

RITRATTO DI SANGUINETI 1930-2010

a cura di

Clara Allasia, Lorenzo Resio, Erminio Risso, Chiara Tavella



SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XXI • 2021
NUMERO SPECIALE

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

Comitato scientifico / *Scientific Board*

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari *Aldo Moro*), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari *Aldo Moro*), ANNALISA BONOMO (Università di Enna *Kore*), RINO CAPUTO (Università di Roma *Tor Vergata*), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari *Aldo Moro*), BIANCA MARIA DA RIF † (Università di Padova), ANGELO FAVARO (Università di Roma *Tor Vergata*), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma *Tor Vergata*), LAURA NAY (Università di Torino), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania), GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), DONATO PIROVANO (Università di Torino), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università *Ca' Foscari Venezia*), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli *Federico II*), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), NICCOLÒ SCAFFAI (Università di Siena), GIORGIO SICA (Università di Salerno), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli *Suor Orsola Benincasa*), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma *Tor Vergata*)

Comitato scientifico internazionale / *International Scientific Board*

ZYGMUNT G. BARAŃSKI (University of Cambridge, University of Notre Dame), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D'ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI † (Université Paris-Sorbonne), MARTIN McLAUGHLIN (University of Oxford), ANTONELLO PERLI (Université Côte d'Azur), MARA SANTI (Ghent University)

Redazione / *Editorial Board*

CHIARA TAVELLA (coordinamento), LORENZO RESIO

Per la rubrica «Discussioni» / *For the column «Discussioni»*

LAURA CANNAVACCIUOLO (coordinamento), SALVATORE ARCIDIACONO, NINO ARRIGO, MARIKA BOFFA, LOREDANA CASTORI, DOMENICO CIPRIANO, ANTONIO D'AMBROSIO, MARIA DIMAURO, GIOVANNI GENNA, CARLANGELLO MAURO, GENNARO SGAMBATI, FRANCESCO SIELO

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

RITRATTO/I DI SANGUINETI
1930-2010/20

a cura di

Clara Allasia, Lorenzo Resio, Erminio Riso, Chiara Tavella

XXI – 2021

NUMERO SPECIALE

Rivista annuale / *A yearly journal*
XXI – 2021

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

*

Proprietà letteraria riservata
2021 © Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
www.edizionisinestesia.it – info@edizionisinestesia.it
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre 2001
Direttore responsabile: Paola De Ciuceis

Rivista «Sinestesia» – Direzione e Redazione
c/o Prof. Carlo Santoli Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino, rivistasinestesia@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 «Sinestesia» e dei numeri arretrati sono consultabili in *open access*
e scaricabili gratuitamente dal sito: www.sinestesia Rivista di Studi.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

Fotocomposizione e stampa / *Typesetting and printing*
Universal Book s.r.l. – Rende (CS)

*

Il volume è stato pubblicato con il contributo del
Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino.

Published in Italy
Prima edizione: settembre 2021
Gli e-book di Edizioni Sinestesia sono pubblicati con licenza Creative Commons
Attribution 4.0 International

A Giuliano Scabia
(18 luglio 1935-21 maggio 2021)

*Lo scrittore più grande e più solare
quello di Nane Oca il grande Scabia
purtroppo mi ha lasciato e ci ha lasciati.*

*Giuliano Scabia Tu giocavi sempre
sia come Marco che come Cavallo
ma per me resti sempre Nane Oca.*

*Dov'è il vero momón Giuliano caro
è un segreto svelato a chi Ti legge
e che vorrei che tutte e tutti avessero.*

*Tutte le mie parole son superflue
ma voglio solo dire finalmente
quel che sei stato e quel che Tu rimani.*

*Giuliano Scabia è stato il mio psichiatra
di me che matto in fondo poi non sono
ma nei suoi libri trovo terapia.*

(Federico Sanguineti)

INDICE

<i>Ritratto/i di Sanguineti, dieci anni dopo</i>	9
EPIFANIO AJELLO, <i>Un aneddoto. La sigaretta (e l'Abbecedario) di Sanguineti</i>	19
CLARA ALLASIA, <i>Alle origini della Wunderkammer lessicografica: Edoardo Sanguineti e Luca Terzolo</i>	21
MARCO BERISSO, <i>Nella biblioteca di Sanguineti: la sezione dantesca</i>	49
VALÉRIE T. BRAVACCIO, <i>Da 'Laszo Varga' a 'Laborintus': la genesi</i>	61
GIUSEPPE CARRARA, <i>Dentro e fuori l'avanguardia: 'T.A.T.'</i>	73
MONICA CINI, <i>Da interconnesso a interpersonale: il progetto Sanguineti's Wunderkammer</i>	87
ANDREA CONTI, <i>Una poesia «molto giornalistica»: lettura di 'Postkarten 62'</i>	91
FAUSTO CURI, <i>Lo spadino di Giacomo</i>	101
NUNZIA D'ANTUONO, <i>Prima della Wunderkammer: tra Salerno e Napoli</i>	107
GIORGIO FICARA, <i>Eventuale destino dello scrittore italiano</i>	123
ALBERTO GOZZI, <i>L'archivio come rappresentazione</i>	133
LINO GUANCIALE, <i>Edoardo Sanguineti. Un incontro al buio</i>	145
ANDREA LIBEROVICI, <i>Per Edoardo dall'«amante giovane»</i>	151

NIVA LORENZINI, <i>Sanguineti, Klee e la Wunderkammer</i>	155
ELEONISIA MANDOLA, <i>Il cinema nelle lettere di Sanguineti a Sanguineti</i>	159
LAURA NAY, <i>Cesare Pavese: un sanguinetiano «sperimentatore» e «cattolico»</i>	195
PAOLA NOVARIA, « <i>Con la dignità che si richiede</i> »: <i>Edoardo Sanguineti nei documenti ufficiali conservati dall'Archivio Storico dell'Università di Torino (1949-1970)</i>	217
MARCELLO PANNI, <i>Madrigale per Edoardo Sanguineti, in memoriam</i>	237
TOMMASO POMILIO, <i>Stendendo il vinavil. Ancora una parola su 'Tutto'</i>	241
FRANCO PRONO, <i>Una testimonianza su Edoardo Sanguineti</i>	273
LORENZO RESIO, <i>Dalla «setta degli Indifferenti» all'«incontenibile» «travoltismo»: tracce di Moravia nella Sanguineti's Wunderkammer</i>	277
ERMINIO RISSO, <i>Immagini del ritratto: 'Reisebilder 16'</i>	299
ELENA ROSSI, <i>Sanguineti lettore dei media. Una campionatura dalla Wunderkammer</i>	311
FEDERICO SANGUINETI, <i>Da Sanguineti minor per il maior</i>	327
ELEONORA SARTIRANA, <i>Spazio alle parole: testimonianze televisive e radiofoniche di Edoardo Sanguineti</i>	333
GIULIANO SCABIA, <i>Bambini sanguinetiani</i>	351
VALTER SCELSI, <i>Sanguineti e architettura</i>	353
CHIARA TAVELLA, <i>Tra «materiali preesistenti» e «relativa libertà» dell'artista: esempi di «riuso dell'uso» nel Sanguineti in musica</i>	367
FEDERICO TIEZZI, <i>L'Inferno simultaneo: sulla drammaturgia di Edoardo Sanguineti</i>	385
FRANCO VAZZOLER, <i>Le parole di Carlo Gozzi (fra schede lessicografiche e travestimenti teatrali)</i>	389

Alberto Gozzi

L'ARCHIVIO COME RAPPRESENTAZIONE

Questo mio intervento prende spunto da un incontro con un gruppo di studenti che in precedenza avevano lavorato sull'Archivio sanguinetiano con l'intento di elaborare un progetto teatrale che utilizzasse le schede lessicografiche.

Dato lo scarso tempo a disposizione, durante l'incontro mi sono limitato a proporre agli studenti una piccola improvvisazione che mirava a mettere in campo alcune questioni preliminari, come la riscrittura di un testo non teatrale, il rapporto fra le parole del copione e la voce dell'attore, e altre elementari questioni di metodo. Mi rendevo conto che ci muovevamo nella dimensione del "Brevi cenni sulla storia dell'Universo", ma gli studenti sembravano presi da quel gioco che palesemente non avrebbe portato a nessun esito concreto, quindi, affrancati dall'ansia del risultato ci siamo mossi, loro e io, con una certa leggerezza e una certa libertà.

Non riesco a immaginare quanto sia stato utile agli studenti quel nostro incontro; per quanto riguarda me, posso dire che mi ha indotto a riflettere su uno spettacolo forse impossibile – capita spesso a chi fa teatro di mettere in cantiere dei progetti ben sapendo che, per ragioni svariate, non si realizzeranno – ma, poiché la natura del teatro è aleatoria, si potrebbe dire che per il drammaturgo la differenza fra gli spettacoli solamente pensati e quelli realizzati e rapidamente svaniti, non è poi così grande.

Non saprei nemmeno valutare la valenza didattica di quell'incontro: non ho una grande esperienza in materia, anche se ho insegnato drammaturgia per anni, ma un conto è tenere un corso, altra cosa è governare un gruppo di non addetti ai lavori per allestire uno spettacolo che abbia, per di più, finalità didattiche.

Questa un po' troppo lunga premessa, per comunicare che le mie saranno riflessioni piuttosto disorganiche e non l'illustrazione di un vero e pro-

prio progetto, che pure, sulla carta, sarebbe interessante, quello di utilizzare le schede lessicografiche della *Wunderkammer* come materia viva per uno spettacolo teatrale.

Tornando all'esperienza con gli studenti, a prima vista non c'era una porta di ingresso per il lavoro che ci aspettava, o se esisteva, era nascosta molto bene. Non avevamo di fronte un'opera letteraria organica, con la quale puoi sempre cercare di fare i conti nonostante ti sembri impervia e inafferrabile, bensì un *corpus* imponente di schede lessicografiche, cioè di testi che con ogni evidenza apparivano come il materiale meno riconducibile al teatro fra i tanti che si possano immaginare. Devo confessare che il più perplesso ero io. Gli studenti si limitavano a guardarmi e ad aspettare fiduciosi, del tutto estranei alle mie preoccupazioni.

Provai a immaginare l'Archivio come un contenitore colmo di innumerevoli soggetti, ma era evidente che nessuno di essi poteva essere considerato un *plot* sul quale costruire una sceneggiatura. La ricchezza del materiale d'archivio, e forse il fatto che le schede, concettualmente, potessero assomigliare a un grande mazzo di carte, mi fece venire in mente il gioco combinatorio. Un gioco simile, per intenderci, a quello di Marc Saporta che nel 1962 pubblica *Composizione n. 1*:¹ 150 paragrafi di un racconto stampati su cartoncino leggero, non rilegati ma racchiusi in un astuccio, così che li si potesse mescolare come si fa con un mazzo di carte per poi leggerli nelle loro innumerevoli combinazioni.

Il racconto di Saporta, in quanto testo letterario che viene trasformato in un oggetto scomponibile, è solo la rappresentazione più evidente, la punta di un iceberg che si può manipolare teoricamente all'infinito, ma la geografia in cui esso si iscrive è molto più ampia; comprende, ad esempio, le poesie di Balestrini realizzate con un calcolatore, l'algoritmo di Queneau con il quale si possono creare bilioni di poesie, per non parlare poi di tutti i musicisti che hanno messo a punto delle partiture mobili, manipolando le quali si possono ottenere innumerevoli composizioni.

Questo gioco combinatorio è simile a quello che mette in atto Sanguineti nel *Gioco dell'oca*,² un romanzo il cui intento ludico viene rafforzato dall'invito dello stesso autore a usare i dadi, proprio come nel Gioco dell'oca originale, per spostarsi, o meglio saltare da una casella all'altra, da una tessera all'altra della narrazione.

¹ M. SAPORTA, *Composizione n. 1*, Sampietro editore, Bologna 1962.

² E. SANGUINETI, *Il gioco dell'oca*, Feltrinelli, Milano 1967.

Questa modalità di lettura introduce una variante decisiva rispetto a quella che compiamo solitamente: gli occhi non seguono il filo ideale che tiene insieme il testo pagina dopo pagina, ma devono obbedire al gesto della mano, che a sua volta è condizionato dal responso dei dadi.

Tornando alla *Wunderkammer*, questa suggestione nata dall'analogia fra le schede dell'Archivio e le tessere del romanzo era forte, tanto da farmi immaginare che fosse possibile usare una struttura drammaturgica molto aperta e del tutto casuale per compiere un viaggio attraverso le schede. Ma con una differenza sostanziale: al centro del romanzo di Sanguineti c'è un Io chiuso in una bara, che non soltanto funge da perno (o da architrave di una scenografia mobile e scomponibile), ma anche, direi, da effetto speciale; possiamo immaginarlo come una luce che si riverbera continuamente su tutte le tessere narrative, anche se noi non la percepiamo come sorgente autonoma.

Nel nostro caso, l'architrave non ci sarebbe stata.

Il lavoro del drammaturgo non riguarda solo la messa a punto della struttura, egli deve anche preoccuparsi di fornire al pubblico le chiavi di lettura di quel sistema di segni in continuo divenire che è uno spettacolo.

Nel caso di un'ipotetica messa in scena come questa, il regista, che è sempre più pragmatico del suo drammaturgo, gli chiederebbe: «Ma immaginando lo spettacolo in palcoscenico, quale sarebbe il collante che tiene unite queste schede lessicografiche? Tanto varrebbe mettere in scena un *Dizionario Storico della Lingua Italiana*». Come molte osservazioni tanto dirette da diventare aggressive, anche questa del nostro immaginario regista, ha un suo fondamento.

Direi che a questo proposito ci può confortare lo stesso Sanguineti quando, in un'intervista rilasciata a Maria Dolores Pesce,³ parla di un «primato della comunicazione orale su quella visivo scritta»:

Quando scrivevo poesie, le pensavo sempre molto destinate ad una voce che le eseguisse. Questo non significa pensare in termini teatrali, ma pensare comunque ad un primato della comunicazione orale su quella visivo-scritta che è quella da noi dominante, perché di solito la comunicazione poetica nella maggior parte dei casi, e soprattutto, direi, in quegli anni, avveniva attraverso la pagina scritta che è la forma più frequente, più normale, anche quella scolasticamente meglio istituita, proprio come abitudine sociale. Io sin dai primi testi pensavo piuttosto ad una voce recitante, e questo è un elemento che poi

³ M.D. PESCE, *Intervista ad Edoardo Sanguineti*, in «Parol-quaderni d'arte e di epistemologia», <http://www.parol.it/articles/sanguineti1.html> (url consultato il 10 giugno 2019).

circolava abbastanza nel Gruppo 63, perché anche gli altri poeti “novissimi” spesso trasferivano le poesie stesse sulla scena, spingendo appunto in questa direzione di vocalità, di resa vocale.

Questa comunicazione orale che pervade il testo, che lo orienta e che in qualche modo condiziona la parola scritta, modifica pesantemente la sacralità della scrittura poetica, la sbilancia verso un uso avventuroso e la espone all'arbitrio di una interpretazione verbale, a una riscrittura decisiva – l'attore che recita la battuta di un copione propone solo una fra le innumerevoli interpretazioni contenute nel testo scritto. Nella dinamica del teatro, l'interpretazione dell'attore (la sua scelta univoca) è parte essenziale, costitutiva del gioco e della fisiologia dello spettacolo: il copione nasce come una scrittura che ha una destinazione d'uso del tutto diversa dalla lettura visiva. In *Questa sera si recita a soggetto*,⁴ Pirandello rappresenta con grande forza la separazione (spesso aspramente dialettica) fra la dimensione letteraria di un testo e la sua vita in palcoscenico, così come la rivendica con tracotanza il dispotico regista Dottor Hinkfuss:

IL DOTTOR HINKFUSS: [...] Fra tutti gli scrittori di teatro [Pirandello, n.d.r.] è forse il solo che abbia mostrato di comprendere che l'opera dello scrittore è finita nel punto stesso ch'egli ha finito di scriverne l'ultima parola. Risponderà di questa sua opera al pubblico dei lettori e alla critica letteraria. Non può né deve risponderne al pubblico degli spettatori e ai signori critici drammatici, che giudicano sedendo in teatro.

VOCI, NELLA SALA: Ah no? Oh bella!

IL DOTTOR HINKFUSS: No, signori. Perché in teatro l'opera dello scrittore non c'è più.

QUELLO DELLA GALLERIA: E che c'è allora?

IL DOTTOR HINKFUSS: La creazione scenica che n'avrò fatta io, e che è soltanto mia.

Il testo scritto è un embrione; il suo destino, proprio come quello degli esseri umani, si dipana nel tempo e senza che il genitore/autore possa intervenire in alcun modo per tutelarlo: la manipolazione, il travisamento o addirittura la soppressione di una o più battute rientra in una prassi teatrale antica quanto il teatro stesso.

⁴ L. PIRANDELLO, *Questa sera si recita a soggetto* [1930], Mondadori, Milano 1970.

Al contrario, la poesia (intendo quella “recitata” in pubblico) richiede la più assoluta precisione linguistica: nessun critico teatrale, neppure il più rigoroso, si scandalizza se un attore recita “con parole sue” una battuta di Ibsen, o addirittura la salta disinvoltamente, a patto, s'intende, che un suo collega sia pronto a “ricucire il buco”, come si dice in gergo, così che il dialogo e l'azione drammatica procedano fluidamente; mentre è del tutto evidente che se un attore recita: «Meriggiare pallido e assorto / presso un *assolato* muro d'orto», la platea non potrà che rabbrivire di fronte a questo stridore irreparabile.

Per quanto riguarda la vocalità contenuta nel testo letterario, Sanguineti, nell'intervista a Maria Dolores Pesce, la estende anche al romanzo:

Oserai dire che persino i romanzi, che sono un genere di letteratura per eccellenza muto, anche se oggi, per esempio, è molto frequente che si incidano romanzi su nastro, che li si ascolti, vengano letti per radio e via dicendo, però anche nella scrittura romanzesca pensavo sempre in qualche modo ad una presenza della voce, e la presenza della voce è di per sé una presenza corporea, che implica almeno a livello immaginativo, se non a livello di fatto, una realtà anche gestuale. La voce è corpo.⁵

La voce che diventa corpo mina e sovverte una concezione naturalistica del teatro, secondo la quale esistono *anzitutto* i personaggi, entità compiute e totalizzanti, forniti di una psicologia, di un vissuto, e avvolti da un alone ineffabile: la voce sarebbe solo uno strumento che fornisce degli indizi per ricostruire il mondo segreto, la natura, i meandri nascosti del personaggio.

Philippe Forest, uno dei più significativi narratori francesi contemporanei, nonostante la sua scarsa pratica del teatro, ci propone un'originale rilettura del rapporto fra la voce e il corpo dell'attore quando scrive, nella prefazione al suo radiodramma *43 secondi*:⁶

Il teatro lo si ascolta, più che guardarlo. È il luogo in cui si mettono a parlare voci uscite dal grande nulla che da sempre le accoglieva – quel grande nulla che già contiene tutte le storie del mondo – e da cui loro si strappano per far esistere il puro frammento di melodia di un racconto. Il corpo dell'attrice, quello dell'attore rivestono con la loro forma di fantasmi la sorgente im-

⁵ M.D. PESCE, *Intervista ad Edoardo Sanguineti* cit.

⁶ G. BOSCO, G. CERRUTI DI CASTIGLIONE FALLETTO, *L'Almanacchino. Le parole della radio. Philippe Forest, 43 secondi*, CELID, Torino 2008.

materiale, impersonale di quel canto. «Non sono le voci che escono dai corpi, ma i corpi che escono dalle voci» dice da qualche parte Philippe Sollers, a proposito del suo *Paradis*.

Ripercorrendo il lungo e complesso rapporto fra il corpo e la voce, arriviamo ad Artaud, che forse meglio di tutti ha indagato questo argomento. Ne dà testimonianza Paul Thévenin,⁷ che passò una buona parte della sua vita a curare l'opera di Artaud:

Per quanto riguarda i testi di Artaud, all'approccio visuale è necessario aggiungere anche quello uditivo. Se si prova a comprendere il testo come se Artaud lo pronunciasse a voce alta, sottoponendolo, cioè, alla prova del ritmo, si riesce a capire la lunghezza delle pause che occorre fare. D'altra parte, questo ascolto mi sembra una pratica indispensabile; i suoi testi, lo ripeteva spesso, erano fatti per essere enunciati e ascoltati. E spesso, grazie a quell'orecchio interno che ogni lettore di Artaud deve avere dentro di sé ho evitato un errore di lettura.

Tornando alla nostra ipotesi di uno spettacolo costruito sulle schede lessicografiche, le riflessioni che ho fin qui sommariamente annotato mi confortavano, ma solo parzialmente. Rimaneva la questione cui avevo accennato all'inizio, quella della natura particolarmente refrattaria del materiale testuale di partenza.

Esiste, è vero, un luogo comune che nasce dalla stagione primonovecentesca secondo il quale i grandi mattatori riuscivano ad avvincere la platea anche recitando l'elenco del telefono, ma è un paradosso decisamente logoro, e quando qualche attore contemporaneo l'ha riproposto come numero di cabaret l'effetto è stato quello, piuttosto deprimente, di un sintetizzatore che propone una campionatura di intonazioni più o meno estesa. Certamente, affidare alla recitazione virtuosistica degli attori (del tutto ipotetica) il compito di *animare, vivacizzare, drammatizzare* la prosa delle schede sanguinettiane avrebbe prodotto soltanto un risultato grottesco e irritante.

Era dunque meglio abbandonare questa ipotesi illusoria di affidarsi alle risorse dell'interpretazione attoriale e cercare dei punti di riferimento più solidi.

Un'esperienza indubbiamente preziosa è quella di Luca Ronconi che nel suo percorso artistico ha lavorato su svariati testi non teatrali.

⁷ P. THÉVENIN, *Antonin Artaud, ce désespéré qui vous parle*, Seuil, Paris 1993.

Tralasciamo la messa in scena dell'*Orlando furioso* con la drammaturgia di Sanguineti, che richiederebbe un lungo discorso e che non servirebbe al caso nostro, per ricordare, invece, *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*, dal romanzo di Gadda che Ronconi realizzò nel 1996 per il Teatro di Roma.

La scenografia dello spettacolo è di impianto piuttosto tradizionale, i personaggi appaiono in costumi genericamente d'epoca; gli attori, trentasette (un numero imponente per i nostri tempi) recitano, entrano ed escono, si spostano nello spazio scenico, la loro gestualità è priva di forzature... Ma il testo che recitano non è una sceneggiatura, bensì il testo originale di Gadda con tutte le sue asperità sintattiche e lessicali. Scrive a questo proposito Ronconi:

Uso il testo così com'è, senza mediazioni drammaturgiche, lasciandogli la sua autonomia di romanzo. Per questioni di durata ho fatto molti tagli, ma non cambio una sillaba. Attribuisco le pagine ora a questo ora a quel personaggio: chi dialoga, chi racconta, chi testimonia quanto ha visto o sta vedendo, chi prefigura fatti a venire. È la lingua di Gadda a rendere possibile questo trasferimento dalla pagina alla scena perché presuppone l'oralità. L'impasto linguistico gaddiano è vivo, passionale. Barocco, certo, ma senza artificio letterario. Dice Gadda: è la vita a essere barocca. Lui vi si adegua.⁸

Nel *Pasticciaccio* rivisitato da Ronconi, la macchina scenica funziona con fluidità: scene, costumi, recitazione e movimenti realizzano una compiuta teatralità; non c'è nulla che possa ricordare l'"esecuzione vocale di un'opera letteraria"; per chiarire: non c'è quella compunzione vagamente ispirata che prende gli attori quando si misurano con la Letteratura (romanzo o poesia, non ha importanza) anziché con un copione teatrale che, essendo pane di tutti i giorni, può essere strapazzato tranquillamente.

Conviene, a questo punto, ricordare la famosa (e forse provocatoria) definizione che Barthes dà della teatralità nel suo saggio *Il teatro di Baudelaire*:

Che cos'è la teatralità? è il teatro *meno* il testo, è uno spessore di segni e di sensazioni che prende corpo sulla scena a partire dall'argomento scritto, è quella specie di percezione ecumenica degli artifici sensuali, gesti, toni, di-

⁸ L. BENTIVOGLIO, *Eterno Pasticciaccio*, in «la Repubblica», 17 febbraio 1996.

stanze, sostanze, luci, che sommerge il testo con la pienezza del suo linguaggio esteriore.⁹

Nel *Pasticciaccio* di Ronconi, il testo letterario di Gadda (non manipolato, come tiene a sottolineare lo stesso regista) viene messo a confronto (e non contrapposto) con la teatralità così come la intende Barthes, cioè a quel sistema di artifici sensuali, gesti, toni, ecc.

Sono due scritture, quella scenica e quella letteraria, che si fronteggiano sul palcoscenico senza conflitti, in una sorta di virtuosa convivenza che non snatura né l'una né l'altra. Ma, si potrebbe obiettare, questa convivenza fra un materiale non teatrale e la sua rappresentazione scenica è possibile grazie alle prerogative del testo originario, così come opportunamente rileva Ronconi: «è la lingua di Gadda a rendere possibile questo trasferimento dalla pagina alla scena perché presuppone l'oralità»,¹⁰ un requisito che certamente non possiedono le schede lessicografiche, nostro materiale di partenza.

Tuttavia, ancora Ronconi, che oggi, a qualche anno dalla scomparsa, appare un regista "sperimentale" a dispetto della sua immagine stereotipa e riduttiva di "allestitore di spettacoli grandiosi", ci fornisce un'importante variazione sul tema della messa in scena di testi non teatrali. Si tratta de *Lo specchio del diavolo*,¹¹ su un saggio di Giorgio Ruffolo.¹²

Ruffolo, lo sappiamo, è un noto economista, autore di opere specialistiche nelle quali sarebbe difficile rintracciare spunti teatrali; Ronconi decide di ricavare uno spettacolo da un suo saggio sull'economia dalle origini ai giorni nostri. Il regista si dice mosso dall'intento di usare il teatro come veicolo per un discorso sull'economia, una materia poco conosciuta dal grande pubblico, ma che riguarda la vita di ciascuno di noi. Tuttavia non credo che la corda civile o l'intento divulgativo fossero le uniche finalità di questo spettacolo; sicuramente c'era in Ronconi il desiderio di alzare l'asticella e di misurarsi con un linguaggio non solo non teatrale ma anche, per così dire, apparentemente impermeabile al teatro. Insomma, una sfida drammaturgica che è ben riassunta in queste sue parole:

⁹ R. BARTHES, *Saggi critici*, a cura di G. Marrone, traduzioni di L. Lonzi e M. Di Leo, Sandro Volpe, Torino 2002, p. 16.

¹⁰ L. BENTIVOGLIO, *Eterno Pasticciaccio* cit.

¹¹ Prima rappresentazione: Torino, Lumiq Studios, 2006.

¹² G. RUFFOLO, *Lo specchio del diavolo. La storia dell'economia dal paradiso terrestre all'inferno della finanza*, Einaudi, Torino 2006.

Il teatro ha sempre inventato personaggi posseduti dall'eros, dall'avidità, dal far quattrini, riportando, tuttavia, quei temi e quella disciplina al mondo dello spettatore. Ho creduto che sarebbe stato interessante e curioso vedere cosa succede se, invece, il tema viene scavalcato a piè pari il personaggio facendo parlare la "materia" stessa.¹³

Anche per questo spettacolo, come per gli altri di matrice non teatrale, il testo non era stato in alcun modo modificato, nonostante fosse un saggio di economia, scorrevole quanto si vuole, ma che certamente non prevedeva una eventuale fruizione teatrale. Sul "far parlare la materia" dice ancora Ronconi:

Nei romanzi che ho tradotto per la scena, come ne *I fratelli Karamazov*, *Quer pasticciaccio...* o *Quel che sapeva Maisie*, Dimitri Karamazov, Ingravallo, oppure Maisie erano comunque – sia in forma narrativa sia drammatica, visti, osservati e presentati come delle figure umane, non come delle ipotesi o dei concetti. Le cose che dicevano erano quelle che solo quei personaggi avrebbero potuto dire. Loro e non altri: il linguaggio era esclusivo di quei personaggi. Ciò che denota un personaggio, dunque, è il modo in cui parla. Ne *Lo specchio del diavolo* parlano tutti nello stesso modo, ovvero nel modo di Ruffolo.¹⁴

E racconta ancora che Ruffolo fu il primo a meravigliarsi quando andò ad assistere alle prove: «Ah, ma non avete cambiato neanche una virgola!».¹⁵

Dovrei a questo punto cercare di arrivare a delle conclusioni, che attualmente possono essere soltanto delle avvertenze per un ipotetico lavoro drammaturgico sulla *Wunderkammer*. Bisogna anzitutto riconoscere che la ricerca di Ronconi sui materiali non teatrali è un ottimo punto di riferimento. Il suo lavoro sul superamento del personaggio, che lascia il posto a una voce, quella del testo, da distribuire in un coro di voci multiple, quelle degli attori, è un possibile avvio.

I testi non teatrali, ci dice, diventano teatro nella scrittura scenica, una pratica sostanzialmente diversa dal tradizionale percorso nel quale preesiste un testo letterario (il copione) che successivamente il regista calerà in palcoscenico secondo la sua interpretazione. È un concetto i cui limiti vengono

¹³ Intervista di Andrea Porcheddu a Luca Ronconi, programma di sala.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

bene espressi dal termine allestimento: si *allestisce* un testo così come si potrebbe arredare un appartamento, dunque secondo il gusto dell'architetto, la moda dell'epoca, ecc.

Eugenio Barba sintetizza efficacemente le alternative che si offrono a un regista che si appresta a mettere in scena un testo.

Lavorare *per* il testo significa assumere l'opera letteraria come valore principale dello spettacolo. Attori, regia, organizzazione dello spazio, musica e disegno di luci si impegnano a far brillare la qualità e la ricchezza dell'opera, i possibili sottintesi, i suoi legami con il contesto d'origine e quello attuale, la sua capacità di irradiarsi in diverse direzioni e dimensioni. [...] Lavorare *con* il testo vuol dire scegliere uno o più scritti, non per mettersi al loro servizio, ma per estrarre una sostanza che alimenti un nuovo organismo: lo spettacolo. Il testo letterario viene usato come una delle componenti nella vita reale della finzione scenica.¹⁶

Tutto il lavoro di Barba testimonia la sua drastica scelta della seconda ipotesi, quella in cui il testo letterario (il copione) diventa solo uno dei segni che concorrono, direi paritariamente, alla formazione di quell'universo linguistico che è lo spettacolo, non diversamente dagli altri segni, quali le luci, lo spazio, la scenografia, i corpi e le voci degli attori. Questo universo è in continuo movimento, e tutti i suoi elementi interagiscono incessantemente creando combinazioni sempre nuove. (Forse, detto di passaggio, è proprio questa la vera azione scenica, non la gestualità degli attori che entrano ed escono, e neppure il dipanarsi della trama). In questa prospettiva, ecco che la differenza fra materiali teatrali e non teatrali si riduce notevolmente, anzi può diventare scarsamente importante.

Queste considerazioni, tuttavia, non ci indicano ancora con chiarezza come si potrebbero organizzare in uno spettacolo i materiali dell'Archivio; oggi le sue schede ci appaiono come una galassia che si può attraversare seguendo troppi e troppo arbitrari percorsi – mentre, per tornare a Ronconi, il testo de *Lo specchio del diavolo* aveva un vantaggio di partenza: seguiva il filo conduttore di una storia dell'Economia e per di più era supportato da una quantità imponente di macchine sceniche: un supermercato con viavai di carrelli, il caveau di una banca, dei mappamondi, ecc.

Individuare la macchina potrebbe (dovrebbe) essere il primo passo per mettere a punto la struttura di uno spettacolo generato dalla *Wunderkam-*

¹⁶ E. BARBA, *Brucciare la casa. Origini di un regista*, Ubulibri, Milano 2009.

mer: un congegno drammaturgico che non si proponga solo di montare i materiali dell'Archivio, ma soprattutto di metterli in moto, probabilmente in un gioco combinatorio.

Vorrei chiudere parafrasando, ancora una volta, Ronconi quando dice che i personaggi de *Lo specchio del diavolo* «parlano tutti nello stesso modo, ovvero nel modo di Ruffolo». ¹⁷ È possibile, se non probabile, che anche gli attori di uno spettacolo sulla *Wunderkammer* parlino tutti nel modo di Sanguineti. Ce lo potrebbe confermare solo una messa in scena. Per il momento, la teniamo come ipotesi.

¹⁷ L. BENTIVOGLIO, *Eterno Pasticciaccio* cit.

Ritratto/i di Sanguineti, dieci anni dopo • EPIFANIO AJELLO, *Un aneddoto. La sigaretta (e l'Abbecedario) di Sanguineti* • CLARA ALLASIA, *Alle origini della Wunderkammer lessicografica: Edoardo Sanguineti e Luca Terzolo* • MARCO BERISSO, *Nella biblioteca di Sanguineti: la sezione dantesca* • VALÉRIE T. BRAVACCIO, *Da 'Laszo Varga' a 'Laborintus': la genesi* • GIUSEPPE CARRARA, *Dentro e fuori l'avanguardia: 'T.A.T.'* • MONICA CINI, *Da interconnesso a interpersonale: il progetto Sanguineti's Wunderkammer* • ANDREA CONTI, *Una poesia «molto giornalistica»: lettura di 'Postkarten 62'* • FAUSTO CURI, *Lo spadino di Giacomo* • NUNZIA D'ANTUONO, *Prima della Wunderkammer: tra Salerno e Napoli* • GIORGIO FICARA, *Eventuale destino dello scrittore italiano* • ALBERTO GOZZI, *L'archivio come rappresentazione* • LINO GUANCIALE, *Edoardo Sanguineti. Un incontro al buio* • ANDREA LIBEROVICI, *Per Edoardo dall'«amante giovane»* • NIVA LORENZINI, *Sanguineti, Klee e la Wunderkammer* • ELEONISIA MANDOLA, *Il cinema nelle lettere di Sanguineti a Sanguineti* • LAURA NAY, *Cesare Pavese: un sanguinetiano «sperimentatore» e «cattolico»* • PAOLA NOVARIA, *«Con la dignità che si richiede»: Edoardo Sanguineti nei documenti ufficiali conservati dall'Archivio storico dell'Università di Torino (1949-1970)* • MARCELLO PANNI, *Madrigale per Edoardo Sanguineti*, in memoriam • TOMMASO POMILIO, *Stendendo il vinavil. Ancora una parola su 'Tutto'* • FRANCO PRONO, *Una testimonianza su Edoardo Sanguineti* • LORENZO RESIO, *Dalla «setta degli Indifferenti» all'«incontenibile» «travoltismo»: tracce di Moravia nella Sanguineti's Wunderkammer* • ERMINIO RISSO, *Immagini del ritratto: 'Reisebilder 16'* • ELENA ROSSI, *Sanguineti lettore dei media. Una campionatura dalla Wunderkammer* • FEDERICO SANGUINETI, *Da Sanguineti minor per il maior* • ELEONORA SARTIRANA, *Spazio alle parole: testimonianze televisive e radiofoniche di Edoardo Sanguineti* • GIULIANO SCABIA, *Bambini sanguinetiani* • VALTER SCELSE, *Sanguineti e architettura* • CHIARA TAVELLA, *Tra «materiali preesistenti» e «relativa libertà» dell'artista: esempi di «riuso dell'uso» nel Sanguineti in musica* • FEDERICO TIEZZI, *L'Inferno simultaneo: sulla drammaturgia di Edoardo Sanguineti* • FRANCO VAZZOLER, *Le parole di Carlo Gozzi (fra schede lessicografiche e travestimenti teatrali).*

In copertina: FEDERICO SANGUINETI, *Solventi aprotici apolari e non / depositi sopra tavola di legno* (ca. 1970), particolare, per gentile concessione dell'autore.