

Sul teatro di parola di Sanguineti

MARIA ANTONIETTA GRIGNANI

NELLA LETTERATURA DEL NOVECENTO MOLTI, NATI POETI O NARRATORI, HANNO SENTITO IL FASCINO DELLA COMUNICAZIONE TEATRALE, NELLA FORMA PRIMARIA DI INVENZIONE E ANCHE IN QUELLA, MEDIATA, DI TRADUZIONE DI TESTI CLASSICI PER LA SCENA. Chiedersene la ragione vuol dire toccare le riflessioni sul linguaggio, un oggetto tematizzato ossessivamente nel secolo che si è concluso, non solo presso i filosofi, gli specialisti e i semiologi, da Saussure a Benveniste, dallo strutturalismo alla *textlinguistik* e alla linguistica pragmatica, ma anche nelle cucine artigianali e idiosincratiche degli autori. Da una parte il linguaggio è assurdo a prerogativa eccellente, la più strutturata e tipica dell'umano, sopra un mondo non afferrabile o caotico; dall'altra, invece, è caduto in sospetto, come icona di una perenne approssimazione equivoca e fallace all'aspetto non dicibile di quella sfinge che è la realtà. All'interno delle riflessioni teoriche, si è sviluppata l'attenzione per i fenomeni dell'oralità, magari all'incrocio con suggestioni della psicanalisi, che valorizzano la forza oscura e pre-semanticca della voce, sottolineandone le componenti pulsionali, incontrollate, e dunque non logocentriche, e introducendo un ulteriore termine degno di attenzione: la *vocalità*, che è suono materiale, fisiologico e individuo, cosa diversa dall'*oralità*, categoria della comunicazione articolata che non ubbidisca ai codici dello scritto. Va da sé che entrambi gli aspetti, nel lavoro di scrittura, assumono un colore riflesso e intenzionale, rispettivamente come 'simulazioni' di vocalità e di oralità. Ma la *fabula agenda* del testo drammatico, predisposto per la recitazione, è tutta sbilanciata verso la *fabula acta* che verrà, dove la voce naturale, il gesto e i fattori paralinguistici si pigliano una bella rivincita nel corpo dell'attore; data la complessità semiotica della comunicazione teatrale¹.

A monte delle diverse declinazioni epistemologiche sul tema della *dicibilità* del mondo stanno alcuni atteggiamenti reattivi, storicamente motivati nella tradizione occidentale. L'intellettuale da decenni sa che sono decorsi i termini utili dei modelli e delle codificazioni letterarie, utensili proverbialmente rigidi e inservibili ai fini dell'energia interattiva che si vorrebbe imprimere al mezzo. Per di più accusa una sorta di isolamento, collegato con mille lacci ai dubbi della civiltà umanistica, assediata dalla tecnologia e dai codici non gutenberghiani dello sviluppo capitalistico occidentale, in un'epoca orientata a mercificare tutto, comunicazione a stampa e lettura comprese. Una risposta alla difficoltà a rapportarsi con l'universo linguistico è l'istituto del teatro: luogo di superamento di quella distanza tra autore e lettore procurata dalla caduta dell'aura e del mandato degli intellettuali; un fenomeno che ha generato nei più un senso di sottrazione del destinatario. Tanto per fare dei nomi in ambito italiano, non è un caso che scrittori come Pasolini, Luzi e Sanguineti, nel pieno della maturità, abbiano investito sul teatro di parola, partendo da impostazioni ideologiche e di poetica che più divergenti non si potrebbe, ma sentendo tutti quanti l'insufficienza della postazione puramente cartacea e dei consueti canali editoriali. Mentre il lettore implicito (quello configurato dall'opera) stenta a travasarsi in una moltitudine passabilmente idonea di lettori reali, il teatro garantisce il lavoro con regista e attori; tutto finalizzato alla compresenza e alla reazione immediata del pubblico.

In un'intervista del 1988, Sanguineti l'ha detto chiaro: «Il teatro mi interessa proprio come uscita, fra l'altro, dalla solitudine della scrittura. La cosa che più mi appassiona è questa idea di collaborazione lavorativa e, quindi, come si dice del cucire un abito, scrivere un testo addosso a uno spazio, a un corpo di attore, a una voce». E ha aggiunto notazioni più personali sulla fascinazione dello spettacolo di piazza «come grande rumore, mettendo tutto l'accento sopra la gestualità, lo spazio, la presenza fisica», certo nel ricordo dell'*Orlando furioso* 'travestito' vent'anni prima per la messa in scena di Luca Ronconi, memorabile infrazione alla sintassi drammaturgica usuale, con i paladini che descrivevano se stessi e le proprie azioni, mentre il pubblico si spostava tra le varie 'stazioni'².

Postura (neo)avanguardistica mai rinnegata, in conflitto con la linea lirica autoreferenziale del 'poetese' nostrano; fedeltà al materialismo storico e più precisamente alla costellazione Marx, Gramsci, Freud (e Jung); nesso posto sul binomio linguaggio-ideologia, che conduce a un esercizio critico destabilizzante in quanto ripugna a qualsiasi indulgenza compiaciuta sulla religione del soggetto e sulla parola avulsa dal contesto. Tutto questo ha spinto Sanguineti a sperimentare nuovi percorsi e un inedito trattamento del linguaggio non solo in poesia, ma pure nelle varie manifestazioni prosastiche. «Noi che riceviamo la qualità dai tempi», ha ripetuto con il Foscolo nei versi di *Laborintus* e nell'attività critica per alludere a un uso mai neutro dello strumento verbale, in perenne ascolto e colluttazione con l'ambiente linguistico, talora atrocemente conformista e eterodiretto, con cui si trova a lottare lo scrittore, se vuole farne saltare gli stereotipi e gli ideologemi. Fatta salva la speranza dei poeti 'santi anarchici' nell'impulso costruttivo per un futuro mondo diverso, il momento distruttivo, della negazione e dell'antitesi, per lui è l'unica forma sana e criticamente motivata di realismo³. Non solo *bisogna* assolutamente

essere moderni, in un rapporto serrato con l'oggi, che ovviamente non esclude coscienza e conoscenza della tradizione, ma *si è* inevitabilmente moderni, per esempio quando si traduce, essendo ogni traduzione una attualizzazione; ogni atto di trasmissione culturale un 'travestimento': sì, proprio nel senso antinaturalistico di un teatro straniato e crudele in cui corpo, gesto e parole siano consapevoli - e rendono il pubblico consapevole - della 'falsificazione' o maschera di un soggetto, di un luogo, di un tempo che rinviano ad altro soggetto, ad altro luogo, ad altro tempo. Chiaro il riferimento al binomio Brecht-Artaud, senza i quali nessun grimaldello puramente 'grammaticale' potrebbe dar ragione delle manipolazioni linguistiche e stilistiche del teatro (e non solo del teatro) dell'autore 'novissimo'⁴.

Con le premesse sveltamente richiamate, si capisce subito il fallimento cui la pura nozione di mimesi dello standard dell'oralità porterebbe, qualora applicata all'esperienza sanguinetiana come scelta a senso unico e a un solo valore: la categoria di parlato o di oralità o di colloquialità, ammesso che dia contributi decisivi quando si applichi a casi individui di oggi, ha per Sanguineti semmai un valore contrastivo, in quanto è energicamente estranea all'appiattimento seduttivo sopra una pacifica enciclopedia linguistica del destinatario medio; e semmai rimanda alla messa in scena di locutori non letterati e comunque scoronati di ogni bellurie derivante dal registro linguistico dell'intellettualità. È un po' come la nozione di stile semplice, che non ha in sé valore ermeneutico, ma funziona nella tradizione italiana del Novecento solo in quanto contrapposta a quella di espressionismo linguistico, di marca gaddiana, attraverso il filo rosso configurato da Gianfranco Contini. Il ricorso al profilo stilistico medio-basso è ovvio se si pensa all'opzione antisublime dell'autore e alla destinazione teatrale; ma è ingannevole se teniamo conto che, a una letteratura esemplata su ben pettinati codici scritti, Sanguineti non sostituisce una complicità mimetica con l'esistente, bensì uno stile volutamente *semplificato* e depauperato per mobilitare le capacità critiche, nelle forme - divertite e divertenti - della falsa registrazione, del rovesciamento antigrazioso e volutamente 'povero', della citazione e del montaggio comico o crudele rispetto all'omologazione che ci sta intorno. Dalla fine degli anni Cinquanta, prima che gli studi sull'oralità si imponessero all'attenzione dei linguisti, Sanguineti ha intuito non solo che il parlato non è mai nitido e quindi sarà soltanto registro parodizzabile, ma che è menzogna sociale, degna semmai di esagerazione; e cioè di un travestimento ipercaratterizzato e paranoico, che liberi una satira dei ruoli del vissuto attraverso l'allegoria di una ipobole, da grammatica sventrata. Se oggi Sanguineti, con un autore di altra generazione come Ton-delli, sembra patrono dei giovani narratori in quel *parlato piucchepparlato* e in quella variante *ipermedia* che cannibalizza anche certi sottocodici giovanili o mediatici soggetti a degrado, bisogna tenere alta la guardia della vigilanza sulle finalità della deriva, cioè di volta in volta accertare se sotto analoghe patine linguistiche stia una strategia straniante, un atto illocutorio finalizzato alla demistificazione, come è nel nostro autore; o non invece un puro rifiuto dell'italiano per bene e una mimesi 'realistica' e demagogica di contesti alienati, cioè un atto di conformismo⁵.

Cercherò qui di segnalare qualche fatto linguistico, o meglio strategia stilistica, del teatro sanguinetiano nella sua prima stagione, in blanda diacronia e con un

occhio ai romanzi coevi. Tenuto conto che certe marche della scrittura per la scena sono antiche e connaturate al genere (indicalità, tratti di oralità riflessa e programmata, enunciati sospesi e ripresa a eco da una ad altra battuta, disposizione enfatica dei componenti e frasi scisse, segnali discorsivi come le interiezioni), punterò piuttosto sull'inflazione di procedimenti 'normali', per segnalare via via l'eccedenza e l'eventuale devianza dal codice, che l'intenzione provocatoria di Sanguineti mette in atto.

Al 1959 risale *K*, breve *pièce* a due voci, in quattro scene, rappresentata a Palermo nel 1963, contrassegnata da un'unica didascalia iniziale indicante una sala di caffè a Praga nell'inverno 1922. La sigla *K* vale Kafka, come *J.* indica Gustav Janouch. A parte i molti inserti in tedesco, ad effetto straniante, le innovazioni linguistiche consistono in movimenti sintomatici per la media di scrittura teatrale di quegli anni e forieri di sviluppo, ma non ancora trasgressivi⁶. C'è una enorme frammentazione degli enunciati con lineette e punti sospensivi per indicare gli inceppamenti della confessione e la sostanziale impotenza della comunicazione verbale; proprio in Kafka che tutto aveva sublimato alla pratica compensatoria della scrittura. Compaiono già parentesi insistite e riprese a rendere la fatica e l'incertezza enunciativa, mentre il dialogo si aggira intorno a pochi termini-chiave (*pathicus, ripetizione, cominciamento, coazione*). Il Franz Kafka di Sanguineti non si esprime come un grande scrittore, ma si riduce a un figlio nevrotico, ossessionato dalla coazione a ripetere e da un padre che, «ai solidi principi di morale» impartiti al rampollo, soleva accompagnare un gesto incongruo, quello comico e coatto di 'toccarsi il culo'. Il ricorso a un dettaglio di basso corporale, che qui si affaccia nella forma di una movenza inattesa, rientra in una serie di tic inflitti dal corpo al Super-io, che in prosa e poesia sarà uno dei capisaldi del materialismo e della cultura psicanalitica sanguinetiani⁷.

E la frantumazione sintattica, già segno della rottura di coerenza melodica della forma per un'opzione atonale, riassumibile nel binomio *discontinuità / montaggio* tanto caro al Sanguineti futuro, non pesca ancora negli strati sottostandard del linguaggio, ma si limita a enfatizzare fenomeni accettati nella prassi teatrale, come la paratassi, la *conduplicatio* nel cosiddetto andamento a eco o frase foderata, la struttura nominale dell'enunciato, la ripetizione in ripresa da una battuta di dialogo all'altra e la *correctio*, a gradienti faticosi segnalati da lineette⁸:

E credevo, credevo di averla supplicata – di essere meno – meno gentile – credevo.

Gustav, è vero. Se devo concludere, se, oggi, dovessi concludere, se concludo, oggi, se oggi, Gustav concludo – io – ebbene – io ... io concludo ... come mio padre! Gustav, come mio padre!

Per disperazione. O per ironia. No, - soltanto per disperazione. Evoco, se posso, quando posso, per ironia forse, la disperazione. Per disperazione - la disperazione - la gentile disperazione del mio passato.

Pur nell'economia di mezzi retorici, è notevole il lavoro su associazioni per analogia fonica, significanti simili e significati divergenti, che preannuncia la vocazione 'comica' al bisticcio e al lapsus, l'amore per corrosioni e collusioni allitterative e paronoma-

stiche del significante, generatrici di inceppamenti nella ricezione e di una semantica supplementare: *turbare/disturbare, esternare/eternare, morbido/morboso*.

Traumdeutung (1964) per quattro voci di nuovo in sigla, che si atteggiano in scena come davanti a uno spartito di quartetto per archi, con un'impaginazione in partitura delle battute che invoca appunto la suggestione strumentale, è accompagnato da una nota molto importante, di affidamento al 'gesto linguistico', senza le consuete stampelle delle didascalie o istruzioni sceniche, criterio che nel teatro l'autore seguirà anche più tardi: «Legato all'idea di un teatro di parola, e perciò nemico di ogni didascalia (e amico di un linguaggio che suscita e decide, da solo, lo spazio teatrale, e la scena, e il gesto)». Il mito dell'esplicabilità totale dei sogni per il mezzo dei segni verbali è qui rovesciato come un guanto, perché i nastri simultanei dei quattro monologhi implodono e non conseguono dialogicità, mentre si concludono con un nulla di fatto e una piroetta comica, nell'unica sillabazione all'unisono di una cantilena infantile nel finale: «Giro, giro tondo, casca il mondo ...». I sogni, in intreccio di voci che risulta visivamente un montaggio per sequenze alternate e interrotte, non sono dunque ricondotti a unità né si ricompongono, evocando quadri incerti, punteggiati dai verbi e avverbi di dubbio (*forse, come se, non so, mi pare, credo che*), a modulare e corrodere la certezza delle ricostruzioni verbali del fatto onirico, deludendo la collaborazione ermeneutica del lettore/spettatore. Dopo la presa di parola accelerata della voce femminile, al tempo storico, i ragguagli sono dominati da una *phonè* che insegue lo sguardo mentale all'indicativo presente, rafforzato da indicatori di spazio e tempo intensi, ma non finalizzati a far confluire in un bersaglio spaziale le risorse gestuali, in modo tale che le scene oniriche e allucinatorie vengano attualizzate soltanto per virtù illusionistica di parola dagli attori, ognuno dei quali costruisce intorno al proprio centro (*origo* nel gergo dei linguisti) un convulso teatro indicale, che orienta lo spettatore verso il fantasma di una *demonstratio ad oculos* impossibile, perché la scena sanguinetiana è praticamente nuda: «ma poi la vedo che striscia per terra, che sono sempre lì in piedi, io, fermo, vicino alla porta aperta»; «ma poi lo sollevo ancora una volta, mi pare, il braccio, e poi di nuovo giù, così». La deissi, che implicherebbe una ricaduta nel contesto performativo della situazione scenica, nega il proprio statuto di ponte di passaggio dalla *fabula agenda* alla *fabula acta*, i cui unici movimenti cartacici ricadono sui locutori: battere su un tamburo, una danza improvvisa, un canto, segni di una finale risoluzione vitalistica di marca corporea⁹.

I referti si appendono al registro linguistico di un'informalità molto più spinta rispetto a *K*, con un uso caparbio dell'indicativo al posto del congiuntivo («Credo che ero appena tornato a casa», «come se io dovevo poi scenderci giù», «sembro proprio che prego»); ridondanze pronominali e possessivi superflui: («a me mi sembra piuttosto brutta», «mi sembra che posso ritrovarmi la strada», «e io tendo le mie braccia»); connessioni con il *che* polivalente, un collante debole buono a tutti gli usi («E io parlo forte, ma che lei non mi sente», «E poi basta, che arrivo in una camera da letto», «sopra quel lato che il muro non c'è»); oppure il *come che* in luogo di *come se* («Era come che fossi seduta»); il clitico *ci* attualizzante e emotivo in *averci* per *avere* («Ho in testa che ci ho un appuntamento», «ci ha il pugnale»); *mica* rafforzativo di negazione, nel tipo «Non so mica». Assume assoluta rilevanza l'uso non arti-

colato della voce, rispettivamente nell'onomatopea del quadro onirico dell'uomo numero due, di fronte alla donna «con il sedere in aria», e del grido, nella scena creata dal sogno della terza voce maschile:

E io mi curvo lì, allora, e lì sul sedere, a lei, con la mano aperta, giù qualche bel colpo, e faccio ciàk, ciàk, così.

e poi grido soltanto, perché vedo dei preti, giù nella piazzetta: "Aaaaoooh! Aaaaoooh! Uuh! Aaaaoooh! Aaaaoooh! Uuh! Uuh!"

La dominanza della vocalità come segno fisiologico del corpo, proiettato nella dimensione del desiderio e dell'onirismo, aumenta in *Protocolli* (1968), concepito come radiodramma, di nuovo per voci in sigla, parcellizzate, intersecate in montaggio e non interagenti, per di più numerose (per la precisione sei, due maschili, due femminili e due bianche, cioè infantili e asessuate). La compresenza dei pronomi atoni e dei possessivi, collocati dove l'italiano non ne prevede che uno o nessuno («mi faccio il mio gargarismo» e «mi tocco le mie scarpe»), aumenta molto, con effetti contraddittori che si aprono a forbice: uno è il movimento centripeto affettivo-intensivo, la proclamata appartenenza somatica e la convocazione del destinatario sulla parolagesto e sulla persona dei soggetti; l'altro è la direzione centrifuga di un'evanescenza e di uno statuto incerto dei locutori stessi, i quali, per paradosso, inscenano quadri oscuri, labirintici e situazioni sospese verso un altrove impossibile¹⁰. In parallelo aumentano le frecce ostensive di luogo e di tempo (questa preferenza sarà una delle 'firme' stilistiche di Sanguineti), a loro volta tanto più pertinaci quanto più si fa sfuggente il quadro referenziale comunque rappresentabile sul palcoscenico: scene erotiche, incubi di caduta nel vuoto e di morte sono ambientati in uno spazio mentale discontinuo e metamorfico, che richiede una eroica collaborazione interpretativa e di ricostruzione da parte del destinatario, privo non solo di un riferimento di tipo 'realistico', ma anche di istruzioni provenienti dal testo (didascalie assenti). Come accade nella logica illogica dei sogni ripensati e riferiti, chi ascolta è costretto a pedinare la gesticolazione astratta di chi parla, spostandosi in punti di vista e campi indicali fittivi che mutano di continuo perché baricentro non esiste, data la polarità semantica e pragmatica delle marche linguistiche: maschile - femminile (si vedano le due voci bianche), alto - basso, interno - esterno, si scambiano vorticosamente le parti¹¹:

Corre là, proprio nel punto dove la riva è più alta, che sale su a precipizio, e cioè che scende, perché io la guardo dall'alto.

Forse io salgo, e forse io scendo, invece [...] che io sono lontano dall'alto, lassù, e anche lontano dal basso, laggiù, così nell'aria come mi trovo, lì con la mia fune, con le mie mani, che mi sudano tanto, che adesso poi mi colano anche i polsi, giù, e i gomiti, su [...]

Sei tu che li guardi, questi colori, dentro di te, fuori di te, non sappiamo, non so [...]

Chi parla, nel referto del sogno, sottolinea spesso di non essere stato capito o di non avere compreso il senso della parola altrui, se non come pura sequenza lineare o rumore fisico («mi parla con la sua pipa tra i denti, e mi mormora quattro o cinque

parole, che fanno come una frase. Forse, ma che io non le riesco a capire»; «e non le capisco ancora, però, anche se le ripete tante volte, le sue parole»), mentre continuano le modulazioni dell'incertezza ricordate sopra per *Traumdeutung* (io credo, mi sembra, è come se, come per, non so), rafforzate da forme di deissi in funzione metatestuale, cioè con riferimento alle difficoltà di adeguare il discorso alle 'visioni': *diciamo così, per modo di dire, ecc.*

Si infittiscono le esagerazioni di un parlato basso, segmentato da una punteggiatura intensa, con connessioni sintattiche rette dal solito *che* 'floscio' e pervasivo; con dominanza assoluta dell'indicativo sul congiuntivo nelle subordinate. Il presente attualizzante, che insieme alla paratassi subentra ben presto ai tempi narrativi iniziali, genera anche qui una illusione di avvicinamento, comunque priva di asse prospettico, a sottolineare un teatro della mente dominato da un corpo fantasmatico in esilio, cui si riconduce l'emissione vocale, quasi a certificarne una astanza più forte del corpo vivo (si ricordi che la *pièce* è stata concepita per un mezzo di ascolto, e non per un mezzo visivo):

Ma è come se uno se l'è chiamata, quella, che lei, infatti, cioè la ragazza, è lì che aspetta, che è una cosa che può succedere, magari, e che lei è un po' incerta.

[...] facendomi soltanto come un mio verso, invece, che quell'altra non se lo sente nemmeno, perché è un verso muto [...] Canto come una mia canzone, dunque, così, alla mia bambola, lì con la mia saliva, dentro la mia bocca, e con la mia lingua.

Saliva, bocca, lingua sono matrici di una voce, eventualmente introflessa, che punteggia i quadri del sogno, diffidando comunque nella comunicabilità del linguaggio articolato. In un'epoca interdetta al tragico, quale è quella novecentesca, recuperare i 'rumori' significa attivare strati arcaici e non logocentrici, sapendo bene che nel contesto culturale nostro assumeranno una sfumatura comica, un po' come nelle strisce e nelle nuvolette dei fumetti scatta il *raccourci* tra pulsioni istintuali dell'espressione pre-verbale, sintetiche e visive, e parole. Torna alla mente *La messa in scena della parola* [1982], sulla musica di Luciano Berio, con cui Sanguineti ha collaborato a lungo, pagine molto acute per l'importanza del grado zero o puro gesto sonoro, della «emissione vocale preverbale, dal gemito al colpo di tosse», un rumore vocalico dove si incrociano e compattano base somatica e carica emotiva¹². Così vanno intese, direi, le onomatopée di *Protocolli*, suoni elementari di strumenti, effetti di luci intermittenti, gargarismi, sputi, con un'irriverenza verso l'arbitrarietà articolata del segno linguistico che ricorda i divertimenti di Palazzeschi :

E non me le toccavo mica più, le mie corde, lì del violino, niente, e facevo solo pàk, pàk, ma con la mia bocca [...] Allora io facevo quel plòk, forte, che si fa con una guancia, invece, con un dito infilato dentro, e che poi lo toglì di colpo, fuori, via, plòk, ma molto forte, plòk, plòk. [...] le luci che corrono per tutta la sala, che si accendono e che si spengono tutte di corsa, e che fanno flàsçh, flàsçh, che sono come i lampi dentro la tempesta [...]

E allora io prendo un bicchiere che c'è lì, da una parte, e ci metto l'acqua fresca dentro, e mi faccio il mio gargarismo, tanto per incominciare, e faccio così, allora: grgrgrgrgr ... E poi sputo, splàk, dentro il gabinetto, lì, appunto.

Contro qualsiasi allusione / illusione di naturalismo, le voci configurano scenari fantomatici, più veri del cosiddetto reale, prensili per via degli agganci indicali a sensi altri dall'occhio che guarda la scena – una vista dell'oltre, il tatto, l'udito, l'olfatto –, presentificati dai dimostrativi (*questo, quello*): una delle voci bianche è tutta sbilanciata verso il tattile («E mi viene da dire, quasi: ma è questa, la vita [...] Perché la vita è proprio questo, vedi, che noi ci tocchiamo, così, con le mani»), mentre la prima delle voci femminili invita il partner a chiudere gli occhi e a schiacciarsi le palpebre per vedere non già i dettagli del mondo fenomenico, ma l'esplosione astratta a caleidoscopio del puro colore, in una sintassi punteggiata di dimostrativi e di riprese (miei i corsivi):

Ma *questo*, io ti dico che è un cielo che è più cielo del cielo, *questo* che tu vedi dentro gli occhi, e anche il fuoco, poi, *quello* è un altro fuoco, che è come *quello* che tu potrai vederti soltanto quando sarai morto, e che forse è *quello* che tu ti vedevi prima di nascere, *quel* fuoco, quando tu non eri ancora niente, appunto, e non c'erano che *queste* immagini, allora, ma come un po' vaghe, così, delle cose, ma anche più vere, però, tanto, e più inquiete, e io voglio dire, insomma, più vive [...] *questi* colori sono te, *ecco*, perché tu sei *questi* colori, allora, e poi non c'è altro, non sei altro, tu, niente¹³.

Suoni inquietanti, percezioni indotte, configurazioni astratte senza oggetto sfociano verso una conclusione *new dada*, in ciò che propone la prima voce bianca, un desiderio di accasamento nella forma, straniata e geometrica, del disegno e dell'icona del nome C-A-S-A, con corredo di indicatori spaziali e temporali che più illusionistici non si potrebbe (*così, adesso, lì, di fuori, di dentro*):

Io voglio una casa così, allora, come io te la disegno adesso, tutta bassa nella campagna, vicino a un lago, fatta con tanti grandi dadi di legno, con le lettere dell'alfabeto sopra tutti i lati, che io poi me li incollo, i dadi, tutti insieme. Ci faccio due finestre, che così, di fuori, si può vedere la luce, quando arriva di dentro, lì dalla casa, lì nel buio dell'inverno, nella campagna, e anche sopra il lago, se ci vai in barca, una volta, lì nella notte. [...] così io, con i miei dadi, me la scrivo poi tutta, la facciata della mia casa, e ci metto sempre la stessa parola, tante volte, così: ci, a, esse, a. Che vuole dire CASA, appunto. E poi la parola ricomincia, così: ci, a, esse, a, CASA.

Capriccio italiano (1963) e *Il giuoco dell'Oca* (1967), antiromanzi coevi alle *pièces* raccolte in *Teatro*, hanno caratteri formali per molti aspetti non dissimili dai fatti notati nella scrittura teatrale, a riprova di una parentela strategica e stilistica molto stretta tra il teatro di parola e la restante prosa di Sanguineti, che volta a volta prefigura o risente dell'esperienza teatrale. Sono accomunati, infatti, da personaggi senza nome o indicati in sigla, che prendono la parola in forme accelerate ma non fluenti; dalla mancanza di una *fabula* coerente e conclusa; da scelte discorsive che stanno tra il sogno e la descrizione di un cartone. In ordine alle conseguenze sul registro

linguistico è l'autore stesso a confessare l'importanza dell'approccio psicanalitico, quando nel 1964 dice per *Capriccio italiano* e, a distanza di molti anni, ribadisce per le poesie e la stagione di *Laborintus*:

[...] abbiamo ora il desiderabile «campione» di un inferiore stile comico [...] a rappresentare, ahimè, quello stile del reale, che, per perfezione di paradosso, fa il palombaro nel mare dei sogni¹⁴.

Voglio dire che accanto ad altri elementi che influenzano le modalità di rottura del discorso poetico tradizionale, l'esperienza onirica con le sue polivalenze, i salti, la frantumazione, per lo meno di quello che noi riusciamo a memorizzare di solito nel sogno attraverso, non solo il recupero frammentario, ma il carattere assurdo, visionario, l'incoerenza, la contraddittorietà dell'elemento onirico, bene, tutto questo induce anche a modificare profondamente le forme della scrittura e non solo l'orizzonte tematico¹⁵.

Appunto. La regressione onirica del versante tematico genera (o rafforza) una coassiale rottura dei codici formali, cioè una regressione linguistica. Domina infatti un'allegoria dello sguardo su una dimensione esterna astratta e parcellizzata, in una sorta di estraneità e rincorsa del soggetto al proprio corpo e alle immagini proiettate sulla pagina, corpo e immagini descritte come allucinazione o sogno, in dettagli concreti ma in situazioni irrelate e cangianti. Di qui una narrativa dal lessico volutamente semplificato e ripetitivo, dal fraseggio sincopato, con continue correzioni, una «lingua che è un conato di lingua, una lingua non soltanto paratattica e semplificata, ma soprattutto inespressiva», le cui immagini in frantumi compaiono nel cinematografato privato della mente, in «un preziosismo e un manierismo della povertà» che è l'esatto opposto del realismo bassomimetico¹⁶.

Entrambi suddivisi in 111 capitoletti, i due libri adottano un *io* narrante che si riduce a pura voce, privo com'è di descrizione identificante e di presentazione biografica; nel primo caso confessore stralunato di un magazzino di situazioni psicodrammatiche, come 'resto' in frantumi del mito (esercizio d'autore: «vitrea fracta et somniorum interpretamenta»), nel secondo manovratore *pop* o *new dada*, dall'interno di una bara, di una galleria di immagini cioè di figurazioni, dedotte da fonti visive e icone di vario statuto e epoca, illustri e no, dall'Olympia di Manet, a Marilyn Monroe (esercizio: «ce n'est que superpositions d'images de catalogue»). È questo morto-che-vede a menare il *Giuoco dell'Oca*, concedendosi anche dilazioni e promesse narrative, tipo questa dei giocatori di dadi, immediatamente abbandonati (cap. XXIV):

Di quelli che giocano lì con i dadi, lì intorno a un tavolo pieno di numeri e di figure, io non dico niente, per adesso. Dico soltanto che occupano l'ultima stanza, a destra. Dico anche che sono cinque. In tre stanno seduti, in due stanno in piedi.

In entrambi i libri, il lavoro ipertrofico sui possessivi eccedenti l'uso italiano e sui pronomi personali, questi ultimi spesso a sfumatura di 'dativo etico', è, al contrario della norma, un sabotaggio alla consistenza unitaria dell'*io* psicologico, perché il soggetto narrante che attrae su di sé i riferimenti può moltiplicarsi nel quadro descritto e perfino sciogliersi, in una sintassi coordinativa e alquanto sfigurata, con

progettazione frantumata dalla punteggiatura, con zeppe e spezzoni di frase tenuti insieme dai soli collanti deboli della congiunzione e del *che* polivalente. In questo senso Sanguineti replica, e traveste secondo una sua idea antipsicologica, il motto: *Je est un autre* di Nerval e Rimbaud. Per converso, una copiosa e aspra concretezza delle singole raffigurazioni è la strategia per cui «il visibile sostituisce interamente il sensibile»¹⁷. La funzione stilistica degli indicatori di luogo e di tempo (*lì, qui, quei, quelle, giù, laggiù; adesso, poi*), attira il lettore entro una forzosa trappola di ostensioni, in uno spazio e in un tempo simultanei il cui centro, di nuovo, è il fantasma del proiettare tramite il 'dire', senza le consuete garanzie identificative spazio-temporali nel mondo fittivo organizzato dal testo (miei i corsivi):

E noi le guardiamo, e c'è la barchetta *mia* che si dondola appena, *lì* sull'acqua, e poi *io* che mi alzo, e me ne vado per *quei* laghetti e *quei* sassi, che sembra proprio che ci ballo tutto, dal male che mi fanno i piedi, quei sassi tremendi, e *quelle* sono tanto più *in là*, tanto nell'acqua *laggiù*, e *io* rimango *lì*, soltanto, solo nel vento, con l'acqua alle *mie* ginocchia, con le mani sopra la *mia* barchetta, che mi tengo alla *mia* barchetta, e che quando vedo C. e mia moglie che mi vengono incontro, poi, che mi arrivano di *laggiù*, in fondo in fondo, che anche *quelle* ci passeggiano così, *adesso*, sopra la riva, un po' nell'acqua e un po' no, *me* le alzo alte le *mie* mani nell'aria, come per farci il *mio* saluto a *quelle*, le mani tutte rosse di *quel* rosso delle unghie, le mani che mi grondano tutto *quel* rosso *lì*, che tutto mi inondo, che sembra *adesso*, davvero, tutto il sangue. (*Capriccio*, cap. XXXVII)

«Oh, se tornasse», dicevo forte, che sembrava che *me lo* dicevo a *quel* paesaggio così grande, da *quella* *mia* finestra, che tante volte *me lo ero* detto oramai, che già non *me lo* sapevo se *me lo* dicevo per *quell'*ultracorpo, oramai, o forse per *quella* *mia* moglie [...] (*Capriccio*, cap. XXXVII)

Ci sono *io*, per intanto. Sto dentro la *mia* grande bara. Sono al buio, chiuso. Le voci che si sentono di fuori, che arrivano *qui*, che parlano di me, a me, sono le voci dei visitatori. [...] Ci sono i personaggi, tutti, *qui* nella bara. [...] Ci sono dei personaggi che ci sono soltanto con la testa, che è appesa *lì*, al soffitto, che pende. (*Giuoco*, cap. I, incipit).

Questa, dove noi siamo arrivati *adesso*, è già la casa del ponte. Stiamo guardandoci i morti, dal ponte che guarda il fiume. Li riconosciamo tutti, noi due, *questi* morti che sono *qui, lì* nel fiume. [...] Stanno come stanno i pesci in un vivaio, d'inverno, quando gli gettano da mangiare, *lì* ai pesci, *giù*, dalla riva (*Giuoco*, cap. VI)

Ma *io* sono *lì*, dunque, un'altra volta, davanti a quella sagoma *di lui* che è la sagoma *mia*, io nudo, io in piedi, di profilo. (*Giuoco*, cap. IX)

Non c'è dubbio che l'indicalità sia tanto più programmata quanto più al centro enunciativo è sottratto un referente fermo, svariante invece per passaggi abrupti, di capitolo in capitolo; che l'intensificazione di certe abitudini della familiarità espressiva sia costruita astutamente in controcanto, mentre il registro di una colloquialità anchilosata, incurante di ripetizioni e smagliature, sia il risultato non di

un'adesione allo stile trasparente, ma di una strategia della semplificazione, cioè di un manierismo della povertà:

Dalla rotella della gru, sopra, ci pende un cordino giù, e dal cordino giù ci pende un gancio, *che* il gancio è poi un chiodo per tenerci su i quadri, e intorno al chiodo c'è una specie di palla in una specie come di mastice, che è poi quello *che* le carte ci restano appiccicate, prima o poi. (*Capriccio*, XXXIV)

L'autodiagnosi, approntata a caldo nel 1964 per *Capriccio*, ma valida per l'altro romanzo, dice chiaro l'imperativo categorico di far precipitare il livello espressivo del parlato per «trasfigurarli in parodia», usando i personaggi non come se fossero veri, ma in quanto falsi come lo siamo noi quando parliamo. Ne discende, a detta dell'autore stesso, «un lessico francamente regressivo, di un sottoparlato oniroide che si articola entro un registro deliberatamente depauperato e ristretto, in una sintassi sbalordita e deficiente»¹⁸. Il flusso di parola dissolto nelle descrizioni e nei ghirigori visivi non bada né a nessi cronologici né a raccordi causali, mentre l'icasticità rappresentativa ricorre sovente all'onomatopea iconica da fumetto, proprio come si è notato nel teatro:

Si deve pensare che si vede quello che non si deve vedere, adesso, dai colori che si vedono. Si deve vedere così, adesso, perché è notte, perché la scena è buia. Ma escono, lì dalla mia bocca, intanto, le cose come “BZ, BZZ, BZZZ”, oppure le cose come “BLA, BLA, BLA”, non importa, dipende dai momenti. Queste sono le cose che si vedono bene, ad ogni modo, perché sono scritte tutte in maiuscole, in una specie di nuvola (*Giucco*, cap. III)

Il divorzio tra parole e cose, che all'inizio si citava quale tema ossessivo del Novecento, nei testi che stiamo interrogando ha una declinazione inconfondibile. La rincorsa della parola nei confronti di ciò che parola non è, storia di corpi descritti o rievocati, tocca l'apice in una *pièce*, impegnativa e lunga, che è una somma crudelmente radicalizzata del teatro del primo Sanguineti e delle sue mosse stilistiche e tematiche: sciatteria espositiva, riscattata dal trattamento 'comico' del significante, nessun interesse per i vari registri della pluridiscorsività sociale e storie che si avvitano su se stesse. Da un mondo claustrofobico del sottosuolo, tendente al buio più completo, arrivano le voci di *Storie naturali*, «quattro serie di materiali per un allestimento teatrale, ognuna di una durata concepita per uno spettacolo completo di serata, assolutamente complementari l'una all'altra, da rappresentarsi quindi simultaneamente», nota d'autore all'edizione Feltrinelli del 1971 della *pièce*, nata per la collaborazione con Luca Ronconi e Luciano Berio, ma realizzata interamente in Italia solo nel 2005 per la regia di Claudio Longhi e ristampata nello stesso anno. Diciamo subito che in questo caso i monologhi stralunati delle opere precedenti cedono al dialogato (stralunatissimo, peraltro!) e perciò non mancano i consueti fenomeni di ripresa da una battuta all'altra, cui qualsiasi lavoro teatrale ubbidisce: botte e risposte a eco, dislocazioni enfatiche e frasi scisse, concordanze a senso, formule asseverative e ripetizioni spesso finalizzate al puro contatto, interiezioni: «È la luna che me la porta, l'idropisia», «Te, non ti mette incinto nessuno, scommetto», «E che di minorate non ce ne stanno nessuna, va bene?», «Ma sì, pensa», «Va bene, va bene», «Ehil!», «Eh, lo so, lo so», ecc.

Entro lo specifico dei tratti segnalati, in che cosa consiste il radicalismo, la gara con la sollecitazione corporea dell'infernale magma di parole di *Storie naturali*, che da Plinio deducono il titolo o poco più? Consiste nel fatto che i quattro dialoghi simultanei si svolgono in un buio crescente, di modo che lo spettatore non solo debba muoversi per rincorrere l'uno e l'altro, ma veda ben poco. Tutte le situazioni stanno infatti in uno spazio minimo e claustrofobico, una camera con un letto e, di volta in volta, un pozzo, un camino, mentre le tenebre man mano avvolgono nella stanza della tortura i semivivi; che possono fare solo movimenti minimi, rievocando una vita defunta e commentando corpi notomizzati o patologici. Il pubblico, itinerante o brancolante tra i dialoghi, verrà colpito dai suoni fisiologici e dalla vicinanza dei corpi recitanti (respirazione, risate, urli, pianto), con l'intento autoriale non già di «ridurre a vocalità il testo» come si ci potrebbe aspettare, bensì al contrario di «dare la massima efficacia di presenza fisica attraverso l'immaginazione, innanzi tutto la presenza fisica della voce che è la prima realtà del teatro»¹⁹.

I tipi in scena, più altri fantasmi vocali da loro trauditi, si toccano fisicamente o parlano del toccarsi, o rievocano il mondo dell'esterno come in certe *pièces* di Beckett, risucchiando lo spettatore nel gran teatro di una affabulazione dal basso, produttrice di quadri tattili, in un percorso che è una sorta di periplo intorno al tema della morte e al guscio vuoto della comunicazione²⁰. Per esempio nel quarto pezzo due posizioni simmetriche si affrontano: quella del tatto come corrente erotica o energetica silenziosa e quella di un corpo atrofizzato e infestato di formiche, il cui detentore si ostina a parlare per sconfiggere la premorte, il buio, il silenzio e la consumazione del desiderio²¹. Come ha postillato Umberto Artioli, «con un paradosso inaudito nella storia delle sperimentazioni novecentesche, Sanguineti riscopre gli stessi indici per un fine rovesciato: cancella il corpo fisico per renderne più presente l'emergenza a livello fruitivo, de-materializza per ri-materializzare»²².

Queste «leçons de ténèbres» (così la dedica a Ronconi) sono illustrate a distanza di un decennio dal primo pezzo di *Fanerografie*, titolo *La philosophie dans le théâtre* [1982], dedicato al regista Benno Besson e intertestualmente connesso a *La philosophie dans le boudoir* di Sade, dove scrivere in prima persona, vivere in terza alla Brecht è garanzia della possibilità di «liquidare emozioni in sensate sensazioni», al fine di estrarre crudelmente alla Artaud «l'osceno della scena», deriva didattica di ogni filosofia, in quanto «ogni teatro è un teatro anatomico», dove lo spettatore è un *voyeur* dell'aspetto somatico, autoptico e mortalmente provvisorio di ogni rappresentazione scenica²³. Giustamente il regista Claudio Longhi riconduce *Storie naturali* a modelli danteschi e barocchi, con suggestioni dal canto dei seminatori di discordie (gole forate, mani mozze, corpi che si portano in mano la testa) e dall'allegoria barocca, come smembramento dell'organico nell'interpretazione di Walter Benjamin, di modo che «la spietata notomia 'storica' del corpo-personaggio [...] si oggettiva fatalmente in un'exasperata dissociazione grammaticale nell'eloquio messo in scena»²⁴.

Vicende cupe di devianze e di alienazioni fisiche sopportate per il semplice fatto di avere un corpo, con il calvario di degradi e modificazioni, le *Storie naturali* descrivono parti anatomiche, scene raggelate e raggelanti, facendo leva su parole-chiave ripetute fino all'exasperazione, in una *fin de partie* palleggiata tra i locutori,

che nella scelta lessicale e nella ripetizione tratta il tragico secondo le regole avanguardistiche e novecentesche del comico e del grottesco. Gli strumenti linguistici di questo comico freddo riscattano l'inerzia nella parodia di parlato, che è sempre una scrittura 'travestita' di secondo grado; e reificano i 'resti' psicologici con verbi, metafore e analogie concrete:

[...] la vita, io dico che ci ritorna - ma come una minestra che ce la siamo digerita male, non so - che c'è lo stomaco come in tempesta, con i crampi - Insomma, quella è la vita che uno si vomita, questa, piuttosto. (I, p. 36)

E non parliamo d'estate, poi - che ti viene da togliertelo, il corpo, quando fa tanto caldo (I, p. 68)

Ma non so - io, sono come uno che non è lì completo, invece, capisci. Mettiamo uno che ci ha un braccio, che ci ha una coscia - un occhio - e tutto il resto, no, gli manca. Sono dei pezzi che non ti fanno niente - nemmeno se ti metti lì a cucirli, uno con l'altro, lì insieme. (I, p. 57)

È che ognuno ci ha i suoi vecchi sogni - e che se li sbatte qui in testa, in fondo - che sono i suoi incubi - che se li sbatte come i rossi d'uova. (II, p. 95)

Ma insomma! - Parli come che devi metterti i pezzi lì insieme, tu! (II, p. 104)

(È che mi sbadiglia tutta addosso, adesso) (III, p. 158)

Tu te li sei portati tranquillo, i tuoi peli, per tutta una vita. [...] - Perché sei tu, poi, un po' - i peli che ti porti addosso. Ma se una te li guarda, allora, una ragazza lì a caso, che non sai nemmeno da dove ti spunta fuori [...] ebbene, tu - ma devi giustificarteli, ormai, tutti i peli che ti porti. [...] Devi giustificarti il corpo che ti tieni, ecco. (IV, pp. 203-204)

La superficie di un mondo pietrificato riduce gli interlocutori a tipi: *la nuda e la muta* della prima storia, già abbastanza depersonalizzate nella categoria che toglie individualità, diventano *quella* oppure *questa*, oggetti di un toccare alla cieca in una declinazione stravolta della libido, in cui il comico del significante (allitterazioni, paronomasie) gioca a rimpiazzare con il tragico del mondo ctonio e di un esterno lunare inarrivabile, mentre indicatori grammaticali ondivaghi aumentano l'effetto di *gag* in scambi di ruoli: «la nuda lì della luna [...] quella - lì, la nuda [...] Quella, la nuda, ci sta ancora là, [...] mi piace che tu ci hai la nuda - e che io ci ho la muta [...] Però, adesso che è muta anche la nuda - adesso che mi guardo le cose così, dal basso, non me le distinguo nemmeno più, io - queste mute nude»²⁵. I giochi di parole attingono al sordido, e la famigerata muta, bambina o vecchia nana - non si sa per via delle tenebre! -, ride esclusivamente con il tatto: «È un ridere un po' complicato, sai, quello dei muti, delle mute [...]. Be', questa, ci ride con le mani, soltanto»²⁶. Mentre la partner femminile si concede il lusso di evadere in una fantasticheria di prati verdi e mucche, essendosi trovata accanto un cane morto, il maschio la consola e l'aiuta a fare il callo alla morte con freddure, che ricordano il surrealismo ctonio del *Ladro dell'arcobaleno* di Jodorowsky: «ma è morto adesso, tutto morto» (p. 53); «Ci hai già il tuo cane, qui. - Un cane morto, pensa! - Eh, ce ne vogliono, di pra-

ti, là da andarci in giro, prima che lo trovi, tu un cane morto! [...] – E poi, così morto morto, dove credi che lo vedi, oggi? [...] – Un cadavere di cane così, che ti puzza così, pieno di vermi – ma è raro, sai, è proprio raro, oggi» (p. 53).

Nella seconda storia il corpo e la libido comicamente si riducono a un branello vivisezionato alla Artaud, al feticcio del piede di donna intercambiabile, tra la *bianca bianca* e la *nera negra*, «berliccato» cioè leccato con voluttà dall'uomo, in un comico sostenuto dalla ripetizione tautologica e dai paragoni gustativi tra piede bianco e piede nero, che il maschio probabilmente riferisce alla compagna: «Mi sembra di berliccare il cioccolato, sai. [...] È tutto un effetto che la negra è nera, certo». «Ma allora, ma scusa – che differenza ti fa, a te, la bianca bianca e le nera negra?» «Ma che la bianca bianca è cioccolato al latte, capisci»²⁷.

Le voci, pur dominatrici in questo teatro cieco, si deformano perché spesso escono da un pozzo, da una cappa di camino o si sporcano con sbadigli, sputi intervallari, respiri rotti dal pianto, onomatopée (*ciak, zac, sbam, bum, tac*) e sfiorano in altri sensi, non per sinestesie come nelle poetiche del simbolismo, ma per l'impiego di immagini tattili. La donna del secondo pezzo, in ascolto di messaggi maschili provenienti dalla canna fumaria, dice che «Ti stanno lì, su in alto – che ti sputano come la voce, addosso, giù dal tubo della cappa, giù in testa» (p. 92), poi usa un'immagine liquida per questa voce «come bagnata – certi rumori che faceva, con certe parole, – con la elle, con la erre» (p. 96).

L'altro mondo di *Storie naturali* è una serie di formicolanti allegorie sulla società permissiva, che esibendo il culto dell'immagine giovane e il sesso come feticci, manipola e mercifica la dimensione estetica, ma censura il desiderio e il sogno. Sanguineti, da materialista, non parla dell'anima, ma della storia infelice del corpo sottoposto al tempo dei condizionamenti ideologici e la proietta sullo schermo tragicomico e freddo degli apologhi del sogno e del sottosuolo²⁸. Su questa postazione ideologica e linguistica, scrittura di secondo grado o a lato, come dice l'etimo di *parodia*, l'autore farà infinite variazioni, soprattutto nella forma del travestimento, dalla *Commedia dell'Inferno* al *Faust* e ai *Sei personaggi.com*. Ma niente pentimenti, se la *Premessa* del 1999 di *Poesie fuggitive*, ultima sezione del *Gatto lopesco*, scandisce il miglior commento all'esperienza dei sensi che le *Storie naturali* hanno raffigurato nella stilizzazione della «prosa pratica del mondo»²⁹:

in principio è il silenzio:

(poi si è fatto saliva, muco, sangue, sudore, orina):

(si è fatto sperma, merda): (e gesto): e un gesto è la parola: è voce che, tangibile, ti tasta: (si è fatto borborigmo, fischio, gemito):

ma a me,

la poesia già non mi piace (quasi quasi) più: e veramente, poi, da sempre, io ho cercato di affondarmi e affogarmi, zavorrandomi, morbido e muto, qui, dentro la prosa pratica del mondo:

adesso, per finire, torno,

annaspando stanco, verso il mio primo principio: (gesticolando): (in silenzio):

NOTE

- ¹ Per l'oralità è fondamentale P. ZUMTHOR, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, Il Mulino, 1984, pp. 7 sgg.; il problema della voce è trattato in termini filosofici, da A. CAVARERO, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003, cfr. pp. 7–23. Lo statuto semiotico del teatro, sistema di modellizzazione in cui dominano il presente dell'enunciazione, la dimensione ostensiva e una comunicazione obliqua tra autore e destinatario, è chiarito da C. SEGRE, *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984, capp. I e II. Per un'analisi linguistica dei tratti di oralità, applicata a testi non teatrali e non contemporanei, cfr. E. TESTA, *Simulazione di parlato. Fenomeni dell'oralità nelle novelle del Quattro-Cinquecento*, Firenze, Accademia della Crusca, 1991 e, su un ventaglio teatrale cronologicamente più esteso, P. TRIFONE, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa-Roma, Istituti Poligrafici Internazionali, 2000.
- ² *La scena, il corpo, il travestimento. Conversazione con Edoardo Sanguineti*, a c. di F. VAZZOLER, in «L'immagine riflessa», XI, 1988, n. 2, pp. 349–379, poi in E. SANGUINETI, *Per musica*, Modena, Mucchi – Milano, Ricordi, 1993, pp. 187–211 e in *Edoardo Sanguineti. Opere e introduzione critica*, a c. di G. GUGLIELMINO, Verona, Anterem Edizioni 1993, pp. 121–127, da cui cito, p. 121. Per le innovazioni del linguaggio drammaturgico si veda anche L. RONCONI, *A Edoardo Sanguineti, queste «gloses crépusculaires d'amitié et d'estime»*, in *Album Sanguineti*, a c. di N. LORENZINI e E. RISSO, Lecce, Manni, 2002, pp. 174–177, dove si sottolinea l'incessante «ricerca di un serrato rapporto con l'oggi, disilluso ed appassionato, ostile ad ogni facile e scontata concessione al gusto per l'attualità tanto di moda e mai disgiunto da una meditata coscienza e conoscenza della tradizione» (p. 177).
- ³ *I santi anarchici* [1991], riportato in *E. S. Opere e introduzione critica*, cit., pp. 49–51 e in *Cose*, Napoli, Pironti, 1999, pp. 13–16. Si veda anche il cap. VII di *Sanguineti / Novecento. Conversazioni sulla cultura del ventesimo secolo*, a c. di G. GALLETTA, Genova, Il melangolo, 2005.
- ⁴ *Il traduttore, nostro contemporaneo* [1979], in Id., *La missione del critico*, Genova, Marietti, 1987. Per il nesso tra straniamento e teatro della crudeltà, accorpato da Sanguineti nell'idea di 'travestimento', è fondamentale E. RISSO, *Edoardo Sanguineti, per un travestimento crudele e irriverente*, in *Album Sanguineti*, cit., pp. 168–173.
- ⁵ Per l'etichetta di 'parlato piucchepparlato' e osservazioni acute sul parlato in letteratura si veda G. ANTONELLI, *Lingua ipermedia. La parola di scrittore oggi in Italia*, Lecce, Manni, 2006.
- ⁶ In realtà le battute in tedesco citano, occultandole nel registro povero dell'insieme, espressioni provenienti dal *Faust* di Goethe, cfr. l'introduzione di N. LORENZINI e il saggio di P. DE MEIJER a E. SANGUINETI, *Faust. Un travestimento*, Roma, Carocci 2003.
- ⁷ Cfr. U. ARTIOLI, *Il fantasma del corpo crocifisso. Visionarietà e parola nella drammaturgia di Sanguineti*, in *E. S. Opere e introduzione critica*, cit., pp. 81–93, secondo cui «l'autentico nucleo drammaturgico sta nel faticoso tentativo operato dalla parola per aprirsi alla verità, quella verità che l'immediatezza del gesto aveva enunciato in maniera epifanica» (p. 82).
- ⁸ Il montaggio come tecnica delle avanguardie, ripreso dalle teorie sul cinema di Eizenstein, è studiato da F. CURI, *Del montaggio*, in *Attenzione a Sanguineti*, in «il verri», n. 29, ottobre 2005, pp. 12–22. Le citazioni a seguire da *K, Traumdeutung* e *Protocolli* sono da *Teatro*, Milano, Feltrinelli, 1969.
- ⁹ All'ostensione come ponte tra scrittura e elementi reperibili nel palcoscenico fa riferimento P. Trifone, *Italiano a teatro*, cit., pp. 12–14; resta fondamentale G. NENCIONI, *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, in Id., *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli, 1983, pp. 126–179, alle pp. 145–147 e 175–179.
- ¹⁰ L'uso anomalo del possessivo è stato segnalato per *Capriccio italiano* da T. WLASSICS, *Edoardo Sanguineti*, in *Letteratura italiana. I contemporanei*, Milano, Marzorati, 1974, pp. 272–306: «tale è il senso delle dozzine di possessivi "superflui" che paiono voler "riattaccare", con insistenza, ai rispettivi tronchi e mano e piede e orecchi e bocca, perfino la lingua. Il possessivo eccedente agisce, così sembra, al modo di un "saggiatore", di uno strumento tattile che quasi palpa le membra per ac-

- certarne la reale consistenza e l'appartenenza [...] ma stranamente l'effetto del continuo gioco dei possessivi non è, in fondo, una maggiore solidità delle figure, ma proprio il contrario» (p. 291).
- ¹¹ Per esempi meno trasgressivi, ma in linea con un'indicalità fantomatica, dedotti da prosatori contemporanei come Celati e Tabucchi, cfr. E. TESTA, *Deissi della leggerezza e segni dell'attesa*, in «Autografo», n. 19, 1990, pp. 3–18.
- ¹² *Ideologia e linguaggio* [1965], nuova edizione ampliata a c. di E. RISSO, Milano, Feltrinelli, 2001, pp. 172–173. Interessante l'esempio della vocazione di Stravinskij, che sarebbe nata nell'infanzia «dall'aver ascoltato un muto che cantava e che mugolava con grande difficoltà, arrivando così a scoprire un mondo di suoni inquietanti, che gli allargarono completamente l'idea della musica» (E. SANGUINETI, *Atlante del Novecento italiano*, a c. di E. RISSO, fotografie di G. GIOVANNETTI, Lecce, Manni, 2001, a p. 41).
- ¹³ Il motivo degli occhi chiusi tornerà nel quarto pezzo di *Storie naturali*, in controcanto rispetto a una filosofia puramente tattile. L'uomo a letto, col corpo a pezzi e in disfacimento: «– Io, che sono qui che mi toccate, posso anche chiudermi i miei occhi, non importa – e mi penso quello che voglio, magari – e mi immagino quello che mi immagino, – io, con le mie mani qui asciutte», mentre una ragazza affermerà: «La gente, non è mica i pensieri che ha, in fondo – là le parole. – La gente, sono i corpi che si portano addosso».
- ¹⁴ *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, in *Ideologia e linguaggio*, cit. p. 92.
- ¹⁵ *Sanguineti / Novecento*, cit., p. 95.
- ¹⁶ G. GUGLIELMI, *Il romanzo di Sanguineti*, in Id., *La prosa italiana del Novecento II*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 174–180, a p. 176.
- ¹⁷ *Ibid.*, p. 179.
- ¹⁸ *Il trattamento del materiale verbale*, cit., p. 92.
- ¹⁹ La nota di Sanguineti è riportata anche nella nuova edizione, San Cesario di Lecce, Manni, 2005, con un'importante introduzione di N. Lorenzini e una conversazione dell'autore con il regista C. Longhi, pp. 225–226, da cui si cita.
- ²⁰ Ecco un passo significativo della terza storia, nel quale il soggetto espropriato dichiara aliene perfino le proprie parole: «Adesso, per esempio, io parlo, va bene – ma mica sono io che parlo, davvero. – Sono parole che girano così, dentro la mia testa, dentro la mia bocca, qui nell'aria, soltanto – nel buio», p. 145.
- ²¹ Una ragazza: «– E sai cosa sono, le parole? – Ma sono come delle mani, sì. – Sono le mani per le cose che non ti puoi toccare»; p. 188; l'uomo a letto: «È che ti tocchi quello che non ti puoi dire, invece – no?», p. 191.
- ²² U. ARTIOLI, *Il fantasma del corpo crocifisso*, cit., p. 89.
- ²³ La poesia si legge in *Novissimum testamentum*, Lecce, Manni, 1986, poi in *Il gatto lupesco. Poesie (1982–2001)*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 195.
- ²⁴ C. LONGHI, «Lezione d'anatomia» à la manière de Benjamin: quattro «Storie naturali» tra pompe barocche e neurosi neocapitalistiche, in «il verri», cit., pp. 111–123, a p. 117.
- ²⁵ Pp. 31–32, 38, 49, 73.
- ²⁶ Del resto l'isotopia delle tenebre e della pura tattilità permea tutte le storie: «U1 (Hai guardato bene?) U2 (Sì, ho toccato tutto); «M: Me lo vedo bene. F: Di' pure che te lo senti bene».
- ²⁷ P. 105.
- ²⁸ N. LORENZINI, introduzione a *Storie naturali*, cit., p. 11: «Fare il mondo. Ma quale? Il mondo di *Storie naturali* è sostitutivo, dislocato tra ripetizioni e variazioni. Un mondo oggettivato, ridotto a un grado zero della visione». Qui anche indicazioni utili sull'intertestualità tematica tra la *pièce*, i romanzi, la poesia e altri lavori teatrali.
- ²⁹ *Il gatto lupesco*, cit., p. 444.