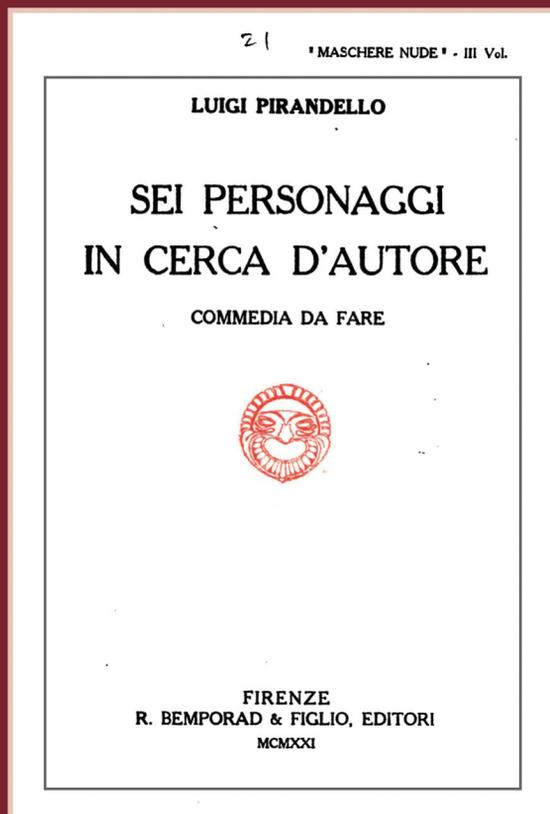


I Sei personaggi di Pirandello dalla scena allo schermo

Introduzione e cura di
Rosa Giulio



SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XXIII • 2022
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*

LEONARDO ACONE (Università di Salerno), 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*), LAURA CANNAVACCIUOLO (Università di Napoli *L'Orientale*), RINO CAPUTO (Università di Roma *Tor Vergata*), ALBERTO CARLI (Università del Molise), DANIELA CARMOSINO (Università della Campania Luigi Vanvitelli), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari *Aldo Moro*), BIANCA MARIA DA RIF † (Università di Padova), DOMENICA FALARDO (Università di Salerno), ANGELO FÀVARO (Università di Roma *Tor Vergata*), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), PIETRO GIBELLINI (Università *Ca' Foscari* di Venezia), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), PASQUALE GUARAGNELLA (Università di Bari *Aldo Moro*), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), LORENZO MANGO (Università di Napoli *L'Orientale*), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), LUIGI MONTELLA (Università del Molise), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI † (Università di Roma *Tor Vergata*), LAURA NAY (Università di Torino), GIANNI OLIVA (Università di Chieti-Pescara *G. d'Annunzio*), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania), ROSSELLA PALMIERI (Università di Foggia), LAURA PAOLINO (Università di Salerno), 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*), VINCENZO SALERNO (Università di Salerno), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), NICCOLÒ SCAFFAI (Università di Siena), GIORGIO SICA (Università di Salerno), ANTONIO SICHERA (Università di Catania), CHIARA TAVELLA (Università di Torino), 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), LUIGI MONTELLA (Università del Molise), ANTONELLO PERLI (Université Côte d'Azur), MARA SANTI (Ghent University)

Redazione / *Editorial Board*

LORENZO RESIO (coordinamento), VALENTINA COROSANITI, GIOVANNI GENNA, ELEONORA RIMOLO

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, CARLANGELO MAURO, THOMAS PERSICO, 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

I SEI PERSONAGGI
DI PIRANDELLO
DALLA SCENA ALLO SCHERMO

Introduzione e cura di
Rosa Giulio

XXIII – 2022

NUMERO SPECIALE

Rivista annuale / *A yearly journal*
XXIII – 2022

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

*

Proprietà letteraria riservata
2022 © 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, direzione.sinestesia@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)

*

Published in Italy
Prima edizione: 2021
Seconda edizione: 2022
pubblicata da La scuola di Pitagora editrice, via Monte di Dio, 14 – 80132, Napoli
www.scuoladipitagora.it – info@scuoladipitagora.it
ISBN 978-88-6542-899-3 (cartaceo) – ISBN 978-88-6542-900-6 (*open access*)
Gli e-book di Edizioni Sinestesia sono pubblicati con licenza Creative Commons
Attribution 4.0 International

INDICE

ROSA GIULIO, <i>I Sei personaggi di Pirandello dalla scena allo schermo</i>	7
SILVIA ACOCELLA, <i>Sei personaggi in cerca di schermo</i>	43
BEATRICE ALFONZETTI, <i>L'ultima risata. La Figliastra e le altre, tra fine e finali</i>	67
ANDREA AVETO, <i>12 dicembre 1921: la prima genovese di 'Sei personaggi in cerca d'autore' (con un allegato)</i>	75
RINO CAPUTO E ANGELO FÀVARO, <i>I 'Sei personaggi' di Pirandello. Dialogo critico</i>	91
GRAZIELLA CORSINOVÌ, <i>La creazione del "personaggio": sintesi e reinvenzione geniale di fonti culturali multiple attraversate dal brivido del paranormale</i>	97
PASQUALE DE CRISTOFARO, <i>Sei personaggi, tre congetture e un azzardo</i>	117
ANGELO FÀVARO, <i>'Sei personaggi in cerca d'autore': violazione/capovolgimento della tragedia nel pirandelliano teatro del dubbio</i>	129
ISABELLA INNAMORATI, <i>Rovesciare la prospettiva. Note su 'In cerca d'autore. Studio sui Sei personaggi' per la regia di Luca Ronconi</i>	147
LORENZO MANGO, <i>I 'Sei personaggi' secondo Memè Perlini</i>	159

MARCO MANOTTA, <i>Marionette in cerca d'autore.</i> <i>Un'Elettra per Pirandello</i>	173
ALDO MARIA MORACE, <i>Sulla variantistica dei 'Sei personaggi'</i>	183
FLORINDA NARDI, <i>Sei personaggi in cerca di scena</i>	201
PAOLO PUPPA, <i>Il Figlio ('Sei personaggi in cerca d'autore'</i> <i>nella versione del Figlio)</i>	213
LORENZO RESIO, « <i>Era un pollo come</i> »: <i>Edoardo Sanguineti</i> <i>dal "teatro nel teatro" al "teatro dell'incesto" con 'Sei personaggi.com'</i>	223
ANNAMARIA SAPIENZA, <i>Smascherare il dramma:</i> <i>la regia di Carlo Cecchi dei 'Sei personaggi in cerca d'autore'</i>	241
ANTONIO SICHERA, <i>I 'Sei personaggi' tra intelligenza e pathos</i>	253
MONICA VENTURINI, « <i>Giù il sipario</i> ». <i>Personaggi, cifre, motivi</i> <i>tra novelle e teatro</i>	267
<i>Abstracts</i>	279

Lorenzo Resio

«ERA UN POLLO COME»:
EDOARDO SANGUINETI DAL 'TEATRO NEL TEATRO'
AL 'TEATRO DELL'INCESTO' CON *SEI PERSONAGGI.COM*

Si può tentare di leggere il «travestimento pirandelliano» *Sei personaggi.com* di Edoardo Sanguineti¹ seguendo, sulla scorta dei suggerimenti di Clara Allasia, una traccia archivistica e lessicografica² quale testimonianza di una ricerca che non si è mai fermata, ma che nei primi anni del millennio, secondo quanto numerosi studi recenti hanno dimostrato,³ era particolarmente fervida anche grazie alla collaborazione con la casa editrice Utet. Il caso esaminato nel saggio di Allasia offriva del resto la possibilità di ragionare sui meccanismi del riuso delle fonti nell'opera dello scrittore genovese, fornendo anche un modello di riferimento per le analisi successive.⁴ Si potrebbe però provare a estendere ancora una volta la lettura di questo testo tentandone un'analisi fondata sulle sue stesse fonti e

¹ E. SANGUINETI, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, il melangolo, Genova 2001.

² C. ALLASIA, «*La testa in tempesta*». *Edoardo Sanguineti e le distrazioni di un chierico*, Interlinea, Novara 2017, pp. 31-34.

³ In particolare si rimanda a EAD., *Alle origini della Wunderkammer lessicografica: Edoardo Sanguineti e Luca Terzolo*, in *Ritratto/i di Sanguineti. 1930-2010/20*, a cura di C. Allasia, L. Resio, E. Risso e C. Tavella, numero speciale di «Sinestesia», XXI, 2021, pp. 21-48 e M. CINI, *Da interconnesso a interpersonale: il progetto Sanguineti's Wunderkammer*, ivi, pp. 87-90, oltre a C. ALLASIA, «*Ci fu una lunga guerra etimologica*»: *Edoardo Sanguineti lessicomane*, in EAD., «*La testa in tempesta*» cit., pp. 47-84, e E. TESTA, *Sanguineti lessicomane*, in E. SANGUINETI, *Le parole volano*, Genova, Il canneto, 2015, pp. 9-27.

⁴ Il modello andrà cercato, in particolare, nell'articolo della stessa ALLASIA *Il 'Giuoco dell'oca' di Edoardo Sanguineti*, in *L'incipit e la tradizione letteraria. Novecento*, a cura di P. Guaragnella e S. De Toma, Pensa Multimedia, Lecce 2013, pp. 517-523, che andrà messo in dialogo con E. SOTGIU, *Il 'Giuoco dell'oca' nella trilogia di Edoardo Sanguineti*, in «Italianistica», XLV, 2, 2016, pp. 141-155.

seguendo alcuni studi⁵ a proposito dell'utilizzo di determinate suggestioni iconografiche nell'opera sanguinetiana; si tratterebbe di una ricerca analoga sul testo teatrale, a dimostrazione che tale metodo non va limitato alla sola produzione poetica o narrativa, se poi tale distinzione è veramente lecita nel *corpus* dell'autore.

Portato in scena per la prima volta il 20 giugno 2001 per la regia di Andrea Liberovici (con il quale Sanguineti aveva già collaborato per *Rap* e *Macbeth remix*)⁶ al Piccolo Teatro della Corte, *Sei personaggi.com* apparve sin da subito agli occhi della critica «come un labirinto, minaccioso ma, insieme, anche capace di vivacissimi divertimenti»,⁷ o addirittura un «vero e proprio juke-box schizofrenico».⁸ Pensato per essere un testo «scandaloso e sufficientemente perturbante»,⁹ era caratterizzato, nella messa in scena, da una sperimentazione acustica che prevedeva anche l'uso di suoni elettronici o sintetici. Il testo ovviamente rispettava l'intento labirintico e anti-pirandelliano: la scelta del soggetto, infatti, fu quasi imposta da Liberovici, secondo quanto dichiarò Sanguineti nel corso della conferenza stampa, e in effetti è possibile constatare già a una prima lettura quanto poco Pirandello ci sia in *Sei personaggi.com*: «è noto che nell'Olimpo dei miei autori, Pirandello non occupa un posto straordinario. Può essere però uno schermo, uno schermo quasi mitico e su questo sfondo può esservi piena libertà testuale».¹⁰

⁵ Mi riferisco a C. PORTESINE, «Non aggiungere niente, se parli». *Intertestualità e interdisciplinarietà in 'Varie ed eventuali' di Edoardo Sanguineti (1995-2010)*, in «Oblio», 41, 2021, pp. 121-140 (disponibile al link <https://www.progettoblio.com/wp-content/uploads/2021/06/Portesine-Non-aggiungere-niente-se-parli.pdf>, url consultato l'11 novembre 2021) e a G. CARRARA, *Dentro e fuori l'avanguardia: T.A.T.*, in *Ritratto/i di Sanguineti* cit., pp. 73-86.

⁶ A tal proposito, si rimanda a M.D. PESCE, *Edoardo Sanguineti e il teatro. La poetica del travestimento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2003; per le altre collaborazioni tra i due artisti si rimanda invece a C. TAVELLA, *Il ritmo hip hop di Sanguineti. Da 'Rap' alle forme underground nella Wunderkammer*, in *Nel quadro del Novecento: strategie espressive dall'Ottocento al Duemila. Temi e stili*, «Sinestesi», XVII, 2019, pp. 473-482; EAD., *Fotogrammi a «cartelli» nel 'Work in regress' di Sanguineti-Liberovici*, in *Fotogrammi a parole*, a cura di C. Allasia, M. Pierini, F. Prono e C. Tavella, numero speciale di «Sinestesi», XX, 2020, pp. 181-193.

⁷ M. MANCIOTTI, *Successo dello spettacolo conclusivo della stagione della Corte*, in «La Repubblica», 22 giugno 2001.

⁸ L. BUCCELLA, *Un bypass teatrale per evitare Pirandello*, in «l'Unità», 29 giugno 2001.

⁹ Tali le dichiarazioni di Sanguineti in R. IOVINO, *Teatro: Sanguineti «rifà» Pirandello*, in «La Stampa» (edizione di Genova), 8 giugno 2001.

¹⁰ R. RESI, *Sei personaggi.com. Un Sanguineti pirandelliano*, in «La Repubblica», 8 giugno 2001.

E di libertà, del resto, è giusto parlare. La vicenda dei *Sei personaggi in cerca d'autore* viene completamente demolita perché, come spiega il poeta genovese a Eugenio Bonaccorsi,

a me interessava altro. Sono convinto che molta parte del gioco del teatro nel teatro e poi dell'impostazione pirandelliana siano connessi a una timidezza e a una paura. Il tema pirandelliano nei *Sei personaggi* è l'incesto. Pirandello mette in opera tutte le cautele perché questo tema appaia neutralizzato, elusivo, frustrato.¹¹

Invece, «la mia idea era: prendiamo il toro per le corna»,¹² e così avviene: se le scelte artistiche di Liberovici avrebbero potuto replicare l'idea del teatro nel teatro,¹³ il testo sanguinetiano porta la vicenda all'essenziale, dando soprattutto la parola ai personaggi del Padre (che a un certo punto diviene Autore-Padre, in un corto circuito tra personaggio e creatore)¹⁴ e Figliastro (qui Figlia, per scavalcare il tentativo di censura borghese dell'incesto). Jole Silvia Imbornone ha parlato, commentando la battuta «fingi di essere, non da madama Sosostriis, ma a scuola, sopra un bel banco»,¹⁵ di un passaggio dal «rapporto familiare fra Padre e Figlia in quello didattico tra maestro e allieva». ¹⁶ E il paragone, soprattutto nelle scene che prevedono il commento di tre illustrazioni pornografiche più un «compito» («prendi

¹¹ *Il grande teatro è solo bard. Dialoghetto sulla drammaturgia tra Edoardo Sanguineti e Eugenio Bonaccorsi*, in E. SANGUINETI, *Sei personaggi.com* cit., p. 10.

¹² *Ibid.*

¹³ Soprattutto nelle prime intenzioni dichiarate a marzo 2001, per cui alcuni attori sarebbero intervenuti da alcuni schermi posti sul palcoscenico. Cfr. a tal proposito L. PUTTI, *Tutti vogliono apparire e noi li accontentiamo*, in «La Repubblica», 11 marzo 2001.

¹⁴ Secondo Liberovici, «per rendere subito chiaro il gioco del doppio, con Sanguineti abbiamo proprio voluto che quasi tutte le battute del Padre fossero interscambiabili con quelle dell'Autore. E l'Autore, che mette in scena se stesso attraverso il Padre, finisce col confondersi con lo stesso Pirandello, secondo lo sviluppo di una suggestione suggeritami da Eugenio Bonaccorsi, con il quale ho a lungo parlato nel corso di progettazione e di elaborazione dello spettacolo. Il tema dell'incesto, che in Pirandello appariva ancora censurato, qui diventa esplicito e assume sempre più concretamente corpo sino ad arrivare a un apice drammaturgico, in cui c'è una situazione amorosa che si svolge sotto una botola di vetro», *Il testo, la musica, la scrittura scenica: verso un "teatro del suono"*. *Conversazione con Andrea Liberovici, a cura di Aldo Viganò*, in *Officina Liberovici. Il suono diventa teatro*, a cura di G. Becheri, Marsilio, Venezia 2006, p. 125.

¹⁵ E. SANGUINETI, *Sei personaggi.com* cit., p. 32.

¹⁶ J.S. IMBORNONE, *Incesto travestito. 'Sei personaggi.com' di Edoardo Sanguineti*, in «Parole rubate», 6, 2012, p. 64.

la cartella, e va'»),¹⁷ è realmente funzionale. Nelle ultime scene infatti viene chiesto di commentare un'illustrazione di Achille Devéria per *Gamiani, ou une nuit d'excès* di Alfred de Musset (fig. 1); è proprio a chiosa del *threesome* che si conclude l'educazione della Figlia e il Padre, a quel punto, diviene solo Autore, contestualmente alla lunga citazione a difesa dell'incesto tratta dalla *Philosophie dans le boudoir* (le parole, destinate all'Autore, sono «da recitare prima, durante – per frammenti – o dopo il colloquio Padre/Figlia: il meglio, frammentato durante questo, sovrapposto o no alle due voci»).¹⁸ L'atto viene simulato da uno sparo, al «buio completo»,¹⁹ mentre vengono recitate le battute dell'amplesso di Domancé e Madame de Saint-Ange.

Il toro, per usare la stessa metafora di Sanguineti, viene effettivamente preso per le corna e l'intervento della Madre, richiamata con le stesse parole di Pirandello a commento dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, non ferma il dramma; anzi, la donna viene cacciata con un sonoro «lascia perdere la giustizia, adesso; mi ha rotto le palle, quella»²⁰ dell'Autore. Piuttosto, con un certo compiacimento, viene data la parola a Fèlix Fanés con l'analisi di *El gran masturbador* e il rimando alla «masturbación postpuberal»²¹ secondo Freud. Proprio questo potrebbe essere uno dei temi portanti del testo teatrale di Sanguineti. Se da una parte la trasformazione del Padre in Autore sembrerebbe intendere un certo collegamento con la vita privata di Pirandello (tanto che, l'esclamazione postcoitale «bambina, bella bambina» rimanda agli apprezzamenti di Ferrante Morli alla figliastra Titti Carpani in *La signora Morli, una e due* e riprende contemporaneamente gli iterati «mia piccola mia, piccola mia mia mia» del carteggio con Lietta),²² dall'altra è veramente difficile non ravvisare già dalle prime battute del Padre un riferimento all'atto onanistico: del resto, tale è l'unico rapporto possibile tra il creatore e i suoi personaggi.

Quella che Sanguineti vorrebbe portare sulla scena potrebbe essere una nevrosi nata dall'atto mancato, poi spostata sui personaggi, sulle marionette; un saggio, magari, sull'autocensura pirandelliana come esempio della censura borghese. In questo giocano un ruolo fondamentale quelle che Allasia

¹⁷ E. SANGUINETI, *Sei personaggi.com* cit., p. 44.

¹⁸ Ivi, p. 45.

¹⁹ Ivi, p. 46.

²⁰ Ivi, p. 45.

²¹ Ivi, p. 48.

²² L'esempio, in realtà molto diffuso, è da L. PIRANDELLO, *Lettere a Lietta*, trascritte da M.L. Aguirre d'Amico, Mondadori, Milano 1999, p. 34.

definisce «schegge che nascono e vivono una vita propria»,²³ i lacerti da testi di varia natura consultati da Sanguineti, come le due voci *wow* dal *Grande Dizionario dell'Uso* del 2000 travestite da lemmi del *GDLI*.²⁴ Proprio in questo travestimento nel travestimento forse risiederebbe la chiave per interpretare l'operazione, il messaggio allo spettatore attento che in scena, dietro i vari strati di finzione e di censura, si sta parlando di un caso di studio reale, o almeno presunto tale.

Si parta proprio dal primo monologo, quello sul bambino e il pollaio, che riporta in scena, modificandolo, il racconto di un «totemismo positivo» che Ferenczi descrisse riguardo al piccolo Árpád, del quale «gli interessi totemistici non si ridestano in diretta connessione con il complesso edipico, bensì in base al presupposto narcisistico del complesso stesso, ossia in base alla paura della evirazione».²⁵ La soluzione proposta dallo psicanalista era che «i frequenti rapporti sessuali tra gallo e gallina, la deposizione delle uova e la nascita dei piccoli pulcini» appagavano la sua curiosità sessuale, che aveva di mira propriamente la vita familiare degli uomini. Egli aveva conformato i suoi desideri oggettuali sull'esempio della vita dei galli».²⁶ Il caso viene travestito da Sanguineti come una nevrosi privata per cui da adulto «non ci voglio nessuno, a beccarmi, a me, tra le zampe».²⁷ Il totem-animale, quel pollo che – come si vedrà – nel dramma

²³ C. ALLASIA, «*la testa in tempesta*» cit., p. 32.

²⁴ Cfr. *ibid.*

²⁵ S. FREUD, *Totem e tabù. Psicologia delle masse e analisi dell'io*, traduzione italiana di S. Daniele e E.A. Panaitescu, Bollati Boringhieri, Torino 2001, p. 153. Leggendo la sintesi che Freud fa del racconto di Ferenczi si può anche ravvisare la fonte principale di Sanguineti: «Quando il piccolo Árpád aveva due anni e mezzo, un giorno, durante una vacanza estiva, cercò di urinare nel pollaio, e un pollo gli beccò il membro o cercò comunque di acchiapparglielo. Quando l'anno dopo ritornò nello stesso posto, diventò a sua volta un pollo; non s'interessava più d'altro che del pollaio e di tutto ciò che vi succedeva, e rinunciò al suo linguaggio umano per chiocciare e schiamazzare come un gallo. All'epoca in cui fu sottoposto a osservazione (a cinque anni) aveva riacquisito la parola, ma anche quando parlava il discorso verteva esclusivamente sui polli o altri volatili. Non usava alcun giocattolo, non cantava che canzoni in cui entrasse in qualche modo il pollame. Il suo comportamento verso il suo animale totemico era squisitamente ambivalente: odio e amore smisurati. Il suo gioco preferito era ammazzare i polli. [...] Ma baciava e carezzava l'animale abbattuto, puliva e coccolava i giocattoli in forma di pollo che prima aveva maltrattati lui stesso», *ibid.*

²⁶ *Ivi*, p. 154.

²⁷ E. SANGUINETI, *Sei personaggi.com* cit., p. 27. A proposito del Freud di Sanguineti, cfr. L. NAY, «*Il soggetto vigola, [...] si appropria disinvolatamente del lessico analitico*»: i «*rituali*» della psicanalisi nella Wunderkammer, in *Le forme del comico*, Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti), Firenze, 6-9 settembre 2017,

sanguinetiano presto assume le sembianze di un ambiguo struzzo, è l'oggetto dei sentimenti ambivalenti del soggetto; la seconda prescrizione-tabù analizzata da Freud nelle pagine di *Totem e tabù* in cui si narra il caso di Árpád è del resto che non bisogna avere rapporti sessuali con una donna appartenente alla stessa tribù (o alla stessa famiglia). Insomma, l'incesto – come è noto – è, con l'uccisione del padre, il tabù che per Freud fonda il funzionamento delle stesse società umane. Quelli di Árpád – e del Padre-Autore in *Sei personaggi.com* – rappresenterebbero «i due desideri primordiali del bambino, la cui insufficiente rimozione o il cui ridestarsi formano forse il nucleo di tutte le psiconevrosi». ²⁸ La psicosi portata in scena vede l'incontro e lo scontro tra il pensiero e l'azione, in una partita giocata soprattutto nel dialogo centrale con la Figlia, suo concepimento e oggetto, suo concetto e personaggio, e nell'analisi di alcune immagini da cui partono associazioni intellettuali che andranno a coinvolgere la ricerca lessicografica e la lingua. Il pensiero, ancora una volta, in Sanguineti si identifica con lo strumento principale del linguaggio, ed è il (mancato) governo di tale nave a essere l'oggetto dei suoi *Sei personaggi*.

Nel gioco di seduzione/atto masturbatorio assumono quindi un ruolo fondamentale alcuni documenti, spesso totalmente decontestualizzati, anche a conferma della recente ipotesi avanzata da Chiara Portesine per cui la «produzione in prosa funzioni, per Sanguineti, come un laboratorio di ricerca e sperimentazione atto a testare le potenzialità narrative dell'ecfrasi». ²⁹ Ad esempio, a un certo punto veniamo a sapere che la Figlia porta tra i capelli dei *dreadlock*:

mi toccavo i capelli, lì le dread, l'ho già detto: come mi ha toccato lui, uguale: non so se hai letto Jovanotti, dove parla dello strecciamento dei capelli; facevano i dreadlocks, diceva lui:

quando una, o uno, mi diceva: ma ti piace, lui, dico Jovanotti, sai come dicevo io? Dicevo boh? Poi ridevo: il grande boh, dicevo: ma il grande boh, però, era lui: era mio padre: lo chiamavo così:

lo chiamavamo così tutte:

a cura di F. Castellano, I. Gambacorti, I. Macera e G. Tellini, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2019, pp. 10-17 (disponibile al link https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/le-forme-del-comico/01_02_allasia_nay.pdf, url consultato l'11 novembre 2021).

²⁸ S. FREUD, *Totem e tabù* cit., p. 155.

²⁹ C. PORTESINE, «Una specie di biennale allargata». *Il giuoco dell'ecfrasi nel secondo romanzo di Edoardo Sanguineti*, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2021, p. 14.

In questo caso il riferimento è a uno scritto autobiografico di Lorenzo Jovanotti Cherubini, *Il grande Bob!* del 1998, ricevuto da Sanguineti in dono dall'autore.³⁰ Il passo, dedicato alla paura della calvizie,³¹ era evidentemente noto a Sanguineti, che – come ha già dimostrato Allasia nel suo saggio –³² lo usa diffusamente come fonte delle ricerche lessicografiche. Proprio la scheda di *dreadlock* (fig. 2), presente nel 2001 nello studio dell'autore, riporta il passo appena citato. Il titolo del libro di Jovanotti riveste in ogni caso un ruolo fondamentale nel corso della narrazione: al momento dell'incesto, forse a motivazione del soprannome scelto dalla Figlia, l'interiezione indica la riuscita del gioco sadiano del seduttore:

Figlia non potrei fare il compito con il mio compagno prediletto?
Autore-Padre be', vedi tu, gusti tuoi:
Figlia e con te, boh?
Autore-Padre boh!

(Sparo)³³

E così nel dialogo sulla difficoltà di raccontare i propri cedimenti, direttamente da una delle battute del Padre, si passa a un altro riferimento direttamente dalla scrivania del poeta. Descrivendo il Padre, infatti, la figlia ricorda: «Balthus è morto: così dice, il boh».³⁴ E qualche battuta dopo, infatti, il

³⁰ Il volume è tra quelli presenti nel fondo "Magazzino Sanguineti" della Biblioteca Universitaria di Genova con collocazione STUDIO ES 782.42164092JOVA 1 1; oltre a contenere una collezione di ritagli con recensioni, presenta sul frontespizio una dedica dell'autore a Sanguineti. Era stato infatti lo stesso Sanguineti a presentare il libro di Jovanotti in una libreria Feltrinelli di Genova nel '98 (lo ha ricordato recentemente Andrea Aveto in occasione di un panel del convegno MOD del 2021 dedicato alle *Contronarrazioni*).

³¹ «Non so se diventerò calvo come il mio babbo e se vi dicessi che non me ne frega sarei una merda bugiarda. Me ne frega perché è da quando uno nasce che te la menano con questa storia dei capelli a partire da Sansone fino al parrucchino di Baudo. Me ne frega perché se mi fossi liberato dai recinti mentali costruiti intorno a me dalla società in cui vivo non starei andando in Patagonia in bicicletta. A un certo punto ho incominciato a tirarmi indietro i capelli con la mano davanti allo specchio in bagno, a guardare un po' pensoso il buco del lavandino intasarsi timidamente per il prodotto del mio lavoro di strecciamento dei capelli tendenti a raccogliersi in dreadlocks quando sono lunghi (dreadlocks che non hanno niente a che vedere con quelli di Marley, ma sono come dei topi attaccati alla mia testa)», JOVANOTTI, *Il grande Bob!*, Feltrinelli, Milano 2000, pp. 196-197.

³² C. ALLASIA, *La testa in tempesta* cit., p. 34.

³³ E. SANGUINETI, *Sei personaggi.com* cit., pp. 44-45.

³⁴ Ivi, p. 29.

dialogo tra i due personaggi verrà portato sulla scena proprio a partire dalla morte del pittore francese Balthus, avvenuta proprio nel 2001.³⁵ Nel testo Sanguineti rimanda a un nudo datato 1952-1954, *La chambre* (fig. 3), in cui una bambina scosta le tende illuminando il corpo di una giovane. Non deve essere un caso che, in preparazione all'incesto, sia stata portata sulla scena l'opera di uno dei più controversi ritrattisti del Novecento. L'articolo cannibalizzato, in questo caso, è quello pubblicato su «Corriere della Sera» il 19 febbraio 2001 a firma di Francesca Bonazzoli, *Balthus, l'aristocratico che mise a nudo il '900*, fonte a sua volta di un'altra scheda lessicografica, quella di *neorinascimentale*:

neorinascimentale

manca al GRADIT;

F. Bonazzoli, *Balthus, l'aristocratico che mise a nudo il '900*, in «Corriere della Sera» 19 febbraio 2001: «Disprezzava le convenzioni, le avanguardie e quasi tutti i contemporanei. La sua pittura ha un gusto neorinascimentale, addirittura neoprimitivo (come i pittori del Trecento)»;³⁶

Continua così il gioco di riferimenti erotici, che porterà finalmente all'interrogazione sulle cartoline, anticipate da alcuni rimandi agli Arcani dei tarocchi che per Franco Vazzoler corrispondono a quelli stampati da Nicolas Conver a Marsiglia nel XVIII secolo.³⁷ Come si è già avuto modo di anticipare, anche nel caso delle cartoline c'è una connessione con delle immagini reali, portate sulla scena sotto forma di un regalo «preso in un museo». ³⁸ Più che un *souvenir*, si potrebbe supporre dai lacerti in francese e tedesco che le immagini arrivino da un catalogo Taschen curato da Gilles Néret, *Erotica universalis*, del quale circola un'edizione tedesca, inglese e francese da cui Sanguineti sembrerebbe avere cannibalizzato alcune

³⁵ «AUTORE-PADRE è morto Balthus: FIGLIA ma cazzo! che Balthus chi? AUTORE-PADRE leggi qua: “disprezzava le convenzioni, le avanguardie e quasi tutti i contemporanei”: [...] “la sua pittura ha un gusto neorinascimentale, addirittura neoprimitivo (come i pittori del Trecento)”: leggi, dà! FIGLIA “in un'intervista dichiarò che gli sarebbe piaciuto essere ricordato come un tardo, tardissimo epigono di Masolino da Panicale”: quanti anni aveva? AUTORE-PADRE 93: FIGLIA cazzo: 93? AUTORE-PADRE dipingeva bambine su bambine; guarda qua: “la chambre”: FIGLIA cazzo!», ivi, p. 30.

³⁶ ARCHIVIO SANGUINETI'S WUNDERKAMMER, N302.

³⁷ F. VAZZOLER, *Il chierico e la scena. Cinque capitoli su Sanguineti e il teatro*, Ganova, il melangolo, 2002, p. 165. Di parere diverso è J.S. IMBORNONE che ravvisa un rimando al mazzo di Bonifacio Bembo del secolo XV (*Incesto travestito* cit., p. 67).

³⁸ E. SANGUINETI, *Sei personaggi.com* cit., p. 36.

frasi.³⁹ Il progetto Magazzino Sanguineti⁴⁰ non ha ancora schedato, nel momento in cui scrivo, l'opera dalla collezione del poeta, quindi non possiamo avere la certezza che il testo fosse in suo possesso, ma il contenuto delle cartoline, oltre al testo citato, potrebbe farne supporre almeno la consultazione durante la redazione del travestimento, anche perché il titolo viene esplicitamente richiamato dalla Figlia verso la fine del dramma.⁴¹

Si veda il primo esempio:

Figlia allora, dunque: c'è un tipo in divisa, ma è una divisa fuori moda, a cavallo: ma non è un cavallo: cioè, non è che non è: è a cavallo, ma non è a cavallo di un cavallo:

Autore-Padre e allora?

Figlia è una specie di struzzo, che sta su due zampe: le zampe sono da un cavallo: forse da struzzo, anche, non so: che cazzo ne so, io, di uno struzzo?

Autore-Padre guarda un bambino che vola in cielo, con una fiaccola, con una corona: chi è?

Figlia cazzo ne so, io?

Autore-Padre è amore, tesoro del tuo papà!

Figlia amore?

Autore-Padre amore amor, portami tante rose:

Figlia ci ha due rose, il militare, in mano: due rose nella mano destra.⁴²

All'interno della descrizione, arriva la prima associazione libera, per richiamo puramente lessicale: un amorino e un mazzo di rose in mano al cavaliere rimandano automaticamente alla canzonetta dei Camaleonti *Portami tante rose*, esasperante e strillante motivo romantico anni Sessanta che da una parte sottolinea la differenza d'età tra i due personaggi, dall'altra rende forse più ambiguo il rapporto tra Padre e Figlia.

³⁹ G. NÉRET, *Erotica universalis. From Pompeii to Picasso*, Taschen, Köln 1995. Le immagini in appendice all'articolo fanno riferimento a quest'edizione.

⁴⁰ Il progetto, nato dalla collaborazione tra l'Archivio del Novecento in Liguria e la Biblioteca Universitaria di Genova, si è posto l'obiettivo di divulgare l'opera del poeta genovese attraverso il sito «in progress» <http://magazzinosanguineti.it>; contestualmente, la collezione libraria dell'autore è in corso di riordino presso i locali della Biblioteca Universitaria, grazie anche alla schedatura delle annotazioni d'autore custodite nei volumi all'interno del progetto Amargine; cfr. M. BERISSO, *Nella biblioteca di Sanguineti: la sezione dantesca*, in *Ritatto/i di Sanguineti* cit., pp. 49-59.

⁴¹ «ma è sempre l'Erotica Universalis. Benedikt Taschen Verlag di Köln», E. SANGUINETI, *Sei personaggi.com* cit., p. 43.

⁴² Ivi, pp. 37-38

Autore-Padre bene: va' avanti:

Figlia lo struzzo è fatto a colonna, per capirci: la testa è molto strana: è come tenuta su, lì, da una benda, non capisco: e poi c'è un'altra benda, che è come le redini: lo struzzo è come fatto da due borsoni. color carne: bel colore! ma la testa è una piramide molle, come: è più colorata: e sputa!

Autore-Padre come?

Figlia sputa, guarda: sputa:

Autore-Padre è vero:

Figlia e c'è una donna, davanti allo struzzo:

Autore-Padre è Maria Antonietta:

Figlia e chi è?

Autore-Padre non importa, tiremm' innanz'!

Figlia ma boh, ma come parli?

Autore-Padre avanti, su: lui, a cavallo, è La Fayette:

Figlia la donna, quella, ha una piuma in testa, bianca, e gratta la sella dello struzzo: sono peli, però: è una sella di peli: sono palle di peli: cioè, peli di palle.⁴³

L'immagine che ha in mente l'autore in questo caso è una vignetta satirica anonima (fig. 4), probabilmente diffusa dopo il trasferimento di Luigi XVI e consorte al palazzo delle Tuileries, in un estremo travisamento del gesto romantico dal Generale sul balcone per convincere la folla ad applaudire la regina. La descrizione di Sanguineti è condita dai commenti dell'Autore-Padre con l'associazione alle famose parole di Amatore Sciesa pronunciate in via Cantù. In particolare, in questo secondo caso, si potrebbe quasi ravvisare un accostamento della forza di *thanatos* a quella di *eros*: la regina, come Sciesa, viene accostata automaticamente al tragico destino, lo stesso che potrebbe attendere i due incestuosi (e che, come si vedrà, toccherà alla Madre).

Ancora più esplicita, e associata direttamente alla prima immagine, è la descrizione del sogno della vergine alternato alle riflessioni lessicali già analizzate da Allasia nel suo saggio:⁴⁴ la connessione tra l'eroticismo e la mania privata di cui tanto si è scritto (e che sarebbe stata confessata solo nel 2004 sull'«Unità») potrebbe forse essere un riferimento al gioco creativo autorale. La seconda descrizione⁴⁵ infatti porta di nuovo in scena degli struzzi,

⁴³ Ivi, pp. 38-39.

⁴⁴ C. ALLASIA, «*La testa in tempesta*» cit., p. 33.

⁴⁵ «FIGLIA ci sono quattro struzzini, qui: dico per dire, struzzini: struzzotti: come si dice? [...] AUTORE-PADRE va be', vediamo: c'è una ragazza in un letto, un grande letto, nuda, che agita le gambe, che così si scopre: c'è un pezzo della coperta, un angolo appe-

malgrado in questo caso (la vignetta anonima *Le rêve d'une pulcelle*, fig. 5) la rappresentazione dei genitali maschili non lasci adito ad alcun dubbio: l'autore ha evidentemente voluto continuare il gioco dei rimandi ai pennuti concesso dalla cavalcatura di La Fayette e collegato al caso freudiano che apriva il testo. Il tabù dell'incesto, qui eretto a totem infantile per il Padre-Autore, assume ancora una volta la forma dell'oggetto verso cui è stato spostato. Ci vorrà solo un'ultima immagine per portare a galla il desiderio del seduttore, un'illustrazione priva di falli che permette quindi di orientare il gioco verso la cartolina di Deveria già citata: si tratta in questo caso delle strisce di *Guendalina* di John Willie, ancora una volta presentate attraverso i tre titoli in cui è redatto il testo edito da Taschen.⁴⁶ Di qui, sarà facile intuirlo, l'incesto con cui abbiamo aperto questa riflessione ha la meglio sul pensiero lessicografico e porterà ben presto al finale apocalittico con la morte della Madre e l'invocazione prima del «sipario»,⁴⁷ poi della «tela».⁴⁸ Come dichiarò lo stesso autore, si tratta di «un rinvio a un teatro di burattini»⁴⁹ che vuole

na, gialla, che se la leva, se la solleva, con un piede, con il piede destro: ha una camicia da notte, ma non nasconde niente: si vede tutto: vedi? [...] FIGLIA va be', boh: intorno alla ragazza, ai quattro angoli, si vedono quattro ragazzine: partiamo da quella in alto, a sinistra: quella cavalca lo struzzottino: [...] ah sì, lo struzzottino, che quella se lo cavalca con le chiome sciolte: quella in alto a destra, che ha le chiome raccolte – a proposito, quella di sinistra ci ha i capelli sciolti che si fondono con i peloni dello struzzo: che è molto peloso, sotto: adesso ritorno su a destra: quella lì, guarda lì, che se abbraccia lo struzzo che ci fa come una lap dance: [...] allora, in basso, a destra, c'è una ragazzina che sembra che nuota, nuda come tutte le altre, e si bacia la testa, alla bestia: l'ultima, in basso, a sinistra, si fa dare un'altra lappata, o lapperia, vedi tu, soltanto mche non se lo tiene in braccio, ma ci sta come aggrappata, e con lo sguardo al cielo, beata: beata lei!». E. SANGUINETI, *Sei personaggi.com* cit., pp. 39-43.

⁴⁶ «FIGLIA qui ci stanno due donne: due sadolesbicone, è evidente, ma niente male: AUTORE-PADRE niente male, dici bene: FIGLIA un angolo di una stanza vuota: a sinistra, la vittima, diciamo così, capelli neri, tutto nero: i guanti lunghi, i capelli corti, il bavaglio in bocca, le culottes, le giarrettiere, le calze, le scarpe a punta: allora: i polsi legati da grosse funi sono anche legati a una corda che pende dal soffitto: il soffitto non si vede, ma c'è, ci sarà, per forza: sta a testa in giù, il mazzo in su, tutta piegata, legata anche ai gomiti, alle ginocchia, alle caviglie: ti ho detto che ha i tacchi altissimi? che sono nere anche le giarrettiere? che gli occhi neri le escono dalle orbite? bene, ti ho detto tutto, papà mio: AUTORE-PADRE e l'altra? FIGLIA l'altra la frusta, con gusto, questa nera: ha un'aria cattivella, e ha i capelli rossi, è ovvio: anche lei, però, tuene i guanti lunghi, neri, calzoncini mini di plastica nera: ha una camiciotta bianca soltanto, che ci spuntano le pàpule, che è come chi dicesse i lattaioli, ma è voce di suata:», ivi, pp. 43-44.

⁴⁷ Ivi, p. 51.

⁴⁸ Ivi, p. 52.

⁴⁹ *Il grande teatro è solo hard* cit., p. 21.

ricordare allo spettatore «l'autonoma ricreazione di un testo che celebra l'assoluta libertà del mezzo espressivo teatrale».⁵⁰

Varrebbe però la pena di chiedersi cosa muova questi esseri artificiali, tornando ancora una volta all'Árpád di Ferenczi: lo stesso (anti)eroe del dramma (anti)pirandelliano portato in scena da Sanguineti sarebbe insomma un personaggio preso direttamente da un'altra opera, e neanche un testo teatrale. L'artificio, in questo caso, è di riutilizzare personaggi ed eventi da un altro immaginario, senza dover parodizzare quel dramma borghese di cui già il narratore di Agrigento aveva in qualche modo celebrato le esequie. I vestiti vistosamente finti dei caratteri pirandelliani vengono qui sostituiti da una serie di marchi e prodotti che tratteggiano, se necessario, la provenienza della famiglia di *Sei personaggi.com* (il «giacchino Miss Sixty, finta pelle», «la mini», «la sciarpa Onyx [...] sul nero [...] pelosa»)⁵¹ ma che pirandellianamente non ne compromettono l'impalpabilità. Sono personaggi difficili da tratteggiare, e l'atmosfera surreale creata da Liberovici⁵² ovviamente contribuisce a spaesare il lettore.

Mentre la Madre evidenzia il cortocircuito che viene a crearsi sul palcoscenico descrivendo il teatro visto dall'attore con le parole di Mommina in *Questa sera si recita a soggetto*,⁵³ l'Autore, separatosi una buona volta dal personaggio del Padre, si proferisce in addii «al mondo» e alle «donne, donnine»:⁵⁴ i personaggi sono stati sciupati, hanno finalmente compiuto la loro vicenda e possono essere liberati dall'ostaggio del *Gran masturbador*. Rimane tuttavia il dubbio sul significato della «guerra etimologica»⁵⁵ portata sulla scena tra le cartoline dell'*Erotica universalis*. Maria Dolores Pesce ha parlato di «pseudo giocosità infantile»,⁵⁶ ma sarebbe piuttosto consigliabile

⁵⁰ J.S. IMBORNONE, *Incesto travestito* cit., p. 73.

⁵¹ E. SANGUINETI, *Sei personaggi.com* cit., p. 27.

⁵² Nelle parole del regista, «dalla lettura della riscrittura di Edoardo [...] sono stato [...] fortemente ispirato per la definizione della scenografia acustica, che ha una sua precisa funzione ancora prima che l'Autore entri in scena. All'inizio, come un suono quasi subliminale che accompagna il pubblico, tra il quale ci saranno anche gli attori, all'interno del luogo teatrale; poi, come un violento attacco sonoro simile a quello che si verifica quando il modem si connette a internet; e, infine, come intrecciarsi delle voci che, attraverso sei altoparlanti scesi tra il pubblico dalla grataccia, recitano in modo frammentato la prima battuta del testo», *Il testo, la musica, la scrittura scenica* cit., p. 126.

⁵³ E. SANGUINETI, *Sei personaggi.com* cit., p. 50.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ ID., *Etymologicum minimum*, in IDEM, *Il gatto lopesco. Poesie 1982-2001*, Feltrinelli, Milano 2010.

⁵⁶ M.D. PESCE, *Edoardo Sanguineti e il teatro* cit., p. 129.

tornare all'inizio, al Freud di *Totem e tabù*. Mentre il «primitivo [...] è privo di inibizioni, il pensiero si trasforma senz'altro in azione, per lui l'azione è per così dire un sostituto del pensiero», il nostro drammaturgo ha voluto portare sulla scena, si diceva, la nevrosi nata dal desiderio incestuoso. Ebbene, «il nevrotico è inibito soprattutto nell'agire, in lui il pensiero sostituisce soprattutto l'azione».⁵⁷

Si tratta di una nevrosi chiaramente sociale, se diamo retta ai rimandi a Groddeck nella già citata intervista concessa a Bonavita:

ci possono essere spettatori pronti a denegare, ma ormai esiste una presenza pervasiva del sesso nella nostra società. Viviamo immersi nel sesso [...] Da una parte c'è il mercato che si è impadronito del sesso e lo ha mercificato, dall'altra un potente sistema di censure. Altre culture vivevano il sesso in maniera più esplicita e diretta. Il mondo borghese vive di censura.⁵⁸

La riflessione sul linguaggio, nella forma dello studio etimologico, diviene forse l'ultimo scoglio della ragione quando sta per prevalere l'istinto, l'ultima spiaggia del super-io borghese. Se «non si dice»,⁵⁹ non si rivela, almeno a teatro, la vera identità dello «struzzotto», si può arginare la deriva – per l'Autore-Padre – nello studio della lingua, a meno che questo non divenga una distrazione.⁶⁰ Contestualmente, però, anche il mezzo della ragione, lo si è ribadito altrove, potrebbe trasformarsi in una «specie di mania». Tuttavia, come ha sottolineato lo stesso Sanguineti, «vincere le manie è molto più difficile che vincere qualsiasi attitudine del carattere»: ⁶¹ ebbene, vincere la *libido*, volendo chiudere groddeckianamente, potrebbe forse essere un'impresa ardua, per quanto borghesi o imborghesiti cerchiamo di essere.

⁵⁷ S. FREUD, *Totem e tabù* cit., p. 183.

⁵⁸ *Il grande teatro è solo hard* cit., p. 16.

⁵⁹ E. SANGUINETI, *Sei personaggi.com* cit., p. 39.

⁶⁰ «mi stai distraendo», *ivi*, p. 41.

⁶¹ Luca Terzolo intervista Edoardo Sanguineti, 31 marzo 2004 alla Convention internazionale di Genova passione cultura, Teatro Carlo Felice, UTET cultura e Garzanti Grandi Opere, in C. ALLASIA, *Alle origini della Wunderkammer lessicografica* cit., p. 44.



Sans rien perdre de ma position, je parvins à saisir fortement les cuisses de la Contesse, et les tenant élevés au dessus de ma tête, je portai à loisir, une langue active et dévorante sur son poctis, en feu.

FIG. 1. «Sequences of lithographies attributed to Achille Deveria for the obscene novel by Alfred de Musset Gamiani or A Night of Excess, c. 1848», raccolto in G. NÉRET, *Erotica universalis* cit., p. 272.

dreadlock

L. Jovanotti, Il Grande Boh! (1998), p. 197: "A un certo punto ho cominciato a tirarmi indietro i capelli con la mano davanti allo specchio in bagno, a guardare un po' pensoso il buco del lavandino intasarsi timidamente per il prodotto del mio lavoro di strecciamento dei capelli tendenti a raccogliersi in dreadlocks quando sono lunghi (dreadlocks che non hanno niente a che vedere con quelli di Marley, ma sono come dei topi attaccati alla mia testa)";

FIG. 2. Archivio Sanguineti's Wunderkammer, D1308.

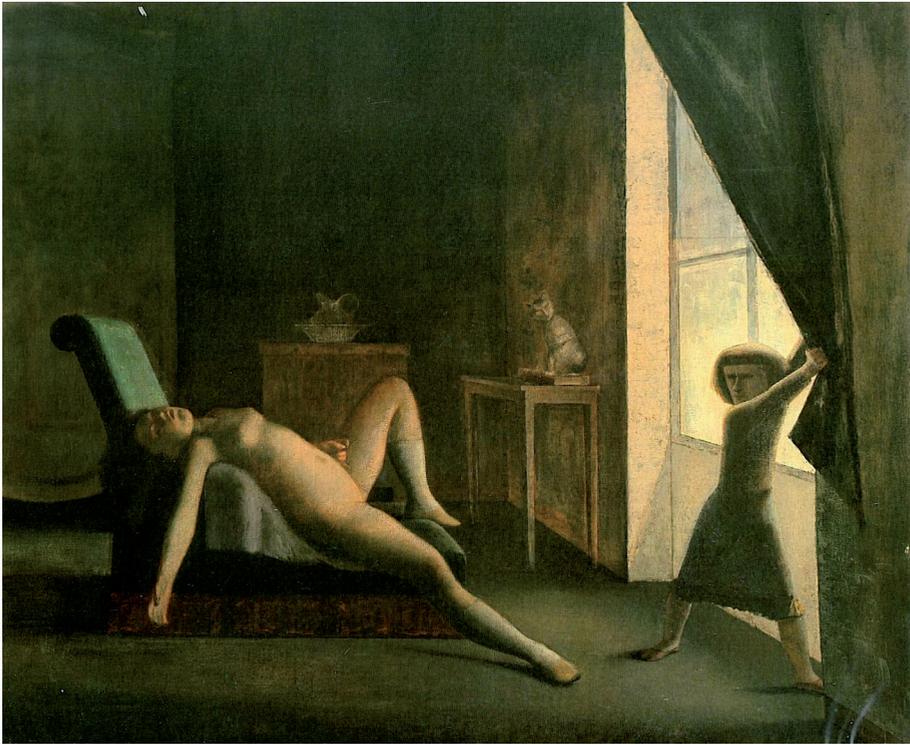


FIG. 3. *Balthus, La chambre.*



FIG. 4. «*La Fayette and Marie-Antoinette. Sequel to the satires above*», raccolto in G. NÉRET, *Erotica universalis* cit., p. 201. L'illustrazione della pagina precedente, di cui questa è un seguito, mostra i due personaggi intenti a masturbarsi a vicenda; la didascalia recita «*Satire on the Oath of Fidelity to the Nation, the Law and the King, decreed by the National Assembly*».

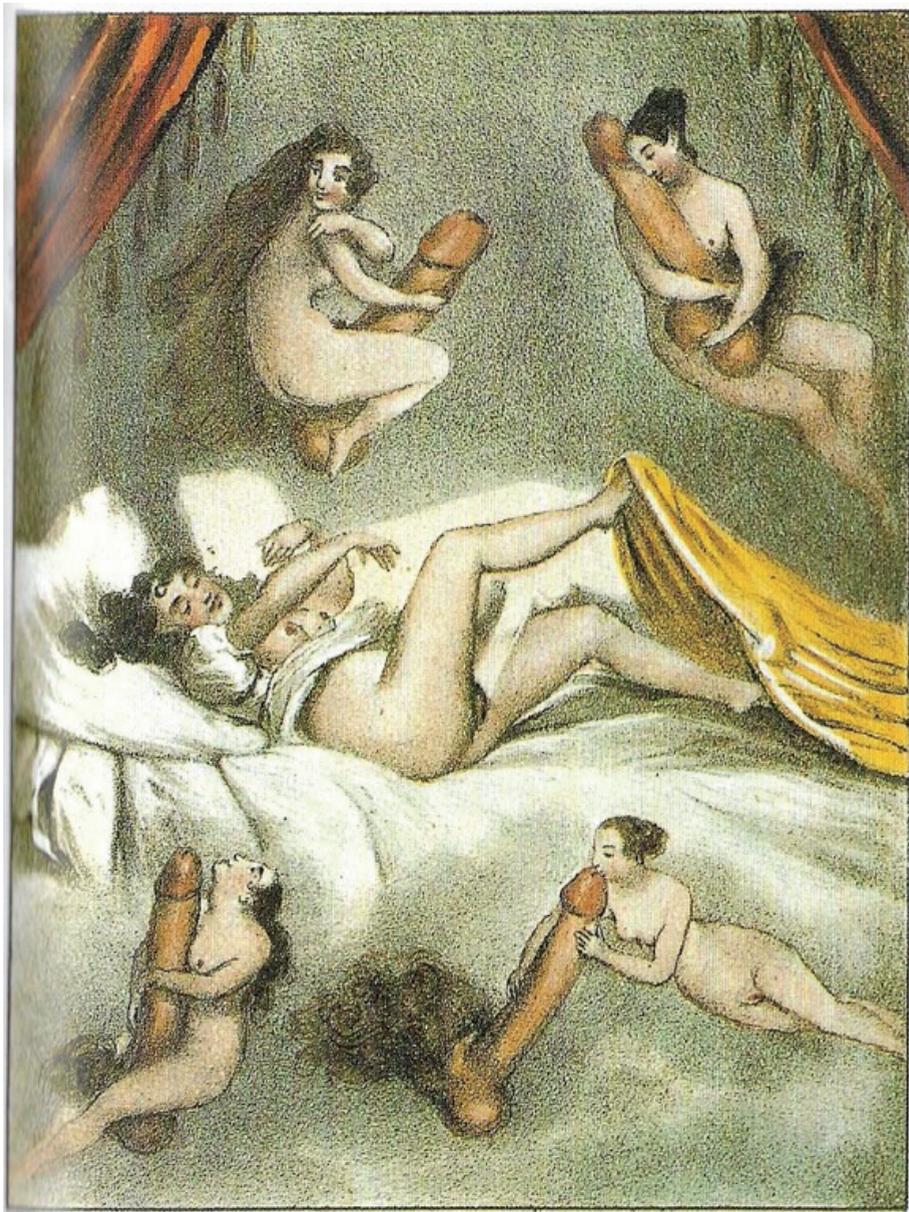


FIG. 5. «The Virgin's Dream», raccolto in G. NÉRET, *Erotica universalis* cit., p. 269.

ROSA GIULIO, *I Sei personaggi di Pirandello dalla scena allo schermo* • SILVIA ACOCELLA, *Sei personaggi in cerca di schermo* • BEATRICE ALFONZETTI, *L'ultima risata. La Figliastra e le altre, tra fine e finali* • ANDREA AVETO, *12 dicembre 1921: la prima genovese di 'Sei personaggi in cerca d'autore' (con un allegato)* • RINO CAPUTO E ANGELO FÀVARO, *I 'Sei personaggi' di Pirandello. Dialogo critico* • GRAZIELLA CORSINOVÌ, *La creazione del "personaggio": sintesi e reinvenzione geniale di fonti culturali multiple attraversate dal brivido del paranormale* • PASQUALE DE CRISTOFARO, *Sei personaggi, tre congetture e un azzardo* • ANGELO FÀVARO, *'Sei personaggi in cerca d'autore': violazione/capovolgimento della tragedia nel pirandelliano teatro del dubbio* • ISABELLA INNAMORATI, *Rovesciare la prospettiva. Note su 'In cerca d'autore. Studio sui Sei personaggi' per la regia di Luca Ronconi* • LORENZO MANGO, *I 'Sei personaggi' secondo Memè Perlini* • MARCO MANOTTA, *Marionette in cerca d'autore. Un'Elettra per Pirandello* • ALDO MARIA MORACE, *Sulla variantistica dei 'Sei personaggi'* • FLORINDA NARDI, *Sei personaggi in cerca di scena* • PAOLO PUPPA, *Il Figlio ('Sei personaggi in cerca d'autore' nella versione del Figlio)* • LORENZO RESIO, *«Era un pollo come»: Edoardo Sanguineti dal "teatro nel teatro" al "teatro dell'incesto" con 'Sei personaggi. com'* • ANNAMARIA SAPIENZA, *Smascherare il dramma: la regia di Carlo Cecchi dei 'Sei personaggi in cerca d'autore'* • ANTONIO SICHERA, *I 'Sei personaggi' tra intelligenza e pathos* • MONICA VENTURINI, *«Giù il sipario». Personaggi, cifre, motivi tra novelle e teatro* • Abstracts.