

An abstract painting at the top of the page. On the left, a stylized face with large, expressive eyes and a wide mouth is rendered in warm tones of orange, yellow, and red. To the right of the face is a grey, domed structure, possibly a building or a head, set against a background of soft, blended colors like pink, orange, and yellow. The overall style is painterly and expressive.

Edoardo Sanguineti nella città «cruciverba»

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XXXIII • 2025 • TOMO I • ATTI

An abstract painting at the bottom of the page. It features a prominent grid pattern in shades of green and yellow. Overlaid on this grid is a stylized face with a large, curved line passing through it. To the right of the face is a blue, textured area that resembles a piece of fabric or a wall. The overall style is painterly and expressive, with bold colors and visible brushstrokes.

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

La rivista aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)

MOD

Società italiana per lo studio
della modernità letteraria

Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Segretario di redazione / *Editorial secretary*

LORENZO RESIO (Università di Torino)

Comitato scientifico / *Scientific Board*

CLARA ALLASIA (Università di Torino), MICHELE BIANCO (critico letterario e teologo), ANNALISA BONOMO (Università “Kore” di Enna), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), MARIA PIA DE PAULIS D’ALAMBERT (Paris-Sorbonne), SIMONE GIORGINO (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), LUIGI MONTELLA (Università del Molise), LAURA NAY (Università di Torino), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania), ROSSELLA PALMIERI (Università di Foggia), ANTONELLO PERLI (Université Nice Sophia Antipolis), DONATO PIROVANO (Università di Milano “Statale”), LORENZO RESIO (Università di Torino), MARA SANTI (Ghent University), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), NICCOLÒ SCAFFAI (Università di Siena), ANTONIO SICHERA (Università di Catania), CHIARA TAVELLA (Università di Torino), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano “Statale”), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli “Suor Orsola Benincasa”)

Comitato d’onore / *Honorary Board*

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari “Aldo Moro”), RINO CAPUTO (Università di Roma “Tor Vergata”), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), PIETRO GIBELLINI (Università Ca’ Foscari di Venezia), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), PASQUALE GUARAGNELLA (Università di Bari “Aldo Moro”), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), GIANNI OLIVA (Università G. d’Annunzio di Chieti – Pescara), ANTONIO SACCONE (Università di Napoli “Federico II”)

Redazione / *Editorial Board*

GIOVANNI GENNA (coordinamento), LOREDANA CASTORI, VALENTINA COROSANITI, VIRGINIA CRISCENTI, THOMAS PERSICO, CALOGERO GIORGIO PRIOLO, ELEONORA RIMOLO, ERMINIO RISSO

Revisori / *Referees*

Tutti i contributi pubblicati in questa rivista sono stati sottoposti
a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

EDOARDO SANGUINETI
NELLA CITTÀ «CRUCIVERBA»

Tomo I – Atti

a cura di

Clara Allasia, Donato Pirovano, Lorenzo Resio,
Erminio Riso e Chiara Tavella

Rivista annuale / *A yearly journal*
XXXIII – 2025

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

*

Proprietà letteraria riservata
2025 © Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesie
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
www.edizionisinestesie.it – info@edizionisinestesie.it
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre 2001
Direttore responsabile: Paola De Ciuceis

Rivista «Sinestesie» – Direzione e Redazione

c/o Prof. Carlo Santoli Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino, direzione.sinestesie@gmail.com
Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato ai suddetti recapiti.
La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione.
Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso.

*

I pdf della rivista «Sinestesie» e dei numeri arretrati sono consultabili in *open access*
e scaricabili gratuitamente dal sito: www.sinestesierivistadistudi.it

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati / *All rights reserved*

Condizione preliminare perché i prodotti intellettuali siano sottoposti alla valutazione della Direzione e del Comitato Scientifico è la presentazione del Codice Etico (consultabile online sul sito della rivista), accettato integralmente in tutte le sue parti e controfirmato.

*

Impaginazione / *Graphic layout*

Francesca Cattina

*

Published in Italy

Gli e-book della Rivista «Sinestesie» sono pubblicati con licenza Creative Commons
Attribution 4.0 International

© Edoardo Sanguineti (Eredi Sanguineti) per tutti i testi citati per i quali non è indicata la provenienza da un volume o da una raccolta di Edoardo Sanguineti, perché sparsi o ancora inediti: ringraziamo gli eredi per aver dato l'autorizzazione a riprodurre i testi.



a Federico Sanguineti (1955-2025)

Il volume è stato pubblicato grazie ai fondi del progetto
PRIN 2020 – *SanguiNetwork: from Wunderkammer to knowledge graph*

Enti organizzatori della rassegna *Edoardo Sanguineti nella città «cruciverba»*



Le strutture organizzatrici dell'Università di Torino



Con il patrocinio di



Con il sostegno di



INDICE

<i>Il «giuoco» della città «cruciverba»</i>	11
CLARA ALLASIA, DONATO PIROVANO, <i>Federico Sanguineti</i>	25
<i>Prima bibliografia scientifica di Federico Sanguineti</i> a cura di VIRGINIA CRISCENTI	33

PARTE PRIMA – SANGUINETI E LA PAROLA «FABBRICA DEL MONDO»

VITTORIO COLETTI, <i>Sanguineti anti Bembo</i>	41
CLAUDIO MARAZZINI, <i>Lessicografia e lessicologia d'autore: Sanguineti linguista</i>	57
CARLA MARELLO, <i>Sanguineti (meta)lessicografo</i>	71
CHIARA TAVELLA, <i>Sanguineti in viaggio nel «pianeta giovani»</i>	89
ENRICO TESTA, <i>Sanguineti: l'invenzione di una lingua poetica</i>	109

PARTE SECONDA – SANGUINETI POETA E PROSATORE

CLARA ALLASIA, « <i>Se indovino il mio destino</i> »: il laboratorio poetico di Sanguineti a Torino da 'Composizione' a 'Laborintus'	133
VIRGINIA CRISCENTI, <i>Lo «scheletro verbale» nella traduzione e notazione scenica dei 'Sonetti' da William Shakespeare di Edoardo Sanguineti</i>	163

DONATO PIROVANO, <i>‘decima rima’.</i> <i>Il Supplemento apocalittico di Edoardo Sanguineti</i>	181
LORENZO RESIO, <i>Does it fit?</i> <i>‘T.A.T. 3’ attraverso alcuni materiali d’archivio</i>	207
ERMINIO RISSO, <i>Labirinti astrologici di spazio e tempo:</i> <i>l’orologio astronomico e il tempo dell’apocalisse.</i> <i>Da ‘Laborintus’ a ‘L’orologio astronomico’</i>	227
PARTE TERZA – SANGUINETI E LE ARTI	
VALENTINA COROSANITI, <i>Dai «fotogrammi rubati»</i> <i>ai «rebus enigma cartigli fatati»:</i> <i>Sanguineti tra godardismo e «Settimana Enigmistica»</i>	277
ELISABETTA FAVA, <i>Suoni che sfilano, parole che risuonano:</i> <i>annotazioni sul ‘carosello’ musicale di Sanguineti</i>	303
ANDREA LIBEROVICI, <i>Guarda con le tue orecchie,</i> <i>testimonianza raccolta da Virginia Criscenti</i>	321
LEONARDO MANCINI, <i>«A teatro si “canta”, e non si parla»:</i> <i>alcuni aspetti della critica teatrale di Edoardo Sanguineti</i>	327
PIERA GIOVANNA TORDELLA, <i>Maniere letterarie</i> <i>di Edoardo Sanguineti. Architetti, scultori, pittori</i> <i>tra Quattro e Seicento: espedienti filologici, approdi visivi</i>	341
FEDERICO VERCELLONE, <i>L’impossibile ekphrasis.</i> <i>Sanguineti e Carol Rama</i>	365
FEDERICO SANGUINETI a colloquio con ELEONISIA MANDOLA <i>Tutte e tutti un po’ Dante e un po’ Beatrice</i>	373

PARTE QUARTA – SANGUINETI E LE SCIENZE

STEFANO A. BENEDETTO, <i>Le parole della storia. Dal linguistic turn al web semantico</i>	387
ANTONALDO DIAFERIO, <i>Linguaggio e parole dell'astrofisica</i>	397
ELEONISIA MANDOLA, <i>La scienza/essenza bibliografica del cruciverbale Sanguineti</i>	407
CALOGERO GIORGIO PRIOLO, <i>Pulviscolo stellare. Sanguineti astrofilo fra Dante e chimerici schedari</i>	419

PARTE QUINTA – TESTIMONIANZE

MARIA LUISA DOGLIO, <i>Un ricordo di Edoardo Sanguineti nel suo "scrivere lettere"</i>	457
LORENZO MASSOBRIO, <i>Le parole dell'etimologia</i>	467
PIETRO PASSERIN D'ENTRÈVES, <i>Edoardo Sanguineti e la zoologia</i>	473

PARTE SESTA – TAVOLA ROTONDA

EPIFANIO AJELLO, ALBERTO CADIOLI, TOMMASO OTTONIERI e PAOLO GIOVANNETTI in dialogo con ERMINIO RISSO, <i>All'ombra di Sanguineti: sessant'anni dal Gruppo 63</i>	481
--	-----

Leonardo Mancini

«A TEATRO SI “CANTA”, E NON SI PARLA»:
ALCUNI ASPETTI DELLA CRITICA TEATRALE DI EDOARDO SANGUINETI

Riassunto. Il saggio propone un approfondimento intorno ad alcune posizioni di critica teatrale che furono espresse da Edoardo Sanguineti, nella veste di recensore, nella seconda metà degli anni Settanta. Nell'articolato contesto del teatro italiano del secondo Novecento, in continuità con la predilezione dell'autore per una concezione musicale della parola teatrale, la prospettiva sanguinetiana, fondata sulla centralità della voce, assunse nuova importanza anche ai fini di un ripensamento radicale dell'atto teatrale sin dalla sua genesi, oltre la dimensione meramente consumistica della spettacolarità e della fruizione scenica. Conseguentemente, Sanguineti rigettò il ruolo dominante della “regia critica” contemporanea e istituì intorno alle nozioni dell’“antitestualità” e dell’“antiletterarietà” un'affiliazione fertile con alcuni esponenti di spicco del teatro italiano del secondo Novecento, con specifico riferimento a Luca Ronconi, a Leo De Berardinis e a Perla Peragallo, e a Carmelo Bene. Nei confronti della poetica teatrale di quest'ultimo, in particolare, Sanguineti espresse un apprezzamento trasversale proprio intorno alla concezione del “canto” dell'attore, entro una dimensione che non appare priva di antecedenti nella storia del teatro. Senza stabilire rapporti di mera causalità, il saggio mette infine in evidenza una risonanza fra la prospettiva critica sanguinetiana con alcuni tentativi precedenti maturati nel teatro italiano verso un approccio musicale alla parola declamata.

Parole chiave. Sanguineti, critica teatrale, melopea, declamazione

Abstract. The essay proposes an in-depth examination of some theatrical critical positions that were expressed by Edoardo Sanguineti in the second half of the 1970s. In the articulated context of the Italian theatre of the second half of the 20th century, in continuity with the author's predilection for a musical conception of the theatrical word, Sanguineti's perspective, founded on the centrality of the voice, took on new importance also for the purposes of a radical rethinking of the theatrical act from its genesis, beyond the merely consumerist dimension of the fruition of the spectacle. Consequently, Sanguineti rejected the dominant role of contemporary 'critical directing' and established around the notions of 'antitextuality' and 'anti-literariness' a fertile affiliation with some leading exponents of the Italian theatre

of the second half of the 20th century, with specific reference to Luca Ronconi, Leo De Berardinis and Perla Peragallo, and Carmelo Bene. In relation to Bene, in particular, Sanguineti expressed a vast appreciation precisely in relation to the notion of the actor's 'singing', within a dimension that does not appear to be without antecedents in the history of theatre. Without establishing relationships of direct causality, the essay finally highlights a resonance between Sanguineti's critical perspective and some previous attempts that had matured in Italian theatre towards a musical approach of the declaimed word.

Keywords. Sanguineti, theatre criticism, melopoeia, declamation

Ancor prima delle articolate vicende che, dai primi anni Sessanta, avrebbero portato Edoardo Sanguineti all'impegno in prima persona nel teatro italiano, una fondativa «esperienza della poesia orale» si verificò per il poeta genovese nel fervido contesto culturale della città di Torino nell'immediato secondo dopoguerra. Narrando a posteriori, nel 1977, gli eventi di quel periodo, Sanguineti ricordò il clima sperimentale che si era venuto a creare, tra il 1945 e il 1946, grazie alla partecipazione di numerosi intellettuali attivi in città a quel tempo:

Tu non ricordi gli anni del primo dopoguerra, a Torino. Ma per me, l'esperienza della poesia orale incomincia di lì. Incomincia all'Unione Culturale, Palazzo Carignano, settembre 1945. Succedono tante cose, e ci vuole un minimo di evocazione, per poter capire. Ciaffi mette in scena il *Woyzeck*, interpretato da Raf Vallone, Grassi spiega che cosa diavolo è il teatro, Mantelli, Maghini e Mila tengono un corso di «cultura musicale», Dallapiccola illustra al popolo la dodecafonìa [...].¹

Si trattava, invero, di un momento culturalmente peculiare, ricco di anticipazioni e destinato a lasciare una traccia profonda negli sviluppi culturali successivi del teatro torinese.² Le letture offerte allora da poeti come Alfonso

¹ E. SANGUINETI, *La voce della poesia*, in «l'Unità», 17 agosto 1977, ora in ID., *Giornalino secondo*, Einaudi, Torino 1979, pp. 260-263 (qui p. 260).

² Sanguineti individua il valore delle «letture di quartiere, decentratissime, dove i primi lirici neorealistici affrontavano, al chiuso o all'aperto, il loro pubblico» (ivi, p. 261), entro una duplice valenza: sia come «recupero pieno della valenza sonora della comunicazione poetica [che] può ricaricare radicalmente la dimensione fonica e fonetica del materiale», sia ancora come «spostamento della fruizione poetica a partire dal pubblico e da una latente domanda sociale», contro «i ricatti e i condizionamenti del mercato e del consumo» (ivi, p. 262).

Gatto, Salvatore Quasimodo e Sergio Solmi furono un'autentica lezione per il giovane Sanguineti, che così infatti ricorda:

ascoltare le poesie che costoro venivano a leggere, vederli lì, questi uomini dell'ermetismo e dintorni, che cercavano un timidissimo contatto con un po' di gente sconosciuta [...] era, trent'anni or sono, uno spettacolo che, per il quindicenne che io allora ero, faceva pure un certo effetto. È così, bene o male, in ogni caso, che le parole della letteratura sono uscite, per me, per la prima volta, dai libri.³

La fascinazione per la parola, assunta anche nella potenzialità della sua trasmissione viva "sulla scena", esercitò dunque un cospicuo ruolo nella formazione di Sanguineti, il quale, anni più tardi, si sarebbe trovato a operare, come è stato scritto da Franco Vazzoler, nel ruolo, da lui interpretato criticamente, dell'«autore nel tempo della regia».⁴

Oltre che nella sfera puramente letteraria – e si devono qui includere anche le traduzioni del teatro antico e moderno,⁵ – la predilezione per una concezione musicale della parola recitata si riflette, come un prisma, nell'ambito della critica teatrale. Si tratta di una sfera, già indagata negli studi per la sua ampiezza e incisività,⁶ cui lo scrittore si dedicò con particolare intensità negli anni compresi fra il 1976 e il 1979.⁷

Entro questo ampio contesto il mio intervento prende spunto da alcune riflessioni che furono formulate da Sanguineti sulla rivista «Sipario» tra il 1977 e il 1978. Intervenendo dapprima in un dibattito promosso da Fabio Doplicher sul tema «Il teatro cerca una parola nuova?», con un articolo intitolato *La "parola" come azione è puro mito*,⁸ Sanguineti manifestò scetticismo

³ Ivi, p. 261.

⁴ F. VAZZOLER, *Il chierico e la scena. Cinque capitoli su Sanguineti e il teatro*, il melangolo, Genova 2009, p. 47.

⁵ Cfr. E. SANGUINETI, *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, a cura di F. Condello e C. Longhi, Rizzoli, Milano 2006; Sanguineti intende la traduzione teatrale come «speculazione dell'*illusion* testuale [...] organizzando una qualche prestidigitazione verbale, al servizio della prestidigitazione scenica»: cfr. E. SANGUINETI, *L'illusione del tradurre*, in P. CORNEILLE, *L'illusione comica*, il melangolo, Genova 2005, p. 51 (anche citato in F. VAZZOLER, *Il chierico e la scena* cit., p. 39).

⁶ N. LORENZINI, *Sanguineti e il teatro della scrittura. La pratica del travestimento da Dante a Dürer*, Franco Angeli, Milano 2011, pp. 60-61.

⁷ Per un'analisi del profilo di Sanguineti come critico teatrale, rimando a F. VAZZOLER, *Il chierico e la scena* cit., pp. 47-52 e 61-106.

⁸ E. SANGUINETI, *La "parola" come azione è puro mito*, dossier *Il teatro cerca una parola nuova?*, in «Sipario», XXXII, 377, 1977, pp. 2-3.

nei confronti del teatro italiano contemporaneo, incapace di «creare un nuovo “repertorio”»⁹ e irregimentato in sterili etichette. Denunciando tendenze all'omologazione culturale, egli invocò la necessità di un ripensamento radicale tanto nei confronti della committenza quanto dei linguaggi della scena. Nel panorama teatrale del suo tempo Sanguineti rinveniva scarsità di idee e di ricerca, fatta eccezione per Carmelo Bene, per Luca Ronconi e per Leo De Berardinis, salutati come gli «inventori fondamentali del teatro italiano».¹⁰ Su Bene, nello specifico, Sanguineti esprimeva un'opinione che investiva la centralità della voce dell'attore e la musicalità della parola teatrale: «non sono mica tanti i Carmelo Bene, che sanno che a teatro si “canta”, e non si parla».¹¹

La “triade” Bene-De Berardinis-Ronconi era oggetto, del resto, di una passione di lunga data per Sanguineti.¹² Per quanto riguardava «quelli di Marigliano», da lui definiti «i più resistenti», il poeta aveva manifestato un sicuro apprezzamento nel 1974 in occasione della Rassegna *Incontro/Nuove tendenze* a Salerno.¹³ Il rapporto con Ronconi, come noto, risaliva al celebre

⁹ Ivi, p. 2.

¹⁰ Sanguineti/Novecento. *Conversazioni sulla cultura del ventesimo secolo*, a cura di G. Galletta, il melangolo, Genova 2005, p. 46.

¹¹ E. SANGUINETI, *La “parola” come azione è puro mito* cit., p. 2. L'opinione formulata da Sanguineti appare per certi versi coerente e speculare con la considerazione espressa nei confronti della «scena operistica», per il cui contesto parlò della necessità di «morire cantando»: E. SANGUINETI, *Verdi in technicolor*, il melangolo, Genova 2001, pp. 65-70 (qui p. 65).

¹² Sull'assenza di Ronconi, di Bene, e di De Berardinis nell'*Atlante del Novecento*, si veda F. VAZZOLER, *Il chierico e la scena* cit., p. 95. Vazzoler si sofferma inoltre sulla fotografia di Tofano, scelta da Sanguineti, alle prese con il trucco in camerino: «non è Tofano, l'attore, il soggetto, il tema della fotografia, ma è il suo truccarsi: è l'atto del travestimento» (ivi, p. 95).

¹³ Riadattando la famosa metafora del marxismo coniata da Arnold Ruge, Sanguineti definì il teatro di De Berardinis e di Peragallo come la «realizzazione del sogno di una cosa teatrale: che una cosa è una cosa è una cosa, e non sembra a nient'altro che a sé stessa, intransitiva e cruda come sta, e poi significa soltanto sé stessa. Con i tempi che corrono, non mi sembra proprio poco»: E. SANGUINETI, *Discorso sugli alberi*, in «Paese Sera», 13 giugno 1974, poi in ID., *Giornalino. 1973-1975*, Einaudi, Torino 1976, pp. 86-88 (un'eco a Ruge ricorre anche in *Letteratura e vita nazionale* [1987], ora in E. SANGUINETI, *Il chierico organico. Scritture e intellettuali*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2000, p. 205). È interessante ricordare, infine, che Sanguineti ipotizza una breve proiezione del film *A Charlie Parker* di De Berardinis (1971) come possibile preludio di «2/3' ca» per la trentaduesima tessera del *Ritratto del Novecento* (cfr. E. SANGUINETI, *Ritratto del Novecento*, a cura di N. Lorenzini, Manni, San Cesario di Lecce 2009, p. 108).

Orlando furioso debuttato a Spoleto il 4 luglio 1969.¹⁴ Nei confronti di Bene, infine, l'ammirazione era maturata, secondo la testimonianza offerta da Gigi Livio, già nel 1961, quando Sanguineti assistette con entusiasmo al *Pinocchio* di Bene a Torino («Habemus theatrum»);¹⁵ una stima che si sarebbe mantenuta salda anche nei decenni successivi, sino a culminare nell'*Otello* beniano del 1979, a proposito del quale Sanguineti tratteggiò l'attore salentino come «il ritratto dell'artista come giovane unico».¹⁶

Sanguineti rinvenne comunanza di intenti con Bene, in primo luogo, intorno alla prospettiva di un «teatro antiletterario». Nel già citato articolo del 1977 su «Sipario» egli affermò infatti: «siamo rimasti pochi a credere ancora, cioè a incominciare a credere, in un teatro di parola, ovvero a un teatro antiletterario, ovvero, molto semplicemente, al teatro, siamo rimasti [...] tanti pochi: siamo pochissimi davvero».¹⁷ La nozione dell'«antitestualità» a teatro, del resto, costituiva una problematica cruciale per Sanguineti, ribadita anche ne *La missione del critico*: «in una cultura del testo, il teatro non può, o non poteva, che pensarsi, allora, e funzionare, se non come il terreno proprio e il luogo geometrico, di ogni antitestualità. La conclusione morale è dunque inevitabilmente immorale. A che cosa serve il teatro? A dare corpo, alla lettera, al disagio della cultura. Cioè, della notazione e del testo».¹⁸ Come noto, il dominio assoluto dell'oralità, nel rapporto dialettico fra la parola e il suo suono, era stato già elaborato da Sanguineti anche attraverso l'amato Artaud, la cui lezione fu dai lui letta¹⁹ mediante la categoria

¹⁴ Per uno studio dell'*Orlando furioso*, dallo spettacolo teatrale sino alla versione televisiva del 1975, cfr. C. LONGHI, *Orlando furioso di Ariosto-Sanguineti per Luca Ronconi*, Edizioni ETS, Pisa 2006.

¹⁵ G. LIVIO, *A proposito di Edoardo Sanguineti: frammenti e ricordi*, in C. ALLASIA, «La tempesta in tempesta». Edoardo Sanguineti e le distrazioni di un chierico, Interlinea, Novara 2017, p. 130.

¹⁶ Cfr., a questo proposito, F. VAZZOLER, *Il chierico e la scena* cit., p. 73, dove Vazzoler cita la recensione di E. SANGUINETI, *Otello non può morire*, in «l'Unità», 17 aprile 1979, p. 9. Scrive Sanguineti che Bene «costruisce un suo *Otello* come un dopo-*Otello*, come una retrospettiva fenomenologica, memoriale e analitica dell'artista come unico».

¹⁷ E. SANGUINETI, *La "parola" come azione è puro mito* cit., p. 2.

¹⁸ ID., *Teatro con musica, senza musica*, in ID., *La missione del critico*, Marietti, Genova 1987, pp. 189-201 (qui pp. 200-201): la conferenza fu tenuta al Teatro Comunale di Firenze, nel 1984, durante il 47° Maggio Musicale, e edita in «Intersezioni», 3, 1984.

¹⁹ Tracce del pensiero di Artaud in Sanguineti sono state esaminate da P. ZUBLENA (*L'ombra del santo anarchico. Artaud nel 'Laborintus'*, in *Album Sanguineti*, a cura di N. Lorenzini e E. Risso, Manni, Lecce 2002, pp. 215-219) e da U. ARTIOLI e F. BARTIOLI, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, Feltrinelli, Milano 1978, Vazzoler ritiene plausibile che «San-

del «cinismo violento»:²⁰ una guida possibile anche per la letteratura («una letteratura della crudeltà è per propria indole una sperimentazione critica delle gerarchie del reale, quale è vissuta nelle parole»),²¹ e per le traduzioni, in merito alle quali egli pure sancì, come è stato scritto, «ciceronianamente, la superiorità dell'*orator* sull'*interprete*»,²² nell'ambito di una teatralità intrinseca insita nel processo stesso della «metatraduzione». ²³ Artaud, dunque, costituiva una vera e propria guida per Sanguineti,²⁴ il quale, come è stato sottolineato da Federico Condello, invitava a leggere l'autore francese, non in contrapposizione, bensì in sintonia con Brecht.²⁵

L'occasione per un nuovo intervento sul teatro italiano si presentò nuovamente, sulla stessa rivista «Sipario», nel marzo del 1978, quando Sanguineti promosse in prima persona un ulteriore dibattito intorno al tema «Autore e pubblico: esiste una relazione?». All'appello risposero drammaturghi, scenografici e registi italiani, tra cui Emanuele Luzzati, Mario Ricci e Aldo

guineti abbia potuto desumere alcuni dei materiali e dei riferimenti artaudiani della poesia»: cfr. F. VAZZOLER, *Il chierico e la scena* cit., p. 121.

²⁰ E. SANGUINETI, *Per una letteratura della crudeltà* [1967], in ID., *Ideologia e linguaggio*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2001, p. 108 (prima ed. 1965).

²¹ Ivi, p. 109 (prima ed. 1965).

²² F. CONDELLO, *Le norme (abnormi) dell'Ifigenia': Euripide, Sanguineti e il tragicomico del tradurre*, in E. SANGUINETI, *Ifigenia in Aulide di Euripide*, edizione, introduzione e commento di F. Condello, Bononia University Press, Bologna 2012, pp. 9-60 (qui p. 17).

²³ Scrive Condello: «Metatraduzione, dunque, ma non solo per il suo carattere platealmente riflesso, platealmente "parodico": bensì anche, e soprattutto, per il modo in cui Sanguineti non cessa mai d'inscenare, traducendo, il processo stesso della traduzione», F. CONDELLO, *Le norme (abnormi) dell'Ifigenia'* cit., p. 30.

²⁴ Fra i riferimenti ad Artaud presenti in Sanguineti, ricordo almeno il *Ritratto del Novecento*, nel quale è inserito il seguente «preludio: si ascolta la voce di Antonin Artaud, che legge il suo testo Per farla finita col giudizio di Dio [...]», E. SANGUINETI, *Ritratto del Novecento* cit., p. 111.

²⁵ A proposito del superamento della dicotomia Brecht/Artaud, Sanguineti cita anche l'*Orlando furioso* con Ronconi, che fu da lui vissuto come «il massimo della partecipazione e il massimo della dello straniamento», E. SANGUINETI, *Introduzione*, in ID., *Teatro antico* cit., p. 17. Sul tema Condello rimanda, inoltre, allo scritto *La philosophie dans le théâtre*, ora contenuto in E. SANGUINETI, *Il gatto lupo. Poesie 1982-2001*, pref. di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2021, p. 195 e in ID., *Mikrokosmos. Poesie 1951-2004*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2021 (prima ed. 2004), p. 295. Si veda anche *Sanguineti/Novecento: conversazioni sulla cultura del ventesimo secolo*, il melangolo, Genova 2005, p. 53, dove Sanguineti esamina il caso di Beckett: «Con Beckett si potrebbe dire che è davvero morto Brecht ed è davvero morto Artaud. Beckett non dipende più né da uno né dall'altro, e nessuno dei due modelli trionfa. Lo straniamento è dato come assorbito, non c'è più il procedimento di rottura della continuità, ma c'è un completo abbandono della costruzione narrativa».

Trionfo.²⁶ Il tema sollevato da Sanguineti era piuttosto ampio e investiva una sostanziale accusa nei confronti della regia teatrale, un'arte che, scriveva Sanguineti, «non è per sua intrinseca natura malvagia, ma di fatto comunque si è sviluppata da noi, in esclusiva, come un teatro critico».²⁷ Se, tuttavia, la «regia-critica» gli appariva «accademica» e noiosa, l'attore-critico, invece, si presentava come un *unicum* positivo e, ancora una volta, coincideva con la figura di Bene. Quest'ultimo, come è stato sottolineato da Erminio Risso,²⁸ e da Franco Vazzoler, incarnava per Sanguineti il modello dell'«attore-critico, che non si identifica con il personaggio, ma lo annulla».²⁹

La centralità del suono e della parola è stata rinvenuta centrale anche nelle operazioni dei «travestimenti» sanguinetiani. A tal proposito, è interessante segnalare che il regista Federico Tiezzi, impegnato nel Dante «barocco» di Sanguineti,³⁰ ha affermato di aver percepito la drammaturgia di Sanguineti, in primo luogo, come «*esperienza verbale*, esperienza storica». Non a caso, in aggiunta all'omaggio artaudiano inserito nella prima scena,³¹ Tiezzi

²⁶ Oltre a Luzzati, Ricci e Trionfo, intervennero nel dibattito promosso da Sanguineti anche Mario Bagnara, Dario G. Martini, Vico Faggi, Carlo Repetti, Carlo Tritto, Etta Cascini e Guido Finn.

²⁷ E. SANGUINETI, *Autore e pubblico: esiste un rapporto?*, in «Sipario», XXXIII, 381-382, 1978, pp. 2-3 (qui p. 2).

²⁸ Scrive Risso che in Carmelo Bene «Sanguineti vede forza dialettica demistificante ed innovativa», E. RISSO, *'Laborintus' di Edoardo Sanguineti. Testo e commento*, Manni, San Cesario di Lecce 2006, p. 29.

²⁹ F. VAZZOLER, *Il chierico e la scena: cinque capitoli su Sanguineti e il teatro* cit., p. 71. Discorrendo dell'opinione del poeta nei confronti dell'attore salentino, Vazzoler cita una recensione dello spettacolo *Giulietta e Romeo* di Bene (E. SANGUINETI, *Il mestiere di morire*, in «l'Unità», 29 aprile 1977, poi apparsa anche in *Giornalino secondo* cit., pp. 214-215). Sull'influenza di Artaud in Sanguineti rimando anche M.D. PESCE, *Edoardo Sanguineti e il teatro: la poetica del travestimento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2003, p. 148 e N. LORENZINI, *Sanguineti e il teatro della scrittura. La pratica del travestimento da Dante a Dürer*, FrancoAngeli, Milano 2011, p. 99.

³⁰ A proposito della *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco* del 1989, con la regia di Tiezzi, Sanguineti definisce «“barocco” un grande puntare sulla macchina scenica e sopra grandi arie di canto (i grandi episodi)»: si veda a questo proposito la testimonianza di Sanguineti raccolta in F. VAZZOLER, *La scena, il corpo, il travestimento. Conversazione con Edoardo Sanguineti*, in E. SANGUINETI, *Per musica*, a cura di L. Pestalozza, Ricordi-Mucchi, Milano-Modena, 1993, pp. 187-211 (qui p. 195). È interessante segnalare che, con la lente di Montale, Sanguineti lesse anche il *Don Carlo* di Verdi come espressione dello spirito barocco: cfr. E. SANGUINETI, *In margine a un paradosso*, in *Giuseppe Verdi, genovese*, a cura di R. Iovino e S. Verdino, Celebrazioni verdiane, Genova 2001, ora in E. SANGUINETI, *Verdi in technicolor* cit., pp. 53-63 (qui p. 60).

³¹ Con l'immaginario artaudiano in mente, Tiezzi opta per un'apertura dell'*Inferno*: «Due enormi bracci sopraelevati si aprono davanti a un sipario rosso che ricorda a tutti il

non ha esitato a ricondurre tale strategia nell'ambito della beniana *phonè*: «Il verso, spezzato, frantumato dall'attività dell'esperienza e ricomposto dalla riflessione che il poeta compie sulla stessa esperienza (nel suo farsi), rende la poesia di Sanguineti pronta per la *phonè* dell'attore: un canto».³² Non a caso, la vicinanza con Bene, come è stato sottolineato da Vazzoler, dovette essere percepita anche da Sandro Lombardi.³³ Anche con Berio – vale la pena ricordarlo – Sanguineti aveva avuto modo di coltivare un approccio musicale alla parola, riservando a se stesso una funzione non organizzatrice di significato, bensì un pieno gesto sonoro, e lasciando al compositore il compito di dotare di musica il rumore primigenio insito nella parola. Scriveva Sanguineti nel programma di sala al Teatro Comunale di Firenze nel 1982: «La parola del “paroliere” e del “librettista”, se possiede un senso “linguistico”, possiede pure da sempre, come ogni parola umana, anzi proprio come ogni umano rumore, un senso “musicale”» [...] «si capisce che, a queste condizioni, la “messa in musica” della parola sia “trascrizione” donatrice di senso».³⁴

Tornando all'analisi del '78 di Sanguineti sul teatro italiano, persino l'avanguardia teatrale non aveva saputo conquistare, agli occhi dell'autore, una propria identità, e, in definitiva, non aveva fatto altro che premere nella direzione della «regia-critica», sino alle estreme conseguenze: «sino all'espulsione cioè del testo e dell'autore, sino alla visualizzazione scenica pura, alla deverbalizzazione radicale. Si voleva più teatro [...] si è avuto soltanto più spettacolo».³⁵ Sanguineti rigettava poi affiliazioni storiografiche («non si tratta di giocare adesso sopra postume idealizzazioni, scarsamente

fuoco e il teatro (due termini che accordano, secondo Artaud, benissimo!). C'è un sopra e un sotto in questa scena: che provoca un continuo apparire e sparire, un uscire e un rientrare dalla luce; per essere singoli e massa in rapida successione», F. TIEZZI, *Introduzione (teatrale) a commedia (cinematografica)*, in E. SANGUINETI, *Commedia dell'Inferno*, Costa & Nolan, Genova 1989, pp. 5-14 (qui p. 13).

³² F. TIEZZI, *Introduzione (teatrale) a commedia (cinematografica)* cit., p. 6. Sanguineti riconduce alla tecnica del travestimento anche i suoi ulteriori lavori su Ariosto, Goethe e Shakespeare. In particolare, sui casi di *Rap e Sonetto. Un travestimento dantesco* e di *Macbeth Remix*, rimando a E. SANGUINETI, *Macbeth: una piena sregolatezza*, in *Officina Liberovici. Il suono diventa teatro*, a cura di G. Becheri, Marsilio, Venezia 2006, p. 96, dove Sanguineti afferma: «il teatro, che è appunto, per eccellenza “travestimento”, mi par che invochi siffatte manipolazioni, in vista di una piena sregolatezza inventiva, anarchicamente ben temperata. E questo vale per la parola, per il suono, per l'immagine, per il gesto».

³³ S. LOMBARDI, *Gli anni felici*, Garzanti, Milano 2004, p. 43, anche citato in F. VAZZOLER, *Il chierico e la scena. Cinque capitoli su Sanguineti* cit., p. 29.

³⁴ E. SANGUINETI, *La messa in scena della parola* [1982], in Id., *Ideologia e linguaggio*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2001 (prima ed. 1965), pp. 172-177.

³⁵ Id., *Autore e pubblico: esiste un rapporto?* cit., p. 2.

realistiche»)³⁶ e, ancora una volta, individuava nel sistema produttivistico il fallimento dell'iniziativa letteraria per il teatro («dove non occorrono testi, non si producono testi»)³⁷. Descriveva poi l'influenza esercitata dal cinema, un'arte nella quale il regista aveva sostituito l'autore («non so se sia stata fortuna o disgrazia: in ogni modo, fu un evento gravido di conseguenze»);³⁸ infine, ritornava sul mancato avvento di una «nuova parola» teatrale (un fallimento avvertito anche proprio presso coloro che avevano annunciato, pochi anni prima, la nascita «di un nuovo teatro italiano») e ancora una volta auspicava l'avvento di un nuovo tipo di «uomo di teatro: un regista stanco di consumarsi nella cultura spettacolare».³⁹

Fra i molti e cruciali temi sollevati nella prospettiva “risentita” di Sanguineti, la musicalità della parola teatrale risulta dunque ben presente. Lo sforzo di Sanguineti non fu ovviamente privo di conseguenze. Per certi aspetti, non fu neppure privo di antecedenti: pur senza voler stabilire un rapporto di casualità, può essere qui interessante segnalare alcuni elementi. I nessi fra la declamazione, intesa da Sanguineti, come si è visto, come un “canto dell'attore”, e le strategie di scrittura fondate sull'oralità, nell'ambito drammaturgico e non solo, sono state già fatte oggetto di analisi attraverso un'ampia casistica nella produzione dell'autore. Basti ricordare il *Sonetto astrale*, nel quale si rinvencono evidenti tracce di un tale *modus scribendi*: i «divertiti vocalizzi» e i «consueti tic verbali» («*pulsano pulsar* con forti *pulsioni*», «*quasar, quasi stelle vive*», «*pieni pianetini* e pianetoni»), le «allitterazioni insistite» («PulSano PulSar con forti PulSioni: / [...] / collaSSano aSSai denSe, Per PreSSioni») sono tutti esempi che, come commenta lo stesso autore, divengono «oggetti celesti dai nomi precisi e, insieme, oggetti fonetici, perché da parola nasce parola».⁴⁰ Il tema della vocalità assume poi centralità nella poesia *Il suono del teatro (primo getto)* dove Sanguineti istituisce, per la sua visione del teatro e per il mestiere dell'attore, l'estraneità alla rappresentazione, il predominio del suono sulla immagine, e il superamento del significato a

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Per quanto riguarda il problema della committenza teatrale, nel caso delle traduzioni Sanguineti esprime un punto di vista tuttavia alternativo, come è stato osservato da Federico Condello, nel saggio *Le norme (abnormi) dell'Ifigenia': Euripide, Sanguineti e il tragicomico del tradurre*, in E. SANGUINETI, *Ifigenia in Aulide' di Euripide* cit., pp. 9-60 (cfr., in particolare, p. 9).

³⁸ *Id.*, *Autore e pubblico: esiste un rapporto?* cit., p. 3.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ E. SANGUINETI, *Sonetto astrale*, in G.L. BECCARIA, *Sanguineti astrale*, Giappichelli Editore, Torino 2011, pp. 15-16.

favore del significante: «è il segno, con il suono, che significa: / con il sogno (e l'immagine si smaga) [...] ma il suono / è l'attore: che agisce: (e viene agito, / e si agita): (è agitato): e questo è buono».⁴¹ E ancora, ne *Il suono del teatro (variante)*, riprende la medesima tematica e aggiunge: «il solo sole è il suono, che pontifica [...] mi abbuono / una vita (sonettesca: infinito / acuto mantenuto): ora, io, consuono / con te (ma mi remixo): me, rapito / (un punto com – ma estatico –), io, risuono...».⁴²

Per quanto isolate, le posizioni di Sanguineti trovano sicura e ampia corrispondenza presso autori del suo tempo, e segnatamente, per quanto riguarda il teatro italiano, in Bene. Vale la pena ricordare la comune conoscenza, per entrambi, di Sylvano Bussotti, dalla cui collaborazione scaturirono sia il *Majakovskij* beniano del 1960, sia *Protocolli* di Sanguineti, scritto nel 1968 e realizzato nel 1969.⁴³ Allievo della Schola Fiorentina con Dalla-piccola, Bussotti si era formato presso il Conservatorio Luigi Cherubini di Firenze nel 1940, la cui forma giuridica attuale era stata ottenuta nel 1923 sotto la direzione del musicologo Arnaldo Bonaventura, il quale era stato già fautore alla fine dell'Ottocento di un rinnovato rapporto fra musicalità e declamazione. Il salto temporale è innegabile, ma può essere curioso ricordare qualche dato. In un articolo apparso sulla «Gazzetta di Milano» nel 1895,⁴⁴ Bonaventura analizzava in particolare il *Manfred* di Schumann, l'*Egmont* di Beethoven e la *Lenore* di Liszt, nelle interpretazioni teatrali di Luigi Rasi,⁴⁵ e, suggestionato dalla possibilità di un approccio nuovamente musicale alla parola poetica, consacrò alcuni importanti studi all'argomento.

⁴¹ E. SANGUINETI, *Il suono del teatro (primo getto)* (agosto 2006), in ID., *Varie ed eventuali: poesie 1995-2010*, Feltrinelli, Milano 2010, p. 76; inserito anche come *Prefasonettazione* in *Officina Liberovici. Il suono diventa teatro* cit., p. 11.

⁴² Ivi, p. 13.

⁴³ Per un recente studio, rimando a Stéphane Hervé, *Le Radiodramma expérimental: Protocolli d'Edoardo Sanguineti – In un luogo imprecisato de Giorgio Manganelli*, in «Skén&graphie», 3, 2015, pp. 77-86.

⁴⁴ A. BONAVENTURA, *I melologi*, in «Gazzetta Musicale di Milano», XXX, 1895, pp. 501-505.

⁴⁵ Circa la novità introdotta in Italia con questo repertorio, nel 1901 il barnabita Alessandro Ghignoni pubblicò un articolo significativo, nel quale si proponeva di adottare la forma del melologo anche nell'ambito liturgico per il *Credo*. Si veda P. GHIGNONI, *Melologo sacro*, in «Gazzetta Musicale di Milano», LVI, 18, 2 maggio 1901, pp. 277-280: «Ecco il Credo-melologo, quale io lo concepisco: una parola convinta, affermante, una seria parola sociale in cui sia una nota splendidamente umana, in cui palpiti una traccia divina, ma parola, nient'altro; e un accompagnamento di suoni che nel loro linguaggio arcano e potente traccino in linee luminose e veloci i sacri fantasmi e accennino i cenni dei sacri affetti».

In un ampio studio su *Dante e la musica* pubblicato nel 1904, Bonaventura ripercorse l'antica teoria pitagorica, tramandata da Aristosseno, inerente alla cosiddetta armonia musicale delle sfere. In particolare, lo studioso esaminò la funzione della musica in Dante, nelle opere minori e nella *Commedia*; osservò poi le condizioni materiali della musica al tempo di Dante, la presenza dei canti (unisoni, polifonici, monodici), la danza, e, infine, nel capitolo XIII del suo libro, trattò il tema della «musica delle sfere». Dopo aver citato i passi del Poema relativi all'armonia delle sfere (*Pur.* XXX: «là dove armonizzando il ciel t'adombra / quando nell'aere aperto ti solvesti»), *Pur.*, XXXI (dopo l'*In Te Domine speravi* del Salmo degli angeli: «senza lagrime e sospiri / anzi il cantar di quei che notan sempre / retro alle note degli eterni giri») e in *Pd.*, I dove Dante si mostra stupito, osservava Bonaventura, dell'*armonia* che Dio «regola e distribuisce tra le sfere» («La novità del suono e il grande lume / di lor cagion m'accesero un disio / mai non sentito di cotanto acume»).⁴⁶ Infine, Bonaventura rinveniva la presenza di «una immensa onda sinfonica» nel *Paradiso*,⁴⁷ e affermava che «se si vuol trovare una corrispondenza tra l'eptacordo greco e l'armonia delle sfere nella Divina Commedia, può ritenersi che alla gamma delle sette corde corrispondano i suoni delle sette vere sfere, cioè dei sette pianeti».⁴⁸

Sintetizzando, Bonaventura riferiva l'usanza degli antichi, attribuita ai Pitagorici, di «attribuire un senso musicale al rotar delle sfere celesti» e, a tal fine, «di porle in rapporto colle corde della Lira».⁴⁹ Riteneva che «Dante adunque, discostandosi su questo punto dal suo maestro Aristotele e seguendo invece Platone, accettava la teorica dell'armonia delle sfere che aveva appreso o direttamente da Boezio⁵⁰ o più probabilmente dal passo di

⁴⁶ *Par.* I, 76.

⁴⁷ A. BONAVENTURA, *Dante e la musica* cit., p. 198.

⁴⁸ Aggiunge Bonaventura che «Dante, anche non avendo pensato ad attribuire a ciascuna sfera una nota speciale e determinata, non si limitò, nei tre passi citati, ad alludere in modo vago e generico all'armonia dell'Universo; ma intese proprio di accennare alla musica delle celesti rote secondo la relativa teorica dell'armonia delle sfere, la quale, come spero di aver dimostrato, ha nella storia un fondamento prettamente e decisamente musicale»: ivi, p. 202.

⁴⁹ *Ivi*, p. 198.

⁵⁰ Boezio osservava che «l'acutezza e la gravità dei suoni in diretto rapporto colla maggiore o minore celerità dei movimenti, cioè delle vibrazioni dei corpi (*quoniam acutae voces spissioribus et velocioribus motibus incitantur, graves vero tardioribus ac raris*)»; A. BONAVENTURA, *Dante e la musica* cit., p. 197.

Cicerone nel *Somnium Scipionis*»:⁵¹ una teoria che, ricordava Bonaventura, giunse infine a Keplero, il quale attribuì non solo i suoni, ma persino il canto ai pianeti, «come un quartetto vocale dove, Saturno e Giove fanno il Basso, Marte il Tenore, Venere e la Terra il contralto e Mercurio il baritono!». ⁵² Procedendo in questo modo, lo studioso risaliva alla «corrispondenza tra i pianeti, le vocali, le corde della Lira e le note moderne», indicando, nelle note bassa, media e acuta, suoni per altro corrispondenti ai registri fondamentali della voce. In ciò, il musicologo si trovava di fatto assai vicino alla teoria della voce che già era stata presentata, tempo addietro e proprio a Firenze, da Antonio Morrocchesi, nelle cui *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale* del 1832, l'attore aveva presentato l'antica arte della Meloepa, suddivisa in «ipatoide», «mesoide», «netoide». ⁵³ Da questa medesima divisione, infatti, Morrocchesi aveva preso le mosse per enunciare i tre registi della voce principali, ereditando e introducendo nel mondo teatrale le teorie degli antichi, da Aristosseno a Cicerone, prima di procedere «ad inventare dei segni rappresentativi per comodo dei miei alunni, e per rendere più esatta la così detta musica di declamazione». ⁵⁴

Le differenze di tempo e di luogo restano fondamentali, come pure la diversità tra una poetica in atto e uno studio storico, anche orientato al fare dell'attore. Resta il fatto che attraverso il filtro della musica, già alla fine dell'Ottocento e nel primo Novecento, sulla scia di una lunga tradizione, era stata individuata una terza via nella dicotomia fra l'attore «interprete di caratteri» e l'oratore, con la sua cura per l'armonia dei suoni e per il ritmo. In anni più vicini a noi, nel 1978, proprio mentre Sanguineti predicava un ritorno al canto per l'attore, per Bene tutto diveniva *phonè* e, con o senza musica, *concerto*. Così, come fu osservato da Umberto Artioli «un richiamo a talune prove recenti di Carmelo Bene» non apparve fuori luogo anche nel teatro di Sanguineti. Scriveva, a tal proposito, Artioli: «perché qui sta il punto: da questo palcoscenico affidato alla sola *phonè*, più che una litania

⁵¹ M. TULLIO CICERONE, *De re publica* VI, 18; *Somnium Scipionis* V, 10. Sul passo, citato anche da Metastasio nel *Sogno di Scipione* (1735), appaiono emblematiche le considerazioni di M. LACHIEZE-REY, J.-P. LUMINET, *La musique des sphères*, in «Pour la Science», novembre 1998, pp. 12-15 (citato in C. RICHELMI, *Circulata melodia. L'armonia delle sfere nella Commedia di Dante Alighieri*, in «De Musica», v, 2001, <https://sites.unimi.it/gpiana/dm5/dm5dan-cr.htm>; ultima consultazione 21 gennaio 2024).

⁵² A. BONAVENTURA, *Dante e la musica* cit., p. 196.

⁵³ A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, All'insegna di Dante, Firenze 1832, pp. 67-68.

⁵⁴ Ivi, p. 69.

funebre sulla morte del Logos, sale l'effervescenza gioiosa di una coscienza che si ridesta a partire dalla fisicità». ⁵⁵ In conversazione con Artioli, a questo proposito Sanguineti di conseguenza affermò:

Voce, corpo e visione sono tre elementi che, nelle mie prove teatrali, agiscono in misura diversa, da testo a testo. Ed è naturale che, scrivendo un testo, io conceda il primo luogo alla voce, ossia alle parole del testo. Ma questo primato è *pratico*, non teorico. Credo in un teatro di parola, ma di parola (pare un bisticcio, e banale, ma poi non è così ovvio) *teatrale*. Il che significa che la parola va connessa al corpo e alla visione, come «teatro» e «spettacolo» dicono già nell'etimo. ⁵⁶

Vorrei chiudere con una citazione di Bene, che mostra un'assonanza con la poetica di Sanguineti, e con una di Sanguineti, che interviene direttamente su Bene. Bene, "scoperta" la *phonè*, avrebbe proclamato una sua dipartita, senza ritorno, dal teatro di prosa, per un ingresso nel dionisiaco della musica: «l'image, le geste, tout devient phonè qui, elle, n'est pas une ou plusieurs voix. Tout doit devenir une instrumentation où ne s'exercerait aucun pouvoir particulier, où rien ne serait déjà décidé, mais où une des places centrales serait celle de la fragilité, de l'abandon, de la pure perte, de la faiblesse jusqu'à l'évanouissement». ⁵⁷ Sanguineti, per parte sua, nell'aprile 1979, avrebbe scritto sull'*Otello* di Bene alcune considerazioni emblematiche, forse fra le più significative che siano state scritte sul lavoro dell'attore salentino, e che, per il loro valore di testimonianza, vale qui la pena citare in chiusura:

Non si rappresenta, si evoca. Ed è anche un modo di recuperare e rifondare la borghese impossibilità del tragico, di tornare a denunciarla in modi nuovi. E di ripuntare, così, sopra la nostalgia del tragico, ancora. Che qui è doppiata sopra la nostalgia dell'onore, nel senso forte, e non certo in quello coniugalmente meschino della parola... [...] Nella notte di questo Otello, la civetta che si leva in volo canta, con voce di cigno, candidamente perverso, un canto che sogna di ritornare eternamente. ⁵⁸

⁵⁵ U. ARTIOLI, *Il fantasma del corpo crocifisso. Visionarietà e parola nella drammaturgia di Sanguineti*, in «Il castello di Elsinore», VIII, 22, 1995, pp. 75-87 (qui p. 78).

⁵⁶ U. ARTIOLI, E. SANGUINETI, *Conversazione*, in «Il castello di Elsinore», VIII, 22, 1995, pp. 91-98 (qui p. 97).

⁵⁷ *Carmelo Bene. Propos recueillis par Jean-Paul Manganaro in Macbeth. Un spectacle de Carmelo Bene*, programma di sala, Théâtre de Paris, Festival d'Automn, 11-16 octobre 1983, p. 3.

⁵⁸ E. SANGUINETI, *Otello non può morire* cit., p. 9.