro a Bachtin e a Propp: una realtà di insubordinazione ludica e creativa, di stravolgimento dell'ordine costituito, in cui le regole del

¹⁸¹ *Ivi*, p.167.

¹⁸² E. Sanguineti, *Storie naturali*, 2, cit., p. 84.

¹⁸³ A. Pietropaoli, *Unità e trinità di Edoardo Sanguineti*, cit., p.123.

gioco non sono imposte precedentemente ma si imparano sul momento, attraverso lo scontro, il crollo, l'abbassamento.

È in questo presente che gli strumenti che la liquidata Modernità è venuta elaborando con il suo lungo travaglio possono dimostrare tutte le loro possibilità di realismo diagnostico nei confronti dell'esperienza e penso precisamente con tranquilla ovvietà allo straniamento coltivato, al principio del montaggio, all'economia della carnevalesizzazione che sono appunto le forme linguistiche elaborate dalle grandi avanguardie anarchiche per permettere a noi la presa tra choc e parodia e rovesciamento.¹⁸⁴

1.3.7 – Strutture e forme infernali: lo stile di Sanguineti.

Choc, parodia e rovesciamento sono tre elementi necessari per l'innescarsi del travestimento sanguinetiano, vero e proprio contrappasso dantesco. È lo stesso autore, ad esempio, nel suo approcciarsi al *Faust* goethiano e nel suo travestirlo per le scene, a parlare in questi termini, dicendo che il suo intento è quello di «sottoporre Goethe a “contrappasso”, anzi di ripassarlo a “contrappelo”»¹⁸⁵. Se, infatti, «di solito del “Faust” si dice che è un grande testo di poesia ma teatralmente è informe, e scappa da tutte le parti»¹⁸⁶, è proprio questo lato «mostruoso»¹⁸⁷, questa interpretazione «di una violenza teatrale straordinaria»¹⁸⁸ che Sanguineti intende manifestare sulla scena, scaraventando l'opera goethiana tra le fiamme del suo travestimento, in un inferno plurilinguistico volto a produrre a sua volta uno straniamento del testo, tra asfissia e afasia. Così come auspica la Patafisica e in accordo con il celebre aforisma di Jarry, «La distruzione non sarà proprio completa se non distruggono anche le rovine!»¹⁸⁹, Sanguineti compie un sabotaggio letterario, distrugge l'opera originaria attraverso una iperletterarietà che va intesa come uso completo, quasi esaustivo, di tutti i mezzi letterari e di tutte le tecniche: l'estrema perizia e la tecnica desiderate e ottenute dal protagonista grazie al patto con Mefistofele diventano il grimaldello con cui Sanguineti distrugge la letteratura e il «letteraturese»¹⁹⁰. Sanguineti tesse un particolarissimo linguaggio lirico composto da elementi che all'apparenza appaiono come dei potenziatori semantici, ma che, per contrappasso, nel momento stesso in cui vengono accostati e

¹⁸⁴ E. Sanguineti, *Elogio dell'anarchia*, 1996, ora in ID., *Cultura e realtà*, cit., p. 268.

¹⁸⁵ N. Lorenzini, *Il Faust di Sanguineti: la parola all'inferno*, in E. S., *Faust. Un travestimento*, Roma, Carocci, 2003, p. 11.

¹⁸⁶ Così Sanguineti in A. Liberovici, *Intervista a Edoardo Sanguineti*, cit., p. 114.

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ A. Jarry, *Ubù incatenato*, trad. F. Origgi, in A. Jarry, *Ubùre, Ubù incatenato*, Milano, Area Editore, 1962, p. 97.

¹⁹⁰ E. Riso, *I libri di Sanguineti: architetture, strutture e montaggi*, in AA. VV., *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Genova, 12-14 maggio 2011*, a c. di M. Berisso e E. Riso, Firenze, Franco Cesati Ed., 2012, pp. 67-96.

quindi attivati sulla pagina (sul palcoscenico del foglio) deflagrano diventando, con parodico e significativo rovesciamento d'uso, dei depotenziatori semantici, «incanagliandosi nel triviale e nell'escrementizio»¹⁹¹. Insomma, bisogna «saper bene per scrivere male» (E. S., *Rebus*, 18). Il metodo sanguinetiano è un nuovo manierismo della modernità; è «disarmonico, lacerante, trasgressivo: eccedente dunque la maniera e la continuità con la tradizione, fino a trasformare l'imitazione in straniamento, la complicazione formale in allegoria e la variazione stilistica in cronaca amplificata ed enigmatica del vissuto»¹⁹². E ovviamente, agendo così, nell'infinito gioco di specchi di quel labirinto-lunapark che è la scrittura sanguinetiana, «tra innesti e amputazioni», l'autore espone di fronte ai suoi spettatori «il volto di Medusa della realtà contemporanea»¹⁹³.

Lo choc prodotto nello spettatore/lettore, è dovuto a questa particolare scrittura stratificata e policentrica, «errabonda»¹⁹⁴, che, messa in esecuzione attraverso una costruzione a mosaico che gioca tra calchi e allusività, interrompe il flusso della comunicazione, allontanando il fruitore dell'opera e invitandolo a prendere coscienza del piano finzionale della letteratura.

Il montaggio è l'operazione capitale dello scrivere sanguinetiano, secondo un preciso asse Artaud - Buñuel¹⁹⁵. È uno dei meccanismi fondamentali del suo marchingegno infernale, dal momento che non si riduce ad una tecnica di taglio e incollatura ma è un modo di costruzione che permette di mettere al vaglio della critica ogni materiale, decidendo così le relazioni testuali nella composizione¹⁹⁶.

Con senno riposato, credo possiamo tutti affermare, senza eccessiva discordia che, 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

¹⁹¹ U. Artioli, *Il fantasma del corpo crocifisso*, cit., p. 90.

¹⁹² Così Niva Lorenzini in EAD., *Poesia e tempo*, in *Alfabeta*, 85, 1986, p.8.

¹⁹³ U. Artioli, *Il fantasma del corpo crocifisso*, cit., p. 90.

¹⁹⁴ E. Riso, *I libri di Sanguineti: architetture, strutture, montaggi*, cit., p. 67-96.

¹⁹⁵ Cfr. ID., *Anarchia e complicazione*, cit., p. 26. Nell'intervista concessa a Buonaccorsi Sanguineti dice: «Così anche qui (in *Sei personaggi.com*, ndr.) ci sono ragioni per cui 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. Buñuel è un maestro in questo senso, segnatamente nei suoi primi film. Quando si capiva perché a un'inquadratura o una sequenza ne seguiva un'altra, allora lui e Dalì la abbandonavano. Mica si pensa una cosa e poi si rimescolano le carte. Si rimescolano le carte subito» (E. Buonaccorsi, *Il vero teatro è solo hard*, cit., p. 13).

¹⁹⁶ «Io ricordo che quando cominciai ad occuparmi di cinema nel dopoguerra c'erano due forme d'accostamento fondamentali per lavorare sui testi cinematografici. Una era quella di partire dalla sceneggiatura sulla quale aveva lavorato il regista quando questa fosse reperibile, oppure, e cominciarono a pubblicare splendide edizioni dedotte dalla pellicola, si prendeva la pellicola e se ne deduceva la struttura. E questa veniva descritta, così, minuziosamente. In casi come questi dove il testo è un montaggio di testi, penso sia molto utile appunto questa che allora si chiamava: sceneggiatura dedotta dal montaggio. Un testo dedotto dal montaggio che è stato fatto dai testi. E dirò per la millesima volta, come sai, che quello che è essenziale è il montaggio per cui anche parole che hanno una loro struttura semanticamente forte, una volta montati in maniera diversa sono altre parole», così Sanguineti nell'intervista con Liberovici (A. Liberovici, *Intervista a Edoardo Sanguineti*, cit., p. 119).

così, con veloce leggerezza, che questo fu il secolo delle avanguardie, perché fu il secolo delle anarchie, perché fu il secolo del montaggio. Ogni struttura linguistica parve, e appare, articolata, organizzandosi ideologicamente, in un sistema di correlazioni tra elementi nucleari, immagini e sequenze, parole e sintagmi, suoni e ritmi. Per questo mondo, per così dire, non c'è che *collage*. Perché infine non c'è che contestualità assemblate, in un perpetuo lavoro di intratestualità e intertestualità.¹⁹⁷

Se a livello strutturale, quindi, il montaggio produce un effetto di straniamento, non coinvolgendo il lettore/spettatore ma portandolo a prendere coscienza razionale di ciò che ha di fronte, a livello estetico Sanguineti aziona il suo marchingegno “stritolatore”, mettendo in pratica quei principi artaudiani fissati da lui stesso nel saggio *Per una letteratura della crudeltà*.

La crudeltà indica, al riguardo, il grado di cinismo violento con cui la parola è capace di proporre una nuova dimensione classificatoria, nell'atto in cui sperimenta e critica, nell'orizzonte della letteratura, i nessi reali delle cose stesse. Come tale, una letteratura della crudeltà è per propria indole una sperimentazione critica delle gerarchie del reale, qual è vissuta dalle parole.¹⁹⁸

È necessario, insomma, sfigurare e sfregiare le strutture retoriche della lingua e della letteratura per eliminare le numerose, troppe, sovrastrutture presenti, per creare deserto sul quale ricostruire¹⁹⁹. Fedele al suo pensiero materialista e alla sua visione anarchica di intellettuale così legato al pensiero di Artaud, Sanguineti parla di «tragico striptease dell'ideologico» (E. S., *Farenografie, La philosophie dans le théâtre*), un rovesciamento del travestimento, una messa a nudo coraggiosa del programma politico e poetico della scrittura attraverso la scrittura stessa, che allontana, che strania a causa del suo crudele cinismo ma che altresì, come il fuoco infernale della tradizione dantesca, brucia tutti i residui di impurità. In pratica, applica quell'«antisentimentalità e freddezza»²⁰⁰ estremamente razionali, collegabili all'infernale Sade de *La philosophie dans le*

¹⁹⁷ E. Sanguineti, *Le linee della ricerca avanguardistica*, in ID., *Ideologia e Linguaggio*, nuova edizione ampliata a c. di E. Risso, Milano, Feltrinelli, 2001, pp. 202-203.

¹⁹⁸ E. Sanguineti, *Per una letteratura della crudeltà*, in ID., *Ideologia e Linguaggio*, cit., p. 133.

¹⁹⁹ Nell'intervista concessa a Buonaccorsi, Sanguineti parlando di Pirandello si richiama a Gramsci, il quale pur non ignorando l'adesione dell'intellettuale siciliano al fascismo, dopo l'assassinio di Matteotti, ne apprezzava comunque l'atteggiamento distruttivo: «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. Invece si vive di standardizzazioni, di imitazioni di modelli che la cultura egemone propone. Anche Marinetti, sotto questo punto di vista, gli sembrava interessante» (in E. Buonaccorsi, *Il grande teatro è solo hard*, cit., p. 9).

²⁰⁰ Sono termini utilizzati da Franco Vazzoler in ID., *Sanguineti e Besson. La philosophie dans le théâtre*, in ID., *Il chierico e la scena*, cit., p. 118.

boudoir, capaci di svelare in «ostensione»²⁰¹ cioè di rendere comprensibile e intellegibile, con l'efferatezza clinica e il piacere di un'operazione chirurgica, la vera e tremenda essenza del reale.

Io ho sempre insistito su una parola concreta e gestuale. [...] nella parola, passa una presenza corporea. Io punto sulla parola, ma su una parola teatrale. Anche quando scrivo poesia, penso a un'esecuzione del testo poetico. E quando scrivo un romanzo, penso a un testo che possa essere letto ad alta voce.²⁰²

È in *La philosophie dans le théâtre* che l'autore denuncia a chiare lettere la sua preferenza per il palcoscenico come luogo di esecuzione della letteratura, esecuzione vocale prima di tutto, se pensiamo al lampante esempio di *Storie naturali*, in cui la penombra e il buio, poi, lasciavano solo all'udito la possibilità di comprendere il dramma (ma pensiamo anche a tutte le occasioni in cui lo stesso Sanguineti leggeva ad alta voce le sue poesie). Se il vero *boudoir* della filosofia, cioè il luogo dove avviene la confessione aperta e totale dell'ideologia di un testo, è il teatro, e ogni teatro è anatomico nella misura in cui un testo vi verrà smembrato ed esaminato nelle sue componenti, "distrutto", secondo il lessico sadiano, ne seguirà che tutta la letteratura dovrà adeguarsi a questo canone, a teatralizzarsi in proporzione.

Io credo che la via del teatro praticabile oggi, sia il massimo di coinvolgimento che sia nel massimo di straniamento, perché finalmente io godo di quella partecipazione intellettuale, che però è veramente quella che mi fa saltare 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. Mi stilizza una realtà dandomene l'ossatura.²⁰³

Ne consegue che Sanguineti, in "risposta" alla questione benjaminiana riguardante la funzione che ha l'opera all'interno dei rapporti letterari di produzione di un'epoca, pensi ad un teatro in cui la «cattiveria del nuovo»²⁰⁴ avanzata da Brecht si incontri con la crudeltà della scena di Artaud²⁰⁵.

²⁰¹ F. Curi, *Justine, una retorica dell'ostensione. Ovvero: «La filosofia deve dire tutto»*, in ID., *Le strutture del risveglio*, cit., pp. 109-137.

²⁰² Così Sanguineti in E. Buonaccorsi, *Il grande teatro è solo hard*, cit., p. 17.

²⁰³ Così Sanguineti in A. Liberovici, *Intervista a Edoardo Sanguineti*, cit., p. 117.

²⁰⁴ «Non c'è dunque nessuna via di uscita? Una ce n'è. E la indica la nuova classe in ascesa. Non si tratta di un ritorno indietro. Non si riattacca alla bontà del vecchio ma alla cattiveria del nuovo. Non si tratta di demolire la tecnica, bensì di svilupparla. L'uomo non ridiventerà uomo uscendo dalla massa ma inserendosi in essa. La massa si libererà della sua disumanità e in tal modo l'uomo ridiventerà uomo (un uomo diverso da prima).» (B. Brecht, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, trad. di B. Zagari, Torino, Einaudi, 1973, p. 177.).

Choc, interruzione, allontanamento e travestimento: queste le parole chiave per avvicinarsi al teatro di parola sanguinetiano in cui la massima aspirazione del poeta per poter far comprendere la propria ideologia è «dare l'impressione che tutto è caotico in realtà è tutto cristallizzato»²⁰⁶. Vale a dire che in tutta la *descensio ad inferos* della scrittura sanguinetiana il vaneggiamento è sempre controllato e lo stato confusionale della lingua è perennemente lucido.

Il personaggio che emblematicamente si dimena in questo mondo alienato, ludico, infinite volte travestito e denudato, la figura demoniaca che può applicare questo controllo consapevole della follia artistica, capace di uscire da sé per deridere sé stesso e ciò che lo circonda, è il clown o il saltimbanco, che per estensione raccoglie anche le espressioni medievalescanti del *fool* e del circo baraccone. Il clown non è solo figura dell'autoderisione dell'artista (con Starobinski²⁰⁷), ma anche un'immagine allegorica di trasgressione, libertà e rinnovamento²⁰⁸. Si vuole ricordare a questo punto una poesia di Apollinaire, *Crépuscule*²⁰⁹, già citata da Starobinski²¹⁰, in cui il poeta, ispirandosi ai saltimbanco di Picasso e alla pittura di Marie Laurencin, pone la schiera di guitti in un luogo che è soglia tra vita e morte, notte e giorno, menzogna e verità. Il saltimbanco appare, quindi, come figura di passaggio, osmotica, di conciliazione dei contrari ma, altresì, di collegamento: tra un sopra e un sotto, tra un basso e un alto. Non a caso in coda all'ultimo verso un nano triste vede crescere di fronte a sé una figura demoniaca: l'«Arlecchino trismegisto», che per i suoi riferimenti all'Hermes dei misteri greci è anche «passatore» e «trasgressore»²¹¹. A proposito di questo,

²⁰⁵ «L'antinomia che ha governato, e deformato, tante polemiche di ieri, l'asse di opposizione emblematicamente situato fra Brecht e Artaud, appare oggi finalmente particolarmente logoro e consumato»; così Sanguineti in ID., *Giornalino secondo*, Torino, Einaudi, 1979, p. 112). Rimando per ulteriori approfondimenti a F. Vazzoler, *Sanguineti e Besson. La philosophie dans le théâtre*, in ID., *Il chierico e la scena*, cit., pp. 109-129.

²⁰⁶ «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 in realtà è tutto cristallizzato», così Sanguineti in A. Liberovici, *Intervista a Edoardo Sanguineti*, cit., p.115.

²⁰⁷ «Quello che conferisce alla figura del clown la sua eccentrica superiorità sugli imperatori sui giudici, è il fatto che, al contrario dei potenti presi in trappola dal loro abbigliamento e dagli attributi esterni di una vana tirannia, il clown è un re derisorio; con il suo costume da parata indosso, è ancor più prossimo al riconoscimento della propria realtà derisoria, ancor più pronto a riprendere umilmente possesso della sua miserevole verità» (J. Starobinski, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Torino, Boringhieri, 1984, p. 22).

²⁰⁸ Il clown è, per eccellenza, «una rivelazione di libertà, uno scopritore di novità; una specie di demone che crea per conto proprio un mondo in sostituzione dell'altro, e tutto fatto di meraviglie. [...] Il saltimbanco è anche, se non soprattutto, la figura per eccellenza dell'immoralista gratuito, del trasgressore appunto: è il distruttore, l'eversore, il rovesciatore di valori – a colpi di smorfie e di risate, se non a colpi di martello». Così E. Sanguineti in *L'incendiario*, in ID., *La missione del critico*, cit., pp. 62-63.

²⁰⁹ «Frôlée par les ombres des morts/ Sur l'herbe où le jour s'exténue/ L'arlequine s'est mise nue/ Et dans l'étang mire son corps// Un charlatan crépusculaire/ Vante les tours que l'on va faire/ Le ciel sans teinte est constellé/ D'astres pâles comme du lait// Sur les tréteaux l'arlequin blême/ Salue d'abord les spectateurs/ Des sorciers venus de Bohême/ Quelques fées et les enchanteurs// Ayant décroché une étoile/ Il la manie à bras tendu/ Tandis que des pieds un pendu/ Sonne en mesure les cymbales// L'aveugle berce un bel enfant/ La biche passe avec ses faons/ Le nain regarde d'un air triste/ Grandir l'arlequin trismégiste.//» (Apollinaire, *Alcools, Crépuscule*, Paris, Gallimard, 1920)

²¹⁰ Cfr. J. Starobinski, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, cit., p. 139.

²¹¹ *Ivi*, p. 140.

ricordiamo che sulla soglia del travestimento dantesco, nella prima scena, a traghettare i Dante-spettatori, Sanguineti pone due clown, che lo scrittore fa recitare con brani tratti dal *Comento sopra la Commedia di Dante* di Boccaccio. Siamo di fronte, dunque, a citazioni, a parole già dette e frutto di una tradizione di studi, che deflagrano e impattano e si ricreano nel nuovo travestimento preparato dall'autore. L'*Inferno* dantesco viene qui finalmente e *in toto* gettato tra le fauci disgreganti del marchingegno infernale sanguinetiano. I presentatori-clown sulla scena sono vere e proprie maschere dell'autore e ne palesano gli intenti. Ce lo indica lo stesso Sanguineti in apertura, là dove è posta la didascalia che descrive le loro azioni.

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;²¹²

Si noti qui il ritornare a quella dimensione di afasia e asfissia, ma che – in questo caso – assumono corpo scenico ben visibile, divenendo alterego dell'autore che con raffinata clownerie si muove sulla scena della letteratura e della letterarietà.

L'infornalità della scrittura e la letteratura «terroristica»²¹³ di Sanguineti, l'estremo cinismo artaudiano e lo straniamento brechtiano, passano attraverso il filtro della parodia grottesca e ribaltante, vestono i trucchi deformanti del saltimbanco, assomigliando a quel bambino baudeleriano che, con gesto ludicamente distruttivo, sventra il suo giocattolo per vederne l'"anima"²¹⁴. Siamo, insomma, di fronte alle categorie del comico. Tale atteggiamento è riconoscibile nell'istanza di esproprio ed alterità del soggetto, nella possibilità di trasformarsi per poter essere ancora designato per nome, nel principio di trasgressione inteso come mutazione. Riconoscendo quanto appena riportato e facendo appello alla divisione degli stili dello stesso Dante nel *De vulgari eloquentia*, Pietropaoli, dopo un primo momento tragico (*Triperuno*) e un secondo elegiaco (da *Wirwarr* a *Scartabello*), individua nel comico la terza fase della scrittura sanguinetiana, a cominciare da *Cataletto*. È, infatti, proprio con la categoria del comico, strumento crudele e

²¹² E. Sanguineti, *Commedia dell'Inferno*, cit., p. 25.

²¹³ F. Curi. *Retorica e montaggio nella poesia di Sanguineti*, in *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*, cit., pp. 121-144.

²¹⁴ «Se si accosta al saggio *De l'essence du rire* quello più breve dal titolo *Morale du joujou*, si può avvertire una identità di movimento tra il comico assoluto e il gioco dei bambini: quest'ultimo, nella sua tendenza estrema, mira ad una distruzione dello stesso giocattolo, liberandolo da tutte le incrostazioni sociali e "adulte", per arrivar a "veder l'anima", anche se poi l'anima non si trova mai e al gioco succede l'insoddisfazione e la tristezza. Ciò che a noi interessa non è questa finale "tristezza" di fronte all'impossibilità di raggiungere un'"anima" assoluta, ma invece il concetto, che si svolge al di là di essa, di comico e di gioco come movimenti di distruzione, svuotamento di valori, riduzione della realtà data ad un punto centrale di "nulla"». Così Ferroni in C. Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni, 1974, p. 22.

scardinante, che Sanguineti nell'ultima e più cospicua parte della sua vita cerca di penetrare il mondo del reale, poiché, come afferma egli stesso in varie riprese, il comico è ormai «la sola via di accesso al tragico»²¹⁵. Se, come dice Jann Kott, «il grottesco si svolge in un mondo tragico»²¹⁶, allora, al contrario dell'eroe tragico la cui sconfitta sancisce il ripristino dell'ordine costituito e la supremazia dell'assoluto, nella deriva dell'attore grottesco si frantuma il mondo così come lo conosciamo, risultandone deriso pure l'assoluto: la risata che si ottiene è più simile al ghigno, alla smorfia.

Cataletto 12, componimento poetico dalla visionarietà e dalla “gestualità” fortemente teatrali, esprime al meglio questa nuova visione dell'artista e della sua attività. Come l'io poetante, dopo un primo «fantasioso inventario»²¹⁷ delle infinite accezioni in cui perde e muta la sua identità, rovescia se stesso di fronte al pubblico di lettori/spettatori portando ciò che era dentro fuori (per ostentare oscenamente ciò che in fondo è l'essenza dell'artista: solo delle misere e concrete viscere all'aria), così il senso profondo della poesia è infinite volte travestito, infarcito di citazioni e ammiccamenti laborinticamente intrecciati. L'io travestito viene abbassato e vilipeso così da dichiarare, infine, l'impossibilità di qualsiasi tensione al patetico e la dissacrazione di quanto del modello tradizionale della poesia e del poeta sopravvive nella letteratura contemporanea. In questa «aggiornata *Palus Putredinis*» la parola poetica offre «in ostensione, insieme al corpo carnevalizzato e messo a nudo, la tragicità dell'antisublime»²¹⁸.

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 sputa fuoco, 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 medici 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

²¹⁵ Nell'intervista che nel 2001 Buonaccorsi fa all'autore di *Sei personaggi.com*, Sanguineti dà un'ulteriore spiegazione della questione: «Il mondo borghese nasce con la categoria della mediazione (pensa al significato della “sintesi” hegeliana) nelle grandi tragedie novecentesche – si tratti di Kafka o di Joyce o di Beckett – il tragico è legato al comico. È l'orribile del basso non dell'alto che innesca il comico» (E. Buonaccorsi, *Il grande teatro è solo hard*, cit., p. 11).

²¹⁶ J. Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, Milano, Feltrinelli, 1995, p. 96 (trad. V. Petrelli).

²¹⁷ A. Pietropaoli, *Unità e trinità di Edoardo Sanguineti*, cit., p. 133.

²¹⁸ N. Lorenzini *Corpo e poesia nel Novecento italiano*, Milano, Bruno Mondadori, 2009, p. 111.

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 sembra la scuoiatura del coniglio,
forse: e grido, su dall'ano, ma piano:

venite qui, e vedete: è questo l'uomo nudo,
il vivo e il vero, se lo prendi nell'intimo dell'imo (servito al naturale)²¹⁹:

L'autosvisceramento finale, in quanto sberleffo, è gesto derisorio e grottesco, deformante, paragonabile a quella faccia mostruosa e devastata dal riso della vecchia nana che si incontra nel primo episodio di *Storie naturali*: la sua risata dilaga e ricopre la scena narrata da U1 mentre egli, sempre nel suo racconto, attende non si sa bene cosa in una dimensione di sogno che è quasi un incubo²²⁰. È *fou rire*, humor nero ossessivo e ossessionante, che veicola il tragico del comico (o il comico del tragico) parlando di un mondo immobilizzato, sul baratro della catastrofe. È, appunto, la tragica e conquistata coscienza dell'«insensatezza del tragico»²²¹. Il grottesco è perciò contraltare del perduto senso tragico, è «smascheramento tragico del carnevale, come epifania della condizione moderna»²²².

Possiamo affermare, concludendo, che il Nostro, pur conservando una visione tragicamente comica del mondo e pur simpatizzando per il Palazzeschi incendiario, tuttavia non si pone accanto alla risata distruttiva di Bataille e non sposa neppure gli aforismi sulla verità di Nietzsche²²³. Il comico esperito nei travestimenti sanguinetiani (afferiscono tutti cronologicamente al terzo periodo del Nostro) è frutto dell'incontro tra Artaud (denuncia del corpo e delle sue cicatrici) e Brecht (letteratura come pratica sociale, nella quale si trova traccia concreta del confronto tra classi) e, dal punto di vista teorico, è l'unione dello straniamento e della crudeltà: non un'addizione, ma una vera e propria sintesi, all'interno di una dialettica materialistica. Il tutto, poi, viene filtrato da un atteggiamento patafisico e ludicamente anarchico e ribaltante.

²¹⁹ E. Sanguineti, *Cataletto*, 12 ora in ID., *Segnalibro*, cit., p. 344.

²²⁰ «U1 [...] Una vecchia nana che ti ride, ti va benissimo, allora. – Perché è lì, ecco. – e mi va benissimo, a me, che sta qui che non dice niente – che non sente niente – che mi ride, qui appunto», in E. Sanguineti, *Storie naturali*, 1, cit., p. 58. È presente qui il richiamo alla vecchia Iambe, l'anziana donna che secondo Apollodoro riuscì a far ridere Demetra per la prima volta dopo il rapimento della figlia Kore, e, di conseguenza, il richiamo anche al metro antico che da questa figura mitica prende il nome: il giambo, metro del comico e dell'invettiva.

²²¹ E. Sanguineti, *Memoria e futuro delle feste del teatro*, in AA. VV., *Il teatro del cielo. Cinquant'anni di storia dell'Istituto del Dramma Popolare di San Miniato*, a c. di U. Ronfani, Milano, Lupetti, 1996, pp. 67-73.

²²² *Ibid.* Per un approfondimento del tema del grottesco rinvio all'Introduzione di C. Grazioli in EAD., *Lo specchio grottesco. Marionette e automi nel teatro tedesco del primo '900*, Padova, Esedra, 1999, pp. 9-36.

²²³ «E falsa sia per noi ogni verità, che non sia stata accompagnata da una risata!», in F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, Milano, Adelphi, 1976, p. 257; e «Solo molto tardi apparve chi negò e mise in dubbio tali proposizioni; solo molto tardi si fece innanzi la verità, come la forma più depotenziata della conoscenza», in ID., *La gaia scienza*, Milano, Adelphi, 1977, p. 119.

La dissacrazione messa in pratica dal travestimento è, quindi, sempre costruttivamente distruttiva; è sempre messa al servizio di qualcosa che sta fuori e oltre l'uso dello strumento comico poiché chiaro è il suo intento, il suo scopo:

E il problema di un poeta, oggi, rimane sempre per me, come per i suoi lettori del resto, quello di trasformare l'impulso alla rivolta in una proposta di rivoluzione, e fare della propria miscredenza un progetto praticabile.²²⁴

Così, citando Starobinski che tratta dell'evoluzione della figura diabolica di Arlecchino, possiamo affermare che grazie alla parodia e alla sua rappresentazione teatrale (quindi al suo travestimento - nel caso analizzato da Starobinski, un attore si fingeva il demone Hellekin -) «lo spavento si volge in riso; i terrori primitivi si sciolgono nella farsa profana: le smorfie oscene e grottesche compiono un esorcismo che muta le forze di morte in potenze di fecondità»²²⁵. È proprio il comico, quindi, a sostituire la derisione all'orrore, permettendo una sua comprensione razionale, ma non immobilizzante (ossia l'orrore pietrificante provocato dalla visione della testa di Medusa), lasciando spazio all'agire (secondo la differenza etimologica tra "terrore" e "orrore"). Lo humor nero sanguinetiano indirizza verso l'istinto di vita e non verso l'istanza di morte e lo fa servendosi dell'elemento scardinante più basso per eccellenza: una risata liberatoria. Lo stesso Sanguineti mette in relazione il divertimento, il piacere della rappresentazione con l'*horror* (l'orrore e il terrore degradati nella loro commercializzazione cinematografica): la paura può essere esorcizzata tramite la rappresentazione travestita e parodiata della stessa (un lenzuolo a fare le veci del fantasma), così come la maschera di Arlecchino si mette in rapporto dialettico con Hellekin.

Intendo divertimento come quello che credo intendesse Brecht, quando diceva: bisogna pure divertire il pubblico. Divertire. Ecco: il divertimento che è connesso, secondo me, a qualunque travestimento. Anche al travestimento orroroso: quello che si traveste da fantasma e ti spaventa, perché te lo trovi in camera che non te lo aspetti nella notte, comporta – se così si può dire – la gioia dell'esperienza del brivido, del sangue che ti si gela. Esattamente come onesti spettatori vanno a vedere al cinema gli horror, perché poi sono contentissimi di passare la notte in bianco: è proprio quello che vogliono ottenere.²²⁶

²²⁴ Così Sanguineti in ID., *I santi anarchici*, cit. p.15.

²²⁵ J. Starobinski, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, cit., p. 141.

²²⁶ Così Sanguineti nell'intervista concessa a Vazzoler (cfr. F. Vazzoler, *La scena, il corpo, il travestimento*, cit., p. 207).

In sintesi, l'Inferno nel *modus operandi* sanguinetiano è, a nostro parere, una maschera luciferina abbruttente e abbassante, dal violento gusto comico, che genera paradossi, che condanna e si condanna ad una continua, folle e ludica trasmutazione. "Oggetto impossibile" di escheriana memoria, esso divampa ma raffredda, traveste ma denuda, distrugge ma feconda. Non si sviluppa in verticalità, bensì in orizzontalità: non è pena eterna, bensì secolare. Essa smaschera il profondo dei *realia*, così come il fuoco di Paolo nella prima lettera ai Corinti mette in luce le impurità delle anime terrene²²⁷ (nel nostro caso, le sovrastrutture care al materialismo storico). È una maschera artigianale, fatta su misura. Non rimodella solamente il testo matrice, ma si adatta anch'essa, mutando ogni volta gli strumenti di scardinamento e scasso dell'opera, fedele al motto del suo artefice: «oggi il mio stile è non avere stile» (E. S., *Postkarten*, 62). Il metodo di privazione dell'aura benjaminiana, quindi, se applicato a opere intere, varia di caso in caso²²⁸. "Strappare via l'aura": ecco, è forse questa l'azione più artaudianamente crudele dell'Inferno sanguinetiano.

Come maschera, l'Inferno sanguinetiano può essere applicato a qualsiasi superficie letteraria, eliminando la distinzione in generi diversi (poesia, romanzo, dramma), così come è prassi nello stile comico dantesco. Perciò non ci si è concentrati solamente sul *corpus* teatrale, ma si è presa in considerazione gran parte della produzione del poeta/romanziero/drammaturgo Sanguineti. Fuggendo la cristallizzazione entro un'unica modalità letteraria, l'operare di questo congegno infernale dimostra la volontà di comunicare una dimensione sempre teatrale della parola, che non è solo della parola destinata alla scena, ma anche della parola poetica e della parola letteraria in genere. La letteratura è, in fin dei conti, un palcoscenico e teatrale è lo spazio infernale dove la maschera sanguinetiana si muove il più agilmente possibile. Può assumere le sembianze di un palchetto da commedia dell'arte; immaginiamolo in una fiera di paese o in un lunapark, in cui gli attori, le parole, i testi, l'autore fanno sempre le veci di qualcos'altro, si scontrano e si riassemblano, parlando con un'altra voce, magari (ancora più paradossalmente) con una delle loro «voci vere», per usare un'espressione di *Storie naturali*²²⁹. Anche l'attore, l'esecutore materiale dei suoi testi teatrali, infatti, contro qualsiasi tentativo di mimesi naturalistica, per Sanguineti deve giocare, deve

²²⁷ «Secondo la grazia di Dio che mi è stata data, come un saggio architetto io ho posto il fondamento; un altro poi vi costruisce sopra. Ma ciascuno stia attento a come costruisce. Infatti nessuno può porre un fondamento diverso da quello che già vi si trova, che è Gesù Cristo. E se, sopra questo fondamento, si costruisce con oro, argento, pietre preziose, legno, fieno, paglia, l'opera di ciascuno sarà ben visibile: infatti quel giorno la farà conoscere perché con il fuoco si manifesterà, e il fuoco proverà la qualità dell'opera di ciascuno. Se l'opera che uno costruì sul fondamento resisterà, costui ne riceverà una ricompensa; ma se l'opera di qualcuno finirà bruciata, quello sarà punito: tuttavia egli si salverà, però quasi passando attraverso il fuoco» (Paolo, I Cor. 3, 10-15).

²²⁸ «Non la finirei mai, perché, in fondo, quando scrivo un testo teatrale, cerco sempre di porre un problema diverso, o di riproporre, in altro modo, un problema già affrontato. [...] Mi oriento piuttosto verso esperimenti discontinui, che propongano sempre un problema nuovo, un problema da risolvere in qualche modo, magari già affrontato in una certa maniera, ma ancora affrontabile in un'altra»; così Sanguineti in F. Vazzoler, *La scena, il corpo, il travestimento*, cit., p.188.

²²⁹ E. Sanguineti, *Storie naturali*, cit., p 153.

divertirsi a indossare maschere e costumi che lo alienino da sé, secondo quel famoso “*je est un autre*” di nervaliana e rimbaudiana memoria²³⁰. In questa presa di distanza, in questo uscir fuori di sé mettendosi in maschera, il realismo allegorico si oppone al naturalismo caro al teatro borghese.

L’*Inferno* dantesco è, dunque, *in extremis*, innesco e termine del “dannato” peregrinare in tondo sanguinetiano, allegoria benjaminiana del mondo e del suo operare. Quando nel 1989 l’autore riceve l’incarico di ridurre per le scene la prima cantica della *Divina Commedia*, egli pensa immediatamente (e non poteva fare altrimenti) ad un travestimento: un «travestimento terminale»²³¹. Se l’*Inferno* dantesco è archetipo dell’*Inferno* sanguinetiano, allora *Commedia dell’Inferno* non poteva che dimostrare che il lavorare in campo artistico è «il modo di costruire un oggetto di nuova fruizione, in grado di palesare, rinnovandoli, i sensi e le valenze di un progetto antico, e, insieme, di mobilitare nuove istanze e nuove ricerche»²³². In fin dei conti, come in un gioco tremendo capace di generare infiniti riflessi, possiamo affermare che l’*Inferno*, così come abbiamo cercato di intenderlo noi, è il suo stesso travestimento, una farsa capace di condurre, attraverso un processo di redenzione, alla «maschera nuda del tragico»²³³.

²³⁰ Cfr. F. Vazzoler, *La scena, il corpo, il travestimento*, cit., p. 208.

²³¹ Così Lorenzini definisce *Commedia dell’Inferno* in E. Sanguineti, *Faust. Un travestimento*, cit., p. 45.

²³² M. D. Pesce, *Edoardo Sanguineti e il teatro*, cit., p. 84.

²³³ E. Sanguineti, *Memorie e futuro delle feste del teatro*, cit., p. 70.

CAPITOLO 2

LA *COMMEDIA DELL'INFERNO* DI EDOARDO SANGUINETI.

Modalità ed epifanie del grottesco.

2.1 – DESCRIZIONE FORMALE DELL'OPERA.

Commedia dell'Inferno è un'opera teatrale scritta da Edoardo Sanguineti tra gli ultimi mesi del 1988 e il 1989, anno della prima assoluta al Fabbricone di Prato dell'omonimo spettacolo messo in scena da *I Magazzini*, per la regia di Federico Tiezzi. Essa ha per tema e come protagonista la prima cantica del capolavoro dantesco. È l'*Inferno* dantesco (nella materialità dei suoi versi) ad essere travestito e, quindi, incarnato sul palcoscenico del foglio e, poi, del teatro. È proprio sull'opera di partenza che si basa il dinamismo del dramma; è la cantica dantesca a trasformarsi e a evolvere nel procedere di *Commedia dell'Inferno*, pur mantenendo intatto il nucleo originario; è, quindi, essa, a tutti gli effetti, la protagonista, che attraverso la maschera teatrale vediamo apparire sul palco: *travestita*, appunto.

L'opera si divide in diciannove scene, o episodi, che vengono spartite in un Primo e in un Secondo tempo. Nell'edizione a stampa²³⁴ le scene non sono numerate: è l'interruzione di pagina a segnare la fine di ogni scena. Nella pagina successiva, come è prassi dello stile sanguinetiano, non vi è capolettera alcuno: il discorso prosegue, come non fosse mai terminato, affiora sulla pagina bianca, sul foglio, come provenisse da un ragionamento molto più lungo e lontano. L'impressione è, quindi, quella di una serie di scene accostate, che rispondono ad un sistema di ordine implicito, ma che non è volontariamente esplicitato: la paratassi delle scene si impone sull'ipotassi. Benché noi conosciamo la verticalità del viaggio dantesco, l'impostazione del testo sembra ammiccare più a un'orizzontalità. Orizzontalità che è prima di tutto cronologica, poiché all'inferno il tempo della Storia è ovviamente assente (come ci insegna lo stesso Dante). In assenza di un tempo storico, troppo umano per convivere con l'idea stessa di inferno rappresentato, le scene si agglutinano una

²³⁴ E. Sanguineti, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, Genova, Costa & Nolan, 1989. Noi, nel proseguo di questo capitolo, faremo riferimento alla riedizione della casa editrice Carocci, già citata in precedenza. Le impostazioni tipografiche rimangono invariate.

dopo l'altra, lasciando mefistofelicamente in sospeso la sensazione di una successione di scene effettiva (di un prima e di un dopo): allo spettatore – e al lettore – si spalanca di fronte l'eternità. L'unico tempo a rimanere vigente, se non è quello storico dell'umanità, è quello dello spettacolo. Sostituendo agli "atti" i "tempi" (propri di una serata al cinema o a teatro e non di una scrittura teatrale convenzionale), la drammaturgia è di conseguenza già esibita come prodotto performativo. Essa è già pensata come spettacolo, già reificata, condannata a essere consumata. È il mondo contemporaneo che Sanguineti vuole esibire in filigrana: l'*Inferno* dantesco si manifesta finalmente come prodotto della nostra era. All'inferno il tempo umano ha la meglio su quello divino: nell'eternità infernale vige l'effimero tempo spettacolare, che però, lo sappiamo, è mera finzione e, dunque, innalza a potenza di infinito la sensazione di enorme, tremenda e grottesca bugia che permea la ricostruzione sanguinetiana dell'oltretomba. L'inferno è pura e abbacinante cosa (*res*), è paradosso estremo di un marchingegno pluricomposto e bloccato in una continua e effimera esplosione autodistruttiva, come si può evincere dall'essenza tutta materica dell'immagine di Lucifero sanguinetiano con cui si conclude l'opera.

I trentaquattro canti danteschi riguardanti l'*Inferno* si suddividono nelle diciannove scene di *Commedia dell'Inferno*. Nel Primo tempo le prime tre scene sono un lungo prologo di avvicinamento al viaggio dantesco. Se nella *Divina Commedia* il primo canto fungeva da prologo di tutta l'opera, permettendo quindi il raggiungimento di cento canti totali, dati dalla divisione in trentatré canti per ogni cantica, con l'aggiunta di un canto d'apertura (tutti numeri dall'importantissimo significato simbolico), qui l'*incipit* si diluisce in tre scene, cifra, a nostro avviso, non del tutto casuale. Il Primo tempo si conclude alla decima scena, con un grande quadro riguardante il tema dell'usura e coincidente con il XVII canto dell'*Inferno*. Il Secondo tempo consta, invece, di 9 scene, e si concentra sulla parte più profonda dell'inferno e la più cara al drammaturgo, dai tempi della sua tesi di laurea²³⁵: Malebolge. L'undicesima scena riparte quindi dal XVIII canto dell'*Inferno* dantesco e si conclude, ovviamente, con la grande apparizione di Lucifero e l'accenno alla riemersione (le famosissime "stelle"). A volte una scena si occupa solamente dei personaggi presenti in un unico canto (la scena 5 coincide, ad esempio, con il singolo canto V dell'*Inferno*, così come la scena 8 coincide esclusivamente con il canto XIII, ma così vale anche per la scena 6 di Ciaccio o per la 16 riguardante i seminatori di scandalo e di scisma o la grande scena 17 del Conte Ugolino), altre volte una scena è il frutto della riduzione e della compressione di più canti (si pensi, ad esempio, alla scena 9 in cui, trattando dei violenti, Sanguineti percorre in poche pagine i canti dal XIV al XVII). Il travestimento sanguinetiano vive al suo interno momenti e modalità di approccio diverse, che coincidono con una riflessione instancabile e continua

²³⁵ E. Sanguineti, *Interpretazione di Malebolge*, cit.

sull'*Inferno* dantesco, che devono dialogare con l'idea registica del committente (Tiezzi) e che finiscono per essere a tutti gli effetti un ulteriore passo nella *peregrinatio in Dantem* del Professore genovese: un nuovo commento, a suo dire, «tutto dimostrativo»²³⁶. Come scrive Sanguineti:

Io volevo devastare gli endecasillabi danteschi, e litigammo [*con Tiezzi*] un poco. Poi mi arresi, perché appunto capii che ormai lo stavo cogliendo orientato verso altre cose. [...] Rilessi l'*Inferno* e a mano a mano mi accorsi che gli episodi drammatizzabili erano già drammatizzati nell'*Inferno*, [...] scoprii che Dante era stato il primo drammaturgo della nostra letteratura, perché tutti gli episodi che noi consideriamo, e che una lunga tradizione ha considerato essenziali nell'*Inferno*, sono episodi drammatici [...]. Dunque, non avevo che da prendere quello che già Dante aveva drammatizzato, e scoprii che gli episodi che tutti nei secoli hanno preferito dell'*Inferno* sono episodi assolutamente teatrali;²³⁷

La scelta dei canti da sviluppare nella loro interezza, da comprimere o da tralasciare avviene, quindi, a detta dello stesso autore, per mezzo di una «selezione naturale degli episodi, che procede sulla base dell'inclinazione intrinseca al dettato dell'*Inferno*, e costruisce, pressoché spontaneamente, una “sequenza” di scene, di “stazioni”»²³⁸. Il dramma a stazioni è forma non nuova alla scrittura teatrale di Sanguineti, basti pensare a *Passaggio* (1961-1962).

Per *Commedia dell'Inferno* la selezione del materiale messa in atto da Sanguineti non si può chiamare riduzione, ma, piuttosto, produce una sorta di centone dantesco. La prima cantica della *Divina Commedia* viene analizzata, sezionata e ricucita, ma, al contrario del centone tardo antico, il cui traguardo era la composizione di un'opera nuova, qui l'opera risultante viene usata per commentare e per gettare nuova luce sulla stessa cantica di partenza. Sanguineti usa l'*Inferno* dantesco come bacino a cui attingere; non occorre dire che è rispettosissimo del materiale dantesco (tranne, forse, nella scena 3, quella della “selva”), anche se mai ossequioso. Il procedere delle scene rispetta l'itinerario dantesco (Tiezzi afferma che fu una decisione maturata nel tempo²³⁹), ma in ogni scena i versi del poeta fiorentino possono non seguire l'ordine progressivo dei canti. Il verso dantesco ha carattere funzionale: a seconda del quadro che Sanguineti vuole sviluppare in una scena, egli può aggregare versi di canti precedenti e posteriori (l'unico caso di versi provenienti da

²³⁶ E. Sanguineti, *Notizia*, in ID., *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., p. 98.

²³⁷ Così Sanguineti in un'intervista a Lorenzini; cfr. N. Lorenzini, *Nota al testo seguita da un Dialogo con l'Autore*, in E. Sanguineti, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., pp. 115-117.

²³⁸ E. Sanguineti, *Notizia*, in ID., *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., p. 98.

²³⁹ Cfr. F. Tiezzi, *Introduzione (teatrale) a commedia (cinematografica)*, in E. Sanguineti, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., p. 15: «In una fase ancora successiva ha abbandonato anche l'idea di sconvolgere l'ordine di entrata in scena di episodi, situazioni e personaggi, restando fedele alla successione originale dantesca».

un'altra cantica, il *Purgatorio*, è nella scena 3²⁴⁰). Dante nel suo capolavoro, grazie alla compresenza nella narrazione di un io narrante e di un io personaggio, anticipa a volte accadimenti e descrizioni di luoghi, oppure frapponne tra due momenti contigui lunghe digressioni che possono completarsi in un canto successivo. Dato il carattere teatrale del travestimento, la nuova maschera dell'*Inferno* dantesco necessita, invece, di una sincronia totale. Il tempo di *Commedia dell'Inferno* è totalmente diverso da quello dell'originale: in Sanguineti è un tempo dell'accadimento, dell'*hic et nunc*, in Dante è quello della narrazione. Ecco, dunque, ad esempio, che nella scena 7 dove troneggia la figura superba di Farinata degli Uberti e segue quella debolissima e remissiva di Cavalcante Cavalcanti, la famosa tirata del primo (presente nel canto X dell'*Inferno*) è inframmezzata da versi che appartengono al canto IX e che descrivono la città di Dite in cui si trovano le tombe ardenti degli eretici, categoria di dannati a cui appartengono i due che stanno proferendo parola. In particolare, i primi versi dell'intramezzo («sì come Arli, ove Rodano stagna,/ sì come a Pola, presso del Carnaro,/ che Italia chiude e i suoi termini bagna,/ fanno i sepulcri tutto il loco varo:/ ma tra gli avelli fiamme stanno sparte,/ per le quali son sì del tutto accesi,/ che ferro più non chiede verun'arte:/ e tutti li coperchi stan sospesi:») appartengono alla descrizione fatta da Dante narratore²⁴¹, mentre i restanti («qui son li eresiarche,/ con lor seguaci, d'ogne setta, e molto/ più che non credi son le tombe carche:/ simile qui con simile è sepolto,/ e i monumenti son più e men caldi:») alla spiegazione che dà Virgilio a Dante personaggio²⁴². I successivi versi del travestimento («tutti saran serrati/ quando di Iosafât qui torneranno/ coi corpi che la su hanno lasciati:/ suo cimitero da questa parte hanno,/ con Epicuro, tutti i suoi seguaci/ che l'anima col corpo morta fanno:») appartengono sì al canto X dell'*Inferno*²⁴³, ma precedono il famoso contrasto tra Farinata e Dante²⁴⁴ e appartengono anche questi a Virgilio, che all'inizio del canto appena citato continua la spiegazione del luogo in cui si trovano. Allo stesso modo la scena 9 che tratta del terzo girone del cerchio settimo, ossia quello dei violenti contro Dio, è data dalla compressione (questa volta sì in ordine progressivo e cronologico) dei canti XIV, XV, XVI e XVII. Così anche nella scena 11, la prima del Secondo tempo, per descrivere Malebolge, vengono usati l'incipit del canto XVIII²⁴⁵ e le parole con cui Virgilio presenta i fraudolenti nel canto XI²⁴⁶, laddove la scena si era aperta con la presentazione di un personaggio (Simon Mago) che appartiene al canto XIX.

²⁴⁰ I versi «[una lupa]/ che più di tutte le altre bestie ha preda,/ per la sua fame, senza fine cupa:» (E. Sanguineti, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, cit, p. 31) appartengono a Dante, *Purg.*, XX, 10-12: «Maladetta sie tu, antica lupa,/ che più che tutte l'altre bestie hai preda/ per la tua fame senza fine cupa!».

²⁴¹ Dante, *Inf.*, IX, 112-121.

²⁴² *Ivi*, 127-131. Si noti la straordinaria raffinatezza del Sanguineti – poeta che mette in assonanza “arte-eresiarche-carche”, cercando di mantenere così viva la terzina dantesca.

²⁴³ Dante, *Inf.*, X, 10-15.

²⁴⁴ *Ivi*, 22-51.

²⁴⁵ Dante, *Inf.*, XVIII, 1-18.

Ma non si può parlare per *Commedia dell'Inferno* solamente di “centone dantesco”, in quanto il testo teatrale è frutto anche dell’ibridazione con testi altri, di altre tradizioni; vi sono all’interno «innesti»²⁴⁷ provenienti da autori che hanno ispirato o che si sono lasciati ispirare dal capolavoro dantesco (Chrétien de Troyes, Giacomo da Lentini, Andrea Cappellano, sino a Ezra Pound, passando per i commentatori della *Commedia*, Benvenuto da Imola e Boccaccio). È a tutti gli effetti un *collage* di segmenti testuali: una tecnica che ci è stata consegnata dalle avanguardie primo novecentesche. Non solo all’interno delle singole scene l’accostamento dei segmenti testuali avviene paratatticamente (giammai Sanguineti mescola versi danteschi e versi spuri, ma li isola in voci o in momenti diversi), ma anche le stesse scene messe una di seguito all’altra risultano essere un *collage* (o *découpage*, per dirla alla Tiezzi²⁴⁸) poiché trattasi di «episodi perfettamente autonomi nella loro scansione testuale e scenica, ogni volta impegnata a impostare una possibilità di racconto, dargli spazio»²⁴⁹. Proprio la presenza di segmenti irrelati l’uno all’altro mette in luce la forma aperta del testo teatrale sanguinetiano, in perfetta assonanza con le prove drammatiche degli espressionisti tedeschi (Iwan Goll²⁵⁰) o le prove artistiche di artisti russi di inizio secolo scorso (Aleksandr Michajlovič Rodčenko) o, ancora, lo stile di Alfred Jarry²⁵¹. La tecnica del *collage* è assai affine al montaggio cinematografico così come lo descrive Ejzenstein nel suo celebre *Il montaggio delle attrazioni* (1923). Proprio in questo saggio Ejzenstein cita artisti visivi del calibro di Rodčenko o Grosz. Il cineasta russo è d’ispirazione per tutto quell’espressionismo neoavanguardistico che esplose in Italia nella seconda metà degli anni ’50 e che vede protagonista lo stesso Sanguineti poeta e scrittore. Ma ricordiamo qui anche la tecnica del *cut-up* burroughsiano, che dal montaggio cinematografico trae proprio ispirazione. Tiezzi, che allo stile di Burroughs si era ispirato per i suoi spettacoli postmoderni (*Crollo nervoso*, *Sulla strada*), cita nell’introduzione all’opera da noi esaminata Luis Buñuel, collegando così anche il Surrealismo, caro anch’esso al Sanguineti cultore dell’onorismo.

L’intuizione del film, l’embrione fotogenico palpita già in quell’operazione che si chiama *découpage*. Segmentazione. Creazione. Scissione di una cosa perché si trasformi in un’altra. Quello che prima non era, ora è. Modo, il più semplice, il più complicato, di riprodursi, di creare. Dall’ameba alla sinfonia. Momento autentico, nel film, di creazione per segmentazione.

²⁴⁶ Dante, *Inf.*, XI, 52-66.

²⁴⁷ E. Sanguineti, *Notizia*, in ID., *Commedia dell'Inferno*, cit., p. 99.

²⁴⁸ Cfr. F. Tiezzi, *Introduzione (teatrale) a commedia (cinematografica)*, in E. Sanguineti, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., p. 17.

²⁴⁹ N. Lorenzini, *Nota al testo seguita da un Dialogo con l'Autore*, in E. Sanguineti, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., p. 113.

²⁵⁰ Cfr. C. Grazioli, *Lo specchio grottesco. Marionette e automi nel teatro tedesco del primo '900*, cit., pp. 170-172.

²⁵¹ Cfr. B. Eruli, *Jarry. I mostri dell'immagine*, Pisa, Pacini, 1982.

Quel paesaggio, per essere ricreato del cinema, dovrà essere segmentato in cinquanta, cento e più pezzi. Tutti si succederanno, poi, vermicolarmente, aggregandosi in colonia, per comporre in tal modo l'entità film, gran tenia del silenzio, composta di segmenti materiali (montaggio) e di segmenti ideali (*découpage*). Segmentazione di segmentazione.²⁵²

Rispetto, però, ai *collage* testuali delle drammaturgie primo novecentesche, in cui la tecnica combinatoria e la forma aperta contribuivano alla perdita di unità e centro, in *Commedia dell'Inferno* avviene qualcosa di diverso: archetipo e travestimento (quest'ultimo una vera e propria "copia devastata"), si riflettono l'uno nell'altro, dando vita a un gioco di specchi disarmante e ingannatore. Si tratta di un labirinto ermeneutico. Infatti le varie tessere di questo *collage* si agglutinano tutte attorno all'"*Ur-Inferno*", che compare già «in insegna»²⁵³ e del quale vogliono essere un commento ulteriore. A se stesso si riferisce l'*Inferno* (una volta travestito) e se stesso (così conciato) interroga. Riguardo alla scrittura grottesca in generale, Grazioli sottolinea che «è impossibile tentare una lettura lineare del testo, a partire dall'azione»²⁵⁴, ma in *Commedia dell'Inferno* si può ritrovarne il centro nel testo di partenza che tutto sovrasta, di cui tutti conosciamo l'andamento verso il basso, che ha il suo culmine nella figura immobile di Lucifero conficcato nel centro della Terra. A tal proposito è interessante notare come dal travestimento dantesco siano espunti completamente tutti i riferimenti a un altrove diverso, a una possibile ascesa verso Dio e, quindi, al viaggio "integrale" del corpo e dell'anima del pellegrino Dante. Specchiandosi e riflettendo la sua stessa immagine, l'*Inferno* dantesco non può avere alcuna via d'uscita ma, ritorcendosi su se stesso, avvia quel movimento a spirale tipico del periodo comico sanguinetiano e che lo fa sprofondare nel paradosso più emblematico, nella sua "messa in commedia", appunto: nel Grottesco. Nell'universo infernale sanguinetiano non c'è spazio per la *Commedia*, ma solo per la *Commedia dell'Inferno*. Qui di seguito alcuni chiari esempi.

Nella scena 3 sono espunti tutti i riferimenti a Purgatorio, Paradiso e a Dio, ma anche alla direzione futura che prenderà l'itinerario dantesco (in **grassetto** sono segnalate le parti espunte).

E. Sanguineti, <i>Commedia dell'Inferno</i>	Dante, <i>Inferno</i>
SCENA 3	CANTO I, vv. 113-136
VIRGILIO ma tu mi segui, e io sarò tua guida per luogo eterno:	«[...] che tu mi segui, e io sarò tua guida, e trarrotti di qui per loco eterno;

²⁵² L. Buñuel, *Découpage o segmentazione cinematografica*, in ID., *Un tradimento inqualificabile. Scritti letterari e cinematografici*, Venezia, Marsilio, 1996, p. 156.; citato da Tiezzi in F. Tiezzi, *Introduzione (teatrale) a commedia (cinematografica)*, in E. Sanguineti, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., p. 17.

²⁵³ E. Sanguineti, *Notizia*, in ID., *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., p. 98.

²⁵⁴ C. Grazioli, *Lo specchio grottesco. Marionette e automi nel teatro tedesco del primo '900*, cit., p. 171.

<p>udirai le disperate strida, vedrai li spiriti dolenti: la seconda morte ciascun grida: DANTE poeta, io ti richeggio che tu mi meni là, sì che io veggia coloro che tu fai cotanto mesti: - allor si mosse, e io li tenni dietro</p>	<p>ove udirai le disperate strida, vedrai li antichi spiriti dolenti, ch'a la seconda morte ciascun grida; e vedrai color che son contenti nel foco, perché speran di venire quando che sia a le beate genti. A le quai poi se tu vorrai salire, anima fia a ciò più di me degna: con lei ti lascerò nel mio partire; ché quello imperador che là sú regna, perch'i' fu' ribellante a la sua legge, non vuol che 'n sua città per me si vegna. In tutte le parti impera e quivi regge; quivi è la sua città e l'alto seggio: oh felice colui cu' ivi elegge!». E io a lui: «Poeta, io ti richeggio per quello Dio che tu non conoscesti, a ciò ch'io fugga questo male e peggio, che tu mi meni là dov'or dicesti, sì ch'io veggia la porta di san Pietro e color cui tu fai cotanto mesti». Allor si mosse, e io li tenni dietro.</p>
--	---

Allo stesso modo, dai versi danteschi della scena 4, in cui Caronte spaventa le anime dannate, è espunto qualsiasi riferimento ad un altrove che sia altro dall'inferno, speranza che è anche metafora di uno spostamento dal basso verso l'alto.

E. Sanguineti, <i>Commedia dell'Inferno</i>	Dante, <i>Inferno</i>
SCENA 4	CANTO III, vv. 82-87
<p>CARONTE guai a voi! Io vegno per menarvi all'altra riva, nelle tenebre etterne, in caldo e in gelo!</p>	<p>Ed ecco verso noi venir per nave un vecchio, bianco per antico pelo, gridando: «Guai a voi, anime prave! Non isperate mai veder lo cielo: i' vegno per menarvi a l'altra riva</p>

	ne le tenebre etterne, in caldo e ‘n gelo. [...]]».
--	--

Nella stessa scena, i famosi versi dedicati all’insegna presente sulla porta dell’inferno nullificano l’azione stessa dell’inferno, poiché lo denotano come luogo di sofferenza, regno del Male fine a se stesso, senza un senso ulteriore. Sono stati, infatti, espunti i versi che fanno riferimento al polo opposto, all’«alto fattore», e alla motivazione implicita nella creazione di questo luogo tremendo. Interessante, poi, che ad essere eliminato sia stato anche il concetto di “eternità”: la spettacolarizzazione dell’*Inferno* e lo spettacolo che in Malebolge viene esibito (una sorta di spettacolarizzazione dello spettacolo, o di spettacolo all’Inferno, che dir si voglia) lascia intendere, evidentemente, l’illusione dell’effimero mondo di cui si è svolta la commedia. Un altro inganno, quindi, di cui il buio al termine della scena di Lucifero lascia intendere la fine, o, forse, un nuovo, più tremendo inizio (un perenne e spiraliforme ritorno dell’identico, che è concetto diverso dalla circolarità omogenea dell’eterno).

E. Sanguineti, <i>Commedia dell’Inferno</i>	Dante, <i>Inferno</i>
SCENA 4	CANTO III, vv. 1-9
ALTOPARLANTI per me per me si va nella città dolente, per me si va nell’eterno dolore, per me si va tra la perduta gente: lasciate lasciate ogni speranza, voi che intrate!	‘ Per me si va ne la città dolente, per me si va ne l’eterno dolore, per me si va tra la perduta gente. Giustizia mosse il mio alto fattore; fecemi la divina potestate, la somma sapienza e il divino amore. Dinanzi a me non fuor cose create Se non etterne, e io eterno duro. Lasciate ogni speranza, voi ch’intrate’.

Le scene, dunque, sono svincolate una dall’altra. Le varie scene potrebbero succedersi in un ordine diverso, tanto si esauriscono in loro stesse senza lasciare possibili sviluppi nelle successive²⁵⁵. Ogni scena è isolata, sola, come le anime dei dannati, che, seppure in gruppo, pensano ciascuna per sé. L’assenza dei personaggi di Dante e Virgilio dalla maggior parte delle scene dell’opera sospende

²⁵⁵ Solamente tra scena 18 e 19 vi è un collegamento in quanto i dannati presenti in scena 18 rimangono anche nella 19 e a metà di questa, per precisa indicazione drammaturgica, vengono fatti uscire. La spiegazione è letteraria e legata agli illustratori della *Commedia*. Solitamente i dannati del IX cerchio dell’Inferno sono rappresentati racchiusi nello stesso fiume ghiacciato (il Cocito) dove è immobilizzato Lucifero; la divisione in zone dipende da quanto distano dall’immane mostro. Si confrontino, ad esempio, le famosissime tavole illustrate di Gustave Doré.

ancor di più il tempo della storia a favore di quello dello spettacolo: gli spettatori sono considerati all'interno dell'evento scenico. Qualsiasi spettatore, qualsiasi lettore, anche il più insicuro in materia, sa per certo dove termini l'*Inferno*: e proprio lì, dove risiede il Male assoluto, nel punto più profondo e greve della Terra, ricompaiono i personaggi di Dante e Virgilio a offrirci uno spunto di risalita. Il centro aggregante di *Commedia dell'Inferno* si trova, dunque, al di sopra del testo stesso, e al contempo al suo termine ultimo, nel riflesso finale dell'opera primigenia. L'inferno, in fin dei conti, è Lucifero stesso, coacervo di tutte le dannazioni, automa pluricomposto, frutto del montaggio di innumerevoli pezzi, riflesso dell'opera stessa.

Proprio perché, almeno apparentemente, aperto e privo di centro, il travestimento sanguinetiano può essere analizzato solo scena per scena. Per questo motivo, ora, focalizzeremo la nostra attenzione sul montaggio interno ad alcuni, singoli episodi di *Commedia dell'Inferno*.

La scena 5 illustra la dannazione dei lussuriosi, emblema dei quali sono i famosissimi Paolo e Francesca. L'episodio si apre con un *collage* che è un vero e proprio *pastiche* linguistico. Come ci dice la didascalia iniziale, Paolo, Minosse e degli altoparlanti recitano simultaneamente. Da qui lo primo *shock* per lo spettatore: il personaggio che la tradizione dantesca ci ha consegnato come muto e che proprio nel suo silenzio ha fatto riflettere la sua tragicità, qui parla (o meglio: è parlato da alcuni dei versi più famosi del Dolce Stil Novo, di cui il giovane Dante era stato portavoce).

PAOLO 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:

I primi quattro verso corrispondono alla prima quartina di un sonetto di Giacomo da Lentini, che leggenda vuole essere il creatore di tale composizione metrica. I versi restanti, invece, appartengono ad un altro sonetto, questa volta proprio di Dante: esattamente un sonetto contenuto nel XX capitolo della *Vita Nova*. Essi non sono tutti, e non risultano neppure come citazione ordinata. Sanguineti ha

selezionato i primi due versi di ciascuna quartina, vi ha poi aggiunto la prima terzina per intero e ha concluso con l'ultimo verso del componimento stesso. La dolcezza della poesia amorosa è rotta dal sormontarsi fonico delle parole di Minosse, il quale recita alcune delle similitudini più famose di tutto quanto l'*Inferno*, qui riunite assieme (Dante, *Inf.*, V, 40-43 + 46-49 + 82-84). Se entrambe queste voci possono in qualche modo amalgamarsi poiché recitano in volgare italiano, la terza, quella degli altoparlanti, distrugge il minimo di armonia che poteva esservi. Essi riproducono un testo in lingua latina: il *De amore* di Andrea Cappellano. Se Minosse descrive la punizione dei dannati che qui hanno sede, attraverso Paolo e gli altoparlanti veniamo a conoscenza della colpa per la quale essi sono puniti. Lo stridore prodotto dalla simultaneità delle voci è il correlativo oggettivo di tutto questo: la devastazione, l'infernalizzazione del verso d'amore. Nel mezzo di questo baccano una voce si isola, e in quel momento tutto si placa: la voce di Francesca inizia il suo racconto, così come tradizione vuole, apostrofando il suo interlocutore (Dante, *Inf.*, V, 88-106). Il racconto s'interrompe laddove anche Dante ha posto termine alla prima parte della storia di Francesca: sull'annuncio della morte violenta dei due amanti. A conferma della forma aperta del travestimento, facciamo notare che Sanguineti espunge il verso 107, l'ultimo verso che Dante pone in bocca a Francesca prima della pausa riflessiva tra Dante personaggio e Virgilio: «Caina attende chi a vita ci spense»: ogni scena, l'abbiamo detto, è in sé assoluta e non può contenere riferimenti palesi né ad altri luoghi oltremondani né ad una evoluzione verticale dell'*Inferno*. Dante, prima che Francesca riprenda a ricordare, inserisce un breve dialogo tra Dante e Virgilio. La stessa *suspense*, in questa scena di *Commedia dell'Inferno*, è ricreata, invece, dall'inserimento di un frammento di Chrétien de Troyes, celebre scrittore di romanzi dedicati al ciclo bretone, vissuto in Francia nel XII secolo. La rima baciata e la lingua romanza creano una dimensione falsamente deliziosa in cui lentamente appare il motivo di tale inserzione: trattasi dell'amore adultero tra Lancillotto e Ginevra, lo stesso di cui leggono Paolo e Francesca nel momento dell'innamoramento. L'anima di Francesca in *Commedia dell'Inferno* seguita il suo racconto partendo proprio da qui:

FRANCESCA noi leggevamo un giorno per diletto
di Lancialotto come amor lo strinse:
soli eravamo, e senza alcun sospetto:
per più fiate li occhi ci sospinse
quella lettura, e scolorocci il viso:
ma solo un punto fu quel che ci vinse:

E qui Sanguineti interrompe di nuovo, forzandolo, il flusso della memoria del personaggio. Quei due punti, tratto emblematico dello stile del poeta genovese, lasciano aperta la vicenda, sospendono

88

il respiro, ma spiegano anche il «punto» che vinse i due amanti. Sanguineti, infatti, con altissima ironia tragica, incolla di seguito altri ventun versi di Chrétien de Troyes. La *suspense* che si crea non avviene perché non conosciamo gli eventi, ma proprio perché vogliamo sentire i famosissimi versi con cui si concludono le vicende terrene di Paolo e Francesca. Su questa tensione erotica, con questa immersione nel desiderio, si chiude la scena, non appena Francesca raggiunge il suo ultimo verso: «quel giorno più non vi leggemmo avante:».

Così anche nella scena 10, a conclusione del Primo tempo, gli altoparlanti e Gerione, il mostro mitologico posto da Dante a guardia dell'ottavo cerchio come immagine e insieme allegoria vivente della Frode, mescolano insieme versi del canto XVII dell'*Inferno* e frammenti da i *Cantos* di Ezra Pound, aventi tutti come tema l'usura.

Emblematico è l'inizio di *Commedia dell'Inferno* in cui tre forme differenti di inizio si ibridano con i commenti medievali di Boccaccio e Benvenuto da Imola. Scrive Lorenzini:

Che fa Sanguineti? Prende tempo? L'approccio diretto alla parola di Dante è rinviato con intenzione precisa: lasciare agli interpreti, agli illustratori evocati sulla pagina, il compito di trasformare da subito il travestimento in saggio critico, allo scopo di mettere in evidenza il valore drammatico, la proto teatralità, per così dire, insita nella *Commedia* d'origine.²⁵⁶

Nella scena 1 si ha la descrizione del soggetto dell'opera travestita. Due *clowns* recitano in lingua volgare parte del commento di Boccaccio alla *Commedia*, ossia l'*accessus* che apre le sue *Esposizioni sopra la Commedia di Dante*. Si noti come il movimento a spirale, che mira sempre più a chiudere la scena in se stessa, sia presente già da qui: l'ultima parte dell'intervento dei presentatori è assolutamente autoreferenziale, essendo il testo dedicato al tema della lingua volgare che lì per lì si sta ascoltando sulla scena; all'interno dell'*accessus* è citato, poi, a sua volta (citazione di citazione) l'*Epistola a Cangrande* di Dante stesso. La prima maschera che viene fatta indossare all'*Inferno*, questa prima forma di straniamento testuale, risponde ad una strategia di raffreddamento intellettuale e razionale, per cui non si comincia con la manifestazione delle emozioni, ma con l'esposizione delle idee, ossia con delle discussioni. Se in questa prima scena i *clowns* recitano velocemente, mangiandosi le parole e sovrapponendosi l'uno all'altro, nella scena 2, invece, gli altoparlanti, con andamento salmodiante, riportano l'esegesi del primo verso della *Commedia*, appartenente al *Comentum super Dantis Comoediam* di Benvenuto da Imola. Un ulteriore frammento di questo commento (in questo caso la descrizione di Malebolge) si trova all'inizio della scena 11, fungendo così, dal momento che appare in apertura del Secondo tempo, da

²⁵⁶ N. Lorenzini, *Nota al testo seguita da un Dialogo con l'Autore*, in E. Sanguineti, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., pp. 103-104.

secondo proemio (viene utilizzato come preciso *ingressus* proemiale). Rispetto alla precedente, vi è nella scena 2 una variazione ritmica, data dalla variazione linguistica: la lingua in cui scrive Benvenuto è il latino, la lingua della patristica, la lingua di comunicazione dell'Europa medievale. Attraverso questo secondo stratagemma straniante, Sanguineti immerge l'opera e lo spettatore nella dimensione culturale dell'epoca. Anche qui l'effetto è sullo spettatore: il latino evoca immediatamente alla memoria, per induzione, il mondo e la società di Dante. L'inizio dell'*Inferno* appare qui ancora come mero riflesso (al posto dell'inizio vero e proprio, vi ha sede un'interpretazione di quello stesso inizio), ma la lunga attesa è premiata alla fine di questa scena con il passaggio subitaneo da latino a volgare, concedendo all'orecchio, travagliato dalle asperità latine, così, *ex abrupto*, il dolcissimo suono di uno degli inizi letterari più famosi della Storia della letteratura:

ALTOPARLANTI Et dicit autor:
Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura
che la diritta via era smarrita.

L'autentico *incipit* dell'opera dantesca trova ospitalità solo come citazione alla fine di scena 2. La scena 3 che rappresenta, forse, il vero e proprio inizio (qui compaiono il personaggio Dante e il personaggio Virgilio) devasta immediatamente l'armonia dell'endecasillabo. È la scena della selva, così come è stata richiamata al termine della scena precedente, ma ne esibisce anche, nel verso deturpato, l'estrema distanza:

DANTE selva oscura:
una selva selvaggia, e aspra, e forte:

La selva dantesca appare qui in tutta la sua infernale e oscena manifestazione. Essa è l'immagine che funge da preambolo al vero e proprio inferno. È selva di parole affastellate, colte nel tentativo di costruire un racconto rivissuto nel presente della scena, coll'incespicare tipico di un ricordo angoscioso (si noti il senso di sospensione lasciato dai due punti). È selva all'interno della quale cercare di ritrovare il proprio corretto sentiero: come abbiamo già evidenziato nel primo capitolo, lettore e spettatore vengono "attivati", ossia ricordano l'originale verso dantesco, la bontà del suo suono, proprio grazie al travestimento deturpante dei versi stessi. I versi claudicanti recitati da questo Dante disperso nella selva si mescolano con le citazioni latine di Benvenuto da Imola che gli altoparlanti emettono in sottofondo. Esse approfondiscono e commentano i versi che si occupano

delle tre fiere e dell'apparizione di Virgilio. Il *collage* sanguinetiano è, dunque, anche montaggio acustico casuale; diventa afasia, caos. Si manifesta come sovrapposizione di parole; è impasto sonoro, incontro e scontro verbale. Tiezzi parla dell'inferno come di «nequizia sonora»²⁵⁷. Il risultato è una realtà livida, un palcoscenico infernale (una selva, appunto), nella quale è difficile, se non impossibile, ri-trovare una direzione, una via di salvezza e di fuga, il bandolo della matassa. La scena 3 è il correlativo oggettivo dello smarrimento: qui lo stesso *Inferno* si perde e si frantuma²⁵⁸, alla stregua dei personaggi di *Storie naturali* o di ciò che accade nel laghetto di *Capriccio italiano* al protagonista maschile. Siamo alla prima fase del processo alchemico, alla *nigredo*: il momento della putrefazione e della decomposizione. In scena 3 è un attore travestito da Dante a recitare i versi deflagrati. L'impressione che si ottiene è quella paradossale di un Dante afasico.

Nella scena 4 l'*Inferno* si palesa alle porte della celebre *descensio* come evocazione, *memento*. Prima di calarsi nel buio del pozzo, proprio da quell'abisso oscuro giungono alcuni dei suoi guardiani e demoni a porsi come ultima frontiera: Caronte, Minosse e Pluto. Il montaggio della scena racchiude insieme frammenti dal canto III, V e VII, lacerti testuali che non delineano alcun tipo di paesaggio oltremondano, ma emergono dal caos sonoro e si riassemblano nell'assoluta astrattezza dell'operazione, conferendo alla scena un clima di sospensione e di attesa: a tutti gli effetti questa scena risulta essere il vestibolo oltre il quale cominciare lo sprofondamento nell'abisso.

Se nella scena 3 protagonista è la selva, a cui Sanguineti sceglie di dare forma e immagine attraverso l'esplosione del verso dantesco, dalla quinta scena in poi ognuna di esse si concentra attorno a un personaggio o a un gruppo di personaggi che si manifestano direttamente di fronte agli spettatori, novelli pellegrini. Così, infatti, accade in scena 5, come abbiamo descritto poc'anzi. Ne consegue, quindi, che l'autore dia forma e vita a monologhi e dialoghi, prelevando quasi tutto il materiale letterario dalla *Commedia*. I personaggi di *Commedia dell'Inferno* parlano con i versi danteschi che li riguardano; solamente nel caso in cui nell'originale tali personaggi siano muti, trovano, nell'opera sanguinetiana, altra favella con l'inserzione di testi spuri (Paolo, Gerione). Altrimenti, i prelievi da altre opere non dantesche riguardano personaggi aggiunti dal drammaturgo (i presentatori) o mezzi meccanici quali gli altoparlanti. Neppure in questi monologhi e dialoghi dal calco fortemente dantesco, Sanguineti rispetta l'endecasillabo. Elimina, infatti, gli emistichi narrativi, lasciando vuoti ritmici, pause, due punti. Il ricordo della *Commedia*, riecheggia in questi

²⁵⁷ F. Tiezzi, *Introduzione (teatrale) a commedia (cinematografica)*, in E. Sanguineti, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., p. 11.

²⁵⁸ Scrive Tiezzi: «un io narrante, disintegrato cerca nella selva oscura delle parole», in ID., *Introduzione (teatrale) a commedia (cinematografica)*, in E. Sanguineti, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., p. 12.

nuovi versi, che non possono più dirsi devastati come in scena 3, ma semplicemente piegati a una necessità superiore: il tempo del teatro.

E. Sanguineti, <i>Commedia dell'Inferno</i>	Dante, <i>Inferno</i>
SCENA 6	CANTO VI, vv. 40-42, 49-57
<p>CIACCO o tu che sei per questo inferno tratto, riconoscimi, se sai: tu fosti, prima ch'io disfatto, fatto: la tua città, che è piena d'invidia, sì che già trabocca il sacco, seco mi tenne in la vita serena: voi cittadini mi chiamaste Ciacco: per la dannosa colpa della gola, come tu vedi, alla pioggia mi fiacco: e io, anima trista, non son sola, ché tutte queste a simil pena stanno, per simil colpa:</p>	<p>«O tu che se' per questo 'nferno tratto», mi disse, «riconoscimi, se sai: tu fosti, prima ch'io disfatto, fatto». [...] Ed elli a me: «La tua città, ch'è piena D'invidia sì che già trabocca il sacco, seco mi tenne in la vita serena. Voi cittadini mi chiamaste Ciacco: per la dannosa colpa de la gola, come tu vedi a la pioggia mi fiacco. E io anima trista non son sola, ché tutte queste a simil pena stanno per simil colpa». E più non fé parola.</p>

Come era già avvenuto ai tempi del travestimento dell'*Orlando furioso*, a questa esigenza (l'*hic et nunc* dell'avverarsi scenico) rispondono anche la modifica dei tempi verbali da passato a presente, oppure il passaggio dalla terza alla prima persona qualora il prelievo testuale riguardasse una descrizione o una parte narrativa (in scena 9, ad esempio, Capaneo si presenta al pubblico così: «io, Capaneo, fui l'un dei sette regi/ che assiser Tebe, ed ebbi, e par che io abbia/ Dio in disdegno, e poco par che io il pregi:», mentre nell'*Inferno* è Virgilio a descrivere il dannato: «Quei fu l'un de' sette regi/ ch'assiser Tebe; ed ebbe e par ch'elli abbia/ Dio in disdegno, e poco par che 'l pregi:»²⁵⁹). Quando è possibile, la grande conoscenza della letteratura dantesca e la propria abilità poetica permettono a Sanguineti, pur interpolandolo, di non attentare alla perfezione del verso originario, mantenendo ritmo, cesure e accenti secondari. Ad essere deturpata è, invece, sistematicamente, la terzina dantesca, con il suo continuo e inesorabile ruzzolare della rima verso la conclusione del canto. Eliminando drasticamente e senza alcuna remora versi interi o porzioni di essi, il ritmo interno, dettato dalle rime, cessa di esistere. Nel frammento appena citato del monologo di Ciacco, tratto dal canto VI, Sanguineti espunge i vv. 43-48, poiché appartenenti a Dante personaggio: il

²⁵⁹ Dante, *Inf.*, XIV, 68-70.

ritmo che ne consegue è sghembo, claudicante, affaticato. Nel lento sprofondare della cantica dantesca dentro se stessa, si giunge, infine, alla scena 19, quella di Lucifero, in cui l’annientamento della terzina dantesca è totale: con un ultimo grande sberleffo, la terzina dantesca, da costruzione perfetta e raffinata qual è, diviene ingenua rima baciata, «quasi da Corriere dei Piccoli».

VIRGILIO attenti ben, che per cotali scale

conviensi dipartir da tanto male:

la via è lunga, e il cammino è malvagio,

e non è camminata di palagio:

DANTE entriamo a ritornar nel chiaro mondo:

saliamo su, tu primo, e io secondo,

tanto che io veda delle cose belle,

e quindi usciamo a riveder le stelle:

Riducendo l’impianto dell’*Inferno* dantesco a 19 scene e innalzando a principio di composizione la teatralità del monologo e del dialogo, oltre a mettere in atto una selezione dei canti, Sanguineti compie anche una selezione dei personaggi danteschi. Qui di seguito, in una tabella, abbiamo riportato i dannati danteschi protagonisti delle scene di *Commedia dell’Inferno*, indicando con il simbolo “(m)” i personaggi muti, ossia quelli che appaiono sul palcoscenico sanguinetiano esclusivamente come mimi o comparse. È lo stesso Sanguineti a definirle così, ad esempio, nella scena 17, laddove Mirra è descritta come «mera comparsa»²⁶⁰, con il suo solito linguaggio in bilico tra scrittura spettacolare e parodia dello spettacolo.

SCENA	PERSONAGGI DANTESCHI	CANTI	LUOGO INFERNALE	PECCATO
5	Paolo, Minosse, Francesca.	V	Secondo cerchio.	Lussuriosi.
6	Ciacco.	VI	Terzo cerchio.	Golosi.
7	Farinata, Cavalcante.	IX, X	Sesto cerchio.	Eretici.
8	Pier della Vigna, 2 scialacquatori (in <i>CdI</i> “ombre”), anonimo suicida (in <i>CdI</i> “cespuglio”).	XIII	Secondo girone del settimo cerchio.	Suicidi e scialacquatori.
9	Capaneo, Brunetto, Iacopo	XIV,	Terzo girone del	Bestemmiatori,

²⁶⁰ E. Sanguineti, *Commedia dell’Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., p. 86.

	Rusticucci, Scrovegni.	XV, XVI, XVII	settimo cerchio.	sodomiti, usurai.
10	Gerione.	XVII	«Alto burrato»	-
12	Niccolò II.	XIX	Terza bolgia dell'ottavo cerchio.	Simoniaci.
13	I Malebranche, Ciampolo di Navarra (in <i>CdI</i> "manichino").	XXI, XXII	Quinta bolgia dell'ottavo cerchio.	Barattieri.
14	Vanni Fucci, Caco, 4 ladri ²⁶¹ .	XXIV, XXV	Settima bolgia dell'ottavo cerchio.	Ladri.
15	Ulisse, Diomede (m), Guido da Montefeltro.	XXVI, XXVII	Ottava bolgia dell'ottavo cerchio.	Consiglieri di frode.
16	Maometto, Pier da Medicina, Mosca dei Lamberti, Bertram de Born.	XXVIII	Nona bolgia dell'ottavo cerchio.	Seminatori di scandalo.
17	Griffolino, Capocchio, Gianni Schicchi (m), Mirra (m), maestro Adamo, Sinone, moglie di Putifarre (m).	XXIX, XXX	Decima bolgia dell'ottavo cerchio.	Falsari.
18	Conte Ugolino, Arcivescovo Ruggeri (m), frate Alberigo, Branca Doria (m).	XXXIII	Seconda e terza zona del cerchio nono.	Traditori politici e degli ospiti.
19	Lucifero, Dante, Virgilio.	XXXIV	Quarta zona del nono cerchio	Traditori dei benefattori.

Presenti in quasi tutte le scene e trattati alla stregua di personaggi sono anche gli "altoparlanti", elargitori meccanici del verso dantesco. Esistono poi ulteriori personaggi di contorno, inventati da

²⁶¹ Nel canto XXV *dell'Inferno* dantesco sono cinque i ladri a essere coinvolti nelle metamorfosi, ma Sanguineti ne indica solo 4 (il quarto ladro, tra l'altro, su indicazione dello stesso autore, deve essere interpretato dal secondo, con un ulteriore gioco di specchi nello scambio delle parti). Per questo motivo abbiamo preferito non riportare alcuno dei nomi Danteschi, perché nemmeno Sanguineti li suggerisce.

Sanguineti e pertanto non inseriti in tabella: i presentatori travestiti da *clowns* della scena 1, il presentatore e la valletta di scena 11, il prestigiatore di scena 12. Si noti che la presenza della medesima formula scenica (la figura del presentatore) nelle scene che introducono il Primo e il Secondo tempo confermano ancor di più quanto avevamo segnalato precedentemente in merito ad una vera e propria forma codificata di *ingressus*. Poco importa che, nel primo caso, siano due presentatori e nel secondo un presentatore e una valletta, anzi: il movimento a spirale che caratterizza tutta l'opera induce proprio ad un eterno ritorno sempre variato e potenziato. Così, infatti, potremmo anche parlare per questo secondo inizio di ripetizione e raddoppiamento allo stesso tempo, in quanto presentatore e valletta compaiono di nuovo anche in scena 12. Nella dodicesima scena compare, poi, anche un altro personaggio spurio, proveniente dall'immaginazione del drammaturgo contemporaneo. Anch'egli è nel novero di quei personaggi che commentano l'inferno: un prestigiatore. Trovandosi in Malebolge, egli rappresenta il riflesso spettacolare e contemporaneo dei dannati di questo cerchio. Egli è la brutta copia del fraudolento dantesco, colui che illude, che finge, racconta menzogne. Ma forse egli racchiude anche un significato più profondo. Si noti che il prestigiatore interroga Niccolò II con gli stessi versi con cui Dante-personaggio interroga lo stesso papa simoniacò: è una spia, probabilmente, per indicare la struttura e il pensiero profondi che sorreggono la costruzione infernale sanguinetiana. Dante, scomparso insieme a Virgilio dopo la scena 3, ricompare qui sotto le mentite spoglie di un illusionista, a indicare che nulla è come sembra, che tutto è finzione, sovrastruttura. Così, al termine del viaggio, agli spettatori che, novelli Dante, hanno assistito al palesarsi di fronte a loro dell'inferno, non resta che osservare un Dante dimesso, riemerso dal buio, regredito poeticamente, un infante con le sue filastrocche: una brutta copia, appunto. Gli spettatori, attraversando l'esperienza di Dante e rivedendolo di fronte a loro alla fine, chiudono il cerchio, assommano su di lui il travestimento intero della *Commedia*. La maschera è totalizzante. Dante diviene e incarna la sua opera stessa, passata attraverso il marchingegno stritolatore e rivelatore dello spettacolo, *vanitas vanitatum* dell'età contemporanea.

Giunti al termine dell'analisi del materiale dantesco contenuto in *Commedia dell'Inferno*, posta l'attenzione sui testi e personaggi *autres*, aggiunti da Sanguineti, dobbiamo per necessità parlare delle didascalie, l'elemento, forse, più importante dell'opera. Esse compaiono in ogni scena e non occupano mai uno spazio ridotto. Racchiudono informazioni importanti a cui i frammenti danteschi, altrimenti, non alludono mai. Nelle scene, infatti, i personaggi coinvolti citano parole non loro, evocano luoghi letterari altri. La vera azione drammatica, la vera storia è contenuta proprio nelle didascalie. A loro spetta la funzione di straniare il contenuto dell'opera, stratificandone i significati. A esse è dato, in primo luogo, il compito di descrivere la scena. La drammaturgia,

l'abbiamo già detto, è una drammaturgia spettacolare: le indicazioni che fornisce Sanguineti nelle didascalie sono funzionali, ossia vincolanti per la regia e l'impianto grottesco dello spettacolo. Ma in esse si mescolano i piani della storia narrata e della sua realizzazione. A volte descrivono la concretezza dello spazio scenico, a volte si abbandonano a vere e proprie visioni infernali così come le ha concepite l'autore. Si noti, qui di seguito, la differenza tra la didascalia di scena 7 (gli eretici), legata all'ambientazione dantesca:

altra zona del fondo: cimitero con le tombe aperte, circondate di fiamme:²⁶²

e quella di scena 15 (i consiglieri fraudolenti), legata, invece, all'impianto grottesco concepito dal drammaturgo:

i dannati sono uomini-fiamma: sono fantasmi che si aggirano, ma in lenzuola rosse, con buchi neri per gli occhi, ben segnati, trascinando catene ai piedi: nei movimenti, si comprende come sono travestiti, agitano le braccia come fossero lingua di fiamma, grottescamente:

la scena è un prato molto verde, come un tappeto da giuoco (rosso puro del costume, verde puro del terreno):²⁶³

Di Pier della Vigna ci dice che si trova in un bosco, che è un «uomo-pianta» (elementi inerenti alla storia), ma ci dice anche che si trova su una scala a chiocciola e che ha addosso una «mascheratura vegetale»²⁶⁴ (elementi scenici). Le didascalie di scena 14 (i ladri) raggiungono l'apice della commistione: immaginazione e disincanto si mescolano fino a raggiungere l'apoteosi anti-barocca.

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

[...]

esce dal pozzo una grande massa, in lunga fila, di uomini-serpente (in verità, piuttosto figure di draghi, quali possono vedersi in raffigurazioni medievali e orientali), e, in continuo movimento, invadono la scena, come tentacoli che proliferano, sibilando e soffiando (risultato evidente che si tratta di rivestimenti gonfiati, indossati da mimi);

ma dal pozzo, in mezzo ai serpenti, emergono anche uomini nudi, che (in una sorta di balletto) cercano di districarsi dai serpenti (serpenti minori legano le loro mani, le loro gambe, rendendone difficili i gesti e i movimenti: barcollano, inciampano, impediti di sfuggire veramente; questi serpenti-vincolo devono risultare sopra il bianco dei corpi, nerissimi); un

²⁶² E. Sanguineti, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., p. 42.

²⁶³ *Ivi*, p. 74.

²⁶⁴ *Ivi*, p. 45.

uomo avanza in primo piano, quasi sfuggendo ai serpenti, ma un grosso serpente lo trafigge tra il collo e le spalle (stile vampiresco - meglio se il serpente sarà alato, con denti draculeschi); è Vanni Fucci;

l'uomo si accende, arde (il serpente ritorna nella massa più confusa), cade a terra, come epilettico, dibattendosi, sparisce nella sabbia mobile; luce concentrata sopra il buco sabbioso dove è scomparso; poi, un po' alla volta, egli riappare, in atteggiamento smarrito, come ritornando in sé, faticosamente, molto lentamente, nel silenzio (cessano i soffi e i sibili: i serpenti sono immobili).²⁶⁵

L'illusione del teatro borghese è rotta, è fatta saltare dall'interno. La sua stessa realizzazione scenica, così come è tracciata in didascalia, è ai limiti del possibile. Il teatro lunapark, il teatro baraccone di Sanguineti si nasconde, sempre e comunque, anche dietro la spettacolarità da grande parco divertimenti americano. Proprio per queste sue caratteristiche Tiezzi descrive quella di Sanguineti come una «drammaturgia cinematografica»²⁶⁶.

Con le didascalie Sanguineti isola e “abbassa” le altezze delle situazioni verbali secondo una visione cinematografica del testo. Dove cinema qui vuol dire visionarietà o allucinazione (quasi surrealista: e penso a *Un chien andalou* e a *L'âge d'or* di Buñuel – Dalì)²⁶⁷.

Siamo di fronte ad un'opera che interroga se stessa, muovendosi tra i poli di finzione e illusione. Lo spettatore e il lettore si trovano di fronte alla farsa di una messinscena. L'inferno stesso è finzione, e lo spettacolo che Sanguineti costruisce mira alla denuncia di tale bugia. Ma se l'inferno è una farsa, allora *Commedia dell'Inferno* è lo spettacolo di questo smascheramento, è spettacolarizzazione all'ennesima potenza: il teatro denuncia se stesso attraverso le sovrastrutture sceniche; ostenta la maschera, ma al contento la ospita in ambientazioni fantasmagoriche. Il movimento a spirale è innescato e confonde le cose, il *theatrum mundi* lascia spazio al *theatrum inferorum*.

Lo spazio teatrale che l'autore costruisce è, dunque, allo stesso tempo finzione letteraria e realtà funzionale. Nella scena 1 Sanguineti scrive come sia da intendersi il palcoscenico, ossia alla stregua di un'arena del circo.

Pista vuota sul fondo, coperta di sabbia: un circo attrezzato, nei modi consueti; tre gabbie, con le tre fiere impagliate, gigantesche;

²⁶⁵ *Ivi*, pp. 68-69.

²⁶⁶ F. Tiezzi, *Introduzione (teatrale) a commedia (cinematografica)*, in E. Sanguineti, *Commedia dell'Inferno*, cit., p. 16.

²⁶⁷ *Ibidem*.

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;²⁶⁸

Vengono individuati diversi piani di azione scenica: al livello zero del palcoscenico una pista da circo, interprete della poetica sanguinetiana così legata al comico da baraccone, da lunapark; su un piano verticale e sopraelevato dei vani chiusi da saracinesche che ricordano molto certe soluzioni sceniche messe in atto da *I Magazzini (Come è, Hamletmaschine)*: tali ambienti scenici sono collegati tra loro tramite scale a chiocciola che gli stessi presentatori – clown nominano nel loro deliquio boccaccesco²⁶⁹ (inoltre l'elemento spiraliforme evidenzia il movimento di sprofondamento abissale). Ad essi si aggiungano un fondale e delle uscite laterali, dalle quali compariranno le varie attrazioni dello spettacolo. Sulla pista di questo circo si muovono dannati, buffoni, giganti e uomini-pianta, alla stregua di un *freak show* di primo Novecento. Nel Secondo tempo la scena è connotata da forti accenti televisivi: videomusic, coreografie, la presenza di un presentatore e di una valletta ricordano tutto questo. Lo stesso Sanguineti parla nella didascalia all'inizio di scena 12 di «scenografia televisiva»²⁷⁰. Di volta in volta, i vari “numeri” abbisognano di video, proiezioni, luci da discoteca, fumo o nebbia, sipari, largo uso di strumentazione tecnica e grandi apparati scenografici. È una scena cangiante, mossa, messa in discussione dalle apparizioni dei dannati sui vari livelli dello spazio teatrale, che viene utilizzato anche sul piano aereo grazie all'impiego di grandi macchine sceniche. Il barocco cede alla tecnologia «più illusionistica e involgarita»²⁷¹ e così, ad esempio, Gerione viene sollevato fino all'altezza degli spettatori; Paolo, Francesca e tutti gli altri lussuriosi oscillano dentro enormi voliere, sospesi nel vuoto da macchine a gru; Ciacco viene colpito da violenti getti d'acqua di un'autobotte della polizia. In scena 2, prima della catabasi dantesca, compare un elemento spettacolare che connota chiaramente lo spazio drammaturgico e trasporta circo e spettatori nell'inferno mondano. La didascalia recita così:

ponete sul vuoto, irto di cavi, o piattaforma mobile; sul medesimo ponte, o su altra piattaforma, dopo Dante, apparirà Virgilio;²⁷²

²⁶⁸ E. Sanguineti, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., p. 25 [corsivo nostro].

²⁶⁹ «PRESENTATORE [...]in quello, aggirandosi l'uomo intorno al vòto del corno a guisa che l'uomo fa in queste scale ravalte, che vulgarmente si chiamano chiocciola, discendersi», E. Sanguineti, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., p. 27.

²⁷⁰ *Ivi*, p. 59.

²⁷¹ N. Lorenzini, *Nota al testo seguita da un Dialogo con l'Autore*, in E. Sanguineti, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., p. 111.

²⁷² E. Sanguineti, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., p. 31.

Il viaggiatore e la sua guida sono posizionati in alto, verticalizzando immediatamente lo spazio e classificando la pista sulla quale si sono appena esibiti i due *clowns* come luogo basso e, quindi, per tradizione, infernale. Il ponte designato da Sanguineti contiene in sé un significato ambivalente: da un lato disegna l'architettura spettacolare dell'inferno, dall'altra rimanda a elementi filologico-letterari inerenti alla *Commedia*. Il fatto che sia «irto di cavi» sposta immediatamente il ponte dal piano della storia al piano del reale spazio scenico funzionale al racconto della storia. Ci appare evidente che quel ponte possa identificarsi con un ballatoio o un ponte luci: elemento architettonico dello spazio teatrale che designa una struttura di passaggio posta in alto o lateralmente al palcoscenico, normalmente attrezzato con apparati luce per tagli alti e controluci. Dante e Virgilio osservano dall'alto un palcoscenico, identificandolo come baratro infernale e luogo dello spettacolo demoniaco. Il piano di realtà, così straniato, aumenta il suo significato: dando importanza allo spazio scenico reale, Sanguineti intende piazzare l'inferno sul palcoscenico, designandolo come luogo di dannazione e espiazione, luogo crudelmente reale, umano e laboratorio alchemico di sperimentazione. Al contempo il ponte come elemento di passaggio tra mondo dei vivi e mondo dei morti ricorre spesso nella letteratura medievale, ma non – guarda caso – nella *Commedia*. In molti altri autori di visioni medievali è ricordato un *pons subtilis* o *pons probationis* che collega mondo terreno e Paradiso²⁷³. Esso al suo centro è stretto, sottile e piatto come la punta di una spada. Solamente le anime pure riescono ad attraversarlo, le altre cadono in basso ove è situato l'inferno, spesso inteso come fiume nero di pece bollente nel quale le anime dannate si cuociono fino alla completa espiazione dei loro peccati. Sanguineti recupera tutto questo e lo mette in relazione con la *Commedia*: nel buio dell'inferno si accendono le luci di un palcoscenico.

Se Tiezzi immagina l'inferno come «luogo della luce assente»²⁷⁴, secondo Lorenzini al buio ci si abitua «per lo meno a partire dall'apparizione di Gerione»²⁷⁵. Il buio completo, secondo quanto riferito dalle didascalie, chiude le scene 10 (Gerione), 14 (ladri), 16 (seminatori di scandalo), 17 (falsari), 19 (Lucifero). Nel Primo tempo le attrazioni si susseguono in un montaggio privo di cesure. Lo spazio è mosso dal continuo entrare e uscire di personaggi, mimi, comparse e ambientazioni teatrali. Nel Secondo tempo, invece, complice l'imporsi della maschera televisiva, le luci e il buio sono tutto, scandiscono il tempo effimero della vita effimera. Nel corpo momentaneamente illuminato di Maestro Adamo (scena 17), nell'esibizione temporanea della sua

²⁷³ Cfr. I. P. Culianu, «*Pons subtilis*». *Storia e significato di un simbolo*, in «*Aevum*», Anno 53, Fasc. 2 (maggio-agosto 1979), pp. 301-312.

²⁷⁴ F. Tiezzi, *Introduzione (teatrale) a commedia (cinematografica)*, in E. Sanguineti, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., p. 11.

²⁷⁵ N. Lorenzini, *Nota al testo seguita da un Dialogo con l'Autore*, in E. Sanguineti, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., p. 101.

mostruosità sembrano riflettere i famosissimi versi del *Macbeth* shakespeariano²⁷⁶: il dannato, mentre racconta la sua storia, è come quel commediante che si pavoneggia per un'ora sulla scena. Spente le luci, termina lo spettacolo. Come scrive Sanguineti in *Storie naturali* (passando perfettamente da *theatrum mundi* a *theatrum inferorum*, da palcoscenico del mondo a palcoscenico del set):

le luci si spengono, alla fine – e quelli se ne vanno, tutti via – e ci resta come il silenzio, soltanto
– e il buio, il vuoto – e tutto è come cancellato – perché era tutto falso, tutto finto –²⁷⁷

È un processo lento quello di Sanguineti: vi avvicina lo spettatore un po' alla volta. Gli episodi e i suoi protagonisti vengono fagocitati dal buio da cui sono venuti; passo dopo passo ci avviciniamo all'abisso, al buio pesto, al sonno della ragione che genera mostri. È una notte onirica quella che stende Sanguineti sul palcoscenico livido della sua *Commedia dell'Inferno*. Una notte che diviene angosciante quando, nel buio finale, si chiude la scena di Lucifero (scena 19). Si spengono lentamente le luci; gli altoparlanti, una volta al buio, tacciono di colpo. La notte abbinata al silenzio diviene incubo.

Lucifero è l'ultima immagine prima del nichilismo totale, di cui è l'opposto. Egli è la più grande tra le macchine sceniche immaginate dall'autore. Sanguineti afferma di ispirarsi alle macchine autodistruttrici dell'artista svizzero Jean Tinguely²⁷⁸. Con lui il nostro drammaturgo condivide lo spirito dissacrante, l'atteggiamento irrispettoso nei confronti del secolo delle tecnologie e del consumo. Lucifero è, infatti, cosa, è *res*. È un assemblamento di meccanismi in funzione, un «rudere da prima rivoluzione industriale»²⁷⁹ (e qui non possono non venire in mente i versi di Dante a tale proposito: «Come quando una grossa nebbia spira,/ o quando l'emisferio nostro annotta,/ par di lungi un molin che 'l vento gira,/ veder mi parve un tal dificio allotta;»²⁸⁰). Mostruosità tecnologica, come afferma l'etimologia del suo nome, ha parti che si illuminano: le tre teste di colore diverso (rosso, verde e blu); qui e là altre lampade e lampadine. Proviene dal buio del fondale, e nel buio si inabissierà nuovamente. Nel suo incedere verso il proscenio perde pezzi, si disintegra. Egli è il simbolo del progresso umano, dell'impulso autodistruttivo a cui l'uomo è giunto nel tentativo di superare Dio, la Natura, se stesso. Lo spettatore non risale con Dante e Virgilio

²⁷⁶ «Out, out, brief candle!/ Life's but walking shadow; a poor player,/ That struts and frets his hour upon the stage,/ And then is heard no more: it is a tale/ Told by an idiot, full of sound and fury,/ Signifying nothing», (W. Shakespeare, *Macbeth*, V, 5).

²⁷⁷ E. Sanguineti, *Storie naturali*, cit., p. 234.

²⁷⁸ Cfr. ID, *Notizia*, in ID. *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., p. 99.

²⁷⁹ ID., *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., p. 93.

²⁸⁰ Dante, *Inferno*, XXXIV, 4-6.

verso le stelle, rimane conficcato insieme a ciò che resta di Lucifero nel buio dell'inferno. Qui non c'è più straniamento, ma solo l'apertura dell'abisso.

2.2 – LA COMMEDIA TRAVESTITA.

[...] come nel cadavere di Mr. Hyde, nel film tratto dalla famosa novella di Stevenson, a poco a poco affiora il profilo di Jekyll, così nella falsificazione emerge a grado a grado al di sotto del travestimento il profilo del falsario.

M. PRAZ, *Della critica storica, della critica valutativa, e dell'interpretazione shakespeariana di Jan Kott.*

Piermario Vescovo, nel suo intervento *Dante nel teatro del '900* afferma quanto segue:

mentre il fondamento “comico” del poema non sembra importare nulla alla voga dantesca sui palcoscenici dell'intero Ottocento e del primo Novecento [...], esso diventa preminente nell'esperienza a noi più prossima. Qui l'incerta natura del fondamento “teatrale” della *Commedia* trova una sorta di raccordo operativo con l'incertezza, lo smarrimento, il desiderio di libertà che caratterizza il teatro del secondo Novecento.²⁸¹

Tale discorso ben si congegnava con quanto abbiamo maturato fino ad ora del pensiero sanguinetiano, sia esso legato al teatro o no: la *palus putredinis* come immagine del mondo, l'uso del comico come azione stilistica e approccio ideologico al reale, il gioco e il desiderio di libertà, l'amore per Dante e, soprattutto, la passione quasi maniacale e morbosa per la *descensio* infernale, rinnovata in multipli e copie, appendici rizomatiche di un pensiero fiero e inscalfibile.

Sanguineti nel travestire l'*Inferno* dantesco dialoga con l'intera *Commedia* in qualità di drammaturgo, intellettuale, traduttore, nonché (e soprattutto) come filologo e critico dantesco. Appare evidente, quindi, che l'approdo a *Commedia dell'Inferno* racchiuda tutte le riflessioni fatte dal Professore genovese sin dall'inizio della sua carriera e che risulti essere un'ulteriore tappa della sua esegesi dantesca, innescata anche dal dialogo e dalle discussioni scaturite con colui che quell'opera aveva commissionato, ossia Federico Tiezzi. Quello di Sanguineti è un sapere organico. Egli, a nostro avviso, non separa mai gli ambiti delle sue ricerche, siano esse accademiche o squisitamente letterarie, non ragiona per compartimenti stagni, non scinde il professore dal poeta; anzi, il suo pensiero funziona esattamente secondo il principio fisico dei vasi comunicanti: il contenuto è portato a livello in tutti i bacini di ricerca, forse perdendo un po' della sua specificità scientifica e della precisione che un approccio “puro” consentirebbe, ma per Sanguineti, che si infila in coda alle avanguardie, non ci può essere differenza fra arte (il poeta neoavanguardista) e vita (il professore). Ribaltando i termini della questione e distogliendo l'attenzione per un attimo

²⁸¹ P. Vescovo, *Dante nel teatro del '900*, in E. Sandal, *Lectura Dantis Scaligeri 2005-2007*, Roma, Antenore, 2008, p. 37.

dall'oggetto della nostra tesi, non ci occuperemo ora esclusivamente dell'azione del *travestire*, e neppure esclusivamente del suo risultato, *Commedia dell'Inferno*, ma dovremo di necessità soffermarci anche sull'oggetto che passivamente ha subito tale operazione, la *Commedia*, per capire, in mezzo alle infinite letture e interpretazioni che poco più di settecento anni hanno su di lei stratificato, su cosa Sanguineti si concentri e quali contenuti intrinseci intenda dimostrare, anche «indipendentemente da quella che può essere l'efficacia drammatica»²⁸².

Premessa e primo indizio: «un Dante “in travestimento” è giusto il contrario di un Dante “in costume”»²⁸³. Che non si tratti di una *Commedia* in costume, ma di un travestimento infernale è visibile (e scegliamo questo termine non a caso dato che tutto l'impianto di questa “traduzione teatrale” è retta dall'azione dello sguardo) dall'assenza di Dante e Virgilio che passeggiano per il palco e interloquiscono con i dannati. Il loro apparire solamente all'inizio e alla fine dell'azione scenica funge, a nostro avviso, da cerniera rassicurante con cui saldare l'universo di conoscenze scolastiche (presupposte dall'autore come innate nel pubblico) alla nuova dimensione performativa e, di conseguenza, dialettica. Il ruolo di Dante, ossia del viaggiatore, passa, nel blocco centrale di *Commedia dell'Inferno*, nelle mani dello spettatore. Lo sprofondamento è, però, onirico, nell'inconscio (il “profondo”, appunto) e non fisico: il viaggio avviene per apparizioni, esibizioni di attrazioni di un circo che a poco a poco si trasforma in bolgia televisiva. Dante non si sposta, sono le anime a giungere a lui. Più che al canto VI dell'*Eneide*, questo Dante capovolto sembra ispirarsi all'XI dell'*Odissea* (e crediamo fermamente che Sanguineti ne fosse cosciente all'interno della fittissima trama dei rimandi intratestuali), perché il travestimento comico-grottesco deve per forza rovesciare (per ridestarli alla mente) i pochi dati certi. Ma c'è di più: nell'*Enciclopedia dantesca* alla voce “teatro” Giovanni Antonucci principia così:

teatro. - La fortuna dell'opera dantesca e dello stesso personaggio di D. [sic] in teatro è fenomeno tipicamente ottocentesco, generato dalla più ampia riscoperta dei valori morali e civili della sua poesia. Di tale riscoperta s'impadronì subito il t. [sic] per tentarne una drammatizzazione che coinvolgesse non solo l'opera del poeta, ma anche, e in misura ancora maggiore, la sua figura di cittadino profondamente impegnato nei problemi del suo tempo.²⁸⁴

Sanguineti, nel centenario della nascita del poeta per cui darà alle stampe *Il realismo di Dante*, aborrisce l'interpretazione romantica che a partire dal De Sanctis viene data della *Commedia*

²⁸² Così Sanguineti in N. Lorenzini, *Nota al testo seguita da un Dialogo con l'Autore*, in E. Sanguineti, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., p. 117.

²⁸³ E. Sanguineti, *Notizia*, in ID., *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., p. 100.

²⁸⁴ Tale definizione è citata anche da P. Vescovo in ID., *Dante nel teatro del '900*, in E. Sandal, *Lectura Dantis Scaligera 2005-2007*, cit., p. 33.

dantesca, il suo servirsene per corroborare, a parere del critico genovese, il nuovo spirito italiano e per disegnare nuovi esempi di valore morale e civile di cui la novella nazione, nata dalle ceneri di un territorio frazionatissimo e soggetto alle aristocrazie più corrotte, necessitava.

Ora si pensi un poco, infatti, alla grande critica romantico-borghese, e si veda questa Francesca lussuriosa, questo Ulisse frodolento, trasformarsi rispettivamente (che sarebbe cosa appena credibile, se non fosse quotidianamente insegnata in tutti i licei) nella «prima donna del mondo moderno» - che è, alla lettera, la famosa definizione desanctisiana - e nell'eroe magnanimo della conoscenza: «ti par di assistere al viaggio di Colombo» - garantiva sempre il De Sanctis - e «il peccato diviene virtù»; e la «gentile Francesca» finisce al fianco della «timida Giulietta».²⁸⁵

La critica accesa che Sanguineti fa a De Sanctis confluisce nella presa di posizione polemica che, fin da *Interpretazione di Malebolge*, il nostro autore tiene con la successiva interpretazione crociana. Sanguineti ritiene che Croce faccia da *supporter* in zona cesarini proprio alle letture desanctisiane.

Degradata a romanzo tutta la costruzione teologico e morale, vanificata tutta la prospettiva politica, smontata tutta l'architettura di pensiero della *Commedia*, il Croce, vantando il dubbio appoggio di «oltre cinque secoli di critica dantesca», offrì disponibile ai laici tardo-romantici e borghesi, e segnatamente ai benpensanti liberali, lo strumento apparentemente infallibile per godere di un'onesta e disimpacciata lettura del poema di Dante, scaricando sopra il tenebroso e impoetico medioevo scolastico tutto quanto poteva impedire il dilettevole e proficuo esercizio di una disinteressata contemplazione dei grandi episodi del capolavoro, non meno che delle «piccole liriche» comparative.²⁸⁶

Sanguineti doveva conoscer bene l'*Enciclopedia dantesca* ma non sappiamo se conoscesse il contenuto del lemma che qui sopra abbiamo citato; in qualsiasi caso un qualche riecheggiamento polemico e giocoso, “stuzzicante” (alla sua solita maniera), lo si può ritrovare. Una riduzione in costume non solo era ridicola e anacronistica, ma andava contro i presupposti esegetici del critico quale Sanguineti era.

Diversi sono gli indirizzi di lettura critica della *Commedia* che Sanguineti rileva nel suo approcciarsi ad essa tra il 1988 e il 1989, indirizzi che si sormontano e si succedono in un tutto organico e che rispondono a modalità di travestimento diverse. Tralasciamo di proposito il

²⁸⁵ E. Sanguineti, *Il realismo di Dante*, Firenze, Sansoni, 1966, pp. 26-27; ora in ID., *Dante reazionario*, Roma, Editori riuniti, 1992, p. 287.

²⁸⁶ *Ivi*, p. 19.

travestimento messo in atto in scena 3, volto a «togliere tutto» (secondo l'efficace suggestione che ci consegna Tiezzi²⁸⁷) e, dunque, a far riemergere nella memoria del lettore o dello spettatore il suono dell'endecasillabo dantesco (in sua mancanza). Fu un'operazione senz'altro riuscita se si pensa che Giovanni Raboni scriverà, recensendo la prima dello spettacolo de *I Magazzini*: «Devo confessare che alla prova dei fatti, ossia dell'orecchio, questa trovata [*la rottura del verso dantesco*] mi è parsa abbastanza infausta: chi ricorda i versi è portato, irresistibilmente, a restaurarli via via»²⁸⁸. Ma tale accorgimento è di rilevanza solamente episodica, data l'immediata ritrosia del fronte registico («Balzai all'indietro sulla sedia»²⁸⁹ ricorda Tiezzi; e Sanguineti, poi, nei contributi in coda all'edizione a stampa, annota: «Io volevo devastare gli endecasillabi danteschi, e litigammo un poco. Poi mi arresi, perché appunto capii che ormai lo stavo cogliendo orientato verso tutt'altre cose»²⁹⁰). Tre, invece, sono i travestimenti che si riferiscono ad altrettanti indirizzi di lettura dell'*Inferno*: il continuo sovrapporsi di voci diverse è lo strumento con cui Sanguineti si rivolge all'orizzonte sonoro di un plurilinguismo e pluristilismo «per nulla dantescammente impertinente»²⁹¹; l'isolamento di monologhi e dialoghi serve, poi, a sviluppare il cosiddetto «saggio implicito, tutto dimostrativo, sopra la dimensione drammatica della *Commedia*»²⁹², ovvero su una teatralità già insita nel poema dantesco; la stesura di didascalie, infine, attraverso cui veicolare il comico dantesco (a cui Sanguineti allude pure «in insegna»²⁹³: fa dell'*Inferno* una “commedia”), qui, in particolare, con una chiara accezione anti-lirica e, quindi, in aperta polemica con l'interpretazione portata avanti dall'idealismo crociano.

Mentre per travestire il *Faust* Sanguineti era partito da un'opera goethiana che era già di per sé drammatica (così come già pensata per la scena – sottoforma di canovaccio – sarà *L'amore delle tre melarance* di cui Sanguineti eseguirà il travestimento in anni successivi), egli si pone approcciandosi a *Commedia dell'Inferno* non solo come drammaturgo, ma anche come traduttore, ossia come traspositore di un contenuto da un genere a un altro. Tale traduzione sulla scena, capace di sopportare al suo interno gli svariati travestimenti che Sanguineti vi infila, non avviene (come per il *Faust*) scrivendo un nuovo testo del tutto originale, bensì, usando i versi dell'*Inferno* sotto forma di citazioni, si tramuta in una carrellata di immagini, al cui interno si scatenano le infinite anime del

²⁸⁷ F. Tiezzi, *Introduzione (teatrale) a commedia (cinematografica)*, in E. Sanguineti, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., p. 13.

²⁸⁸ G. Raboni, *Su il sipario ed è subito Inferno*, in «Corriere della sera», 29 giugno 1989, p. 21.

²⁸⁹ F. Tiezzi, *Introduzione (teatrale) a commedia (cinematografica)*, in E. Sanguineti, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., p. 13.

²⁹⁰ N. Lorenzini, *Nota al testo seguita da un Dialogo con l'Autore*, in E. Sanguineti, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., p. 115.

²⁹¹ *Ivi*, p. 99.

²⁹² E. Sanguineti, *Notizia*, in ID., *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., p. 98.

²⁹³ *Ivi*, p. 98.

travestitore: «il poeta e il saggista, l'aspirante scenografo e il coreografo»²⁹⁴. Sanguineti, per sua stessa affermazione, si pone come un illustratore²⁹⁵, facendo della sua *Commedia dell'Inferno* un supporto alla lettura dell'effettiva *Commedia*, come lo erano già state, ad esempio, le illustrazioni di John Flaxman e Gustave Doré nel Settecento e nell'Ottocento. Le immagini così create sulla e per la scena fungono per il drammaturgo da supporto didattico, nel senso che avvicinano, spiegano, rendono comprensibile al lettore contemporaneo l'*Inferno* così come Dante, secondo Sanguineti, l'aveva pensato, poiché evidenziano le motivazioni che spinsero il fiorentino all'impresa. Per Sanguineti, infatti, il paragone con gli illustratori è funzionale per due motivi: da un lato essi fungono da «glossatori a margine»²⁹⁶, essendo veri e propri interpreti del contenuto testuale, dall'altro rendono visibile il racconto. L'elemento dello sguardo, l'azione del “vedere” è essenziale in questo lavoro, essendo un'operazione legata al teatro e quindi, etimologicamente, all'occhio. Come ricorda Vescovo nel suo contributo, Ortega y Gasset aveva condensato nel 1946 una definizione di *teatro* fondamentale per il secondo Novecento e che si poteva riassumere in una sola parola: “*mirador*”, «la sua struttura organica del *guardare e dell'essere guardati*, del *farcear* e dell'essere *farcendo* »²⁹⁷. Effettivamente i segmenti danteschi si manifestano di fronte agli occhi degli spettatori come vere e proprie *visiones*: l'*Inferno* si scatena davanti agli occhi di chi guarda. Le immagini che Sanguineti trae dalla prima cantica dantesca sono anche frutto di un ribaltamento parodico e grottesco. Quando scrive riguardo all'*Inferno*:

Non si trattava di disinnescare soltanto l'“intimidazione” dell'apparecchio letterario più intimidatorio di cui disponga la nostra poesia, ma, in qualche modo, per necessità, di approfittarne, *rovesciandola come un guanto*,²⁹⁸

ha in mente, secondo noi, il saltimbanco di *Cataletto XII*, eviscerato come un coniglio: lo scopo della sua azione drammaturgica è quella di mostrare l'“osceno della scena”, portare in evidenza i contenuti vitali e celati dell'opera e metterli in ostensione, dato che, come ci ricorda Jarry, i contrari sono identici²⁹⁹. Essa sarà senz'altro una visione tutt'altro che tollerabile, poiché fallace e divergente dall'interpretazione del capolavoro così come è stato studiato dalla maggior parte delle persone sui banchi di scuola. L'operazione di rovesciamento di *Cataletto XII*, sarà bene richiamarlo

²⁹⁴ N. Lorenzini, *Nota al testo seguita da un Dialogo con l'Autore*, in E. Sanguineti, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., p. 103.

²⁹⁵ E. Sanguineti, *Notizia*, in ID., *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., p. 99.

²⁹⁶ *Ibidem*.

²⁹⁷ P. Vescovo, *Dante nel teatro del '900*, in E. Sandal, *Lectura Dantis Scaligera 2005-2007*, cit., p. 39 [corsivi dell'autore]. L'opera di José Ortega y Gasset si può trovare ora tradotta in italiano: J. Ortega y Gasset, *Idea del teatro*, trad. A. Fantini, Milano, Medusa, 2006.

²⁹⁸ E. Sanguineti, *Notizia*, in ID., *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., p. 98 [corsivo mio].

²⁹⁹ Cfr. A. Jarry, *Essere e vivere*, trad. di H. J. Maxwell e C. Rugafiori, Milano, Adelphi, 1969.

alla mente, ha patafisicamente anche carattere ludico, così come è giullaresco l'universo in cui tale azione viene calata. Il procedimento è grottesco e il saltimbanco eviscerato non è altro che il *fool* di shakespeariana memoria, il quale dice sempre la verità, pur nella sua forma *autre*. Per questo nei grandi quadri scenici così creati, il dettato dantesco viene strappato dalla sua struttura originaria e innestato in un'altra, un meccanismo comico rovesciante. Il testo originario agisce come "citazione", perché si trasforma «straniandosi in azione»³⁰⁰, nel senso che diviene voce e gesto nel corpo di un attore, inserito, a sua volta, in un palcoscenico grottesco. Proprio come accade nello stomaco dello struzzo secondo Jarry, l'atto creativo non è tale perché crea dal nulla, ma perché deforma i materiali con cui viene a contatto³⁰¹. È per questo che Sanguineti afferma che il testo dantesco non viene rappresentato, bensì incarnato, fatto proprio, dagli attori. Inutile dire che a questi ultimi non è richiesto di impersonare realisticamente i personaggi dell'*Inferno*, ma di essere l'elemento di passaggio dalla *parole* di Dante alla *langue* di Sanguineti: dall'*Inferno* dantesco alla sua "commedia".

In *Commedia dell'Inferno* per Sanguineti è fondamentale rendere Dante (non solo la sua cantica!) «visibile e praticabile»³⁰². Al Professore genovese interessa primariamente avere un'altra occasione per esporre, mediante – questa volta – il teatro, le motivazioni letterarie e ideologiche che spinsero il poeta fiorentino alla creazione delle sue più famose invenzioni letterarie. Nel tradurre Dante per le scene, Sanguineti è sempre e comunque prima di tutto un critico dantesco. Tali contenuti, una volta travestiti, sono consegnati alla drammaturgia in maniera che:

- gli attori possano metterli in scena direttamente e con facilità;
- siano «trasparenti»³⁰³ agli spettatori di oggi (ossia li capiscano immediatamente, senza ulteriori mediazioni);
- parlino agli spettatori con un linguaggio contemporaneo, quotidiano, a loro vicino, concreto.

Le illustrazioni, in conclusione, sono frutto dell'unione, in «grumi di azione» (parafrasando quanto scritto da lui riguardo la selezione dei versi danteschi³⁰⁴), dei vari travestimenti messi in atto dal Nostro.

Così, ad esempio, i versi danteschi citati, immersi in questo nuovo contesto, in questo "grumo", divengono "immagini di suono", come scritto da Maria Dolores Pesce³⁰⁵. Il verso incarnato, travestito, compreso tra didascalie grottesche, si rende "visibile" e comprensibile anche

³⁰⁰ E. Sanguineti, *Notizia*, in ID., *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., p. 98.

³⁰¹ Cfr. B. Eruli, *Percorsi dell'Avanguardia. Dal Futurismo alla Patafisica*, Firenze, Edizioni C. D. O., 1992, pp. VI-VII.

³⁰² E. Sanguineti, *Notizia*, in ID., *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., p. 100.

³⁰³ *Ibidem*.

³⁰⁴ *Ivi*, p. 99.

³⁰⁵ M. D. Pesce, *Sanguineti e il teatro*, cit., p. 82.

attraverso l'udito. È sì protagonista dell'opera, ma lo è proprio per il fatto di essere fantasma di ciò che non è più, divenuto semplice elemento tra gli elementi di un quadro che viene costituendosi di fronte al lettore/spettatore, strappato dall'aura del suo poema d'origine: un protagonista "in negativo", devastato non solo nella forma ma anche nella sua stessa essenza di unità di misura di uno dei capolavori della letteratura mondiale. Giovanni Raboni, quando recensisce lo spettacolo diretto da Federico Tiezzi, conferma, a nostro parere, quanto abbiamo appena cercato di evidenziare:

Il significato mi è parso più perspicuo e la riuscita più persuasiva quando il testo aveva, diciamo così, la peggior; mentre ho spesso avuto l'impressione di un nobile ma inerte accademismo, da saggio di recitazione o da "lectura Dantis", ogni volta che figuratività, gestualità e musica scivolavano in secondo piano rispetto alla comunicazione del testo.³⁰⁶

I versi danteschi citati in *Commedia dell'Inferno* sono ad uso e consumo non di un attore mattatore, ma di un interprete capace di restituire azione e *phonè* a chi guarda. La loro citazione deve apparire «in divaricazione»³⁰⁷ con ciò che sono diventati una volta immersi nella scena grottesca e nel corpo degli attori; quanto più risulteranno lontani dall'idea che ci eravamo fatti dell'originale, dal loro contesto iniziale, tanto più lo straniamento potrà permettere un recupero razionale di ciò che è e ha rappresentato l'*Inferno*, secondo il nostro autore, per Dante stesso.

Di un *Inferno* "sonoro" Sanguineti, come critico e filologo dantesco, si era già occupato in un intervento del 1986 intitolato *Canzone sacra e canzone profana*³⁰⁸, a stretto giro cronologico con la proposta di collaborazione di Tiezzi. Non stupisce, quindi, che tale orizzonte speculativo, l'immagine, cioè, di un Dante che «esplora con l'orecchio non meno, e spesso prima che con l'occhio»³⁰⁹ si ripresenti nel travestimento del 1989. È già presente qui la suggestione ossimorica e sinestetica. Gli altoparlanti e la sovrapposizione di voci dagli stili e dalle lingue discordanti, infatti, rispondono proprio a questa esigenza di ricreare lo stridente paesaggio sonoro che appartiene esclusivamente della prima cantica, una dimensione per cui l'udito partecipi con la vista dell'esperienza spettacolare.

Con formula breve, potremmo sciogliere la questione affermando che il primo regno, il paesaggio della dannazione, in netta divergenza dai regni successivi, dei penitenti e dei beati, è

³⁰⁶ G. Raboni, *Su il sipario ed è subito Inferno*, in «Corriere della sera», 29 giugno 1989, p. 21; citato in P. Vescovo, *Dante nel teatro del '900*, in E. Sandal, *Lectura Dantis Scaligera 2005-2007*, cit., p. 47.

³⁰⁷ M. D. Pesce, *Sanguineti e il teatro*, cit., p. 82.

³⁰⁸ E. Sanguineti, *Canzone sacra e canzone profana*, in ID., *Dante reazionario*, cit., pp. 149-161.

³⁰⁹ *Ivi*, p. 152.

il regno del rumore e del grido, sottolineando che in quella sorta di «*musique brute*», se non vogliamo dire di «*musique concrète*», che lo attraversa e lo domina, lo spazio sonoro è privilegiatamente, e quasi esclusivamente, occupato dall'urlo e dal lamento, precisamente, da una degradata vocalità umana e demoniaca, nel registro obbligato del pianto e dello stridore di denti.³¹⁰

A sottolineare, invece, un pensiero precedentemente già *in nuce* circa la dimensione drammatica dell'*Inferno*, ritroviamo in *Figure della demonologia dantesca*³¹¹, un soffermarsi sul ben noto episodio di Malebranche sviluppato nei canti XXI e XXII dell'*Inferno*, additando come teatrale non solo la scena in sé (che già era fatto notorio) ma anche l'atteggiamento di Dante nell'appellarsi al lettore, definendolo "da giullare", e, quindi, immerso totalmente nel basso stile della cantica.

Oggi si parlerebbe volentieri di carnevalizzazione, ed è indubbio che, tra motivi evidenti di basso stile medievale, variamente raccolti e declinati, ci viene offerta una vera e propria mascherata demoniaca, culminante in quel «*novo ludo*» che il poeta sottolineatamente annuncia e bandisce, in modi schiettamente formulari, dinnanzi al suo pubblico ideale («o tu che leggi/udirai *novo ludo*»), devolvendo le cadenze prettamente giullaresche e sceniche di piazza, in allusione, se non in citazione, in intercodice, se non proprio intertestualmente, alle cadenze dell'*apostrophatio* al lettore, che segue lo spettacolo idealmente, chino sopra il libro, stando al suo «banco» di studioso, ma quasi come si può stare a un «banco» in fiera, dinanzi al «banco» del saltimbanco, protetto dalla «larva» teatrale.³¹²

L'*Inferno* (qui appunto con lettera capitale) è un *tópos* sanguinetiano a tutti gli effetti, una maschera grottesca e paradossale che si applica alle cose per palesarne, in contrappasso, la vera e profonda natura: maschera inquietante e perturbante, che affonda le sue radici nell'inconscio collettivo. Ma qual è la vera e profonda natura della *Commedia* secondo Edoardo Sanguineti? Per rispondere a questa domanda dobbiamo per forza fare i conti con tutto l'*itinerarium mentis in Dantem* del Nostro, tenendo bene in considerazione che non è questa la sede per discorrere della bontà e dell'esattezza delle sue riflessioni critiche (e che noi non vogliamo, per forza, patrocinarle) ma che esse ci servono indiscutibilmente per comprendere a pieno tutti gli elementi compositivi dell'opera in questione. Sanguineti si muove nel suo *habitat* preferito e, non dimentichiamolo mai, gioca con tutto, anche con se stesso. Ma poiché di gioco serio si tratta è bene ricordarsi che

³¹⁰ *Ivi*, p. 150.

³¹¹ E. Sanguineti, *Figure della demonologia dantesca*, in ID., *Dante reazionario*, cit., pp. 255-261.

³¹² *Ivi*, p. 257.

«qualunque soluzione importa una presa di posizione ideologica e segnatamente, nella fattispecie, critica e interpretativa del testo»³¹³. Materialista storico, fiero propugnatore del fatto che, in poesia, “dir parole è dir cose”, Sanguineti fa affiorare da *Commedia dell’Inferno* quella che a suo avviso è l’ideologia di Dante; e poco importa che esista oppure no un’effettiva ideologia dantesca e che essa concordi per molti aspetti con quella del nostro autore: questo è un altro discorso, che esula dal nostro lavoro.

Prima di parlare di ideologia dovremo però parlare dell’interpretazione più importante che Sanguineti offre della *Divina Commedia*. Alla divisione netta (un Dante «faustianamente duplice»³¹⁴) che il Croce fa tra poesia e struttura, tra il Dante poeta e il teologo, a vantaggio del primo, si contrappone Sanguineti, immettendosi nel filone della cosiddetta estetica unitaria. Nel ‘29 Auerbach pubblicava il suo saggio *Dante als Dichter der irdischen Welt*, inserendosi nella discussione sull’interpretazione crociana a difesa della struttura della *Commedia*³¹⁵: Sanguineti ne acuisce le riflessioni fino a vedere nel Dante autore del poema sacro non un poeta ma un narratore, definendo la *Commedia* un *romanzo*.

Ciò che il Croce pose in disparte, infatti, fuori dall’orizzonte della propria lettura (e di tal lettura fu prezzo indispensabile codesto respingere), non a caso si definisce «romanzo»: ciò che il Croce rifiuta, in vista appunto della sua lettura critica, è l’orizzonte narrativo della poesia dantesca. [...] In questa idea di lettura narrativa, al contrario, la cosiddetta «struttura», per via polemica incontrata come «romanzo» (ciò che il Croce insomma, nell’orizzonte da lui dettato, con questo concetto designa), decide fenomenologicamente l’orizzonte proprio della lettura dantesca, in quanto decide l’orizzonte che la poesia di Dante pone nell’atto stesso in cui si pone come tale. Per questa idea il «romanzo» non si converte in poesia, ma è, come ciò che pone l’orizzonte di lettura, la stessa poesia dantesca, colta nel suo concreto manifestarsi e svolgersi narrativi, nell’atto in cui, disegnando sé stessa, essa disegna necessariamente ancora l’orizzonte del proprio determinarsi, entro il quale finalmente vuole essere contemplata.³¹⁶

Croce, questa è l’asserzione di Sanguineti, avendo scisso la struttura dalla poesia, pur avendo decretato l’assoluta superiorità della seconda sulla prima, in realtà, non aveva fatto altro che, in negativo, portare all’attenzione di tutti la fondamentale presenza della sfera teologica (la struttura, appunto) proprio cercando, ripetutamente, di giustificarne la non importanza. Ma in realtà, per il

³¹³ N. Lorenzini, *Nota al testo seguita da un Dialogo con l’Autore*, in E. Sanguineti, *Commedia dell’Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., p. 118.

³¹⁴ B. Croce, *Ancora della lettura poetica di Dante*, in «Quaderni della “Critica” diretti da B. Croce» marzo 1948, n. 10, p. 6; ora contenuto anche in ID., *Lecture di poeti e riflessioni sulla teoria e la critica della poesia*, Bari, Laterza, 1950.

³¹⁵ Cfr. E. Auerbach, *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlino, de Gruyter, 1929, tradotto in Italia nel ’63 e facente parte oggi di ID., *Studi su Dante*, trad. di M. L. De Pieri Bonino e D. Della Terza, Milano, Feltrinelli, 1963.

³¹⁶ E. Sanguineti, *Interpretazione di Malebolge*, cit., pp. XVII-XVIII.

Nostro, teologia e poesia erano un tutt'uno: la poesia, era inserita, cioè, all'interno di un universo teologico e con quello doveva fare i conti costantemente. La distinzione tra un Dante poeta e un Dante teologo, "tra cielo e terra" per dirla alla Croce, implicava, secondo Sanguineti, una distinzione (tutta romantica) tra un Medioevo scolastico e oscurantista e un Rinascimento inteso come avvento dell'uomo moderno.

[...] ancora più pericolosamente, veniva suggerita la nozione di un Medioevo, che si concepiva come naturalmente incapace di poesia e come puro momento negativo della vasta sintesi dantesca, e di un Rinascimento che, per contro, diveniva in sé, da didascalica e certo preziosa indicazione di una cronologia ideale, il segno stesso della poesia.³¹⁷

I momenti di poesia, quindi, per Croce, erano quelli in cui il Dante pre-umanista si prendeva spazio e sveltava sui versi moraleggianti di una costruzione infernale ingabbiante e coercitiva. Per Sanguineti tale lettura era anacronistica, proprio perché semplificava la Storia, perché non teneva conto delle circostanze temporali e biografiche in cui Dante aveva scritto il poema. Per lo studioso genovese tutta la struttura della *Commedia* era già da ritenersi poesia e all'interno di questa bisognava rintracciare un percorso di "redenzione" compiuto dal poeta nel mutarsi del suo stile: nel poema, cioè, si assisteva al passaggio da un Dante pre-1300 (ossia l'anno in cui Dante personaggio effettua il viaggio oltremondano) a un Dante post-1306 (se riteniamo questo l'anno di inizio della scrittura del poema). Come a dire che a scendere all'inferno era stato il Dante che aveva appena abbandonato gli afflatti stilnovistici e interamente terreni, mentre a ritornare dal paradiso era stato il poeta, finalmente redento e salvato, capace dei più alti e lirici voli teologici. Dante-personaggio, all'interno di questa «lettura narrativa della *Commedia*»³¹⁸, compiva un viaggio che metteva in discussione le idee stesse che Dante-autore aveva già abbandonato, arrivando a comprendere come i veri valori che lo avrebbero salvato non erano quelli che lui aveva professato in gioventù e che aveva visto condannati nel mondo sotterraneo, ma quelli tradizionali, la tomistica, che aveva avuto modo di ricordare e recuperare nel paradiso: i vecchi e consolidati concetti medievali, insomma.

Per Sanguineti, il modo corretto per interpretare la *Commedia* è capire quel Dante «che non è dato cogliere se non nell'opera sua, concretamente»³¹⁹. Dante autore del poema sacro è un intellettuale che già ha abbandonato gli afflatti giovanili e che ora ne dà testimonianza mediante una figurale e moraleggiante narrazione in versi. La cornice narrativa, la struttura teologica nella quale è compreso anche l'*Inferno*, è fondamentale perché è l'elemento attraverso cui il poeta e la sua poesia

³¹⁷ *Ivi*, p. XI.

³¹⁸ *Ivi*, p. XX.

³¹⁹ *Ivi*, p. XVII.

possono raccontare nello stile e nei contenuti il loro cambiamento. Come scrive nel '65 pubblicando *Il realismo di Dante*, la *Commedia* «è un romanzo teologico-politico»³²⁰, che per essere compreso nel suo valore di poesia esige non una lettura lirica, bensì una lettura narrativa.

Onde il primo merito che conviene allora rivendicare, con piena franchezza, al metodo di una lettura narrativa, è proprio la direzione contraria [a Croce] di riflessione esegetica: il ritorno a un fermo impegno critico con quella ideologia che quella poesia viene intrinsecamente ad implicare.³²¹

Proprio nella sua natura di romanzo che la vita tutta vuole abbracciare, messa alla pari con la ottocentesca *Comédie humaine* di Balzac, essa esprime di necessità un'ideologia che è di stampo reazionario: è così che intitola infatti un'altra sua raccolta di saggi uscita nel '92³²². Per Sanguineti è fondamentale aver rintracciato un'ideologia in Dante, perché nel suo pensiero materialista dare forma alle cose con le parole deve esprimere e denunciare per forza un pensiero. L'autore del poema è, per Sanguineti, l'uomo bandito dal comune fiorentino per le sue idee conservatrici e filoimperiali, è l'intellettuale arroccato su idee passatiste che tenta di ricostruire nel suo poema un ordine che fa fatica a ritrovare. La società sta cambiando, una nuova classe di mercanti e banchieri sta acquisendo sempre più potere all'interno delle vecchie strutture dirigenziali, l'uscita dal Medioevo è prossima: il Dante di Sanguineti aborrisce tutto questo e auspica una redenzione, indicando la salvezza in una via morale. Con alle porte il '68, nell'anniversario della nascita del poeta fiorentino, Sanguineti, con un'indole che non è solamente quella del filologo, rinnega tutto ciò che si studiava sui banchi di scuola: Dante non è il primo uomo moderno, bensì uno dei più agguerriti intellettuali medievali.

Bestemmiatori, omosessuali e banchieri staranno in effetti sotto una medesima pioggia di fuoco, ma i banchieri, si capisce, più giù degli altri, per una Caorsa che è peggiore di Sodoma, all'orlo estremo che si protende sopra le chiostre di Malebolge. Né altro veltro si attende e si invoca, da questo profeta in supplemento ai canoni scritturali, se non quello che saprà ricacciare in inferno, come vera figlia del demonio, la moneta che partorisce moneta.³²³

³²⁰ E. Sanguineti, *Il realismo di Dante*, Firenze, Sansoni, 1966, p. 18; ora in ID., *Dante reazionario*, Roma, Editori riuniti, 1992, p. 282.

³²¹ *Ivi*, nella prima ed. a p. 20; ora a p. 283.

³²² E. Sanguineti, *Dante reazionario*, Roma, Editori riuniti, 1992.

³²³ E. Sanguineti, *Il realismo di Dante*, Firenze, Sansoni, 1966, pp. 21-22; ora in ID., *Dante reazionario*, Roma, Editori riuniti, 1992, p. 284.

Commedia dell'Inferno racchiude senz'altro, in maniera molto esplicita, la forte critica che Dante avrebbe fatto, secondo Sanguineti, alla nuova classe dirigente "borghese" e senza scrupoli. Si pensi alla presenza di Pluto, demone originariamente custode del IV cerchio degli avari e dei prodighi, qui innalzato, nella scena 4, a custode generale dell'inferno insieme a Caronte e a Minosse. Oppure si ricordi l'importante presenza di Gerione, che, mentre nella *Commedia* è preposto solamente a trasportare in volo Dante dal girone in cui sono compresi gli usurai al regno di Malebolge, in *Commedia dell'Inferno* accompagna la chiusura del Primo tempo stagliando la sua figura mostruosa di fronte agli spettatori, mentre gli altoparlanti e lui medesimo recitano i versi di Pound: «with usura ...». E se, con attenzione e precisione filologica, scandagliassimo i versi della scena 3, scopriremmo che due versi riguardanti la figura della lupa non appartengono al primo canto dell'*Inferno*, bensì al XX del *Purgatorio*, passo testuale in cui l'animale è maledetto poiché simbolo di avarizia. L'attenzione ai temi dell'usura e, in generale, dell'influenza virulenta del denaro sulle vite delle persone, d'altronde, era cara a Sanguineti già dai tempi di *Laborintus II* o di *Passaggio*: impossibile, quindi, non trovare un nesso che travalichi l'esclusiva ideologia dantesca per connettersi, invece, con il pensiero di Sanguineti circa il mondo e la società attuali.

Diremo soltanto [...] che il lungo furore circa la lupa e quel maledetto fiore del fiorino è il più grosso e robusto credo di orrore che si sia levato di fronte ai facili trionfi dei banchieri e dei mercanti fiorentini, ormai complici di una chiesa economicamente bene aggiornata: un grido che è paragonabile soltanto, se accettiamo un duro ma illuminante anacronismo, con gli alti clamori dei grandi scrittori europei della restaurazione ottocentesca, strepitanti di fronte alle facili vittorie del capitalismo industriale, nazionale e internazionale, o diciamo addirittura con le aspre querele del non a caso fascisteggiante Pound, deplorante che «with usura, sin against nature», tra le tante cose che accadono, «the line grows thick».³²⁴

Allo stesso modo, ideologia dantesca reazionaria e concezione critica anti-lirica e anti-crociana sono alla base della struttura del travestimento sanguinetiano, ispirando l'operato del drammaturgo secondo modalità e strumenti diversi. Per questo non siamo d'accordo con Policastro quando afferma che «la messa in scena infernale di *CdI* [sic] parrebbe sovvertire la primigenia interpretazione sanguinetiana della *Commedia*, maturata ai tempi della tesi di laurea»³²⁵. Sanguineti, certo, matura nel frattempo altri obbiettivi, gioca col materiale dantesco in diverse soluzioni, si comporta sì da travestitore e drammaturgo, svuotando il verso dantesco della sua memorabile musicabilità e rintracciando un orizzonte già teatralizzabile, ma nelle scelte più estreme e luciferine

³²⁴ *Ivi*, nella prima ed. a p. 21, poi a p. 288.

³²⁵ G. Policastro, *Larvatus παρωιδεω: Edoardo Sanguineti e la parodia in maschera*, in EAD., *In luoghi ulteriori*, cit., p. 97.

riteniamo che abbia sempre tenuto a mente le sue prime istanze. Lo scopo alla base di *Commedia dell'Inferno* è quello di ribaltare l'opinione che fila e fila di studenti hanno maturato del capolavoro dantesco, l'accezione lirica che ne hanno tratto, studiandone solo i passi principali e indubbiamente meglio riusciti (Francesca da Rimini, Ulisse, Pier della Vigna, ad esempio), ma senza capirne il portato ideologico, senza problematizzarli, studiandoli solamente nell'accezione lirica che mediamente (e medialmente) si dà come unica della poesia e non in quella narrativa ricercata da Sanguineti, ossia l'idea di una poesia che metta in discussione se stessa.

Accogliendo come base speculativa questo criterio narrativo, possiamo rintracciare nell'interpretazione della figura di Francesca da Rimini un'ulteriore convergenza tra il Sanguineti critico e il Sanguineti drammaturgo. In *Il realismo di Dante*, si analizza approfonditamente la donna lussuriosa e di lei si tratteggia un profilo come di una «Bovary del Duecento, che sogna i baci di Lancillotto, e fruisce, in tragica riduzione, degli abbracciamenti del cognato, cercando di procurarsi, a colpi di anafora, l'alibi dello stilnovismo più ortodosso»³²⁶. Ora, al di là dell'agilità con cui il Nostro si sa muovere tra universi culturali e società così diverse, tracciando reti e costellazioni di significato in cui il nostro intelletto può divertirsi ad immergersi, egli sottolinea chiaramente come, a suo avviso, Francesca «sia parlata» dal linguaggio stilnovista, che viene filologicamente rintracciato in quel «la bocca mi baciò tutto tremante» (*Inf.*, V, 136) di derivazione cavalcantiana: «a inventare il tremito erotico, in poesia e nel vissuto, è stato il primo degli amici di Dante»³²⁷, amico che Dante-autore designerà anch'egli come futuro dannato quando l'anima di Cavalcante Cavalcanti, suo padre, lo cercherà tra le fila degli spiriti infernali³²⁸. È per questo che in *Commedia dell'Inferno* Paolo non è muto, bensì parla con alcuni tra i più famosi versi stilnovistici, di cui la maggior parte sono proprio del giovane Dante. Tale procedimento non è solo un semplice ribaltamento parodico e straniante: Paolo deve fare da contraltare e da termine di paragone ai versi di Francesca, con i quali ella si racconta a Dante-personaggio, così da mettere in evidenza l'affinità tra il dettato stilnovista e il linguaggio dannato (e condannato) dei lussuriosi. Ma c'è di più. Se da un lato l'autore medievale pone all'inferno la sua stessa poesia giovanile, dall'altro Sanguineti fa masticare a Minosse le famosissime similitudini con cui Dante-autore descrive la punizione dei lussuriosi, affinché si perda l'aurea di romantica melodrammaticità che da sempre accompagna questo episodio e si palesi, attraverso l'applicazione della maschera infernale sanguinetiana, il vero destino di chi si diletta in versi d'amore carnale. I versi sono pronunciati, infatti, da una bestia

³²⁶ E. Sanguineti, *Il realismo di Dante*, Firenze, Sansoni, 1966, pp. 28; ora in ID., *Dante reazionario*, Roma, Editori riuniti, 1992, p. 288.

³²⁷ *Ivi*, nella prima ed. a p. 29, ora a p. 289.

³²⁸ Dante, *Inf.*, X, 58-60.

demoniaca, non da un fine poeta. L'«immagine di suono» che ne deriva non può essere più chiara e lampante.

MINOSSE e come li stornei ne portan l'ali
Nel freddo tempo, a schiera larga e piena,
così quel fiato li spiriti mali:
di qua, di là, di giù, di su li mena:
e come i gru van cantando lor lai,
faccendo in aere di sé lunga riga,
così vedi venir, traendo guai,
ombre portate dalla detta briga:
quali colombe, dal disio chiamate,
con l'ali alzate e ferme al dolce nido,
vegnon per l'aere dal voler portate.³²⁹

Minosse è nel poema il giudice dei dannati, pronuncia il suo verdetto indicando, nel numero delle spire in cui si racchiude la sua coda, quale sarà il cerchio infernale in cui si espierà la colpa. Così in *Commedia dell'Inferno* non può che essere lui, e correttamente, il nuovo descrittore della pena infernale. Tutto torna sul foglio del Professore genovese.

A chi obiettasse che una lettura narrativa del “romanzo” dantesco mal si adatterebbe ad una costruzione drammaturgica frammentaria, composta di scene irrelate e senza uno sviluppo dinamico, risponde lo stesso Sanguineti quando nell'intervista a Lorenzini, che conclude la postfazione a *Commedia dell'Inferno*, afferma che il termine *narrativamente* «non ha niente a che fare con quello che intendiamo modernamente per narrazione, ma con quello che Spitzer, in un saggio sopra la *Peregrinatio Aetheriae*, aveva definito il procedere per “stazioni”»³³⁰. Inoltre, continuiamo noi, vi sono comunque delle linee drammaturgiche che si evolvono di scena in scena, di stazione in stazione. La dimensione totale del viaggio infernale di Dante precede e sovrasta le scene sanguinetiane, risiede nell'empireo della memoria, poiché è dato per scontato che lo spettatore conosca già il movimento verso il basso che accompagna la prima parte del viaggio dantesco. In *Commedia dell'Inferno* il viaggio si manifesta come processo di degradazione, secondo linee che potremmo definire con i termini di “sprofondamento onirico” e di “apoteosi barocca”, entrambi dinamicamente spinti a confluire nell'enormità grottesca rappresentata da Lucifero nell'ultima scena.

³²⁹ E. Sanguineti, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., pp. 36-37.

³³⁰ N. Lorenzini, *Nota al testo seguita da un Dialogo con l'Autore*, in E. Sanguineti, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., p. 117.

La natura grottesca dell'operazione travestitrice è l'elemento che più balza agli occhi e che più sembra dimostrare la totale distanza di Sanguineti dall'orizzonte crociano. Come Dante-autore avrebbe, infatti, condannato il suo *alter ego* giovanile ai toni bassi del comico, facendo compiere alla sua produzione poetica una redenzione infernale, così Sanguineti scaglia l'intero *Inferno* di Dante nel suo Inferno, nelle fauci del diabolico marchingegno letterario che tutto macina e tramuta in farsa grottesca. Così facendo può mettere in evidenza, proprio perché sotto gli effetti di una maschera degenerata, l'essenza redenta di un prodotto che puro non era più, può mostrarne l'ossatura, l'impianto ideologico e abbruttente che lo sostiene. L'*Inferno* dantesco, attraverso la sua messa in "commedia", abbandona tutte le sovrastrutture inutili e si riappropria del significato che Sanguineti fin dalla tesi di laurea gli aveva attribuito: forma e contenuto tornano ad avere unità di senso, grazie all'ideologia che li sostiene, azzerando l'annosa polemica sulla distinzione tra struttura e poesia.

Nulla sfugge al marchingegno infernale di Sanguineti, indossata la maschera degradante: tutto diviene grottesco, soprattutto i versi di Dante. Le didascalie, che in quest'opera hanno così tanta importanza perché, a detta dello stesso autore³³¹, racchiudono i suoi intenti, obbligano le citazioni dantesche a non potersi più librare in alto in cerca di un aulico lirismo, ma le incatenano al fondo, le obbligano a degradarsi nei gesti e nei corpi degli attori, soffocate dalla congestione di suoni e rumori, intrappolate da scenografie, costumi e camuffamenti teatrali. La struttura grottesca del travestimento salda a sé il contenuto dantesco, non gli lascia scampo: l'universo così ottenuto, nella sua parodizzazione estrema, racconta e illustra l'ideologia di Dante, non l'*Inferno* dantesco. Sanguineti parodizza lo stereotipo a cui si è ridotto l'*Inferno*, e non l'originale. Parafrasando Grazioli, *Commedia dell'Inferno* è grottesca perché presuppone un doppio sublime che è archetipo e resta fulgido e vivo nello stesso momento in cui ne viene parodiata la degenerazione in stereotipo³³². Le didascalie non sono semplicemente il raccordo narrativo tra un'azione e un'altra, non esprimono solo ciò che i personaggi evitano di raccontare con le parole, non descrivono un ambiente, ma forniscono delle precise indicazioni "di metodo" attraverso cui il contenuto dantesco di necessità si dovrà straniare da sé, trovando ospitalità in un doppio sempre più ridotto a zimbello. Si pensi alla «mascheratura vegetale»³³³ dietro alla quale è costretto a parlare l'attore che interpreta Pier della Vigna. Egli parla inserendo nel suo monologo la parte diegetica in cui Dante descrive ciò che effettivamente sta succedendo sulla scena.

³³¹ «[...] a differenza di tutti i trattamenti teatrali precedenti, puntai enormemente sulle didascalie per una versione *autre*, come si sarebbe detto in tempi molto remoti, dell'*Inferno*»; *ivi*, p. 115.

³³² Cfr. C. Grazioli, *Lo specchio grottesco. Marionette e automi nel teatro tedesco del primo '900*, cit., p. 115.

³³³ E. Sanguineti, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, p. 45.

PIER DELLA VIGNA [...] come d'uno stizzo verde, ch'arso sia
da l'un de' capi, che da l'altro geme
e cigola per vento che va via,
sì della scheggia rotta escono insieme
parole e sangue.

La didascalia sanguinetiana parla solamente della modalità con cui l'attore dovrà recitare la citazione dantesca, non racconta ciò che deve accadere sulla scena: a ciò pensa tautologicamente il personaggio stesso. Ma tra parola e rappresentazione vi è uno scarto al ribasso: la voce è «deformata» dalla maschera (questo è scritto in didascalia), impedendo, immaginiamo noi, una corretta dizione e, di conseguenza, una facile comprensione. Il famoso momento in cui Dante, attraverso i suoi versi chiarissimi, ha raccontato le vicende dell'intellettuale siciliano, diviene qui immagine afasica, mostrando (e non narrando) in questo fantoccio dalle fattezze vegetali la caduta della poesia. Leo Spitzer dimostrò come, in tutto il passo dantesco in questione, Dante «non sperimenta una contraffazione scenica, ma inventa una lingua – e la voce – della materia legno, lo strazio di una reificazione senza possibilità di ritorno»³³⁴. Sanguineti banalizza, appunto: appone una maschera per distruggere la lingua. E questa è una modalità che seguirà in tutto il travestimento, la parola sarà sempre ostacolata, lasciando spazio alla *phonè*.

A procedimenti grotteschi era solito lo stesso Dante, basti pensare alla famosissima scena in forma di farsa dei canti XXI e XXII, quella di Malebranche, oppure alla trasformazione in rettili a cui sono sottoposti i ladri al canto XXV, oppure, ancora, e qui ci soffermiamo (essendo questo un punto citato anche in *Canzone sacra e canzone profana*³³⁵), sul ribaltamento e relativo abbassamento del verso con cui si apre il canto XXXIV dell'*Inferno*. «*Vexilla regis prodeunt inferni*» scrive Dante («S'avanzano i vessilli del re dell'inferno»). Esso è uno scoperto adattamento, con una significativa aggiunta dantesca (*inferni*) dei versi «*Vexilla regis prodeunt,/ Fulget crucis mysterium*» appartenenti a un inno di Venanzio Fortunato («S'avanzano i vessilli del re,/ Rifulge il mistero della croce»). Secondo Quaglio³³⁶, i «*Vexilla regis*», che nell'inno indicano la croce, in questo caso denoterebbero le sei ali di Lucifero, di cui Dante parla a vv. 46-51 dello stesso canto conclusivo. Dante, quindi, di fronte alla bestia infernale, preleva un verso della liturgia cristiana, lo abbassa e lo consegna come parodia: così come l'originale si riferisce al sovrano dei cieli, qui annuncia il signore degli inferi. La blasfemia diventa comicità grottesca, la lingua mette in scacco

³³⁴ L. Spitzer, *Il canto XIII dell'Inferno*, in ID., *Saggi italiani*, a cura di C. Scarpati, Milano, Vita e pensiero, 1976; citazione trovata in N. Lorenzini, *Nota al testo seguita da un Dialogo con l'Autore*, in E. Sanguineti, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., p. 109.

³³⁵ E. Sanguineti, *Canzone sacra e canzone profana*, in ID., *Dante reazionario*, cit., pp. 149-254.

³³⁶ Cfr. D. Alighieri, *La Divina Commedia. Inferno*, a cura di E. Pasquini – A. Quaglio, Milano, Garzanti, 1988, nota 1 p. 374.

se stessa, si ibrida e si re-inventa, ne diviene zimbello, mostrando con un sol gesto l'estrema facilità con cui ci si può approssimare all'oscurità del Male. Sanguineti compie gli stessi dissidenti gesti linguistici, ma mentre Dante considera ciò da un punto di vista morale e lo ritiene accettabile solo perché specchio del più infimo inferno, Sanguineti, che dell'*Inferno* ha fatto un *tópos*, lo usa e lo sfrutta in tutte le sue possibilità. «*Vexilla regis prodeunt inferni*» viene, nell'ultima scena di *Commedia dell'Inferno*, ribaltato nuovamente, e, sempre partendo da un gioco di tipo linguistico, non vi aggiunge più un elemento che ne modifichi il significato, bensì lo trasla da un luogo letterario a un altro, lasciandone immutata la forma. Se, infatti, tal verso apriva il canto XXXIV, lo stesso chiude l'ultima scena del travestimento: dopo la descrizione di Virgilio e la risalita di Dante verso le stelle. Ma se il verbo latino indica un appropinquarsi del «*rex*», un movimento di avvicinamento, cosa si palesa ora di fronte allo spettatore? Ce lo dice la didascalia immediatamente successiva, con cui si conclude definitivamente l'opera:

La macchina, a questo punto, prende a decomporsi, a rompersi, a disfarsi sempre più rapidamente, in tanti pezzi: le sue luci, che sono ormai le sole che illuminano la scena, saltano un po' alla volta, e si spengono sino al buio completo: nell'istante in cui tutto è immerso nelle tenebre, gli altoparlanti tacciono di colpo.³³⁷

Ciò che annuncia il Male assoluto è la distruzione totale, la nullificazione delle cose, che porta al silenzio più assoluto. È lì, forse, che si concretizza il *monstrum* infernale, orrendo e meraviglioso allo stesso tempo: il termine ultimo di una commedia, ossia la spettacolarizzazione di massa portata al suo estremo, senza più ordine e controllo, non può che ridursi a un niente, un vuoto che pietrifica e immobilizza lettori e spettatori sulle rispettive sedie.

Il grottesco di Sanguineti non è, infatti, una categoria che viene applicata solamente attraverso procedimenti di stampo "intellettuale". L'*Inferno* dantesco viene degradato e abbassato non solo rovesciando il contenuto secondo direzioni autoreferenziali (la *Commedia* che mette in scacco lo stereotipo di se stessa), ma anche applicando ai contenuti letterari, tramite le didascalie, una forma rispecchiante la quotidiana e ipertrofica spettacolarizzazione della realtà ad opera della televisione di massa. Le didascalie di *Commedia dell'Inferno* ci descrivono un regno sotterraneo fortemente legato alla società di fine XX secolo. Se nel Primo tempo i toni sono ancora decisamente attenuati, all'interno di una dimensione circense *demodé* intenta a mostrare le proprie attrazioni (solo con Ciacco – nella scena 6 – assistiamo a una timida esibizione di palese finzione scenografica

³³⁷ E. Sanguineti, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., p. 95.

della punizione diabolica³³⁸), nel Secondo tempo il mondo della televisione entra prepotentemente in campo e aumenta a dismisura, esponenzialmente, il carattere grottesco della messa in scena: dal mondo come teatro al mondo come spettacolo.

Nel teatro del mondo, o nel telefilm dell'universo, il teatro, ovvero il telefilm, è la forma più naturale della cultura.³³⁹

Per questo motivo, dunque, numerose caratteristiche del Secondo tempo non sottolineano un approfondimento e un accrescimento della dimensione extra-ordinaria dell'oltremondo, bensì una concretizzazione in chiave quotidiana e contemporanea dei cerchi più infimi. La mostruosità della nuova situazione è data dalla banalizzazione dell'aldilà, dal sovrapporsi di una dimensione umana consueta a una eccezionalità consegnataci dalla tradizione letteraria. Questa divaricazione massima, tra ciò che tal luogo letterario tradizionalmente presupporrebbe e la concretizzazione della scena in chiave depotenziata, genera ulteriore grottesco. Il mondo quotidiano entra nell'universo notturno e con questo si ibrida. L'*Inferno* acquisisce i caratteri inquietanti della finzione spettacolare e Dante non è più l'unico vivente a essere ospitato nell'aldilà. Sopra e sotto si fondono in una maschera denigrante e ridicola. Il testo così travestito, frammentato, ricomposto, ibridato, messo in movimento, insomma, "marionettizzato" (così come ha ben descritto Grazioli occupandosi dei generali procedimenti grotteschi³⁴⁰) si mescola al quotidiano, cercando di imitare l'umano senza riuscirci. Lo straniamento deriva proprio dalla natura fallimentare dell'operazione mimetica: maschera e originale non si fondono mai, dando vita ad una caricatura. Il carattere comico del grottesco, se da un lato raffredda e favorisce la comprensione razionale cara a Brecht, dall'altro fa intravedere il panorama di per sé tragico dello sfondo. L'inferno così crudelmente e materialmente umano di Sanguineti esprime un universo «che ha perso il collegamento con le sfere superiori dell'eterno»³⁴¹ (si pensi anche all'espunzione di tutti i riferimenti ai regni superiori). Proprio per questa assenza può spalancarsi l'abisso, con conseguente vacillamento dell'io e scatenamento del

³³⁸ «Ciaccio, sul fondo: alcuni diavoli, con pompe a acqua, lo colpiscono con getti (un'autocisterna della polizia si muove sul terreno), insieme con altri dannati nudi: altri, in stile da set cinematografico, producono la pioggia (macchine da presa e da illuminazione, intorno)», *ivi*, p. 40..

³³⁹ E. Sanguineti, *Teatro come musica, senza musica*, in ID., *La missione del critico*, cit., p. 201.

³⁴⁰ «Si delinea dunque a partire dal romanticismo una forma drammaturgica "grottesca", impossibile da codificare, ma della quale si possono evidenziare alcuni caratteri ricorrenti, come la forma aperta, il montaggio, le dimensioni sovrumane, l'esagerazione, l'alogicità, la mancanza di una narrazione lineare a favore della paratassi o della simultaneità, la composizione a mosaico che spesso si serve di citazioni e di riferimenti ad altri autori giocando su battute polisense, l'ambivalenza, la strategia del rovesciamento; tutti elementi che in vario modo appartengono alla sfera della marionetta, intesa in senso letterale, metaforico o come genere spettacolare», C. Grazioli, *Lo specchio grottesco. Marionette e automi nel teatro tedesco del primo '900*, cit., p. 24.

³⁴¹ *Ivi*, p. 187.

«riso disperato», così come ne parla Grabbe³⁴² quando si riferisce alla risata suscitata nell'uomo dallo smascheramento dell'illusorietà dei valori vigenti (si pensi alla finzionalità televisiva come narrazione e illusione di realtà).

L'opera si avvicina cautamente, per gradi, all'oscurità senza scampo (perché senza senso) di Lucifero. L'ambientazione circense del Primo tempo richiama le esperienze grottesche del primo Novecento, fornendo un chiaro elemento di paragone e contrasto con la deriva spettacolare del mondo contemporaneo. Sanguineti è attirato dai generi minori di arte e spettacolo, dalla *Kleinkunst*: circo, cabaret, varietà. Ma fin dall'apparizione dei *clowns* di scena 1, l'arena non assume i soli connotati di un mondo di gioco, ma pure i riflessi agghiaccianti di una società in decomposizione. La didascalia introduttiva include sulla scena la presenza delle tre fiere: ma le bestie sono in gabbia, «impagliate, gigantesche»³⁴³. Fanno paura perché enormi, ma al contempo sono innocue, morte, finte. L'uomo, mettendole in gabbia, avrebbe voluto dimostrarsi superiore di fronte alle forze della natura, poiché ha avuto la meglio su di loro (al contrario di Dante che viene bloccato sul sentiero della selva), ma quest'esibizione di forza è vanificata e messa alla berlina dalla natura di *peluches* delle bestie feroci (al contrario di Dürrenmatt che, con mire altrettanto grottesche, fa arrivare Claire Zahanassian, a Güllen, seguita da una esotica pantera vivente, regalo del pascià di Marrakesh). Il circo sanguinetiano è il luogo della menzogna, uno spazio sottotono, che può ricordare anche i baracconi americani di fine Ottocento, quelli abitati da mostri e da *freaks*. È uno spazio denigrato: lo stesso Sanguineti, intervistato da Lorenzini, parla di «degrado circense» e avvicina i suoi *clowns* ai beckettiani Vladimiro ed Estragone, come figure ugualmente in attesa di qualcosa o qualcuno che non arriva, figure tragiche e fallimentari³⁴⁴. Non dobbiamo però dimenticare, in aggiunta, che Sanguineti, quando scrive di Palazzeschi, lega i pagliacci anche a una natura incendiaria e luciferina:

Il saltimbanco e anche, se non soprattutto, la figura per eccellenza dell'immoralista gratuito, del trasgressore appunto: è il distruttore, l'eversore, il rovesciatore dei valori – a colpi di smorfie e di risate, se non a colpi di martello.³⁴⁵

³⁴² Cfr. C. D. Grabbe, *Scherzo, satira, ironia e altre cose più profonde*, trad. di G. Saito, in *Teatro tedesco. Raccolta di drammi e commedie dalle origini ai giorni nostri*, a cura di G. Pintor e L. Vincenti, Milano, Bompiani, 1946, pp. 719-769.

³⁴³ E. Sanguineti *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., p. 25.

³⁴⁴ Cfr. N. Lorenzini, *Nota al testo seguita da un Dialogo con l'Autore*, in E. Sanguineti, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., p. 121.

³⁴⁵ E. Sanguineti, *L'incendiario*, in *La missione del critico*, cit., p. 63.

Tutti questi riferimenti confluiscono nell'illustrazione creata dal drammaturgo, per questa scena come per tutte le altre; fungono da «trampolini di lancio» per libere associazioni di idee dei lettori e degli spettatori, così come ha ben scritto Eruli riguardo a Jarry³⁴⁶.

Al contempo, però, le attrazioni infernali che seguono la prima scena meravigliano per la loro enormità. L'elemento artificiale, nell'espressione barocca della sua superiorità, funge da surrogato allo spettacolo "dal vivo" ovvero all'esibizione della straordinarietà dei corpi e delle possibilità umane. Si pensi alle gabbie sospese nelle quali sono rinchiusi le anime dei lussuriosi.

Francesca e Paolo, dentro una grande voliera mobile, una gabbia da zoo per uccelli, portata sospesa nel vuoto, da una macchina a gru (altre macchine minori, che recano comparsi isolate, nude, o anche semplicemente vuote, oscillanti pure nel vuoto),³⁴⁷

La grandezza della rappresentazione colpisce ancor di più perché è grottescamente in contrasto con la «bufera infernal, che mai non resta» (*Inf.*, V, 31) descritta da Dante e masticata, mediante similitudine, nelle fauci del Minosse sanguinetiano: l'abbassamento letterario risalta nell'enormità del marchingegno. Così in scena 9, nel terzo girone del VII cerchio, la pioggia di fuoco che il lettore legge inserita nella didascalia introduttiva si tramuta, nel proseguo dell'azione, in una depotenziata pioggia di fuochi artificiali che «esplodono rumorosi, e ricadono sui dannati»³⁴⁸, tra cui il «gigantesco» Capaneo (così descritto sempre in didascalia – e al lettore non possono non venire in mente i *freaks*, affetti da gigantismo, immortalati da Diane Arbus –). Ma al pari dell'enormità colpisce anche l'inaspettata riduzione, altra epifania del grottesco così come afferma Apollinaire nel prologo al suo dramma surrealista *Les Mamelles de Tirésias*³⁴⁹. Nel Primo tempo il rimpicciolimento non raggiunge mai la riduzione a zimbello o a fantoccio come, invece, osserveremo nel Secondo: qui, in scena 7, in modo tenue, accorto e proprio per questo vorremmo dire "finissimo", Farinata è un semplice dannato. Di lui, in didascalia, non si dice nulla:

altra zona del fondo: cimitero, con le tombe aperte, circondate di fiamme: Farinata, poi Cavalcante:³⁵⁰

³⁴⁶ B. Eruli, *Percorsi dell'Avanguardia. Dal Futurismo alla Patafisica*, cit., pp. 242-243.

³⁴⁷ E. Sanguineti, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., p. 36.

³⁴⁸ *Ivi*, p. 48.

³⁴⁹ G. Apollinaire, *Les Mamelles de Tirésias*, in ID., *Oeuvres complètes*, Paris, André Balland et Jacques Lecat, 1965-1966, vol. III; ricordato in C. Grazioli, *Lo specchio grottesco. Marionette e automi nel teatro tedesco del primo '900*, cit., p. 188.

³⁵⁰ E. Sanguineti, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., p. 42.

La «sobrietà illustrativa»³⁵¹ della didascalia ci consegna uno spirito dal quale è stata levato tutto il cipiglio romantico desanctisiano: nessun accenno al «gran dispetto» (*Inf.*, X, 36), al suo ergersi con forza, al contrario di tutti gli altri eretici del VI cerchio, «dritto:/ da la cintola in su» (*Inf.*, X, 32-33). Tuttavia, al solito, è proprio questa assenza, questa “brutta copia”, che mette in moto tutta una serie di azioni di recupero della memoria.

Altra attrazione grottesca è quella derivante dall’uso di maschere e costumi che svuotano di umanità anime e personaggi dell’*Inferno*. Basti ricordare quanto già detto a proposito della «mascheratura vegetale» di Pier della Vigna. Ma, in realtà, in scena 8, quella relativa appunto ai suicidi, succede ben di più: accade che Sanguineti, nel procedere delle pagine, tolga sempre più identità ai personaggi, fino a disumanizzarli del tutto. Se, infatti, Pier della Vigna è definito nella didascalia iniziale «uomo-pianta», al termine del suo monologo irrompono due «ombre» e poi a parlare è un «cespuglio».

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

PIER DELLA VIGNA perché mi schiante?

[...]

Irrompono due ombre, correndo, gettandosi nella selva, inquisite da demoni mascherati da cani: una di queste si butta sopra un cespuglio: gridando:

OMBRA or accorri, accorri, morte!

Parla il cespuglio: (faticosamente, per la mascheratura, come Pier della Vigna, ma con effetto fonico diverso):

CESPUGLIO che ti è giovato di me fare schermo?

[...]

Ora, chi è un profondo conoscitore di Dante saprà che né delle due anime inquisite (e poi dilaniate) dai cani, né del suicida tramutato in cespuglio si conosce con esattezza l’identità, ma nella drammaturgia di Sanguineti, per chi la legge per la prima volta così come è stata citata qui sopra, è chiaro, soprattutto, al di là dei riferimenti letterari alla *Commedia*, il lento passare da una quasi umanità a una sua totale assenza: prima Pier della Vigna (uomo-pianta), poi ombra, infine cespuglio. Scena 9 risulta essere, quindi, non solo il luogo dove un’evidente e ingombrante mascheratura trasforma gli attori in ibridi alberiformi, ma anche il luogo (per lo meno su carta) della spersonalizzazione e di una vera e propria metamorfosi dei personaggi in vegetali (attraverso il

³⁵¹ Cfr. N. Lorenzini, *Nota al testo seguita da un Dialogo con l’Autore*, in E. Sanguineti, *Commedia dell’Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., p. 109.

passaggio al grado zero della dissolvenza del corpo in ombra), al pari di scena 14, quella con protagonisti ladri e rettili, ma con toni più dimessi, meno hollywoodiani. D'altronde il termine "ombra" potrebbe anche a star indicare la sua natura di "spettro". Esso, infatti, è nell'*institutio scenica* un termine di antico uso per riferirsi alla rappresentazione di simili entità, come attesta il trattatello tardo cinquecentesco dell'accademico olimpico Angelo Ingegneri (1550 ca – 1613), *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*³⁵².

Nel Secondo tempo di *Commedia dell'Inferno*, una volta entrati nel regno caro a Sanguineti di Malebolge, la scena muta completamente:

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, è 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);³⁵³

L'inferno si arrende al mondo del varietà, ma non a quello di inizio '900, bensì a quello assai più artificioso, costruito e nazionalpopolare della televisione. In una singolare commistione tra Domenica In e Superquark, presentatore e valletta si muovono, accompagnati da un prestigiatore, come figure "rimpicciolite" di Virgilio, tra videoproiezioni di immagini famose dell'*Inferno* e scenografie infernali sempre più simili ad un set televisivo o cinematografico. Se nel Primo tempo l'atmosfera era rarefatta, se il mondo sotterraneo appariva improvvisamente di fronte agli spettatori con immagini potenti e suggestive, qui la concretezza e la vicinanza con il mondo contemporaneo è totale: la società della televisione palesa «senza elementi strettamente parodici» (e questo è molto interessante perché ciò significa che la parodia, quindi, investe solamente l'*Inferno* dantesco) la concretezza della sua finzione, intesa proprio come quotidianità dell'ambiente televisivo (una quotidianità da "Vita in diretta", se la vita che si racconta è quella autoriferita degli studi televisivi). Si pensi, ad esempio, all'immaginario da Mago Silvan con i simoniaci di scena 12 rinchiusi in bare che assomigliano alle casse usate per i numeri della "ragazza segata in due": non vi è più nulla di terribilmente realistico nella punizione infernale, ma, al massimo, la mostruosità sta nell'iperbole

³⁵² 1° ed. Ferrara, V. Baldini, 1598; ed. anast. Bologna, 1971.

³⁵³ E. Sanguineti, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., p. 56.

grottesca. In questo ulteriore sprofondamento nei meandri labirintici e disorganici dell'inferno, a mano a mano che ci si avvicina al buco nero nullificante di scena 19, si accostano sempre più grottescamente nature diverse (umana, artificiale e animale), tra cui però l'accostamento più importante, perché crea la maschera grottesca principale, da cui dipenderanno poi tutti i casi particolari, è quello tra realtà e finzione. L'associazione tra inferno e realtà televisiva avviene proprio tramite il termine comune della finzione. Attraverso l'azione anti-illusionistica della parodia, l'inferno viene smascherato come finzione, così come totalmente finto è anche il mondo ricostruito nella narrazione televisiva. Ne consegue, allora, con un perfetto sillogismo logico, che anche il mondo spettacolare sia infernale.

In apertura del Secondo tempo, la scrittura scenica prevede, tra le varie immagini videoproiettate raffiguranti celebri rappresentazioni dell'*Inferno* (o schemi a imbuto tipici dei manuali scolastici), quella della *Torre di Babele* di Bruegel il Vecchio, ma rovesciata. L'autore aveva già previsto la medesima soluzione anche nell'opera *Laborintus II* musicata da Luciano Berio e andata in scena alla Piccola Scala di Milano nel 1965. Il fine è per entrambi i casi assolutamente didattico e, se è lo stesso Sanguineti nella postfazione di *Commedia dell'Inferno* a dire che «se una didascalia propone Brueghel [*sic*], letteralmente rovesciato, non è un caso»³⁵⁴, spetta a noi ora provare a decifrare l'allegoria. Esistono due quadri del pittore fiammingo intitolati così, entrambi datati attorno al 1563; uno rappresenta l'alacre costruzione della torre, con operai e artigiani al lavoro, l'altro raffigura il momento successivo alla punizione divina, ossia il rimescolamento delle lingue, con i lavori di costruzione assai più progrediti ma ormai fermi, nuvole minacciose che lambiscono l'edificio ed evidenti segni di confusione e abbandono (pochissimi sono gli operai al lavoro, le strutture architettoniche sono disarmoniche e sconnesse). Sanguineti non dice a quale dei due voglia riferirsi, ma non c'è molta differenza: i legami simbolici per la ricerca nostra e di Sanguineti sono i medesimi. Se ci atteniamo al contenuto, le connessioni tra il dipinto e il suo rovesciamento all'inferno sono abbastanza semplici. Per analogia, essendo la torre simbolo del peccato di superbia, il suo profilarsi, rovesciata, così simile all'imbuto infernale, ricorda l'origine del regno sotterraneo, ossia la caduta del superbo Lucifero, che neppure la terra volle accogliere, ritirandosi e generando così la cavità infernale (la costruzione bruegheliana ricorda le fattezze del Colosseo, nel Cinquecento simbolo di *hýbris* e martirio). Per contrasto, invece, se la torre di Babele doveva servire a re Nembrot per avvicinarsi a Dio, rovesciata ne è agli antipodi, in opposizione spaziale e morale con il regno dei cieli. Ma se ci riferiamo, tuttavia, al contesto, ossia al periodo storico, al pittore e alla lettura critica della società che lì si rappresenta, le suggestioni che otteniamo possono approfondire, arricchendola, la prima interpretazione. Il nostro intento è quello di

³⁵⁴ E. Sanguineti, *Notizia*, in ID., *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., p. 99.

avvicinare Bruegel al famoso saggio di Bachtin su Rabelais. Bruegel dipinge in pieno Cinquecento, così come *Gargantua e Pantagruelle* è una serie di cinque romanzi scritti nella prima metà dello stesso secolo. Influenzato dall'opera di Bosch, Bruegel è un pittore grottesco, ma di quel grottesco vitalistico caro all'universo popolare. Egli illustra scene di vita quotidiana in tutte le sue manifestazioni, ma quello che gli interessa non è rappresentare gli uomini come dovrebbero essere, bensì quali sono, effettivamente, nella realtà. Il risultato è, con una sorta di violento umorismo, la raffigurazione dei loro vizi e delle loro passioni. Anche nella *Torre di Babele* possiamo vedere questa umanità darsi da fare meticolosamente, pur essendo votata al fallimento, così piccola e insignificante di fronte all'opera a cui è intenta. Anche Bachtin, nel saggio *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*³⁵⁵, parla di un interesse per il basso e per il grottesco che evidenzia la pienezza vitale della società meno abbiente. Sanguineti, dunque, rovesciando la torre di Bruegel, a nostro parere, ribalta anche l'orizzonte grottesco rinascimentale individuato dal critico russo. L'universo infernale immaginato da Sanguineti possiede, infatti, un carattere comico depotenziato e assurdamente immobile, abitato, a mano a mano che si procede verso la fine ideale dell'imbuto, da manichini, automi, robot; niente a che vedere, quindi, con le feste di paese fiamminghe dove si avvicendavano balli, risse e sbornie.

Mano a mano che si scende la spettacolarità è sempre più violenta, più aggressiva. I personaggi vengono annientati di fronte ai fantocci di loro stessi. Se nell'analisi del Primo tempo ci eravamo soffermati sulla spersonalizzazione dei suicidi in chiave grottesco-naturale, qui sono la marionetta e l'automa (non più la «mascheratura vegetale») a prendere sempre più spazio, a cancellare l'identità dei personaggi. La marionetta, intesa nella sua accezione legata al terreno, in contrapposizione con quella lieve e angelica di Kleist, è figura artificiale rappresentante l'interscambiabilità tra umano e meccanico, tra naturale e sovranaturale. I dannati di questa Seconda parte sono figure marionettesche, creature grottesche, «sospese tra un'identità mancata e uno statuto d'oggetto»³⁵⁶. Si pensi alla figura di Ulisse di scena 15. Egli non è più l'eroe pre-rinascimentale figura della voglia umana di conoscenza, colui che tragicamente sconta la sfrontatezza di superare le colonne d'Ercole per giungere alle pendici della montagna purgatoriale, ma è lo zimbello che Dante e Sanguineti puniscono nei loro rispettivi inferni proprio perché è «il doppio, in negativo, di Dante medesimo: quel doppio naufragante alle rive del paradiso terrestre, da cui Dante, pervenuto per altra via, aspra e forte, contempla le acque di un oceano “che mai non vide

³⁵⁵ M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. di M. Romano, Torino, Einaudi, 1979.

³⁵⁶ C. Grazioli, *Lo specchio grottesco. Marionette e automi nel teatro tedesco del primo '900*, cit., p. 172.

navicar sue acque/omo che di tornar sia poscia esperto”»³⁵⁷. Come tutta la compagine dei consiglieri fraudolenti, Ulisse è rappresentato da un attore che indossa un lenzuolo rosso bucato sugli occhi alla stregua di un fantasma da travestimento infantile. Ecco gli uomini fiamma: fantocci che sotto un lenzuolo muovono le braccia grottescamente per simulare le lingue di fuoco.

la scena è un prato molto verde, come un tappeto da giuoco (rosso puro del costume, verde puro del terreno): i fantasmi sembrano forzati, con la palla al piede, appunto, in un tono da fumetto, però: la figura umana è tradita dai movimenti del travestimento, ma deve riuscire al possibile cancellata, come emergente involontariamente, e goffamente:³⁵⁸

Ulisse è umiliato nella sua essenza: non ha più nulla di umano, vengono cancellate le sue fattezze, è un esserino che gesticola coperto da un lenzuolo, la cui stessa voce è quella di «un episodio da cartone animato», di chi vuole «spaventare come fantasma travestito»³⁵⁹. Ulisse diviene uno zimbello, la statura letteraria tradizionale viene degradata al massimo. A conferma di ciò, a sottolineare l’inconsistenza del personaggio, al termine della scena tutti i fraudolenti «si afflosciano, piegandosi al suolo, suscitando al possibile l’effetto che si svuotino, come se a terra ne rimanessero, vane spoglie, i costumi indossati»³⁶⁰. Il burattino cessa di esistere nel momento stesso in cui il suo manovratore si stanca di giocare con lui, rimane steso al suolo, memento dell’artificiosità e della finzione cui era soggetto: la sua vita non è che pura illusione. In un ambiente psichedelico da discoteca, i dannati non sono altro che l’ombra di loro stessi, guitti che si agitano per la durata di un sogno, salvo poi mostrare brutalmente la loro faziosità.

Il coro dei fantasmi fraudolenti che si muovono sulla scena durante i monologhi di Ulisse e Guido da Montefeltro sembrano anche subire l’abbassamento polemico di un’altra interpretazione critica riguardante la poesia dantesca. Scrive Sanguineti in didascalia:

sul tappeto verde del prato, rovine da vecchio castello, sparse, come possono convenire a fantasmi, che appaiono da ruderi: il loro coro si apposta tra le rovine, sia durante il discorso di Ulisse, sia durante quello di Guido: la loro visione gioca come prologo, come intermezzo, come conclusione: i racconti di Ulisse e Guido sono come le grandi arie, che emergono sopra movimenti di comparse d’opera e di balletto.³⁶¹

³⁵⁷ E. Sanguineti, *Il realismo di Dante*, Firenze, Sansoni, 1966, pp. 27-28; ora in ID., *Dante reazionario*, Roma, Editori riuniti, 1992, p. 288.

³⁵⁸ E. Sanguineti, *Commedia dell’Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., p. 74.

³⁵⁹ *Ibidem*.

³⁶⁰ *Ivi*, p. 79.

³⁶¹ *Ivi*, p. 75.

Lo stesso drammaturgo, dialogando con Lorenzini nella postfazione, rimarca la sua posizione anticrociana ed esprime la propria lontananza da Contini (altro finissimo interprete della *Commedia*) che attorno al '65, a dire del Nostro, aveva descritto il capolavoro dantesco come «un libretto d'opera, che aveva una funzione così costruttiva, su cui si levavano grandi arie e grandi episodi, ma che, insomma, bisognava sopportare per amore della liricità poetica»³⁶². L'analogia tra questa *vis* polemica e la contraffazione parodica dell'"aria" di Ulisse, immersa oltretutto in ritmi da discoteca, pare evidente.

Nella grande scena di Malebranche, la 13 di *Commedia dell'Inferno*, quella in cui già in Dante un gruppetto di diavoli tormenta comicamente le anime dei barattieri, i dannati subiscono una completa spersonalizzazione. La marionetta acquista le fattezze di un manichino, che a mano a mano che la scena progredisce si rivela essere un androide, un essere non più umano la cui essenza è un cumulo di ingranaggi alla rinfusa. A galleggiare sulla piscina a cui si è ridotto il lago di pece ribollente sono, infatti, ricordandoci in qualche modo la *Classe morta* di Kantor, dei surrogati umani. La loro voce, scrive Sanguineti successivamente, è quella «registrata su nastro»³⁶³ di un automa. E quando, poi, l'oggettificato Ciampolo di Navarra viene aggredito dal diavolo Graffiacane, dal suo corpo schizzano viti, bulloni e molle. L'androide viene ora definito «una sorta di robot che si guasta»³⁶⁴. La sua voce registrata ora è quella di un apparecchio elettrico che si sta guastando: la velocità dell'eloquio prima aumenta e poi diminuisce drasticamente, in un affievolirsi che rispecchia la sofferenza del dannato. Sanguineti depotenzia totalmente in chiave grottesca la vitalità dei suppliziati, li rende tragicamente passivi, sollazzo e ludibrio degli aguzzini, a favore di un protagonismo che è esclusivamente demoniaco. Anche quando il manichino Ciampolo riuscirà a fuggire dalla compagine demoniaca, sarà, agli occhi degli spettatori, un tragicomico frutto del caso, oppure un improvviso afflato di "meccanica" volontà.

(i Malebranche si ritirano, appoggiando il manichino a un portamantelli, che sta vicino all'orlo della piscina, mettendolo faticosamente in equilibrio: il margine della piscina rimane così vuoto, con i demoni raccolti in un angolo, come giocatori di rugby in attesa):

(il manichino ha come uno scatto meccanico improvviso, e con un salto cade in acqua):

Questa scena già nel progetto dantesco mesceva insieme il grottesco, l'eroicomico e il farsesco perché si riallacciava agli esperimenti del teatro duecentesco francese (quello dei *jeux* e dei *mistères*), dove i diavoli erano interpreti d'obbligo. Se è vero, come afferma Pasquini, che «Dante

³⁶² Cfr. N. Lorenzini, *Nota al testo seguita da un Dialogo con l'Autore*, in E. Sanguineti, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., p. 109.

³⁶³ E. Sanguineti, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., p. 64.

³⁶⁴ *Ivi*, p. 65.

perviene ad un comico che mai si esaurisce nel gioco e nel divertimento e sempre si adopera ad incidere, con evidente riprovazione etica e distacco signorile, un mondo animalesco ed istintivo, di inganni e di raggiri»³⁶⁵, Sanguineti si rifà, per questa scena, a modelli di tradizione grottesca: la commedia dell'arte, la pittura medievale, il mondo giullaresco e dei saltimbanchi. I diavoli sono gli abitanti della piscina e come tali sono vestiti: maschere da sub a modificarne la voce, mute nere per le immersioni, pinne ai piedi e fiocine in mano. Conservano, però, ali nere da pipistrello molto grandi (come le raffigurazioni medievali prevedevano) e hanno dei guanti «con artigli evidenti»³⁶⁶. Quando non sono intenti a prendersela con i barattieri, si concedono le azioni proprie dei bagnanti: si fanno la doccia, entrano ed escono dalle cabine a bordo vasca, oziano leggendo riviste o ascoltando radioline; su tutto aleggia una discomusic da vacanza. L'aspetto meraviglioso e fantastico dell'apparizione demoniaca si attenua in questa banalizzante quotidianità umana, che ancor di più sottolinea il carattere crudele della tortura come semplice passatempo. I diavoli vengono umanizzati e, se anche conservano, nelle fattezze della maschera, gli elementi comici e animaleschi che nel nome li caratterizzano³⁶⁷, la distanza tra ciò che erano e ciò che sono diventati è profonda: se i dannati vengono disumanizzati in chiave marionettesca, tutto ciò che è straordinario e fantastico viene abbassato attraverso l'umanizzazione. L'ibrido che si ottiene nella figura dei demoni di Malebranche assomiglia molto alla natura delle grottesche rinascimentali. Infatti, come scrive Grazioli riferendosi al Rinascimento, «nelle grottesche la figura umana compare in contorsioni ridicole e innaturali, in gesti indecenti, in pose inquietanti e ludiche, che nelle metamorfosi uniscono al tono burlesco l'ironia canzonatoria verso l'umano»³⁶⁸. La scena conserva e amplifica, tuttavia, la grande carica teatrale che aveva in origine. Le comiche scene di gruppo, le baruffe tra diavoli, l'utilizzo di carrucole per sorvolare la piscina si concludono con l'abbassarsi di un sipario di velluto rosso a denunciarne la consapevole spettacolarità, «come in un finale d'opera»³⁶⁹.

Abbiamo, finora, analizzato varie possibilità di ibridazione, che è un'altra caratteristica della categoria del grottesco. La metamorfosi più eclatante, però, attiene alla scena 14, quella dei ladri, corrispondente ai canti XXIV e XXV dell'*Inferno*. Qui Sanguineti si dilunga in didascalie che descrivono per filo e per segno le tre tipologie di metamorfosi previste da Dante: il castigo di Vanni

³⁶⁵ Cfr. D. Alighieri, *La Divina Commedia. Inferno*, a cura di E. Pasquini – A. Quaglio, cit., p. 232.

³⁶⁶ E. Sanguineti, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., p. 62.

³⁶⁷ «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 barbata: 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», *ivi*, pp. 63-64.

³⁶⁸ C. Grazioli, *Lo specchio grottesco. Marionette e automi nel teatro tedesco del primo '900*, cit., p. 16.

³⁶⁹ E. Sanguineti, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., p. 67.

Fucci, consistente nella perenne alternanza del morire e del rinascere (secondo un processo di distruzione/reintegrazione); il mutamento convergente di un uomo e di una serpe in un organismo indefinibile ed innaturale; infine, la graduale e vicendevole trasmutazione “formale” dei due diversi organismi (umano e rettile), l’uno nell’aspetto dell’altro. Nella prima didascalia il drammaturgo tiene a sottolineare lo straniamento della mascheratura serpentina:

esce dal pozzo una grande massa, in lunga fila, di uomini-serpente (in verità, piuttosto figure di draghi, quali possono vedersi in raffigurazioni medievali e orientali), e, in continuo movimento, invadono la scena, come tentacoli che proliferano, sibilando e soffiando (risulti evidente che si tratta di rivestimenti gonfiati, indossati da mimi);³⁷⁰

Ma presto la situazione gli scivola di mano e, se riusciamo ancora a immaginarci, nel coito mostruoso che accoppia e unisce il ladro e il serpente della seconda metamorfosi, la possibilità di una traduzione scenica “in maschera” («con zampe-mani traballanti, ora, si allontana, goffo, deforme, informe, rigonfio»³⁷¹), con difficoltà riusciamo a farlo nuovamente in certi punti delle didascalie, dove le note di Sanguineti sembrano più una perifrasi narrativa dei versi danteschi che un’indicazione per la regia.

l’uomo [Vanni Fucci], arde (il serpente ritorna nella massa più confusa), cade a terra, come epilettico, dibattendosi, sparisce nella sabbia mobile;

[...]

un serpente in figura di ramarro, rosso e nero, si avventa su ladro 2, e con un morso gli squarcia l’ombelico; il suo ventre sanguina (effetto di parto); egli sbadiglia vistosamente, come preso da sonno; il ventre gli fuma; e fuma la bocca del ramarro gigante;

[...]

di colpo, il fumo si dissolve: le figure hanno scambiato le parti, come se l’uomo fosse divenuto un grande ramarro e viceversa;³⁷²

Le didascalie abbandonano i toni stranianti e diventano a tutti gli effetti narrazione di ciò che accade, al pari delle citazioni dantesche che però non raggiungono, per difficoltà linguistiche, la grandezza della scena orripilante e soprannaturale così descritta. Al lettore pare di essere immediatamente calato nella sceneggiatura di un film dagli elaborati effetti speciali, piuttosto che in una messa in scena teatrale. Il grottesco si esprime qui in tutta la sua debordante potenza, come

³⁷⁰ *Ivi*, p. 68.

³⁷¹ *Ivi*, p. 71.

³⁷² *Ivi*, pp. 69, 71, 73.

commistione mostruosa di umano e animale, esprimendosi nelle parole prima che nei fatti, con toni fortemente espressionistici, divenendo categoria narrabile prima che rappresentabile.

L'enormità grottesca di questa scena è pari a quella dei seminatori di scandalo e di scisma (scena 16), in cui la descrizione dei feriti, dei monchi, degli storpi e dei mutilati è data in didascalia senza aggiunta alcuna: anche qui la finzione parrebbe dover essere realistica, da film hollywoodiano, con Maometto «spaccato in due», con «l'intestino che pende tra le gambe», che parla «aprendosi il petto lacerato con le mani, a allargare la ferita». Nella descrizione di questo Maometto, in quella di Ali con la testa spaccata dal mento alla fronte, in quella di Pier da Medicina «con la gola forata, il naso troncato»³⁷³, privo di un orecchio, e così via fino ad arrivare a quella di Bertran de Born la cui testa parla agli spettatori staccata dal tronco, si esprime l'iperbole barocca del terrificante. Sanguineti lascia spazio all'elenco e all'accumulo di immagini aberranti per dare origine alla vertigine grottesca. In pieno contrasto con la grandezza di queste scene è, invece, il rimpicciolimento abbassante degli episodi relativi ai falsari (scena 17) e ai traditori politici (scena 18). Il primo è ambientato in una specie di lazzaretto, dai toni di un «ricovero psichiatrico degradato»³⁷⁴, mentre il secondo è immaginato in uno «squallido obitorio in rovina», abitato da zombi e, quindi, non più terrorizzante, ma banalmente “horror” (lo stesso Sanguineti dantista userà questo termine in un saggio critico, *Dante, Inf. XXXIII*, coevo all'opera teatrale, nel 1989³⁷⁵).

In conclusione, riassumendo, Sanguineti dipinge, partendo da Dante, un inferno grottesco, in tutte le sue declinazioni. Forma aperta, presenza di ambienti diversi, *collage*, spazio esplosivo, ibridi, maschere e marionette segnano un percorso dove non c'è più traccia di vera umanità, un percorso che lentamente digrada fino a Lucifero, pura macchina, automa, simbolo della degenerazione grottesca. La gigantesca macchina è espressione di un rimpicciolimento del Male assoluto, ossia, parafrasando Kott, «è la trasformazione dell'assoluto in un meccanismo cieco, in una sorta di automa»³⁷⁶. La «materialità cosale»³⁷⁷ di Lucifero rappresenta certamente la concretezza “troppo umana” del Male, ma, d'altra parte, si inverte in un marchingegno assurdo, in un assemblaggio senza senso, senza centro, che perde pezzi ma senza distruggersi, inarrestabile. L'assoluto, nella sua declinazione negativa, pare stilarsi come monito annichilente. Citando sempre Kott, «il grottesco non reca alcun sollievo»³⁷⁸. Se, come afferma Agamben in *Categorie italiane*³⁷⁹,

³⁷³ Tutte le citazioni sono tratte da E. Sanguineti, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., pp. 80-83.

³⁷⁴ *Ivi*, p. 84.

³⁷⁵ «Lo schema penale dei “due ghiacciati in una buca”, con tutto il suo clamoroso *horror*, non è che la preparazione, in minore, [...] di quello che, nel canto seguente, si espande in maggiore, teologalmente triplicato e ingigantito, presso Lucifero», in E. Sanguineti, *Dante, Inf. XXXIII*, in «Lectura Dantis», n. 5, Fall, 1989; ora raccolto in ID., *Dante reazionario*, cit., p. 121.

³⁷⁶ J. Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, trad. di V. Petrelli, Milano, Feltrinelli, 1964, p. 96.

³⁷⁷ E. Sanguineti, *Figure della demonologia dantesca*, in ID., *Dante reazionario*, cit., p. 260.

³⁷⁸ J. Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, cit., p. 96.

Dante è colui che trasmette l'eredità antitragica del mondo tardo antico alla cultura italiana moderna poiché nel suo itinerario oltremondano fornisce al lettore una giustificazione del colpevole e non racconta, invece, la colpevolezza del giusto, Sanguineti nella sua "commedizzazione" dell'*Inferno* trasforma questa visione antitragica in tragicommedia e, quindi, in allegoria grottesca del concetto stesso di "inferno". La struttura spettacolare e tremendamente umana dell'inferno da lui descritto non ha nulla della disumanità esperita nella *Commedia*. L'*Inferno*, attraverso *Commedia dell'Inferno*, si autodistrugge, dichiara la maschera e, come Lucifero, si perde nel silenzio e nel nulla. Non vi è redenzione, non vi è catarsi. L'agglomerato tecnologico luciferino pone fine a qualsiasi tipo di pensiero superiore, soffocato dalla gretta materialità. Non c'è più posto per una complessa costruzione razionale, per un sistema che tutto raccolga, risistemi e comprenda. In *Commedia dell'Inferno* l'assoluto ha cessato di esistere. È stato sostituito dall'assurdità della situazione umana.

Con tutto ciò vorremmo aver dimostrato che *Commedia dell'Inferno* è anche, ma non solo, un commento critico all'*Inferno* dantesco. Tale commento appartiene alla cosiddetta "critica valutativa", poiché esprime prima di tutto un giudizio estetico, dovendo interpretare e tradurre un testo per la scena, traslitterandolo in un altro sistema di segni e, per di più, sotto l'insegna del travestimento. Praz, nella prefazione al già citato libro di Kott³⁸⁰, introduce l'importante concetto di "falso". *Commedia dell'Inferno* è un falso, dal momento che implica «una interpretazione critica dello spirito e delle tecniche che il falsario [nel nostro caso Sanguineti] cerca di imitare»³⁸¹. Ma l'imitazione sanguinetiana è, al contrario di quella dell'imitatore professionista di opere d'arte, mefistofelicamente conscia dell'impossibilità dell'impresa. Sanguineti si pone per l'ennesima volta di fronte all'*Inferno* e non essendo costretto, questa volta, a compilare l'apparato critico in nota, è più libero, come drammaturgo, di dialogare con l'originale. Per lui, come per il Marinetti de *Le Roi Bombance*, essere artista significa abbandonare ogni sicurezza logica e seguire il filo tenue, ma preciso, di un'analogia che associa le immagini entro una spirale di significati e di associazioni sempre più accelerate, fino a raggiungere la crisi, il delirio (Lucifero)³⁸². Il risultato ottenuto nel 1989 è frutto dell'incontro tra la sensibilità di Dante e la spiccata personalità critica e artistica di Sanguineti, un'approssimazione per eccesso che è conscia fin dall'inizio del suo fallimento. L'uomo del Novecento tradisce il genio medievale: questa è l'etimologia più importante del verbo "tradurre". Come afferma Praz, allora, la critica valutativa, soprattutto in un caso come il nostro, è

³⁷⁹ G. Agamben, *Categorie italiane*, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 21-27.

³⁸⁰ M. Praz, *Della critica storica, della critica valutativa e dell'interpretazione shakespeariana di Jan Kott*, in J. Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, cit., pp. VII-XXVI.

³⁸¹ *Ivi*, p. XV.

³⁸² Cfr. B. Eruli, *Percorsi dell'Avanguardia. Dal Futurismo alla Patafisica*, cit., p. 24.

anche una dimostrazione del gusto dell'epoca in cui il critico scrive³⁸³. Ne consegue che il grottesco o, meglio, la propensione al grottesco sono modalità e modelli interpretativi che, prima di tutto, parlano al nostro tempo. Il Dante di Sanguineti è un Dante «quale lo può vedere oggi un lettore e uno spettatore saturo dei drammi di Samuel Beckett e di Berthold [*sic*] Brecht»³⁸⁴.

³⁸³ Cfr. *ivi*, p. XXII.

³⁸⁴ *Ibidem*.

2.3 – LA COMMEDIA DELLA CRUDELTÀ.

L'inferno è la parte ironica dell'insieme, e allo studente liceale, come spesso avviene, è riuscito meglio del cielo, che dovrebbe essere la parte puramente seria dello stesso.

C. D. GRABBE, *Scherzo, satira, ironia e altre cose più profonde*.

Abbiamo finora parlato di comico e grottesco collegandolo alle esperienze ludiche e prossime al pensiero patafisico. Leggendo e analizzando *Commedia dell'Inferno*, è impossibile non ritrovare, però, anche un profondo legame con il pensiero di Artaud. Abisso, vortice, spirale, vuoto: tutti termini che ricorrono nel lessico artaudiano e che abbiamo riscontrato essere immanenti anche all'opera sanguinetiana. Se da un lato, infatti, il travestimento è un superamento dello straniamento brechtiano, indice di un processo che fa leva sulla componente razionale più che su quella irrazionale, dall'altro l'operazione chirurgica di svelamento del testo, da noi denominata "infernale", richiama sicuramente il *Teatro della crudeltà* e il concetto lì espresso di "corpo sofferente". In Sanguineti è possibile leggere un atteggiamento artaudiano presente fin quasi dagli esordi, poiché gli elementi che inneggiano ad una letteratura da lui stesso definita «della crudeltà»³⁸⁵ (il miasma della *palus putredinis*, il processo di smembramento del discorso, il doloroso distacco tra significante e significato) afferiscono anche al pensiero di colui che è stato uno dei padri fondatori del teatro novecentesco. Anche se elabora questo concetto nel 1967, dobbiamo immaginare che Sanguineti dovette entrare in contatto con il *corpus* di questo autore (mai interamente tradotto e trasmesso in Italia), in parte direttamente e in parte per "interposta persona", attraverso, ad esempio, saggi del calibro di *Teatro e corpo glorioso* (U. Artioli – F. Bartoli, 1978). A introdurlo al pensiero di Artaud fu il romanziere Seborga (*alias* Guido Hess), che Sanguineti frequentò durante le vacanze a Bordighera, negli anni giovanili della permanenza a Torino³⁸⁶. Ciò che colpisce è l'assoluta vicinanza sanguinetiana proprio alle modalità di scardinamento del mondo umano e materiale così come veniva promosso dall'autore de *Il teatro e il suo doppio*. Entrambi hanno come obiettivo l'abbattimento del velo di Maya che oscura la pura visione delle cose. Tale processo non può che avvenire attraverso un'azione di "scassinamento": il mettere in moto, cioè, tutta una serie di energie violente e, soprattutto, contrastanti tra loro, per far affiorare, o perlomeno intravedere, il corpo puro e inviolato dell'origine. Ma in entrambi l'attenzione corre non tanto sull'obiettivo, data quasi per scontata la sua impossibilità, quanto sul processo di trasmutazione del materiale a disposizione. Entrambi aprono le porte dell'abisso, affondano le proprie radici nella

³⁸⁵ E. Sanguineti, *Per una letteratura della crudeltà*, in ID., *Ideologia e linguaggio*, cit., pp. 132-135.

³⁸⁶ Cfr. N. Lorenzini, *Edoardo Sanguineti* in «Enciclopedia Treccani», *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 90, 2017. Consulta anche: http://www.treccani.it/enciclopedia/edoardo-sanguineti_%28Dizionario-Biografico%29/

profondità dell'inconscio e dell'irrazionale, con lo scopo di far saltare i legami di un linguaggio che imprigiona la verità delle cose e impedisce il ricongiungimento con l'essenza del mondo. Ciò che cercano è una redenzione, una *Erlösung*, per quanto terribile essa sia. Per entrambi, infine, ci verrebbe da dire, è già insito il fallimento di tale operazione; ma proprio nell'impossibilità del pieno raggiungimento dell'obbiettivo, nella manifesta mancanza tutta umana di poter ri-assurgere al mistero originale, all'unità primigenia, sta la tragicità e l'importanza di tale lavoro. D'altra parte, il materialismo storico permetteva sempre una rilettura critica e quindi ricostruttiva di tale procedimento: vi era un'ideologia articolata e imponente a salvare le fondamenta della struttura del pensiero di Sanguineti. Così, nel suo teatro Brecht tendeva le mani ad Artaud, nell'apportare l'elemento apollineo laddove esso mancava, garantendo una catarsi e, quindi, una riappropriazione intellettuale da parte degli spettatori.

In *Commedia dell'Inferno* vi è, però, qualcosa di diverso. Nell'opera che assomma in sé tutte le sperequazioni dovute all'ossessione infernale del Nostro, il comico raggiunge la causticità di un Baudelaire o di un Bataille, un riso che distrugge³⁸⁷. L'operazione al negativo, lo spossamento, hanno, infatti, sulla scena, la meglio sulla ricostruzione di un senso. Se Brecht allontanava contenuto e contenitore per meglio poter ragionare sul primo, se l'intervento didattico nel travestimento dantesco è palese e continuamente richiamato dall'autore stesso, non possiamo, tuttavia, non riconoscere in *Commedia dell'Inferno* una tragicità latente, che scorre poi neppure così tanto carsicamente, legata proprio al fallimento del sogno tutto illuminista di un progresso del genere umano. A contrario di quanto afferma Artioli in *Il fantasma del corpo crocifisso*³⁸⁸, non intravediamo nel finale luciferino un accenno positivo all'abbattimento del Male assoluto, ma solamente l'eco assordante del vuoto che lascia. E se anche questo possiamo ricondurlo ad una "illustrazione" dell'essenza nichilista del Male supremo (Male come asignificazione, nulla, vuoto), la vertigine che lascia su chi vi assiste, anche solo leggendolo, è trascinate. Su un palcoscenico in cui l'*Inferno* è dipinto con note fin troppo umane e quotidiane, in cui l'autore non accenna mai, anzi, omette, il Bene supremo al quale invece si rivolgeva continuamente Dante, il disintegrarsi del contraltare maligno, l'orrenda macchina senza senso, lascia un silenzio dal quale è difficile ridestarsi e che colpisce i lettori/spettatori al pari della peste artaudiana: un silenzio primigenio dal quale è necessario ricominciare.

³⁸⁷ Cfr. C. Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee*, cit.

³⁸⁸ U. Artioli, *Il fantasma del corpo crocifisso. Visionarietà e parola nella drammaturgia di Sanguineti*, in AA. VV., *E. Sanguineti. Opere e introduzione critica*, cit., p. 91.

2.3.1 – Un cinismo violento.

Nel 1926 il trentenne Artaud scriveva:

Che cosa c'è di più abietto e nello stesso tempo di più biecamente spaventoso dello spettacolo di uno spiegamento di polizia. La società conosce bene queste messe in scena, basate sulla tranquillità con cui dispone della vita e della libertà delle persone. Quando la polizia sta preparando una retata, pare di assistere alle evoluzioni di un balletto. Poliziotti che vanno e vengono. L'aria è lacerata da lugubri fischi. Da tutti i movimenti si sprigiona una specie di dolorosa solennità. A poco a poco il cerchio si stringe. Quei movimenti che prima sembravano fine a se stessi, a poco a poco svelano il loro scopo e tutto diventa chiaro, e in particolare quel punto dello spazio che ha fatto da perno. È una casa di aspetto qualsiasi; le sue porte all'improvviso si spalancano e ne esce in corteo un branco di donne, che camminano come se andassero al macello.³⁸⁹

Tale descrizione ha richiamato immediatamente alla nostra memoria la didascalia con la quale si apre la scena 6 di *Commedia dell'Inferno*, l'episodio che, all'interno del montaggio "cinematografico" del travestimento dantesco, ha per protagonista il goloso Ciacco. Qui Sanguineti prevede che il dannato sia colpito con getti di idranti da diavoli in tenuta da poliziotti. Reale e immaginario si fondono grottescamente donando alla scena un effetto di verosimiglianza telegiornalistica che avvicina l'inferno alla quotidianità degli avvenimenti umani, dando alla punizione cui è soggetto il dannato un'accezione da contenimento di sommossa. Il castigo così immaginato allontana il paesaggio "fangoso" proprio del canto VI dell'*Inferno*, in cui Ciacco è fiaccato dalle intemperie incessanti, per avvicinarlo alle manifestazioni violente di piazza e ai metodi per disperdere i manifestanti propri della polizia di Stato: un universo assai conosciuto da chi, come Sanguineti, aveva attraversato gli anni più caldi delle contestazioni (anche italiane) della seconda parte del secolo scorso. Le procedure di Stato, insomma, si sostituiscono alla punizione divina. Se pensiamo che l'autore stava scrivendo un testo per un'occasione precisa, con la consapevolezza che esso sarebbe stato messo in scena all'interno di uno spazio non propriamente teatrale, ossia l'ex capannone industriale dove ha sede il Fabbricone a Prato (FIG. 1), ciò che pone Sanguineti tra parentesi in questa stessa didascalia, «un'autocisterna della polizia si muove sul terreno», colpisce per l'irruenza di un fatto e di un elemento crudelmente reali all'interno della tessitura infernale che dovrebbe in realtà descrivere un mondo, così come Dante lo immaginò, notevolmente diverso, visionario e iperbolico da quello umano, per punizioni e ambientazioni.

³⁸⁹³⁸⁹ A. Artaud, *Il Teatro Alfred Jarry (1926)*, trad. di G. Marchi, in ID., *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968, p. 6.



FIG. 1 – Interno del Fabbricone di Prato. Foto di M. Norberth

Questa camionetta della polizia impedisce all'attore-Ciaccio la dizione corretta dei versi danteschi, soffoca la voce del dannato. Questo accade proprio all'interno del VI canto, che nella struttura dell'intera *Divina Commedia* (e in tutte e tre le cantiche) è il canto politico a cui Dante affida il proprio pensiero. Letteratura e immaginario contemporaneo, si fondono, quindi, in un'unica "illustrazione" teatrale pienamente e filologicamente consapevole della sua operazione. Immediatamente, a noi che scriviamo, questa scena ha riportato alla memoria un'ulteriore spettacolo assai più vicino ai giorni nostri, che abbiamo potuto conoscere attraverso il docufilm *Theatron*, di Giulio Boato, dedicato all'attività e al pensiero di Romeo Castellucci³⁹⁰. In particolar modo, ad un certo punto del video, Castellucci si sofferma su una delle sue creazioni, *Le metope del Partenone*, andato in scena dal 23 al 29 novembre 2015 presso La Villette – Grande Halle (uno spazio scenico molto simile ad un hangar), all'interno del *Festival d'Automne à Paris*. Lo spettacolo è «una lunga sequenza di azioni legate alle tecniche di pronto soccorso, [che] scorre davanti allo spettatore come una collezione di allegorie. Attraverso un dispositivo iperrealistico si mettono in scena una serie d'incidenti appena avvenuti senza mai mostrare l'evento che li ha provocati»³⁹¹. Simile (ma assai posteriore) ad un *happening* di Kaprow, sul palcoscenico industriale vere ambulanze entravano e uscivano, per soccorrere *performers* che simulavano in modo iperrealistico avvenuti incidenti (FIG. 2): i suoni, i rumori e le dinamiche introducevano indici di realtà tali da mettere in crisi davanti agli spettatori il concetto stesso di finzione scenica, assorbendoli in un mondo che essi, purtroppo, conoscevano fin troppo bene.

³⁹⁰ *Theatron*, G. Boato, 54', 2018, FR-IT.

³⁹¹ <http://www.societas.es/opera/le-metope-del-partenone/>

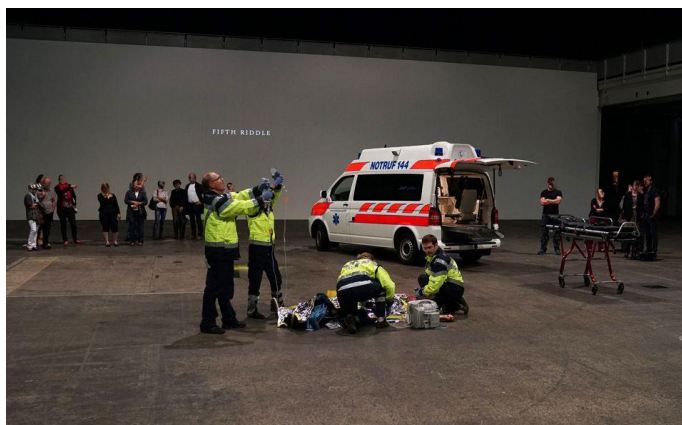


FIG. 2 – Momento da *Le metope del Partenone*, Romeo Castellucci – Societas Raffaello Sanzio, La Villette – Grande Halle, Festival d’Automne à Paris 2015. Foto di G. Mencari.

Tale evento veniva messo in scena, infatti, senza nessun collegamento preventivato, a pochi giorni dai tragici attentati avvenuti a Parigi il 13 novembre 2015. Sempre dal documentario di Boato, sappiamo che, in occasione dello spettacolo, Castellucci tenne a precisare:

Le metope del Partenone è stato creato nel giugno 2015 a Basilea: questo spettacolo ha la sfortuna di contenere immagini identiche a quelle che i parigini hanno vissuto pochi giorni fa. Sono cosciente del fatto che è passato troppo poco tempo per trattare questa massa enorme di dolore e vi chiedo scusa. Ecco, in questo momento mi sembra più umano essere qui. Essere qui adesso significa che bisogna essere presenti e vivi, davanti ai morti.

In entrambi i casi la messa in scena quasi “pornografica” di situazioni o “cose” (l’autocisterna o l’ambulanza) assolutamente reali e vicini alla sensibilità degli spettatori introduce, tutte e due le volte, un elemento di crudeltà prossimo al pensiero di Artaud. Certo, in *Le metope del Partenone*, ciò che veniva riprodotto di fronte agli spettatori erano pratiche di primo soccorso assolutamente reali, mentre in *Commedia dell’Inferno* l’azione veniva calata all’interno di un sistema spettacolarizzato e reso infernale, con diavoli (così afferma la didascalia) che si comportavano alla stregua di poliziotti. Lo straniamento in quest’ultima situazione era di sicuro presente, ma se immaginiamo una reale autocisterna muoversi all’interno del Fabbricone di Prato dobbiamo comunque pensare che l’impatto “di realtà” sugli spettatori dovesse essere comunque forte, dato che un elemento iperrealistico svolgeva le sue reali funzioni all’interno di uno spazio teatrale, conferendo così alla visione i tratti più propriamente autentici di una “allucinazione”. Come la peste, il teatro secondo Artaud doveva calare dal palcoscenico verso gli spalti degli spettatori, doveva contaminarli: il miasma forniva allo spettacolo i tratti di un vero e proprio *evento* dal quale non si poteva uscire illesi. Andare a teatro secondo Artaud, ma anche per Sanguineti e per

Castellucci, doveva equivalere ad andare «dal chirurgo o dal dentista»³⁹². In *Il teatro e la peste*, Artaud scriveva:

Come la peste, il teatro è dunque un formidabile appello a forze che riportano con l'esempio lo spirito alla fonte dei suoi conflitti. [...] La terrorizzante apparizione del Male, che nei Misteri di Eleusi avveniva nella sua forma pura, ed era realmente rivelata, corrisponde al momento nero di certe tragedie antiche che ogni vero teatro deve ritrovare. Il teatro essenziale è come la peste, non perché è contagioso, ma perché come la peste è la rivelazione, la trasposizione in primo piano, la spinta verso l'esterno di un fondo di crudeltà latente attraverso il quale si localizzano in un individuo o in un popolo tutte le possibilità perverse dello spirito. [...] Scioglie conflitti, sprigiona forze, libera possibilità, e se queste possibilità e queste forze sono nere, la colpa non è della peste o del teatro, ma della vita.³⁹³

Per comprendere a pieno le parole dell'intellettuale marsigliese, ci giunge in aiuto un altro frammento di intervista concesso da Romeo Castellucci a Giulio Boato: «la funzione del teatro nella città è quella di produrre del veleno»³⁹⁴.

Sanguineti, introducendo questo indice iperrealistico all'interno del geroglifico di scena 6, fa saltare le distinzioni tra significante e significato, le complica, le fa collidere. Spazio della scena, spazio della letteratura e spazio dello spettatore si mescolano, agendo per osmosi uno nell'altro. Sanguineti innesca un processo "velenoso" o "pestilenziale" senza, però, fare alcuna affermazione politica. La sua ideologia sta nel segno, nello stile, nel geroglifico che le varie scritte sceniche agitandosi insieme creano, spalancando le porte delle possibilità interpretative. Il raffreddamento brechtiano, grazie alla maschera infernale, è sempre attivo: esso fornisce la giusta distanza (almeno in questi passi iniziali del travestimento) per garantire una rielaborazione intellettuale. È lo spettatore l'unico che possa collegare in un solo sintagma ciò che accade sulla scena alla vita della *polis* contemporanea. L'operazione di sabotaggio del linguaggio attraverso il linguaggio stesso è ciò a cui Sanguineti si riferisce quando parla di "cinismo violento" in *Per una letteratura della crudeltà*³⁹⁵. Lo spettatore si trova immerso in una trama di segni dai plurimi significanti e significati che ibridandosi e deflagrando creano il *geroglifico* di artaudiana memoria: i contorni sbiadiscono dando spazio alle possibilità.

In quest'atmosfera dai tratti allucinatori una particolare funzione viene svolta dagli altoparlanti. Essi sono dei veri e propri personaggi, seppur automatizzati (ma tanto di automi e

³⁹² A. Artaud, *Il Teatro Alfred Jarry (1926)*, cit., p. 7.

³⁹³ ID., *Il teatro e la peste*, trad. di E. Capriolo, in ID., *Il teatro e il suo doppio*, cit., pp. 148-149.

³⁹⁴ *Theatron*, G. Boato, 54', 2018, FR-IT.

³⁹⁵ E. Sanguineti, *Per una letteratura della crudeltà*, in ID., *Ideologia e linguaggio*, cit., pp. 132-135.

meccanismi è zeppo il travestimento), nel senso che riferiscono, tramite un'audioregistrazione che si fa *phonè*, parte del paesaggio letterario così come l'Autore lo intende. Essi sono il *trait d'union* tra la *fabula* e l'attualità dell'evento scenico. Poiché le scene sono ambientate in uno spazio spettacolare (prima è un circo, poi uno studio televisivo), essi fungono sia da mezzi meccanici di amplificazione del suono (così come una struttura teatrale che ospita uno spettacolo prevede *tout court*), ma altresì sono parte essenziale di quel campo di concentrazione circense (il *lunapark!*) che è lo spazio di *Commedia dell'Inferno*. A maggior ragione, gli spettatori stessi sono inglobati nella drammaturgia, poiché in un circo o in uno studio televisivo si prevede di necessità un pubblico. Anzi, tutto lo sfavillio delle macchine e dei mezzi tecnici esibiti sulla scena denuncia quel "dietro le quinte" televisive che permette alla finzione, una volta registrata e montata, di essere tale. I mondi della realtà e della finzione si scontrano, collidono, si sormontano, appaiono per brevi momenti la stessa cosa, innescando un cortocircuito nello spettatore, il quale viene attivato "magneticamente" (parola spesso usata da Artaud) all'interno dell'evento.

Scrivo Sanguineti in *Teatro con musica, teatro senza musica*:

[...] se un tempo era equo il dire che il mondo è un teatro, si dovrà ormai preferibilmente sviluppare, come capitale metafora esistenziale, quella del mondo come videotape, se non, addirittura, ma qui si tratta di opzioni morali, come telefilm, come "telenovela".³⁹⁶

Nelle didascalie di *Commedia dell'Inferno* sono contenuti degli elementi vicini alla quotidianità degli spettatori così che la traduzione per le scene sia di più facile comprensione per chi ascolta e guarda nell'*hic et nunc* dell'azione teatrale. Dante è avvicinato allo sguardo onnivoro del pubblico contemporaneo. Ma ad essere avvicinato è anche l'inferno, nell'accezione che già Sanguineti aveva fissato in una sua poesia datata "maggio 1987", la numero 26 di *Rebus*, assai prossima all'opera che stiamo analizzando: quella di un inferno «infermo».

Stanotte ho mugolato, forse, forte: prima amore, e poi morte: (e poi ho singhiozzato:
patisco il raffreddore in calze corte):

ho spalancato un occhio solo, dopo:

poi ho quasi gridato: ah, ma che noie le paranoie, le passeggiate noiose, le insalate,
le carte vetrate, le telefonate, le bestie ammaestrate, le notti dell'estate (e i vetri
rotti):

(ah, ma che inferno inferno che mi vivo, dormendo, non dormendo, e che mi scrivo):³⁹⁷

³⁹⁶ ID., *Teatro con musica, teatro senza musica*, in ID., *La missione del critico*, cit., p. 194.

³⁹⁷ ID., *Rebus*, 26, ora in ID., *Il gatto lupo*, cit., p. 66.

In una dimensione di allucinato dormiveglia, in cui affiorano preoccupazioni derivanti da una banale quotidianità (le “paranoie”), inferno ed esistenza si equivalgono, proprio in virtù della loro essenziale banalità. L’inferno dei contemporanei è minato, è “infermo”, non ha più nulla del terribile e meraviglioso che lo caratterizzava anticamente. Allo stesso modo, un inferno fatto riaffiorare su un palcoscenico contemporaneo parlerà il linguaggio dell’ovvio, della noia quotidiana, della *routine* senza particolare senso: il mondo televisivo, appunto. È interessante notare come in questa poesia “notturna” il tema dello sguardo e dell’occhio immersi in un onirismo insonne siano predominanti («ho spalancato un occhio solo», «dormendo, non dormendo»): l’inferno si mostra anche qui per immagini dinnanzi agli occhi aperti/chiusi dell’Io poetante, che è spettatore dei furti estivi nelle case («le notti dell’estate (e i vetri rotti)»), dei pasti («le insalate»), delle attività intraprese nella giornata appena passata («le passeggiate noiose»). Ancor più interessante è la presenza di quelle «bestie ammaestrate» che ci riportano immediatamente alle fiere impagliate e alla dimensione circense della scena 1 di *Commedia dell’Inferno*, ad un intorpidimento degli istinti e delle passioni, in un’accezione di furto ed espropriazione.

Immagini, quindi, allegorie (con riferimento al Medioevo ma anche a Benjamin) o, ancora, visioni: così Sanguineti parla delle illustrazioni che le didascalie di *Commedia dell’Inferno* tentano di descrivere³⁹⁸. La *Commedia* differisce da tutte le altre *visiones* medievali: Dante, infatti, si inerpicia nel percorso oltremondano con il proprio corpo vivente, mentre tutti gli altri resoconti di viaggi simili nel Medioevo raccontavano di sogni, esperienze extrasensoriali, legate all’occhio, così come succede al pubblico del travestimento o all’Io poetante della poesia sopra riportata. Sanguineti parla di “allegorie”, e spessissimo, in molti casi, ama usare il termine “realismo allegorico”: parlare di cose per esprimere attraverso di esse un’ideologia. Le allegorie sviluppate da Sanguineti, che vuole rendersi intellegibile al pubblico suo contemporaneo, tratterranno di quell’«inferno inferno» che tutti nel loro quotidiano esperiscono. In questo sta una delle venature crudeli di quest’opera: aprire l’inferno usando come grimaldello il linguaggio della realtà pseudo-culturale e di consumo, fatta sempre più di una tensione verso ciò che è spettacolare e, di conseguenza, finto, oltre e al di là di una gravidanza e di un pensiero critici. Svelare l’inferno attraverso Dante significa quindi dimostrare anche l’“infermità” in cui sono immersi tutti gli spettatori.

Ad Artaud e a *Commedia dell’Inferno* si ricollegano alcuni versi di *La philosophie dans le théâtre*, il componimento che apre la raccolta *Fanerografie*, composto da Sanguineti nel 1982 e che Vazzoler ha analizzato in uno dei capitoli del suo studio *Il chierico e la scena*³⁹⁹.

³⁹⁸ Cfr. E. Sanguineti, *Notizia*, in ID., *Commedia dell’Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., p. 99.

³⁹⁹ Cfr. F. Vazzoler, *Sanguineti e Besson. La philosophie dans le théâtre*, in ID., *Il chierico e la scena*, cit., pp.109-129.

(il 21 luglio 1827, un sabato, Goethe disse a Eckermann che il terrore è la sostanza di ogni poesia: e il 26 luglio 1826, un mercoledì, aveva anche detto che la teatralità è il simbolico):⁴⁰⁰

«Terrore» e «simbolico» sono parole care sia all'intellettuale marsigliese che a quello genovese: l'intento è «provocare paura», questo scrive ancora Sanguineti nella stessa poesia pochi versi dopo (v. 22). Aggiunge che le parole non devono investire lo spettatore con la devastante passionalità delle emozioni, bensì devono essere liquidate trasformandosi in «sensate sensazioni» (v. 20), ossia raffreddate e apprese criticamente grazie anche alla presenza di un mondo simbolico che attiene più al cervello che alla pancia. La crudeltà sanguinetiana passa attraverso la freddezza del tavolo anatomico («ogni teatro è un teatro anatomico», così si conclude la poesia al v. 26), attraverso l'analisi cinica e spietata di chi vuole rovesciare un luogo comune (la perfezione poetica della cantica infernale) per svelare l'«osceno dello scena» (v. 24), ossia ciò che è sepolto, avvalendosi di un metodo che l'autore stesso denomina «tragico striptease dell'ideologico» (v. 24). Esso è tragico perché violento, perché usa con cinismo efferato il linguaggio televisivo quotidiano contro l'aulicità del poema dantesco. Oltre ad Artaud, quindi, cogliamo anche la presenza del pensiero diderotiano, ma soprattutto ritroviamo quel controllo delle passioni più bieche così terribilmente descritto da Sade (a cui il titolo della poesia fa evidentemente riferimento). Sanguineti seziona l'*Inferno*, lo smembra e lo rimonta ibridato di protesi finte (e si diverte a farlo, senza eccedere mai, controllando sempre la materia da abile filologo qual è): crudelmente lo trasforma in un testo-marionetta, in un *mostrum* allo stesso tempo affascinante e terribile, così come affascinante era la mostruosa Claire Zachanassian, perfida e crudele milionaria protagonista de *La visita della vecchia signora* di Dürrenmatt, una donna grottescamente fredda, composta più di arti finte che di organi veri e sensibili. I simboli, divenuti geroglifici, straniano lo spettatore dall'oggetto d'analisi, ma lo investono con la forza della critica al mondo reale e quotidiano: nei geroglifici di *Commedia dell'Inferno* avviene la lotta che non trova soluzione tra banale e aulico, tra prodotto e opera letteraria. Nel travestimento dantesco il pensiero di Artaud e quello di Brecht trovano piena convergenza proprio in virtù di quell'esercizio critico che il materialismo dialettico può applicare alla letteratura. Così Sanguineti scrive nel suo *Paradosso dell'autore*:

Nessuno come lui [Brecht] ha saputo insegnarci, a livello teorico, e con esempi concreti, che il marxismo, in arte, è un metodo critico, che respinge consolazioni e celebrazioni. La *crudeltà morale* di Brecht è la sua eredità più preziosa, in un tempo in cui non ci è concesso ancora di vedere realizzato il sogno di una cosa, in cui la bontà, la gentilezza, la mitezza, come egli ha

⁴⁰⁰ E. Sanguineti, *La philosophie dans le théâtre*, (vv. 17-19), ora in ID., *Il gatto lopesco*, cit., p. 195.

ripetuto tante volte, non ci sono ancora permesse, nemmeno, e forse qui meno che altrove, nell'esercizio della parola e dell'arte.⁴⁰¹

Ritorniamo ora all'episodio che vede Ciaccio protagonista, chiedendoci cosa possa provocare negli spettatori il succitato "terrore" (ossia la peste artaudiana investita di un afflato critico brechtiano), capace di «spremere la coscienza dai pori della pelle, schiacciandola come una pustola» (*La philosophie dans le théâtre*, v. 21). L'azione della polizia demoniaca che con una vera autobotte punisce il dannato è troppo poca cosa: essa al massimo spiazza il piano di finzione, riportandola improvvisamente su di un piano di realtà. Il "trauma" che investe la scena, e di conseguenza gli spettatori, è nuovamente il ritorno (altrettanto improvviso e concomitante) al piano di finzione. Nella didascalia con cui si apre la scena, di seguito a quanto citato precedentemente, leggiamo:

altri [*diavoli*], in stile da set cinematografico, producono la pioggia (macchine da presa e da illuminazione, intorno);⁴⁰²

Il vero "terrore" comincia a insediarsi quando ci risultano incomprensibili i confini tra ciò che sta realmente accadendo e ciò che viene riprodotto ad arte. L'evento, cioè, cessa di essere unico ma diviene prodotto, bene di consumo riproducibile e, quindi, mostra la sua faccia di doppio devitalizzato. Tutto ciò accade simultaneamente sul palcoscenico; il geroglifico si complica: l'attore è veramente impedito nella sua azione di recitare i versi danteschi con cui si scaglia con furia contro i fiorentini, tutti rei di essere superbi, invidiosi e avari; ma al contempo altri personaggi (altri diavoli) simulano eventi atmosferici come si fa durante la ripresa dei film, e, ancor di più, delle telecamere doppiano lo sguardo dello spettatore, introducendo, quindi, un ulteriore elemento di finzione. Lo spettatore partecipa, empatizzando, allo sforzo dell'attore, ma al contempo si ritrova ad essere non il diretto destinatario di ciò che sta accadendo sulla scena, perché altri saranno gli occhi che da uno schermo osserveranno la realtà finzionale che la scena registrata replicherà. Il pubblico presente in sala è defraudato del suo ruolo, è un pubblico che si ritrova osservatore, suo malgrado, di ciò che fruirà un altro pubblico in futuro. Lo spettatore nella scena di Ciaccio si sdoppia, scruta il suo ruolo da fuori, solo ora si rende conto di cosa significhi essere un pubblico e mira, stando dietro le quinte, la creazione di un simulacro di realtà, un prodotto talmente reale da sostituire la realtà stessa. Nel 1988 Sanguineti rilascia un'intervista a Vazzoler in cui si ritrovano, precisi, i motivi e le considerazioni che emergeranno un anno dopo, scenicamente, in *Commedia dell'Inferno*.

⁴⁰¹ ID., *Giornalino secondo*, cit., pp. 112-113 [*corsivo nostro*].

⁴⁰² ID., *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., p. 40.

Il teatro che il pubblico aspetta, il teatro che l'attore cerca di produrre è condizionato dai modelli televisivi. E questi sono basati sopra gli indici di gradimento, anzi: sopra gli indici di consumo. C'è una differenza notevole. Perché l'indice di gradimento tiene pur conto di una realtà, che sarà statisticamente deformante e aberrante, ma è una realtà: se il libro è usato in molte copie, devo pure pormi il problema del perché viene tanto gradito, se davvero si basa sull'esperienza della lettura; ma se l'indice è quello di acquisto, ossia di puro consumo, non di gradimento, allora il discorso cambia completamente. Se vuoi, diventa molto più limpido; la funzione merce raggiunge finalmente la soluzione ottimale: non mi interessa che sia letto, non mi interessa che sia approvato ciò che viene dato, l'importante è che sia venduto, puramente e semplicemente. Però questa trasparenza è terribile. E trasparente, ma rivela l'orrore della situazione. Ormai anche in teatro è l'indice di consumo, e non quello di gradimento, che veramente conta. Venite e poi magari scuoterete il capo, vi annoierete, vi disgusterete; ma l'importante è che paghiate il biglietto e, quindi, la macchina possa continuare a produrre ciecamente merce su merce, denaro su denaro.⁴⁰³

L'inferno rappresentato in *Commedia dell'Inferno* è anche l'inferno del Teatro, quindi: quel gesto crudele che svela agli spettatori e a se stesso l'"osceno della scena", ciò a cui si è ridotto dopo essere diventato bene di consumo (come la stessa divisione del testo in Primo e Secondo tempo già indicava). Da Ciaccio in poi, infatti, si assiste sul palcoscenico ad una lenta e inesorabile vampirizzazione della realtà teatrale e degli attori che la abitano ad opera del mondo dello spettacolo. La spettacolarità cancella il Teatro, perché si riferisce più al prodotto di consumo che alla novità dell'arte (si pensi alla polemica su *Scribilli*⁴⁰⁴). Cancellando e massacrando sul palcoscenico la *Commedia* a suon di colpi di spettacolo, Sanguineti infierisce sul mezzo per svelare attraverso la sua *sofferenza* (termine fortemente artaudiano) ciò che è tenuto nascosto, ossia il ricordo e l'importanza dell'Arte, quella vera, sia essa il Teatro o l'opera letteraria dantesca.

Il teatro è il patibolo, la forca, le trincee, il forno crematorio o il manicomio. La crudeltà: il corpo massacrato.⁴⁰⁵

Quanto Inferno sanguinetiano in queste parole! La finzione "telenovellistica"⁴⁰⁶ che pervade *Commedia dell'Inferno* deruba dell'energia vitale le scene e gli attori, fino ad azzerarle del tutto con

⁴⁰³ *La scena, il corpo, il travestimento. Conversazione con Edoardo Sanguineti (1988)*, in F. Vazzoler, *Il chierico e la scena*, cit., p. 204.

⁴⁰⁴ Cfr. E. Sanguineti, *Scribilli*, cit., pp. 71-73.

⁴⁰⁵ A. Artaud, *Préambule*, in ID., *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, 1956-1974, p. 12; trad. di G. Marchi nella sua *Prefazione* a M. Esslin, *Artaud e il teatro della crudeltà*, Roma, Ed. Abete, 1980, p. 8.

⁴⁰⁶ Cfr. *La scena, il corpo, il travestimento. Conversazione con Edoardo Sanguineti (1988)*, in F. Vazzoler, *Il chierico e la scena*, cit., p. 198.

la comparsa dell'androide Lucifero. Si ricordi che nel travestimento dantesco l'attore cita il personaggio, mentre incarna i versi che Dante dedica a quel personaggio. Anche se Sanguineti, infatti, pone tutto in prima persona, sottoforma di monologhi e dialoghi, il personaggio rimane sempre molto lontano dall'attore, dal suo corpo e dalla sua voce. Ebbene, mentre scendiamo nei meandri più reconditi dell'*Inferno*, l'attore incarna il doppio larvale del personaggio. Viene costretto entro sovrastrutture spettacolari (le didascalie) sempre più grottesche e coercitive, fino a far diventare il personaggio uno zimbello, un fantoccio, dimostrando ancor di più la sua distanza dal modello letterario di riferimento. In un mondo spettacolare assolutamente aderente al vero (si confronti la didascalia all'inizio del Secondo tempo, quel «allusioni precise a schemi e personaggi noti, ma senza elementi strettamente parodici»⁴⁰⁷), l'anima dannata si marionettizza sempre di più, diviene fenomeno da baraccone, soggetta alle risate registrate, agli sguardi delle telecamere, fino a trovarsi comparsa inconsapevole di uno spettacolo popolare e di massa.

L'episodio di Ciacco è solo una breve anticipazione; in realtà il vero spartiacque è presente tra Primo e Secondo tempo. Il set cinematografico ricostruito nella scena dei golosi è un assaggio, una introduzione: pone gli spettatori, l'abbiamo detto, non di fronte ad uno spettacolo, ma dietro le quinte; li rende coscienti della loro condizione. Prima di Ciacco, l'episodio di Paolo e Francesca non subisce alcun tipo di "furto". I personaggi mantengono tutta la loro trattenuta emozione tragica: Paolo addirittura, contrariamente al poema, parla: non è un doppio parassitario. Sono sì rinchiusi in enormi gabbie per volatili, ma conservano tutta la loro nobiltà dovuta alla grande passione tragica che li anima. La scena dei suicidi è, successivamente, *mise en abyme* della mortificazione che interessa tutto il travestimento, ma qui il processo insegue la metamorfosi vegetale dichiarata già dal contrappasso dantesco, secondo modalità più propriamente teatrali – e non spettacolari – (l'attore e il personaggio perdono la loro identità divenendo un cespuglio), non viene rovesciata in finzione come nel melodramma di Ulisse, con la cancellazione completa e, soprattutto, irridente della sua identità fisica (solo le sue parole ci suggeriscono, sotto il lenzuolo da fantasma, chi sia). Il Secondo tempo, invece, è il grande luogo della spettacolarità manifesta, ostentata, dichiarata. Si apre con Malebolge e non a caso da qui in poi l'*Inferno* dantesco si occupa del peccato di frode, e quindi di chi simula e finge: è lo spazio della menzogna. Sanguineti qui fa uso, attraverso le didascalie, «di cifre televisivamente convenzionali, essenzialmente "seriali" e "telenovellistiche", che hanno anche distrutto il cinema»⁴⁰⁸. I personaggi danteschi sono sempre più premuti all'interno delle maglie della spettacolarità, fino a fare del Teatro una farsa tragica. La spettacolarità priva i personaggi dei loro tratti umani, delle loro passioni: il mondo dello spettacolo è mortifero, priva di

⁴⁰⁷ E. Sanguineti, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., p. 56.

⁴⁰⁸ Così Sanguineti in *La scena, il corpo, il travestimento. Conversazione con Edoardo Sanguineti (1988)*, in F. Vazzoler, *Il chierico e la scena*, cit., p. 198.

forza i contenuti a favore di una forma accattivante e riconosciuta. I versi del conte Ugolino, all'interno di questo inferno rovesciato e risalito in superficie (al contrario della proiezione del quadro di Brueghel), sono costretti a incarnarsi in un attore travestito da *zombie*, un prodotto commerciale hollywoodiano che non incute più paura, perché l'orrore del pasto cannibalico si è tramutato in un *horror* di facciata. Crudele e spietato è il processo con cui la banalità del prodotto spettacolare arriva a fagocitare interamente il prodotto letterario: non a caso dopo lo *zombie* può esserci solo il *golem* luciferino.

Se si legge il primo manifesto del *Teatro della crudeltà*, possono trovarsi molti punti di raccordo con l'operato sanguinetiano, soprattutto per quanto riguarda il travestimento in esame. Come afferma Artioli, in questa seconda fase della sua teorizzazione, Artaud è pienamente convinto della superiorità del teatro rispetto a tutti gli altri generi espressivi. Il teatro è capace di mostrare la vera essenza delle cose, laddove la realtà materiale proprio perché confusa e degradata ne impedisce la corretta e limpida visione⁴⁰⁹. Così anche Sanguineti mediante gli espedienti scenici, facendo collidere i vari linguaggi, trova nel geroglifico la potenziale forza anarchica capace di riattivare le forze sepolte per svelare ciò che è celato. Artaud scrive di voler utilizzare manichini, enormi fantocci, uno spazio teatrale che ibridi la scena con la platea: tutti espedienti che anche Sanguineti utilizza nell'architettare *Commedia dell'Inferno*. Ma ciò che ci interessa maggiormente, perché spiega chiaramente gli intenti del grottesco sanguinetiano, è ciò che Artaud scrive riguardo l'uso del comico e del riso, collegato a fatti e passioni comuni: esso è un «umorismo-distruzione», elemento capace di conciliare il teatro con «le abitudini della ragione»⁴¹⁰. Lo *humour*, infatti, con la sua forza dissociatrice e disgregante che fa collidere poesia e quotidiano, immette nell'arte un principio di realtà e, di conseguenza, precipita, come scrive Artioli, le forme nel caos. Quest'ultimo, però, non è soggetto all'*hasard*, poiché per entrambi gli autori è un disordine "controllato" dalle forze contenitive dello stile. Il vero humour mette in causa «tutti i rapporti fra oggetto e oggetto e fra forme e i loro significati»⁴¹¹, fino ad arrivare a «una totale disintegrazione del reale»⁴¹². Ecco, quindi, il processo di Sanguineti: immettere il grottesco significa scardinare, attraverso l'uso di un lessico conosciuto dai più (il "principio di realtà" condivisa), la forza dell'aulicità e il simulacro della realtà. La crudeltà agisce come mezzo, non come obiettivo.

Né l'Umorismo, né la Poesia, né l'Immaginazione hanno alcun significato se non pervengono, attraverso una distruzione anarchica atta a produrre un prodigioso volo di forme che

⁴⁰⁹ Cfr. U. Artioli – F. Bartoli, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, cit., pp. 112 e sg.

⁴¹⁰ A. Artaud, *Il Teatro della Crudeltà. Primo manifesto*, trad. di E. Capriolo, in ID., *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 205.

⁴¹¹ ID., *La messa in scena e la metafisica*, trad. di E. Capriolo, in ID. *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 160.

⁴¹² ID., *Due note. I fratelli Marx*, trad. di E. Capriolo, in ID. *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 252.

costituiranno tutto lo spettacolo, a rimettere organicamente in discussione l'uomo, le sue idee sulla realtà, la sua posizione poetica nella realtà.⁴¹³

Nell'uso della comicità dissacrante si sente l'influsso del pensiero futurista, che sempre Artioli ritrova per la prima volta nella stesura dell'ultimo manifesto del Teatro Jarry, quando Artaud comincia a guardare all'attualità e alla sensibilità degli spettatori suoi contemporanei, abituati al *music-hall* o al varietà⁴¹⁴. Questo è un influsso che abbiamo ritrovato anche in Sanguineti, prima di tutto poeta novissimo, per la sua spinta iconoclasta e sovvertitrice, per l'utilizzo giocoso e deflagrante del linguaggio contemporaneo; un Sanguineti che quando commenta l'*Incendiario* di Palazzeschi scrive, citando Soffici, che la figura del clown è «rivelatrice della cieca essenza noumenica, ammirabile dunque, e invidiabile, da ogni “vero pensatore”»⁴¹⁵. Ma, soprattutto, come secondo Artioli accade in Artaud, «il bagno futurista è il solvente che fa incrinare la fiducia nella parola»⁴¹⁶: anche in *Commedia dell'Inferno* la parola non è più sufficiente, al contrario di altre prove precedenti, come ad esempio in *Storie naturali*.

Sanguineti nel travestimento dantesco è interessato a “contaminare” il prodotto spettacolare e vuole utilizzare tutte le scritture sceniche a sua disposizione: attori, spazio, suoni, luci. Ciò che lascia nel foglio è l'innescò di qualcosa di ben più grande: un evento distruttore della forma. Le parole entrano in un sistema più grande: non sono più esse a sezionare anatomicamente i corpi (si veda sempre *Storie naturali*), ma, sottoforma di citazioni, sono esse soggette all'impatto dei corpi. Le parole si fanno nuovamente carne, come dice Sanguineti in *La philosophie dans le théâtre* (v. 23), ma questa volta non sono esse referenti di un corpo, bensì sono incarnate da un corpo che attraverso la farsa grottesca le castra e le amputa. Sul palcoscenico, in uno spettacolo che accetta subendoli tutti gli indici della spettacolarità, si assiste alla lotta tra il Teatro e il suo doppio degradato (la merce, il prodotto di consumo).

Se il teatro come i sogni è sanguinario e inumano, lo è, di gran lunga di più, per manifestare e imprimere indelebilmente in noi l'idea di un perpetuo conflitto e di uno spasimo in cui la vita viene troncata ad ogni minuto, in cui ogni elemento della creazione si erge e si contrappone alla nostra condizione di essere definiti;⁴¹⁷

⁴¹³ A. Artaud, *Il Teatro della Crudeltà. Primo manifesto*, cit., p. 207.

⁴¹⁴ U. Artioli – F. Bartoli, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, cit., p. 94.

⁴¹⁵ E. Sanguineti, *L'incendiario*, in ID., *La missione del critico*, cit., p. 63.

⁴¹⁶ U. Artioli – F. Bartoli, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, cit., p. 94.

⁴¹⁷ A. Artaud, *Il Teatro della Crudeltà. Primo manifesto*, cit., p. 207.

La banalità e l'ironia con cui si tratta il tema dell'indice di consumo sono la vera crudeltà operante in *Commedia dell'Inferno*. L'enormità del grottesco cui arriva l'opera sanguinetiana deriva dall'aver schiacciato la potenziale spettacolarità infernale «su una sorta di *routine* media, per cui non distingui più Sofocle, da Shakespeare, da *Dinasty*, da Čechov, da *Dallas*, da Beckett»⁴¹⁸. Il capolavoro di tutta la letteratura italiana viene sconvolto dall'accostamento al mondo dello spettacolo mercificante: il risultato è l'apertura del vero inferno. La “banalità del Male” fa saltare il sigillo con cui la terzina dantesca aveva tentato di nascondere, per quanto “aspra e chioccia” fosse, il *monstrum* sotterraneo. Il prodotto letterario e aulico, insidiato dalle forze vampiresche del consumismo banalizzante, getta la maschera edulcorante della poesia e ne mostra l'orrido latente. In *Commedia dell'Inferno*, seguendo sempre la linea di riflessione di Artioli, si effettua solamente il passaggio alchemico nella *nigredo*, la fase che si riferisce alla prima operazione del *solve*, mentre il successivo stadio del *coagula* si intravede per miraggi e visioni, perché, perdendosi nel vortice tremendo di se stessa, l'opera mostra solo in filigrana la superiorità dell'Arte, letteraria o teatrale che sia. Scriveva Sanguineti nell'84: «A cosa serve il teatro? A dare corpo, alla lettera, al disagio della cultura»⁴¹⁹.

Un linguaggio che si fissa è un linguaggio morto, dato che facilmente può trasformarsi in prodotto. Mettere in discussione tutto continuamente, rovesciare le sicurezze, far saltare i ponti dei sistemi logici e codificati, andare oltre: questi sono alcuni dei dettami cinici e violenti che Sanguineti applica per una *letteratura della crudeltà*. Scriveva Artaud:

Ma il fissarsi del teatro su un tipo di linguaggio: parole scritte, musica, luci, suoni, segna a breve scadenza la sua rovina, giacché la scelta di un linguaggio indica una propensione verso i vantaggi che tale linguaggio offre; e l'inaridimento del linguaggio va di pari passo con la sua limitazione. Per il teatro come per la cultura, ciò che conta è dare un nome alle ombre e guidarle; il teatro, che non si immobilizza nel linguaggio e nelle forme, non soltanto distruggere le false ombre, ma apre la via ad un'altra nascita d'ombre, intorno alla quale si raccoglie l'autentico spettacolo della vita.⁴²⁰

2.3.2 – Il fantasma della parola.

Vera protagonista dei testi teatrali di Sanguineti è sempre la parola, nel caso di *Commedia dell'Inferno* i versi danteschi. La concretezza del mondo spettacolare e televisivo nazionalpopolare in cui è immerso il travestimento non deve, però, trarre in inganno: è solo il meccanismo con cui far

⁴¹⁸ *La scena, il corpo, il travestimento. Conversazione con Edoardo Sanguineti (1988)*, in F. Vazzoler, *Il chierico e la scena*, cit., p. 198.

⁴¹⁹ E. Sanguineti, *Teatro con musica, teatro senza musica*, in ID., *La missione del critico*, cit., pp. 200-201.

⁴²⁰ A. Artaud, *Prefazione. Il teatro e la cultura*, trad. di E. Capriolo, in ID., *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 132.

saltare e mettere in discussione la fissità con cui la letteratura fino ad oggi ha guardato a Dante e alla *Commedia*. Letteratura e rilettura critica non sono altro, infatti, che modi per museificare un'opera. Vi sono due testi, due tipi di parole, conflittuali tra loro, all'interno di *Commedia dell'Inferno*. Il travestimento infernale è, contrariamente, ad esempio, a quello faustiano, un testo composito. Sarà bene fare un distinguo tra il "riallestimento" dei versi danteschi (il "taglia e cuci" con cui Sanguineti isola i monologhi e i dialoghi) e le didascalie. Sono due linguaggi, due sistemi distinti: il primo, protagonista del travestimento, attiene a ciò che l'attore dovrà pronunciare e che dovrà trasformare in *phonè*, il secondo contiene le indicazioni per "mettere in movimento" e teatralizzare le citazioni dantesche. I due linguaggi viaggiano contemporaneamente su due binari diversi, ma questi binari non scorrono paralleli, bensì uno sull'altro, producendo anarchia e caos, ma "controllati". *Commedia dell'Inferno* è, infatti, un testo spettacolare: esiste solo in quanto innesco di un evento scenico.

Nell'evento generato dall'esecuzione di *Commedia dell'Inferno* ciò che soffre maggiormente è la parola, così come di corpo sofferente parla spesso Artaud. Nel travestimento di Sanguineti a soffrire è il poema dantesco: è fondamentale ai fini della nostra analisi che quest'ultimo sia inteso come insieme di parole, "corpo" a tutti gli effetti ma letterario, reificato in un testo chiuso e determinato. Il testo dantesco, come il corpo artaudiano, diviene sofferente perché la sua forma è continuamente ri-aperta e vilipesa. Nelle "illustrazioni" di *Commedia dell'Inferno*, infatti, l'occhio dello spettatore registra «il fugace movimento con cui le forme nascono e si sfanno»⁴²¹. Il testo dantesco è una tra le scritture sceniche, ma l'unica a entrare in conflittualità con le altre. Come afferma Artaud: «il teatro occorre rituffarlo nella vita»⁴²².

Seguendo le intuizioni di Artioli che legge l'opera di Artaud alla luce di Lacan, possiamo dire che la traduzione per la scena dell'*Inferno*, resa sottoforma di *travestimento*, è tesa a mostrare sul palcoscenico il *corp morcelé*, corpo frammentario e frammentato di cui il soggetto è originariamente composto ma di cui non conserva coscienza poiché si legge allo specchio come Io unico e unitario (ne consegue, quindi, che l'immagine cosciente non sia la realtà). L'*Inferno*, nel travestimento, viene fatto a pezzi, lo specchio ideale viene infranto: la cantica dantesca entra nel meccanismo stritolatore, attraversa le ganasce diaboliche della maschera comica sanguinetiana. Il montaggio di stile cinematografico e la distruzione interna continuamente ripetuta e reiterata delle forme permettono di accedere a questa nuova dimensione di pre-conoscenza e, diremo, di incoscienza. La violenza del grottesco ha, quindi, due funzioni: da un lato, mette in discussione, sabota, fende e spacca l'immagine ideale che la concezione lirica e tradizionale aveva conferito al

⁴²¹ U. Artioli – F. Bartoli, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, cit., p. 71.

⁴²² A. Artaud, *L'Evolution du décor*, in ID., *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, 1956-1974, p. 12; trad. di U. Artioli in U. Artioli – F. Bartoli, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, cit., p. 72.

capolavoro dantesco; dall'altro, è talmente violenta da produrre un allontanamento, un distacco "raffreddante" dello sguardo dello spettatore che così può raccogliere razionalmente in una nuova interezza ciò che ha appena visto e sentito (perché come sempre è una ragione che passa per «sensate sensazioni»⁴²³). Tutto questo afferisce al già citato «terrore» che deve incutere il teatro, mentre il «simbolico» che con questo si accompagna (si rilegga ancora una volta la poesia *La philosophie dans le théâtre*) è possibile interpretarlo intendendolo, sempre secondo Lacan, come la natura dialettica del rapporto che il soggetto instaura con l'Altro. Non ci sarebbe per Sanguineti, infatti, simbolico senza il terrore, dato che è quest'ultimo, permettendo il distacco dall'evento e la conseguente riappropriazione razionale, che mette in evidenza la natura difettiva e mancante dello spettacolo, per rimandare a un pieno (la ri-produzione dell'originale) che non c'è.

Per Sanguineti è necessario un salto *al di qua* dello specchio lacaniano, poiché del poema dantesco noi contemporanei possediamo solo l'immagine unitaria, riflessa, il *Moi*. Non attingiamo alle forze originarie che l'hanno generata. Dal momento in cui la *Commedia* è diventata un capolavoro, da quando cioè è entrata nel mondo della letteratura, leggiamo di questa solo delle interpretazioni, delle ri-costruzioni: pensiamo alle *Esposizioni sopra la Comedia di Dante* di Boccaccio, ad esempio, scritto solo pochi anni dopo la comparsa del poema dantesco e messo in bocca, nel travestimento, ai clown di scena 1. La dimensione "immaginaria" con cui Lacan indica il rapporto con qualcosa o qualcuno che si riconosce, è rassicurante, non implica un rapporto dialettico che possa mettere in discussione la realtà. *Commedia dell'Inferno* innesca, invece, un legame di tipo simbolico con l'originale. L'intenzione di Sanguineti è quella di far vivere allo spettatore la manifestazione del soggetto lacaniano, del *Je*, che è quella frammentaria e pregressa all'immagine di un Io unitario. Per farlo consegna al pubblico un travestimento che si autodisintegra, una volta innescato il meccanismo dettato dalle didascalie (e se ciò non bastasse applica a scena 3 una *mise en abyme* tecnica, di stile: è una vera e propria frammentazione già scritta sul foglio – e non accaduta sulla scena – del testo dantesco). Il testo tradotto *sulla* scena non dista molto da quel corpo in frammenti, esiste solo come riflesso di un *Moi* rinnovato verso cui tendere, verso cui cercare di approssimarsi il più possibile. Solo una volta che il *Je*, il *corp morcelé*, si è manifestato, il pubblico potrà, infatti, ri-costruire, come un riflesso sullo specchio rotto, il *Moi* nel suo significato più profondo. Esso è un fantasma, nel senso che richiama un'unità difficile da riottenere, in quanto lo specchio ormai si è infranto: ma tale fantasma è, forse, l'immagine più vera. Solo così è possibile, infatti, sperare di prendere coscienza dell'unità dell'opera nella sua autenticità. *Commedia dell'Inferno* è, dunque, anche l'Altro lacaniano, il terzo elemento della triangolazione insieme allo spettatore e all'*Inferno* dantesco che si pensa di vedere agito

⁴²³ E. Sanguineti, *La philosophie dans le théâtre* v. 20; ora in ID., *Il gatto lupesco*, cit., p. 195.

“tradizionalmente” sul palcoscenico. Essendo l’opera sanguinetiana simbolica, e non un’immagine simile e rassicurante, riesce a creare un rapporto dialettico e a illuminare di nuova e originale luce la prima cantica dantesca, proprio perché la mette in discussione. Le «sensate sensazioni» che lo spettatore avrà del nuovo *Moi*, (più che un riflesso, lo chiameremo “un miraggio”) attingeranno all’orrido infernale, che Dante ambiva a descrivere mediante il linguaggio poetico. Mettere in scena l’*Inferno* dantesco per Sanguineti è, infatti, prima di tutto travalicare l’estetica della poesia per dedicarsi ai contenuti che essa esprime e alla sua ideologia: il linguaggio poetico è, infatti, un mezzo codificato, non un fine.

Sanguineti vuole sabotare il linguaggio poetico di Dante. Non a caso la parola dantesca, il suo verso, la sua liricità spariscono sempre di più dal paesaggio di *Commedia dell’Inferno*. Esse giungono ad essere fantasmi di loro stesse, degli echi lontani. Gli spettatori sono costretti a ricercarle tra i singulti dei fantocci, i versacci registrati dei manichini robotici, tra le dizioni stranianti di presentatori e vallette e tra i sordi boati di Lucifero. Al termine della discesa, poi, vi sono solo il buio e il silenzio: completi. A differenza di *Storie naturali* il buio non motiva una manifestazione “verbale” del corpo, non ne fa risaltare la sua fantasmizzazione. I corpi dei personaggi non continuano a essere presenti come parole nelle voci degli attori, totalmente immersi nell’oscurità: quando il corpo cessa di esistere sul palcoscenico, cessa anche la voce. In *Commedia dell’Inferno* il buio è silenzio, vuoto, fine. Al termine dello spettacolo il palcoscenico equivale a un buco nero, alla voragine dove era conficcato Lucifero: ora essa, però, è vuota. Il finale risulta essere in controtendenza rispetto all’andamento generale dell’opera. Il travestimento dantesco è, fino all’ultima scena, il luogo della luce e dei colori sgargianti, luogo dell’apparenza, della visione e della *phonè*. Se l’ambientazione infernale così caotica e da lunapark potrebbe far ricordare le atmosfere dell’*Orlando furioso* (primo tra i travestimenti sanguinetiani), da esso si scosta proprio per l’organizzazione del finale e per i significati che quest’ultimo porta con sé. Nello spettacolo ronconiano il dettato ariostesco rimbombava fino alla fine e quando cessavano le parole cessavano anche le azioni sceniche: il mondo medievale era rivissuto come dimensione ludica, effervescente, di anarchica ri-costruzione di sensi nuovi. Anche qui terminare le parole equivaleva a far interrompere il marchingegno spettacolare: il pubblico usciva dall’evento attraversando una sorta di labirinto, un’altra soglia infernale, come scrive Artioli⁴²⁴. Ma in *Commedia dell’Inferno* il pubblico rimane seduto a contemplare in silenzio la cancellazione totale della parola, l’annientamento ultimo anche della *phonè*; il silenzio riecheggia ancora di più negli ultimi spasimi dello spettacolo, mentre la materia tecnologica di cui è costituito Lucifero si disfa di fronte agli spettatori. La realtà

⁴²⁴ U. Artioli, *Il fantasma del corpo crocifisso, Visionarietà e parola nella drammaturgia di Sanguineti*, in AA. VV., *E. Sanguineti. Opere e introduzione critica*, cit., p. 90.

materiale prende il sopravvento. Al termine della discesa la parola non si realizza neppure più come *phonè*. Nella dimensione oltremondana ancora più legata al corpo e alla materia non è possibile ragionare a parole, poiché sottraggono realtà all'evento. Potremmo dire, seguendo le teorie e il pensiero di Lacan, che nel travestimento del 1989 la parola, in quanto significante, vampirizza la realtà, invece di contribuire a crearne una nuova e frizzante come nell'*Orlando furioso*: per questo, all'inesorabile e definitivo imporsi di un evento, la parola sparisce del tutto. La realtà quando si manifesta è totale, distruttiva e non abbisogna di essere significata mediante il linguaggio, e neppure mediante *phonè*. Sanguineti, intervistato da Vazzoler nel 1988, così si esprimeva:

[...] il corpo deve rimanere il nodo centrale. Allora: o questo viene prontamente esibito e il testo può deperire, in quanto è gestualità di questo corpo, oppure la voce prende il sopravvento come strumento comunicativo e allora, in questo caso, è la tematica corporea che viene a rinforzare il testo, tra gli estremi di un corpo reale, al limite mugolante appena, e un corpo fantasma che si scarica tutto sulla voce e propone immagini corporee.⁴²⁵

Sanguineti è drastico: la presenza reale di un corpo sulla scena impone sempre o la sua affermazione o la sua negazione, a favore, quindi, in questo secondo caso, del doppio fantasmatico e testuale. In *Commedia dell'Inferno*, contrariamente alle drammaturgie precedenti, ci si ritrova evidentemente nella prima possibilità. Qui il testo deperisce a poco a poco che il corpo reale (o celato, censurato, ma comunque protagonista indiscusso anche "in assenza" o "in maschera") prende il sopravvento. Con "testo" intendiamo ovviamente le citazioni testuali tratte dall'*Inferno*, dato che l'altra componente testuale del travestimento infernale, le didascalie, sono fatto corporeo: esse raccontano, presentificano sulla scena i corpi degli attori e dei personaggi. Sono le didascalie, al pari della parola recitata in *Storie naturali*, che realizzano la manifestazione del corpo sulla scena. Si ricordi che mai prima, almeno per i testi che abbiamo avuto modo di analizzare, Sanguineti le aveva utilizzate. Lo afferma lui stesso nella *Notizia* che chiosa l'edizione a stampa: «contro le mie abitudini», scrive⁴²⁶. Egli, infatti, amava riallacciarsi ai grandi drammaturghi greci o elisabettiani per cui la parola recitata dagli attori doveva già contenere tutte le indicazioni per realizzare sulla scena la creazione di una realtà altra: era la parola che creava il mondo. Ma in *Commedia dell'Inferno* la realtà esiste già a prescindere (in didascalia) e impatta conflittualmente con le parole del testo recitato. Il gesto e le azioni teatrali non amplificano le energie testuali, non aprono nuovi spazi di possibilità, ma le depotenziano, le costringono alla resa.

⁴²⁵ *La scena, il corpo, il travestimento. Conversazione con Edoardo Sanguineti (1988)*, in F. Vazzoler, *Il chierico e la scena*, cit., p. 186.

⁴²⁶ E. Sanguineti, *Notizia*, in ID., *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., pp. 99-100.

Tra i vari obbiettivi di Artaud vi era quello di «spezzare il linguaggio per raggiungere la vita»⁴²⁷. Come per l'artista marsigliese, anche per Sanguineti il linguaggio verbale di fronte al teatro esprime la sua inadeguatezza. Esso è incapace di esprimere il pensiero profondo. In *Commedia dell'Inferno* le parole dantesche, incarnandosi nel corpo degli attori, sono sottoposte ad altri limiti, ad altri vincoli extrafisici (maschere, costumi, situazioni, ...) che diventano vere e proprie costrizioni disgreganti. Il verso dantesco, che noi leggiamo come testo *poetico*, è come se fosse incapace da solo di esprimere oggi (dopo secoli di ri-letture e interpretazioni critiche) tutta la sua propria idea di "inferno". La crudeltà pone sul palcoscenico l'incapacità del verso di farsi visione vera del testo dantesco proprio perché considerato alla stregua di un capolavoro, un monumento, e, quindi, museificato. Per questo la citazione dantesca è continuamente ostacolata, vilipesa, è "dannata" sulla scena, è resa sofferente, tanto quanto i dannati a cui gli attori danno voce. Vi è un'analogia, infatti, tra il corpo martoriato dei personaggi dannati e la voce che da loro fuoriesce. Solo dopo una terrificante discesa – e forse salita – nelle inesplorate regioni della sofferenza e del totale abbandono del sé, come afferma Esslin riguardo ad Artaud, «le forze cosmiche che si manifestano attraverso la fisicità possono raggiungere e toccare le energie subconscie delle masse: energie fisiche, occulte, non verbali»⁴²⁸. I corpi reali – ma anche quelli fittizi (i manichini) – presenti sulla scena sono veri perché messi alle strette, così come il corpo del testo dantesco diventa indice di verità solo nel momento in cui ritorna a essere *corp morcelé* e distrugge attraverso di sé i palinsesti critici e sovrastrutturali che hanno preso il posto di quel corpo originale di cui ora, nel caos e nell'anarchia infernale, possiamo intravedere la parte di energia primigenia.

La *palus putredinis* è luogo di vita, luogo in cui dalla materia, dal suo ribollire, dal cozzare degli elementi, nasce, si costruisce e cresce, a sua volta, materia nuova. Il paesaggio infernale, per Sanguineti, è luogo fecondo, poiché le *res* si ricongiungono con l'elemento profondo, femminile, inconscio: l'acqua delle Grandi Madri. Per questo riteniamo che ci sia molto del pensiero di Artaud nel procedere di Sanguineti. E quando parliamo di Artaud, soprattutto per *Commedia dell'Inferno*, facciamo riferimento innanzi tutto al terzo periodo della sua riflessione, detto anche "fase materialistica", dopo l'internamento a Rodez, dopo il '45. È in questo momento che Artaud, come afferma Artioli, «dopo aver inseguito il tutto-pieno dell'energia nella vertigine metafisica [...] se ne ritrae per ritrovare nella motilità della materia, nel fondo pulsionale rimosso, la legge della "crescita sempiterna"»⁴²⁹. Contrariamente alla precedente "fase metafisica", infatti, ora il Vuoto non è più visto come meta da ricercare, come luogo dello Spirito dove rituffarsi, una volta eliminata tutta la

⁴²⁷ A. Artaud, *Prefazione. Il teatro e la cultura*, in ID., *Il teatro della crudeltà*, cit., p. 132.

⁴²⁸ M. Esslin, *Artaud e il teatro della crudeltà*, cit., p. 122.

⁴²⁹ U. Artioli – F. Bartoli, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, cit., p. 208. Per approfondire il concetto di "sempiterno" si legga, sempre nel medesimo saggio, p. 202.

scorza della impura materialità, al fine di ritrovare la propria vera e nuova essenza. Ora il Vuoto è il frutto dell'azione succhiatrice dello Spirito, che, geloso della pienezza e dell'unità primigenia del corpo dell'uomo, ha creato gli organi per poter accedere alla Forza e derubarlo della sua potenza. In questa fase per *Artaud-le Môme* il teatro deve mirare alla «riappropriazione della forza errante desufflata dal dio, emblema ancora una volta, della figura paterna che sottilizza la vita»⁴³⁰.

Per esporre la nostra tesi e rileggere alla luce dell'ultimo Artaud *Commedia dell'Inferno*, dobbiamo ora fornire, però, dei presupposti. Come abbiamo affermato all'inizio del paragrafo, per Sanguineti il corpo sul quale esercitare le forze contrastanti non è quello fisico degli attori ma quello astratto della letteratura: potremmo trasformare uno dei suoi versi da noi più citati, «e le parole a farsi carne»⁴³¹, in “le parole *sono* carne”. Seguendo la nostra riflessione, l'orribile demiurgo, causa del furto di significato intrinseco dell'opera originaria, è da rintracciare nell'interpretazione critica, che ha trasformato in monumento il poema, per potersi fare sua *spiegazione*. La venuta al mondo dell'*Inferno* dantesco equivale, quindi, a un “essere gettato” nel suo stesso simulacro, e la creazione è da intendersi come il cristallizzarsi dell'opera sotto l'egida del “capolavoro letterario” attraverso la violenza di un'entità non autorizzata. Delineate queste coordinate, possiamo affermare, inseguendo il pensiero artaudiano, che l'esistenza del poema dantesco, il suo scorrere di secolo in secolo, di interpretazione in interpretazione, non è altro che uno stadio di incoscienza e torpore: una mancanza a essere⁴³². È la prima volta che Sanguineti mette in scena un testo per esibirne ostentatamente, *de facto*, la distruzione. Nel travestimento faustiano l'opera che si manifestava di fronte agli spettatori era già l'Altro, un testo completamente nuovo (una maschera); non lo *diveniva* di fronte agli occhi stupefatti degli spettatori. Il fantasma dell'originale aleggiava nella mente degli spettatori, non prendeva consistenza fantasmatica di fronte a loro. Sanguineti mette in pratica esattamente il dettato di quest'ultimo Artaud. Il *corp morcelé* è la negazione del corpo intero, del vero corpo, dimostrazione delle fenditure e degli assalti che lo Spirito continuamente sferra; ma, al contempo, solo facendolo apparire e continuando in questa azione cruenta e crudele, esso può rimettersi in moto e divenire *corpo danzante*, «un corpo scheletrico nuovo, che sfavilla e scivola nell'aria come le fiamme furtive di un focolare»⁴³³. Come scrive Artioli: «bisogna attraversare la *palus putredinis*, patire lo strazio dello smembramento, morire al mondo, se si vuole che quanto è “taglio”, “transfert”, “interferenza dell'azione”, allenti la

⁴³⁰ *Ivi*, p. 189.

⁴³¹ E. Sanguineti, *La philosophie dans le théâtre*, v. 23; ora in ID., *Il gatto lupo*, cit., p. 195.

⁴³² Per i termini qui usati si confronti U. Artioli – F. Bartoli, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, cit., p.199.

⁴³³ A. Artaud, *Aliéner l'acteur*, in A. Virmaux, *A. Artaud et le théâtre*, Paris, Seghers, 1970, p. 264; trad. di U. Artioli in U. Artioli – F. Bartoli, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, cit., p. 231.

presa e il corpo vero riemerge, animato alla fucina genesica del soffio e della danza»⁴³⁴. È come se Sanguineti volesse dimostrare agli spettatori che tutte le interpretazioni, tutti gli interventi esegetici di commento, invece di corroborarla, hanno vampirizzato e depotenziato l'unità dell'opera originale. Secoli e secoli di letture e ri-letture hanno creato dei doppi, delle brutte copie di cui è propria la mancanza a essere. Mettere in scena un testo, qualsiasi esso sia, ma soprattutto una traduzione per la scena, implica sempre un'interpretazione. Per riaprire l'opera il crudele drammaturgo getta nuovamente i versi danteschi nel crogiuolo delle interpretazioni, prima fra tutte la sua: la grottesca visione infernale. L'oscenità della scena mostra questo *opus* che è distruttivo e creativo assieme, perché si utilizza il concetto di interpretazione come nemica e, al contempo, come nuova arma e viatico per raggiungere la verità: come nella farmacopea, l'interpretazione è veleno ma è, allo stesso tempo, antidoto. Le interpretazioni, da quando si è voluta prendere coscienza del testo (e dove, quindi, vi è un Io che tenta di spiegare la realtà) hanno svolto un «lavoro di erosione»⁴³⁵ del testo originario. Esse sono forze soffocanti (al pari delle scritture sceniche messe in pratica in *Commedia dell'Inferno*) che martirizzano e paralizzano l'*Inferno* così come Dante doveva averlo pensato. Anzi, nel suo stesso metterlo per iscritto, Dante inventa la lingua per cercare di non impoverire l'idea che aveva dell'opera. Ma la parola è sempre menzogna, ci dice Lacan, per quanto poetica essa sia. Così si esprime anche Artioli quando mette a confronto Artaud con l'«effetto di linguaggio» lacaniano. Lo psicanalista francese, infatti, scriveva:

L'effetto di linguaggio è la causa introdotta nel soggetto. Grazie a tale effetto egli non è causa di se stesso, ma porta in sé il verme della causa che lo rode. Perché la sua causa è nel significante senza il quale non ci sarebbe nessun soggetto nel reale.⁴³⁶

Il soggetto, quindi, subisce un furto quando cerca di esprimersi mediante il linguaggio, poiché il significante è fisso e ripetibile, è stagnante. Fissando il suo *Inferno*, Dante lo ha condannato al risucchio dell'Usurpatore e, quindi, alla ripetitività, al suo essere un falso, una brutta copia di ciò che doveva essere l'originale. Solo ri-immettendolo nel fuoco genesico, in quello che abbiamo chiamato «Inferno come *tópos* sanguinetiano», è possibile «invertire la creazione» e cercare di riportarlo all'origine. Sanguineti non solo insegue il vero *Inferno* dantesco, ma «ostenta» sulla scena, mai come in questo travestimento, il suo Inferno.

⁴³⁴ U. Artioli – F. Bartoli, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, cit., p. 221.

⁴³⁵ *Ivi*, p. 194.

⁴³⁶ J. Lacan, *Scritti*, II, a cura di G. Contri, Torino, Einaudi, 1974, p. 838. Riguardo al confronto con il pensiero di Artaud si legga U. Artioli – F. Bartoli, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, cit., p. 205.

Invertire la creazione è patire la tragedia dell'avvelenamento, immergersi nell'«orribile cottura»: solo allora il male sarà assorbito, il vuoto si farà pieno, la vita inghiottirà la morte.⁴³⁷

La parola, come il corpo artaudiano, brucia, alimentata dall'ostruzione delle maschere, delle pompe d'acqua, annientata dal sormontarsi delle voci, dalle registrazioni devastate, fino a diventare singulto, mormorio, rantolo, ecolalia: brucia fino a farsi realtà, evento. La parola non diviene mai immagine fissa, ingessato significante di qualcosa. È messa sempre in movimento, trasformata, ostacolata. La parola raggiunge il suo massimo compimento nella morte, nella cancellazione totale, dalla quale rinasce, epurata, in qualità di ardente fantasma. Parafrasando Artioli, essa è «alienata da sé», «soggetto e oggetto della palingenesi»⁴³⁸. Sanguineti, insomma, in *Commedia dell'Inferno* distrugge la parola in quanto simbolo, per farla rinascere come Forza.

Il corpo non è la parata scenica in cui si sviluppa virtualmente e simbolicamente un mito / ma questo crogiuolo di fuoco e di carne vera in cui anatomicamente / per calpestio d'ossa, di membra e di sillabe / si rifanno i corpi / e si presenta fisicamente e al naturale l'atto mitico del fare un corpo.⁴³⁹

Introducendo Brecht, Sanguineti, però, rimedia alla visione esclusivamente negativa del simbolico che, invece, Artaud aveva portato alle estreme conseguenze nelle sue ultime meditazioni⁴⁴⁰. Triangolando il rapporto e introducendo lo straniamento mediante l'azione violenta del grottesco, lo spettatore deve instaurare di necessità un dialogo simbolico con ciò che vede accadere sulla scena, deve riportarlo dialetticamente a qualcos'altro, in particolar modo a quel *Moi* iniziale, all'immagine rassicurante che si aveva precedentemente. Ma, ora, lo spettatore giunge ad una nuova percezione dell'*Inferno* dantesco, questa volta mediante sensazioni e non più mediante il linguaggio verbale: quello che si manifesta di fronte a lui è un «Dante in travestimento», non un «Dante in costume»⁴⁴¹. Presenziando all'evento teatrale, lo spettatore potenzialmente giunge a possedere una rielaborazione personale dell'opera, mediata dagli artifici ben direzionati messi in pratica dal drammaturgo. Come in ogni opera di Sanguineti (e queste nostre analisi non fanno altro che confermarlo nuovamente), i significati sono plurimi, e si arricchiscono di sottosignificati,

⁴³⁷ U. Artioli – F. Bartoli, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, cit., p. 212.

⁴³⁸ *Ivi*, p. 232.

⁴³⁹ A. Artaud, *Le théâtre et la science*, in A. Virmaux, A. Artaud et le théâtre, cit., p. 264; trad. di U. Artioli in U. Artioli – F. Bartoli, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, cit., p. 232.

⁴⁴⁰ «La vita è ciò che non si ripete mai, che non passa mai per lo stesso punto, che non ritorna ad attingere la sua sorgente nei battiti d'uno stesso cuore. Ciò che fa l'alienato è la porta attraverso cui deve passare la sua vita e dalla quale, per non accettare come gli altri certe prevaricazioni e certi crimini, lui, alienato, non si decide più a passare», A. Artaud, *Dossier d'Artaud de Momo*, in ID., *Œuvres complètes*, XII, cit., p. 219; trad. di U. Artioli in U. Artioli – F. Bartoli, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, cit., p. 205.

⁴⁴¹ E. Sanguineti, *Notizia*, in ID., *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., p. 100.

aprendo finestre su molteplici collegamenti. Non esiste un senso unico, ma tutte le sensazioni sono «sensate» in quanto danno un nuovo senso, sempre possibile perché sono tutte guidate dalla mani invisibili del mefistofelico travestitore. Brecht tende la mano ad Artaud e così facendo Sanguineti salva la bontà della rappresentazione⁴⁴². Il legame simbolico esiste perché l'esistenza dell'Altro è necessaria per giungere alla percezione del "corpo originale", dell'essenza vera del testo. Il travestimento, infatti, implica di necessità qualcosa che si fa *Altro*. Il movimento a ritroso che lo spettatore compie dall'Altro (il travestimento) verso l'immagine (il *Moi*) che avevamo di esso all'inizio del processo di macerazione è ciò che permette un nuovo e più vero possesso dell'*Inferno*, in quanto vede protagonisti, insieme, ragione e sensi. Ne consegue che l'evento spettacolare, attraversando dolore e crudeltà, è al contempo la traduzione più corretta dell'*Inferno* e – come per Artaud – il nuovo pieno, il raggiungimento dell'esistenza vera. Per Artaud il senso non doveva esistere perché il teatro investiva emotivamente lo spettatore; per Sanguineti, invece, la maschera è il viatico della salvezza dell'Io. Quello di *Commedia dell'Inferno* è un simbolico in movimento, che non si cristallizza mai poiché interminabile è il movimento di approssimazione all'originale, imprendibile. È un'allegoria che non è fissata sull'intonaco di un muro, ma è sempiternamente mossa dalle infinite possibilità che la vita che scorre all'interno dell'evento può concederle.

Se di fallimento avevamo parlato all'inizio di questo paragrafo, se la redenzione totale e il risveglio dell'opera sono solo un miraggio comunque imprendibili, in esso si instaura, però, anche una teleologia positiva. È pur vero, infatti, che la poesia non riesce a sopravvivere al meccanismo perverso inventato da Sanguineti: che azione ci poteva essere di più terribile, di più crudele, per uno spettacolo che, nelle intenzioni del regista promotore, voleva dare lustro alla poesia? Ma crediamo che negli intenti del travestitore essa dovesse rimanere custodita negli spettatori come aspirazione, proprio perché si passava attraverso tanto nichilismo, attraverso un processo di nientificazione in cui né i corpi né le parole resistevano. In *Commedia dell'Inferno* assistiamo a un vero e proprio dramma, un combattimento estenuante tra le forze conservative (e conservatrici) della memoria e le forze disgreganti del comico, del riso che annienta auspicando la rinascita. Il risultato è il geroglifico sulla scena: una tensione alla vita costantemente titillata dalla pulsione di morte.

Nel finale di *Commedia dell'Inferno* la morte ha la meglio sulla vita, tutto si brucia, viene annientato: rimane solo un silenzio che urla. Questo conferma ancora una volta l'adesione di

⁴⁴²Una delle tesi della "fase materialistica" di Artaud è l'irrapresentabilità del teatro. «Non c'è nulla di più abominevole ed esecrabile di questa idea di spettacolo, di rappresentazione, dunque di virtualità, di non realtà, legato a tutto ciò che si produce e si mostra. [...] come si volesse, per suo tramite, socializzare e nello stesso tempo paralizzare i mostri, far passare attraverso il medium della scena, dello schermo o del microfono possibilità di deflagrazione troppo pericolose per la vita, e che in questo modo vengono stornate dalla vita», A. Artaud, *Dossier de "Pour en finir avec le jugement de dieu"*, in ID., *Œuvres complètes*, XIII, cit., p. 258-259; trad. di U. Artioli in U. Artioli – F. Bartoli, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, cit., p. 230.

Sanguineti al periodo “materialista” di Artaud. Quando quest’ultimo scrive il *Teatro e il suo doppio*, intriso ancora della fase “metafisica”, il Vuoto ha una valenza positiva: l’“inversione di creazione” consisteva, in quel momento della sua riflessione, nel passaggio da un pieno a un vuoto, dalla fissità della materia ad un «più intenso pulsare di vita»⁴⁴³. Per l’Artaud degli ultimi scritti il Vuoto è, invece, il Male assoluto, emblema di quel corpo espropriato della sua pienezza, privato della Forza errante a causa della gelosia divina, che ha creato gli organi affinché lo Spirito usurpatore ne contaminasse l’interezza e risucchiasse l’energia primigenia. Il Vuoto è, insomma, quello Spirito-Caos che scava e consuma. Ripensiamo, allora, all’ultima scena di *Commedia dell’Inferno*. Dopo essersi concentrato nella figura dello spettatore, il ruolo dell’osservatore si sdoppia nuovamente: il personaggio-Dante ricompare sul palcoscenico ed esce di scena, salendo verso l’alto, come da tradizione, arrampicandosi sul corpo meccanico di Lucifero. Le ultime parole che sentiamo del capolavoro, recitate dal personaggio del suo autore, sono lo zimbello di loro stesse: la terzina dantesca diviene rima baciata e così una filastrocca chiude il testo, come nel finale di *Traumdeutung*. Forse lassù Dante ritroverà la sua lingua poetica. Lo spettatore, però, non insegue le rime e gli occhi di Dante, la sua visione si ferma al palcoscenico infernale, perché solo ora si svela in tutta la sua debordante potenza il vero Male. Solo ora gli altoparlanti declamano l’apparizione del Maligno: «*Vexilla regis prodeunt inferni*»⁴⁴⁴. Il pubblico rimane fermo a fissare la fine dell’evento scenico, in cui la pulsione di morte insita nel travestimento ha la meglio: Lucifero si autodistrugge davanti a tutti e ritorna verso il buio della scatola teatrale. Poiché negli intenti di Sanguineti di operazione didattica comunque e sempre si tratta, il pubblico assiste alla creazione del Vuoto, perché esso è il corrispettivo del Male: Lucifero ne era solo un’anticipazione, una maschera menzognera. Nell’ultima stazione, levata la maschera luciferina, l’ultima comprensione che abbiamo del Male è ciò che spaventava anche Artaud. Sanguineti non si crogiola nel nichilismo, ma, al contrario, lancia un monito contro di esso. Quando il gioco perde il suo carattere ludico, quando la dialettica giunge a negare completamente l’esistente, quando il cinismo si trasforma da strumento della ragione a regola di vita, quando l’inconscio vince sull’Io, lì germoglia il seme del Male. Sanguineti, a suo modo, conferma la fiducia nel riscatto del genere umano. Come per Artaud, anche l’ultimo folle e crudelissimo Artaud, il Teatro può e deve travalicare la realtà, per indicarle la via del riscatto.

⁴⁴³ U. Artioli – F. Bartoli, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, cit., p. 107.

⁴⁴⁴ E. Sanguineti, *Commedia dell’Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., p. 95.

CAPITOLO 3

GENESI DELLO SPETTACOLO.

Nascita ed evoluzione del *Teatro di Poesia* nella storia della Compagnia

Il Carrozzone - Magazzini Criminali - I Magazzini.

3.1 – PROLEGOMENI AL TEATRO DI POESIA.

Il lavoro dell'architetto è come un linguaggio. E penso che sia necessaria una grammatica per avere un linguaggio. Puoi usarla in modo ordinario e parlare in prosa, una prosa meravigliosa, se sei capace e sei davvero bravo puoi diventare un poeta.

M. Van Der Rohe .

La biografia della Compagnia argomento di questo studio è complessa. Nel tempo cambiano i suoi componenti e cambia la sua denominazione, ma i tre fondatori sono il collante di un'avventura teatrale che è unica nel panorama italiano: Federico Tiezzi, Sandro Lombardi, Marion D'Amburgo. Ogni volta che cambiano nome, però ci danno dei precisi riferimenti temporali che individuano le svolte della loro ricerca teatrale e della loro crescita artistica:

- Il Carrozzone (1972-1979);
- Magazzini Criminali Production (1979-1985);
- Magazzini Produzioni (1985-2001)⁴⁴⁵.

Non dobbiamo pensare però alla loro ricerca come ad un percorso intermittente e discontinuo: li aveva da sempre accompagnati la ricerca, sempre poetica, della forma e dello stile adatti a ingabbiare le loro passioni, a dare una direzione ad una biografia – la loro – spinta sempre verso

⁴⁴⁵ Facciamo riferimento agli anni che precedono la produzione di *Commedia dell'Inferno*. I successivi sviluppi della Compagnia teatrale sono: Compagnia Lombardi-Tiezzi ((2001-2008); Compagnia Sandro Lombardi (2008-2012); Compagnia Lombardi-Tiezzi (2012 - ...).

posizioni *a latere* rispetto alla tradizione. Amanti e studiosi della Storia dell'arte⁴⁴⁶, spaziavano dal Rinascimento all'arte concettuale, alla *body art* e alla *beat generation*. Cittadini del mondo con largo anticipo rispetto ad altre realtà, i loro spettacoli sono sempre stati ricchi di riferimenti alle esperienze delle compagnie e delle realtà, anche internazionali, che indirizzavano il loro lavoro: Richard Foreman, Bob Wilson, Gina Pane, Meredith Monke e la danza contemporanea americana e molti altri. Il loro lavoro è sì un esercizio dotto e raffinato di analisi e citazione del Contemporaneo, ma è anche attento a rispondere agli stimoli e alle mode della società che attraversano. Sui loro corpi e nella loro arte scorre tutta la storia (con le ambiguità e i paradossi che ne derivano) del Nuovo teatro italiano. Il loro è un *teatro delle idee*. Divoratori di mode, stili, correnti artistiche e derive esistenziali, usano tutto ciò come dei veri e propri materiali che sintetizzano nel chiuso della loro stanza per arrivare alla purezza del concetto che volevano esprimere. Afferma Lorenzo Mango nella postfazione che conclude *Nascita della visione*, la prima raccolta di riflessioni dei Magazzini Criminali attorno al *Teatro di Poesia*:

Dove non c'è un fine esplicito e una destinazione chiara è poi vero che manchi una continuità, un'omogeneità e, per dirla tutta, un destino? Leggere nella storia dei Magazzini Criminali è, anzitutto, guardare ad una *vocazione*, una tensione, un destino – appunto – che trascorre nel tempo lasciando traccia di sé (ombra di memoria) e pure non denuncia il legame ma dichiara felicemente e fortemente la differenza. Il tratto che unisce, infatti, è il medesimo che divide, perché non richiama uno stile e nemmeno un metodo ma si affida alle tortuosità, perennemente risolte, della vocazione teatrale. Ogni passaggio di lavoro nega il precedente divorandolo: non resta traccia, non se ne scorge più motivazione.⁴⁴⁷

La seconda metà del Novecento vide anche in Italia grandi crisi, proteste e innovazione. Cambiavano le persone, cambiavano i panorami culturali, cambiava l'Italia: Tiezzi e la sua Compagnia attraversarono tutto questo, ma invece che lasciarsi trasportare dalla corrente, seppero decifrare e immettersi con coscienza nel percorso che artisti e critici della nuova generazione stavano cercando di segnare, divenendone una delle realtà teatrali più rappresentative. In virtù di quella identità tra vita e teatro che li caratterizzò fin dall'inizio, essi vissero direttamente sulla loro pelle i cambiamenti veloci e repentini che anche il teatro stava attraversando in quegli anni importanti di sperimentazione: per questo decisero di cambiare più volte il loro nome, a segnare le

⁴⁴⁶ Tra il 1976 e il 1977 si laureano in Storia dell'arte Federico Tiezzi e Sandro Lombardi, il primo con una tesi dal titolo *La Formazione di Claus Sluter*, il secondo presentando una tesi dal titolo *Jean Fouquet*, dedicata al pittore e miniaturista francese vissuto nel XV secolo. Per entrambi il relatore fu Roberto Salvini.

⁴⁴⁷ L. Mango, *Viaggio nel cuore oscuro del teatro*, in Magazzini Criminali, *Nascita della visione. Verso il teatro di poesia*, a cura di G. Manzella, Salerno-Roma, Edizioni Ripostes, 1985, p. 149.

tappe di crescita, cambiamento ed evoluzione. Si può affermare che, all'interno della vocazione «nomade»⁴⁴⁸ della Compagnia chiara era per loro la direzione da seguire: andare avanti, guardando sempre di fronte a sé, continuando a inseguire la propria personale *vocazione*. Scriveva Lombardi:

Siamo partiti da un'istanza di globalità – il teatro come luogo del sacro – che abbiamo poi calato nella luce fredda dell'analisi, col suo contrario necessario di malattia – per poi procedere a frammenti (la metropoli, la frontiera, il deserto, il nomadismo, la violenza, la stanza chiusa ecc.). Ora vorremmo arrivare a costituire quell'atmosfera che si interponga tra gli oggetti come una luce morbida e diffusa, recuperando una globalità che reintegri tutti frammenti. Per ora ci piace chiamarla *teatro di poesia*.⁴⁴⁹

Ci baseremo sulla tesi di Lorenzo Mango, espressa nel suo libro *Teatro di poesia. Saggio su Federico Tiezzi*⁴⁵⁰ per descrivere come lineare e unico il percorso che porterà la Compagnia teatrale fiorentina a teorizzare, agli inizi degli anni Ottanta, il proprio concetto di *Teatro di Poesia*. Esso possiede una grammatica precisa, affinata nel tempo e nelle prove che la stessa Compagnia ha dovuto sostenere e che Tiezzi è riuscito a stringere e a sistematizzare traghettando il suo gruppo da un momento all'altro (da una crisi all'altra) del sistema teatrale italiano, non rinnegando mai, però, le sue precedenti esperienze. Anzi, caratteristica particolarissima di Tiezzi è il continuo uso delle citazioni, ma soprattutto delle autocitazioni. È questo il meccanismo che permette il raffinamento della sua arte. Ciascun spettacolo parte da quello precedente non solo nei temi e nelle idee, ma proprio nella forma. Nel tempo, tornando sempre su se stesso ma in maniera diversa, il linguaggio scenico diviene preciso, impara gli strumenti per una corretta comunicazione. Teatro Immagine, Teatro analitico-patologico-esistenziale, Teatro metropolitano, Teatro di Poesia: in ciascuno di questi momenti Tiezzi, Lombardi e D'Amburgo (questa la triade di fondatori emblema del gruppo) compiono un passo in avanti, perché, rinnegando il passato prossimo, lo superano continuando ad analizzarlo, ma secondo altri dettami, altre influenze. Si pensi a *Punto di rottura* (1979), il primo spettacolo che va incontro alla Nuova spettacolarità. Esso porta avanti la divisione in *studi* propria del periodo analitico, ma li riunifica da un punto di vista musicale e spaziale: non sono più assolutamente irrelati, ma rientrano in una coreografia. Ecco, allora, che qui si esemplifica lo spirito artaudiano che Tiezzi e il suo gruppo hanno sempre ostentato come un manifesto: la loro volontà di fuggire, continuamente, di non essere mai uguali a loro stessi, ma al contempo la capacità di

⁴⁴⁸ Nomadismo”, “frontiera”, “deserto”: sono tutti termini che fanno riferimento agli scritti critici di Bartolucci. Cfr. G. Bartolucci, *Testi critici 1964-1987*, a cura di V. Valentini e G. Mancini, Roma, Bulzoni, 2007.

⁴⁴⁹ S. Lombardi, *L'orizzonte della memoria*, in Magazzini Criminali, *Nascita della visione. Verso il teatro di poesia*, cit., pp. 146-147.

⁴⁵⁰ L. Mango, *Teatro di poesia. Saggio su Federico Tiezzi*, Roma, Bulzoni, 1994.

iscriversi all'interno di un *continuum* temporale. Mai frammentati del tutto, ma neanche mai appagati, essi sperimentano sulla loro pelle la tensione artistica alla frattura che però non trova mai soluzione, positiva (la guarigione) o negativa (il tormento). Il loro è uno spirito tragico: poetico, appunto.

Numerosi sono i convegni e le situazioni tra anni Settanta e Ottanta in cui artisti, studiosi e critici si ritrovarono e cercarono di ri-conoscersi, dando un nome al percorso che ognuno a modo suo stava affrontando. In quegli anni così caldi per il Nuovo teatro italiano la Compagnia capitanata da Tiezzi fu sempre presente, facendo ascoltare la propria voce e offrendo i propri lavori alla critica e alla crescita della discussione: presente al “Festival delle nuove tendenze” di Salerno con *Il giardino dei sentieri che si biforcano* (1976), dopo il quale Bartolucci conierà il termine “postavanguardia”⁴⁵¹; presente al convegno organizzato da Bartolucci “Teatro Spazio Ambiente” nel settembre del 1978 alla Certosa di Padula, in cui lo stesso critico affermò che la postavanguardia si era ormai esaurita (è a quel punto e per gli stessi motivi che Il Carrozzone cambiò il suo nome in “Magazzini Criminali”); presenti al convegno *Paesaggio metropolitano* del 1981 a Roma dove venne sancita la nascita del teatro postmoderno e della Nuova spettacolarità⁴⁵²; presenti, finalmente, al Convegno di Modena del 1986 dove – all'interno di un discorso più ampio che si esprimeva a favore di una reintegrazione dei testi letterari, dei personaggi e del racconto in virtù dello spirito di unificazione che aveva investito il sistema teatrale italiano (gli Stabili e il Nuovo teatro) – Tiezzi testimonierà il proprio approdo al Teatro di Poesia, a seguito della trilogia *Perdita di memoria*⁴⁵³.

Testimoni dell'intenso e inesauribile laboratorio di idee avvenuto tra Il Carrozzone/Magazzini Criminali e la critica teatrale sono anche le varie edizioni della rivista autoprodotta dalla stessa Compagnia: inizialmente chiamata Il *Carrozzone* e dal secondo numero, invece, appunto, *Magazzini Criminali*. Questo documento voleva essere una sorta di diario di bordo del loro percorso: numerosi sono all'interno gli interventi di importanti critici, studiosi, intellettuali italiani con cui gli artisti si erano messi in relazione e con cui si erano confrontati fin dagli esordi. Franco Quadri, Achille e Lorenzo Mango, Silvana Sinisi, Giuseppe Bartolucci e molti altri sono stati critici, infatti, che hanno accompagnato, osservato e riflettuto insieme alle giovani compagnie fin dagli anni Settanta, nel momento in cui si volle fare tabula rasa della ricerca e della sperimentazione del decennio precedente.

⁴⁵¹ Cfr. *Teatroltre*, n°14, Roma, 1976, a cura di G. Bartolucci.

⁴⁵² Intervengono al convegno Sandro Lombardi, Marion D'Amburgo e Federico Tiezzi, ognuno leggendo un brano di un unico testo intitolato *Il mistero della stanza chiusa*, ora raccolto in AA.VV., *Paesaggio metropolitano*, a cura di G. Bartolucci, M. Fabbri, M. Pisani, G. Spinucci, Milano, Feltrinelli, 1982.

⁴⁵³ Cfr. *Le forze in campo. Per una nuova cartografia del teatro. Atti del Convegno Modena, 24-25 Maggio 1986*, a cura del Centro Teatrale San Geminiano, Modena, Mucchi Editore, 1986. Cfr. anche sito: <https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com>.

Ciò che nel Convegno del 1986 era sentito ormai come inevitabile, poco meno di vent'anni prima era stato fortemente osteggiato. La parola *teatro* a metà anni Settanta era tornata ad essere «unificante»⁴⁵⁴: la ricerca, in qualche modo, era stata assorbita e stava per diventare “maniera”, il Nuovo teatro non voleva più rompere con le convenzioni ma stava rischiando di crearne di nuove. È in questa stagione che critici di una nuova generazione si legarono a questi «*rebels without cause*»⁴⁵⁵ (insieme a quello che allora si chiamava “Il Carrozzone” capitanato da Tiezzi, ricordiamo, ad esempio, Simone Carella e la Gaia Scienza di Barberio Corsetti, che fecero del nomadismo una scelta di vita e di linguaggio) per indagare insieme (teoria, pratica e riflessione critica) i nuovi approdi di una *quête* e di una sperimentazione teatrale che non volevano accettarsi come sopite: teoria e pratica teatrale non si ponevano limiti di convergenza, ma subivano un processo di elaborazione e riflessione costante volta a identificare e superare le aporie e le opportunità che di occasione in occasione comparivano. È Franco Quadri nel 1977 a scrivere:

perché in questi quasi dieci e più anni di partito preso fazioso, di commistione cercata coi compagni del Nuovo Teatro, trascorsi nel desiderio di sporcarmi le mani, di passare dalla recensione di merito (e di gusto?) alla trascrizione oggettiva, di scrivere attraverso l'affiancamento e la pratica organizzativa, solo modo per propugnare e diffondere la via che m'interessava e in cui credevo, una volta constatata la marginalità (e l'arbitrarietà) della posizione del critico rispetto a un campo come il teatro già di per sé marginale – di fronte alla realtà sociale, di fronte al dibattito delle idee –, in questi dieci e più anni sempre ho abbracciato, senza vergogna di lasciarmi andare, la scelta passionale.⁴⁵⁶

Dal 1976, con il loro intervento didattico *Il giardino dei sentieri che si biforcano* al Festival delle nuove tendenze di Salerno, i componenti de Il Carrozzone mettono in discussione tutte le istanze legate al Teatro Immagine, annientano la base della loro ricerca personale (il simbolo), assumendo come propria una realtà profondamente esistenziale, con le sue lacerazioni e contraddizioni, in luogo della precedente dimensione armonica con la quale avevano raccontato, ad esempio, il mito giapponese alla base di *Donna stanca incontra il sole* (1972). Il linguaggio teatrale pre-esistente viene violentemente cancellato e abolito attraverso una destrutturazione che, nelle teorizzazioni di Sandro Lombardi, assume la definizione di *teatro analitico*: tutti i dati primari (la luce, il suono, il corpo, lo spazio) sono sottratti ad ogni forma di struttura simbolica e assunti come

⁴⁵⁴ Cfr. F. Quadri, *Materiali per una non-introduzione*, in ID., *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, II, p. 9.

⁴⁵⁵ F. Tiezzi, *L'orizzonte delle parole*, in Magazzini Criminali, *Nascita della visione. Verso il teatro di poesia*, cit., p. 11.

⁴⁵⁶ F. Quadri, *Materiali per una non-introduzione*, in ID., *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, cit., p. 68.

puri significanti. Dal confronto dell'attore con i crudeli strumenti dell'analisi e della ripetizione hanno origine quegli esiti comportamentali e patologici, al confine tra l'*happening* e la *performance*, per i quali i critici conieranno il termine apposito di *teatro analitico-esistenziale*⁴⁵⁷. Viene smantellata anche l'idea di spettacolo: al suo posto rimangono degli "studi", unità di misura minimi, esercizi di studio del tempo, dello spazio e delle azioni degli attori, particelle analitico-teatrali da combinare ogni volta secondo uno schema diverso, inseguendo l'idea di teatro come forma d'arte «irriproducibile», «intrascrivibile», «indecifrabile»⁴⁵⁸. Come scrive Lombardi qui sotto, lo scontro, senza vincitori, tra il patologico messo in campo dall'attore (nello strenuo tentativo di "fare e basta") e le categorie analitiche salvaguardava dal *moloch* della sistematicità quella genuina poesia della rappresentazione che, in mezzo a tanta distruzione, non si poteva, comunque, fare a meno di preservare:

Tra *Presagi del Vampiro* (1976) e *Vedute di Porto Said* (1978) si situa *Ombra diurna* (1977), che resta per noi l'esempio più esatto di come far convivere l'analitico e il patologico, la freddezza e la passione, operando non sul superamento dei dati in forma di scrittura scenica, quanto sull'esibizione violenta di quegli stessi dati in rappresentazione immediata. Per "analitico" si intendeva principalmente un discorso di azzeramento e di "manifesto" di un nuovo teatro: sia *Presagi* che *Vedute* avevano l'ambizione di costituire un manifesto organico e completo di questo nostro nuovo modo di operare, anche se forse fu *Studi per ambiente* (1978) – che è stato rappresentato solo all'estero (Olanda, Germania, Belgio) e che raccoglieva alcuni studi di *Presagi* più altri di *Vedute* all'interno di una rinnovata ambientazione – a costituire il vero e proprio manifesto del teatro analitico. *Studi per ambiente* dimostrava, prima di tutto a noi, il superamento totale dell'idea di spettacolo come oggetto compiuto e immobile, e celebrava la poetica del frammento, come folgorazione autonoma e immediata di un fatto teatrale che condensa in sé il dato *analitico* della riflessione sul teatro – sui suoi elementi costitutivi, i suoi processi formativi ecc. – e il dato *poetico* della rappresentazione stessa.⁴⁵⁹

Dal 1980, invece, anno del debutto di *Crollo nervoso*, lo spettacolo da opera aperta assume definitivamente una forma conclusa: gli studi lasciano il passo a episodi uniti da un filo narrativo

⁴⁵⁷ In questi termini si esprime Tiezzi nello stesso libro: «Ogni operazione artistica e specialmente quella teatrale è la didattica della lacerazione tra operatore ed esistente: la lotta disperata che l'operatore ha con lo spazio, la violenza che usa al medesimo che gli fa violenza (solo violenza aiuta là dove violenza regna) è l'esposizione lucida della provocazione della tensione autoritaria delle dimensioni per farla esplodere; l'unico "dramma didattico" possibile è l'intervento freddo, cosciente, senza emozione dell'operatore che nel contrasto vuole esplosa questa sua "irriduzione"» (F. Tiezzi, *L'avventura analitica*, in G. Bartolucci, L. e A. Mango, *Per un teatro analitico esistenziale: materiale del teatro di ricerca*, Torino, Studio forma, 1980, p. 85).

⁴⁵⁸ F. Tiezzi, *Introduzione*, in Magazzini Criminali, *Nascita della visione. Verso il teatro di poesia*, cit., p. 7.

⁴⁵⁹ S. Lombardi, *L'orizzonte della memoria*, in Magazzini Criminali, *Nascita della visione. Verso il teatro di poesia*, cit., pp. 134-135 [corsivi dell'autore].

(un semplice *plot*) prefissato nella drammaturgia. Ma la grammatica con cui si scrive il racconto è sempre quella che attiene alla scrittura scenica: un testo non c'è ancora («parole, non testi»⁴⁶⁰ è una citazione di Tiezzi che può andar bene in ogni momento della sua ricerca, a partire da questo fino anche a *Commedia dell'Inferno*). La storia che si intende raccontare è un pretesto, un'occasione da cui partire per continuare ad applicare l'analisi ai corpi degli attori, ai luoghi, alle relazioni tra corpi e *phonè*, tra *phonè* e musica, e così via. Siamo, però, agli inizi degli anni Ottanta, in pieno periodo postmoderno. Se fino a questo spettacolo lo spazio scenico era considerato alla stregua di un *environment*, di un luogo da studiare e usare nella sua essenza reale, ora i Magazzini Criminali non solo impaginano lo spazio all'interno dello spazio canonico del teatro all'italiana (cosa già fatta in precedenti realizzazioni), ma gli donano proprio l'aspetto di un luogo spettacolare, separato dalla realtà e, tornando in qualche modo agli esordi del Teatro immagine, di «*témenos*»⁴⁶¹, ma questa volta laico.

È in questo frangente che si comincia a parlare di *Teatro di Poesia*: luogo artistico dove lottare contro il tempo presente, ma dove dare anche voce alle sue urgenze, sospendendo il tempo reale a favore del tempo dell'Arte. Il linguaggio di Tiezzi e della sua Compagnia risponde a questa urgenza di comunicazione, ma per parlare inventa un suo nuovo e personale linguaggio, che vuole sì assurgere a una dimensione universale, ma che, come prima cosa, identifica e riconosce i suoi interlocutori. Il loro linguaggio, nato nel crogiuolo del periodo analitico, dopo essersi mostrato unicamente come vocabolario di significanti, cerca ora l'unità del discorso e, guardando oltre il proscenio gli occhi degli spettatori, cerca con loro un dialogo. Ma che sia un dialogo imbastito sul linguaggio della poesia.

⁴⁶⁰ V. Valentini, *Alla ricerca delle storie perdute. Il teatro di poesia e i tre metodi del testo. Intervista a Federico Tiezzi*, in «Biblioteca teatrale», *Il teatro di fine millennio*, 74-76, aprile-dicembre 2005, p. 63.

⁴⁶¹ S. Sinisi, *Dalla parte dell'occhio. Esperienze teatrali in Italia 1972-1982*, Roma, Edizioni Kappa, 1983, p. 136.

3.2 – ATTORNO AL TEATRO DI POESIA.

La forma non è il fine del nostro lavoro, bensì il risultato.
M. Van Der Rohe.

È in occasione di *Sulla strada*, spettacolo del 1982, che Tiezzi formula, per la prima volta, il concetto di *Teatro di Poesia*, mutuando il termine dal poeta anglosassone Thomas Stearns Eliot e dal saggio di Pier Paolo Pasolini *Il cinema di poesia*⁴⁶². Scrive Tiezzi:

La poesia induce e reclama il disordine della visione: la prosa progetta e reclama l'ordine del mondo. Con la lingua di poesia si parla attraverso l'universo e la geografia: nella lingua di prosa si narra della storia e del mondo. [...]. In più la lingua di poesia ammette e reclama una buona dose di irragionevolezza e di segreto (il segreto metrico, l'indecifrabilità poetica); mentre la lingua di prosa determina uno svelamento dei passaggi della parola, una leggibilità senza alonature o fluttuazioni che non siano quelle della ragione.⁴⁶³

Tiezzi trova nella poesia il meccanismo scardinante del teatro borghese. La poesia parla una lingua segreta, strutturata attraverso il rigore della forma e dello stile. Apre nuovi squarci sul reale, poiché non lo descrive ma ne trova le corrispondenze celate. Poetica è la capacità di innalzare il fatto accidentale a concetto, attraverso una sua astrazione che si oggettivizza in forma. La lingua della poesia ingabbia le passioni in una griglia logica, mette ordine al disordine grazie ai mezzi stilistici con cui si costruisce lo spettacolo: quella "passione fredda" che Tiezzi riconosce in Pasolini e che indirizzerà la sua nuova fase di ricerca.

È stato essenziale per i Magazzini Criminali riflettere sull'opera di Pasolini: una necessità del desiderio per arrivare a conoscere, presi *per incantamento*, quella passione fredda, quell'ardore politico, quel calore, quel furore mediterraneo.⁴⁶⁴

Nella poesia il linguaggio parla in maniera ellittica, si avvicina al linguaggio onirico e irrazionale dei sogni (lo scrive Pasolini in *Il cinema di poesia*), si fonda su "ciò che vedo" e, quindi, su "ciò che sento", vive nel ritmo, nega l'ordine logico degli eventi, si slancia oltre la dimensione narrativa, descrittiva e psicologica. La poesia nel teatro di Tiezzi si fa segno e immagine lontana (come già accadeva nel loro primo periodo, quello legato al Teatro Immagine), rarefatta (come in Leopardi),

⁴⁶² P. P. Pasolini, *Il «cinema di poesia»*, in *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, pp. 167-187.

⁴⁶³ F. Tiezzi, *Nella parte selvaggia e in ombra della strada. Note di regia per "Sulla strada" verso un teatro di poesia*, in F. Tiezzi, S. Lombardi, M. D'Amburgo, *Sulla strada dei Magazzini Criminali*, Milano, Ubulibri, 1983, pp. 95-96.

⁴⁶⁴ F. Tiezzi, *L'orizzonte delle parole*, in Magazzini Criminali, *Nascita della visione. Verso il teatro di poesia*, cit., p. 11.

ma al tempo stesso concreta perché “attuata”. Tutto il teatro di Tiezzi, sin dalle origini, si fonda su questo concetto: ciò che accade è reale perché si confronta con ciò che è «esistente»⁴⁶⁵. Concepire lo spazio come un luogo, possedere il luogo attraverso l’azione e l’esplorazione degli attori (ad esempio, nel periodo analitico, la misurazione), preoccuparsi di ciò che accade e lasciarlo accadere (si veda la deriva patologica): tutti elementi che riportano al qui e ora dell’evento teatrale e che lo allontanano dalla rappresentazione di un fatto, di un racconto, di una storia. Il *Teatro di Poesia* si innalza al di sopra del piano razionale conosciuto, per aprire nuovi spazi di possibilità, diventare frammento lirico e aprire le porte alle emozioni e alla passione. Ma perché ciò accada, la griglia logica messa in pratica dal regista deve essere definita, certa e rigorosa. In tale griglia i movimenti degli attori sono esatti, studiati nei minimi dettagli e rispondono tutti a una precisa richiesta formale: “come posso tradurre questa idea in segno?”. Grazie a uno studio durato anni, e che ha le sue radici nel processo destrutturante della postavanguardia, la forma (il significante) si pone alla base della comunicazione. Sono le forme, poste una dopo l’altra, a creare il dramma, a essere portatrici di significato. Ma tali forme si comportano come parole, anzi sono le “parole” del dramma. Le diversità tra teatro di poesia e teatro di prosa riguardano soprattutto la sintassi e la grammatica. Nella poesia, e quindi nel teatro che ad essa si vota, lo stile (inteso come procedimento che rende visibile un’idea, secondo strumenti di comunicazione del tutto personali e soggettivi) è il fondamento della creazione. Lo schema formale obbliga la comunicazione a un salto di qualità verso categorie antimimetiche e concettuali. Il “teatro di prosa” fa leva sul naturalismo, sull’aderenza alla realtà; il *Teatro di Poesia*, invece, inteso come sprofondamento onirico, produce uno scollamento dalla realtà in chiave antinaturalistica, per raggiungere quell’obiettivo che così bene è espresso dal Padre dei *Sei personaggi* pirandelliani: «Meno reali, forse; ma più veri!».

Se di mimesi si vuole parlare, è possibile farlo per quanto riguarda l’aderenza del personaggio all’attore (e non viceversa). La responsabilità degli attori in qualità di “creatori di segni” è indiscutibile⁴⁶⁶. Dopo spettacoli come *Punto di rottura* e *Crollo nervoso* in cui il segno veniva talmente desementizzato e impoverito da divenire semplice segnale, i Magazzini Criminali non vogliono più esporre “in ostensione” sulla loro pelle i resti della loro epoca, ma vogliono raccontarla soggettivamente. A ciascun attore è chiesto di interpretare le richieste della regia secondo la propria esperienza e la propria natura/indole: ogni attore cuce su di sé la forma, l’immagine che più gli si avvicina. Il risultato è la creazione di personaggi/forme, ossia

⁴⁶⁵ Cfr. O. Ponte di Pino, *Gli analisti del nomadismo mentale. Conversazione con Federico Tiezzi*, in ID., *Il nuovo teatro italiano 1975-1988*, Milano, La casa Usher, 1988, p. 63.

⁴⁶⁶ «In questo vuoto pneumatico, senza tempo e senza luogo geografico definito, deflagreranno i segni crudi dell’amore, della paura, della violenza, della tenerezza. E ancora: i segni crudi della nostalgia e dei crepuscoli, della passione e della criminalità, dell’amicizia e dell’omicidio», S. Lombardi, *Il corpo negro e il fantasma bianco*, in S. Lombardi – M. D’Amburgo – F. Tiezzi, *Sulla strada dei Magazzini Criminali*, cit., p. 21.

depsicologizzati (come già in *Crollo nervoso*), e sono loro, di conseguenza, a diventare segni creatori sulla scena dell'*evento* di altri segni. Nelle improvvisazioni che precedono la costruzione dello spettacolo, ciascun attore racconta con le proprie azioni e il proprio corpo dei germi di dramma. È lo stesso Tiezzi a dirlo:

Spesso chiedo a un attore nuovo di muoversi rispetto a una situazione dalla quale si è partiti (una frase di Burroughs, una tenerezza con un'altra persona, uno sguardo lungo, un pezzo di sceneggiatura di Wenders o Coppola), come una macchina da presa: a lui la scelta di primo piano, campo lungo, campo medio o panoramica. *Non come se fossi una macchina da presa; sei la macchina da presa* di questa situazione. E poi si deve imparare a camminare allo stesso passo e a ridere in maniera identica.⁴⁶⁷

In questo modo di concepire la creazione teatrale non è l'attore ad avvicinarsi al personaggio, a tendere a una forma diversa da sé, ma, al contrario, è il personaggio che si adatta alla natura dell'attore che lo interpreta. Attore e personaggio sono figure limite: al contempo lontanissime una dall'altra, ma nello stesso tempo capaci di bruciare assieme creando energia. Brechtianamente il personaggio è straniato, ossia viene raccontato dall'attore, attraverso i costumi, i gesti, la voce, ma al contempo, inseguendo lo slancio di Artaud, il personaggio, inteso come una parte liberata del Sé, risulta essere una forma di "possessione". Marion D'Amburgo, ad esempio, è nota per la sua passionalità, per la sua instabilità emotiva che le permette di essere totalmente nel presente dell'azione, di essere ciò che pensa e che prova, senza filtri né mediazioni. Durante il periodo di prove di *Sulla strada*, Marion tiene un diario, che poi in parte pubblica nell'edizione Ubulibri – una pratica, quella del resoconto del processo che porta allo spettacolo, solita per quanto riguarda Il Carrozzone/Magazzini Criminali. È un testo che anche nella forma esprime le idee e il meccanismo del processo di lavoro (montaggio secondo le istanze di Ejženstejn e *cut-up* burroughsiano). Qui si evince perfettamente lo scambio che avviene tra il personaggio (la prostituta Venezuela, intesa come la passione selvaggia, ma anche come la Natura) e l'attrice.

Non riesco a lavorare. Non voglio. Voglio solo far emergere le vibrazioni. Cancello sempre più consapevolmente il reale. Voglio piangere, contorcermi, disfarmi come gli humus della foresta. La consapevolezza di essere in qualche modo perduta. Mescolo pagine di Conrad, Fitzgerald, Chase, Mishima alla mia vita, mi lego a loro con vero abbandono da amante. Scivolo nei canali putridi di vegetazione, tra fiori di ibisco e richiami di uccelli. [...] Nel mio cuore è riposto un

⁴⁶⁷ F. Tiezzi, *Il metodo impossibile del teatro o la scienza indecifrabile*, in Magazzini Criminali, *Nascita della visione. Verso il teatro di poesia*, cit., p. 127 [corsivo dell'autore].

segreto rabbioso, nel mio cuore si agita una fiamma. Non posso esistere, se non coltivando l'amore per l'impossibile. [...] *Sulla strada* è un segreto coltivato nella rabbia oscura della prima giovinezza. La nostra generazione come marchio da portare alla luce. L'osceno sentimentalismo di non sopportare di essere dimenticati. Cancellare il reale, riabbracciare la letteratura che mi si agita nel cervello. Credo alle visioni, alla passione.⁴⁶⁸

Lo spettacolo *Sulla strada* dei Magazzini Criminali ha le sue origini nell'omonimo romanzo *On the road* di Kerouac, monumento e mito di un'intera generazione, la loro. È la prima volta nella biografia dei Magazzini Criminali che un testo d'autore funge da ispirazione per uno spettacolo. Certo, alla base di tutti i loro spettacoli c'erano delle storie, persino in *Presagi del vampiro* (1976). Pure in questo che era stato lo spettacolo manifesto del loro periodo analitico-patologico-esistenziale (ossia esercizi di puro studio del linguaggio teatrale), uno degli studi si basava su di un racconto di Sciascia, precisamente la morte di Raymond Roussel. Ma qui, come in *Ebdomero* (1979) il testo originario fungeva solo da suggestione e da innesco; di esso non permaneva nulla nella costruzione dell'opera teatrale. Anche in *Sulla strada* non rimane nulla delle peregrinazioni *coast to coast* che rendono celebre il libro. Tiezzi e D'Amburgo selezionano solo il materiale che a loro interessa, e cioè l'ultima parte del romanzo, il viaggio verso Sud. Ma anche adesso il loro approccio al testo non equivale a un adattamento scenico, bensì è una completa, nuova riscrittura: loro la chiamano "sceneggiatura", prelevando il termine dal mondo del cinema (sono, comunque, ancora i tempi del Teatro metropolitano, della Nuova Spettacolarità). Nominarla così significa non solo costruire un ponte verso la cultura *pop*, ma anche decretarne l'assoluta originalità in quanto bene di consumo di massa. Essa è una creazione autonoma. In *Nascita della visione. Verso il teatro di poesia*, che viene dato alle stampe in contemporanea con il successo della trilogia *Perdita di memoria* (1984-1985), non si contempla ancora la possibilità di basare uno spettacolo su di un testo i cui autori non siano all'interno della Compagnia stessa: non sono possibili testi "allogeni". Il romanzo di Kerouac, quindi, è semplicemente un pre-testo, bacino da cui trarre parole ed emozioni, testo-simbolo di una generazione e patrimonio in comune con un pubblico che ha imparato ad amare il lavoro della Compagnia. Il testo di riferimento è per gli attori strumento attraverso cui raccontare loro stessi, il punto a cui è giunta la loro riflessione sul *viaggio* e la *frontiera*. Non si bada alla trama, alle avventure dei protagonisti, ma ai contenuti tematici esistenziali: la passione, l'avventura, il disordine, il sesso. Lo spazio non è ben definito: non c'è traccia di riferimenti riguardanti l'America. Il tempo è quello presente, non c'è alcun riferimento storico al dopoguerra, anzi ci sono presagi di una guerra imminente. Il viaggio di Sal Paradise (nello spettacolo chiamato

⁴⁶⁸ M. D'Amburgo, *Diario di una dama*, in S. Lombardi – M. D'Amburgo – F. Tiezzi, *Sulla strada dei Magazzini Criminali*, cit., pp. 111-112.

“Sal Paradiso”) e Dean Moriarty verso il Messico diviene il racconto dell’amore del primo per la prostituta Venezuela; sullo sfondo si stagliano le imprese di una banda di briganti in cerca di diamanti. Il testo di partenza viene smembrato e riaccorpato. Vengono eliminati tutti i riferimenti ai fatti, alla trama, mentre si preservano le descrizioni dei luoghi, dei tramonti, delle atmosfere tropicali. Ad essi vengono aggiunti frammenti provenienti da Jack London, Joseph Conrad, frammenti lirici provenienti dalla poesia cinese, oppure citazioni di precedenti spettacoli, come, ad esempio, dalla *Donna Stanca incontra il Sole* (1972). Il testo così ottenuto non ha una concatenazione narrativa, non sviluppa un racconto: il loro interesse sta nel descrivere una “temperatura emotiva”, non nel narrare dei fatti⁴⁶⁹. I Magazzini Criminali hanno deciso di fuggire dal contesto della città metropolitana, dal postmoderno, dal mondo fantascientifico divenuto ormai *cliché* a causa delle molte giovani compagnie che guardano con spirito di emulazione al successo internazionale di *Crollo nervoso* (1980). Così, prima di diventare “maniera”, si avventurano in una nuova forma di nomadismo, questa volta esplorando i confini della *wilderness*, un ritorno agli istinti e al recupero di una corporalità emotivamente calda. I Magazzini Criminali, famosi proprio per non concepire frattura fra Arte e Vita, sono partiti da una necessità esistenziale e a questa hanno dato fattezze di poesia teatrale.

New York non può essere il *luogo* in cui pensare la trascrizione scenica di *Sulla strada*. L’“universo in cui vorrei vivere”, metaforicamente parlando, non è più quello. È per questo che abbiamo cominciato a pensare allo spettacolo non tanto come ad un *attraversamento* dell’America, quanto piuttosto a una *discesa* dal Nord al Sud, dalla Storia alla natura, dalla civiltà alla *wilderness*.⁴⁷⁰

Le componenti tradizionali del dramma, seppur ancora molto timidamente, cominciano a farsi strada. I personaggi sulla scena non sono più solo dei nomi come in *Crollo nervoso*, ma dal momento che si basano su un romanzo preesistente, possiamo dire abbiano un *background*, un sostrato di “tradizione”. Sandro Lombardi è Sal Paradiso, Federico Tiezzi è Dean Moriarty (egli è la voce narrante del romanzo e quindi il ruolo non poteva che essere appannaggio del regista-attore), Marion D’Amburgo ha il ruolo di Venezuela. Julia Anzilotti, Mario Carlà, Grazia Roman e Rolando Mugnai sono, invece, i ragazzi selvaggi, i componenti della banda di mercenari capitanati da Sal e Venezuela. Già da questi pochi elementi si evince come i Magazzini Criminali si siano lasciati suggestionare dal romanzo, ma lo abbiano preso comunque solo come punto di partenza per una

⁴⁶⁹ «Si sbaglierebbe chi cercasse un racconto nello spettacolo dei Magazzini [...]. Qui si tratta soprattutto di uno stato d’animo [...]», in U. Volli, *Atterrano morbidi sulla strada i Magazzini Criminali*, «La Repubblica», 4 novembre 1982.

⁴⁷⁰ S. Lombardi, *Il corpo negro e il fantasma bianco*, in S. Lombardi – M. D’Amburgo – F. Tiezzi, *Sulla strada dei Magazzini Criminali*, cit., p. 15 [corsivi dell’autore].

speculazione del tutto personale, che mescola insieme archeologia della memoria e nuovi desideri. Sal e Venezuela pur essendo i protagonisti dello spettacolo non hanno tanto un'identità psicologica definita, quanto più rappresentano una particolare tensione emotiva, danno forma ad un concetto, sono funzioni dello spettacolo così come nel precedente periodo analitico erano gli attori stessi ad esserlo.

Venezuela (l'America sognata e tornata belva) incontra Sal Paradiso. È l'incontro di due avventure: una "presa" di spossamento, due territori alieni sulla *frontiera* di Dean. Belli rabbiosi e maledetti vogliono fuggire insieme con i diamanti [...]. Lei ha il ritmo nero delle vene della terra e della giungla; lui vuole quel ritmo. Incontrarsi è costituire una molecola. Nello spettacolo *riuniti*, mai separati, agiscono come corpo unico, indiviso, osmotico. Visti da lontano con le braccia alzate, le due teste di fiera e di uccello rapace, assomigliano alle raffigurazioni della dea Durga, dea, in India, della forza del sangue e della vendetta.⁴⁷¹

Il personaggio veste l'attore, vive sulla superficie della sua epidermide: egli è voce, movimento, ritmo e costume. Il costume è evidentemente il segno che più tangibilmente rende visibile l'idea che sottende i personaggi (una "maschera" afferma Marion nel testo qui sotto). Il procedimento di selezione dei materiali e di creazione dei bozzetti è assai interessante. È Marion D'Amburgo a occuparsene, in collaborazione con Loretta Mugnai.

Nella progettazione dei costumi di *Sulla strada* c'è stata in un primo tempo la necessità di focalizzare gli elementi suggestivi di partenza – guerra, banda, giungla, eccetera – e poi di scivolarci immediatamente sopra eliminando le punte più immediatamente riconoscibili. [...] la pelle, quindi, come corrispettivo immediato di una urgenza selvaggia. Non vista nel senso di un uso decorativo o di abbellimento. Ma nel senso più vasto di *maschera*, di corpo celato in senso magico, di definizione del proprio *totem*, o della tribù che si riveste dei propri colori di guerra. Così tigre, zebra e serpente sono diventati i *totem* dei Magazzini Criminali, celati dietro sottili ambiguità del senso e del segno. Esempio: Venezuela assimilata alla tigre. Venezuela dice: "Accoccolata sulla sabbia calda ringhio come un animale da preda"; "Sono come una tigre in gabbia"; "Non mi devi addomesticare perché sono selvaggia". Di conseguenza, procedendo ambigualmente, la pelle che Venezuela si trova a indossare è piuttosto quella bianca maculata di nero della zebra, filtrata poi attraverso il motivo del serpente nelle altre presenze che toccano personaggi femminili.⁴⁷²

⁴⁷¹ F. Tiezzi, *Nella parte selvaggia e in ombra della strada*, in S. Lombardi – M. D'Amburgo – F. Tiezzi, *Sulla strada dei Magazzini Criminali*, cit., pp. 76-78.

⁴⁷² M. D'Amburgo, *Diario di una dama. I costumi*, in S. Lombardi – M. D'Amburgo – F. Tiezzi, *Sulla strada dei Magazzini Criminali*, cit., p. 120.

Notiamo subito come vi sia la necessità di rendere visibile l'idea che sottende il personaggio. Ma essa è ibridata dai procedimenti di montaggio e *cut-up* che caratterizzano anche tutte le altre scritture della scena. Il procedere all'interno della creazione è frammentario, si sviluppa per visioni, immagini, alonature. «Si tratta semplicemente di delineare orizzonti»⁴⁷³ scrive Lombardi, intendendo per “orizzonti” il contrario delle definizioni specifiche. Per questo i costumi vengono messi in relazione con il personaggio che devono vestire, entrambi poi analizzati concettualmente per definire il segno più indicato che li rappresenti (in questo caso ogni personaggio era messo in relazione con un animale) e infine rimescolati secondo gli strumenti burroughsiani. Ciò che si vuole ottenere è un *geroglifico*, ossia artaudianamente un segno divenuto simbolo ma non riconducibile a una interpretazione. Esso si ottiene attraverso un processo di riduzione, eliminazione e semplificazione del materiale. Nel geroglifico inteso anche come frammento lirico si esprime un linguaggio di soglia, a vocazione metaforica, perennemente teso al possibile ma al contempo di una materialità concreta.⁴⁷⁴ Nel geroglifico il contenuto visibile, l'immagine è indispensabile. Per questo motivo, mutuando il termine dal poeta inglese Eliot, possiamo parlare per le immagini coniate dal regista di “correlativi oggettivi” dell'azione drammatica, ossia «una serie di oggetti, una situazione, una catena di eventi che saranno la formula di una emozione particolare; tali che quando i fatti esterni, che devono terminare in esperienza sensibile, siano dati, venga immediatamente evocata l'emozione»⁴⁷⁵.

Elaborare il correlativo del testo (la trascrizione per la scena di Tiezzi e D'Amburgo) significa prima di tutto progettare il luogo del dramma: «una landa senza confini, un'immaginaria terra di nessuno in cui sottrarsi alla realtà e lasciarsi andare alla deriva»⁴⁷⁶. Tiezzi concepisce la scena come un luogo reale in cui realmente si debbano muovere i suoi attori⁴⁷⁷. Diversamente da *Crollo nervoso*, in cui una scatola scenografica conteneva le loro azioni, in *Sulla strada* è il teatro all'italiana ad essere interpretato come spazio di attraversamento. Vi è un ritorno alle convenzioni teatrali: la scena è inquadrata da sipario e quinte e lo spettacolo è diviso in due atti. Nel primo atto lo spazio è vuoto, solo due scalette aeree scendono dall'alto («la prima immagine è una discesa, uno

⁴⁷³ S. Lombardi, *Il corpo negro e il fantasma bianco*, in S. Lombardi – M. D'Amburgo – F. Tiezzi, *Sulla strada dei Magazzini Criminali*, cit., p. 13.

⁴⁷⁴ Per una maggiore disanima del concetto di geroglifico cfr. L. Mango, *Viaggio nel cuore oscuro del teatro*, in *Magazzini Criminali, Nascita della visione*, cit., p. 157.

⁴⁷⁵ T. S. Eliot, *Amleto e i suoi problemi*, in ID., *Opere*, Milano, Bompiani, 1986, p. 734.

⁴⁷⁶ S. Lombardi, *Il corpo negro e il fantasma bianco*, in S. Lombardi – M. D'Amburgo – F. Tiezzi, *Sulla strada dei Magazzini Criminali*, cit., p. 15.

⁴⁷⁷ «La scenografia non è l'imitazione di uno spazio, ma è la determinazione di uno spazio concreto, la sua localizzazione. Non delimitazione di uno sfondo, ma un fondo su cui passare all'azione, la possibilità di uno spazio che determina la possibilità di un'azione (corsivo dell'autore)», F. Tiezzi, *Nella parte selvaggia e in ombra della strada*, in S. Lombardi – M. D'Amburgo – F. Tiezzi, *Sulla strada dei Magazzini Criminali*, cit., p. 79.

spiondare negli abissi della coscienza»⁴⁷⁸). Sono, come al solito, le azioni degli attori a disegnare i contorni, a rendere concreta questa nuova *empty room*, questo «vuoto pneumatico»⁴⁷⁹, luogo di visioni e di allucinazioni. Ma come già in *Crollo nervoso*, lo spazio acquista un significato univoco ed è lo spazio della storia: un racconto che unisce tutti i frammenti spaziali e temporali sotto l'egida dell'emozione. È la stanza dove si manifestano i segni e i geroglifici che attraverso le azioni degli attori la rendono concreta, è il luogo vuoto che viene riempito e tradito dall'energia dei *performer*, una banda di ragazzi selvaggi che sono prima di tutto un gruppo. La scena all'italiana è per metafora la scatola cranica in cui si sviluppano e prendono forma i concetti: è il luogo dove si manifestano le idee. Scrive Tiezzi, pochi anni dopo, come contributo agli Atti del Convegno internazionale di Studi "Gordon Craig in Italia" (Campi Bisenzio, 27-29 gennaio 1989):

Arrivare al cuore del dramma: questo è ciò che chiedo ad uno scenografo (come poi lo chiedo al musicista, al costumista e supremamente all'attore), affinché i vari diversi elementi abbiano uno e un solo termine, e che questi siano decifrabili e riconducibili a un'idea, a un unico pensiero.⁴⁸⁰

Al contempo però sul palcoscenico si espone il processo che come in un rito porta a un risultato preciso, nello scontro tra l'analisi fredda del linguaggio teatrale e l'elemento caldo della passione degli attori. Nel secondo atto la scenografia (firmata da Tonino Liberatore) è monumentale: le rovine di un tempio azteco, che però al termine dello spettacolo crolla di fronte allo sguardo degli spettatori. La distruzione del tempio non è un semplice *coup de théâtre*, ma è il correlativo visivo che racchiude e porta a termine il tema dello spettacolo: «la violenza della nostalgia del disordine proprio al luogo naturale, o al vuoto»⁴⁸¹. È proprio questa modalità di attraversamento, eseguita con la massima precisione da parte degli attori e di tutte le altre scritte sceniche, che crea poesia, ossia uno scollamento dalla realtà per raggiungere un livello di comunicazione diverso.

Il patrimonio di uno spettacolo è la forza vitale, l'energia in cui ogni dato, luce, musica, spazio, testo, attore si ammaglia per dare un impatto, un'emozione unica, che è l'unica forza del teatro e la ragione del suo esistere.⁴⁸²

⁴⁷⁸ S. Lombardi, *Il corpo negro e il fantasma bianco*, in S. Lombardi – M. D'Amburgo – F. Tiezzi, *Sulla strada dei Magazzini Criminali*, cit., pp. 20-21.

⁴⁷⁹ *Ibidem*.

⁴⁸⁰ F. Tiezzi, *La scena come «forma simbolica»*, in *Gordon Craig in Italia – Atti del Convegno internazionale di studi. Campi Bisenzio, 27-29 gennaio 1989*, a cura di G. Isola e G. Pedullà, Roma, Bulzoni, 1993, p. 253.

⁴⁸¹ *Ibidem*.

⁴⁸² F. Tiezzi, *Nella parte selvaggia e in ombra della strada*, in S. Lombardi – M. D'Amburgo – F. Tiezzi, *Sulla strada dei Magazzini Criminali*, cit., p. 125.

L'illuminazione non è utilizzata per supportare la scenografia ma ha una sua autonomia espressiva che le consente di agire attivamente il luogo scenico, tracciandone le nervature emotive e mettendone in evidenza le strutture compositive. La luce funge da commento psicologico ai gesti e alle dimensioni vocali degli attori, traccia con il trascolorare dall'alba, alla notte, al tramonto i passaggi emotivi che strutturano la dinamica dello spettacolo.

Anche la musica (creata appositamente da Jon Hassel, con il contributo alle percussioni di Nana Vasconcelos e Miguel Frascóni) segna i passaggi e i mutamenti delle condizioni psicologiche e geografiche, fornendo loro una variazione di "temperatura". Essa funge da collante tra le varie scritture sceniche, soprattutto per quanto riguarda le azioni degli attori, fornendo una base metrica per le coreografie. Fulcro di tutto è sempre l'attore. Jon Hassel compone le tracce musicali basandosi sull'osservazione del movimento dei personaggi; vorrebbe non fosse una musica creata a priori ma appositamente cucita "su misura" sulle azioni, così come il regista le ha strutturate.

Fondamentale è il ritmo, caratteristica prima del Teatro di Poesia, con «la sua cadenza le sue assenze i suoi intervalli»⁴⁸³. A esso rispondono tutti gli strumenti linguistici dell'arte teatrale, ma, come scrive Tiezzi, sintagma di base del metro è l'attore, inteso alla stregua di misura del cosmo, del nuovo ordine scenico: «attraverso la partitura regolare o irregolare del respiro, l'attore forma una partitura ritmica e timbrica in cui battute e movimenti nella loro relazione con la musica lo spazio e la luce divengono puri versi»⁴⁸⁴. I gesti degli attori grazie al ritmo e alla musica si riproducono in coreografie ed esse sono precisissime immagini in movimento che rispondono ai segni che il regista vuole creare, come evinciamo nelle note di regia che corredano l'edizione di *Sulla strada*⁴⁸⁵: parole espresse fisicamente, che nel linguaggio della *poesia* equivalgono a una griglia logico-matematica (lo stile).

La voce, invece, trasformata la parola letteraria in *phonè*, scardina il testo attraverso la sua esecuzione. La frase letteraria continua ad essere esplorata ed eseguita ritmicamente, ma è anche supporto emotivo (la parola non è più semplice segnale della postmodernità come in *Crollo nervoso*). Le parole liberano i sentimenti dei personaggi, grazie a una voce che esplora tutte le sue possibilità di intonazione: dalla declamazione, all'urlo, al sussurro. È una voce che diviene canto. Ogni attore esplora le sue potenzialità, in base alle proprie peculiarità fisiche, mentali e sentimentali. La voce acquista corporeità grazie all'esecuzione ritmica e musicale dell'attore e diviene, quindi, il correlativo con il quale si dipinge il personaggio. Possiamo quasi affermare che la

⁴⁸³ *Ivi*, p. 96.

⁴⁸⁴ F. Tiezzi, *L'orizzonte delle parole*, in Magazzini Criminali, *Nascita della visione. Verso il teatro di poesia*, cit., p. 14.

⁴⁸⁵ Cfr. F. Tiezzi, *Nella parte selvaggia e in ombra della strada*, in S. Lombardi – M. D'Amburgo – F. Tiezzi, *Sulla strada dei Magazzini Criminali*, cit., pp. 88-94.

voce, la *phonè*, è il personaggio (almeno per quanto riguarda i due ruoli principali, Sal paradiso e Venezuela). Il gesto vocale è “parola concreta”.

Un respiro unico pervade l'intera scena, come risultante dell'incontro ritmico delle varie scritture sceniche: tutto ubbidisce ad un'unica concertazione tra le varie parti, in cui la tessitura spettacolare assomiglia sempre più a uno spartito musicale. Non a caso Quadri ha scritto di *Sulla strada* come di «un momento di transizione al grande spettacolo»⁴⁸⁶, poiché il linguaggio dei Magazzini Criminali era teso, in analogia, verso il melodramma classico, forma di spettacolo in cui la musica (qui da intendersi come una sinfonia ritmica le cui basi si fondano sull'esattezza del calcolo matematico) muove grandi passioni ed emozioni.

In occasione di *Perdita di memoria* (1984-1985), la trilogia che segue immediatamente lo spettacolo ispirato al romanzo di Jack Kerouac e che Mango a ragione considera un «autentico spartiacque»⁴⁸⁷ nell'esperienza artistica dei Magazzini Criminali, Tiezzi ha modo di aggiungere:

Ho la piena coscienza di voler dare una codificazione all'arte teatrale che manca all'Occidente. O meglio, avere dei *testi* che possano essere interpretati secondo un sistema di segni (*uno stile*) che ancora manca e che con i Magazzini vo lento elaborando. Una codificazione per quello che ho chiamato “teatro di poesia”: una “struttura di rappresentazione” (per testi di *idee*, per un *teatro filosofico*, neoplatonico). Una struttura di rappresentazione simile a quella che Brecht dette per i suoi drammi e Artaud (il dio che mi possiede) per il suo teatro. Loro sono da anni i miei due punti di partenza, le mie due comete.⁴⁸⁸

Brecht e Artaud, dunque, sono i due fari nella ricerca della Compagnia: l'enunciazione e la discussione delle idee (la dimensione razionale) da usare contro una narrazione drammatica di stampo borghese, in concomitanza con la lacerante ed esibita frattura della passione (la dimensione irrazionale) dovuta alla tensione continua e fallimentare verso ciò che vuole essere universale. Con *Perdita di memoria* Tiezzi si inerpica nel difficile tentativo («vo lentamente elaborando», scrive) di superare l'aporia che Pasolini aveva riscontrato nella ricerca di una lingua poetica per il cinema:

l'istituzione linguistica, o grammaticale, dell'autore cinematografico è costituita da immagini: e le immagini sono sempre concrete, mai astratte (è possibile solo in una previsione millenaristica concepire immagini-simboli che subiscano un processo simile a quello delle parole, o almeno delle radicali, in origine concrete, che nelle fissazioni dell'uso, sono diventate astratte). Perciò

⁴⁸⁶ F. Quadri, *On The Road Now. Introduzione*, in S. Lombardi – M. D'Amburgo – F. Tiezzi, *Sulla strada dei Magazzini Criminali*, cit., p. 8.

⁴⁸⁷ L. Mango, *Teatro di poesia. Saggio su Federico Tiezzi*, cit., p. 123.

⁴⁸⁸ F. Tiezzi, *La memoria di Federico*, in F. Tiezzi, *Perdita di memoria. Una trilogia per Magazzini criminali*, Milano, Ubulibri, 1986, p. 128 [corsivi dell'autore].

per ora il cinema è un linguaggio artistico non filosofico. Può essere parabola, mai espressione concettuale diretta.⁴⁸⁹

Se, infatti, Pasolini nel suo *Manifesto per un nuovo teatro* aveva teorizzato un teatro più da ascoltare che da vedere, Tiezzi pensa a una parola che possa essere tradotta e non recitata sulla scena. La grande novità introdotta da questa trilogia è proprio il recupero della parola come portatrice di significato⁴⁹⁰. Ma, attenzione, la parola, che in *Perdita di memoria* diviene verso lirico (fondamentale è la versificazione che deforma in chiave ritmica la struttura narrativa del dramma), è il punto di partenza sulla quale si agglutinano tutti gli altri linguaggi della scena. Essa deve essere introiettata e resa visibile dai corpi degli attori, dall'uso dello spazio, dal confronto con le luci e la musica; non può esistere come dramma senza il supporto di tutti gli altri linguaggi della scena. Anzi, i testi che Tiezzi scrive per i Magazzini Criminali contengono idealmente in sé già tutte le altre scritture. Solo così la parola, resa immagine, fatto concreto, potrà trasmettere delle idee: come *synolon* di concetto e di forma, di idea e azione scenica (e con azione scenica intendiamo qualsiasi tipo di intervento e cortocircuito messo in atto da attori, musica, testo e spazio). La “frase” o “sintagma” che ne deriva è, quindi, una successione di situazioni visive e visionarie attuate e fissate sulla scena. Ma abbiamo parlato, in generale, di “parole”, appunto: non di “testi”. In *Perdita di memoria* le drammaturgie sono firmate dallo stesso regista e hanno sì un filo narrativo ben definito, una costruzione drammaturgica prefissata, che le fanno avvicinare al concetto di “dramma”, ma il testo che ne esce è molto di più: è la messa in forma, drammatizzata, del progetto concepito per il teatro e per la scena. Come a dire che il dizionario di cui si avvale Tiezzi è direttamente quello dei segni visibili da lui creati ed è con quello che scrive il suo spettacolo. Tiezzi, attore e regista grande appassionato del teatro orientale e nella fattispecie di Zeami, come quest'ultimo scrive avendo già chiara un'immagine spaziale di partenza, conoscendo gli attori che dovranno rendere visibili i suoi versi attraverso la recitazione, pensando il ritmo complessivo dell'opera. Scrive Lombardi:

Naturalmente, nello scrivere, Federico pensava già in termini teatrali. Ogni immaginazione, ogni fantasia, ogni situazione che proponeva erano già parzialmente risolte in senso scenico sin dal momento della scrittura. La composizione del testo aveva per lui lo stesso peso e la stessa

⁴⁸⁹ P. P. Pasolini, *Il «cinema di poesia»*, cit., p.172.

⁴⁹⁰ «Non credo che la presenza di un testo verbale abbia cambiato il nostro modo di lavorare. La verità è che sentivo il bisogno di significato, forse di un messaggio, di un tipo di comunicazione che in una forma veramente chiara e decodificabile fornisce allo spettatore nuovo alimento per la mente», così Tiezzi in V. Valentini, *Alla ricerca delle storie perdute. Il teatro di poesia e i tre metodi del testo. Intervista a Federico Tiezzi*, cit., p. 58.

importanza dell'invenzione spaziale. Credo, anzi, che ad affacciarsi alla sua mente nel momento dell'intuizione di un nuovo lavoro sia sempre stata un'immagine.⁴⁹¹

Le opere della trilogia non sono un pre-testo, non sono opere chiuse, costruzioni esclusivamente letterarie, ma nascono come azione scenica e contemporaneamente prendono consistenza letteraria. L'idea di partenza, la necessità e le immagini che l'accompagnano, si traducono in accumulo letterario. I versi scritti da Tiezzi respirano di quella mitologia personale che da sempre ha accompagnato la produzione artistica della Compagnia: oltre a citazioni dallo stesso Genet, o da Burroughs, troviamo i classici della letteratura italiana, Dante, Poliziano, Carducci, Pascoli, la poesia italiana medievale, e ancora Penna, Tessa, e molti altri che per assonanze e associazioni libere vanno a costituire un grande affresco della lingua italiana. Una lingua lirica, custode di un mistero e di un segreto inarrivabili. Se dovessimo tener conto solamente dei testi letterari, ci troveremmo di fronte spesso a momenti di forte oscurità, dove il senso fatica a venire a galla: questo perché le parole (i testi) sono prima di tutto ritmo ed è la recitazione degli attori che fornisce una chiave di senso (il ritmo «supera e rafforza i significati», scrive Quadri⁴⁹²). Tali parole, così riassemblate insieme, custodiscono in sé la necessità dell'accadimento: hanno un ritmo, una musicalità, una forma e uno stile personale che si fonda indissolubilmente con ciò che dovrà accadere e con chi lo attuerà. Chiara è la vicinanza anche a Beckett, a colui che ha fatto deflagrare il testo mediante l'uso consapevole del linguaggio, che ha reso afasico il dire attraverso il dire stesso. Beckett ha dilaniato il significato per innalzare a grado massimo il significante (che si fa segno e conquista il significato). Talmente è urgente la necessità di una lingua nuova per il *verbo* del suo teatro che Tiezzi giunge ad inventarsela. È la cosiddetta "lingua dei morti": una lingua ibrida, frutto di un *pastiche* di dialetti, italiani antichi, latino, etrusco e suoni onomatopeici, una lingua fatta per significare uno stato d'essere piuttosto che essere portatrice di un senso⁴⁹³. Comincia qui, in questo momento della sua ricerca, l'attenzione sempre più forte per una lingua *altra*, che comunichi altro, capace di andare al di là della "funzionalità": una lingua poetica. Confessa Tiezzi in un'intervista a Valentina Valentini:

Quando proposi a Sandro Lombardi e a Marion D'Amburgo di lavorare su un testo completamente scritto da me, salutarono la notizia urlando dalla gioia. Stavamo tutti

⁴⁹¹ S. Lombardi, *Gli anni felici. Realtà e memoria nel lavoro dell'attore*, Milano, Garzanti, 2004, p. 170.

⁴⁹² F. Quadri, *Introduzione*, in F. Tiezzi, *Perdita di memoria*, cit., p. 17.

⁴⁹³ Presente in *Genet a Tangeri* e in *Ritratto dell'attore da giovane* – qui come lingua propria dei personaggi cosiddetti "Muti" –, doveva essere l'unica lingua nel mai scritto *Paolo Uccello*, mentre verrà eliminata totalmente in *Vita immaginaria di Paolo Uccello* a favore di una maggiore comprensibilità, date le polemiche che nel 1985 avevano investito i Magazzini Criminali successivamente all'episodio dell'esposizione di una morte reale di un cavallo nel mattatoio di Rimini durante una replica di *Genet a Tangeri*.

sperimentando lo stesso bisogno di un testo con parole che rispondessero al nostro particolare modo di lavorare, di conseguenza, quindi, di un testo creato da uno di noi. D'altra parte, sapevamo che un testo specifico richiede un determinato modo di lavoro, come succede per Brecht, Artaud e Beckett. Questi sono esempi che ho sempre tenuto a mente.⁴⁹⁴

Perdita di memoria si compone di tre drammi scenici distinti: *Genet a Tangeri* (1984), *Ritratto dell'attore da giovane* (1985) e *Vita immaginaria di Paolo Uccello* (1985). Interessante notare, per quanto riguarda la prima parte della trilogia, che Genet è solo un simbolo: il personaggio-Genet (interpretato da Marion D'Amburgo) non è la persona realmente esistita. L'opera non racconta la sua vita: egli è una figura simbolica nella quale si manifesta il destino tragico dell'essere nell'atto di donarsi alla morte. Tiezzi vuole sviluppare un'idea e si serve degli strumenti verbali che la letteratura gli offre. La scelta di calare la sua arte nell'universo letterario (dopo aver attraversato la moda letteraria con la *beat generation* di *Sulla strada*) preannuncia le mosse che verranno effettuate in tutte le successive produzioni de I Magazzini: cominciano i primi passi verso il ritorno alla tradizione letteraria.

Perdita di memoria assume le fattezze di una "grande opera". Somma e punto di arrivo di tutte le esperienze precedenti, riletti e trasfigurati gli elementi dei vecchi spettacoli, la parola visibile diviene strumento pittorico con il quale dipingere la scena, secondo quella drammaturgia dell'immagine già cara ai tempi di *Donna Stanca incontra il Sole*⁴⁹⁵. Secondo Mango, il Teatro di Poesia vede congiungersi e confrontarsi dialetticamente il Teatro della crudeltà di Artaud e l'Antroposofia di Steiner. Il Teatro di Poesia è frutto di quest'incontro e si pone come continuo ma sempre variabile equilibrio tra dissoluzione e costruzione. Se durante la postavanguardia i linguaggi scenici venivano destrutturati per essere analizzati, Tiezzi ora, attraverso la sua personale scrittura drammatica, analizza ed esercita la sua riflessione sul significato del Teatro e sul suo segreto.

Anche la costruzione della scena acquista sempre più quei tratti che saranno caratteristici degli anni successivi. L'utilizzo dello spazio e il muoversi degli attori e degli oggetti segnano i tempi della storia. Come già si era iniziato in *Punto di rottura* (1979), lo spazio viene utilizzato dagli attori in modo tale da disegnare e significare un preciso arco temporale e quindi in grado di rappresentare le tempistiche dell'azione. Nel caso di *Punto di rottura* era un percorso di avvicinamento dal fondo verso il proscenio: usando il lessico cinematografico (come allora fece la Compagnia), "dal campo lungo al primo piano". Lo spazio è usato concretamente ma è sempre un luogo della mente. Vive di questa doppia natura. Viene agito e viene pensato. Viene esperito ma

⁴⁹⁴ V. Valentini, *Alla ricerca delle storie perdute. Il teatro di poesia e i tre metodi del testo. Intervista a Federico Tiezzi*, cit., p. 57.

⁴⁹⁵ Secondo Quadri è un «ritorno alla parola poetica dei loro inizi» (F. Quadri, *La passione di Jean Genet*, in «Panorama», 28 maggio 1984).

deve anche essere interpretato. In *Perdita di memoria*, lo spazio scenico è sempre tripartito. In *Genet a Tangeri* e in *Vita immaginaria di Paolo Uccello* la presenza di due sipari, uno in proscenio e l'altro sullo sfondo dischiudono drammaturgicamente la vista su un altrove che si scorge sempre più in profondità. Il luogo dell'azione è nel mezzo: spazio bloccato, nel primo caso, da filo spinato posto tra boccascena e spettatori, quasi a voler definire il palcoscenico come prigione, o inferno⁴⁹⁶. Il sipario ha un significato simbolico, è la palpebra degli occhi che apre lo sguardo su prospettive lontane, su una visione ulteriore. Nel primo e nel terzo testo il sipario sul fondo si apre sullo spazio dei morti (la *hall* del cinema Lux di Tangeri nel primo caso, sede di Madame Porte – la Morte –; la “stanza bianca dove gli attori ammutoliscono”, nel secondo) che dischiude la possibilità di una conoscenza quasi iniziatica, alla quale altrimenti gli spettatori non avrebbero accesso. Al centro, tra i due sipari (il primo rosso e il secondo dorato in *Genet a Tangeri*, entrambi dorati in *Vita immaginaria di Paolo Uccello*⁴⁹⁷), vi è uno spazio vuoto, con pochi oggetti nel primo (delle stuoie a terra, quattro lampade a formare gli angoli di un quadrato, dei letti su un lato) e con una semplice scalinata sul fondo e un trapezio nell'altro. In *Vita immaginaria di Paolo Uccello*, il primo sipario si apre sullo studio del pittore che è tutto d'oro, ricordando così l'iconografia bizantina e il suo senso d'infinito o di incalcolabilità degli spazi: segno contaminato da un'altra arte per sottolineare il rifiuto dell'artista fiorentino della prospettiva esatta. Discorso a parte bisogna fare per *Ritratto dell'attore da giovane*, in cui si possiamo considerare lo spazio tripartito, ma questa volta la terza dimensione non è oltre il secondo sipario dorato, bensì, sotto il livello del palco, poiché quasi tutto lo spazio scenico è occupato da una grande piscina colma d'acqua, sul cui fondo è riposto il quadro di Friedrich *Il naufragio della Speranza* e dove sono precipitati i cadaveri dei morti massacrati da Marion. Interessante, inoltre, notare il percorso dei quadri nel corso della trilogia. In ogni spettacolo infatti vi è la copia di un quadro d'autore: *Atlanta e Ippomene* di Guido Reni nel primo, *Il naufragio della Speranza* di Friedrich, come già detto, nel secondo e *La battaglia di San Romano* di Paolo Uccello nel terzo. Similmente a quello che è il movimento, ad esempio, di *Punto di rottura*, i quadri si spostano da oltre il secondo sipario, nel caso di *Genet a Tangeri*, nel palco vero proprio (ma sul fondo della piscina) in *Ritratto dell'attore da giovane*, mentre la tela viene semisvelata dal primo sipario in proscenio in *Vita immaginaria di Paolo Uccello*, in un avvicinarsi costante della visione. Attori e spazio, insieme, raccontano il susseguirsi degli eventi e proprio gli interventi dei primi sul secondo (il porsi in proscenio a sipario chiuso – vedi il prologo di *Genet a Tangeri* –, oppure l'aprire il sipario per poter accedere alla stanza d'oro – vedi l'arrivo di Paolo Uccello in proscenio dopo il prologo –) determinano i segni che favoriscono l'interpretazione dello spettacolo.

⁴⁹⁶ In *Ritratto dell'attore da giovane*, Marion D'Amburgo pone dei lumini a dividere la sua zona da quella degli spettatori: un'altra ambientazione cimiteriale.

⁴⁹⁷ Sull'uso del sipario nella scrittura scenica dello spazio cfr. F. Tiezzi, *La scena come «forma simbolica»*, cit., p. 258.

Federico Tiezzi nel saggio *La memoria di Federico*, definisce come struttura di base del suo lavoro e del Teatro di poesia la somma di tre testi: testo poetico, testo musicale e testo dell'attore⁴⁹⁸. Del testo poetico abbiamo già abbondantemente parlato: in esso è già racchiusa la regia poiché contiene il senso e gli intenti metodologici di costruzione della scena. Il testo musicale è come sempre molto importante nel metodo compositivo di Tiezzi poiché si adegua all'azione drammatica interpretando, presupponendo e condizionando ritmicamente il testo; e, inoltre, sottolinea e ridetermina l'ambiente teatrale, facendolo percepire anche come ambiente sonoro. Rispetto a *Sulla strada* i Magazzini Criminali tornano a creare personalmente la colonna sonora, non avendo trovato, lavorando con Jon Hassel, un compositore capace di creare una musica costruita sulle proprie azioni, sui tempi, sui ritmi degli attori. La musica secondo Tiezzi continua a fungere da collante, mettendo in discussione tutte le altre scritture sceniche, anzi, condizionando pesantemente la scena: per questo il rapporto con chi crea la colonna sonora deve essere del massimo ascolto e della massima fiducia. Rispetto agli spettacoli precedenti, la colonna sonora non è più così pervasiva, rimane costante ma non ha più i volumi e il carattere immersivo, ad esempio, di *Crollo nervoso*.

L'attore rimane sempre il metro di misura di tutta quanta l'opera teatrale. In *Perdita di memoria* Tiezzi afferma la centralità dell'attore come misuratore e regolatore dello spazio fisico e di quello psichico, di quello percettivo e di quello immaginativo; non tanto come veicolo fonico e gestuale della parola scritta, ma come colui che reintegra la parola, attraverso il ritmo del suo proprio corpo: una marionetta fornita di una biografia e di una sensibilità propria. Di un colore, di una sfumatura unica, potremmo dire. L'attore riveste la parola del proprio corpo e della propria voce, dando così vita al personaggio che è la risultante di un insieme di immagini che seguono il ritmo del suo respiro. L'attore rende visibile la parola, vestendola con la propria presenza e le proprie azioni, facendola vibrare nello spazio. Crea così dei segni che sono l'arrivo del confronto dialettico con gli altri due testi. Segni carichi di *pathos* poiché emotivamente carichi della biografia dell'interprete; segni indispensabili perché sono il mezzo, lo strumento con cui la poesia si comunica al pubblico. Gli attori vivono la poesia, lasciano che il segreto dei simboli creati dal regista/autore faccia vibrare le corde della loro interpretazione e riportano l'esperienza al pubblico attraverso la sintesi di alcune forme che diventano la loro personalissima chiave di accesso al mistero del testo. La trilogia di Tiezzi, proprio per la sua particolare tipologia di scrittura che non può prescindere dalla scena, è composta da "testi in potenza" che si attuano solo se si incontrano con gli attori e le esigenze esistenziali per i quali l'autore ha scritto, su misura, i versi.

⁴⁹⁸ F. Tiezzi, *La memoria di Federico*, in ID., *Perdita di memoria*, cit., pp. 131-135.

Parafrasando Mies Van Der Rohe, potremmo dire che il teatro così come lo intende Federico Tiezzi non parte da un'idea di forma che in seguito viene ricreata sulla scena: il regista e gli attori partono da un problema di vita e attraverso un processo tecnico e di costruzione arrivano alla forma così come si arriva ad un risultato.

3.3 – ASPETTANDO DANTE. IL RECUPERO DEL TESTO DRAMMATICO.

Nel 1986 ebbe luogo a Modena un convegno che fu un'ulteriore occasione di incontro tra critici, studiosi e artisti teatrali che avevano fatto della sperimentazione la loro scienza d'indagine. Il frutto di questo convegno fu un documento in cui si auspicava il superamento del teatro postmoderno, suggerendo la reintegrazione dei testi letterari, dei personaggi e del racconto, dopo quasi trent'anni di "scisma" più o meno netto dal testo drammatico. Il fronte teorico e quello pratico del teatro giungevano ora ad affermare insieme un recupero della drammaturgia testuale, in una vera e propria sintesi hegeliana, superando il veto circa la presenza di un pre-testo, senza però decretare un primato della parola sulla scrittura scenica. Bartolucci, per tenere a bada le intemperanze del soggetto artistico narcisista, suggeriva di pensare lo spettacolo come un'opera unica, in cui la scrittura scenica fornisse la chiave compositiva sia in una dimensione orizzontale (spazio, percezione, sensibilità) sia in verticale (introducendo la funzione temporale, come discrimine proprio della scrittura narrativa)⁴⁹⁹. Tiezzi partecipò a tale convegno, testimoniando l'esperienza del proprio *Teatro di Poesia* (e parlando soprattutto della consapevolezza di aver raggiunto dopo *Perdita di memoria*, la consapevolezza di una quarta scrittura scenica: quella spaziale), dato che la trilogia appena conclusasi aveva già portato a galla suddette istanze e necessità⁵⁰⁰.

In qualche modo, una storia, un racconto erano sempre stati alla base del processo di creazione della Compagnia Il Carrozone/Magazzini Criminali/Magazzini, anche nel più spietato e crudele periodo analitico, come, ad esempio, per *Presagi del vampiro*, laddove il racconto della morte di Raymond Roussel era servito da innesco in uno *studio* per le suggestioni e le improvvisazioni degli attori. Solo in *Vedute di Porto Said*, per affermazione dello stesso Tiezzi⁵⁰¹, il montaggio di scene, intese esclusivamente come esercizi di misurazione dello spazio e di investigazione dei vari linguaggi scenici, avevano completamente perso di vista una storia suggestionante di partenza. Ma, anche in questo caso, giungeva "in extremis" l'occhio dello spettatore a fornire una necessità esistenziale, un'interpretazione sostanziale di quanto era accaduto sulla scena. Così, ad esempio, disse Quadri, pur negando una possibile ermeneutica dei gesti teatrali, quando introdusse al pubblico televisivo la trasmissione RAI dello spettacolo nel dicembre 1978:

⁴⁹⁹ Cfr. G. Bartolucci, *L'opera contro il deserto*, in ID., *Testi critici 1964-1987*, a cura di V. Valentini e G. Mancini, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 313 – 331.

⁵⁰⁰ Cfr. F. Tiezzi, *Il quarto testo è lo spazio-pensiero*, in AAVV, *Le Forze in campo. Per una nuova cartografia del teatro. - Atti del convegno. Modena, 24-25 maggio 1986*, Modena, Mucchi editore, 1987, pp.83-88.

⁵⁰¹ Cfr. V. Valentini, *Alla ricerca delle storie perdute. Il teatro di poesia e i tre metodi del testo. Intervista a Federico Tiezzi*, cit., p. 55.

Il saldarsi dei vari studi, condotti con una ferrea logica materialistica, comunica allo spettatore l'angoscia di una ricerca d'identità senza sbocco, accompagnata all'insofferenza per la prigionia dell'ambiente, delle convenzioni, di ogni involucro, del corpo stesso. È l'angoscia di una generazione alla ricerca d'una via d'uscita. [...] Ma nonostante i termini colti che si sono usati, le proposte del Carrozzone non sono difficili o poco accessibili: bisogna affrontarle come si guarda un quadro informale, senza l'ansia di chiedersi continuamente "cosa vuol dire", lasciandosi trascinare dalle sensazioni – che aldilà del fascino della composizione – investono un malessere che è di tutti noi.

Molti furono i giornalisti e critici che ne scrissero in questi termini. Ad esempio De Monticelli scrisse sul *Corriere della Sera*: «È il linguaggio allucinato e ripetitivo della macchina o dell'uomo ridotto a puro robot che, magari senza volerlo, queste immagini finiscono con l'evocare»⁵⁰².

Fino a *Perdita di memoria* la Compagnia fiorentina aveva sempre messo in scena, traslata in forma teatrale, se stessa e la propria mitologia personale, raccontando attraverso il teatro, sulla propria pelle, quella volontà di nomadismo che l'aveva sempre portata ad essere *a latere* rispetto al pensiero dominante della società, ai limiti della frontiera. Ciò accadeva anche nelle storie messe in scena e rese "visibili" nel periodo del Teatro Immagine, in quelle drammaturgie rarefatte e tradotte in maniera chiara e diretta sul piano dell'azione scenica, che divenivano forza rituale, arcaica e lontana. In esse si traduceva la volontà di porsi al di fuori della parabola borghese del teatro novecentesco, istituendo un nesso indissolubile ed esclusivo tra Arte e Vita. Ancor più chiaramente ciò si esprimeva nella fuoriuscita del lato masochistico e patologico, che potremmo intendere come urgenza di fuga e recupero del corpo, derivante dalla gabbia logica nella quale si rinchiudevano gli attori durante il periodo analitico, in quella claustrofobica macchina reiterativa che, proprio grazie alla coazione a ripetere, negava tutto il loro precedente passato, cancellando qualsiasi tipo di lettura di tipo simbolico o narrativo. A seguire, il Postmoderno e la Nuova Spettacolarità si declinavano nuovamente nel doppio rapporto tra Arte e Vita intessuto dai loro interpreti: mentre il mondo rientrava nei loro palcoscenici urbani, gli attori de *I Magazzini Criminali* si proiettavano nel mondo e nella società, come "giovani ribelli" burroughsiani, ibridando la loro condotta esistenziale con i prodotti della propria casa di produzione, le loro *fanzines*, il loro aspetto e la loro energia, fondendo la loro identità con quella delle *stars* del grande spettacolo (il divismo). Fino ad arrivare a *Ritratto dell'attore da giovane*, in cui una ritrovata narrazione sottoforma di monologo recitato dagli attori-personaggio si mescolava con i ricordi e con la mitologia personale degli attori-interpreti per creare

⁵⁰² R. De Monticelli, *Il teatro che non è teatro*, «Corriere della Sera», 12 aprile 1978.

un racconto che attraverso la riflessione sulla natura stessa degli attori rappresentati e, quindi, del teatro in generale, proiettava la propria ombra sull'intera umanità.

Abbiamo parlato di *racconto*, ma vogliamo distinguerlo nettamente dalla forma della *narrazione*. Abbiamo usato il termine *racconto* intendendolo come un tema funzionale all'innescò, un pretesto di partenza, tale da coagulare attorno ad un centro suggestionante tutte le varie parti di cui si compone lo spettacolo. Esso, però, non dà struttura, lascia libero campo alle interpretazioni, le quali suggeriscono solamente un "perché" esistenziale e generazionale alla necessità di questi spettacoli (potremmo dire che il destinatario recepisce un senso d'insieme, senza poter dare un significato preciso a ciò a cui assiste). La *narrazione*, invece, implica non solo un polo aggregativo, ma introduce il fattore tempo, il disporsi verticalmente delle azioni attorno a un centro (anche se non in forma lineare magari, ma comunque anche "in negazione" istituisce un *prima*, un *durante* e un *dopo*). Un'insieme di azioni in connessione temporale tra loro implica un dramma, che il destinatario (lo spettatore) è capace di decifrare. In *La Donna Stanca incontra il Sole* vi era sì alla base una leggenda giapponese che una voce fuori campo (il narratore-regista, Tiezzi) si preoccupava di raccontare nel suo dipanarsi narrativo, ma essa si rarefaceva nell'esecuzione scenica, nel *témenos* immerso nell'oscurità in cui prendevano forma, senza alcuna diretta connessione con la parola, i gesti di scena: il racconto non si tramutava in dramma, ma ne era solo l'ombra, il ricordo. Quadri faceva riferimento al cosiddetto «dramma involontario»⁵⁰³ proprio del periodo analitico, inteso da critici e giornalisti come "dramma generazionale"; ma già in *Crollo nervoso*, così come in *Sulla strada*, assistiamo ai primi tentativi di una narrazione che, però, più che in un dramma, si coagulavano in un *plot*, in una trama di ascendenza cinematografica, strumentalizzata per descrivere nel primo caso la deriva spettacolare ed epidermica della nuova società degli anni Ottanta (*Crollo nervoso*), nel secondo la fuga da quel mondo per un'immersione totale nell'emotività e nella *wilderness* (*Sulla strada*). Le vicende drammatiche erano suggerite, ma si perdevano poi in prospettive universali. *Perdita di memoria* segna il passaggio definitivo ad una narrazione drammatica degli eventi scenici, in cui le indagini sullo spazio e il tempo contraggono le loro spinte centrifughe per riunificarsi attorno ad un testo e a dei personaggi. Tiezzi è autore, in questo caso, dei testi drammatici, che forniscono una precisa collocazione spazio-temporale alle azioni degli attori, in grado di adeguarsi direttamente al loro stile recitativo e alle loro necessità vitalistiche ed esistenziali. Meglio ancora: le parole scritte dal regista-drammaturgo si intessono con i gesti degli attori, il ritmo del testo diviene un tutt'uno con il ritmo della scena, dando forma a drammi che, pur nel lirismo delle loro immagini e delle loro evocazioni, permettono una lettura precisa degli accadimenti e una decrittazione dei simboli presenti all'interno della metafora

⁵⁰³ L. Mango, *Teatro di poesia. Saggio su Federico Tiezzi*, cit., p. 82.

narrativa e teatrale. *Perdita di memoria* segna anche l'inoltrarsi della Compagnia in riflessioni che sempre più hanno come oggetto il Teatro stesso. I temi da loro affrontati assumono sempre più prospettive universali: il senso della tragedia, la tragedia dell'esistere, il valore dell'Arte, la tragedia artaudiana dell'Arte, il rapporto dell'Arte con il potere. Da questo momento in poi tale prospettiva non sarà più abbandonata.

Sopraggiunge, con il finire degli anni Ottanta, l'uso di testi di provenienza esterna alla Compagnia (magari commissionati da loro stessi) e, soprattutto, attinenti al patrimonio letterario: Tiezzi comincia a rapportarsi con testi della letteratura (anche teatrale) contemporanea, servendosi come strumento per veicolare le sue idee per fornire una sua interpretazione del testo. Il dramma teatrale d'autore è, però, punto di partenza e non punto di arrivo perché la messa in scena finale non è necessariamente il testo così come l'autore (o il riduttore) l'ha scritto; anzi, nel Teatro di Poesia, non vi è affatto il concetto di messa in scena del testo, bensì, potremmo dire, si affronta e si crea una "messa-in-discussione-sulla-scena" del testo. Per farlo, anche grazie alle sovvenzioni statali di cui i Magazzini beneficiano, Tiezzi si avvale di varie maestranze (luci, scenografia, costumi), con cui la regia dialoga (e che, comunque, pilota) per disegnare e scrivere lo spettacolo sul palcoscenico. Per questo Attisani piuttosto che riferirsi a scrittura scenica preferisce il termine *composizione*, «evento semanticamente più complesso di una scrittura in quanto organizzazione vivente di diversi materiali»⁵⁰⁴. Nell'ottica di dover rispondere ad un momento storico che vede il Nuovo teatro essere programmato anche dagli Stabili, il loro apparente "ritorno all'ordine" è in realtà un tentativo di rifondazione dell'idea stessa di Teatro, in cui la nuova drammaturgia riconquistata non debba essere solo testuale, poiché in essa adesso concorrono tutti i linguaggi scenici:

Credo che ora sia necessario scendere nel campo avversario, fare riconoscere quel che facciamo non più come esperienza marginale, ma come esperienza fatta da artisti, da scenografi, da registi, da attori, da musicisti; un'esperienza che si compie produttivamente in maniera dissimile da quella del teatro commerciale, ma con una maggiore sostanza specifica, una maggiore interiorità, una maggiore possibilità educativa e morale.⁵⁰⁵

⁵⁰⁴ A. Attisani, *Solidarietà, sinergia forse*, in AAVV, *Le forze in campo. Per una nuova cartografia del teatro. - Atti del convegno. Modena, 24-25 maggio 1986*, cit., pp. 93-94.

⁵⁰⁵ Così Tiezzi in O. Ponte di Pino, *Gli analisti del nomadismo mentale*, cit., p. 69.

Il loro lungo percorso di sperimentazione non cessa con il finire degli anni Ottanta, ma Tiezzi traghetta la sua Compagnia all'interno di quel processo che Meldolesi ha giustamente indicato come una tensione tra *unificazione* e *politeismo*⁵⁰⁶.

Il Teatro è il luogo prescelto per la manifestazione delle idee. Il testo originale subisce manomissioni e scardinamenti, rielaborazioni e riscritture, in base all'idea che il regista e i suoi attori vogliono portare in superficie: il nuovo concetto di dramma che prende vita sulla scena, ottenuto alla fine di un processo di lavoro, è frutto di una scrittura scenica autonoma che, seguendo i dettami di Artaud, unisce in un unico formato drammaturgico testo e messa in scena. Il dramma risultante da una tale scrittura è finalmente una partitura di parole (scritte o parlate), movimenti, voci, luci e musiche, che nel loro agglutinarsi hanno acquistato sempre più nel tempo una peculiare grammatica, divenendo una vera e propria lingua, con cui la Compagnia giunge adesso a riscrivere interamente i testi ai quali si avvicina, trasformando il testo originale in testo spettacolare. La struttura drammaturgica così ottenuta deve sottolineare contemporaneamente la storia e l'esposizione dell'idea.

Il teatro si fonda su un'estetica autonoma, come diceva Copeau, non è ancella del testo o messinscena di un testo, non è la scultura gotica "sottomessa" alle leggi dell'architettura delle cattedrali, è al contrario una scultura a tutto tondo che si è liberata dal "peso" dell'architettura per nominarsi autonomamente nello spazio.⁵⁰⁷

A questo periodo fanno riferimento tre spettacoli, definiti da Tiezzi «trittico sulla nullità dell'essere»⁵⁰⁸ (basti questo a sottolineare il contenuto universale delle idee messe in scena, di volta in volta, da I Magazzini): *Come è* (1987), *Hamletmaschine* (1988), *Medeamaterial* (1988). Il primo è tratto dall'omonimo romanzo di Samuel Beckett, mentre gli altri due sono testi teatrali scritti da Heiner Müller. Entrambi gli autori sono drammaturghi contemporanei che hanno a loro volta rivoluzionato il concetto di teatro e, di conseguenza, di scrittura per il teatro.

L'adattamento drammaturgico di *Come è* viene affidato a Franco Quadri, che precedentemente aveva curato anche la traduzione del medesimo romanzo dal francese. Se, infatti, Tiezzi sapeva che «un testo specifico richiede un determinato modo di lavoro»⁵⁰⁹, aveva necessario bisogno di un mediatore per approdare all'interpretazione di un testo autoriale non più scritto da lui

⁵⁰⁶ C, Meldolesi, *Unificazione e politeismo*, in AAVV, *Le forze in campo. Per una nuova cartografia del teatro. - Atti del convegno. Modena, 24-25 maggio 1986*, cit., pp. 33-40.

⁵⁰⁷ Così Tiezzi in *Intervista a Federico Tiezzi sullo spettacolo Artaud (1987)*, a cura di M. Giacobbe Borelli, in «Biblioteca teatrale», *Artaud. Variazioni per un dialogo franco-italiano*, nn. 109-110, gennaio-giugno 2014, p. 250.

⁵⁰⁸ V. Valentini, *Alla ricerca delle storie perdute. Il teatro di poesia e i tre metodi del testo. Intervista a Federico Tiezzi*, cit., p. 63.

⁵⁰⁹ *Ivi*, p. 57.

stesso (come nella precedente trilogia). Il ruolo di questo critico teatrale con il quale si era sviluppato via via nel tempo un rapporto di stima e amicizia reciproca, che aveva saputo interpretare, stimolare e correggere il viaggio artistico di Tiezzi e dei suoi attori, si fonde ora con la vera e propria creazione artistica: Quadri diviene *Dramaturg* (così come successivamente anche Renata Molinari e Achille Mango serviranno da consulenti drammaturgici per la creazione di *Hamletmaschine*). Il romanzo beckettiano, che è un romanzo di idee e che per questo viene scelto da Tiezzi, è di una teatralità impossibile: in esso «un intimo respiro drammatico è sempre lì lì per farsi teatro»⁵¹⁰, ma viene poi meno. In un mare di fango, nell'infinito incontro/scontro con oggetti senza alcuna importanza, l'Io narrante, solo e alla deriva, racconta la sua vita, all'interno della quale rilevanza massima ha l'incontro con un altro personaggio, Pim, tanto importante da decretare la distinzione dell'esistenza del protagonista in tre segmenti: prima, durante e dopo l'incontro con il fantomatico personaggio, il quale, una volta avvenuto l'incontro, si nega, pur sotto tortura, al protagonista lasciandolo poi nuovamente nella solitudine a interrogarsi sul senso della propria vita. Quadri ri-attiva la scrittura beckettiana riducendo la torrenzialità delle parole del testo e dando un "ordine teatrale" al linguaggio romanzesco: egli dota di un proprio ritmo interno, ogni volta diverso, ciascuna delle tre parti in cui è suddiviso il romanzo. Tiezzi affida poi ciascun segmento a tre diversi interpreti (della prima parte e del suo ritmo greve e sincopato è interprete Marion D'Amburgo; del secondo e del suo ritmo salmodiante lo stesso Tiezzi; mentre la conclusione dall'eloquio piacevole e filosofico è affidata a Lombardi). Inoltre *Dramaturg* e regista concordano nel dare più ampio spazio ai due segmenti periferici, riducendo notevolmente l'episodio centrale dell'incontro con Pim: il rapporto vittima-carnefice e la relativa rappresentazione del tormento, apparentemente così semplici da restituire teatralmente, vengono relegati sul fondo. Questo perché il cuore del dramma teatrale così ottenuto vuole essere la visione tragica del mondo propria di Beckett. Sulla scena assistiamo all'attesa dell'evento tragico, inteso come momento di conoscenza e incontro con l'altro-da-sé, e alla conseguente analisi della tragedia, intesa artaudianamente come condizione priva di catarsi sulla quale la nostra natura di "troppo-umani" può solo riflettere a posteriori. Tre attori, tre presenze, si agitano sul palcoscenico; la loro voce è nettamente separata dal corpo. La voce dell'interprete sul palcoscenico viene, infatti, diffusa meccanicamente tramite una registrazione, evidenziando così la completa stonatura tra spirito, *flatus vocis*, e presenza fisica; sottolineandone il disequilibrio, l'impossibilità di un ritrovato congiungimento. Questa sorta di marionette tragicomiche perennemente sconnesse dalla loro voce, fantasmi del loro essere originario – una Marion D'Amburgo allo stato larvale, dai gesti perennemente in differita sulla propria voce (con un sontuoso vestito orientale che copre un corpo completamente bendato,

⁵¹⁰ L. Mango, *Teatro di poesia. Saggio su Federico Tiezzi*, cit., p. 131.

richiamo agli appestati di Artaud, e una maschera del teatro Nō che una volta tolta rivela grottescamente la presenza di una seconda maschera) e un Sandro Lombardi vestito come un clownesco Estragone o Vladimiro – ci rammentano che non stiamo assistendo ad una messa in scena del romanzo di Beckett, ma lì sulla scena ad essere rappresentata è l'immagine dello stesso scrittore/drammaturgo (nella sua natura femminile e maschile) e soprattutto il suo pensiero, preso come emblema della condizione tragica dell'esistere umano. Tanto più che nulla dell'ambientazione straniante e post-umana dell'universo beckettiano rimane nello spettacolo: l'indistinta marea di fango si tramuta in un palcoscenico minimalista, dai pochi e significativi oggetti. Tiezzi mette a nudo il Teatro: il pensiero di Artaud interviene sul caotico mondo beckettiano; la crudeltà della semplificazione porta a galla quel vuoto scenico che è il *sequel* dell'apocalisse, dal quale bisogna ripartire riflettendo su quanto accaduto (in questi termini la riflessione ha molto a che fare con l'azione dello specchio, il riflesso, con l'immagine ri-portata in superficie). Ci troviamo nel ventre della balena, quando tutto è ormai già concluso, pronti, come scrive Tiezzi nel foglio di sala, a «leggere nel procedere stesso del teatro: e analizzare poeticamente la formazione e creazione di un'opera scenica»⁵¹¹. Attorno agli attori si trovano “relitti famosi” della mitologia beckettiana, alla deriva, provenienti da altre drammaturgie dell'autore irlandese: una sedia a rotelle, un registratore, delle banane, un dondolo, un ombrellino; tutti oggetti straniati, abbandonati, a cui – per la nuova geometria nella quale si collocano – solo l'essere vicini conferisce significato.

La drammaturgia di Quadri risulta essere, in conclusione, un riflesso (ecco qui l'azione dello specchio sopra allusa) dell'opera originale, un lavoro di recupero a posteriori, sulla quale Tiezzi opera successivamente la sua personale reinterpretazione scenica. Ne risulta uno spettacolo «fortemente mentale»⁵¹² in cui l'essenzialità della concezione scenica fa da contraltare ad una scelta linguistica che rimane fortemente legata alla poesia, così come Tiezzi precedentemente l'aveva intesa: ascetica, rarefatta, frammentaria. Dimensione simbolica e costruzione scenica fanno tutt'uno, come possiamo notare nell'interpretazione che il regista dà del palcoscenico. Lì sopra compare nuovamente la scatola di veneziane di *Crollo nervoso*, ma questa volta non occupa interamente tutta la scena all'italiana. Essendo spostata diagonalmente rispetto al pubblico, lascia ora intendere un fuori e un dentro, identificandosi così come “scatola cranica”, spazio delle idee, di messa in forma del pensiero; mentre tutto lo spazio restante è già luogo del mondo. Il Teatro non si contrappone più alla realtà, com'era in *Sulla strada*, ma ne è il riflesso idealizzato, luogo d'analisi di un pensiero sul mondo e sull'esistenza umana.

⁵¹¹ Testo non pubblicato.

⁵¹² F. Tiezzi, *Autodiffamazione e scena per Beckett*, in «Magazzini», n. 9, gennaio 1987.

Apparentemente come in *Sulla strada*, anche in *Hamletmaschine* il teatro si pone al di fuori del mondo, inarrivabile. Ma a farci capire la differenza e il diverso rapporto che la regia intesse ora con lo spettatore, entra in gioco l'uso dello spazio riservato al pubblico, nel macro contenitore che è l'edificio teatrale, riaffermando così quanto diceva Craig del teatro greco: «l'intero teatro era la scena»⁵¹³. Tutti i personaggi di ruolo maschile⁵¹⁴ salgono sul palcoscenico, attraversando lo spazio destinato agli spettatori, mediante una rampa che scende in platea. I personaggi provengono dal mondo reale, giungono nello spazio del teatro da un fuori e lì, una volta raggiunta la macchina teatrale, si annichiliscono, sono pronti a farsi sezionare concettualmente, analiticamente, in quel luogo inaccessibile, di un'esperienza estrema – quella della poesia – che si isola dalla prosaicità del mondo e le nega asilo. Spettatore e attore misurano insieme lo spazio e lo rendono geometricamente performativo (essendo emittente e destinatario i poli estremi dell'azione teatrale e delimitando così gli angoli degli sguardi reciproci), in modo tale da poter essere utilizzato in modo concreto e simbolicamente strutturato.

Sulla scena il testo di Müller viene rifunzionalizzato. Il drammaturgo tedesco si era servito delle vicende shakespeariane relative al principe di Danimarca per una riscrittura che rifletteva sulla crisi degli stati socialisti nell'Est Europa: durante la quarta scena dell'opera, un Amleto in piena crisi edipica si toglieva la maschera da *dramatis personae* per rivelarsi al pubblico come attore, “interprete” (secondo la dicitura mülleriana) non più capace di dare un senso alle sue parole, poiché si trovava di fronte alle rovine delle ideologie. Tiezzi, a sua volta, amplia l'orizzonte del testo drammaturgico, ne legge il sottotesto. Nell'opera scenica de *I Magazzini* l'interprete di Amleto, che fin dall'apertura del sipario dichiara la sua finzione⁵¹⁵, è immagine del senso di abbandono e di prigionia dell'uomo contemporaneo, di disfacimento e sovvertimento totale del mondo. Il testo originario di Shakespeare torna in qualche modo a splendere nella nuova opera spettacolare firmata da Tiezzi, in quanto il nuovo Amleto non è più relegato in un contesto storico preciso (la crisi del blocco socialista), ma, denunciando fin dall'inizio la sua natura di interprete di quel ruolo (o meglio, di ciò che non è più), trasforma l'opera in una discussione sul rapporto universale tra arte e Storia umana, rispecchiando così l'intera umanità (così come l'Amleto shakespeariano è riflesso della crisi

⁵¹³ E. G. Craig, *Il mio teatro. L'arte del teatro - Per un nuovo teatro - Scena*, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 203. Cfr. anche *Gordon Craig in Italia - Atti del Convegno internazionale di studi, Campi Bisenzio, 27-29 gennaio 1989: organizzato dal Centro studi storia del teatro in età contemporanea*, a cura di G. Isola e G. Pedullà, Roma, Bulzoni, 1993.

⁵¹⁴ Nella riscrittura mülleriana del dramma di Amleto vengono espunti tutti i personaggi femminili. Tranne Ofelia. Tiezzi decide di lasciarla sola sul palcoscenico all'apertura del sipario, poiché ella è «parte integrante del luogo del teatro, del suo edificio sia fisico che simbolico, ne è anzi l'immagine più emblematica: l'originario, la natura profonda e femminile» (L. Mango, *Teatro di poesia*, cit., p. 144), come in *Ritratto dell'attore da giovane*, d'altronde.

⁵¹⁵ Le prime parole che Lombardi, nei panni di Amleto, recita sulla scena del dramma, dopo un prologo fatto di fronte al sipario chiuso, sono: “Io ero Amleto” e, poco dopo, “Io non sono più Amleto”. Tiezzi accorpa insieme queste frasi, ricavandole da passi diversi del testo.

e dei dubbi dell'uomo moderno): il personaggio è di nuovo, sulla scena de I Magazzini, come in Shakespeare, sperduto in mondo che non riesce più a decifrare e del quale legge solamente i segni della fine. Lo spettacolo viene introdotto da un prologo, costituito dal montaggio di due frammenti estranei al testo: un brano dei *Negri* di Genet e un racconto dello stesso Müller, *Il padre*. Con il primo il protagonista, dopo essere salito sul palco dalla pedana che lo collega alla platea, respinge ogni tipo di contatto con il pubblico, rimarcando il proprio isolamento in quella dimensione teatrale dalla quale lo spettatore è estromesso, così come in *Genet a Tangeri* un filo spinato divideva i luoghi del mondo da quelli dell'arte. Il racconto autobiografico di Müller serve, invece, a mescolare la dimensione particolare dello scrittore a quella universale della *dramatis personae*: così come l'Ur-Amleto è portatore della verità sulla morte del re suo padre, il protagonista del nuovo spettacolo è reso dal regista portatore della voce del drammaturgo tedesco che è stato testimone dell'arresto del genitore da parte delle SS: Tiezzi si serve delle reali vicende di Müller per amplificare e concretizzare le riflessioni sulla fine della contemporaneità.

Non c'è nessun segno sul palcoscenico che ricordi i Paesi socialisti dell'Europa dell'Est. Tiezzi va oltre, deve raccontare l'intera condizione umana. Una grande giostra a cavalli campeggia sul fondo e su questa, all'inizio dello spettacolo, montano tutti i personaggi che arrivano dalla platea: correlativo oggettivo dell'inazione di Amleto, la giostra corre senza condurre mai in nessun luogo (su di essa, come immagine finale dello spettacolo, troneggerà la Morte a ribadire l'eterno ritorno dell'uguale). All'interprete di Amleto dà corpo Sandro Lombardi: avvolto in un cappotto nero, con una gorgiera bianca che suggerisce il costume barocco del principe danese, ha il volto dipinto come un clown triste e degli occhialetti neri come fosse un personaggio beckettiano. Beckett si lega a Müller: I Magazzini non perdono mai la direzione, ogni nuovo spettacolo (siamo pur sempre in un trittico) porta avanti le istanze del precedente.

Non recito più alcuna parte. Le mie parole non dicono più niente. I miei pensieri succhiano il sangue alle immagini.⁵¹⁶

È proprio seguendo questi pensieri espressi dall'interprete del dramma che Tiezzi riporta sullo spazio della scena direttamente le immagini, i riflessi delle parole di Müller. È per questo che, durante lo spettacolo, per l'interprete di Amleto è più il tempo che si trascorre ad osservare ciò che succede, rispetto a quello in cui si prende parola: un correlativo oggettivo che pur andando contro l'esatta modalità di scrittura del dramma, ne attira in realtà in superficie la caratteristica immanente. Se infatti nucleo del testo mülleriano era una serie di monologhi in cui il protagonista si rivelava

⁵¹⁶ I Magazzini, *Hamletmaschine* di Heiner Müller, scena IV, trad. S. Vertone, Brescia, Ed. l'Obliquo, 1988.

logorato dall'inazione, da quelle parole a cui non riusciva a dare più un senso, qui, sulla scena, noi lo vediamo prigioniero di quelle stesse parole, del vaniloquio al quale è costretto. È un muro di veneziane, presenti anche in questo spettacolo, a dichiarare la prigione linguistica nella quale vivono i personaggi. Questa volta sulle loro pareti annerite compaiono scritte alcune parole del testo (rimando ai geroglifici scritti sulle pareti con cui terminava *Genet a Tangeri*), così che il pubblico abbia chiaro che amletica, perché amletico è il *verbum*, è proprio quella dimensione di prigionia, di estromissione da sé, quella selva di parole che si è costretti ad osservare e ad ascoltare e che, invece di salvare, annichiliscono e schiacciano sempre di più. Amleto e il suo interprete sono prigionieri di loro stessi: è un mondo che ha perso la direzione, che ha perso la verità, che si perde nell'infinito gioco di riflessi in cui annega l'animo umano, incapace di scoprire più chi sia veramente.

Il tappeto sonoro è intimamente legato all'idea funerea di fine di un'epoca. Il *Requiem* di Mozart si diffonde mentre scende dall'alto la cortina di veneziane; al *Requiem* verdiano è dato, invece, l'onere di chiudere lo spettacolo, quando tutti gli oggetti di scena del salottino/museo borghese nel quale si è costituita la scena vanno a formare la barricata (citata anche dal testo originale) che separa la scena dalla platea e sulla quale campeggia l'angelo della morte. Per un gioco di rimandi continui, emblematico del gusto estetico di Tiezzi, all'atmosfera da *carillon* iniziale, in cui Amleto cavalca la giostra girando in tondo sulle note dello *Schiaccianoci*, fa da contraltare la scena che, secondo Mango, è il *clou* del dramma⁵¹⁷: la danza della Sposa, una sposa dai tratti mortiferi, dato lo scheletro animale che ella tiene in mano mentre balla un valzer. Sulle note del *Bel Danubio blu*, eco e riflesso di una Vienna in procinto di disfarsi, l'interprete di Amleto, vestito da sposa ubriaca, danza in tondo (così come circolare è il movimento della giostra, la macchina amletica) mentre viene colpito dalle palate di terra che due becchini, memori dell'antecedente shakespeariano, gli tirano addosso.

Ma l'esito più concettuale a cui approda l'opera scenica è sicuramente la figura di Ofelia, un geroglifico impenetrabile, una figura che nel suo essere interpretata da un attore *onnagata* (attore giapponese specializzato in ruoli femminili) racchiude in sé i segreti indecifrabili dell'Arte. Il suo costume tradizionale la rende ancora più eccezionale: ella proviene dagli orizzonti del teatro Nō e Kabuki, è da sempre appartenuta al Teatro (per questo è l'unica a trovarsi già sul palcoscenico all'apertura del sipario) e ne rappresenta l'elemento originario, la natura profonda e femminile, inarrivabile.

Tanto mosso e agitato è *Hamletmaschine*, tanto, per il solito rapporto simmetrico e speculare con cui Tiezzi agisce sugli elementi binari, è ineludibilmente immobile *Medeamaterial*. Marion D'Amburgo è sola sulla scena, a interpretare la barbara antica. Un prologo musicale, composto e

⁵¹⁷ Cfr. L. Mango, *Teatro di poesia. Saggio su Federico Tiezzi*, cit. p. 146.

interpretato al pianoforte da Giancarlo Cardini, introduce il dramma: è l'ombra di Giasone, del maschile che rimane escluso dal palcoscenico. Su di esso rimane, infatti, solo lei: l'attrice, la sacerdotessa dell'antico culto, la sposa ferita, accovacciata a terra, e ricoperta dello stesso vestito che fu di Maria Callas quando interpretò quel ruolo nel film di Pasolini. Ella non si muove, ondeggia, muove le dita dai lunghissimi artigli d'oro. Donna-bestia, donna-uccello, donna di antichissima origine: la sua azione è unicamente legata alla *phonè*, alla magia evocativa della parola, alla poesia della fissità. Altri strumenti linguistici qui non sono presenti, sono superflui. Il testo, il dramma, vive nel ritmo della sua voce, del suo respiro, nelle cesure metriche e nell'intonazione: riempie lo spazio vuoto, il teatro nel quale è rimasta solo lei, un monolite. Un enorme specchio le sta dietro la schiena ad amplificare ancor di più lo spazio, a renderlo immenso e a scoprire la maschera che le copre la nuca, simbolo di quel doppio larvale che in quel momento abita il palcoscenico: la donna e contemporaneamente il suo personaggio.

Nell'intervallo di tempo che separa *Come è* da *Hamletmaschine* viene allestito su commissione di "Documenta 8", la rassegna d'arte contemporanea di Kassel, l'opera *Artaud*. Non esiste un testo drammatico di riferimento, Tiezzi compone quest'opera scenica avvalendosi esclusivamente della scrittura spettacolare, di quella grammatica scenica che ormai padroneggia (il progetto drammaturgico è firmato da Renata Molinari). Gli ultimi momenti della vita di Artaud vengono ricostruiti in forma poetica (è Sandro Lombardi a dare corpo e farfugliamenti al protagonista: non solo l'attore aveva dato prova in *Genet a Tangeri* di saper riprodurre perfettamente le dissonanti intonazioni artaudiane, ma gli assomigliava molto anche nell'aspetto fisico⁵¹⁸). Si parte dall'immagine ormai leggendaria del ritrovamento del corpo del pensatore francese: morto seduto (egli non voleva morire sdraiato) abbracciato a una sua scarpa. Da lì, a ritroso, vengono montate varie situazioni drammatiche riguardanti la sua biografia ideale: la solitudine nella gabbia del manicomio (ecco scendere dall'alto le veneziane), l'incontro con l'Ombra danzante della Follia (Virgilio Sieni), la lotta con il mondo reale impersonificato da un'infermiera (Teresa Telara), l'abbandono totale – il riferimento è alla pietà michelangiolesca – nelle braccia dell'Ombra della Scrittura (una Emanuela Villagrossi interamente nuda, dal corpo ricoperto dai segni di un alfabeto in traducibile e che nell'interpretazione del regista era un doppio dello stesso Artaud, data anche la somiglianza fisica che la performer aveva con il folle di Rodez). La scena, incorniciata dagli *screens* dorati di *Vita immaginaria di Paolo Uccello*, è riempita dagli stessi oggetti che erano presenti in *Come è*, ma qui riletta, con una nuova funzione. Beckett e Artaud giungono a fondersi, a indicare ineluttabilmente i fari della ricerca della Compagnia, la sua tensione speculativa. La tragedia del mondo beckettiano si congiunge visibilmente con gli strumenti tragici

⁵¹⁸ Cfr. *Intervista a Federico Tiezzi sullo spettacolo Artaud (1987)*, a cura di M. Giacobbe Borelli, cit., p. 245.

della crudeltà artaudiana. Ridurre, eliminare, semplificare: sono questi i tre imperativi categorici che conferiscono all'opera scenica unità di struttura e di ritmo.

Nello spettacolo di Documenta 8 ho voluto accedere e violare il “decalogo” della crudeltà, il cui *incipit*, lo sappiamo, è impressionante: si recidono via, in un'operazione di sintesi violenta in nome della necessità del linguaggio, gli elementi necessari, inservibili. Ecco, come un Abramo che finalmente compie fino in fondo il gesto di calare il coltello su Isacco. Questo è quello che viene fatto da un regista se si attiene ai principi e alle regole di severità, di ascesi formale enunciate nel *Teatro della Crudeltà*. Il regista come Abramo colpisce il figlio Isacco, arriva fino in fondo al gesto, non c'è nessuno che lo ferma, arriva fino al cuore di Isacco, fino a strappare addirittura il cuore dal petto e lasciare Isacco senza cuore ma più puro, essenziale, geometrico. Necessario. Il teatro della crudeltà, così come fissato nei due manifesti, è quello che ho conosciuto negli anni Settanta/Ottanta e che lavoravo, componevo, attraverso la “scrittura scenica”.⁵¹⁹

Il teatro di Tiezzi è sicuramente un teatro della meraviglia. A tratti minimalista, a tratti barocco nel trionfo della passionalità, del sangue, della morte, è sicuramente un approccio registico dal raffinatissimo e intellettualissimo gusto estetico, dovuto alla formulazione di uno stile espressivo accurato. Pensiamo alla grande giostra di *Hamletmaschine*, alle armature medievali e alle stoffe dorate di *Artaud*, al sontuoso vuoto cosmico di *Medeamaterial*, alla solitudine dei personaggi e degli oggetti di *Come è*. Tutto si gioca sulla geometria degli elementi, sulla loro significazione simbolica (fin'anche al raggiungimento dello *status* di geroglifico), sull'orchestrazione dei linguaggi scenici. Ogni spettacolo mette a punto una rigorosa grammatica teatrale che si costruisce durante il suo svolgimento e giunge, infine, a consumarsi (si pensi, sul fronte della visibilità, all'alta barricata di *Hamletmaschine*). «È come un sacrificio» dice Tiezzi, parlando dell'*ekpyrosis* da cui deve rinascere il dramma spettacolare per assurgere al suo corpo glorioso, come dopo un processo alchemico.

È il sacrificio continuo dell'attore, un sacrificio in termini mistici e religiosi: un rogo tra attore, testo (o figura mitica) e spettatore, affinché da questo rogo di segni, di incroci, di sguardi, nasca il dramma, attualmente è questo l'elemento base del mio teatro: la morte dell'attore e del testo, da cui nasce, per lo spettatore di fronte al quale viene testimoniato questo sacrificio, il dramma, cioè una terza entità differente dalle altre e che respira della loro agonia, della loro morte.⁵²⁰

⁵¹⁹ *Ivi*, pp. 248-249.

⁵²⁰ Così Tiezzi in O. Ponte di Pino, *Gli analisti del nomadismo mentale*, cit., p. 68.

Non stupisce, a questo punto, che la prossima avventura spettacolare nella quale I Magazzini vorranno cimentarsi sia una drammaturgia scenica della *Commedia* dantesca. Le tensioni del regista e dei suoi attori non possono essere più rivolte al lato personale delle vicende umane, ma devono toccare l'universale, in una prospettiva teleologica: l'uomo e il suo destino, l'arte e il suo destino. Se «*Hamletmaschine* non era altro che un dialogo tra un regista e un attore su un materiale shakespeariano mediato da Müller»⁵²¹, allora per accedere ai contenuti del grande viaggio dantesco Tiezzi dovrà preoccuparsi di trovare dei mediatori che gli possano restituire materiali poetici nuovi sulla *Divina Commedia*, dei suoi riflessi contemporanei. Solo così la crudeltà degli strumenti in mano al regista e ai suoi attori potranno raggiungere, di riflesso in riflesso, una nuova essenza del testo originario. Sanguineti, dal canto suo, consegnerà una riscrittura della prima cantica dantesca che, però, sarà già un travestimento spettacolare, ossia un tentativo di drammaturgia scenica a tutti gli effetti. Il suo travestimento anticipa e sottintende già una forma di scrittura scenica.

⁵²¹ *Ibidem.*

CAPITOLO 4

COMMEDIA DELL'INFERNO: LO SPETTACOLO DI FEDERICO TIEZZI.

Poesia e scrittura scenica per un'idea di Laboratorio.

Commedia dell'Inferno di Edoardo Sanguineti debutta, dopo circa tre mesi di prove *in loco*, il 27 giugno 1989 in un affollato Teatro Fabbricone, a Prato. La regia è di Federico Tiezzi, che con Sandro Lombardi e Marion D'Amburgo (sul palcoscenico in qualità di attori) costituisce l'anima della Compagnia I Magazzini. La ricerca artistica della Compagnia è uscita "indenne" dalla postmodernità degli anni Ottanta, abbracciando il "ritorno all'ordine" messo in luce nel Convegno di Modena del 1986; la volontà è quella di continuare a cercare e indagare il senso profondo del Teatro, anche in un'epoca che dimostra sempre più tutti i suoi afflatti consumistici e "globalizzanti". Dopo *Perdita di memoria* e il cosiddetto "trattico sulla nullità dell'essere", il gruppo prosegue il suo percorso teatrale con la costituzione di una terza trilogia, ma questa volta a collegare il progetto sono l'autore e l'opera capitale della cultura, della letteratura e della lingua italiana (vorremmo quasi dire "fondativa"): la *Divina Commedia* di Dante. L'avvicinamento all'opera non è, però, immediato: Tiezzi necessita di un intermediario che funga da filtro tra il monumento e la sua concretizzazione scenica, quasi a volersi disimpegnare dal confronto diretto con Dante. Già era successo, in qualche modo, nella precedente trilogia, quando si erano chiamati degli "addetti ai lavori" come adattatori dei testi di partenza (Franco Quadri, Renata Molinari). In questo caso, invece, sono chiamati all'impresa tre poeti italiani viventi, affinché riscrivano ciascuno una cantica dantesca, perché possano produrre, secondo i loro criteri e la loro sensibilità poetica, dei nuovi materiali danteschi da cui far muovere lo spettacolo. Solamente al termine di questo primo momento di analisi, in cui si incontrano in separata sede regia e drammaturgia, il regista avrebbe aperto il lavoro agli attori, mettendo alla prova i materiali drammaturgici direttamente sulla scena. L'avvicinamento a Dante avviene per passi circospetti e timidi, testimoni di un'umiltà artistica di base; quasi che, per il regista e gli attori, solo il confronto diretto con un altro poeta vivente potesse permettere loro di giungere al cuore palpitante della poesia dantesca. Gli attori sono reclutati tra i

neodiplomati di alcune delle Scuole e Accademie teatrali più rinomate del panorama italiano. Una volta selezionati, sono invitati a partecipare ad un laboratorio di lunga durata attorno ai temi del *Teatro di Poesia*. Il progetto laboratoriale sarebbe durato tre anni, tanti quante le cantiche dantesche: ogni anno si sarebbero selezionati nuovi partecipanti, ogni anno si sarebbe studiata una nuova cantica dantesca, ogni anno l'esito sarebbe stato uno spettacolo. Per dare vita ad un laboratorio sul Teatro di Poesia serviva qualcuno che desse nuova voce, nuova vita al viaggio oltremondano, ma che per farlo usasse gli stessi strumenti linguistici del poeta medievale fiorentino. Analizzare, studiare e scavare nella lingua attraverso la lingua stessa era un procedimento in qualche modo già analitico, ma affine anche a quell'atteggiamento *criminale* che era stato protagonista della loro passata stagione. Ora di *criminale*, però, non sussisteva più nulla. Ora si voleva fondare un *metodo* che fosse funzionale a mettere in scena opere più affini a ciò che già veniva ospitato nelle sedi tradizionali del Teatro, ossia negli Stabili. Il nuovo momento storico che stava attraversando il Teatro italiano vedeva le Compagnie fino a poco tempo prima "corsare" essere ospitate nei programmi dei teatri istituzionali. Un nuovo momento di unificazione dei fronti era in atto; Tiezzi salvaguarda il suo linguaggio nel compromesso tra sopravvivenza e assorbimento. I Magazzini adattano la propria poetica alle necessità contingenti: inventano un metodo che *traduca* nella loro lingua anche i testi (e le parole) più tradizionali.

Come Tiezzi era ormai giunto, attraverso l'esercizio del suo stile, ad una consapevole e personalizzata scrittura della scena, così era necessaria la presenza di qualcuno che sapesse parimenti usare l'arma scardinante e interpretativa della lingua. Tiezzi affida a Edoardo Sanguineti l'*Inferno*, a Mario Luzi il *Purgatorio* e a Giovanni Giudici il *Paradiso* (dopo aver chiesto, per la terza cantica, in un primo momento, l'intervento di Giovanni Raboni e poi di Andrea Zanzotto, che avevano, però, declinato l'invito).

È lo stesso Tiezzi a darci traccia di una necessità già, forse, preesistente in lui riguardo l'approdo al capolavoro dantesco.

Tutto cominciò con una telefonata a Mario Rellini, che alla fine degli anni '80 dirigeva il Fabbricone ed era assai attento a quello che avveniva nel teatro italiano. "Mi piacerebbe – dissi – lavorare con giovani attori appena usciti dalle scuole che si incontrano con l'esperienza di Sandro (Lombardi) e della Marion (D'Amburgo) e vorrei lavorare su (*sospensione*) ..." – ero indeciso tra tre spettacoli scespiriani [*sic.*] da realizzare in tre anni o – "... ecco, *La Divina*

Commedia di Dante”. Silenzio dall’altra parte. Poi: “È un’idea bellissima, vediamoci domani”.⁵²²

Essendo tutti i fondatori, ancora dal tempo de *Il Carrozzone*, di origine toscana e per di più stabili a Firenze fin dai tempi dell’Università, pare abbastanza naturale l’incontro di questi con l’opera dantesca. D’altro canto, fin dai tempi dei loro esordi, lo schema del viaggio infero, così come illustrato dalla poesia dantesca, era una delle tematiche costanti attorno cui si incentrava la loro ricerca. Scrive, ad esempio, Silvana Sinisi riflettendo su *La Donna Stanca incontra il Sole* (1972), *Viaggio e morte per acqua oscura* (1974) e *Lo Spirito del giardino delle erbacce* (1976), fra i primissimi lavori de *Il Carrozzone*: «tutti e tre i viaggi sono concepiti come cammino nelle tenebre, vera e propria discesa *ad inferos* che esige la presenza rassicurante di un personaggio che funga da spirito protettore»⁵²³. Ma Tiezzi riconduceva alla tripartizione del viaggio dantesco anche *Perdita di memoria*⁵²⁴.

A *Commedia dell’Inferno* seguì *Il Purgatorio. La notte lava la mente* (debutto al Teatro Il Fabbricone, Prato, 1990) e *Il Paradiso. Perché mi vinse il lume d’esta stella* (debutto al Teatro Petruzzelli, Bari, 1991). A sancire il debito ma anche il distacco dall’originale, si osservi come tutti i poeti incaricati da Tiezzi abbiano prodotto testi che già nel titolo si professavano come rispettose novità, veri e propri “falsi d’autore”: la titolazione non mistificava mai l’originale, ma, denunciando il debito di provenienza, si preoccupava solamente di firmarne la “copia”, ri-autenticandola. I nuovi testi erano riflessioni contemporanee sull’attualità di Dante, attraverso un discernimento della lingua poetica (e parliamo di attualità e non di attualizzazione, appunto perché il risultato è più affine alla sensibilità del poeta che non al gusto del tempo presente). Come scrive Franco Quadri su *La Repubblica*:

Il coinvolgimento di tre poeti italiani di oggi ha messo in moto, con i diversi approcci alle tre cantiche, una dialettica di contrapposizioni tra loro e il poema, sancita dallo sdoppiarsi e dal raddoppiarsi dell’immagine di Dante, in modi autonomi, nell’affascinante vivisezione critica di Edoardo Sanguineti, nell’inquadramento documentale di Mario Luzi, e ora nell’approccio didascalico di Giovanni Giudici.⁵²⁵

⁵²² F. Tiezzi, *Ventanni, quasi. La Divina Commedia, Amleto, Antigone di Sofocle, Passaggio in India*, in *La fabbrica del teatro. Metastasio 1998-2008, un laboratorio per la contemporaneità*, a cura di A. Nanni, Milano, Ubulibri, 2008, p. 17.

⁵²³ S. Sinisi, *Dalla parte dell’occhio. Esperienze teatrali in Italia 1972-1982*, cit., p. 135.

⁵²⁴ Cfr. L. Mango, *Teatro di poesia. Saggio su Federico Tiezzi*, cit., p. 108.

⁵²⁵ F. Quadri, in «*La Repubblica*», 29 marzo 1991; articolo ora raccolto in *Il poeta in scena*, a cura di R. Molinari, in *Il Patalogo quattordici : Annuario 1991 dello spettacolo. Teatro*, Milano, Ubulibri, 1991, p. 297.

Il 27 giugno 1989 debuttano sulla scena infernale, oltre ai già capostipiti Sandro Lombardi e Marion D'Amburgo, otto giovani attori. Per *Commedia dell'Inferno* si scelsero Stefano Peruzzo e Cristina Sanmarchi provenienti dalla Civica Scuola "Paolo Grassi" di Milano, Mario Grossi ed Enrico Pallini dall'Accademia nazionale d'arte drammatica "Silvio D'Amico" di Roma, Giovanni Fochi dalla Bottega teatrale di Vittorio Gassman di Firenze, Nadia Ristori dal "Centro di avviamento all'espressione" diretto da Orazio Costa e con sede sempre a Firenze, Adonella Monaco proveniente dallo "Studio Fersen" di Roma e, infine, Nicoletta Corradi, di cui non siamo riusciti a rintracciare la provenienza accademica. La scenografia è firmata da Manola Casale, i costumi da Pasquale Grossi, le luci da Juray Saleri e la colonna sonora è curata, come da prassi negli spettacoli de *I Magazzini*, da Sandro Lombardi. Alla produzione partecipa il Consorzio per il Teatro Metastasio di Prato in collaborazione con la Regione Toscana. Lo spettacolo ha una durata di poco meno di tre ore.

4.1 – UN PROGETTO PER UN TEATRO DI POESIA.

Quando Tiezzi costituisce a Prato il suo progetto laboratoriale ha in mente gli insegnamenti di Copeau: «fare uno spettacolo come fosse una scuola e fare una scuola come fosse uno spettacolo»⁵²⁶. Il laboratorio che ha in mente vuole essere, infatti, una scuola di specializzazione su un argomento specifico: il *Teatro di Poesia*. Tiezzi vuole trovare degli allievi e formarli alla sua scuola di ricerca e sperimentazione: vuole approfondire il linguaggio messo in pratica dalla Compagnia e verificarne, oltretutto, la validità. Al Convegno di Modena (1986) Antonio Attisani aveva lamentato la totale assenza di un luogo d'incontro per gli attori, così diversi nella preparazione e nelle esperienze: un luogo dove poter cercare un lessico comune e anche un incentivo a crescere, abbandonando l'autoreferenzialità propria di molte compagnie del Nuovo teatro.

[...] è molto difficile controllare la propria particolare crescita in stato di relativo isolamento e in un contesto di cultura teatrale decaduta (dove sono infatti i luoghi e i mezzi, oltre la consapevolezza, per svolgere un lavoro teatrale al di là della produzione di spettacoli?). [...] Non esistono luoghi utili esterni alla produzione, non esistono modelli da applicare in situazioni diverse, si può pensare solo ad una circolazione delle energie e delle esperienze, ovvero che i

⁵²⁶ Cfr. V. Cappelli, «*Il mio Inferno sarà geometrico*», in «Corriere della Sera», 28 maggio 1989. Cfr. inoltre F. Tiezzi, *Un Istituto per l'Arte e il Pensiero del Teatro*, in «Hystrio», luglio-settembre 1989.

gruppi possano trovare non solo dei luoghi in cui mostrare gli spettacoli ma dei luoghi di lavoro e di incontro. Una pedagogia orizzontale, in un certo senso, [...].⁵²⁷

Tiezzi cerca gli attori con cui dialogare non nei gruppi storici ma negli allievi delle Accademie perché come aveva già sottolineato Meldolesi nello stesso Convegno modenese, la preparazione attoriale di chi lavorava nella sperimentazione (proprio per il loro aver sviluppato modalità anticonvenzionali) era spesso carente delle impostazioni base della teatralità professionista.

Il teatro normale ha risolto il problema delle culture professionali surrogandolo con un sistema chiuso di principi recitativi, con un certo culto della personalità del regista e con un sostanziale misconoscimento delle problematiche pedagogiche del teatro: soluzione al negativo che tuttavia «funziona», perché è facilmente riconoscibile dal pubblico, facilmente riproducibile da una compagnia all'altra, e che nelle mani di buoni registi consente anche risultati di ricerca. Perciò il teatro normale sembra professionalmente più forte del teatro di gruppo, anche se non è vero. [...] Non dimentichiamo che un buon poeta può non avere niente in comune con un qualsiasi scrittore di versi, ma un buon attore è anzitutto un attore qualsiasi che ha acquistato una particolare autocoscienza.⁵²⁸

Leggendo gli interventi di Tiezzi risalenti a quel periodo, si capisce come si consideri, insieme ai suoi storici compagni di lavoro, tra i pochi epigoni rimasti della passata stagione, quella della postavanguardia, della ricerca pura, dell'uccisione dei padri. Il mondo attorno a I Magazzini è cambiato, ma loro non vogliono scomparire insieme a tutti gli altri, non intendono mutare nuovamente forma. Vogliono lasciare un segno, e per questo immaginano una scuola, un laboratorio, per creare quella che Copeau chiama «un'estetica drammatica in sé»⁵²⁹, talmente forte da non venir assorbita dalla tendenza all'unificazione che sta investendo il Teatro italiano. Per farlo, però, Tiezzi deve avere un obiettivo e così costruisce attorno al progetto laboratoriale anche un progetto spettacolare che abbia come risultato una trilogia di opere firmata "I Magazzini": una nuova produzione all'anno. Nasce così l'idea di dare un nuovo volto teatrale alla *Divina Commedia*, che si accenti sempre più attorno alla questione della lingua dantesca.

Il Teatro di Poesia si fonda sul ritmo, sulla parola che si fa segno artistico attraverso l'utilizzo di corpo e voce, che si fa nota musicale all'interno di una partitura più complessa: una

⁵²⁷ A. Attisani, *Solidarietà, sinergia forse*, in AAVV, *Le forze in campo. Per una nuova cartografia del teatro. - Atti del convegno. Modena, 24-25 maggio 1986*, cit., p. 96.

⁵²⁸ C. Meldolesi, *Unificazione e politeismo*, in AAVV, *Le forze in campo. Per una nuova cartografia del teatro. - Atti del convegno. Modena, 24-25 maggio 1986*, cit., p. 38.

⁵²⁹ Cfr. F. Tiezzi, *Testo contro attore, attore contro testo. Per un'estetica drammatica in sé*, in I Magazzini, *Hamletmaschine* di Heiner Müller, Brescia, Ed. l'Obliquo, 1988.

composizione sinfonica in cui a concertare insieme sono la scrittura del testo poetico, la scrittura musicale, quella dello spazio e – forse la più importante – la scrittura dell'attore. Nel laboratorio di Prato grande attenzione è data appunto alla recitazione musicale dei versi, al loro ritmo interno, alle variazioni da apportare in merito al personaggio, alla situazione, all'emozione che si vuole suscitare. L'attore diviene macchina teatrale, come già, d'altronde, aveva insegnato Carmelo Bene. Ma negli attori di Tiezzi la parola si fa tutt'uno con il corpo: essa si fa gesto fisico e il corpo stesso si fa proiezione della parola, in una sintesi armonica che vede come protagonisti gli insegnamenti di Steiner. Per il laboratorio del 1990 sul *Purgatorio*, Tiezzi così si esprime (e nelle sue parole ritroviamo anche un certo modo di lavorare tipico di Pina Bausch):

Al termine del cammino io vedo una recitazione per partitura, ritmica, in cui la parola si innesta sul gesto perfettamente: là il gesto non è più, in dissonanza temporale, il commento eterogeneo e ingombrante della parola ma la sua funzione precisa e economica. Tale gestualità, cui tendo, fonda sull'archetipo del gesto stesso, una sorta di decantato polisemantico, immediatamente riconoscibile in chi assiste all'evento teatrale: osservate i comportamenti e i gesti quotidiani della gente, per la strada, e poi affinateli attraverso le arti figurative – il loro spirito di necessità –, fino a concepire segni trasparenti in cui convivano origine e formalizzazione, reale e astratto.⁵³⁰

Il progetto ha un aspetto didattico: si rilegge Dante per ritrovare le radici della lingua italiana. Tiezzi individua anche una traiettoria di studio: ogni anno si analizzerà un aspetto della poesia, basandosi anche sull'apporto dei nuovi poeti. Occupandosi dell'*Inferno*, verrà trattato il verso come semplice *suono* (si pensi al plurilinguismo messo in campo da Sanguineti), mentre nel *Purgatorio* esso diventerà lingua (e *dialogo*) e, infine, nel *Paradiso* parola. Intervistato da Cappelli⁵³¹, Tiezzi ricorda che prima di lui a teatro solo Orazio Costa, per il suo *Dante nella Cattedrale*, aveva tentato nel 1966 uno studio approfondito della parola dantesca. «La scommessa più pericolosa è stata quella di portare gli attori a dire quei versi sublimi sulla scena, in modo teatrale», così Tiezzi parla intervistato da Stefania Chinzari sull'*Unità*⁵³².

Quello che va in scena al Fabbricone nell'89 è «qualcosa di più e qualcosa di meno di uno spettacolo»⁵³³, poiché il fine didattico giustifica un risultato sempre in via di definizione, da aggiustare e migliorare di replica in replica. Inoltre il periodo di prova, seppur lungo (tre mesi da

⁵³⁰ G. Cascone, *Dal discorso agli attori di Federico Tiezzi, o del tradimento*, in I Magazzini, *Il Purgatorio*, Brescia, Ed. L'Obliquo, 1990.

⁵³¹ V. Cappelli, «*Il mio Inferno sarà geometrico*», cit.

⁵³² S. Chinzari, in «l'Unità», 2 marzo 1990; articolo ora raccolto in *Il poeta in scena*, a cura di R. Molinari, in *Il Patalogo quattordici: Annuario 1991 dello spettacolo. Teatro*, cit., p. 298.

⁵³³ L. Lapini, *Con l'Inferno dentro il corpo*, in «La Repubblica», 7 giugno 1989.

fine marzo a fine giugno), non riesce a sopperire a un linguaggio e a una prassi artistica che ne I Magazzini si è andata via via distillando insieme all'esistenza dei suoi partecipanti, come in un alambicco alchemico. Certamente, il plusvalore dell'oggetto-spettacolo conclusivo sarebbe stato ottenuto grazie al fine stesso che supportava il progetto artistico: il fatto stesso di essere un'occasione di formazione e di studio, di crescita e di scambio, avrebbe permesso di dare nuova luce al mestiere e alla funzione del Teatro. Nel laboratorio crescono gli interpreti, ma matura anche la regia, proprio grazie all'incontro con persone altre, provenienti da percorsi di differente indirizzo, addirittura accademici. Eugenio Barba e tutto il Terzo teatro avevano parlato di "baratto", di teatro come luogo di incontro e di trasmissione di saperi. La scuola è un luogo di formazione e distillazione di un nuovo linguaggio che si fa *metodo*, ma tale linguaggio è messo alla prova continuamente dall'incrocio delle professionalità. Nel laboratorio il movimento con cui si crea conoscenza è biunivoco: la formazione interessa tutti i partecipanti, regista compreso. Il linguaggio di sintesi è dato dal movimento dialettico instauratosi tra il punto di arrivo del linguaggio metodologico di Tiezzi e i saperi appresi dagli allievi nelle loro scuole di provenienza: il *metodo* che si ottiene è «risultante dall'adozione di più metodi»⁵³⁴. In questi anni a Prato vengono invitati anche molti esperti esterni. Ad esempio, per la recitazione dell'endecasillabo vengono a lezione Luigi Squarzina (regista e traduttore), Orazio Costa (regista e pedagogo), Patrizia Valduga (poetessa) e Carla Tatò (attrice). Oltre a questi per *Commedia dell'Inferno* intervengono nei mesi di preparazione (e sono ringraziati nel foglio di sala): Giovanni Agosti (storico dell'arte), Laura Betti (attrice), Alessandro Certini (danzatore), Francesca Della Monica (soprano), Sisto Dalla Palma (storico del teatro), Virginio Gazzolo (attore), Lia Lapini (storica del teatro), Luigi Maria Musati (storico del teatro), Renato Nicolini (architetto), Virgilio Sieni (coreografo) e lo stesso Edoardo Sanguineti. Il Fabbricone grazie al laboratorio sulla *Divina Commedia* diviene un luogo di fermento, un luogo di utopia: un luogo che ricorda le tante occasioni di dialogo che negli anni precedenti avevano visto incontrarsi e dialogare insieme la critica, gli artisti, il pubblico e i professori. Nel '90, anno del *Purgatorio*, gli incontri e i momenti di dialogo si aprono anche al pubblico e alla città. Luoghi e occasioni come queste guardano più al passato che al futuro. Valentina Valentini parla degli anni Novanta come dell'epoca in cui i nuovi artisti e le nuove compagnie sono coscienti di essere "postumi": «il tentativo di rimodellare, con i *Teatri '90*, una nuova tendenza in continuità con la tradizione del Nuovo Teatro italiano è parallelo alla consapevolezza del suo fallimento»⁵³⁵. I Magazzini si ergono, invece, come ultimo baluardo di un certo tipo di ricerca e di un certo tipo di sperimentazione, che predilige i tempi lunghi, fuori dai

⁵³⁴ G. Cascone, *Dal discorso agli attori di Federico Tiezzi, o del tradimento*, in I Magazzini, *Il Purgatorio*, cit.

⁵³⁵ V. Valentini, *Nuovo teatro made in Italy: 1963-2013*, Roma, Bulzoni, 2015, p. 115.

parametri meramente produttivi, in una visione “pura” dell’arte e non ibridata dalle nuove spinte della globalizzazione. Il laboratorio sulla *Divina Commedia* in questi termini è anche un segno di resistenza importante nella storia del teatro italiano, che, proprio per il suo appellarsi alla nostalgia e alla “difettosità” rispetto ai tempi in cui si situa, sancisce ed evidenzia ancor di più la direzione e la deriva del Teatro rispetto allo Spettacolo.

Fin dal 1987 Tiezzi aveva pensato alla costituzione di un *Istituto per l’Arte e per il Pensiero del Teatro*.

Gli artisti di quest’epoca di sgomento hanno una grande responsabilità: essere educatori, attraverso l’arte, della società. L’utopia non è più soltanto nello svolgimento dei linguaggi, ma anche nel rapporto, nella relazione che questi instaurano con la società. Una relazione d’insieme, globale. [...] Il concetto di creatività interessa la totalità della realtà umana: e primo fra tutti l’attore, cioè un uomo che rappresenta l’uomo.⁵³⁶

In parole come queste risuonano echi della poetica di compagnie come il Living Theatre o appartenenti a quel Teatro animazione tanto caro a Bartolucci (ma si pensi anche agli interventi teatrali di Giuliano Scabia).

Nel Fabbricone di Prato, luogo di lavoro, fatiche e utopie fin dall’apertura nel 1974, dove «attraverso il Laboratorio di Luca Ronconi avevamo scoperto un teatro che si incontrava (e scontrava) con la città»⁵³⁷, Tiezzi, Lombardi e D’Amburgo trovarono terreno fertile per le loro intenzioni e il loro sguardo nostalgico. Per Riccardo Bellandi, nel 1989 Presidente del Consorzio per il Teatro Metastasio, quel luogo è divenuto, in quei mesi di laboratorio, uno “spazio progettuale”: così scrive sul programma di sala. E, sempre in quell’occasione, l’allora direttore artistico del Metastasio, Fulvio Fo, afferma:

Spetta agli enti locali difendere quel che rimane di questo patrimonio di esperienze, di queste istanze dell’estetica (ma anche dell’etica) che hanno tracciato i nuovi “percorsi dell’immaginario”, di queste necessità di libertà creativa che non possono essere sopresse. [...] la ricerca, in quanto *metodo* di apprendimento e di produzione intenzionale e sistematica, in quanto impegno dell’intelligenza è soprattutto educazione, proprio perché si oppone al conformismo mentale, al pregiudizio e ai molti altri guasti dell’industria culturale di consumo:

⁵³⁶ F. Tiezzi, *Un Istituto per l’Arte e il Pensiero del Teatro*, cit.; cfr. anche F. Tiezzi, *Il Teatro di Poesia e il suo ritmo*, in *Il teatro come pensiero teatrale. Atti del convegno – Salerno, 14-15-16 dicembre 1987*, a cura di R. Meccia, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1990, pp. 239-243.

⁵³⁷ F. Tiezzi, *Ventanni, quasi. La Divina Commedia, Amleto, Antigone di Sofocle, Passaggio in India*, in *La fabbrica del teatro. Metastasio 1998-2008, un laboratorio per la contemporaneità*, cit., p. 17.

prefabbricazione di valori, standardizzazione dei gusti, banalizzazione dei sentimenti e delle emozioni.⁵³⁸

⁵³⁸ F. Fo, *I percorsi dell'utopia*, in I Magazzini, *Commedia dell'Inferno*, programma di sala.

4.2 – GLI INTENTI DI TIEZZI.

Pur essendo I Magazzini una compagnia dallo stretto legame di intenti artistici, in questa fase del loro lavoro è ormai conclamato il primato di Tiezzi come regista (la sua prima regia firmata è quella di *Crollo nervoso*), padre del pensiero che sottende la pratica teatrale della Compagnia. È lui nelle varie interviste a farsi promotore in prima persona delle istanze che porteranno all'analisi e alla creazione della trilogia dantesca. Sue sono le intenzioni di partenza, suoi i motivi che faranno della *Divina Commedia* il nuovo tema di indagine.

Tiezzi vuole indagare la materia originaria della lingua e del linguaggio. A Leonella Bentivoglio, intervistato su *Panorama*, confessa: «il poema è una saga dell'iniziazione interiore dell'uomo. È iniziazione, al tempo stesso, alla scrittura e alla poesia»⁵³⁹. Già nella precedente trilogia, Tiezzi si era cimentato con orizzonti letterari universali che non volevano raccontare la particolarità di singole esistenze, ma che, prese queste ultime solamente come pretesti (come simboli culturali), si aprivano immediatamente a riflessioni generali sulla natura, i desideri e le derive dell'umanità. Si pensi a *Hamletmaschine* (1988), ad esempio, che pur partendo dalla riscrittura di Heiner Müller si allontanava immediatamente dalla crisi degli Stati sovietici per fermarsi a illustrare la crisi intrinseca dell'uomo occidentale, nella figura di Amleto stesso, prototipo per una critica alla società.

Agli attori Tiezzi chiede di superare «gli stereotipi della *Divina Commedia* e la tipica “*imagerie*” tardo ottocentesca che convenzionalmente le si associa»: solo così potranno essere veri autori dei loro personaggi. Agli attori viene richiesto di lavorare sulla “genealogia” dei personaggi, «spingendoli a cercare in altri testi – letterari, teatrali, persino cinematografici – punti di riferimento nuovi e moderne parentele»⁵⁴⁰. Non si tratta più solo, quindi, di uno sprofondamento nella propria archeologia personale, come nelle precedenti creazioni (si pensi, ad esempio, alla commistione tra arte e vita ottenuta con *Perdita di memoria*), ma di un tuffo intellettuale e creativo in tutto il patrimonio culturale dell'uomo. Nell'intervista a Bentivoglio Tiezzi afferma, tanto per citare un esempio, che per il personaggio dell'usuraio Scrovegni gli attori hanno trovato dei precisi riferimenti letterari in Shylock de *Il mercante di Venezia* e nella vecchia di *Delitto e castigo*. Non a caso nella figura di Ulisse i critici e i recensori troveranno analogie con Conrad o con Gordon Pym, ma anche con l'icona di Lawrence d'Arabia, collegamento dovuto al costume del personaggio, con quegli occhiali neri e la bianca djellaba. Scrive Cordelli:

⁵³⁹ L. Bentivoglio, *Inferno show*, in «Panorama», 11 giugno 1989.

⁵⁴⁰ *Ibidem*.

Più che un naufrago alla Conrad, come si vorrebbe, il dicitore è un boy in vacanza in Marocco. Ma ciò che viene negato ad un livello (tono del racconto), viene riaffermato ad un altro (connotazione figurata). Chi non riconosce quel tipo con gli occhiali neri sul bordo d'una piscina, un po' sfranto?⁵⁴¹

Per Tiezzi il personaggio deve prima di tutto assumere una forma: il regista richiede ai suoi attori di creare un'immagine che abbia un corpo, una veste e una voce. Per ogni personaggio si selezionano dei movimenti, che verranno in seguito ripetuti continuamente e in modo preciso all'interno della macchina infernale, come se in questa prigione analitica e geometrica si esemplificasse la condanna delle anime peccatrici. All'attore, quindi, è richiesto di dare forma al personaggio attraverso dei gesti precisi che vibrino in sintonia con l'esercizio della *phonè*. In questo luogo geometrico, dove non vige il caos sanguinetiano ma un ferreo rigore cartesiano, in cui «tutti sanno come muoversi, cosa fare»⁵⁴², tutto segue un'analisi precisa, un ritmo scrupoloso di distruzione e ricostruzione, alla ricerca di un senso, di una voce, di un'identità. È la stessa cosa che riscontra Sergio Colomba sul *Resto del Carlino*, quando, dopo aver visto il debutto dello spettacolo, scrive: «nel laboratorio della *Commedia* c'è il risultato del suo lavoro degli ultimi anni sulla ricostruzione del corpo vivo del testo poetico»⁵⁴³.

Iniziando la sua discesa negli inferi della lingua, per *Commedia dell'Inferno* Tiezzi immagina uno studio sulla *sonorità* della parola. Il travestimento di Sanguineti (tutto quel sovrapporsi di voci, quel mescolarsi di lingue diverse, quel brusio diffuso che sulla carta continuamente è richiamato) fa immaginare al regista un luogo sonoro di incontro e di scontro di voci, musiche, canti e rumori: un basso continuo dove la poesia si innalza sovrana quando un attore prende la parola. Il plurilinguismo di Dante, dopo aver attraversato la scrittura di Sanguineti suggerendogli inserzioni di testi antichi e contemporanei in varie lingue, giunge a compimento nella concretizzazione scenica di Tiezzi, dove voce e testo poetico sono contaminate dalla disarmonia infernale. L'urlo, il rantolo, il boato, il fragore: si praticano tutte le possibilità di suoni pre-verbali e pre-musicali. Si sommano musiche e canzoni che vanno dal canto provenzale ai canti popolari (anarchici e tibetani), dalle filastrocche dei cantastorie ad un OM corale, da frammenti di musica rock alla «solennità dell'organo»⁵⁴⁴. Ciò non bastasse, Tiezzi inserisce tutte le possibilità offerte dai vari livelli della lingua italiana, dagli aulicismi alle bassezze comiche del dialetto. Musica e testo si scontrano, si sormontano. Tutto sulla scena viene trattato da un punto di vista ritmico e musicale. Per Tiezzi tutto deve collaborare alla creazione di un paesaggio sonoro: la sua composizione scenica

⁵⁴¹ F. Cordelli, *Hotel Inferno*, in «L'Europeo», 14 luglio 1989.

⁵⁴² V. Cappelli, «*Il mio Inferno sarà geometrico*», cit.

⁵⁴³ S. Colomba, *Scene d'Inferno e di poesia*, in «il Resto del Carlino», 29 giugno 1989.

⁵⁴⁴ M. d'Amico, *Tutti all'inferno*, in «La Stampa», 29 giugno 1989.

porta alla creazione di un *Inferno* dove la percezione del luogo è data contemporaneamente da suggestioni visive e uditive. Proprio per creare un correlativo oggettivo adatto alla infernale poesia di Sanguineti, al suo plurilinguismo e pluristilismo, Tiezzi crea una «babele sonora»⁵⁴⁵. Come regista di analitiche visioni, poi, vuole sperimentare tutte le possibilità pittoriche della lingua.

[...] scelgo una parola al posto di un'altra per ragioni soprattutto di impressione visiva. Il mio atteggiamento è quello del pittore, non del poeta: desidero dipingere con le parole (e con la grammatica). [...] dalla voce latina a quella infantile, la lingua si autodipinge e si dà, in una poesia di sovratesto come grande affresco di sé stessa, come pittura di una lingua.⁵⁴⁶

La memoria del dannato, la sua vita ripercorsa attraverso i versi che lo rendono protagonista, quell'“Io” che il drammaturgo così prepotentemente immette nel dramma corrompendo l'autenticità del poema, si staglia come pausa lirica, nel luogo del rumore. È una vera e propria partitura musicale quella che compone Tiezzi sulla scena (si ricordi, per l'appunto, l'importanza del ritmo e della musica nel *Teatro di Poesia*). Numerosi sono gli esercizi proposti agli attori, volti a studiare la cantabilità della terzina e la produzione di suoni pre-verbali, veri e propri gesti sonori, che possano significare qualcosa al di là delle opzioni dantesche. Pausa e azione, silenzio e voce, suono e rumore: queste sono le coppie di contrari il cui dinamismo genera lo spettacolo. È possibile apprendere il rumore solo nella sua assenza, l'ordine solo attraverso l'apparente disordine. Il verso sincopato di Sanguineti si reifica, diviene visibile nel corpo e nella vibrazione vocale degli attori.

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 essi poi avrebbero dilatato ulteriormente sul piano di una dissonanza recitativa.⁵⁴⁷

Tiezzi si appella alla sua esperienza di spettatore e fa riferimento a spettacoli in cui la parola perde la sua importanza come portatrice di senso per diventare suono e quindi solo una delle tante scritture della scena: la lingua inventata di *Orghast* di Peter Brook (1971), oppure il *collage* di lingue antiche della trilogia euripidea (*Medea*, *Elettra*, *Le troiane*) messe in scena da Andrei Serban

⁵⁴⁵ F. Tiezzi, *Introduzione (teatrale) a commedia (cinematografica)*, in E. Sanguineti, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., p. 19.

⁵⁴⁶ ID., *Il Teatro di Poesia e il suo ritmo*, in *Il teatro come pensiero teatrale. Atti del convegno – Salerno, 14-15-16 dicembre 1987*, cit., p. 236.

⁵⁴⁷ F. Tiezzi, *Introduzione (teatrale) a commedia (cinematografica)*, in E. Sanguineti, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., pp. 21-22 [corsivo nostro].

nel 1974-1975⁵⁴⁸. I Magazzini tornano alle radici della propria necessità teatrale, quegli anni Settanta che li aveva visti nascere come Il Carrozone.

I versi danteschi vengono studiati come fossero un “recitar cantando”: «alla maniera della Camerata de’ Bardi» dice Tiezzi a Lia Lapini⁵⁴⁹. Il riferimento è, ancora una volta, ancorato alla tradizione fiorentina che voleva i versi danteschi recitati e cantati a memoria, come racconta, ad esempio, Franco Sacchetti (1332-1400) nel suo *Trecentonovelle*⁵⁵⁰. Con ogni attore Tiezzi troverà il ritmo e la musicalità propri del nuovo verso sanguinetiano, a seconda del personaggio da rappresentare. Come per Sanguineti, anche per il regista il personaggio non abbisogna di alcun psicologismo, ma viene tradotto come *synolon* di gesto e voce: la sua identità sta nelle parole con cui si presenta e nella forma con cui le traveste. È il famoso *correlativo* di eliottiana memoria. Tiezzi richiede agli attori un controllo razionale di sé, una «geometria del dire»⁵⁵¹, che spinga l’Inferno ricreato teatralmente verso una sua pura raffigurazione mentale: luogo di dolore certamente, ma pur sempre una gabbia analitica.

Tiezzi, intervistato da Cappelli, ricostruisce la sua visione infernale attraverso esempi pittorici⁵⁵². Cita come esempi i miniaturisti ferraresi di fine Quattrocento, il Giudizio Universale di Michelangelo alla Cappella Sistina (FIG. 1), quello trecentesco del Camposanto di Pisa (FIG. 2) e quello di Gustave Doré (FIG. 3).



FIG. 1 – M. Buonarroti, *Giudizio universale* (particolare dell’Inferno), Cappella Sistina, Roma.

⁵⁴⁸ Cfr. L. Lapini, *I Magazzini: materiali di laboratorio su «Commedia dell’Inferno»*, in «Il Castello di Elsinore», 1, 1989, p. 106.

⁵⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁵⁰ Cfr. novella CXIV: «Dante Allighieri fa conoscente uno fabbro e uno asinaio del loro errore, perché con nuovi volgari cantavano il libro suo»; e novella CXV: «Dante Allighieri, sentendo un asinaio cantare il libro suo e dire: arri, il percosse dicendo: - Cotesto non vi miss’io -; e lo rimanente come dice la novella».

⁵⁵¹ Cfr. L. Mango *Teatro di poesia. Saggio su Federico Tiezzi*, cit., p. 30.

⁵⁵² V. Cappelli, «Il mio Inferno sarà geometrico», cit.



FIG. 2 – B. Buffalmacco, *Inferno*, Camposanto di Pisa.



FIG. 3 – G. Doré, *Giudizio universale*.

L'*Inferno* è racchiuso da Tiezzi in un'immagine, è reso formale. Nelle suggestioni figurative da lui proposte si possono riconoscere delle linee di forza, delle direzioni di movimento, ma tutto è raffreddato dalla forma, reso puramente estetico. In ognuna di queste illustrazioni il volto dell'*Inferno* è quello della massa, dell'agglomerato di corpi. Ma solo in Doré la massa è indistinta, è indefinito movimento a spirale; nelle altre immagini ogni corpo ha un'identità propria concessa esclusivamente dal gesto o dalla posizione in cui il pittore ha fissato il personaggio. Ogni dannato si isola proprio in virtù del suo particolare atteggiamento. E tutto è sempre frutto di un rigorosissimo calcolo di proporzioni; nel grande atlante infernale ogni figura ha una spiegazione in base alla sua posizione rispetto all'intero: tutto è matematico. Si osservi, ad esempio, la centralità dell'enorme Lucifero nell'affresco di Buonamico Buffalmacco a Pisa (FIG. 2): la sua maestosità, che si staglia nel mezzo della massa indistinta, ricorda quel corpo stilizzato che Manola Casale proporrà come scenografia di *Commedia dell'Inferno*. Come Tiezzi aveva affermato in più occasioni, lo spazio (e in questo caso quello immaginato per *Commedia dell'Inferno*) concorre nella sua *reductio ad unum* a esprimere il concetto alla base dello spettacolo. Esso è unificato e semplificato: è una *forma simbolica*, uno spazio del *tragico*.

Quello che cerco è uno spazio del *tragico*, uno spazio che sia anche il luogo di scritture drammaturgiche e poetiche che parlino di idee, uno spazio che esalti il puro poetico, musicale intreccio (in una trama) dei differenti segni scenici, il luogo per il dipanarsi di quella geografia delle emozioni che è un dramma scenico.⁵⁵³

⁵⁵³ F. Tiezzi, *La scena come «forma simbolica»*, cit., p. 255; ma anche F. Tiezzi, *Il quarto testo è lo spazio-pensiero*, in *Le forze in campo. Per una nuova cartografia del teatro. Atti del Convegno Modena, 24-25 Maggio 1986*, cit., p.83.

Tiezzi per l'Inferno sanguinetiano vuole un meccanismo preciso, razionale, iconico. L'Inferno di Tiezzi è prima di tutto una serie di quadri, in cui il personaggio si staglia sulla massa, attira l'attenzione dello spettatore per un gesto, una posizione, un'attitudine, una voce. Il regista lavora sulla fissità, come ricorda Luigi Scorrano⁵⁵⁴: gli attori lavorano sulla ripetizione precisa di un gesto, come se il dannato fosse condannato per l'eternità alla reiterazione di uno stesso momento. Il dannato è prigioniero di un'immagine, di una visione che lo inchioda a ciò che lo caratterizzava in vita. Pochissimi oggetti servono a rivelare il personaggio: il minimalismo dei quadri ottenuti (un tavolo con una tovaglia bianca per Malebolge, una bisaccia per Ulisse, una sedia per Pier delle Vigne, ad esempio) ricorda certi esiti di *Come è* e il rigore semplificatore del *Teatro della crudeltà* artaudiano. L'inferno dei dannati è un inferno in cui ritornano continuamente elementi della vita terrena, prigione di un Io che l'anima non riesce ad abbandonare, mentre essa riverbera, per sempre uguale a se stessa, nella sospensione del tempo oltremondano. Anche il verso, così ben analizzato e preciso nel ritmo e nei toni, così preciso e scrupoloso nel farsi musica e melodia dissonante, denuncia il meccanismo infernale che continuamente si ripiega su se stesso. Raffinata cura estetica e infernalità magmatica procedono insieme fino a combaciare.

Tiezzi rintraccia nell'isolamento e nel montaggio seriale dei monologhi ri-composti da Sanguineti l'incomunicabilità che sta alla base del procedimento infernale. Ogni scena è irrelata rispetto alle altre, sorge dal fango e nel fango ritorna. Durante il momento di protagonismo di un personaggio, vi è in realtà tutta una scena che brulica di attese: l'immagine è inquinata dal contorno, dalla vibrazione continua di questo inferno che non si arresta mai, che ha in odio la pace e il silenzio.

Nello spettacolo tutto questo sarebbe poi rifluito come successione rapidissima di episodi, come cambi luminosi e sonori in rottura dissonante, come frattura a oltranza dei tempi di recitazione e del tempo di scorrimento del racconto, come simultaneità e dinamicità dell'azione scenica.⁵⁵⁵

Anche le azioni corali sono viste come composizioni prima di tutto visive: veri e propri quadri che non vogliono raccontare alcun dialogo tra i personaggi, ma che si costruiscono di fronte agli spettatori (novelli visitatori del baratro dantesco) come significanti dal forte impatto. La poesia dantesca si perde e lotta contro il frastuono nel quale sono immerse le scene: Tiezzi vuole creare uno spazio in cui armonia e disarmonia, caos e ordine entrino in costante conflitto tra loro. La

⁵⁵⁴ L. Scorrano, *La scena dell'aldilà. (Su una "trilogia" dantesca)*, in «Ariel», 1, gennaio-aprile 1992, p. 18.

⁵⁵⁵ F. Tiezzi, *Introduzione (teatrale) a commedia (cinematografica)*, in E. Sanguineti, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., p. 16.

poesia quindi è il risultato di una distillazione nell'alambicco alchemico infernale, una lotta contro la *nigredo*.

Gli attori costruiscono e disfano la scena: il loro lavoro, 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.⁵⁵⁶

Del travestimento sanguinetiano Tiezzi riconosce soprattutto la qualità cinematografica, dato che il lavoro di decostruzione della narrazione dantesca è collegabile al montaggio. La totalità dello spettacolo è ottenuta mediante una successione di scene, intese come «nuclei drammatici»⁵⁵⁷. A tale metodo di composizione il regista riconduce anche il profuso ricorso alle didascalie, delle quali riconosce il profilo brechtiano proprio dell'operazione drammaturgica: «avvicinare Dante per allontanarlo nei significati»⁵⁵⁸. Eppure Tiezzi decide di non seguire le intenzioni del suo drammaturgo. Le didascalie entrano a pieno titolo nel cosiddetto "testo poetico", nella prima delle quattro scritture del Teatro di Poesia. Tiezzi le intende come parte integrante della forma poetica della ri-scrittura dell'*Inferno*, intrinseche al fare del poeta contemporaneo cui si è rivolto. Proprio per questo alcune didascalie verranno recitate dagli attori stessi. Esse fanno parte della visione infernale, raccontano tanto quanto i versi travestiti. Allo straniamento brechtiano si somma anche l'utopia artaudiana, altra stella polare che accompagna da sempre la ricerca della Compagnia capitanata da Tiezzi. Se attraverso Sanguineti Dante si allontanava nei significati, il verso poetico, una volta messo in scena, diventa però «profetico nei significanti»⁵⁵⁹. Proprio per quel metodo di lavoro con gli attori che fa leva sul loro bagaglio culturale, le immagini create sulla scena infernale rompono definitivamente il legame con il capolavoro medievale per far intravedere nelle fessure di quel testo martoriato l'uomo del presente, il *memento* pestilenziale caro ad Artaud. Non è l'autore del testo, ma il regista che si pone come "vate", traghettatore dell'umanità verso una redenzione.

⁵⁵⁶ *Ivi*, pp. 21-22.

⁵⁵⁷ *Ivi*, p. 17.

⁵⁵⁸ *Ivi*, p. 18.

⁵⁵⁹ *Ibidem*.

Come sottolinea Gianni Manzella, in seguito agli spettacoli dedicati ad Artaud e a Beckett I Magazzini hanno riconquistato le radici del proprio linguaggio⁵⁶⁰.

⁵⁶⁰ G. Manzella, *Inferno di silenzi e grida*, in «Il Manifesto», 1 luglio 1989.

4.3 – DESCRIZIONE DELLO SPETTACOLO.

Tiezzi ambienta *Commedia dell'Inferno* in uno spazio geometrico, uno spazio mentale che racchiude al suo interno tutte le apparizioni dei dannati, in una sorta di «universo concentrazionario»⁵⁶¹. Sul fondo si staglia un sipario rosso, dello stesso colore del sangue e del fuoco. Al verticalismo del baratro dantesco si sostituisce l'orizzontalità di una grande vasca di fango, adagiata a terra, davanti al sipario: ha forma poligonale e ricorda l'arena di un circo. Il fango di colore «giallastro»⁵⁶² all'inizio dello spettacolo è solido e nel progredire dello spettacolo diverrà limaccioso. Al centro della vasca, rialzato rispetto al livello della mota, è situato un palchetto, composto da griglie metalliche. Da esso si allungano in senso longitudinale due passerelle «gettate a varie altezze»⁵⁶³, dello stesso materiale metallico del praticabile centrale a comporre la forma, secondo Tiezzi, di un corpo stilizzato (FIG. 4). La passerella che corre verso il fondo si congiunge, alzandosi di livello, ad un grande praticabile ad arco: sono le braccia. Secondo le intenzioni di Tiezzi, il sipario rappresenta, di conseguenza, la testa, il cui contenuto razionale (la scatola teatrale che immaginiamo profilarsi dietro il tendaggio) è, quindi, estraneo a questo inferno della carne.



FIG. 4 – I Magazzini, *Commedia dell'Inferno*, scena di Capaneo. Foto di M. Norbeth.

L'altra passerella – le gambe – sfonda invece lo spazio scenico come nel «modello giapponese»⁵⁶⁴ per andare a congiungersi con le gradinate dove sono seduti gli spettatori, anch'esse dello stesso materiale metallico. Gli spettatori si ritrovano, quindi, disposti in modo semicircolare attorno alla scena, come nella cavea di un teatro greco. Come ai tempi del teatro di Dioniso, allora, il teatro è

⁵⁶¹ F. Quadri, *Dante tra i dannati e Virgilio "speleologo"*, in «La Repubblica», 30 giugno 1989.

⁵⁶² M. d'Amico, *Tutti all'inferno*, in «La Stampa», 29 giugno 1989.

⁵⁶³ G. Manzella, *Inferno di silenzi e grida*, in «Il Manifesto», 1 luglio 1989.

⁵⁶⁴ S. Colomba, *Scene d'Inferno e di poesia*, in «il Resto del Carlino», 29 giugno 1989.

anche adesso lo spazio della città e del suo confronto catartico. Ma non possono non venirci alla memoria anche le parole di Gordon Craig riguardanti il teatro greco e che costituivano una delle citazioni preferite da Tiezzi: «L'intero teatro era la scena»⁵⁶⁵. Se un tale spazio senza soluzione di continuità tra il luogo della rappresentazione e quello da dove vi si assiste ricorda certi esiti grotowskiani e barbiani, non può non stupire il completo ribaltamento rispetto alle vecchie abitudini della Compagnia fiorentina. Importante era, infatti, per *Il Carrozzone* degli esordi la divisione netta e drastica tra i due ambienti, sempre evidenziata e praticata come *témenos*, recinto sacro, entro il quale far apparire la visione (pensiamo alla linea di candele de *La Donna Stanca incontra il Sole*). Ma anche in risultati più tardi, *Hamletmaschine* su tutti, il palcoscenico all'italiana rimaneva quel luogo altro da cui gli spettatori erano esclusi. Sandro Lombardi, infatti, nelle vesti di Amleto, all'inizio dello spettacolo sopracitato attraversava la platea, il luogo della socialità, per salire, poi, sul palco e proclamare così la sua solitudine e il suo isolamento in veste di unico vero testimone della crisi contemporanea: protagonista e spettatore allo stesso tempo dello scempio degli idoli attuali. In *Commedia dell'Inferno* i dannati raggiungono Dante e Virgilio e il luogo dei loro supplizi proprio da quella passerella che aggetta sul pubblico. Come nello spettacolo tratto da Müller, gli attori arrivano dallo spazio riservato al pubblico, ma questa volta da esso continuano a essere abbracciati, come era usuale negli spettacoli dell'avanguardia teatrale: si pensi ad esempio alla struttura così simile ad un teatro anatomico che accoglieva il pubblico del grotowskiano *Il principe costante* (1965). Rispetto a questo punto Tiezzi affermava in un convegno agli inizi del 1989:

In questi spettacoli di Grotowski [*Akropolis, Il principe costante, Apocalypsis cum figuris*] è la presenza dello spettatore nella scena (insieme all'attore) a misurare lo spazio, a renderlo concretamente attivo per l'uso e nello stesso tempo strutturato simbolicamente: lo spettatore diviene una frontiera di contenimento dell'azione dell'attore, il suo limite.⁵⁶⁶

Nello stesso convegno il regista dichiarava anche il suo interesse per lo spazio scenico del Teatro Nō:

Lo spazio del Nō conduce lo spettatore dritto al centro dell'idea del Teatro [...]. Senza distrazioni lo spazio *converge* lo spettatore dritto al centro dell'Idea. Nella scena del Nō lo spazio drammatico si rarefa: esce la Storia ed entra il Mito (che è quello che mi interessa).⁵⁶⁷

⁵⁶⁵ Cfr. V. Valentini, *Il teatro di poesia e i tre metodi del testo. Intervista a Federico Tiezzi*, in «Biblioteca teatrale», *Il teatro di fine millennio*, cit., p. 60.

⁵⁶⁶ F. Tiezzi, *La scena come «forma simbolica»*, cit., p. 257 [corsivo dell'autore].

⁵⁶⁷ *Ivi*, p. 256.

L'uso del sipario come segno è parte integrante del linguaggio scenico con cui I Magazzini da sempre scrivono e muovono lo spazio. Esso era già presente come «linea ideale di congiunzione e separazione»⁵⁶⁸ in *Genet a Tangeri*. In *Vita immaginaria di Paolo Uccello* c'era, invece, un sipario dorato che poi, all'interno del sistema di autocitazioni che caratterizza il *modus operandi* di Tiezzi, tornava, questa volta come fondale, nello spettacolo *Artaud*. In *Commedia dell'Inferno* esso è rosso e all'inizio dello spettacolo è schiuso a far intravedere la selva oscura ridotta da Manola Casale a due piccoli alberelli «da Godot»⁵⁶⁹. Una volta entrati nell'ambiente infernale il sipario si chiude estromettendo i personaggi dal mondo dei vivi, dalla realtà appresa coscientemente, e dà accesso alla sede dei vizi, dei desideri, dei sensi: dal mondo della luce si passa al regno del buio. Il fango è il vestito di questo corpo, che sporca i costumi degli attori-dannati e che contamina costantemente anche il corpo stilizzato della scenografia. Tutti i praticabili sono spostabili, sollevabili, a incentivare il continuo lavoro, brulichio delle anime. Su ciascuna passerella manovrando le griglie metalliche si aprono delle botole da dove emergono e vengono rituffati i protagonisti dei vari quadri. Quando Tiezzi aveva messo in scena il beckettiano *Come è* non si era lasciato suggestionare dall'ambiente fangoso in cui le esistenze larvali del romanzo si muovevano alla deriva: aveva astratto tutto, aveva raffreddato tutta la componente esistenziale che quel dato conferiva alla materia. Eppure, invece, qui in *Commedia dell'Inferno*, ritorna esattamente con l'accezione che aveva ispirato Beckett: una fangosità inerte, impaludante, a tratti imbarazzante (nel suo più stretto significato etimologico). Ciò testimonia il lascito che ciascuna esperienza, ciascuno studio approfondito lascia come strascico nella poetica di Tiezzi. Non è che “tutto torni”, bensì “tutto permane”: la riflessione artistica si nutre di se stessa. In questo *synolon*, che esprime la concezione stessa dell'inferno di Tiezzi, si incontrano l'*Inferno* dantesco, l'*Inferno* dantesco da cui Beckett fu sempre affascinato, il materiale testuale sottoposto all'*Inferno* sanguinetiano. Scrive Mango:

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.⁵⁷⁰

Lo spettacolo comincia con l'entrata di due imbonitori o clown dal sipario, che rovesciando il punto di vista canonico si trova sul fondo della scena. Il rimando a Beckett è immediato: esisteva già in Sanguineti, ancor di più ora nella messinscena di Tiezzi. I due «lunari esploratori

⁵⁶⁸ L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 225.

⁵⁶⁹ F. Quadri, *Dante tra i dannati e Virgilio "speleologo"*, cit.

⁵⁷⁰ L. Mango, *Teatro di poesia. Saggio su Federico Tiezzi*, cit. p. 21.

beckettiani»⁵⁷¹ recitano «un bellissimo, ironico e straniato prologo»⁵⁷², lo stesso che vi aveva apposto Sanguineti, comprendente i testi di Boccaccio e di Benvenuto da Imola. Essi parlano rapidamente, ritmando l'andamento della recitazione fra il tono colloquiale e il caricato. In accordo con le didascalie sanguinetiane i due clown compiono gesti a tratti comici e grotteschi, mentre mostrano pannelli prima arrotolati a guisa di pergamene, immagini illustrate che descrivono ciò di cui stanno parlando, come facevano i cantastorie che nel Medioevo narravano le vicende della *Commedia* (FIG. 5). Tale soluzione ricorda alcuni approcci comici alla scena già sperimentati da I Magazzini, come ad esempio le scene in cui i personaggi di Fassbinder (Tiezzi) e Burroughs (Lombardi) si incontravano sul palcoscenico di *Genet a Tangeri*. Scrive Gianni Manzella riguardo al prologo di *Commedia dell'Inferno*:

I due personaggi che entrano in scena all'inizio per spiegare le ragioni dell'opera, parlano con le parole di Giovanni Boccaccio e Benvenuto da Imola, un po' in latino un po' in volgare. Sono due omini clowneschi (Sandro Lombardi ed Enrico Pallini) un Vladimir e un Estragon che discettano del significato di «nel mezzo del cammino di nostra vita» e dispiegano illustrazioni orientalescanti per descrivere la forma dell'inferno. Per assumere solo alla fine le sembianze di Dante e Virgilio, protagonisti e tramite del viaggio.⁵⁷³



FIG. 5 – I Magazzini, *Commedia dell'Inferno*, prologo (S. Lombardi, E. Pallini). Foto di M. Norberth.

I due attori passano dalla prima alla seconda parte senza soluzione di continuità. Lombardi gioca con un fascio di luce in modo tale che il suo naso sia messo in evidenza ricordando il famoso profilo dell'Alighieri, mentre Pallini indossa un elmetto da speleologo a «illuminare in modo

⁵⁷¹ F. Manzoni, *Ed ecco Dante travestito per ritornare all'Inferno*, in «Il Corriere della Sera», 4 maggio 1990.

⁵⁷² *Ibidem*.

⁵⁷³ G. Manzella, *Inferno di silenzi e grida*, cit.

alquanto “terreno”»⁵⁷⁴ la via lungo la quale incamminarsi (a seguire anche Lombardi indosserà un medesimo caschetto). S’intravede già qui una delle linee guida della regia: solo l’uso di pochissimi accorgimenti garantisce l’identità dei personaggi. Modalità e oggetti che possono essere caratteristici già della figura di partenza (il naso di Dante) oppure funzionali all’idea del personaggio e alla visione e allo stile che I Magazzini vogliono conferire alla scena (l’elmetto). Il gioco di mimica e la presenza di un oggetto di uso quotidiano producono in un contesto apparentemente sublime e poetico un evidente abbassamento e introducono elementi grotteschi. La scena 2 in cui Sanguineti prevedeva la presenza di altoparlanti a riprodurre il *Comentum* di Benvenuto da Imola viene, invece, recitata sempre da Lombardi e Pallini. Questo accadrà in tutto quanto lo spettacolo: agli altoparlanti si sostituiranno sempre gli attori, recitando o cantando quegli stessi pezzi.

Prima di scomparire nel buio infernale, prima di dileguarsi dalla vista degli spettatori, Dante e Virgilio richiamano le anime dei dannati. Il rumore irrompe nello spazio scenico attraverso l’attivazione di un gong e di un timpano, percossi dagli stessi viaggiatori. A mano a mano che il suono si fa sempre più prepotente, risuonano anche le parole con cui Dante descrive l’insegna dell’entrata negli inferi, anticipate dalle battute con cui Sanguineti in scena 4 introduce i custodi demoniaci. Questa profusione di suoni e di voci funge da richiamo: al riverberarsi delle percussioni lo spazio comincia a vivere, dà inizio al brulichio indistinto. Dagli spalti del pubblico compaiono i dannati che calando sulla scena si mettono a girare in tondo sulla piattaforma centrale. È la “bufera infernale”; improvvisamente ci troviamo immersi nel canto V, tra i lussuriosi. Nessun collegamento narrativo è concesso nel racconto di Tiezzi/Sanguineti: i frammenti si accostano l’uno all’altro per sequenze montate cinematograficamente. Nell’occhio del ciclone vi è, punto fisso e immobile, Marion D’Amburgo, nelle vesti di Francesca da Rimini. Un coro di donne rimane alla fine della corsa, anch’esso fermo e immobile in semicerchio attorno alla protagonista, mentre un «interminabile OM» la avvolge in un «magico tantra»⁵⁷⁵ (FIG. 6). Si odono, poi, alcuni versi in volgare tratti da celebri componimenti del Dolce Stil Novo, cui seguono versi in latino tratti dal *De amore* di Andrea Cappellano. Solo successivamente Francesca inizia a raccontare la sua storia, «solenne e ritmica come una evocazione di teatro Nō»⁵⁷⁶. Ma subito la sua recitazione entra in competizione, si sovrappone, con il canto monodico su versi di Chrétien de Troyes, che racconta, in provenzale, l’amore sensuale di Lancillotto per Ginevra. La recitazione «melodrammatica e

⁵⁷⁴ F. Mabellini, *Con Sanguineti e Tiezzi nell’Inferno di Dante*, in «Hystrio», ottobre-dicembre 1989.

⁵⁷⁵ Entrambe le citazioni provengono da F. Quadri, *Dante tra i dannati e Virgilio “speleologo”*, cit.

⁵⁷⁶ *Ibidem*.

musicale»⁵⁷⁷ di Marion D'Amburgo fa da contrappunto al canto: la scena s'impenna verso il poetico e il sublime.



FIG. 6 – I Magazzini, *Commedia dell'Inferno*, scena di Paolo e Francesca (al centro M. D'Amburgo). Foto di M. Norberth.

Tutto diverso era l'intento di Sanguineti, che aveva previsto degli altoparlanti a turbare e a rendere dissonante e dannata la dolce musicalità del verso dantesco. Rispetto al travestimento di partenza, si segnala anche l'assenza di Paolo, che il poeta genovese aveva sottratto al silenzio cui era condannato da sempre, con fini ovviamente destabilizzanti. Rispetto allo spirito anticrociano che aveva ispirato la scrittura del Professore universitario, la scena qui descritta compie un passo indietro: torna ad essere luogo della poesia, da cui la cornice narrativa è totalmente estromessa. Non vi è comicità, abbassamento nella scena dei lussuriosi: nella ieraticità passionale e trepidante di Marion D'Amburgo si dispiega il miracolo della sospensione lirica.

Segue la scena di Ciacco (Giovanni Fochi), risolta semplicemente con una figura schiacciata verso il basso, un prigioniero steso a terra, che si contorce (Lorenzo Mango rilegge la sua figura nell'immagine contemporanea di un torturato politico⁵⁷⁸) mentre lancia la sua profezia su Firenze (FIG. 7).

Il viaggio procede con la composizione del quadro riferito all'incontro con Farinata degli Uberti (Adonella Monaco) e Cavalcante Cavalcanti (Mario Grossi). Contrariamente alla figura dimessa dell'operazione comica sanguinetiana, qui l'eretico torna ad essere un superbo palo conficcato nel fango: emerge da una grata "dalla cintola in su" come tradizione vuole: è «un

⁵⁷⁷ L. Mango, *Per un teatro di poesia. Saggio su Federico Tiezzi*, cit., nota 10 p. 34.

⁵⁷⁸ *Ivi*, nota 8 p. 33.

fantasma bendato che emerge dalla sua grata come nell'illustrazione del Doré», scrive Franco Quadri⁵⁷⁹ (FIG. 8). Così è anche Cavalcante, suo doppio «addolorato, intimo, sentimentale»⁵⁸⁰

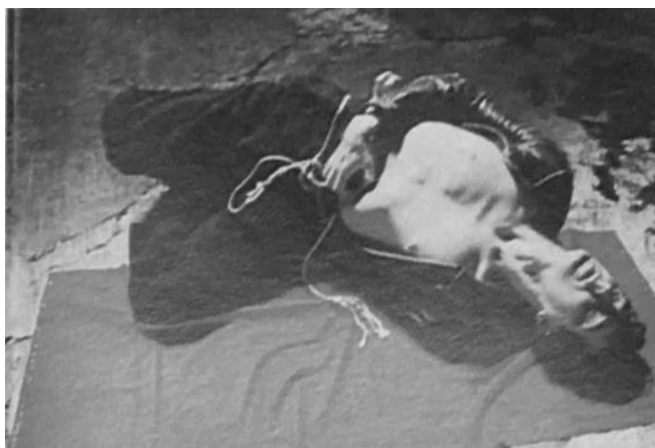


FIG. 7 – I Magazzini, *Commedia dell'Inferno*, Ciacco (G. Fochi). Foto di Verità Monselles.



FIG. 8 – G. Doré, *La Divina Commedia*, Canto X, Farinata degli Uberti.



FIG. 9 – I Magazzini, *Commedia dell'Inferno*, due anonimi suicidi (N. Corradi, S. Peruzzo). Foto di M. Norbeth.

Mentre Sanguineti per travestire l'episodio di Pier delle Vigne si era concentrato più sulla pena cui il suicida era costretto, nascondendo letteralmente l'attore dietro una maschera vegetale, Tiezzi si lascia suggestionare dal contenuto delle sue parole, dalla condanna cui era stato soggetto, questa volta, in vita. L'immagine in cui si condensano i versi di questo personaggio dantesco è

⁵⁷⁹ F. Quadri, *Dante tra i dannati e Virgilio "speleologo"*, cit.

⁵⁸⁰ L. Mango, *Per un teatro di poesia. Saggio su Federico Tiezzi*, cit., nota 8 p. 33.

quella di un prigioniero politico (E. Pallini): bendato, seduto su una sedia e con le mani legate dietro la schiena, è in attesa della tortura o della fucilazione. È un'immagine toccante, fortemente emotiva, così come è di fortissimo impatto la realizzazione scenica dei versi che Sanguineti nella sua opera aveva mantenuto per l'ombra e il cespuglio (due dannati anonimi) della medesima scena. Allo straniamento grottescamente realistico di Sanguineti (l'ombra è un'ombra, il cespuglio è un cespuglio) si sostituisce la presenza di due dannati la cui relazione è quella tra vittima (Nicoletta Corradi) e carnefice (Stefano Peruzzo): l'uno costringe l'altro a parlare sotto tortura, strappandogli dalla bocca le bende bianchissime che fasciano tutto il corpo, come fosse una mummia o una larva, simbolo del suo corpo imprigionato in una pianta (FIG. 9).

Segue il «gigantesco»⁵⁸¹ Capaneo (Cristina Sanmarchi), che la drammaturgia sanguinetiana prevedeva steso a terra, mentre qui è raffigurato come il leggendario guerriero che Stazio racconta nella sua *Tebaide*. Egli, ancora protetto dalla sua armatura, è legato ad un letto manicomiale, in qualità di bestemmiatore e sacrilego. Torna dirompente il passato assai prossimo degli ospedali psichiatrici. Il letto di contenzione è sollevato in posizione verticale (FIG. 4), «appeso a mo' di crocifisso»⁵⁸², e il dannato rantola con voce metallica la sua storia e la leggenda del Veglio di Creta (Dante, *Inf.*, XIV, 94-120). Scrive Mango:

Da questa prigionia tenta invano di liberarsi, urlando dimenandosi, agitando una smisurata spada che non può, però, che tagliare vanamente l'aria. Avvolti dalla penombra Rusticucci e Scrovegni danno voce alla loro avidità, ma le loro parole si sperdono in mezzo alle urla sempre più aspre e roche di Capaneo.⁵⁸³

La simultaneità tanto cara a Sanguineti si esprime in questa scena come composizione di azioni e parole che avvengono in contemporanea. L'inferno diviene, quindi, non solo luogo di dolore e solitudine, ma anche ambiente corale, di passione comune. L'immagine in cui si cristallizzano e si mescolano i versi pronunciati da Brunetto Latini è quella raffigurante, ancora una volta, il ruolo che il personaggio aveva da vivo. Essendo egli poeta e maestro di Dante, Tiezzi costruisce un quadro in cui ai versi danteschi si accosta una vera e propria lezione di canto, un vero e proprio rapporto maestro-allievo con Stefano Peruzzo e Nadia Ristori come attori protagonisti (per Odoardo Bertani il risultato è una similitudine scenica forzata⁵⁸⁴, per Francesco Tei un «autentico infortunio»⁵⁸⁵). Jacopo Rusticucci (Mario Grossi) è, invece, immortalato in una corsa irrefrenabile sotto una pioggia

⁵⁸¹ E. Sanguineti, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., p. 48.

⁵⁸² M. d'Amico, *Tutti all'inferno*, cit.

⁵⁸³ L. Mango, *Per un teatro di poesia. Saggio su Federico Tiezzi*, cit., nota 11 p. 34.

⁵⁸⁴ O. Bertani, *Dante in versi travestiti*, in «L'Avvenire», 29 giugno 1989.

⁵⁸⁵ F. Tei, *Le torture dei dannati*, in «La Gazzetta», 29 giugno 1989.

di lapilli, mentre Scrovegni (Adonella Monaco) non si separa mai dal suo sacchetto di monete. Lo spazio scenico è messo in continuo movimento: cambia continuamente forma e composizione, con i dannati che si danno da fare a sollevare praticabili, ad aprire e a chiudere botole, a ricacciare le altre anime giù nel fango e nell'oblio, per ottenere anche loro il dolce e tremendo viatico del ricordo. Le voci si sormontano, si fanno spazio tra il rumore di fondo, tra le varie piste sonore che questo inferno tutte insieme, contemporaneamente, accoglie. Infine, mentre il letto di Capaneo si solleva a mezz'aria, le parole recitate in falsetto dall'usuraio Scrovegni si contaminano con i versi tratti dai *Cantos* di Pound (recitati da Nicoletta Corradi, Giovanni Fochi e Nadia Ristori). Dietro al letto, protetta dall'ombra e dall'oscurità generale, si staglia la sagoma del mostruoso Gerione: se ne intravedono il misterioso mascherone e le grandi ali. Intanto sul palcoscenico si dà forma al correlativo dei versi del poeta americano: due attori lottano tra loro «a raffigurare la lotta dell'usura contro il genere umano»⁵⁸⁶ in una sorta di «combattimento allegorico da teatro Nō»⁵⁸⁷. Il Primo tempo si conclude, stando alla sinossi presente nel programma di sala, con un'aggiunta rispetto al testo di partenza:

Infine affiorano in primo piano le parole di Dante a Brunetto Latini: «Se fosse tutto pieno il mio dimando / – rispuosi lui – voi non sareste ancora, / dell'umana natura posto in bando / che'n la mente m'è fitta, e or m'accora, / la cara e buona immagine paterna / di voi quando nel mondo ad ora ad ora / m'insegnavate come l'uom s'eterna ...».⁵⁸⁸

Se nel poema dantesco tali parole esprimevano un sentimento nobilissimo di dedizione e *pietas* per il proprio maestro, il porre tale frammento in chiusura del Primo tempo innesca degli effetti volutamente grotteschi, ma dal sapore fortemente drammatico. In tutto quel tramestio, quel dolore e quella violenza che in quest'ultima scena raggiungono l'acme, l'eternità, cui Brunetto faceva riferimento nelle lezioni che Dante ricorda, si realizza concretamente come suo sberleffo, una volta subito il giudizio divino, ricordando a tutti gli spettatori che siamo solo fantocci di una giostra infernale, di quella ruota del destino, cui noi umani saremo per sempre costretti inesorabilmente a ubbidire.

Per Sanguineti l'ingresso in Malebolge, ossia l'inizio del Secondo tempo, corrispondeva ad uno sprofondamento nel grottesco mondo spettacolare contemporaneo: lo *show* televisivo prendeva il sopravvento sulle terribili punizioni infernali, parodiando l'intero contesto. A essere condannato impietosamente al dileggio era l'*Inferno* stesso, di cui i dannati erano solo un'appendice. Tiezzi si

⁵⁸⁶ L. Lapini, *Sinossi dello spettacolo*, in EAD., *I Magazzini: materiali di laboratorio sulla «Commedia dell'Inferno»*, cit., p. 110.

⁵⁸⁷ S. Colomba, *Scene dall'Inferno e di poesia*, cit.

⁵⁸⁸ *Ibidem*.

muove ugualmente sui toni grotteschi, ma il suo stile è assai meno violento e le influenze rimangono medievalescanti (seppur Quadri suggerisca anche il collegamento con *Viridiana*, film surrealista di Buñuel). Ispirandosi al tema pittorico dell'*Ultima cena*, Tiezzi disegna sulla scena un cenacolo blasfemo (FIG. 10).



FIG. 10 – I Magazzini, *Commedia dell'Inferno*, Malebolge e i simoniaci. Foto di M. Norbeth.

Al posto del Cristo, campeggia al centro uno scheletro, simbolo consueto e medievale della Morte trionfante. È vestito da sposa, elemento che riporta alla memoria la danza macabra di *Hamletmaschine*, che Lombardi, vestito allo stesso modo, praticava, in un tripudio di terra spalata da due becchini. A fianco della Morte un personaggio (Marion D'Amburgo) con una mitra in testa dà voce ai versi di papa Niccolò, il simoniac. Tutta la scena è inondata di luce bianca, che si riflette sulle vesti bianche degli attori, sulla tavola allestita con un drappo anch'esso bianco, fin'anche sulle ossa scheletriche del feticcio al centro. Un particolare su tutti salta all'occhio: le labbra pintate di rosso del papa. La scena è corale, ma ciascun attore parla in un dialetto diverso. Alcune didascalie iniziali vengono recitate da Sandro Lombardi e Adonella Monaco, nelle vesti del presentatore e della valletta, previsti anche da Sanguineti, ma con un ruolo e una funzione diversi. Quella *Torre di Babele* rovesciata che Sanguineti aveva previsto proiettata all'inizio del Secondo tempo, viene reinterpretata qui come babele linguistica, correlativo oggettivo delle rime "aspre e chioccie", ossia del luogo infernale dove la lingua, per aderire al contenuto, si fa più bassa. Già in *Genet a Tangeri* il mescolamento di vari idioletti assecondava l'uso pittorico della lingua così come inteso da Tiezzi, ma anche in *Ritratto dell'attore da giovane* il dialetto era tornato come deformazione linguistica.

Senza soluzione di continuità l'ingresso in Malebolge si trasforma nella scena comica di Malebranche, con una parata che ricorda molto certi risultati di Kantor (FIG. 11). «Qui saltano tutte

le geometrie e simmetrie e la scena è attraversata da lampi barocchi», scrive Titti Danese⁵⁸⁹. «È una farsaccia da Commedia dell'arte», ribadisce Quadri⁵⁹⁰. In effetti, Tiezzi colora vivacemente la scena così come l'aveva scritta Dante e come l'aveva intesa anche Sanguineti: si lascia spazio ai lazzi, alle oscenità e a un uso espressionistico della lingua con le sue sfumature fortemente dialettali.

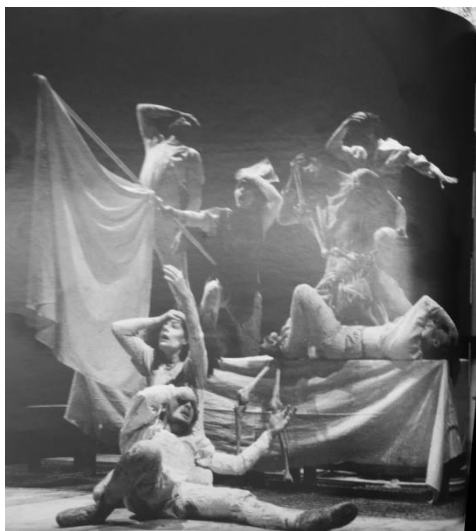


FIG. 11 – I Magazzini, *Commedia dell'Inferno*, Malebranche. Foto di Marcello Norberth..



FIG. 12 – I Magazzini, *Commedia dell'Inferno*, Malebranche. Foto di Marcello Norberth.

Vi è una significativa differenza, però, tra il travestimento d'origine e la sua messinscena. Tiezzi non dà corpo alle ricchissime didascalie di cui Sanguineti aveva corredato scena 13. Decide, però, di riportarle sulla scena come parte integrante del testo, come materiale testuale a tutti gli effetti, e allora richiama sulla scena i due personaggi “di cornice” dell'inizio del Secondo tempo: il presentatore (Sandro Lombardi) e la valletta (questa volta Marion D'Amburgo) che Sanguineti aveva previsto per le scene 11 e 12 (FIG. 12). Contrariamente alla funzione straniante di partenza, qui entrambi i personaggi sono immersi nell'atmosfera infernale; pur commentando e descrivendo ciò che accade, non lo fanno più «senza elementi strettamente parodici»⁵⁹¹, bensì sono anch'essi contaminati dalla babele linguistica e parlano in un napoletano farsesco.

Nella scena dei ladri (FIG. 13), sotto una pioggia di serpenti, compaiono il dannato Vanni Fucci (Adonella Monaco) e Caco (Stefano Peruzzo), personaggio mitologico, macchiatosi di furto per aver sottratto le mandrie di Mercurio. Non rimane nulla dello spettacolare *show* ricco di effetti speciali che aveva immaginato il drammaturgo.

⁵⁸⁹ T. Danese C., *Commedia dell'Inferno* (recensione), in «Sipario», ottobre 1989.

⁵⁹⁰ F. Quadri, *Dante tra i dannati e Virgilio “speleologo”*, cit.

⁵⁹¹ E. Sanguineti, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., p. 56.

[...] si traduce in fisicità intensa e sensuosa, carnale e palpitante la trasformazione dei ladri in serpenti e dell'intrecciarsi dei loro corpi fra le spire (mentre al centro una figura coperta da un telo, immobile, senza vita, viene sommersa da un lancio di rettili).⁵⁹²



FIG. 13 – I Magazzini, *Commedia dell'Inferno*, i ladri.
Foto di M. Norberth.

I versi riguardanti la metamorfosi vengono recitati da altri personaggi, esterni al dramma, fuoriusciti dal fango (Nadia Ristori, Cristina Sanmarchi). Riguardo a questa scena Cordelli scrive:

Spesso il verso ci appare monco, inudibile, sottolineato da figure illustrative, didascaliche e perfino ridondanti (la scena di Vanni Fucci e dei serpenti).⁵⁹³

Per molti altri recensori (ad esempio Giovanni Raboni), comunque, proprio la non perfetta udibilità era un correlativo oggettivo ideale dell'*Inferno*, poiché era un elemento peculiare dell'ambiente infernale descritto da Dante. Certamente, mentre ci si avvicinava al Male assoluto, le tinte si dovevano fare sempre più fosche, l'elemento dissonante sempre più presente, il ritmo sempre più accelerato.

Di Ulisse (Enrico Pallini) le recensioni parlano così:

[...] quell'Ulisse sornione con sacca di marina, turbante, borraccia e occhiali neri che dispiega una carta del Mediterraneo mentre racconta il suo viaggio e arriva a proferire il «rinchiuso» del verso finale proprio mentre ripiega la carta e rimette il coperchio al gavettino (R. Tian, *Ed ecco a voi Dante in concerto*, in «Il Messaggero», 29 giugno 1989).

⁵⁹² F. Tei, *Le torture dei dannati*, cit.

⁵⁹³ F. Cordelli, *Hotel Inferno*, in «L'Europeo», 14 luglio 1989.

Poi Ulisse (il Pallini, attore sensibilissimo) un corsaro bianco abbandonato sulla coperta della nave che non pontifica sulla «conoscenza» ma sposta leggermente il senso rievocando piuttosto il dolce sapore dell'avventura (*Come larve nel fango*, in «Il Tirreno», 29 giugno 1989).

[...] inadeguata l'apparizione di un piratesco Ulisse (G. Geron, *Il ritmo perverso di un sabba nell'«Inferno» di Tiezzi a Prato*, in «il Giornale», 29 giugno 1989).

[...] un Ulisse in abito da naufrago, di «reietto delle isole», abbandonato su chissà quale spiaggia (A. Savioli, *Insieme a Dante nell'Inferno quotidiano*, in «l'Unità», 29 giugno 1989).

Si osservi come il personaggio/segno possa far emergere nella mente di chi guarda memorie o interpretazioni diverse: il geroglifico non ha mai significato univoco, D'altronde non servirà mettere in evidenza la totale discrepanza tra ciò che accade in scena e ciò che era previsto in drammaturgia: della carnevalesca lingua di fuoco immaginata da Sanguineti non resta più nulla.

La figura che reclama il proprio protagonismo sulla scena dopo l'epico navigatore è Guido da Montefeltro (Giovanni Fochi), altro consigliere fraudolento. Come Ulisse anche il condottiero medievale doveva essere, secondo Sanguineti, travestito da zimbello: un lenzuolo rosso per “far finta” di essere uno spettro, un fantasma da notte di Halloween. Tuttavia qualcosa permane di quegli intenti nella messa in forma de I Magazzini: il politico avventuriero è coperto da un «grumo oscuro»⁵⁹⁴ qual è il suo mantello, lasciando spuntare fuori solo una mano protetta dentro un'armatura di ferro (FIG. 14) . Chiaramente gli esiti sono totalmente diversi da quelli previsti dal mefistofelico Professore. Siamo sempre di fronte a un forte espressionismo di carattere passionale, carico di chiaroscuri emotivi, a tratti quasi gotico.



FIG. 14 – I Magazzini, *Commedia dell'Inferno*, Guido da Montefeltro (G. Fochi).
Foto di M. Norberth.

⁵⁹⁴ G. Manzella, *Inferno di silenzi e grida*, cit.

Per le prossime due scene grande protagonismo assume il fango, una «fangosità insozzante equivalente al fuoco bruciante»⁵⁹⁵. In analogia con ciò che accade al loro corpo, punito con profondissime lacerazioni, «come in un incubo di Beckett»⁵⁹⁶, i seminatori di discordie affondano nella melma, tracciandovi, con il loro girare in circolo, profondi solchi. Una volta assunti sulla piattaforma per affermare la propria presenza, le voci si sormontano e tocca a Maometto (Nadia Ristori) descrivere la loro punizione (FIG. 15).



FIG. 15 – I Magazzini, *Commedia dell’Inferno*, scena degli scismatici.
Foto di M. Norberth.

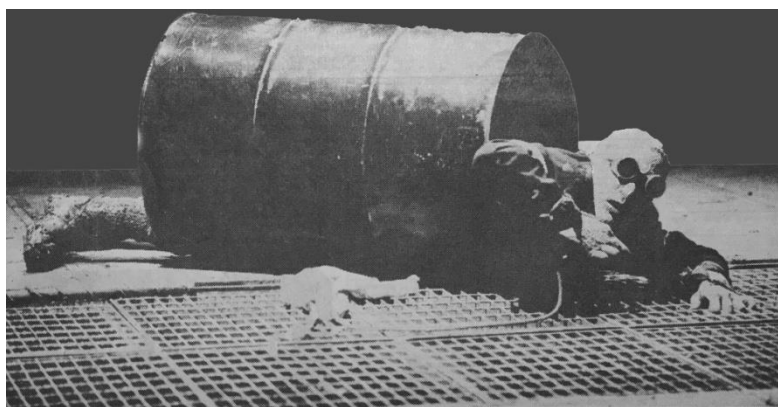


FIG. 16 – I Magazzini, *Commedia dell’Inferno*, Maestro Adamo (M. D’Amburgo).
Foto di M. Norberth.

Il quadro successivo, secondo Lia Lapini⁵⁹⁷, è quello forse più comico di tutta quanta *Commedia dell’Inferno*: ci riferiamo all’episodio della disputa tra Maestro Adamo e Sinone. Si tratta sempre di una comicità grottesca di stampo beckettiano. Maestro Adamo (Marion D’Amburgo) rotola dentro un bidone (correlativo della sua idropisia, la malattia che gli sfigura il

⁵⁹⁵ O. Bertani, *Dante in versi travestiti*, cit.

⁵⁹⁶ F. Quadri, *Dante tra i dannati e Virgilio “speleologo”*, cit.

⁵⁹⁷ L. Lapini, *I Magazzini: materiali di laboratorio su «Commedia dell’Inferno»*, cit.

ventre rendendolo simile ad un tamburo), alla deriva nella marea di fango, agitando bandierine e suonando un fischiotto (FIG. 16). Sullo sfondo la donna che trema in un angolo, figura muta, è Zuleika (Nicoletta Corradi), la moglie di Putifarre, che secondo la Bibbia accusò falsamente Giuseppe nel suo soggiorno in Egitto. Si noti la differenza fra l'ambientazione didattica prescritta da Sanguineti (i falsari sono reclusi in un lazzaretto ed esplicita è immediatamente la corrispondenza punizione-malattia) e la dimensione tutta esistenziale e beckettiana di quella di Tiezzi.

Sempre a Beckett, secondo Manzella⁵⁹⁸, è ispirato l'episodio del Conte Ugolino (Sandro Lombardi), che è ambientato come prevede Sanguineti in un obitorio. Per Bertani⁵⁹⁹ non è chiaro se il dannato sia ricoverato in un lettino d'ospedale, o se sia adagiato su una barella di una gelida *morgue*. In ogni caso, benché l'ambientazione non si discosti dai dettami sanguinetiani, gli esiti non fanno riferimento alcuno all'*horror* previsto dall'autore del testo. Il quadro, anche grazie all'estrema bravura di Lombardi, acquista una potenza lirica e tragica altissime: l'attore è seduto in penombra, su una branda, il corpo coperto da un lenzuolo bianco. Di fronte ha un fascio di luce che si concentra su una delle sue mani: durante la recitazione dei versi l'arto tremola, freme in continuazione. Nel frattempo è salito alla ribalta Frate Alberigo, o meglio: Frate Federigo, dato che il ruolo è assunto dallo stesso regista (vestito in T-shirt e pantaloni). Lo storpiamento del nome, oltre che aggiungere una vena ironica, è indice del grottesco scempio della personalità cui sono soggetti non solo i dannati di questo inferno, ma anche l'*Inferno* stesso. Manzella e Cordelli ricordano gli spasmi che attraversano il corpo dell'attore/regista, mentre Raboni sottolinea una «dissociazione elementare e struggente fra dizione e gesto»⁶⁰⁰. Frate Alberigo era un traditore, per questo si trova nella zona più bassa dell'*Inferno* dantesco, la Tolemaica, che precede l'incontro con Lucifero. Allo stesso modo Tiezzi, giunto ora quasi al termine della sua *peregrinatio ad inferos*, si autodenuncia come regista e quindi traditore di Dante (e forse anche di Sanguineti), compiendo un gesto teatrale (la propria estemporanea presenza in scena) che ricorda molto alcuni episodi analitici dei tempi de *Il Carrozzone* (si pensi, ad esempio, alla sua presenza in *Il giardino dei sentieri che si biforcano*). Siamo lontani dal tradimento criminale e genettiano degli anni Ottanta della Compagnia. Ma poiché I Magazzini, dopo il convegno di Modena del 1986, hanno sancito il loro ritorno all'ordine e confermato la decisione di usare testi letterari non prettamente teatrali, a nostro parere con questa azione eclatante vogliono dichiarare (alla loro maniera: per analogia spettacolare) che la traduzione sulla scena rimane pur sempre una forma di tradimento. Gli spasmi che attraversano il corpo di Tiezzi uniti all'eloquio frammentato che ne consegue sono correlativo

⁵⁹⁸ G. Manzella, *Inferno di silenzi e grida*, cit.

⁵⁹⁹ O. Bertani, *Dante in versi travestiti*, cit.

⁶⁰⁰ G. Raboni, *Su il sipario ed è subito Inferno*, in «Corriere della Sera», 29 giugno 1989.

oggettivo di tutta l'operazione infernale, *mise en abyme* del processo di frammentazione messo in pratica durante i mesi di Laboratorio. Tiezzi con i suoi attori e le sue attrici ha attraversato con *Commedia dell'Inferno* la zona buia della *nigredo*, la corruzione e dissoluzione della materia teatrale.

Nel finale la salma di Ugolino scosta da sopra di sé il lenzuolo che la velava e gli spettatori scoprono che di altri non si trattava se non di Dante stesso, che si dirige poi verso Virgilio (anch'egli ora riemerso) per procedere verso l'uscita. A questo punto le anime dei dannati si stringono al poeta, iniziando un lento corteo che esegue danze macabre. Mentre Dante e Virgilio cercano di uscire dal pozzo infernale, «li tallona la canea urlante dei dannati, trasformata in un demone dalle molte bocche, come il famoso serpente dell' Open Theater o il drago dell' Antigone del Living»⁶⁰¹. Virgilio respinge l'assalto e le anime vengono reimmerse nell'oscurità. Intanto il sipario torna protagonista della scrittura scenica e viene inondato di luce. Una nuova fessura si apre nel suo mezzo, ma non si tratta della “natural burella”: per altre vie usciranno Dante e Virgilio, ossia risalendo verso le gradinate del pubblico (e rovesciando nel finale, quindi, la situazione di partenza: escono dalla stessa parte da cui erano entrati all'inizio i dannati). Ciò che si cela dietro il sipario ora non è più la realtà, l'aldilà, bensì è Lucifero stesso, che si manifesta come ombra, profondità psichica, luogo interdetto. Essa secondo Titti Danese, che così conclude la sua recensione, è «la dimensione dell'immaginario, la lontananza in cui si perde la traccia segreta del sogno, una via d'uscita impraticabile»⁶⁰².

⁶⁰¹ F. Quadri, *Dante tra i dannati e Virgilio “speleologo”*, cit.

⁶⁰² T. Danese C., *Commedia dell'Inferno* (recensione), cit.

4.4 – LA CRITICA.

Tutta la critica è concorde nel riconoscere il debito di Tiezzi e della sua Compagnia nei confronti degli autori da loro analizzati nei precedenti spettacoli, soprattutto per quanto riguarda la vicinanza ai temi e alle suggestioni di Beckett (a sua volta grande estimatore e studioso di Dante) e alla passione espressionista di Artaud. Il fango, l'attesa, la reiterazione del tempo sono tutti spunti tratti dal Teatro dell'Assurdo e di cui il regista si serve per dipingere un'umanità perduta, una razza d'uomini che nella loro fragilità assumono toni e atteggiamenti tragici e ridicoli assieme. L'altro grande amore, Artaud, spinge, invece, Tiezzi verso una tensione al caos e al disordine ricca di patetismo, che, però, viene costantemente bloccata e costretta all'interno della gabbia analitica a cui è solito ricorrere. Lia Lapini ritrova, inoltre, ulteriori citazioni «più o meno trasparenti»⁶⁰³ da altrettanti Maestri: Carmelo Bene, Peter Brook, Tadeusz Kantor, Leo De Berardinis, senza dimenticare i rimandi al Terzo teatro di Grotowski e Barba. Federica Mabellini⁶⁰⁴ aggiunge il Living Theatre, Ronconi e, per quanto riguarda la mimica degli attori, gli insegnamenti di Orazio Costa e del teatro dei pupi. Lorenzo Mango, infine, mette in luce nel quadro di Malebolge un riferimento esplicito alla messinscena del *Dibbuk* realizzata da Vachtangov, scrivendo che già Orazio Costa se ne era accorto durante una prova⁶⁰⁵. Per Mabellini questa abbondanza di modelli ispiratori è un limite. Sono del suo stesso parere Aggeo Savioli⁶⁰⁶ e Francesco Tei⁶⁰⁷, che ritiene la scena di Capaneo quasi un plagio nei confronti di Carmelo Bene e della sua *Cena delle beffe* (1974), mentre per Lapini il viaggio infernale diviene «una specie non tanto di pura “esercitazione” sulle tracce dei maestri dell'ultimo ventennio, quanto di bagno rigenerante in cui Tiezzi si lascia immergere in profondità, con piena partecipazione, per corroborare la propria forza creativa»⁶⁰⁸. Contro una spiegazione “antologica” delle citazioni fatte da Tiezzi si schiera anche Paolo Lucchesini che le giustifica come «una presa di coscienza e di conoscenza di un patrimonio culturale di cui, forse, i Magazzini, fin troppo compresi a mettere in scena se stessi prima, e a scrutare lontani orizzonti poi, avevano trascurato»⁶⁰⁹. Non è però del tutto corretto: la citazione è sempre stata una modalità di lavoro intrinseca alla Compagnia, fin dai tempi della postavanguardia, proprio perché all'interno di quella che gli attori definivano *archeologia personale* vi erano anche le loro “infatuazioni” artistiche.

⁶⁰³ L. Lapini, *I Magazzini: materiali di laboratorio su «Commedia dell'Inferno»*, cit., p. 97.

⁶⁰⁴ F. Mabellini, *Con Sanguineti e Tiezzi nell'Inferno di Dante*, in «Hystrio», ottobre-dicembre 1989.

⁶⁰⁵ L. Mango, *Teatro di poesia. Saggio su Federico Tiezzi*, cit., nota 12 p. 35.

⁶⁰⁶ A. Savioli, *Insieme a Dante nell'Inferno quotidiano*, in «l'Unità», 29 giugno 1989.

⁶⁰⁷ F. Tei, *Le torture dei dannati*, cit.

⁶⁰⁸ L. Lapini, *I Magazzini: materiali di laboratorio su «Commedia dell'Inferno»*, cit., p. 97.

⁶⁰⁹ P. Lucchesini, *Totò fra i dannati*, in «La Nazione», 29 giugno 1989.

Poiché Lia Lapini ha presenziato attivamente durante il periodo di prove, sa perfettamente quanto sia diverso il risultato spettacolare dal testo di partenza consegnato da Sanguineti al regista. Non a caso Ugo Ronfani⁶¹⁰ definisce il testo di Sanguineti semplicemente come dei “materiali testuali” su cui in un successivo momento Tiezzi ha organizzato il suo spettacolo. Ebbene, Lia Lapini non può fare a meno di notare che il regista «mentre ha cercato di aderire intimamente alla parte testuale-dialogica della riscrittura sanguinetiana, studiata e modulata in tutte le sue valenze appunto di spartito poetico-sonoro, ha d'altra parte disatteso spesso e volentieri le didascalie dell'autore-riduttore perseguendo il suo personale tracciato di ricerca teatrale»⁶¹¹. D'altronde Quadri tiene a specificare, in difesa della Compagnia, che non era stato possibile permettersi in questo progetto laboratoriale «congegni di così dichiarata spettacolarità»⁶¹² così come li aveva immaginati Sanguineti. Giustamente Manzella avverte che Sanguineti aveva scritto un testo che conteneva già un'idea di spettacolo, mentre «Tiezzi a sua volta traveste Sanguineti, diluendo i riferimenti esterni più espliciti ma dando forza al livello interiore, con la sua carica di violenza»⁶¹³. Renzo Tian scrive:

Perché diciamo che il lavoro di Federico Tiezzi e dei suoi attori non sempre si muove sulla linea proposta da Sanguineti? Perché la linea di Sanguineti, nella sua giusta volontà di contrapporsi alle letture scolastiche del poema, si muove sul terreno di una nuova didattica: quella del frammento, dell'associazione, se si vuole del «travestimento». Il lavoro di Tiezzi non può accogliere se non in parte questa istanza, perché esso punta tutte, o quasi, le sue carte sul tavolo dell'immagine, del suono, dell'utilizzazione di materiali elementari.⁶¹⁴

D'altro canto Giovanni Raboni (seppur inconsapevolmente) dà in qualche modo ragione a Sanguineti quando scrive che lo spettacolo ottiene i suoi risultati migliori quando a emergere è «la personale espressività di Tiezzi, lo “stile magazzini”»⁶¹⁵. Ciò a nostro parere sancisce un discrimine tra forma e contenuto, tra espressività della scena e dei corpi degli attori e la volontà di Tiezzi di mettere in luce la *poesia* musicale del verso dantesco. Risuonano alla nostra memoria le parole di Sanguineti, quando, conversando con Niva Lorenzini, afferma di aver incontrato Tiezzi in «mal punto»⁶¹⁶. Probabilmente tra i due non ci fu una completa comprensione di ciò che uno richiedeva all'altro, ma la scrittura di Sanguineti, già testo spettacolare, si ispirava, mal interpretandolo, più al

⁶¹⁰ U. Ronfani, *Affondare nella palude barocca del peccato*, in «Il Giorno», 7 maggio 1990.

⁶¹¹ L. Lapini, *I Magazzini: materiali di laboratorio su «Commedia dell'Inferno»*, cit., p. 97.

⁶¹² F. Quadri, *Dante tra i dannati e Virgilio “speleologo”*, cit..

⁶¹³ G. Manzella, *Inferno di silenzi e grida*, cit..

⁶¹⁴ R. Tian, *Ed ecco a voi Dante in concerto*, in «Il Messaggero», 29 giugno 1989.

⁶¹⁵ G. Raboni, *Su il sipario ed è subito Inferno*, cit.

⁶¹⁶ N. Lorenzini, *Nota al testo seguita da un Dialogo con l'Autore*, in E. Sanguineti, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, cit., p. 114.

modus operandi de I Magazzini, piuttosto che ad una ri-sistemazione mediata dalla propria sensibilità del materiale dantesco. La spiegazione più esaustiva è offerta dalla recensione di Marco Palladini che su *Paese sera* impiega quasi tutto il suo articolo per analizzare la scollatura presente in *Commedia dell'Inferno* tra l'ipotesi sanguinetiana e la sua realizzazione scenica. È l'unico a porre l'attenzione non tanto sugli esiti spettacolari, quanto sul progetto che vi soggiace. La collaborazione tra drammaturgia e regia, tra uno dei più grandi intellettuali italiani del secondo Novecento e una delle compagnie più famose e importanti della sperimentazione teatrale italiana, è a suo parere infruttuosa, poiché si basa su un malinteso e una incomprensione di fondo. Palladini ha ragione: a distanza di dieci anni (Sanguineti è poeta degli anni '60, mentre Tiezzi comincia a realizzare spettacoli e *performances* nei '70) il dibattito sul Teatro e in generale sul senso dell'Arte era mutato. Diversi dovevano essere, quindi, anche gli obiettivi e i mezzi e le modalità con cui conseguirli. Non a caso Sanguineti è tra i fondatori della *neoavanguardia*, mentre Tiezzi era stato detto aver inaugurato negli anni Settanta la *postavanguardia*.

La *Commedia dell'Inferno* scritta da Sanguineti con una tecnica di montaggio e di (moderato) *pastiche*, è crivellata di ampie e anche dettagliate didascalie che suggeriscono un viaggio nell'inferno del mondo contemporaneo, con immagini e spunti satirici, «kabarettistici», brechtiani e financo postmoderni, che magari possono apparire poco incisivi e scontati, ma che non sono comunque messi lì a caso. Federico Tiezzi, regista dell'allestimento, ha sistematicamente ignorato tali indicazioni, sospingendo la *Commedia* in uno spazio nonché astratto, asettico, e in fondo neutrale come a voler prendere le distanze dall'ideologia del testo per serbarne invece la pura parola intesa come suono, *foné* che si fa di frequente coro e parte cantata. Un tale disegno di regia smorza e smussa assai gli effetti della riscrittura o «travestimento» (come ama dire Sanguineti) del poema dantesco. [...] In questo «Inferno dei significanti» il corpo del teatro (con le sue cadute, gli accessi, gli spurghi) sembra evaporare. I Magazzini attraverso la fonetizzazione poetica mi pare continuino ad aggirare il problema del testo, e la loro attuale compostezza formale non sembra idonea ad allontanare il rischio che da bucanieri si trasformino in naviganti d'acqua dolce.⁶¹⁷

Raboni riconosce proprio nell'*impasse* di intenti tra il regista e il poeta la causa di un certo «nobile ma inerte accademismo, da saggio di recitazione o da *lectura Dantis*, ogni volta che figuratività, gestualità e musica scivolavano in secondo piano rispetto alla comunicazione del testo»⁶¹⁸. Anche Federica Mabellini⁶¹⁹ e Lia Lapini⁶²⁰ notano la stessa discrepanza, una sorta di

⁶¹⁷ M. Palladini, *Dante ascolta le voci di dentro*, in «Paese sera», 29 giugno 1989.

⁶¹⁸ G. Raboni, *Su il sipario ed è subito Inferno*, cit.

⁶¹⁹ F. Mabellini, *Con Sanguineti e Tiezzi nell'Inferno di Dante*, cit.

frattura, di vibrazione ostile tra l'evento scenico e la sua riproduzione nella voce degli attori. Fra costoro bisogna però fare le dovute differenze, ovviamente, soprattutto per formazione e biografia. Tra tutti gli interpreti eccelle Sandro Lombardi, attore dalle doti immense, soprattutto per la capacità di dare il giusto respiro, tra ironia, leggerezza e drammaticità, alle parole dantesche («attore sempre più ricco di forti intuizioni e di straordinarie invenzioni poetiche»: così lo applaude Titti Danese⁶²¹). Il suo Ugolino per molti è un cammeo di indubbio splendore. Ovviamente non è da meno Marion D'Amburgo, di cui si riconosce la passionalità che la contraddistingue fin dai tempi di *Sulla strada* (1982). D'altro canto entrambi sono i fautori, insieme a Tiezzi, della ricerca teatrale che ha portato, negli anni, alla formulazione del *Teatro di Poesia*. Gli altri attori neodiplomati, secondo Lapini, non sono stati avvantaggiati dall'impianto monologante sul quale è costruito lo spettacolo. Il numero esiguo di scene corali metteva in luce troppo spesso la natura «da provino recitativo»⁶²² dei singoli attori-personaggi. Il progetto laboratoriale per cui era stata messa in scena *Commedia dell'Inferno*, unito alla bravura degli storici interpreti, metteva in evidenza, insomma, l'immaturità artistica di alcuni tra gli attori più giovani. D'altronde, come sottolinea Renzo Tian, la «dizione», ossia la recitazione di stampo accademico, «non è propriamente quello che si chiede ad uno spettacolo come questo». Vi è in tutto questo accanimento nei confronti degli attori non direttamente coinvolti nella storia de *I Magazzini* un sostanziale difetto di sguardo e prospettiva: chi come Maurizio Grande mette in guardia dagli esiti di un laboratorio su tempi così brevi «altrimenti si dovrà fare i conti con un processo in atto del non-finito o del finito per costrizione»⁶²³ sembra non aver capito (o accettato) ciò che anima il progetto, ossia lo spettacolo come pretesto per un momento di crescita e di confronto tra due modalità diverse di intendere il Teatro. Abituati dagli stessi *Magazzini* a una certa linea di indagine e ricerca su cosa significhi “fare teatro”, i giornalisti a fatica riescono a vedere al di là del risultato spettacolare, di quello che un progetto siffatto sta a significare: il cristallizzarsi della Compagnia in uno stile forse a suo modo sempre più “tradizionale”, ora che Tiezzi riceve incarichi anche da Enti e Istituzioni teatrali al di fuori della compagine sperimentale. Il progetto sulla *Divina Commedia* è prima di tutto un incontro fra il Nuovo teatro e il teatro di regia tradizionale, mantenendo comunque come prerogativa di fondo la superiorità della messinscena sul testo. Diceva Tiezzi nel gennaio del 1989:

Il grande spettacolo ha prosciugato i miei occhi che hanno bisogno di uno sguardo nuovo più puro, più attivo, più severo.⁶²⁴

⁶²⁰ L. Lapini, *I Magazzini: materiali di laboratorio su «Commedia dell'Inferno»*, cit., p. 96.

⁶²¹ T. Danese C., *Commedia dell'Inferno* (recensione), in «Sipario», ottobre 1989.

⁶²² L. Lapini, *I Magazzini: materiali di laboratorio su «Commedia dell'Inferno»*, cit., p. 96.

⁶²³ M. Grande, *Con un grano di follia*, in «Rinascita», 22 luglio 1989.

⁶²⁴ F. Tiezzi, *La scena come «forma simbolica»*, cit., p. 259.

Da tutti i recensori è annotata la ricchezza e la varietà della scrittura musicale. Se da qualcuno la componente sonora e musicale è reputata eccessiva (Mabellini⁶²⁵), Raboni ne sottolinea invece la «consueta sottigliezza»⁶²⁶. Molte recensioni fanno presente la difficoltà di comprendere i versi danteschi a causa del volume del sonoro tenuto a livelli molto elevati («un testo è qualcosa da ascoltare oltre che da vedere» scrive Masolino d'Amico⁶²⁷). Il senso del testo recitato è spesso cancellato anche dalle modalità di recitazione, dall'uso della *phoné*, come, ad esempio, «quando – nell'episodio di Gerione – ai versi danteschi si sovrappongono quelli in lingua inglese di Ezra Pound, il cui senso si esaurisce, quasi, nell'aggressività rabbiosa con cui vengono pronunciati» (Tei⁶²⁸). Sostanzialmente, chi scrive le recensioni fa fatica a distogliere lo sguardo dal capolavoro, a non esercitare la propria volontà di capire quello che già (comunque) ha studiato a scuola: la bellezza e la nitidezza del verso dantesco.

Il riferimento al tempo presente è, invece, per tutti i recensori esplicito. Alcuni (Cordelli⁶²⁹) parlano di attualizzazione, altri (Manzella) di «inferno contemporaneo»⁶³⁰, altri ancora (Quadri) di «medioevo quotidiano», di un «mondo senza speranza, rifugio di un'umanità condannata al lavoro, soggetta a proteiche metamorfosi, mentre si agita blaterando nel vuoto»⁶³¹. Titti Danese riscontra in *Commedia dell'Inferno* un contenuto altamente esistenziale, di cui il tempo è uno dei caratteri principali. Scrive:

[...] i dannati nel loro supplizio senza fine ritrovano gesti e parole di un'inquietudine terrena, di un tempo appassionato e prigioniero. Il tempo di quest'Inferno è quello dell'errore, un tempo malato che rispecchia verità oscure, morte e finitudine, errore e peccato.⁶³²

Infine, la critica si divide, come è ovvio quando si gioca nel campo ambiguo di una “sperimentazione-di-tradizione”, tra sostenitori e detrattori. Geron de *il Giornale* ne scrive come di «una sorta di sabba che consegue momenti di rarefatta forza poetica, alternati a improvvise cadute di tono e di gusto». Maurizio Grande, invece, dall'altro lato della barricata, aggiunge in un climax dai toni che dichiarano una certa militanza estetica:

quando viene meno *il grano di follia perversa e cruda*, la messa in scena rischia il didascalico e l'illustrativo, la razionalizzazione della visione, il montaggio episodico di diversi registri

⁶²⁵ F. Mabellini, *Con Sanguineti e Tiezzi nell'Inferno di Dante*, cit.

⁶²⁶ G. Raboni, *Su il sipario ed è subito Inferno*, cit.

⁶²⁷ M. d'Amico, *Tutti all'inferno*, cit.

⁶²⁸ F. Tei, *Le torture dei dannati*, cit.

⁶²⁹ F. Cordelli, *Hotel Inferno*, cit.

⁶³⁰ G. Manzella, *Inferno di silenzi e grida*, cit.

⁶³¹ F. Quadri, *Dante tra i dannati e Virgilio "speleologo"*, cit.

⁶³² T. Danese C., *Commedia dell'Inferno* (recensione), cit.

recitativi e interpretativi, dall'affettato-intimo sgranato a occhi e gola aperta al patetico truce e manieristicamente violento, declamatorio o deglutinatorio.⁶³³

Tutti gli altri recensori applaudono lo spettacolo, pur mantenendo ciascuno il proprio punto di vista. Per Mabellini la regia è «ironico-ossessiva»⁶³⁴; Ronfani parla di uno «spettacolo forte e suggestivo, rivolto *in primis* allo sguardo, [...] più scolpito che pitturato»⁶³⁵; Tei⁶³⁶ ammette che certe immagini dello spettacolo rimarranno a lungo nella memoria; per Cordelli «la parola rifulge di nuovo splendore»⁶³⁷, sottolineando quindi una caratteristica del Teatro della crudeltà artaudiano ossia un conflitto perenne e irrisolto tra parola e immagine, la cui tensione senza mai un vinto e un vincitore è in grado di creare la *poesia*.

Concludiamo con un lungo frammento di Sergio Colomba:

Tiezzi ha dato prova di sguardo ampio, di fantasia compositiva, di matura attitudine non solo alla sintesi; perché nel laboratorio della *Commedia* c'è il risultato del suo lavoro degli ultimi anni sulla ricostruzione del corpo vivo del testo poetico; e gli equivalenti resi stavolta, pur nella diversità dell'esito, parlano di una composizione degli opposti in cui moduli espressivi citati (dalla linea rossa Artaud-teatro del corpo a Beckett, dai segni orientali a Genet, dalla storpiatura parodistica di Totò al lirismo rappreso: sono i più cari e frequenti nel lavoro recente del gruppo) si integrano con conseguenza. E più che nella drammaturgia di Sanguineti, spesso priva di cerniere autentiche per forza di cose, o nell'accostamento di terzine celeberrime magari affidate alla incerta dizione di un attore giovane, la suggestione del tutto consiste in un'idea che rimbomba e vibra ancora aperta alla pratica fantastica; supportata tra l'altro da intrecci sonoro-visivi-illuministici-gestuali che la sostengono quasi sempre.⁶³⁸

⁶³³ M. Grande, *Con un grano di follia*, cit.

⁶³⁴ F. Mabellini, *Con Sanguineti e Tiezzi nell'Inferno di Dante*, cit.

⁶³⁵ U. Ronfani, *Affondare nella palude barocca del peccato*, cit.

⁶³⁶ F. Tei, *Le torture dei dannati*, cit.

⁶³⁷ F. Cordelli, *Hotel Inferno*, cit.

⁶³⁸ S. Colomba, *Scene d'Inferno e di poesia*, cit.

APPENDICE

APP. 1 – CINQUE DOMANDE PER UN’INTERVISTA A FEDERICO TIEZZI.

Quest’intervista è stata gentilmente concessa da Federico Tiezzi per via telefonica il 30 ottobre 2018.

DOMANDA: *Perdita di memoria* vedeva Lei come unico drammaturgo. Nella successiva trilogia invece, quella che in qualche intervista chiama “trittico sulla nullità dell’essere”, già aveva messo in piedi collaborazioni per quanto riguarda la drammaturgia; ma erano persone a Lei vicine da molti anni e che con Lei avevano sviluppato un lessico affine e comune (penso ad esempio a Franco Quadri o a Renata Molinari). Perché per il progetto sulla *Divina Commedia* ha scelto invece di coinvolgere tre poeti, tre personalità, quindi, con un loro specifico linguaggio diverso dal Suo?

RISPOSTA: La trilogia *Perdita di memoria* appartiene agli anni nei quali mi ingegnavo a fare il drammaturgo, anche se io non ho mai parlato, per quel che mi riguardava, di trasformarmi in un drammaturgo. Ho scritto il mio primo testo a 14 anni, perché avevo appena letto Beckett e, suggestionato dalla sua opera, volevo scrivere come lui. Quando decisi di lavorare a *Perdita di memoria*, pensai di fornire agli attori un linguaggio scritto per la scena. Chiamai questo testo *libretto*, influenzato soprattutto dagli studi che Luigi Baldacci, esimio critico letterario e professore di Letteratura italiana presso l’Università di Firenze, aveva redatto sul libretto d’opera. Per *Perdita di memoria*, quindi, avevo in mente di costruire una forma di linguaggio per la recitazione che doveva essere scritta in una lingua poetica, in una lingua, cioè, fortemente metrica, addirittura *follemente* metrica. Nel primo testo della trilogia, intitolato *Genet a Tangeri*, i metri che usai erano tratti soprattutto dalle *Odi barbare* del Carducci, il quale è un inventore, è un traspositore dei metri antichi greci e latini nella sillabazione italiana. E ciò mi fu di grande aiuto e soprattutto di grande divertimento. Con divertimento intendo che c’era da parte mia anche un piacere nello scrivere un testo siffatto: provavo piacere, cioè, nella formazione di una parola metrica che esprimeva una serie di significati e che poteva *risuonare* all’interno della messinscena di uno *stile* teatrale, cioè di un modo di *visione* che era il mio. Volevo infatti scrivere dei *libretti* per quella che chiamavo “la mia musica di scena”, intendendo con ciò il concetto di scrittura scenica così come l’avevano formulato prima Giuseppe Bartolucci e successivamente Achille e Lorenzo Mango. Io volevo fare in modo –

ed è stata sempre la mia ossessione stilistica – che nel momento in cui scrivevo qualcosa quello che scrivevo non fosse solo questione di significato bensì fosse allo stesso tempo una riflessione sulla scrittura stessa. Vede, io mi laureai a Firenze in Storia dell'arte con Roberto Salvini e Nina Gregori; dico questo perché ho sempre pensato che il Puntinismo e in particolare la pittura di Seurat fossero per stessa dichiarazione di quest'artista una riflessione sulla *visione* nel momento stesso in cui si faceva pittura: non era solamente una questione di oggetto finito, ma era anche una riflessione sul modo in cui si arrivava all'oggetto finito, a quello che allora, sulla scorta dei filosofi americani, chiamavamo *prodotto*. Non potevo considerare i testi degli spettacoli che componevano *Perdita di memoria* (*Genet a Tangeri*, *Ritratto dell'attore da giovane* e *Vita immaginaria di Paolo Uccello*) solo come delle drammaturgie, perché erano parte di quella musica di scena che io volevo per quella trilogia, perché facevano parte della *visione* che tutto doveva supportare e che, in questo caso, si rifaceva al melodramma cinque-seicentesco. Per gli spettacoli successivi mi feci aiutare da dei *Dramaturg*, nell'accezione della parola tedesca che significa “persone che ricercano rispetto ad un soggetto che deve essere sviluppato, poi, sulla scena” (costoro furono Franco Quadri, egregissimo, e Renata Molinari, altra egregissima: uno su Beckett e l'altra su Antonin Artaud). Ma arriviamo alla trilogia sulla *Divina Commedia*. Erano molti anni che volevo metterla in scena, anche perché in precedenza c'era stata solo un'occasione di messinscena della *Divina Commedia*, quella realizzata da Orazio Costa. Non conoscevo quello spettacolo, non l'avevo visto; solo più tardi, parlando direttamente con lui, riuscii a farmi mostrare alcune foto (ma oramai sono passati molti anni e sinceramente non mi ricordo con esattezza). Orazio Costa fu senz'altro un bravissimo formatore, ma dopo aver conosciuto la sua estetica e aver visto un suo spettacolo, ecco trovai il suo gusto (almeno secondo il mio parere) di tipo “risorgimentale” (usa questa parola Pressburger – il mio amatissimo Pressburger, il regista – in uno dei suoi romanzi in cui lui, allievo di Costa, attacca Costa: ma io son d'accordo con lui). Io allora volevo toglier un po' di questa messinscena risorgimentale dalla *Divina Commedia*, volevo insomma togliere la polvere dal libro, levarle la patina del capolavoro. Frequentai il Liceo classico ad Arezzo con dei professori talmente bravi che mi fecero scoprire già allora la bellezza dell'opera di Dante, ma penso a quelli che già allora quando provavi a dire «La Divina Commedia ...», subito rispondevano: «Oddio la Divina Commedia ... aiuto ... ma che roba!». Ecco, io con questo nuovo progetto volevo far capire due cose: non tanto la bellezza dei versi, che rimane sotto gli occhi di tutti, quanto soprattutto il fatto che qui in Toscana noi parliamo ancora quella lingua e Lei non sa, non può immaginare il piacere quasi fisico che si prova a vedere, ad esempio, per le strade di Firenze o di Siena i pezzetti più famosi della *Divina Commedia* riportati in alcune grandi lapidi perché lì si trova una determinata casa torre che apparteneva a qualcuno dei protagonisti del poema. Ebbene, Lei non sa il piacere che si prova nel

leggere per la strada dei versi che sono scritti nel modo in cui io *quotidianamente* mi esprimo, oppure quando si sentono delle voci per la strada e si capisce che qui ci troviamo sempre fra Dante e Boccaccio, nonostante l'Ottocento abbia fortemente influenzato tutto il dialetto che si parla in Toscana. Questo era il primo motivo: rimpossessarmi della lingua, il volgare fiorentino, che è il fondamento anche della lingua italiana in genere. Volevo che potesse essere riparlato in teatro. Seconda cosa: volevo far capire la straordinaria tipicità di tutti questi personaggi danteschi e volevo farne una galleria – una Sistina, direi: con i suoi profeti, le sue sibille, ... – . Tutti questi ritratti erano nella mia mente e facevano parte di questa visione allargata della *Divina Commedia*. Ma non me la sentivo di avventurarmi nella ri-scrittura del poema da solo, per quanto conoscessi bene l'opera e ne apprezzassi la teatralità (come spesse volte ho scritto, infatti, leggendo Dante si riesce addirittura a *vedere* che tipo di luci si possono utilizzare sul palcoscenico, perché il poeta, oltre al modo di muoversi e di parlare, spiega anche gli effetti luminosi). Decisi, dunque, di costituire una trilogia che doveva però essere scritta per me da quelli che consideravo tre grandissimi poeti: Sanguineti, Luzi e Zanzotto. Per una serie di motivi, però, Zanzotto alla fine non poté più esserci perché era già in obbligo, in quel periodo, di scrivere un libretto per musica (scoprii più tardi che la musica era stata scritta dal suo dentista). Mi ricordo che Luzi si dispiacque dell'assenza di Zanzotto. Mi rivolsi allora a Raboni che per me è, insieme a Luzi e a Sanguineti, il più grande poeta della seconda metà del Novecento italiano (oltre a Pasolini, certo). Raboni, poeta immenso e persona di una gentilezza e di una intelligenza uniche, mi confessò che era da poco diventato critico teatrale del Corriere e che, quindi, si vedeva costretto a declinare l'invito per un evidente conflitto di interessi. Fu lui a consigliarmi di rivolgermi a Giudici, cosa che feci e, davvero, anche Giudici fu una proposta azzeccata. Affidai a questi tre grandi poeti l'intera scrittura, dando loro il progetto di fondo. Per quello che riguarda *Commedia dell'Inferno* nella mia testa vedevo dei torsi erosi, come se fossimo di fronte al Torso del Belvedere. Per me c'era davvero come qualcosa di eroso in quei personaggi infernali. E poi, quelli dell'*Inferno* sono, infatti, soprattutto dei primi piani: i personaggi straparlano in continuazione, dal primo all'ultimo, dando vita a dei monologhi lunghissimi. Chiesi, quindi, a Sanguineti di darmi proprio questa *monologicità*. A Luzi chiesi, invece, una maggiore *dialogicità*, perché i personaggi del *Purgatorio* vogliono sapere, chiedono a Dante moltissime cose del mondo. D'altronde accade lo stesso anche con i dannati dell'*Inferno*, ma qui c'è un legame ancora più intenso con la vita terrena di quello che non abbiano le anime dell'*Inferno*, le quali vogliono sapere, ma vogliono soprattutto maledire, vogliono urlare la loro rabbia. Infine Giovanni Giudici si occupò del *Paradiso*. Con lui avemmo dei problemi di tipo artistico, perché ad un certo momento mi accorsi che dovevo cambiare l'impostazione e l'idea di partenza. Inizialmente, infatti, volevo una serie di apparizioni come se il *Paradiso* fosse un'allucinazione da LSD, ma infine non ci

capimmo, perché io immaginavo la scena in maniera più astratta. Chiesi, quindi, a Giudici di trasferire il tutto come se fossimo nello studio di Dante, luogo in cui sarebbero apparsi al poeta tutti i personaggi del *Paradiso* e fu un successo. Il primo che contattai fu naturalmente Sanguineti, chiamandolo e andando a Genova. Di lui conoscevo non solo le traduzioni dal greco, per me ammirevoli, ma anche la riduzione dell'*Orlando furioso* di Ronconi che lui aveva firmato e che a me parve, allora, bellissima.

DOMANDA: Io mi sono occupato esclusivamente di *Commedia dell'Inferno*, il primo capitolo del laboratorio di Prato sul Teatro di Poesia. Che influenze ha tratto il Suo metodo di lavoro dall'intervento di Sanguineti? Ha aggiunto qualcosa?

RISPOSTA: Sì, direi di sì. Sanguineti mi ha portato dentro ad una musica rotta, franta, un po' jazz e un po' alla Stravinsky che scrive *Ragtime*. Mi ha portato dentro Lucini, dentro Pound, che è stato uno dei grandi poeti di riferimento di Sanguineti. Nel lavoro con gli attori mi influenzò soprattutto il suo modo franto, da un punto di vista espressivo, di ritornare alle volte sulla stessa frase, così come mi influenzò quel carattere didattico che lui suggerisce con il prologo iniziale.

DOMANDA: Tra il testo edito da Sanguineti e il Suo spettacolo vi sono alcune differenze: non tanto sul materiale testuale e sulla selezione dei versi danteschi, quanto sull'impianto spettacolare che Sanguineti aveva immaginato e posto già in didascalia. Ma, come sappiamo, vi è una profonda differenza tra *teatro di regia* e *scrittura scenica*. La tradizione della *regia* vuole che le didascalie siano indicazioni per l'allestimento, che il regista può accogliere o meno. La *scrittura scenica*, invece, non ha lo stesso rapporto con il testo/i testi di riferimento; la didascalia può, in questo caso, diventare anche testo drammaturgico. All'interno di questa considerazione non stupisce, quindi, l'utilizzo che Lei decise di fare in *Commedia dell'Inferno* delle didascalie sanguinetiane. Può dirmi qualcosa a riguardo? Com'è stata la collaborazione con Sanguineti? Venne alle prove? Espresse mai dei dubbi sulla realizzazione scenica?

RISPOSTA: Ci fu una specie di separazione, ad un certo punto, fra quello che Sanguineti pensava e quello che pensavo io. Non fummo mai in disaccordo sia ben inteso, ma ci fu proprio questa separazione di intenti tra me e lui: Sanguineti decise di inserire le didascalie e chiamò l'*Inferno Commedia dell'Inferno*. Quando però si va in scena e si comincia a lavorare con gli attori, l'impianto originale sfugge e c'erano delle caratteristiche delle didascalie di Sanguineti estremamente di rottura. Si ricordi che io ero uno dei registi più di rottura e più avanguardisti del

momento, però già la prima proposizione di Sanguineti di togliere un pezzetto da «la bocca mi baciò tutto tremante» cosicché il nuovo esito del verso fosse «la bocca mi bacio ... tremante» per me era ... insomma, io diventai pazzo. Certo, nella logica ritmica di Sanguineti era tutto molto giusto, ma insomma per me era ... inudibile. Mi ricordo una didascalia, quella della scena di Malebranche, in cui i diavoli entravano con pinne e maschere a guisa di subacquei. Per me era troppo, non me la sentivo. Tanto era bello il lavoro che Sanguineti aveva fatto di inserzione, di taglio testuale, con l'intelligenza che era propria di un grandissimo poeta messa al servizio di Dante, quanto, improvvisamente, quelle didascalie immettevano qualcosa di grottesco che io sinceramente non sapevo e non so fare. Perciò ripresi esclusivamente il senso grottesco e disperato delle didascalie, il loro senso emotivo profondo. Dalle didascalie, insomma, trassi la geografia emotiva che esse esprimevano. Di conseguenza tradussi il lavoro di Sanguineti secondo la mia idea di scrittura scenica, secondo un modo per cui la parola di Dante fosse conservata per intero. Resi tutto più semplice, perché non volevo che diventasse un tipo di messinscena né a sua volta retorica e risorgimentale come quella di Orazio Costa, né talmente di rottura da risultare incomprensibile al pubblico. Le didascalie superavano ed eccedevano l'intelligenza testuale, per cui lo spettatore sarebbe stato attratto da elementi che non servivano al mio scopo. La collaborazione con Sanguineti fu comunque ottima, anche se la migliore che ebbi fu senz'altro quella con Luzi, tant'è che poi, dopo il *Purgatorio*, rimasi suo assistente per circa un anno. Vidi Sanguineti a Genova, poi alcune altre volte (ora non ricordo). Venne a vedere anche le prove: lo spettacolo era talmente bello visivamente e recitativamente così ben fatto (trattandosi dell'*Inferno*, avevo lavorato sulla recitazione sino alla nausea) che lui non disse niente, non mostrò delle perplessità. Solo mi disse – questo sì – che alle volte gli sembrava ci fosse un vocabolario gestuale che ritornava a essere sempre lo stesso. Credo che lui fosse dispiaciuto del fatto che io non avessi messo in scena *Commedia dell'Inferno* seguendo le sue didascalie e assecondando in questo modo il suo spirito d'avanguardia un po' anni Sessanta, ma che invece avessi utilizzato esclusivamente il suo taglio poetico che secondo me era più bello e profondo che non le didascalie. Però non siamo mai stati in disaccordo; d'altronde lo spettacolo ebbe un tale successo che non se ne poté dire niente.

DOMANDA: Attraverso la biografia della Sua Compagnia, ho avuto modo di studiare e approfondire anche la trasformazione del Nuovo teatro italiano nel corso degli anni. Nell'86 al Convegno di Modena si sottolineava il fatto di come il Nuovo teatro stesse per essere assorbito dalle istituzioni del teatro tradizionale, e di ciò si indicavano le nuove possibilità ma anche le problematicità. Claudio Meldolesi, ad esempio, invitava all'equilibrio tra “unificazione” e “politeismo”. Che influssi ha avuto sulla crescita della Sua Compagnia il Convegno di Modena?

RISPOSTA: Lei mi sta parlando di quegli anni in termini storici. È tutto più fluido in realtà. È tutto più semplice. Improvvisamente il testo metteva in prospettiva lo stile. Ho scritto un testo su questo, uno dei miei testi che considero migliori. È sul numero di *Panta* dedicato a Franco Quadri: è di qualche anno fa e curato da Renata Molinari. Vede, fu questione di bisogno e necessità. C'è stato un momento in cui tutte le Compagnie capirono che tutto il contesto in cui esse si muovevano, tutto ciò che esse producevano era diventato una specie di giro barocco. Lo stile era diventato una specie di confine, direi quasi *un fine*. C'era, insomma, qualcosa che non tornava. Il testo mise in prospettiva proprio queste ricerche, queste trasformazioni. È un po' quello che diceva Edward Gordon Craig.

DOMANDA: La Sua Compagnia fu tra le più acclamate del panorama della sperimentazione teatrale italiana. Perché, volendo a fine degli anni '80 coordinare un Laboratorio sul Teatro di Poesia, ha scelto di selezionare i partecipanti esclusivamente tra i neodiplomati delle più importanti scuole teatrali italiane?

RISPOSTA: Per una ragione puramente tecnica: perché mi servivano degli attori che avessero un uso consapevole della recitazione. Nessuno conosce il lavoro che io ho fatto nei vent'anni prima di arrivare alla *Divina Commedia*, ma fin all'inizio, ad esempio, ci fu tra me e Lombardi un lavoro molto approfondito sulla recitazione. Io ero fissato principalmente su due autori: Beckett e Brecht e da questi traevo i modi per me utili per la recitazione. Poi lasciai completamente questo modo più tradizionale di immaginare la scena e mi interessai ad altri procedimenti: dal Living Theatre, di cui vidi degli spettacoli, a Grotowski, del quale seguii molto da vicino il lavoro, suo e poi del laboratorio; lavorai con Bob Wilson, e fu un'esperienza che mi arricchì moltissimo. Avevo molti contatti con la danza americana: conoscevo bene Trisha Brown e Yvonne Rainer e poi ebbi modo di lavorare anche con Steve Paxton. Grazie a tutti questi incontri il mio lavoro scenico prese totalmente un'altra direzione. Ovviamente, poi, ero sempre molto aderente anche alle arti visive. Giunto a questo punto, avevo bisogno però per il mio lavoro anche di altro. Per quello che doveva essere un progetto su Shakespeare ma che io poi tramutai in messinscena della *Divina Commedia*, avevo bisogno di attori che sapessero anche cosa significasse la parola e la recitazione, che lo sapessero ancora più a fondo di quanto io non l'avessi elaborato recitativamente durante il periodo di *Perdita di memoria*. Fu per questo che, dunque, mi rivolsi a ragazzi e ragazze appena diplomati nelle scuole teatrali tradizionali, accorgendomi, però, con grande disperazione, che gli attori non sapevano come era composto un endecasillabo. Allora capii che dovevo orientarmi diversamente, capii che gli attori migliori erano quelli che avevano avuto come maestri i registi migliori: registi come Luca Ronconi, che io ho seguito non solo come spettatore al Laboratorio di Prato, e come

Peter Stein, di cui ho avuto alcuni attori e con i quali ho lavorato per anni. Insomma ero giunto alla conclusione che quelle scuole non potevano darmi ciò che stavo cercando, tant'è che il primo anno scelsi per *Commedia dell'Inferno* gli attori più *outsider*, direi i più particolari; per il *Purgatorio* scelsi degli attori che mi sembrava potessero avere una recitazione più colloquiale (ma ci furono comunque lunghi mesi di prove per lavorare proprio su una recitazione che non doveva essere realistica); e poi ci furono gli attori molto bravi (i più bravi) del *Paradiso* che venivano da questi grandi registi e che mi permisero uno spettacolo più attento.

APP. 2 – COMUNICATO STAMPA.

Fonte: Archivio Fondazione Teatro Metastasio di Prato.

Fronte.



COMUNICATO STAMPA

Consorzio per il Teatro Metastasio
Regione Toscana I Magazzini

Laboratorio 89

COMMEDIA DELL'INFERNO
un travestimento dantesco

di Edoardo Sanguineti

regia di Federico Tiezzi

Prato - Teatro Fabbricone - dal 27 giugno al 1 luglio 1989

Nell'ambito di un progetto laboratoriale di durata triennale, che trae spunto da un lavoro di studio e di ricerca sul poema dantesco, COMMEDIA DELL'INFERNO costituisce la prima tappa, il primo momento di esposizione pubblica dei risultati conseguiti. E' su invito del Consorzio per il Teatro Metastasio infatti, che da alcuni mesi Federico Tiezzi sta conducendo un laboratorio formativo dedicato a un gruppo di giovani attori recentemente diplomatisi presso varie scuole: Accademia Silvio d'Amico, Civica Scuola d'Arte Drammatica, Bottega Teatrale, Studio Fersen. Accanto ad essi lavorano anche Marion d'Amburgo e Sandro Lombardi, che costituiscono, insieme a Tiezzi, il nucleo storico della compagnia I MAGAZZINI.

Rispetto alla normale creazione di uno spettacolo, questa impostazione di lavoro permette a Tiezzi di verificare l'idea di un metodo per l'attore che da anni sta elaborando. Tale metodo consiste nello sviluppo delle facoltà creative e performative dell'attore attraverso un ampio ventaglio di contributi pedagogici. Sono intervenuti, ad esempio: Orazio Costa, Luigi Squarzina, Patrizia Valduga, Renato Nicolini, Carla Tatò, Laura Betti, Virginio Gazzolo, Giovanni Agosti, Lia Lapini, Sisto dalla Palma. Il Laboratorio, nelle intenzioni di Tiezzi, diviene anche la base sperimentale di un Istituto per l'Arte e il Pensiero del Teatro, di cui auspica, da anni, la necessaria fondazione.

TEATRO FABBRICONE

V.LE GALILEI - PRATO - TEL. (0574) 464339 - 464955

Retro.

Il Laboratorio funziona come corso di specializzazione per attori provenienti da diverse esperienze formative. Il materiale di base su cui Tiezzi ha strutturato la ricerca è costituito dalla parola e dalla poesia della Divina Commedia: affinché si possa capire come Dante sia ancora un "nostro contemporaneo". Edoardo Sanguineti ha curato la drammaturgia e la teatralizzazione della prima cantica. All'interno di questa scelta il Laboratorio 89 indirizza e sviluppa il tema del suono: alla ricerca di una recitazione musicale del verso, che scopra nuovi significati nella parola poetica. Unitamente al suono è sviluppato il lavoro sul personaggio, attraverso improvvisazioni al modo dei Comici dell'arte: indirizzando l'attore verso la sintesi espressiva e interpretativa dei vari nuclei drammatici e narrativi.

Nel conclusivo evento spettacolare, costituito dalla messinscena di COMMEDIA DELL'INFERNO, troveranno specifica collocazione i materiali elaborati all'interno del Laboratorio: evento spettacolare che a Prato avrà una sua forma irripetibile ma suscettibile di ulteriori aperture, varianti autonome che ne evidenzieranno la natura tutta particolare di "work in progress".

Per informazioni:

UFFICIO STAMPA TEATRO METASTASIO:	0574 / 605340
TEATRO FABBRICONE:	0574 / 464339
I MAGAZZINI:	055 / 600218
	609450

APP. 3 – PROGRAMMA DI SALA.

Fonte: Archivio Fondazione Teatro Metastasio di Prato.

Fronte.



IL CONSORZIO PER IL TEATRO METASTASIO DI PRATO
presenta

COMMEDIA DELL'INFERNO
un travestimento dantesco

di
EDOARDO SANGUINETI

Prima parte
della
Divina Commedia
Un Laboratorio per il Teatro di Poesia
diretto da
FEDERICO TIEZZI

Attori

SANDRO LOMBARDI	MARION D'AMBURGO
GIOVANNI FOCHI	NICOLETTA CORRADI
MARIO GROSSI	ADONELLA MONACO
ENRICO PALLINI	NADIA RISTORI
STEFANO PERUZZO	CRISTINA SANMARCHI

Regia FEDERICO TIEZZI

Scenografia	MANOLA CASALE	Costumi	GIOVANNA BUZZI
Luci	JURAY SALERI	Colonna sonora	SANDRO LOMBARDI

Aiuto regia Susanna Infantino Assistente scenografia Ursula Beutler
Movimenti scenici Virgilio Sieni Impostazione vocale e consulenza per
il canto Francesca Della Monica Ufficio stampa Franca Mezzani
Segreteria Laura Lusvardi Macchinista Antonio Belardi Fonico Massimo
Ferrati Attrezzista Mauro Morucci Impianto fonico Paolo Mari Sartoria
Tirelli Costumi Roma Oggetti Rancati Parrucche Rocchetti
Realizzazione Scene C.M.S. - Officina Meccanica di Vaiano

Organizzazione ORNELLA LIUZZI

Si ringrazia per la realizzazione il personale del Consorzio Metastasio

Produzione: CONSORZIO PER IL TEATRO METASTASIO
REGIONE TOSCANA
I MAGAZZINI

Prato TEATRO FABBRICONE 27 giugno - 1 luglio 1989 ore 21

TEATRO FABBRICONE
V.LE GALILEI - PRATO - TEL. (0574) 464339 - 464955

Retro.

LABORATORIO 89

La Divina Commedia

Diretto da
FEDERICO TIEZZI

Sezione teorico - pratica
Incontri e contributi

GIOVANNI AGOSTI Storico dell'arte

LAURA BETTI Attrice

ALESSANDRO CERTINI Danzatore

ORAZIO COSTA Regista

FRANCESCA DELLA MONICA Soprano

SISTO DALLA PALMA Storico del teatro

VIRGINIO GAZZOLO Attore

LIA LAPINI Storico del teatro

LUIGI MARIA MUSATI Storico del teatro

RENATO NICOLINI Architetto

EDOARDO SANGUINETI Poeta

VIRGILIO SIENI Coreografo

LUIGI SQUARZINA Regista

CARLA TATO' Attrice

PATRIZIA VALDUGA Poetessa

ESPOSIZIONE DI TORINO

APP. 4 – ESTRATTI DAL COPIONE ORIGINALE.

Scena di Francesca.

Scena di Ciacco.

Scena di Pier delle Vigne.

Scena dei due anonimi suicidi.

Fonte: Archivio Fondazione Teatro Metastasio di Prato.

"OM"

ATTO I
Scena II.

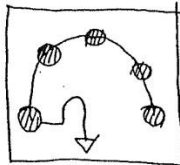
CRISTINA

P - Amore è un desio che ven da core/
per abundanza de grân plazimento,
e gli occhi ên primâ generan l'amore,
e lo core gli dà nutrigamentô:
amore e il cor (gentil) sono ûnâ côsâ,
sî come il saggio in suo dittare pône:
fâlli naturâ quand'è amorôsa,
amor per sîre e il cor per sua magionê:

beltate appare in saggia donna, pui,
che piace a li occhi sî, che dentro al core
nasce un disio della cosa piacente:
e simil face in donna omo valente:



SANDRO RITMO
CONTINUO CONTIMPANO



CAMPO LUNGO

M - e come/li stornei ne portan l'ali
 nel freddo tempo, a schiera larga e piena,
 così quel fiato li spiriti mali:
 di qua, /di là, /di giù, /di su li mena:
 e come i gru van cantando lor lai,
 facendo in aere di sé lunga riga,
 così vedi venir, traendo guai,
 ombre portate dalla detta briga:
 quali colombe, dal disio chiamate,
 con l'ali alzate e ferme al dolce nido,
 vegnon per l'aere dal voler portate:

CAMPO LUNGO

Poi

PRIMISSIMO PIANO

DALLO SCURO AL CHIARO

FINO AL CANDORE

MARION COMINCIA A MUOVERSI

QUA LA PAROLA È PITTURA
 BISOGNA DIPINGERE CON
 LA VOCE

NADIA : CANTO INDIANO

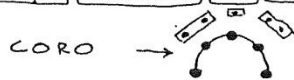
CANTO INDIANO

NADIA

Altoperlanti
(per Paolo)

A - amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus ob quam aliquis super omnia cupit alterius potiri amplexibus et omnia de utriusque voluntate in ipsius amplexu amoris praecepta compleri;

A - ^{Fr} dicitur autem amor ab amo verbo, quod significa capere vel capi; nam qui amat, captus est cupidinis vinculis aliumque desiderat suo capere hamo

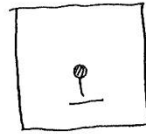


Inizio collegato a per me siva

SONORO - 0907

INCIPI: ANNUNCI & QUALCOSA DI
 SCOPERTO IN MANICIA PERETTO P.D.
 INTIMITÀ DEL DIRE
 BASSO INTIMO

"OM"



MARION AL CENTRO

STANCA LOTTA IMPAL' CON LA TEMPESTA

F - o animal/grazioso/e benigno,
 che visitando vai per l'aere perso
noi/che tignemmo/il mondo//di sanguigno/
 se fosse amico il re dell'universo,
noi pregheremmo lui/della tua pace,
 poic'hai pietà del nostro mal perverso:
di quel che udire e che parlar vi piace,
noi udiremo e parleremo a voi,
 mentre che il vento,/come fa,/ci tace:
 siede la terra dove nata fui/
 sulla marina dove il Po discende/
 per aver pace/coi suguaci sui:
amor,/che al cor gentil/ratto/s'apprende,
prese costui de la bella persona
che mi fu tolta, e il modo ancor m'offende:
 amor, che a nullo amato/amar perdona,
 mi prese del costui piacer sì forte,
 che, come vedi,/ancor/non m'abbandona:
Amor condusse noi ad una morte:

Si rivolge A DANTE

PERDERE

PAURA PER DANTE + STANCHEZZA DELLA
 SUA DANNAZIONE

2 sequenze: preghiera
 RIVOLTA A DIO
 PRIMO MOMENTO
 DI PSICOLOGIA
 NEL "E FOSSE"...

RICORDO INTIMO

RICORDO - CANTABILITÀ
 SENZA RABBIA

RIMPIANTO

SE LO LASCIA
 SCAPPARE DALLA
 BOLLA, STANCO INTIMO



NOI - LUI - TUA

RABBIOSO

RABBIOSO

ACTO

NICOLETTA SU OGNI "U" DICRISTINA
 EMETTE UNA "A" -

RUMORE CONTINUO

F - ma, se a conoscer la prima radice
del nostro amor, tu hai cotanto affetto,
dirò come colui che piange e dice:

Altoperlanti

1: NADIA } CANZONE
2: CRISTINA }

A -₁ quant Lancelotz voit la reine
₂ qui a la fenestre s'acline,
₁ qui de gros fers estoit ferrée,
₂ d'un dolz salu l'a saluée:
₁ et ele un autre tost li rant,
₂ que molt estoient desirrant,
₁₋₂ il de li, et ele de lui:
₁ li uns pres de l'autre se tret,
et andui main a main se tienent;
₁₋₂ de ce que ansamble ne vienent,
lor poise molt a desmesure,
₁₋₂ qu'il en blasment la ferreüre:
mes de ce Lanceloz se vante,
₁₋₂ que, s'a la reine atalante,
avoec li leanz anterra:
₁₋₂ ja por les fers ne remanra:
et cil d'aparaille et atorne
de la fenestre desconfire:
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 joint tote:
et del sanc qui jus en degote,
ne des plais, nule ne sant
cil qui a autre chose antant:

F - noi leggiavamo/un giorno per diletto/
di Lancialotto/come amor lo strinse:/
soli/eravamo,/e senza alcun sospetto:/
per più fiate li occhi ci sospinse
quella lettura, e scolorocci il viso:
ma/solo/un punto/fu/quel/che/ci vinse:/

Altoperlanti:

A - [la fenestre n'est mie basse,
2 [neporquant Lanceloz i passe
[molt tost et molt delivremant:
[et puis vint au lit la reïne,
1 [si l'aore et se li ancline,
[car en nul cors saint ne croit tant:
[et la reïne li estant
2 [ses bras ancontre, si l'anbrace,
[estroit pres de son piz le lace,
[si l'a lez li an son lit tret,
1 [et le plus bel sanblant li fet
[que ele onques feire li puet,
[que d'amors et del cuer li muet:
[d'amors vient qu'ele lo conjot:
2 [et s'ele a lui grant amor ot,
[et il cent mile tanz a li,
[car a toz autres cuers failli
[amors avers qu'au suen ne fist:
1 [mes en son cuer tote reprim
[amors, et fut si anterine
[qu'an toz autres cuers fu frarine:

1 - NADIA

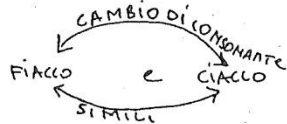
2 - CRISTINA

F - quando leggemmo il desiato 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:

1 QUANDO LEGGEMMO IL DESIATO riso
 2 ESSER BACIATO DA COTANTO AMANTE
 3 QUESTI, che DA ME NON FIA DIVISO
 4 LA BOCCA MI BACIÒ TUTTO TREMANTE:
 5 GALEOTTO FU IL LIBRO E CHI LO SCRISSE

ATTO I
Scena II

TORMENTINE
C - 9⁰⁰⁰
- titolo del tuo corso
- LA PAROLA SI PRESA A
- RICONOSCERE LA SOSTANZA
- OSSESSIONE DI SE STESSO



DISPETTOSO
perché TO sei vivo
TI PORTI dietro
L'INFAME DISPETTO

tu che sei per questo inferno/tratto,
riconosci/ mi, se sai:
tu fosti, - prima ch'io disfatto, fatto:
la tua città, che è piena
d'invidia, si che già trabocca il sacco,
seco/mi tenne/ in la vita serena:

EMISSIONE SONORA
COMP.
PAROLE DI CIBO
MANGIARSI LE PAROLE

GIOVANNI

EMOTIVE sicche come TAMI' emmi
SOLITUDINE
di UNO che n'è rinchiuso
di FRONTE AD UN'A
OSTACOLA SOSPENSIONE
della PAROLA

voi cittadini mi/ chiamaste Ciacco:
per la dannosa colpa della gola,
come tu vedi, alla pioggia mi fiacco:
io anima trista, non son sola,
ché tutte queste/ a simil pena/ stanno,

PAROLE INVIDIA

MASTICA

SI RICORDA DI LUI
ALL'INTERNO DELL'ATTO
DI MEMORIA
STATO IN LUOGO FIGURATIVO

EEEE RICHIAMO
PROFEZIA

per simil colpa: / MAI COME MEGLIO GARDO
Ti cittadin/ della città partita/
verranno al sangue, e la parte selvaggia
cacerà l'altra, / con molta offensione:
poi/ appresso convien/ che questa caggia,
infra tre soli e che l'altra sormonti,
con la forza di tal che testé piaggia:
alte terrà lungo tempo le fronti,
tenendo- l'altra sotto gravi pesi, // ALTO
come che di ciò pianga, o che n'aonti:

LA FOGLIA DI CACCO E' UN ATTEGGIAMENTO
SPIRITUALE
BONIFACIO VIII

BATTONO i PICCI

PAUSA/POI VEDE TRE
IMMAGINI

ESTI DI STORTI:
MANINI OCCUPATI DI UN TUO
TUO TROVA UN RIFELIMENTO
FOUCE E CREA UN TUO
BICO GEMINOLICO

superbia, invidia e avarizia sono
le tre faville c'hanno i cuori accesi
ma quando tu sarai nel dolce mondo,
priègoti ch'a la mente altrui mi rechi:
più non ti dico, e più non ti rispondo:

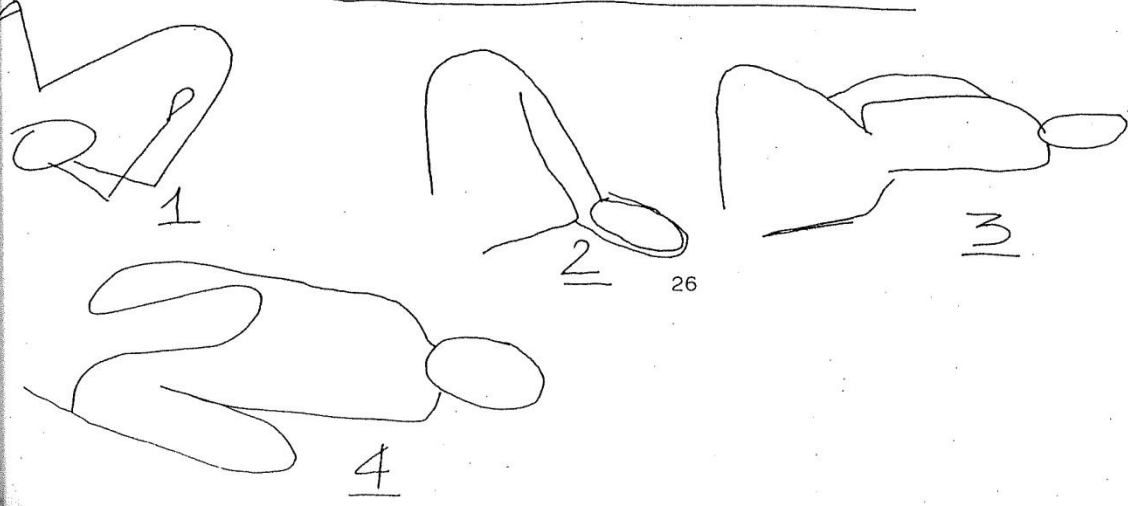
MONTARE VERSO L'ALTO
VOCE RAUCA

VELOCE
SALIRE STORTO

DISPETTO
PARTICELLE DI BASE ALTESTO
OTU e IO

DOCE MONDO A CACCO GLI FA VENIRE LE BAVE

IL MOVIMENTO DELLA TESTA AVVIENE PER SCATTI



ENRICO - BENDATO CON MANILEGATE

ATTO I
Scena II

perché - perché - perché

P - perché mi schiante? DOMANDA A SE STESSO

perché mi scerpi?

1 non hai/tu/spirto/di pietade/alcuno?
uomini fummo, / e or ^{Avv. di tempo} siam fatti [sterpi:]
ben dovrebb'esser la tua man più pia,
se state fossimo anime di serpi:

2 come d'un stizzo verde, ch'arso sia
da l'un de' capi, che da l'altro geme
e cigola per vento che va via,
sì della scheggia rotta escono insieme
parole e sangue:

3 io non posso tacere: e voi non gravi
perch'io un poco a ragonar m'inveschi:

CORRELATIVO
UNA RIZATA
UNA SPECIE
di CRISTO IMPAZZITO
ELEMENTI NON SINTATTICI

FA PARTE DI UN MODO MEDIEVALE
- SUONI GRAVI - ACUTI - ALTI
- ESPERTI SSIMO DI RETORICO
- E' UN PEZZO DI ESTREMA ARTIFICIO
- SITI
- PERSONAGGIO COME: "IL RACCIATORE"

ORNATO FACILE
AZZURRO DEL PROVERBIO

PAROLA RETORICA PRIGIONE RETORICA DELLE PAROLE

STRANGE
FRUIT

NINA SIMONE

BILLIE HOLIDAY

LOGOTETA

MICROPAUSE INTERNE
MOMENTANEA QUOTIDIANITA'

P - io son colui che tenni ambo le chiavi
del cor di Federigo, e che le volsi,
serrando e disserrando, si soavi,
che dal secreto suo quasi ogn'uom tolsi:
fede portai al glorioso uffizio,
tanto ch'io ne perdei li sonni e i polsi:
la meretrice che mai dall'ospizio
di Cesare non torse li occhi putti,
morte comune, e de le corti vizio,
infiammò contra me li animi tutti,
e li infiammati infiammar sì Augusto,
che i lieti onor tornaro in tristi lutti:

COME RECUPERARE IL SUO LINGUAGGIO

4

PAROLE
che POTREBBERO ESSERE
SCRITTE DA
LUI -

INSPIRA
ESPIRA
FORGANDO LE PAROLE

1 l'animo mio, per' disdegnoso gusto,
credendo col morir fuggir disdegno,
ingiusto fece me contra me giusto,
per le nove radici d'esto legno,
vi giuro che giammai non ruppi fede
al mio signor, che d'onor si degno:
2 e se di voi alcun nel mondo riede,
conforti la memoria mia, che giace
ancor del colpo che invidia le diede:

TUTTE

L'INTELLETTO e L'EMOTIVITA'

NEUROTICO LA SUA NEUROSIS
E' FEDERIGO II

PRIGIONIERO
POLITICO, VIENE
DA UNA IMMAGINE
QUOTIDIANA

IL SUO LIBERO E' UNA "CROCE":
MINOS DIVENTA DIO

CARRIERA SPEZZATA

DA QUESTO PUNTO "PLANA"

COME DIRE
ESATTO

DA L'ANIMO MIO
INCOMINCIA A
ESSERE UN
VIAGGIO
QUALCUNO che
Teme Dio

SE TOGLIAMO QUESTA
PAROLA VIENE FUORI UN "SECCO SONORO"

DA QUI LA MUSICA SALE

P - quando si parte l'anima feroce
 dal corpo ond'ella stessa n'è disvelta,
 Minòs la manda alla settima foce:
 cade in la selva, e non l'è parte scelta,
 ma là dove fortuna la balestra,
 quivi germoglia, come gran di spelta:
surge in vermena, e in pianta silvestra:
l'Arpie, pascendo poi delle sue foglie,
fanno dolore, e al dolor fenestra:
 come l'altre, verrem per nostre spoglie,
 ma non però ch'alcuna sen rivesta:
 ché non è giusto aver ciò ch'om si toglie:
 qui le trascineremo, e per la mesta
 selva saranno i nostri corpi appesi,
 ciascuno al prun dell'ombra sua molesta:

L'ARPIE
 CHE SONO
 CARLE RICCHI
 DI FUGA D'IMMANTO

2

TASUCCI LETTERARI
 IN MANICERA
 PRATICA ESEMPIO
 DI FUGA DI
 MEZZANOTTE

chiusa - IN LATINO È APERTA
 ARTIFICIO RETORICO
 OPPURE
 R. MANIPURA

IL LORO TACERE
 INDICA UNA SOFFERENZA
 TERRIFICANTE -
 È UN'IMPRESSIONE STRANIANTE
 È L'ULTIMA LETTERA
 CHE LUI SCRIVE
 IN CUI DICE
 NON SONO STATO IO

ATTO I
Scena VI

irrompono due ombre, correndo, gettandosi nella selva, inseguiti da demoni mascherati da cani: uno di questi si butta sopra un cespuglio gridando:

O - or accorri, accorri, morte! STEFANO

parla il cespuglio: (faticosamente, per la mascheratura, come Pier della Vigna, ma con effetto fonico diverso):

C - che ti è giovato di me fare schermo? c/a
 che colpa ho io della tua vita rea?
 o anime, che giunte
 siete a vederlo strazio disonesto
 c'ha le mie fronde sì da me disgiunte, c/a
 raccoglietele al piè del tristo cesto:
 io fui della città che nel Batista
 mutò il primo padrone: ond'ei per questo
 sempre con l'arte sua la farà trista:
 e se non fosse che in sul passo d'Arno
 rimane ancor di lui alcuna vista, ca
 quei cittadin che poi la rifondarno
 sovra il cener che d'Attila rimase,
 avrebber fatto lavorare indarno:
 io fei giubbetto a me delle mie case:

I
CANTATO

II
RECITATO

Nicoletta

VOCE CHE ESCE A FATICA
VOCE FLEBILE

"DIZIONE PURA"

ABERI + MUSICA

LA PRESENZA DI STEFANO
È ESSENZIALE -

FISSARE LE CADUTE

SULLA FRAMMENTAZIONE DEL VERSO -

È UNA LOTTA TRA LA DONNA e L'UOMO

C'È TEMERARIA e OSSERVAZIONE →

IL DIRE

NICOLETTA CENNUOLO + CORDA
 STEFANO LA TICHE, DA DIETRO
 CON LE MANI SOTTO IL MENTO
 E SOTTO LE ASCELLE

UNA CADUTA UN ALBERO

BIBLIOGRAFIA

1) COMMEDIA DELL'INFERNO.

E. Sanguineti, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, Genova, Costa & Nolan, 1989

E. Sanguineti, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, Roma, Carocci, 2005 (nuova ed.).

L. Lapini, *I Magazzini: materiali di laboratorio su «Commedia dell'Inferno»*, in «Il Castello di Elsinore», 1, 1989, pp. 95-11.

E. Bacarani, *Il “travestimento” dantesco di Edoardo Sanguineti. Saggio su Commedia dell'Inferno*, in AAVV, *Quando l'opera interpella il lettore. Poetica e forme della modernità letteraria. Studi e testimonianze offerti a Fausto Curi per i suoi sessant'anni*, a cura di P. Pieri e G. Benvenuti, Bologna, Pendragon, 2000, pp. 475-494.

R. Mele, *Teatro di Dante e l'Inferno da camera di Sanguineti*, in AAVV, *Prigioni e paradisi : luoghi scenici e spazi dell'anima nel teatro moderno. Convegno di studi in ricordo di Umberto Artioli (1939-2004), Padova, 19-21 maggio 2010*, a cura di E. Randi, C. Grazioli, P. Degli Esposti, S. Brunetti, E. Adriani, Padova, Esedra, 2011, pp. 217-221.

1a) Recensioni.

AAVV, *Il Patalogo dodici : Annuario 1990 dello spettacolo. Teatro*, Milano, Ubulibri, 1989, pp. 69-71.

S. Colomba, *Dopo il delirio, la belva*, in «Il Resto del Carlino», 18 marzo 1989.

V. Cappelli, «*Il mio Inferno sarà geometrico*», in «Corriere della Sera», 28 maggio 1989.

L. Lapini, *Con l'Inferno dentro il corpo*, in «La Repubblica», 7 giugno 1989.

L. Bentivoglio, *Inferno show*, in «Panorama», 11 giugno 1989.

O. Guerrieri, *Con Sanguineti all'inferno, nel fango*, in «La Stampa», 21 giugno 1989.

O. Bertani, *Dante in versi travestiti*, in «L'Avvenire», 29 giugno 1989.

S. Colomba, *Scene d'Inferno e di poesia*, in «il Resto del Carlino», 29 giugno 1989.

- M. d'Amico, *Tutti all'inferno*, in «La Stampa», 29 giugno 1989.
- G. Geron, *Il ritmo perverso di un sabba nell'«Inferno» di Tiezzi a Prato*, in «il Giornale», 29 giugno 1989.
- P. Lucchesini, *Totò fra i dannati*, in «La Nazione», 29 giugno 1989.
- M. Palladini, *Dante ascolta le voci di dentro*, in «Paese sera», 29 giugno 1989.
- G. Raboni, *Su il sipario ed è subito Inferno*, in «Corriere della sera», 29 giugno 1989.
- A. Savioli, *Insieme a Dante nell'Inferno quotidiano*, in «l'Unità», 29 giugno 1989.
- F. Tei, *Le torture dei dannati*, in «La Gazzetta», 29 giugno 1989.
- R. Tian, *Ed ecco a voi Dante in concerto*, in «Il Messaggero», 29 giugno 1989.
- F. Quadri, *Dante tra i dannati e Virgilio "speleologo"*, in «La Repubblica», 30 giugno 1989.
- G. Manzella, *Inferno di silenzi e grida*, in «Il Manifesto», 1 luglio 1989.
- F. Cordelli, *Hotel Inferno*, in «L'Europeo», 14 luglio 1989.
- M. Grande, *Con un grano di follia*, in «Rinascita», 22 luglio 1989.
- T. Danese C., *Commedia dell'Inferno* (recensione), in «Sipario», ottobre 1989.
- F. Mabellini, *Con Sanguineti e Tiezzi nell'Inferno di Dante*, in «Hystrio», ottobre-dicembre 1989.
- F. Manzoni, *Ed ecco Dante travestito per ritornare all'Inferno*, in «Il Corriere della Sera», 4 maggio 1990.
- U. Ronfani, *Affondare nella palude barocca del peccato*, in «Il Giorno», 7 maggio 1990.

2) LA DIVINA COMMEDIA DI FEDERICO TIEZZI.

- M. Luzi, *Il Purgatorio. La notte lava la mente*, Genova, Costa & Nolan, 1990.
- G. Giudici, *Il Paradiso. Perché mi vinse il lume d'esta stella*, Genova, Costa & Nolan, 1991.
- I Magazzini, *Il Purgatorio*, Brescia, Ed. l'Obliquo, 1990.
- AAVV, *Il Patalogo tredici : Annuario 1990 dello spettacolo. Teatro*, Milano, Ubulibri, 1990, pp. 132-134.
- G. Raboni, *Luzi poeta in scena tra anime penitenti*, in «Corriere della Sera», 4 marzo 1990.
- AAVV, *Il Patalogo quattordici : Annuario 1991 dello spettacolo. Teatro*, Milano, Ubulibri, 1991, pp. 161-163, 296-301.
- G. Raboni, *Nel Paradiso non c'è solo Dante. Cocktail poetico in scena a Bari*, in «Corriere della Sera», 29 marzo 1991.
- S. Ramat, *Giudici: «Luzi, io vorrei che tu, Sanguineti e io ...»*, in «Corriere della Sera», 28 luglio 1991.

L. Scorrano, *La scena dell'aldilà. (Su una "trilogia" dantesca)*, in «Ariel», 1, gennaio-aprile 1992, pp. 15-30.

S. Morando – F. Vazzoler, *La trilogia dantesca di Federico Tiezzi*, in «Dante e l'arte», 1 *Dante e il teatro*, 2014, pp. 117-138.

3) DANTE E LA DIVINA COMMEDIA.

D. Alighieri, *La Divina Commedia. Inferno*, a cura di E. Pasquini – A. Quaglio, Milano, Garzanti, 1988.

D. Alighieri, *La Divina Commedia. Inferno*, a cura di A. M. Chiavacci Leonardi, Milano, Arnoldo Mondadori, 1991.

V. Pilone, «*Il postmoderno ha un cuore antico*». *Intertestualità dantesche in Edoardo Sanguineti*, in «L'Alighieri», XLVIII (2007), 30, pp. 135-152.

V. Pilone, *Dante nella narrativa e nel teatro di Sanguineti*, in «Dante», VIII (2011), pp. 105-134.

B. Croce, *Lecture di poeti e riflessioni sulla teoria e la critica della poesia*, Bari, Laterza, 1950.

B. Croce, *La poesia di Dante*, Bari, Laterza, 1956.

E. Auerbach, *Studi su Dante*, trad. di M. L. De Pieri Bonino e D. Della Terza, Milano, Feltrinelli, 1963.

L. Spitzer, *Saggi italiani*, a cura di C. Scarpati, Milano, Vita e pensiero, 1976.

G. Agamben, *Categorie italiane*, Venezia, Marsilio, 1996

G. Contini, *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 2001.

P. Vescovo, *Dante nel teatro del '900*, in E. Sandal, *Lectura Dantis Scaligera 2005-2007*, Roma, Antenore, 2008, pp. 33-55.

Enciclopedia dantesca, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1984 (2° ed. riveduta).

4) EDOARDO SANGUINETI: OPERE E ARTICOLI CONSULTATI.

E. Sanguineti, *Interpretazione di Malebolge*, Firenze, Olshki, 1961.

E. Sanguineti, *Capriccio italiano*, Milano, Feltrinelli, 1963.

E. Sanguineti, *Il realismo di Dante*, Firenze, Sansoni, 1966.

E. Sanguineti, *Teatro*, Milano, Feltrinelli, 1969.

E. Sanguineti - L. Ronconi, *Orlando furioso*, Roma, Bulzoni, 1970.

- E. Sanguineti, *Segnalibro*, Milano, Feltrinelli, 1982.
- E. Sanguineti, *Scribilli*, Milano, Feltrinelli, 1985.
- E. Sanguineti, *Smorfie*, Milano, Feltrinelli, 1986.
- E. Sanguineti, *La missione del critico*, Genova, Marietti, 1987.
- E. Sanguineti, *Ghirigori*, Genova, Marietti, 1988.
- E. Sanguineti, *Dante reazionario*, Roma, Editori riuniti, 1992.
- E. Sanguineti, *Per musica*, a cura di L. Pestalozza, Modena, Mucchi, 1993.
- E. Sanguineti, *Memoria e futuro delle feste del teatro*, in AAVV, *Il teatro del cielo. Cinquant'anni di storia dell'Istituto del Dramma Popolare di San Miniato*, a cura di U. Ronfani, Milano, Lupetti, 1996, pp. 67-73.
- E. Sanguineti - A. Liberovici, *Il mio amore è come una febbre e mi rovescio*, Milano, Bompiani, 1998.
- E. Sanguineti, *Cose*, Napoli, T. Pironti, 1999.
- E. Sanguineti, *Ideologia e Linguaggio*, nuova edizione ampliata a cura di E. Risso, Milano, Feltrinelli, 2001.
- E. Sanguineti, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, Genova, Il melangolo, 2001.
- E. Sanguineti, *Faust. Un travestimento*, Roma, Carocci, 2003.
- E. Sanguineti, *Storie naturali*, San Cesario di Lecce, Manni, 2005.
- E. Sanguineti, *Teatro antico*, a cura di F. Condello e C. Longhi, Milano, Rizzoli, 2006.
- E. Sanguineti, *Cultura e realtà*, Milano, Feltrinelli, 2010.
- E. Sanguineti, *Il gatto lopesco*, Milano Feltrinelli, 2010.
- Tibor Wlassics, *La percezione onirica: lettura del Capriccio italiano di Edoardo Sanguineti*, in *Modern language notes*, vol. 88, n. 1, gennaio 1973, pp. 112-124.
- E. Quattrini, *Sanguineti: evviva il teatro lunapark*, in «Hystrio», gennaio-marzo 1989, pp. 46-48.
- AAVV, *Sanguineti: Ideologia e Linguaggio – Atti del Convegno Internazionale, Salerno 16/17/18 febbraio 1989*, a cura di Luigi Giordano, Metafora Edizioni, Salerno 1991.
- A. Pietropaoli, *Unità e trinità di Edoardo Sanguineti*, Napoli, Ed. Scientifiche Italiane, 1991.
- AAVV, *E. Sanguineti. Opere e introduzione critica*, Verona, Anterem. 1993.
- AAVV, *Orlando furioso. Un travestimento ariostesco di Edoardo Sanguineti*, a cura di C. Longhi, Bologna, Il Nove, 1996.
- E. Baccarani, *La poesia nel labirinto*, Bologna, Il Mulino, 2002.
- M. D. Pesce, *Edoardo Sanguineti e il teatro: la poetica del travestimento*, Alessandria, Ed. dell'Orso, 2003.

- C. Longhi, *Orlando furioso di Ariosto-Sanguineti per Luca Ronconi*, Pisa, Ed. ETS, 2006.
- E. Risso, *Laborintus di Edoardo Sanguineti. Testo e commento*, San Cesario di Lecce, Manni, 2006.
- M. A. Grignani, *Sul teatro di parola di Sanguineti*, in EAD., *Novecento plurale*, Napoli, Liguori Ed., 2007, pp. 197-217.
- F. Vazzoler, *Il chierico e la scena*, Genova, Il melangolo, 2009.
- AAVV, *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso. Atti del Convegno Internazionale di Studi Genova, 12-14 maggio 2011*, a c. di M. Berisso e E. Risso, Firenze, Franco Cesati Ed., 2012.
- N. Lorenzini, *Sanguineti e il teatro della scrittura. La pratica del travestimento da Dante a Dürer*, Milano, Franco Angeli, 2011.

5) CRITICA LETTERARIA DEL SECONDO NOVECENTO.

- U. Eco, *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962.
- R. Barilli, *L'azione e l'estasi*, Milano, Feltrinelli, 1967.
- F. Curi, *Metodo, storia, strutture*, Torino, Paravia, 1971.
- P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972.
- G. Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni, 1974.
- F. Curi, *Struttura del risveglio*, Bologna, Il Mulino, 1991.
- R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, Torino, Einaudi, 2003.
- F. Curi, *Gli stati d'anima del corpo*, Bologna, Ed. Pendragon, 2005.
- G. Policastro, *In luoghi ulteriori. Catabasi e parodia da Leopardi al Novecento*, Pisa, Giardini Ed., 2005.
- N. Lorenzini *Corpo e poesia nel Novecento italiano*, Milano, Bruno Mondadori, 2009.

6) IL GROTTESCO TRA TEATRO E LETTERATURA.

- J. Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, trad. di V. Petrelli, Milano, Feltrinelli, 1964.
- M. Esslin, *Il teatro dell'assurdo*, Roma, Abete, 1975.
- M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. di M. Romano, Torino, Einaudi, 1979.
- B. Eruli, *Alchimia delle immagini: Jarry e i mostri*, Roma, Bulzoni, 1979.
- L. Buñuel, *Un tradimento inqualificabile. Scritti letterari e cinematografici*, Venezia, Marsilio, 1996.

C. Grazioli, *Lo specchio grottesco. Marionette e automi nel teatro tedesco del primo '900*, Padova, Esedra, 1999.

7) ANTONIN ARTAUD E IL TEATRO DELLA CRUDELTÀ.

A. Artaud., *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, 1956-1974.

A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968.

J. Lacan, *Scritti*, a cura di G. Contri, Torino, Einaudi, 1974

U. Artioli - F. Bartoli, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, Milano, Feltrinelli, 1978.

M. Esslin, *Artaud e il teatro della crudeltà*, Roma, Abete, 1980.

8) IL CARROZZONE/MAGAZZINI CRIMINALI/MAGAZZINI: STUDI, ARTICOLI E INTERVISTE.

F. Tiezzi - S. Lombardi - M. D'Amburgo, *Sulla strada dei Magazzini Criminali*, Milano, Ubulibri, 1983.

Magazzini Criminali, *Nascita della visione*, Salerno-Roma, Edizioni Ripostes, 1985.

F. Tiezzi, *Perdita di memoria. Una trilogia per Magazzini criminali*, Milano, Ubulibri, 1986.

F. Tiezzi, *La bellezza della quiete amorosa*, Brescia, Ed. L'Obliquo, 1987.

F. Tiezzi, *Testo contro attore, attore contro testo. Per un'estetica drammatica in sé*, in I Magazzini, *Hamletmaschine* di Heiner Müller, Brescia, Ed. l'Obliquo, 1988.

F. Tiezzi, *Un Istituto per l'Arte e il Pensiero del Teatro*, in «Hystrio», luglio-settembre 1989, pp.76-77.

F. Tiezzi, *Il Teatro di Poesia e il suo ritmo*, in AAVV, *Il teatro come pensiero teatrale. Atti del convegno – Salerno, 14-15-16 dicembre 1987*, a cura di R. Meccia, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1990, pp. 231-243.

F. Tiezzi, *La scena come «forma simbolica»*, in AAVV, *Gordon Craig in Italia – Atti del Convegno internazionale di studi. Campi Bisenzio, 27-29 gennaio 1989*, a cura di G. Isola e G. Pedullà, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 253-260.

R. Guardenti, *Spazio della scena, della memoria, del presente: conversazione con Sandro Lombardi*, in «Drammaturgia», *Drammaturgie dello spazio dal teatro greco ai multimedia*, 10, 2003, pp. 413-434.

S. Lombardi, *Gli anni felici. Realtà e memoria nel lavoro dell'attore*, Milano, Garzanti, 2004.

V. Valentini, *Il teatro di poesia e i tre metodi del testo. Intervista a Federico Tiezzi*, in «Biblioteca teatrale», *Il teatro di fine millennio*, nn. 74-76, aprile – dicembre 2005, pp. 49-63.

F. Tiezzi, *Ventanni, quasi. La Divina Commedia, Amleto, Antigone di Sofocle, Passaggio in India*, in *La fabbrica del teatro. Metastasio 1998-2008, un laboratorio per la contemporaneità*, a cura di A. Nanni, Milano, Ubulibri, 2008, pp. 17-20.

M. Fusillo – F. Tiezzi, *Dialogo sui classici a teatro*, in «I Quaderni del Ramo d'Oro on-line», 4, 2011, pp. 8-17.

M. Giacobbe Borelli, *Intervista a Federico Tiezzi sullo spettacolo Artaud (1987)*, in «Biblioteca teatrale», *Artaud. Variazioni per un dialogo franco-italiano*, nn. 109-110, gennaio-giugno 2014, pp. 243-250.

G. Bartolucci - L. e A. Mango, *Per un teatro analitico esistenziale: materiale del teatro di ricerca*, Torino, Studio forma, 1980.

R. Bonfiglioli, *Frequenze barbare*, Firenze, La casa Uscher, 1981.

F. Quadri, *I Magazzini. Artaud*, Brescia, Ed. l'Obliquo, 1987.

L. Mango, *Teatro di poesia. Saggio su Federico Tiezzi*, Roma, Bulzoni, 1994.

M. Milone, *Sandro Lombardi e Federico Tiezzi: dal Carrozzone ai Magazzini. Immagini del Nuovo Teatro in Toscana (1972-1988)*, Tesi di Dottorato di ricerca in Storia delle Arti e dello Spettacolo, Università di Firenze, 2013-2016.

9) IL NUOVO TEATRO ITALIANO.

F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, 2 voll.

AAVV, *La macchina del tempo. Dal teatro al teatro*, a c. di L. Mango, Perugia, Ed. Umbra Cooperativa, 1980.

D. Cappelletti, *La sperimentazione teatrale in Italia tra norme e devianza*, Torino, RAI - ERI, 1981.

R. Tomasino, *Corpi e sembianze*, Palermo, S. F. Flaccovio, 1981.

AAVV, *Paesaggio metropolitano*, a c. di G. Bartolucci, M. Fabbri, M. Pisani, G. Spinucci, Milano, Feltrinelli, 1982.

S. Sinisi, *Dalla parte dell'occhio. Esperienze teatrali in Italia 1972-1982*, Roma, Ed. Kappa, 1983.

AAVV, *Le forze in campo. Per una nuova cartografia del teatro. Atti del Convegno Modena, 24-25 Maggio 1986*, a cura del Centro Teatrale San Geminiano, Modena, Mucchi Editore, 1986.

L. Mango, *La scena della perdita. Il teatro fra avanguardia e postavanguardia*, Roma, Ed. Kappa, 1987.

- O. Ponte Di Pino, *Il nuovo teatro italiano 1975-1988*, Milano, La casa Usher, 1988.
- A. Mango, *Dentro il teatro*, Salerno, Ed. 10/17, 1989.
- V. Valentini, *Dopo il teatro moderno*, Milano, Politi, 1989.
- I. Moscati, *Manuale per la sopravvivenza a teatro*, Chieti, Solfanelli, 1992.
- G. Bartolucci, *Testi critici 1964 – 1987*, a c. di V. Valentini e G. Mancini, Roma, Bulzoni, 2007.
- AAVV, *La fabbrica del teatro. Metastasio 1998-2008, un laboratorio per la contemporaneità*, a cura di A. Nanni, Milano, Ubulibri, 2008.
- V. Valentini, *Nuovo teatro made in Italy (1963-2013)*, Roma, Bulzoni, 2015.
<https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com>
- S. Chinzari - P. Ruffini, *Nuova scena italiana. Il teatro di fine millennio*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2016.

10) IL TEATRO DEL NOVECENTO.

- F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Roma-Bari, Laterza, 1992.
- B. Eruli, *Percorsi dell'Avanguardia. Dal Futurismo alla Patafisica*, Firenze, Edizioni C. D. O., 1992.
- A. Attisani, *L'invenzione del teatro. Fenomenologia e attori della ricerca*, Roma, Bulzoni, 2003.
- L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003.
- C. Meldolesi - R. M. Molinari, *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Milano, Ubulibri, 2007.
- C. Grazioli, *Luce e ombra. Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*, Roma - Bari, Laterza, 2008.
- H. T. Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, trad. di S. Antinori, Imola, Cue Press, 2017.