

MARIAFRANCESCA VENTURO

PAROLA E TRAVESTIMENTO
NELLA POETICA TEATRALE DI
EDOARDO SANGUINETI

Prefazione di Francesco Muzzioli

FERMENTI

Collana Nuovi Fermenti/Saggistica

In copertina, immagine realizzata da Mariastella Venturo.

© 2007 Fermenti Editrice
Casella Postale 5017 - 00153 Roma Ostiense
Tel. e fax (06) - 6144297 e-mail: ferm99@iol.it
Sito internet: www.fermenti-editrice.it
ISBN 978-88-89934-27-2

Prefazione

Il teatro della teoria, ovvero la teoria nel teatro

1. Il carattere principale della scrittura di Edoardo Sanguineti è l'alta dose di consapevolezza. La sua scrittura sa quello che fa. Sanguineti, non per nulla, è teorico e critico letterario tra i più importanti del nostro paese, al suo attivo saggi e studi di straordinario spessore. Soprattutto, Sanguineti è stato il rappresentante magistrale del materialismo – sia pure con l'understatement dell'"apprendista materialista storico" –, e l'esponente di spicco di un marxismo per altro aggiornatissimo, corroborato da forti iniezioni di linguistica e psicoanalisi (in particolare, un Marx in connubio con Freud), posizione scomoda e "fuori moda" quant'altre mai, tuttavia mai dismessa, né per le fantasmagoriche derive postmoderne in voga né per l'opportunismo di liquidazioni spicce e pentitismi vari, posizione ribadita di recente addirittura con un materialismo pervicacemente "spiegato al popolo" nelle pagine pedagogiche da manuale di *Come si diventa materialisti storici?* (Manni, 2006). Quindi, per un teorico di tale portata, la mano destra sa sempre cosa fa la sinistra, per forza di cose, l'intellettuale non può venir congedato da se stesso, quando entra in scena l'artista. I crociani di vecchio e nuovo conio borbottino pure che, allora, vero artista non c'è. I testi di Sanguineti stanno lì apposta per smentirli, costituendo un *opus magnum*, brillantissimo e acuto, una corrente ininterrotta che attraversa il secondo Novecento e si incunea nel secolo XXI°, segnando in modo decisivo l'evoluzione di quanto resta della letteratura italiana.

Se, come gli ho sentito dire una volta, la sua scrittura nasce a causa della "insoddisfazione per i testi degli altri", sono allora proprio il teorico e il critico che indicano al poeta le coordinate di uno spazio possibile, vuoto e ancora da riempire; o, se si vuole, di una posizione da assumere e di un compito da adempiere: ma questo particolare tipo di "ispirazione" (forse non proprio confacente alla vecchia idea platonica del magnetismo, ma, comunque, pur sempre, una "ispirazione"), è proprio ciò che produce un potenziamento del testo, perché lo carica di valenze culturali di largo orizzonte e mette in buona sostanza la scrittura in grado di "interpellare" la teoria stessa pur conservando il proprio specifico linguaggio, conservando tutto lo scatto dell'invenzione senza perdere nulla quanto a coerenza e

rigore. D'altra parte, se rovesciamo il problema, non poteva essere che così, stante la teoria "materialista" di Sanguineti, che non può essere concepita come una concezione unicamente spirituale e astratta abitante nel cielo delle idee, ma deve all'opposto trovarsi intrinsecamente coinvolta nella prassi (esserne, per così dire, un *organo*) e fare della verifica pratica, della prova della "praticabilità", il suo obiettivo principale e prioritario. Perciò le idee sulla letteratura e sull'arte non potevano nemmeno sussistere senza andare a misurarsi *in corpore vili* con i problemi concreti della scrittura in atto. Ma, dovremmo dire, delle scritture, perché è attraverso un largo ventaglio di pratiche che, allora, la teoria è chiamata a *realizzarsi*.

Sanguineti, che è stato tra i primi in Italia ad accorgersi del valore di Walter Benjamin e che ne ha tratto essenziali stimoli per la messa a punto del suo marxismo, ha costruito la sua intera opera sotto quell'impulso alla "esteriorizzazione" che Benjamin aveva condensato nella formula del "valore espositivo". Tutto quello che vi è di personale nella sua scrittura (la presenza dell'io, i materiali aneddotici e quant'altro, fino al numero della propria carta d'identità) non è volto a far entrare il lettore nella "intimità interiore", ma invece vale a estrovertirla e oggettivarla, quella interiorità, *davanti* al lettore, come si rovescia un guanto, in modo da mostrane precisamente la relazione sociale e il relativismo storico-ideologico che tramano ogni costituzione individuale. Questo impulso "esteriorizzante" e "materializzante" non poteva accontentarsi di un singolo genere: e, infatti, se, della triade tradizionale Lirica-Narrativa-Drammaturgia, la poesia rimane al centro del sistema-testo sanguinetiano e costituisce una sorta di pratica infinita o di cadenza temporale continua, gli altri due generi non sono stati affatto ignorati. Il romanzo di Sanguineti è stato, anzi, un caposaldo della contestazione narrativa del Gruppo '63, costituendo prototipo ed esplosivo segnale di battaglia nel momento di maggiore conflittualità; certo quella operazione non era facile da proseguire, anche stante la gravissima regressione che il mercato del romanzo subirà di lì a non molto, a partire dagli anni Ottanta, marcati dal postmoderno e dalla legge del rapido consumo, quindi dall'esclusione preventiva di qualsiasi, non dico antiromanzo, ma minima sperimentazione o stranezza linguistica. Forse per questi problemi strutturali, l'applicazione sanguinetiana nel teatro risulta più costante e ricca di articolazioni, collegamenti e risvolti, come si vedrà.

La ricerca di Mariafrancesca Venturo, che qui si presenta, dimostra appunto la consistenza e gli addentellati, nonché il grande spessore della

produzione sanguinetiana dedicata alla scena. Uno spirito sperimentale non poteva essere alieno dal tentare numerose soluzioni, anche a costo da mettere in gioco (oltre che alla prova) il suo stesso testo. Infatti, il teatro è esattamente quel luogo dove l'autore non solo è in balia del destinatario che, come avviene per qualsiasi opera, può capire fischi per fiaschi e vedere quel che ha stabilito in partenza di vedere, ma per di più deve mettere in conto le esigenze (le intenzioni e gli stili) di quei co-autori che sono gli attori, i musicisti, i cantanti, gli scenografi e gli altri collaboratori, infine, ancor di più, il regista. Imperturbabile alle diversità e ai cambiamenti della messainscena, che dimostrano per lui semmai la produttività del testo stesso, Sanguineti – come scoprirà il lettore nell'intervista finale – concede una generale liberatoria con il suo eloquente imperativo “provate!”. Sì, “provate!”, che non è solo un'allusione alla necessità teatrale delle “prove” (giusta la preoccupazione di farne molte in modo che il testo sia rappresentato bene); ma si colora anche di un senso generale e, direi, generalmente *etico*. “Provare” è imperativo categorico di un'etica sperimentale: provare sempre, perché l'unico giudizio vero si trova – vichianamente – nel fare.

2. Se consideriamo che la testualità di Sanguineti, fin dal suo folgorante inizio con le “composte terre” di *Laborintus*, nasce sotto il segno del plurilinguismo, travolgendo come un fiume in piena, nella sua dilatata sintassi, materiali culturali di vario livello e della più disparata provenienza, questo coacervo eterogeneo e difforme di *voci* rimanda immediatamente ad una intrinseca “teatralità”. Polifonia bachtiniana, di certo, dialogicità, ma nondimeno dialettica, funzionando nell'impasto la legge del *décalage* e quella della implicita parodia. In ogni modo, questo volevo sottolineare, la parola sanguinetiana parte subito (anche a voler tacere dei ricordi d'autore che evocano una passione adolescenziale per la danza) da un impulso profondo che sottende una vocazione teatrale

Per altro, non si tratta soltanto di una *parola in cerca di teatro*, per via della carica di oralità che la anima e di una istanza, come dicevo, dialettizzante che, perciò, la suddivide e rende dinamica; vi è anche, e forse ancora prima, una *teoria in cerca di teatro*. Se è vero che la teoria di Sanguineti è, nella sua stessa costituzione, *politica*, ciò si configura già sul lato artistico della sua attività come impegno al raccordo con altre forze, collegamento e organizzazione culturale, gramsciano progetto di egemonia. Questo porterà l'autore a condividere e incentivare quella tendenza collettiva che sarà il

gruppo di avanguardia. Ma qui cade esattamente l'importanza del teatro: perché l'avanguardia ha una spinta che la porta a riunire le arti in un fronte comune, e il teatro si presenta appunto come lo spazio più idoneo alla connessione interartistica. Lo dimostra la presenza dell'attività teatrale fin dal primo convegno fondativo del Gruppo '63, come momento nevralgico di verifica interna e insieme di esposizione rivolta all'esterno. E non per nulla una buona parte di questo libro è dedicata ai rapporti tra Sanguineti e la musica, che si realizzano proprio *nel teatro*. Il teatro non è soltanto l'asilo offerto alla parola poetica nell'epoca in cui il veicolo-libro non sembra più in grado di renderla "pubblica" e anzi finisce per ghetizzarla e banalizzarla; il teatro diventa il luogo di un possibile rilancio "forte", in cui la parola, per giunta, si trova gettata anche a non volerlo in un luogo *naturaliter* politico, data la diretta presenza degli spettatori di fronte.

La ricerca della Venturo mette perfettamente in luce, passo per passo, i diversi livelli e gradi della "teatralizzazione sanguinetiana". Per sintetizzare, si va dal caso più semplice della lettura a voce delle proprie poesie da parte dell'autore con accompagnamento musicale, dove il testo preesiste e l'autore ne rimane il principale responsabile (*en passant*: una volta Sanguineti mi disse che i poeti non leggono mai male i loro versi - in quell'occasione non senza una punta di ironia assai tagliente verso un altro poeta che li scriveva già brutti prima di leggerli male...); ai casi di collaborazione con i musicisti nella composizione di vere e proprie opere moderne, dove la partecipazione del testo è paritaria e interattiva; fino ai casi di adattamenti e traduzioni, dove il testo è scritto su commissione ed è poi consegnato nelle mani della regia (anche se, come nel caso, che resta emblematico, della riduzione-rielaborazione dell'*Orlando furioso* per Ronconi, può nascere sostanzialmente insieme all'idea strutturale dello spettacolo). Senza contare, ma va da sé, il vero e proprio testo drammaturgico scritto dall'autore e affidato a future rappresentazioni (anche diverse fra loro), come quelle *Storie naturali* che rimangono un punto decisivo della complessiva bibliografia sanguinetiana e che costituiscono, non per nulla, uno snodo centrale di questo libro.

La trattazione che la Venturo fa del materiale raccolto è ampia e articolata, non senza illustrare linee portanti e punti di sintesi. Per parte mia, vorrei sottolineare, in questa sede introduttiva, alcuni caratteri, che mi appaiono rappresentativi dell'incontro-scontro della parola sanguinetiana con il teatro. Segnerei soprattutto tre punti: la divisione, la manipolazione, la negazione.

1) l'effetto di divisione. Nella produzione teatrale, rispetto alla stessa produzione poetica, il linguaggio tende a disgregarsi maggiormente, se non altro per le ragioni "pratiche" della suddivisione del testo nelle *parti* per gli attori e della necessità di entrare in dialettica con la partitura musicale. Il testo stesso si fa "partitura", e ciò significa un incentivo alla sua parcellizzazione e alla sua frammentarietà, significa l'ispessimento delle procedure di taglio e di interruzione, la sottolineatura del montaggio e dell'alternanza nell'intreccio, nella costruzione complessiva di una struttura che procede per "scarti" e per "salti". Ciò consente, sì, una analisi in chiave di ritmo (per via delle parole ritornanti e quant'altro); e consente anche un richiamo all'allenamento e alla tecnica (secondo quanto suggerisce Benjamin, spiritosamente, per il teatro epico, che "si comporta nei confronti della trama come il maestro di ballo nei confronti dell'allieva; la prima cosa da fare è snodarle le articolazioni fino al limite estremo" – l'autore di *Protocolli* penso che sottoscriverebbe); ma soprattutto assume un assoluto rilievo allegorico, di quella allegoria della frammentarietà che è diventata, ormai, il massimo del realismo, se è vero che una parola a pezzi è l'unico modo per rappresentare il "mondo a pezzi" della tarda modernità in cui viviamo.

2) l'effetto di manipolazione. Ciò concerne, in primo luogo, la "disponibilità del testo". Come i lettori vedranno qua e là nel libro, Sanguineti non è preoccupato delle deformazioni che la sua propria parola può subire sulla scena. Il fatto è che la parola è considerata, materialisticamente, un oggetto di costruzione e da costruzione, non c'è quindi problema se viene modificata nel corso del processo artistico. Tanto meno c'è problema se la parola è, già in partenza, una parola altrui. Sta qui tutta la pertinenza della presenza in questo libro delle parti concernenti l'attività sanguinetiana di traduttore e adattatore per il teatro. Addirittura a proposito delle traduzioni, e persino in presenza di super-classici come i tragici greci, Sanguineti ha sostenuto che si tratta – a voler guardare come si deve – pur sempre di rifacimenti e adattamenti (in cui, insomma, l'attualità detta le regole del gioco). A maggior ragione la manipolazione del testo altrui viene affermata in caso di esplicite ri-scritture che l'autore contrassegna con il termine di "travestimento". Questo termine è oltremodo significativo, almeno in due sensi: intanto rimanda al genere del "travestimento burlesco" che è uno dei tipi della parodia, forma barocca che consiste secondo Genette nella replica "in stile volgare di un testo epico"; quindi rinvia a una modalità di aggressione comica verso il modello canonico. Poi, e mi pare princi-

palmente, il travestimento si riferisce al gesto teatrale più elementare che ci sia: travestirsi, assumere le vesti di un altro, indossare un abito come un segno che ci trasferisce in una identità fittizia. La piegatura o deformazione del testo altrui non sarebbe altro che un epifenomeno di questa, generalissima e antropologica, “facoltà mimetica”. Si tratterebbe, oggi, anche di un campanello di avvertimento nei confronti delle identità “date” (per nascita o per tradizione), in quanto la sottolineatura del travestimento ci avverte che l’identità s’indossa, l’identità è un prodotto sociale (un “giuoco sociale” direbbe il nostro autore). Che, dunque, la manipolabilità teatrale del testo ci porti verso un teatro dell’identità e della sua crisi?

3) l’effetto di negazione. Giustamente l’analisi di Mariafrancesca Venturo rileva in più punti la “visione antinaturalistica” sottesa al teatro di Sanguineti. L’illusione della scenografia come equivalente alla realtà, quella famosa quarta parete che si fa da parte per invitarci a guardare non visti in un interno borghese, qui non ha più campo alcuno, e non ha più scampo. Sarà che qui il teatro riparte, appunto, dai suoi dati più basilari e, in alcuni casi, persino da forme pre- o para-teatrali (come la lettura recitante, la cantata o simili). Forme in cui la scena non esiste, basta l’esecutore e il suo leggio. Più che non esistere, si direbbe che la scena è “nuda”. O, ancora meglio, la scena deve essere creata proprio a forza di parole. Tant’è vero che un apice in questo senso viene raggiunto nelle *Storie Naturali*, in quel declinare della luce che prevede di arrivare alla scena buia, momento in cui massimamente le parole del testo devono venire a supportare – con uno sforzo invero di “materializzazione”, dato il tema della corporeità che contraddistingue le *Storie* – l’oscurità che ostacola, con una oltranza davvero oltraggiosa per lo spettatore, la stessa natura “scopofilica” del teatro. Il mezzo espressivo utilizzato, il teatro, viene “sabotato” proprio nel cuore della sua rappresentazione. La scena buia delle *Storie naturali* costituisce il più alto grado di un effetto di negazione o di contestazione del “genere”, che tuttavia si può considerare costitutivo. Direi che, per tal via, il teatro di Sanguineti rivela il suo carattere di autoriflessione metateatrale. Sanguineti ha scritto che per decifrare un testo occorre basarsi su di un codice, ma poi occorre decifrare anche il codice. Nessuna forma d’arte può essere accettabile se è chiusa nel proprio specifico ambito e nel proprio valore squisitamente estetico: chiunque utilizzi un mezzo di espressione o rappresentazione finisce intrappolato nel mezzo stesso (e nelle involontarie espressioni e rappresentazioni previste dal mezzo – dalla sua *ideologia*) a meno che non esprima e rappresenti mettendo in atto, nel

farlo, una *critica* del mezzo adoperato. Dunque, in Sanguineti la scena è “nuda” anche nel senso che si mostra per tale. Ma nello stesso tempo, la metateatralità è allegorica: la scena non-naturalistica, invece di riprodurre (imitare) un referente, allude a qualcosa d’altro che si rintraccia soltanto nella relazione tra i difformi elementi-frammenti che mette in opera.

3. La proposta teatrale di Sanguineti si trova ben espressa nel motto, citato in questo libro: “massima partecipazione, massimo straniamento”. Si tratta nientemeno che tenere insieme i due filoni principali dell’avanguardia novecentesca, quello di Artaud e quello di Brecht. Sanguineti lo sostiene da tempo come dimostra un articolo del 1976, intitolato *Il paradosso dell’autore* (poi in *Giornalino secondo*, Einaudi, 1979), in cui si legge:

Vorrei osservare, da ultimo, puntando sul terreno propriamente teatrale, che l’antinomia che ha governato, e deformato, tante polemiche di ieri, l’asse d’opposizione emblematicamente situato tra Artaud e Brecht, appare oggi, finalmente, particolarmente logoro e consumato. Qualcuno sarà indotto a pensare che Artaud, in sostanza, ha vinto questa strana battaglia, e che le neo avanguardie teatrali, e più ancora le postavanguardie, come oggi ormai si dice, hanno operato una scelta irreversibile. Credo che le cose stiano assai diversamente, e che oggi, quelli che emergono con rilievo, per strano che sembri, siano certi punti di convergenza, e quasi di oggettiva complicità. Abbiamo appena posto in rilievo il peso della gestualità e della corporeità nella dottrina brechtiana della parola. Ma pensiamo anche, e privilegiatamente, a un’idea del teatro e dell’arte non condizionati alla problematica chiusa della tradizione occidentale, all’eurocentrismo culturale, al primato dei greci. Irreversibile è piuttosto, e soltanto, il fatto che l’aristotelismo è entrato in crisi anche, benché tardivamente certo, sul terreno della letteratura e della parola, dell’arte e della scena.

Dall’“asse d’opposizione” alla “convergenza” e “complicità”. Così vengono fatti interagire coinvolgimento e distanza, *crudeltà* ed *epica*. Si tratta anche, se vogliamo, di trasgredire la norma del “teatro borghese”, il teatro del realismo minimalista e dello psicologismo spiccio, fuoriuscendone da tutti e due i suoi estremi; o, per meglio dire, dai due lati della *materialità*. Da una parte verso la materia corporea che si ribella

allo stato di mero supporto, là dove non è questione solo del corpo fisico dell'attore, ma del corpo della voce, della materia sonora delle parole. Cosa ne è del mimetismo e del personaggio, se i protagonisti sono i colori del linguaggio? Dall'altra parte, è fatta giocare la consapevolezza della socialità, quindi della sostanza collettiva, di qualsiasi tipo di comunicazione. Due corporeità: il corpo della parola, il corpo sociale; potremmo dire anche, con Rodríguez, due *inconsci* (quello libidinale e quello ideologico). O ancora: sensibilità (indispensabile nelle scelte di ritmo e di tramatura musicale del linguaggio) e, nello stesso tempo, riflessività (indispensabile nella calibratura delle parti e dei loro stessi dislivelli). Artaud e Brecht, insieme e in contraddizione.

Un teatro in cui ci si trova spinti e tirati, sia per libere associazioni mentali che per rigorose progettazioni. La scena "essenziale" di Sanguineti, spesso tendente al nulla, è fatta apposta per ospitare il testo precario del sogno, quella mitopoiesi in un certo senso di *grado zero*, che provvede alla necessaria produttività avanguardistica (di marca surrealista, ma prima ancora kafkiana – e non per niente K è il primo protagonista del teatro sanguinetiano). L'incongruenza onirica, questa "avanguardia spontanea", esige una reazione a botta calda, al di sotto della soglia, e ciò costringe *crudelmente* a una uscita da sé senza difese. Nel contempo l'intersezione artistica stessa mette lo spettatore su di una tale molteplicità di piste da sottrarlo ad una ingenua e semplificata immedesimazione e richiedergli continuamente delle scelte (collocare l'attenzione su di un codice oppure su di un altro) che lo chiamano a imbastire una complessa strategia interpretativa. Mentre l'ambiente tendenzialmente vuoto impedisce lo scambio immediato tra messinscena e realtà, e in più le sovrascritture parodistiche e comiche avviano verso un ben indicato piano di scivolamento *critico*.

Collegata a una serie di esperienze importanti della musica moderna e ultramoderna, la testualità teatrale di Sanguineti si pone sotto il segno della dissonanza. Chi ha ascoltato l'autore nelle vesti di voce recitante, ha colto sicuramente il suo "tono asettico" che non concede agli istrionismi di un lettore di mestiere. Questo, per altro, era uno dei punti della polemica di Pasolini contro la neoavanguardia, in quanto Pasolini non era capace di liberarsi delle curvature melodiche del verso e non accettava quindi il verso lungo e prosaico "che toglie le punte espressive e livella il grafico delle oscillazioni linguistiche fino a una forma piatta e regolare". È chiaro, questo succede quando non si vuole rinunciare a una parola-guida, a una parola sempre un po' in posa oratoria e predicatoria. Se invece, la parola si

dà come elemento di un esperimento pluriespressivo, come una linea tra le altre, allora certamente dovrà offrirsi come ganglio amorfo, tale da poter entrare a far parte di un complesso multiplo, frammentario, disarmonico, conflittuale e infine contraddittorio. Ecco allora l'esito di un teatro *anti-teatro*, insomma, che – come già diceva Brecht – è intenzionato a segare il ramo stesso su cui si trova seduto.

Un teatro di ricerca, ricco di problematicità, è l'oggetto di questo libro, che in tal senso offre una serie copiosa di indicazioni: dalla "teatralizzazione della parola" nella sua "specificità oralità", all'"impianto partiturizzato in cui struttura musicale e struttura sonora si fondono"; dalla scena come "luogo allegorico dove ogni possibilità di paesaggio è definitivamente abbandonata", al rapporto con le nuove tecnologie che esigono un teatro "decostruito" e "attualizzato"; dall'universo onirico per cui "il teatro si immerge nella dimensione del sogno e lascia allo spettatore, divenuto ora ascoltatore, il compito di intervenire", ai personaggi corporizzati, "privi di una specifica identità"; dalla traduzione come restituzione di una "originale valenza scenica", al travestimento che porta con sé "il linguaggio destrutturato, il plurilinguismo, l'intertestualità". Connessioni teorico-critiche e soluzioni pratiche, il dato e il commento si inseguono e si corroborano in queste pagine, offrendo una complessiva immagine della "politica teatrale" sanguinetiana. Sì, perché, come dicevo, Sanguineti pratica il teatro come spazio collettivo (di fatto, come commentava ancora Benjamin, nel teatro il pubblico "si presenterà sempre come un collettivo, e ciò lo distingue dal lettore, che è solo col suo testo"), quindi in ossequio a quella politicità profonda che innerva ogni sua attività. Potremmo allora parafrasare una sua recente *battuta* e parlare di "un politico prestatato al teatro"? Risponderei di sì, a patto di precisare – tenendo a portata di mano, ancora una volta, la teoria di Benjamin – che la "giusta tendenza politica" si riconosce e si esplica per intero nella "giusta tendenza letteraria". Politicità come avanguardia, dunque. L'indagine di Mariafrancesca Venturo, ben organizzata ed attenta, competente e partecipata, nel farci ripercorrere tutta la prolifica e articolata produzione teatrale di Sanguineti, ci aiuta a capire di nuovo e meglio che quella sanguinetiana è una avanguardia a tutto campo e a lunga gittata, niente affatto chiusa nel ritratto standardizzato e negli steccati "storicizzati" dei movimenti ormai passati in archivio, ma al contrario rivolta "in avanti" e portatrice di fondamentali insegnamenti per il futuro.

Francesco Muzzioli