

An abstract painting featuring a stylized face on the left and a dome-like structure in the center, set against a background of warm, textured colors like orange, pink, and yellow.

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



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
--	-----

Elisabetta Fava

SUONI CHE SFILANO, PAROLE CHE RISUONANO:
ANNOTAZIONI SUL CAROSELLO MUSICALE DI SANGUINETI

Riassunto. Concepito nel 1976 dietro sollecitazione di Vinko Globokar, *Carrousel* di Edoardo Sanguineti è un lavoro “aperto”, in cui parole e musica interagiscono attraverso la reinvenzione dello spazio e dell’azione recitata. Questa apparente “spettacularizzazione” del testo e del suono si pone nel contempo come parodia dello spettacolo in sé’ e come dimostrazione dell’impossibilità di definire l’opera d’arte in modo univoco e immutabile. Il testo di Sanguineti serve perfettamente allo scopo per la sua musicalità scoppiettante, il continuo gioco di allusioni e rimandi tematici, i bruschi cambi del punto di vista con la prospettiva ironica che ne consegue. Mescolando Lied, aria col da capo, vaudeville, e ammiccando di continuo al Goethe del *Walpurgisnachtstraum*, Sanguineti integra nel testo e nella sua struttura poetica gli atteggiamenti ricorrenti delle forme vocali, in un “travestimento” continuamente cangiante, graffiante e sorprendente che è anche un grande atto d’amore verso la musica nelle sue varie incarnazioni storiche e nel suo cammino presente.

Parole chiave. Sanguineti, Globokar, travestimento, parodia, Goethe, libretto d’opera, parola e musica

Abstract. Conceived in 1976 at the request of Vinko Globokar, *Carrousel* by Edoardo Sanguineti is an ‘open’ work, in which words and music interact through the reinvention of space and acting. This apparent ‘spectacularization’ of the text and sound is both a parody of the spectacle itself and as a demonstration of the impossibility of defining the work of art in a unique and immutable way. Sanguineti’s text serves its purpose perfectly for its crackling musicality, the continuous play of allusions and thematic references, the abrupt changes in point of view with the ironic perspective that follows. Mixing Lied, da capo aria, vaudeville, and constantly winking at Goethe’s *Walpurgisnachtstraum*, Sanguineti integrates the recurring attitudes of the vocal forms into the text and his poetic structure, in a continuously changing, biting and surprising ‘disguise’ which is also a great act of love towards music in its various historical incarnations and in its present journey.

Keywords. Sanguineti, Globokar, disguise, parody, Goethe, libretto, word and sound

«Il mio sogno era scrivere musica e scrivo parole per risarcimento»;¹ dichiarato troppo gracile per dedicarsi a qualsiasi sport e persino per poter proseguire gli amatissimi studi pianistici, Sanguineti compensò la privazione trasferendo nella propria scrittura una musicalità intrinseca che è il prodotto di uno studio di sonorità vere e proprie a cui poi si aggiunge il virtuosismo delle citazioni da libretti d'opera o da contesti riconducibili alla musica. I suoi testi poetici, in modo particolare, giocano con la metrica e dunque col ritmo, e in questo riprendono i modelli del passato, ma anche con la fonetica, e qui vanno oltre i modelli, musicalizzando la parola stessa e scivolando non di rado nel *nonsense*: si viene a creare, infatti, una sorta di vertigine del suono che trascina le parole una dopo l'altra, incatenandole per suono e non per senso, per accumulazioni quasi rossiniane. Questa è la premessa necessaria da ricordare prima di addentrarsi in qualsiasi testo letterario di Sanguineti, specie se espressamente legato alla musica come nel caso di *Carrousel* a cui è dedicato questo scritto.

Da Traumdeutung a Carrousel: l'incontro di Sanguineti e Globokar

Carrousel nasce dietro sollecitazione del compositore (e virtuoso di trombone) Vinko Globokar, che nel 1976 contatta Sanguineti per averlo al fianco nel progetto di un lavoro che esca dalla bidimensionalità di testo e musica per entrare nel vivo della sua concreta fruizione come spettacolo: «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».² Dunque sono parte intrinseca e inalienabile di *Carrousel* le variabili connesse alla rappresentazione, qui condotta in modo volutamente intrusivo rispetto alla partitura stessa, che quindi si modifica e si deforma a ogni nuova rappresentazione (e si noti che Globokar stesso parla di “messa in scena”, perché il termine “esecuzione” è qui inadeguato, come vedremo). Va detto, tuttavia, che Globokar aveva già avuto modo di incontrarsi sul piano artistico con Sanguineti quando, nel 1964, Luciano Berio, allora suo maestro di composizione a Berlino, gli suggerì di metterne in musica

¹ E. SANGUINETI, *La scena, il corpo, il travestimento. Conversazione con Franco Vazzoler*, in ID. *Per musica*, Ricordi-Mucchi, Milano 1993, p. 189.

² Sono parole di Globokar stesso, riportate in nota ai testi per *Carrousel* e consultabili ivi, pp. 89-91.

Traumdeutung.³ Qui Sanguineti («amico di un linguaggio che susciti e decida da solo lo spazio teatrale, e la scena, e il gesto»)⁴ aveva immaginato quattro viaggi onirici da eseguirsi, letteralmente, come una partitura, ossia sovrapponendoli.⁵ Erano quindi testi che cercavano la musica, che anzi si ponevano essi stessi come musica;⁶ diversamente, la sovrapposizione riuscirebbe inspiegabile e assurda; ma se il testo vuole andare oltre la parola e suggerire una dimensione tridimensionale e teatrale, allora questi intrecci, questa concertazione delle singole parti danno al testo scritto la sua architettura, peraltro ogni volta reimmaginandola, perché le possibilità di intreccio saranno variabili pressoché all'infinito. Globokar ci tornò sopra, infatti, due volte: prima (1976) in una variante per 44 coristi che mantiene inalterati i quattro strumenti usati nella prima versione, ossia celesta, arpa, vibrafono e chitarra (strumenti, fra l'altro, tipici della trasposizione musicale del fantastico e del sovrannaturale, e quindi particolarmente adatti all'evocazione di uno spazio tra sonno e veglia, un interstizio al di là del reale); poi (1982) in una terza trascrizione, questa volta per quartetto d'archi, a cui dà il nome di *Discours VI*. La natura musicale del testo di *Traumdeutung*, già intuibile nella definizione di «quartetto», era esplicitata da Sanguineti in una didascalia che non lascia dubbi: «I quattro attori devono comportarsi come i membri di un quartetto d'archi».⁷ Ma *Discours VI*, che al quartetto d'archi è approdato davvero, rovescia i termini, prescrivendo ai quartettisti di comportarsi come attori: ancora nelle parole di Sanguineti, «[o]ltre a suonare le loro parti, devono agire come attori, muovendosi, salendo sulle seggiole, mettendosi alla bocca dei fogli per deformare il suono».⁸ Ed ecco completato il giro

³ Per approfondire i rapporti tra Sanguineti e Globokar si rimanda al recente contributo di C. TAVELLA, *Edoardo Sanguineti, Vinko Globokar e le «vocali [...] tradotte in note»*, in EAD., *«Con un piede sulle note e l'altro sulle parole». Sguardi incrociati tra letteratura e musica*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2023, pp. 25 e sgg., nel quale l'autrice, avvalendosi anche di documenti d'archivio (testimonianze, lettere, brogliacci...) ripercorre le fertili collaborazioni tra il poeta e il compositore e trombonista francese.

⁴ Così in «Menabò», n. 8, 1965, pp. 37-49.

⁵ Sanguineti stesso, conversando con Roberto Iovino, mette in rapporto *Traumdeutung* con il celebre episodio in cui Victor Hugo confessò la propria ammirazione per il quartetto del *Rigoletto*, dove Verdi poteva far esprimere simultaneamente ciò che nel teatro parlato andava scisso ed esposto separatamente; E. SANGUINETI, *Conversazioni musicali*, a cura di R. Iovino, il melangolo, Genova 2011, p. 34.

⁶ Iovino chiede apertamente a Sanguineti: «il modello per Lei è stato un quartetto d'archi?» e Sanguineti risponde: «Sì, è un modello musicale, certamente»; E. SANGUINETI, *Conversazioni musicali* cit., p. 35.

⁷ Lo ricorda espressamente Sanguineti nel corso del citato dialogo con Iovino; *ibid.*

⁸ *Ibid.*

delle metamorfosi del testo, o “travestimenti” (per usare un termine caro a Sanguineti): «*Traumdeutung*, nata per quattro voci (una voce femminile e tre voci maschili, trattate come un quartetto verbale) diventa, nel trattamento di Globokar, una composizione per quattro cori»,⁹ ma poi si rovescia di nuovo in un quartetto (strumentale) trattato come minicompagnia di attori-mimi-improvvisatori.

Non stupisce che, dopo l'esperimento di *Traumdeutung*, fosse Globokar stesso a cercare Sanguineti per proporgli di scrivere un testo adatto a interagire con una partitura che aspirava a diventare spettacolo per smentire lo spettacolo stesso. Quest'operazione da un lato cercava di superare le barriere convenzionali fra i generi, dall'altro metteva in discussione tanto la commercializzazione, quanto la musealizzazione dell'opera d'arte. Molto opportunamente Luigi Pestalozza fa notare che l'obiettivo di Sanguineti e dei musicisti che collaborarono con lui non era «una qualche mitica e sempre mancata [...] interdisciplinarietà», bensì «la ricerca [...] di una nuova forma di comunicazione o di conoscenza, coi mezzi impiegati». ¹⁰ Volendo rappresentare uno spettacolo (più che eseguire una composizione) e tematizzare «il carattere menzognero» della spettacolarizzazione stessa, Globokar trovò del tutto naturale rivolgersi a un artista da sempre attento a creare lavori per se stessi capaci di superare i singoli generi e smontarli dall'interno: lavori che non diventano “interattivi” per caso, per l'accostamento fortuito ad altre forme d'arte o di comunicazione, ma perché già contengono in sé i semi dell'«altro». ¹¹ La scrittura di Sanguineti è tanto più compiuta in sé proprio per la vertiginosa capacità di allusioni, montaggi, corti circuiti, adozione di espedienti che fuoriescono dal recinto dal testo scritto e formato; ma al tempo stesso contiene dentro di sé, in potenza, lo spettacolo, specie in quella dimensione del gesto, della comunicazione fisica così spesso sottovalutata persino nelle forme di teatro parlato e cantato. Torno a dare la parola a Sanguineti stesso: «avevo in mente il Benjamin che indaga intorno alle

⁹ *Critica spettacolare della spettacolarità. Conversazione con Luigi Pestalozza*, in E. SANGUINETI, *Per musica cit.*, p. 15 (il contributo uscì la prima volta su «Musica/Realtà», 4, 1981, pp. 21-37).

¹⁰ Introduzione di Luigi Pestalozza a *Critica spettacolare della spettacolarità cit.*, p. 10.

¹¹ All'apertura dei lavori di Sanguineti verso la musica fa riferimento anche Raffaele Mellice in un saggio che ripercorre i rapporti di Sanguineti con i compositori del suo tempo: *Sanguineti e i “suoi” musicisti. Una bussola per orientarsi*, in *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Genova, 12-14 maggio 2011), a cura di M. Berisso ed E. Risso, Franco Cesati Editore, Firenze 2012, pp. 291-310.

esposizioni universali, allo spettacolo delle merci»,¹² e questa riflessione si era già sostanziata – al momento di collaborare a *Carrousel* – nei primi lavori con Berio: *Passaggio* (primi anni Sessanta, sottotitolato: messa in scena) ed *Esposizione* (1963, rimasto inedito e pubblicato poi in una nuova versione come *Laborintus II*, 1965). Quindi: da un lato la perfezione di una scrittura verbale vertiginosa e controllatissima, dall'altro l'imperfezione costitutiva dello spettacolo concreto, con le sue variabili, le distrazioni, i disturbi accidentali. Questa posizione ambivalente confuta tanto l'idea dell'opera d'arte come oggetto immutabile, intoccabile e *figé* quanto l'idea della sua reificazione.

Ironia e travestimento

Carrousel adotta la classicissima forma tripartita di tante architetture, comprese quelle musicali del concerto o, più semplicemente, della forma Lied o dell'aria col da capo: la prima parte è un *Discorso*, sorta di monologo affidato a un capocomico o sovrintendente o direttore artistico, insomma un personaggio a cui è affidato il compito di presentare la kermesse che verrà. Segue il vero e proprio *carrousel*, basato su 12 poemi (ciascuno di quattro strofe di quattro righe ciascuna) rispettivamente sulle quattro età dell'uomo, sulle quattro stagioni, sui quattro elementi.¹³ La conclusione, invece, è una specie di *vaudeville* al cubo, con 77 diversi personaggi che via via si presentano enunciando un motto (di nuovo una quartina, libera però da metri e da rime, pura prosa d'arte). Il modello cui si riallaccia questo epilogo si trova nel prediletto Goethe, precisamente in una scena iconica del fantastico,

¹² *Critica spettacolare della spettacolarità* cit., p. 16. Sonno innumerevoli le pagine di Benjamin sull'argomento, è bene però fare riferimento a W. BENJAMIN, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Collana Saggi, Torino Einaudi, 1962, W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, traduzione di E. Filippini, prefazione di C. Cases, Torino, Einaudi, 1966 e W. BENJAMIN, *Parigi, capitale del XIX secolo. Progetti appunti e materiali 1927-1940*, a cura di G. Agamben, I Millenni, Torino, Einaudi, 1986: il testo è uscito nel 1986 in Italia, ma con il titolo *Das Passagen-Werk*, nel 1982-83 in Germania. Il dibattito su queste riflessioni benjaminiane aveva anticipato, per così dire, l'uscita materiale dei volumi, attraverso la pubblicazione di materiali sparsi sull'argomento e poi di anticipazioni.

¹³ Si vedano le descrizioni dettagliate fornite da Vinko Globokar (*Per musica* cit., p. 90) e da Edoardo Sanguineti (*Critica spettacolare della spettacolarità* cit., pp. 17-18) e naturalmente il testo stesso riportato in *Per musica* cit., pp. 67-88.

ossia il *Walpurgisnachtstraum* del *Faust*, qui travestito (in apparenza) da pas-serella del varietà.¹⁴

Nel trasferirsi in musica gli equilibri si modificano: la terza parte, infatti, si sottrae all'intonazione e resta ancorata al teatro di parola, anche se la prima occhiata al testo ce lo mostra musicalissimo, un vero libretto strutturato, come già si accennava, in strofe di una quartina ciascuna (ancorché provocatorie per la lunghezza dei singoli pseudoversi). Di musica si riveste (e traveste) invece la prima parte, *Discorso*, all'apparenza la meno musicale: il discorso di un imbonitore che cerca di attrarre la gente verso la sua giostra musicale, parodia del festival. E infatti è proprio dentro un festival che si doveva svolgere *Carrousel*, coinvolgendo i complessi e i singoli esecutori presenti al festival, intrecciati in un'allegria, cacofonica, colorita simultaneità che genera *nonsense*, sovrapposizioni, frizioni destinate a modificarsi a ogni ripresa, perché ogni volta il festival di riferimento sarà diverso e diverse le componenti che vi parteciperanno.

Questa prima parte di *Carrousel*, il *Discorso*, è dunque un vero inno alla musica, come ancora ne possiamo trovare in *De origine musices* scritto per Sergio Liberovici nel 1989;¹⁵ per quanto posteriore cronologicamente, *De origine musices* è anzi un poco la premessa a *Carrousel*. Lì Sanguineti si serve dei vv. 1379-1411 dal libro V del *De rerum natura* di Lucrezio per immaginare le prime lallazioni sonore dell'umanità, quando l'uomo provava a imitare «le limpide voci degli uccelli, molto prima di emettere con un canto [...] morbide melodie». La prosa poetica di *De origine musices* evoca quindi una specie di anticamera della musica, una versione poetizzata e affascinante delle teorie sulla nascita del linguaggio. L'uomo emula

¹⁴ Per un quadro preciso della presenza del *Faust* di Goethe in Sanguineti, vd. C. ALLASIA, «La testa in tempesta». *Edoardo Sanguineti e le distrazioni di un chierico*, Interlinea, Novara 2017, pp. 17, 20-21, p. 40, p. 63, p. 88, pp. 98-104; e E. RISSO, «Laborintus» di Edoardo Sanguineti. *Testo e commento*, nuova edizione, Manni, Lecce 2020, pp. 44, 94-95, 116, 211-212, 289-291, 297, 299-300, 303, 308-309, 313-314; e ID., *Edoardo Sanguineti alla Comune di Berlino. Il mezzo violento della poesia, dalla guerra fredda agli anni duemila*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2023, pp. 80-83, pp. 127-128, 165-166. In queste pagine si trovano condensate tutte le indicazioni e i vari riferimenti, dalla primigenia presenza goethiana alle presenze filmiche, dalle lettere con Filippini a Pieter De Meijer e Lorenzini, che introducono *Faust un travestimento* (in tempi e per editori diversi), dalle interpretazioni di Fausto Curi alle pagine di Chiara Portesine.

¹⁵ E. SANGUINETI, *De origine musices*, in ID., *Per musica cit.*, pp. 145-148; il testo, col titolo *Imitazione, da Lucrezio* e la dedica a Sergio Liberovici compare poi in *Fanerografie*, poi in ID., *Il gatto lupo. Poesie 1982-2001*, con prefazione di E. RISSO, Feltrinelli, Milano 2021, pp. 245-246. La prima esecuzione è del 22 settembre 1991 a Torino, Teatro Carignano, nell'ambito di Settembre Musica (cfr. E. SANGUINETI, *Per musica cit.*, p. 147).

il canto degli uccelli e tenta di trarre suoni dalle canne; musica vocale e musica strumentale sono già lì, *in nuce*, pronte a sbizzarrirsi via via tra gli ozi dei pastori e poi sollecitate dai momenti conviviali («questi suoni, temperando gli animi, li rallegravano, / quando il cibo li aveva già saziati: perché è allora che piacciono le canzoni:»)¹⁶. Anche le risate si mescolano a questi primi suoni (strofa 6) e via via ecco l'intuizione di un ritmo ancora informe, nato dal movimento del corpo (strofa 7: «si muovevano senza ritmo [...] / e, con il piede pesante, percuotevano la madre terra:»). Questo gioco regala una gioia indicibile, occupa l'ozio, scaccia la solitudine, pone ogni volta di fronte a un miracolo (strofa 9: «per chi vegliava la notte, veniva un compenso, così, per il sonno, / a modulare variamente le voci e a piegarle nel canto, / e a percorrere, con il labbro ricurvo, l'estremità delle canne:»). Miracolo che tuttavia è anche straordinario artigianato: di chi crea lo strumento, la fragile canna perfezionata nei secoli, e di chi ne sa trarre il suono, «con il labbro ricurvo», acuto riferimento alla postura anche facciale dell'esecutore, coinvolto nella produzione della musica persino nella mimica facciale (e ricordiamo bene il racconto mitologico di Atena che getta il suo *aulos* dopo essersi vista con le guance rigonfie che la imbruttiscono).

Il *Discorso* che costituisce la prima parte di *Carrousel* descrive invece la varietà della musica ormai formata, organizzata, diversificata; e ci mette la consueta ironia, ma quasi per dissimulare un vero coinvolgimento, quasi una vertigine di piacere al solo enumerare le tante possibilità del godimento musicale. Sanguineti “traveste” tutto;¹⁷ e così la gioia fanciullesca, come di un bimbo davanti a scaffali pieni di balocchi, viene subito mitigata dal contrappeso di un poco di “retorica”, usata – beninteso – per sortire

¹⁶ E. SANGUINETI, *De origine musices* cit., p. 145, strofa 5.

¹⁷ Travestimento è un concetto che Sanguineti elabora scopertamente e dichiaratamente a partire dagli anni Ottanta con *Il Faust* e la bellissima intervista a Franco Vazzoler, apparsa sulle pagine de «L'immagine riflessa», che danno il via a una serie di interviste e riflessioni, tra le quali merita un'attenzione particolare il saggio *Per una teoria della citazione* (ora presente in E. SANGUINETI, *Cultura e realtà*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2010, pp. 335-347), per avere un'idea comunque piuttosto completa, anche se non esaustiva, vd. M.D. PESCE, *Edoardo Sanguineti e il teatro. La poetica del travestimento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2003, F. VAZZOLER, *Il chierico e la scena*, il melangolo, Genova 2009 (contiene l'intervista *La scena, il corpo, il travestimento, Conversazione con Edoardo Sanguineti*, in «L'immagine riflessa», XI, luglio-dicembre 1988 (*Testo, teatro e società*), pp. 349-379, poi anche in E. SANGUINETI, *Per musica* cit., pp. 187-211, ora alle pp. 183-211); riservano particolare attenzione a questo concetto i saggi contenuti in E. SANGUINETI, *Macbeth Remix Un travestimento da W. Shakespeare e F.M. Piave musica e regia* di A. Librovici *trascrizioni a cura di V. Criscenti e M.D. Pesce saggi di V. Criscenti*, M.D. Pesce ed E. Risso.

l'effetto opposto e farci ridere di tante pretese educativo-moralistiche; ma insieme si mescolano anche i gesti della vita quotidiana, accompagnata innumerevoli volte da segnali musicali, magari banali, ma così familiari da disegnare immediatamente intorno al concetto astratto della "musica" la concretezza della nostra esistenza, individuale e collettiva. Siamo di fronte a un travestimento ironico: è in fondo lo stesso principio di *Ariadne auf Naxos* di Hofmannsthal-Strauss, dove uno stravagante mecenate chiede che, per risparmiare tempo, le opere che ha commissionato, una buffa e l'altra seria, vengano rappresentate simultaneamente. Se però *Ariadne* insegue la mediazione, la ripristinata coesistenza degli opposti in una ritrovata complementarità, *Carrousel* cerca piuttosto di lasciare ben scoperte le contraddizioni, in una sorta di smontaggio cubista; l'esito è quindi un ironico affastellarsi di elementi eterogenei, un montaggio al quadrato; la comprensione è quindi annullata, o resa del tutto stocastica, dal moltiplicarsi dei partecipanti, in una girandola da capogiro (il *carrousel*, appunto) in cui gli stessi autori diventano spettatori dell'imprevedibile caos generato e della sua imponderabile produttività.

Il 'Discorso': travestimento ironico di una dichiarazione d'amore

Diamo ancora un'occhiata più approfondita al *Discorso*, che sta a *Carrousel* come l'impagabile *tirade* del direttore della compagnia sta a *Pinocchio*: un fuoco di fila di luoghi comuni ammanniti con una certa prosopopea di pseudoletterato e infarcita di strafalcioni o volute assurdità, dietro le quali l'autore ammicca divertito verso il suo pubblico.

Naturalmente il discorso del capocomico è anche un topos del teatro di tutti i tempi: nel teatro musicale basta pensare ai *Pagliacci* di Ruggero Leoncavallo, dove il prologo è un'astrazione che nasconde – a piacere – un autore, un direttore, uno sceneggiatore –, oppure alla *tirade* (tutta parlata) del *Doktor Faust* di Ferruccio Busoni (1924), intitolata *Der Dichter an uns*. Ma in realtà il riferimento *princeps* va di nuovo al *Faust* di Goethe, a quel *Prologo in terra* dove l'impresario dialoga col poeta e l'attore; e ricordiamo che Goethe tornerà come nume ispiratore anche nella terza parte di *Carrousel*, esemplata sul modello del *Walpurgisnachtstraum*, sempre nel *Faust*. Dopo i saluti di circostanza, il capocomico esordisce con una citazione colta, immediatamente sminuita però dall'inappropriatezza del commento con cui la chiosa; e tuttavia nella seconda strofa il tono si fa subito partecipe, il coinvolgimento sincero fa capolino dietro il tono parodistico, in uno spettacolare intreccio di verità e simulazione.

La *tirade* del capocomico comincia con la più ovvia formula di circostanza («signore autorità, signore dame, signori»):¹⁸ un verso rapido di saluto ai presenti, che dovrà poi calarsi, all'atto pratico della messinscena, nel luogo dell'esecuzione: chi non abbia il testo davanti non sarà in grado di distinguere se queste parole siano già scrittura di Sanguineti o semplice saluto dell'organizzatore.

Proseguendo: «come già avvertì benissimo Flaubert»: qui l'oratore vola subito alto, senza preamboli; ma poi si ricorda del dovere di chiarezza, mica si può presumere che tutti i presenti conoscano Flaubert; e allora ecco la chiosa davvero fieristica: «come già avvertì benissimo Flaubert, che è molto famoso / che era un francese, e che è morto, e scriveva in francese»; così la pretesa intellettuale del rimando è prontamente contraddetta dalla goffaggine della glossa. A questo punto l'oratore riprende quota addirittura in francese: «la musica, “ça fait penser à un tas de choses”». Frase sibillina: vorrà alludere ai profondi contenuti della musica come essenza del romanticismo, alla Hoffmann, o alla complessità della scrittura, come in Bach, Beethoven, Wagner, o – ancora – al suo potere di suggestione? O non vorrà forse alludere, più sarcasticamente, a quanti ascoltano la musica pensando ai fatti loro («musique d'ameublement»)?

Ma ecco che con una piroetta a doppio senso il nostro presentatore prosegue tenendosi in equilibrio fra i due estremi: «se ve le dicessi tutte, io, le cose che mi fa pensare / quando mi scende dentro, come un vino, nel sangue / ci vorrebbero qui non ore, ma giorni: non giorni, ma mesi»; ecco una vera dichiarazione d'amore, dove prorompe incontenibile la gratitudine per un'arte che “entra nel sangue”, che tocca i visceri quando uno meno se lo aspetta e nella maniera più immediata. E allora tagliamo corto: «sarò breve, dunque: e vi dirò lo stretto necessario». Pura intenzione, in realtà: perché, pur con tono più scientifico, il Nostro riprende adesso dagli assiro-babilonesi, che già sapevano – come i greci e gli egiziani – quanto la musica fosse «parte essenziale dell'educazione civica e civile»: musica come *nomos*, quindi, la melodia che identifica uno stato d'animo e, specularmente, lo sollecita; ma anche musica delle sfere («pensate all'armonia, pensate ai cieli, alle comete, a Pitagora»); dal movimento degli astri ai movimenti umani («alla ginnastica ritmica, al pattinaggio artistico») e da lì al lavoro spronato dal meno piacevole ritmo coatto dei sorveglianti o mosso da spontanei canti

¹⁸ E. SANGUINETI, *Carrousel*, in ID., *Per musica* cit., p. 67. Le citazioni successive seguono il testo alle pp. 67-70.

che aggregano il gruppo e lo fanno “andare a tempo”, creando una sincronia che agevola e accelera i gesti.

Sanguineti non concede spazio a uno dei miti più antichi, quello della musica come incantesimo, come malia; tralascia quindi le sirene e tutto il lato sovrannaturale e demoniaco, ma ricorda il versante positivo, la musica usata come balsamo, la musica che lenisce i dolori, che placa persino la ferocia delle belve («ha umanizzato gli uomini, ha ammansito gli animali domestici»). Non potendo enumerare tutti i casi, sintetizza in due righe, indirizzando il volenteroso ascoltatore ad approfondire per conto suo: «pensate a Orfeo, a Euridice, alla mitologia classica, / ai latini, ai romani» qui ecco di nuovo balzar fuori il diavoletto del sarcasmo: «a Nerone, a Caligola», due campioni della disumanità, di cui il primo millantava conoscenze musicali che certo non avevano prodotto giovamenti tangibili; sarebbe stato facile citare Davide, ma evidentemente Sanguineti vuole la sterzata inattesa.

Su questo accumulo di contrasti a sorpresa, il nostro Direttore prosegue infervorandosi nelle strofe seguenti: «la musica, cari concittadini, parla al cuore: / parla alle viscere dell'uomo, e a quelle della donna»; di nuovo il peana riprende quota, ma ecco la stonatura, perché da qui si passa alla musica come segnale militare («serve nelle parate militari, nei cortili delle caserme: dà la sveglia negli accampamenti, la ritirata, il riposo») e soprattutto come segnale di guerra («annuncia anche gli assalti alla baionetta»), proseguendo però senza batter ciglio con «le messe, / le autoambulanze, le processioni, le benedizioni, gli incendi».

La musica rivela con tutto ciò un'indubbia utilità, dunque: «è utile negli asili d'infanzia, nelle scuole elementari» (dove educa allo stare assieme attraverso i primi coretti), «nelle accademie navali» e, udite udite, «nei conservatori e persino nei concerti»: altro divertito *nonsense*, visto che senza la musica non avrebbero ragion d'essere né gli uni né gli altri. E da grandi «se si canta in coro, si diventa buoni amici», affermazione che fa deragliare il buon capocomico dal filo logico, inducendolo a tessere un elogio dell'amicizia. Dato che «le migliori amicizie si fanno sui banchi di scuola» salta poi a parlare dei falegnami che costruiscono i banchi, e del falegname per antonomasia, che è Giuseppe, e che lavorava a tempo di musica; e così di digressione in digressione siamo tornati, insomma, da dove eravamo partiti, ossia alla musica.

All'accumulo di esempi segue di nuovo la “sentenza” riassuntiva: «la musica, insomma, se l'accompagna tutta, la vita dell'uomo, / dalla culla alla bara». Riecco poi il gioco delle contraddizioni “involontarie”, messe sulla bocca dell'inesperto oratore. Si parte lodando il carattere pacifico della musica: «la musica, bisogna dirlo forte, è pacifica: / la musica suscita nell'anima

i sentimenti più dolci e più teneri». Per avallare quest'affermazione con una testimonianza colta, il capocomico prosegue tornando alle citazioni: «“la musica adoucît les moeurs”, diceva ancora il Flaubert, / che di musica se ne intendeva, e che era un francese [annotazione che suona buffa per la sua assoluta superfluità], / che citava la Marsigliese, che la sappiamo tutti a memoria:». Il giro colloquiale della frase rende l'impronta orale del *Discorso*; ma il riferimento alla Marsigliese, canzone di guerra il cui testo pare uscito da un *grand guignol*, fa di nuovo scattare il meccanismo del contrario, tipico procedimento dell'umorismo.

Adesso però Sanguineti alza il tiro: c'è sempre il sottinteso ironico, ma la verità che vi si nasconde è più preziosa e il sorriso che la circonda, grazie a questa enunciazione apparentemente, ostentatamente *naïf*, rende il suo significato ancor più profondo nella sua limpida antiretorica. Ancora appellandosi a Flaubert, viene menzionato quell'ingranaggio stupefacente che è l'orchestra, immagine eloquentissima di quanto la musica sappia portare ordine e anche senso della gerarchia; «“chacun fait sa partie, et il y a un chef”», diceva Flaubert riconoscendo nell'orchestra un'immagine della società: «e gli basta un segno, lì al capo, che tutti gli obbediscono». E allora, invita qui davvero Sanguineti, stavolta serissimo dietro la maschera, imitiamo davvero l'orchestra, il suo esemplare stare insieme che produce gioia e senso per tutti, facciamone il modello della società («prendiamo esempio, cittadini, da questo meraviglioso modello: / edificiamoci una società a immagine e somiglianza dell'orchestra; / e via i rumori, invece, che ci rompono le orecchie e i coglioni:»).

Da qui in poi il *Discorso* vola altissimo, dicendo con la naturalezza di una prosa colloquiale quanto di più profondo si possa affermare sulla musica. L'immaterialità della musica, innanzitutto, su cui si sono spesi fiumi d'inchiostro e che qui viene mirabilmente espressa con una serie di enunciati in negativo che ne fanno emergere tutto il mistero. Le altre arti hanno i loro strumenti, pennelli, scalpelli, inchiostri, colori: «ma la musica è un po' come l'aria: non ci ha nemmeno un colore, / nemmeno un odore, un gusto: non pesa e sembra fatta di niente: / non si mette in tasca, non si porta via, non si tocca: / nella musica ci sta come la parte più sottile della materia». E se una strizzatina ironica si intravede ancora nel paragonare la musica al *grisou*, quindi a un gas infiammabile, perché qualche volta un colpo di percussioni, un fortissimo improvviso ci fa saltare sulla sedia («anche la musica tante volte esplode»), l'epilogo è un'autentica festa. Visto che il *Discorso* va tenuto nel bel mezzo di un festival cittadino, il suo finale è la più bella immagine di festa musicale che si possa immaginare, con una folla danzante che dimentica i suoi mali, fisici o spirituali, grazie al potere della musica, che è ancora

meglio dell'elisir di Dulcamara: «la musica fa ballare i paralitici, e risvegliare i morti [...] la musica, amici miei, qui dentro, ci fa battere il cuore:». Così anche la città ospite ne avrà giovamento, conclude l'oratore: sigillando il suo sermone con l'intuizione più geniale, un ultimo corto circuito, questa volta sublime, che stringe in legame indissolubile l'uomo e la musica: «perché l'uomo è l'animale che ride, e l'animale che fa musica».

Parte seconda: la dialettica di musica e spettacolo

Mi sono permessa di commentare, e quindi per necessità frammentare, il *Discorso*, per cercare da un lato di ripercorrere al suo interno la funzione dell'ironia e di quei rovesciamenti intrinseci al meccanismo del riso, dall'altro di esplorarne la ricchezza di sottintesi e allusioni, con quel tipico "dire al quadrato" dell'arte novecentesca che ammicca alle conoscenze pregresse del suo fruitore. Ma in realtà il *Discorso* andrebbe letto, o detto, tutto d'un fiato, perché è costruito come un accumulo, come un crescendo: di tassello in tassello, come in un finale rossiniano, le forme lievitano, si ingigantiscono e creano una sorta di vertigine, che culmina con la piena identificazione conclusiva nella definizione stessa di umanità: «l'uomo è l'animale che fa musica».

Entriamo ora più rapidamente nella seconda arcata, quella più propriamente musicale e anche più sfuggente alla descrizione, perché programmaticamente variabile: è infatti la parte che deve innestarsi sul festival, di volta in volta diverso, in città diverse, con esecutori, programmi, organici, spazi diversi. Da un lato la partitura «rigorosamente composta»¹⁹ che è il centro di tutto; dall'altro il *Carrousel* di una serie di elementi distraenti ed eterogenei, che «sono là per attirare l'attenzione dell'uditorio, per impedirgli di ascoltare in maniera concentrata».²⁰ Una parodia del concerto moderno, quindi: così ritualizzato, nell'atmosfera abbuiata che accentra tutto verso la scena. Erano anni in cui non c'erano ancora i temibili telefonini in agguato, ma Sanguineti e Globokar sembrano farsi un poco beffe della severa ritualità del concerto moderno, costringendo la musica a vedersi accerchiata da movimenti liberi e imprevedibili: le risorse musicali del luogo deambulano a piacere, mescolandosi e intrecciandosi, e anche il pubblico gira intorno a questa giostra cercando di scrutarla all'interno. Alla prima esecuzione

¹⁹ Così commenta il compositore stesso, Vinko Globokar, nell'annotazione in calce al testo di Sanguineti, in E. SANGUINETI, *Per musica* cit., p. 90.

²⁰ *Ibid.*

(Biennale di Zagabria, 11 maggio 1977) non venne realizzata nessuna registrazione, e ciò deliberatamente: lo spettacolo è per sua natura non registrabile, perché ogni spettatore ne ha una percezione diversa, ogni replica sarebbe diversa, ogni dislocazione dello spettacolo sarebbe diversa, perché diversi i partecipanti, i movimenti, il reciproco interagire delle varie componenti. La durata stessa è aleatoria: Vinko Globokar aveva progettato il *Carrousel* perché durasse tutta una serata, anche se la sostanza del lavoro in sé e per sé è più breve.²¹ Ricordiamo che Globokar per questo lavoro parla di «messa in scena», non di pura esecuzione, proprio per il suo «carattere multimediale» ante litteram, che non vive attraverso la partitura, bensì attraverso il suo sovrapporsi alla vita circostante, che letteralmente le gira intorno, dandole nuova anima, scomponendola e ricomponendola a piacere. Il carattere paradossale del *Carrousel* è nel suo obiettivo di rendere inascoltabile il lavoro e di rigenerarlo proprio attraverso questi disturbi: «All'esecuzione dell'opera», spiega Globokar, «l'ascolto della musica è così, deviato, alterato,²² perché fra il pubblico si svolgevano simultaneamente molti spettacoli indipendenti, per lo più muti, il cui scopo è di deviare l'attenzione dell'uditorio».²³ Il nucleo musicale resta chiuso, imprigionato, dissimulato dietro l'andirivieni di elementi estranei; il pubblico cerca di intravederlo, ma può afferrarne solo brandelli. Un modo provocatorio per additare i rischi della moderna fruizione dell'arte, divenuta ripetizione, consumo, colonna sonora a cui si è smesso da tempo di prestare attenzione.²⁴

Estrema conseguenza di questa aleatorietà volutamente disturbante diventa non solo la non ripetibilità dello spettacolo, insita di per sé in ogni *live*, ma addirittura la sua autodistruzione: nelle parole di Globokar «quest'opera dovrà, alla fine, distruggersi da sé».²⁵ E non è, naturalmente, una critica

²¹ Ivi, p. 89: «progettai un'opera che doveva durare tutta una serata e che non poteva essere eseguita (messa in scena) che nell'ambito di un festival di musica».

²² Qui come in altri punti ci permettiamo di correggere il testo originale (*ibid.*) che contiene alcuni refusi dovuti a piccole sviste evidenti nella trascrizione delle interviste.

²³ *Ibid.*

²⁴ «Entrare in un grande magazzino e ascoltare la musica della filodiffusione [...] come in un aeroporto o altrove, è proprio avere a che fare con lo spreco del suono. Non c'è affatto bisogno di ascoltarlo, né di avvertirlo, è diventato praticamente subliminale e proprio quanto più violentemente si alza di tono e si autoafferma, ecco, si autoconsuma, si autospreca»; dove fra l'altro si coglie anche, nelle ultime parole, l'intuizione di quanto cresca la soglia di attenzione verso parole o musiche sussurrate rispetto al grido e alla prepotenza del volume sonoro che sollecitano la reazione del ritirarsi; *Critica spettacolare della spettacolarità*, in *Per musica* cit., p. 19; per le piccole divergenze rispetto al dettato del testo si veda n. 16 *supra*.

²⁵ E. SANGUINETI, *Per musica* cit., p. 89.

all'arte, bensì alla sua fruizione superficiale che la consuma e la annulla: a essere cambiati sono «i modi di percezione», che ora vengono criticamente integrati nell'arte stessa per cercare di renderli fruttuosi nell'unico modo possibile, come straniamento brechtiano; diversamente, tutto si annulla nell'indifferenza. «Penso ai paradigmi di Adorno sull'ascolto disattento, sulla distrazione percettiva», commenta Sanguineti, accostando questa perdita della capacità di ascolto a una nuova perdita della capacità di vedere: «oggi proprio la condizione di spreco dell'ascolto, e diciamo pure: di non ascolto, trova un parallelo sul piano visivo, per esempio, nel guardare la televisione senza vederla. [...] Oggi lo spettatore è quello che giuoca coi pulsanti e passa dall'uno all'altro canale, e intanto chiacchiera, si gira altrove, fa altro, tutt'altro».²⁶ Questa è proprio la dimensione in cui si cala la sezione centrale di *Carrousel* ed è anche una formidabile anticipazione (Sanguineti ne poté vedere solo l'inizio) della nuova forma di “distrazione affaccendata” o nevrotizzata dell'utente dei nuovi mezzi informatici che sono entrati nella vita di ciascuno, rendendo compulsivo non solo l'ascolto, ma anche la visione, in una sorta di bulimia che ha cancellato l'idea dell'arte come esperienza mistica, ma al tempo stesso ha annullato anche l'idea brechtiana di interruzione come mezzo di straniamento e autocoscienza.

Sanguineti ribadisce di credere «a una sola forma di coinvolgimento, che è il coinvolgimento critico», «l'emozione intellettuale, cioè un tipo di emozione fortemente armata in senso critico e quindi molto lontana da quello almeno che oggi si intende comunemente quando parliamo appunto di spettacolarizzazione o, peggio, di simulacrazione, e finalmente di immaginario collettivo»; un'osservazione che Sanguineti esplicitamente allarga anche al contesto di un discorso musicale.²⁷

Nel segno di Goethe: straniamento e feticcio, da Valpurga alla modernità spettacolarizzata

La conclusione di *Carrousel*, tuttavia, è consegnata a una terza parte senza musica, affidata interamente alla penna e alla fantasia di Sanguineti: anch'essa è di fatto un *Carrousel*, o forse un *Reigen* alla maniera di Arthur Schnitzler, con una serie di personaggi che via via si affacciano, recitando una quartina a testa. Ed è qui che il modello va rintracciato nel *Faust* di

²⁶ *Critica spettacolare della spettacolarità*, in E. SANGUINETI, *Per musica* cit., p. 20.

²⁷ *Ivi*, p. 18.

Goethe, precisamente nel *Walpurgisnachtstraum*, parafrasato come *Sogno di una notte di Carrousel*, con tanto di sottotitolo identico: "Ein Lustspiel". Il *Sogno* di Goethe comprendeva 44 quartine, il *Sogno* di Sanguineti arriva a ben 77, conservando la bizzarra asimmetria del multiplo di 11. Anche il *Sogno* di Goethe, capolavoro di imprevedibilità fantastica, metteva al suo centro la musica, tanto da fare intervenire, tra i personaggi evocati, non solo figure legate alla dimensione impalpabile e musicalissima del fantastico come Ariel, Puck e i fuochi fatui, ma anche un *Kapellmeister*, un ballerino, un maestro di danza, un violinista e persino un'orchestra, la prima volta come "tutti" accompagnata dalla didascalia *fortissimo*, la seconda (che coincide con la chiusa del *Sogno* stesso) in *pianissimo*. Se dunque nel *Discorso* il capocomico o organizzatore del festival teneva in piedi da solo una sorta di inno alla musica, nel *Sogno* una ridda di personaggi si affaccia a turno alla ribalta, alternando commenti sulla musica, pettegolezzi, massime, e ospitando nelle proprie file un numero rilevante non solo di artisti e musicisti, ma persino di personaggi d'opera: il che è ovviamente un'espansione dei vari Puck e Ariel, Oberon e Titania che Goethe aveva citato e riportato in vita nel suo testo. Come Goethe, anche Sanguineti suddivide la sua piccola folla tra filosofi, artisti, pubblico, passanti; e coglie a volo una serie di rimandi all'illustre modello. La strofa d'esordio di Sanguineti contiene una evidente citazione di Goethe; il *Theatermeister* corrisponde al Direttore di Sanguineti; entrambi si rivolgono alla loro compagnia col fare incoraggiante di chi ricorda che "è fatta"; e l'attacco è pressoché identico: «Heute ruhen wir einmal» (Goethe); «e adesso, ragazzi cari, riposo» (Sanguineti).

Più sottile e burlesco il riferimento della seconda strofa, dove all'araldo (Herald) Sanguineti sostituisce il suo erede moderno, ossia L'uomo Radiotv, l'annunciatore radiofonico o televisivo, che non proclama in realtà niente di concreto (mentre l'araldo goethiano aggiornava sulla lite in corso fra Oberon e Titania), ma sa già benissimo come organizzare la diffusione delle notizie e persino dell'opera stessa: «metterà tutto in onda, sopra i piccoli schermi: / sera dopo sera, venti e venticinque: / cenni critici, brevi, in apertura: / nell'intervallo, pubblicità e notiziario». L'opera che doveva autodistruggersi, quindi, millanta ora una sopravvivenza sullo schermo, vari frammenti («sera dopo sera») riproposti a ore precise, con tanto di presentazione erudita in apertura, e in compenso interruzioni pubblicitarie in mezzo. Si affacciano i produttori dello spettacolo: il direttore, l'editore, il mimo, il danzatore, il cantante e la cantante, il poeta, l'attore, il secondo attore, l'attrice, un romanziere in cerca di ispirazione, un'aspirante (bocciata). Alcuni di questi personaggi, come l'uomo mondano, il danzatore, l'idealista, il genio del tempo sono esplicite citazioni dalla piccola folla che popola il

Sommernachtstraum; altri escono invece dalle pagine dei libretti d'opera (Rigoletto, Mélisande, Leporello, Otello) o della narrativa (spesso anche messa in musica, come Candide, Pierrot, Penelope, Ulisse, Edipo). In alcuni casi fanno capolino icone che superano i confini di qualsiasi genere o riferimento, come Dracula e Monsieur Jourdain, Adamo ed Eva, Pinocchio e Robinson, la pastorella, il bandito, il prete, la mammina; per non dire delle figure storiche, Freud, Machiavelli, Sade. Ci sono svariate tipologie di pubblico, evocato per professione (l'industriale, il colonnello, la dattilografa, la fioraia, il *maitre d'hôtel*), per connotazione caratteriale (l'entusiasta, l'ipercritico, l'annoiata, il melodrammatico, il tradizionalista, lo sportivo), per appartenenza filosofica (se in Goethe si trovano, oltre all'idealista, anche un dogmatico, un idealista, un realista, un sovrannaturalista, uno scettico, ecco in Sanguineti comparire, oltre all'idealista, il metafisico e il logico, e persino un filologo). E non dimentichiamo i tipi umani, che al concerto esibiscono la loro identità sociale, la loro rispettabilità, il loro rango di intenditori: come la moglie, lo spettatore che ha pagato, l'*habitué*, lo scommettitore (invece di andare alle corse dei cavalli scommette sulla carriera di artisti e organizzatori), l'uomo maturo (che scuote il capo dall'alto della sua esperienza), il cosmopolita che passa da un festival all'altro, l'interprete che s'atteggia a esperto di lingue senza esserlo, addirittura una collezionista (che tiene memoria degli spettacoli dal vivo facendosi autografare le locandine). Non manca un sordo, col suo bravo cornetto acustico; e anche un muto, perché come tale si presenta il Mito; l'autore chiude la parata presentandosi con uno spiritoso «ecce homo» e mettendo la parola «fine» al tutto.

Nella citata *Conversazione* con Pestalozza, Sanguineti definisce questa parte di *Carrousel* «una specie di microspettacolo, di pura recitazione», quasi un epilogo a sé, estraniato dall'insieme: un «finale inconcluso» che deve cominciare mentre il pubblico, credendo invece che non ci sia altro, si sta muovendo per andarsene. Funzionale all'effetto di straniamento connotato a questo epilogo è l'effetto prodotto dalle singole quartine che ciascun personaggio declama, gettando poi verso il pubblico il cartiglio dove son scritte; così il testo nello stesso momento diventa spettacolo (la pioggia di cartigli in aria) e materia di riflessione critica (la parola che si fa scrittura e come tale può essere riletta, commentata, conservata).²⁸ Al tempo stesso

²⁸ «viene colto [...] il momento giusto di un finale inconcluso (il pubblico sta già andandosene), per innestare a sorpresa una specie di metacritica del teatro e dello spettacolo, con una serie di epigrammi gestiti da clown-attori i cui modelli è offerto dal *Lustspiel* che fa da intermezzo alla *Notte di Valpurga* di Goethe. Compare così il personaggio storico, quello mi-

c'è, a mio avviso, un'ironia sottintesa: partito dall'ambizione dell'omaggio a Goethe, il *Lustspiel* fa la fine di un'apoteosi dei baci Perugina e trasforma in feticcio un testo ironico, certo non proposto come sequela di detti memorabili. Gli autori si avvicinano al loro pubblico offrendogli la sorpresa di un *souvenir*, fanno mostra di accorciare le distanze attraverso la materializzazione del testo, che diventa qui *medium* tra creatori e fruitori; ma contemporaneamente mantengono una distanza ironica: il pubblico cascherà nella rete, si lusingherà del contatto con l'artista, o saprà reagire con la stessa ironia e lo stesso disincantato senso critico? Questo particolarissimo rapporto con gli spettatori è indubbiamente bifronte: lo spettatore è addirittura integrato nello spettacolo, ma non deve farsene un vanto, perché gli autori si servono di lui più di quanto pensino davvero a instaurare un dialogo. Chi non capisce le allusioni colte, il gioco dei rimandi, la dimensioni parodistica resta infatti tagliato fuori e non trova appigli. In questo si riconosce una differenza sostanziale tra il Novecento storico e le avanguardie in cui Globokar e Sanguineti si riconoscono: se *Ariadne auf Naxos* di Richard Strauss o *The Rake's Progress* di Igor Stravinskij possono conquistare un uditorio anche ignaro del tessuto di rimandi che contengono, *Carrousel* è un divertimento solo per chi ne comprende il retrogusto allusivo, che non è un grado secondo di scrittura, ma la sostanza stessa del messaggio.

tologico, la maschera, il tipo sociale, il rappresentante di classe, che reagiscono a loro volta allo spettacolo appunto con gli epigrammi che leggono su cartigli, i quali poi volano nel mezzo dello stadio e si spettacolarizzano nel momento in cui lo spettacolo viene in qualche modo trascorso perché, ecco, è assunto criticamente», L. PESTALOZZA, *Conversazione con Edoardo Sanguineti*, in E. SANGUINETI, *Per musica* cit. p. 18.