

Introduzione (teatrale) a commedia (cinematografica)  
di Federico Tiezzi

Genova, 13 dicembre 1988, ore 18 e 30.

Scesi dal treno e mi avviai verso la Facoltà di Lettere. Pensavo all’Inferno (quello degli spaventi notturni) e mi dicevo che deve somigliare un po’, l’Inferno, a una città: luogo della nequizia sonora e della luce assente. Le alte case strette, come inchiodate al monte, di Genova, sembravano annuire e dire: “L’Inferno è la città dei linguaggi, la *palus putredinis* della lingua”. Già: città come inferno della poesia.

Immagine a ritroso: autostrada per il Kennedy Airport. New York mi appariva lontana, tramonto rosso, fumi chissà da dove usciti azimutavano il cielo (e lo soffittavano di nuvole radiose), perimetro di grattacieli a cingere (come giganti) il dorso delle case e delle strade. Una mostruosa Monteriggioni: “ecco la città di Dite” pensai.

Dunque me ne andavo per Genova allegramente: un taxi si rifiuta di portarmi a destinazione, a piedi sono duecento metri esorta il tassista... (chissà se Virgilio avrà sussurrato una stessa frase a un Dante stanco...). Mi avviai verso quel limbo della città, l’Università, per incontrare Sanguineti, mia guida drammaturgica alla prima cantica della *Commedia*, un altro Virgilio. Mi ridevo quell’incipit di *Laborintus*: “ah il mio sonno...” etceterissima. E poi Dante: “...tant’era pien di sonno a quel punto...”. Di sonno... Il teatro che dorme aspettava un risveglio: che poteva essere questo progetto folle: riscrivere l’*Inferno* di Dante per uno spettacolo da tenersi al Fabbricone, a Prato, alla fine di un lungo laboratorio (con la partecipa-

zione degli attori della mia compagnia e di neodiplomati delle scuole di recitazione nazionali). Riattraversando, insieme a un drammaturgo, la terra devastata del teatro verso un difficile approdo: che era: un testo per uno stile teatrale (il mio), e uno stile teatrale che si muta attraverso un testo (Dante-Sanguineti). L'ho detto: una follia.

Lividissima Genova, e materna: quel giorno eri senza sole e ghiaccia come lastra di pietra serena umida in canto scuro di chiesa. *Palus putredinis*.

Sanguineti sa orientare il linguaggio: sa concentrarlo e gudarlo come *esperienza verbale*, come esperienza storica. La sua poesia possiede un *quid di infernalità*: un io narrante, disintegrato, cerca nella selva oscura delle parole (e forse trova, attraverso la narrazione, attraverso il racconto) un suo catastrofico ordine, o salvezza. Nel caos deflagrante del plurilinguismo, nella bable dell'afasia, il procedere (quasi per analisi freudiana) dell'io rende flagrante (identificandosi l'io, il soggetto, con l'esperienza verbale in atto), liricamente, l'attività di questa esperienza. Riconducendo le parole a un ordine, a un cosmo. Insomma: se la poesia di Sanguineti scopria come esperienza verbale (attraverso sonorità, citazioni e intenzioni in altre lingue, parole "alte" e termini "bassi"), essa si ricompone come riflessione sul racconto interiore. Il verso, spezzato, frantumato dall'attività dell'esperienza e ricomposto dalla riflessione che il poeta compie sulla stessa esperienza (nel suo farsi), rende la poesia di Sanguineti pronta per la *phoné* dell'attore: un canto.

Berberianamente ribabolano le parole dei versi di Sanguineti nel cavo orale dell'attore: lì divengono proiettili pronti per addensarsi al cuore e ai sensi dell'ascoltatore. Come nuove revolverate lucinesche.

Il teatro, mi dicevo sempre andando, ha bisogno di questa analisi per scuotersi dal suo sonno.

Andavo. Quando da una vetrina imbrillantata sursero fuori le copertine degli ultimi successi letterari. Come belve: anche se un po' depresse. Specie su tre affissai lo sguardo. Nonostante la loro pelle fosse elegante potevo immaginare la

lingua lisa e sbattuta nella quale i racconti erano stati scritti: pronti già al masticatoio. Lividissima *palus* della lingua. Avvicinarsi a Dante, attraverso Sanguineti, acquistava il significato di una rivolta a quelle tre belve e alla loro lingua papposa. Una rivolta? Una missione? Con impeto risorgimentale “Avanti” mi dico: verso il limbo, verso Virgilio.

“Come sarebbe, levare il *tutto*? ”.

Balzai all’indietro sulla sedia. Sanguineti guardava e mi sorrideva un po’ mefistofelico. Avevo in mente, per l’*Inferno* di Dante, una immaginazione di diavoli e dannati, fuoco e acque tormentose, nudi attori e vento: un catalogo un po’ da *Mille e una notte* (così è per me l’intera *Commedia*). Sapevo che tutta questa Sistina di bellurie teatrali si sarebbe rapresa nella sintesi di spazio-tempo-voce che, ahimè, avrei dato allo spettacolo: ma, insomma, togliere il *tutto*... quasi un affronto a Dante... Sanguineti, invece, con la sua proposta mi aveva riportato violentemente nell’ambito dell’esperienza poetica come esperienza verbale: e, poi, in quella transverbale che spettatori di teatro avrebbero fatto di Dante. Quale proposta? Eccola.

Sanguineti aveva individuato il suo intervento, nella riscrittura, immediatamente sull’ufficio dell’endecasillabo: a cui avrebbe voluto togliere membri ritmici o di significato: specialmente nei brani più famosi e che ogni spettatore sa a memoria. Così, ad esempio, il verso di Francesca (V, 136) “la bocca mi baciò tutto tremante” sarebbe vissuto, nel teatro, senza il *tutto*, sostituito da una pausa ritmica dell’attore. Il celebre endecasillabo avrebbe risuonato attivamente: lo spettatore-ascoltatore sarebbe stato scosso da quella pausa più che dalla presenza della parola: il verso sarebbe stato (attraverso il cuneo di quella assenza) straniato, messo a nudo. Il suo significato si sarebbe allontanato: il significante ritmico sarebbe venuto in primo piano.

Ingegnoso (in senso etimologico!) pensai: sarebbe un po’ come quelle scampanellate, con entrata in scena improvvisa, che arrivano a estraniare certe situazioni fortemente emotive, certi dialoghi coinvolgenti, nelle opere di Čechov...

Frammentare il verso significava dare estrema importanza alle pause, situare negli intervalli creati all'interno dell'endecasillabo la concreta esperienza recitativa dell'attore: e cioè il teatro. I vuoti del verso sarebbero stati, teatralmente, dei pieni. Soprattutto essi sarebbero stati sperimentati dall'attore come indugi, come intermittenze di senso: lo avrebbero obbligato a costruire una *phoné* disintegrata, assolutamente dinamica. Questo procedimento è stato usato per la riscrittura dell'incontro tra Dante e Virgilio. I versi frammentari assuonano (più che rimare) tra loro. Si creano false rime interne, nuovi significati. Si crea una nuova musica: che attraverso il principio dell'assuono sembra più *seriale* rispetto a quella *tonale* della terzina incatenata. Più leverkühnesca. (Faustiana?).

Questo lavoro Sanguineti lo ha offerto al laboratorio come metodo: gli attori vi avrebbero trovato sospensioni e pause, appoggi ritmici per la voce, lacerazioni del verso che poi essi avrebbero dilatato ulteriormente sul piano di una dissonanza recitativa.

In un primo momento Sanguineti intendeva applicare alla riscrittura di tutta la cantica la frantumazione interna al verso; successivamente ha preferito limitare questo procedimento ai canti introduttivi, scegliendo per il resto di isolare i vari personaggi attraverso interi blocchi di terzine, tutt'al più trasferendo, dove necessario, gruppi di versi dalla prima alla terza persona o viceversa, o mettendo in bocca, ad esempio a Capaneo, parole pronunciate da Virgilio.

In una fase ancora successiva ha abbandonato anche l'idea di sconvolgere l'ordine di entrata in scena di episodi, situazioni e personaggi, restando fedele alla successione originale dantesca: la *Commedia* è anche un grande viaggio iniziatico. Dice Dante nella *Epistola a Cangrande*: "Nam si ad materiam respiciamus, a principio horribilis et fetida est quia Infernus, in fine prospera desiderabilis et grata quia Paradisus...": quasi un procedere alchemico, da una nigredo fetida ad una albedo desiderabile. Kerényi afferma che qualsiasi viaggio iniziatico, affinché il partecipante ne tragga giovamento, deve muovere da un inizio funesto e approdare ad una felice risoluzione (così anche Propp e de Santillana).

Causa finale della *Commedia* (come dice l'antico commentatore) è: *rimuovere quegli che nella presente vita vivono, dallo stato della miseria allo stato della felicità*. Che è poi, in qualche modo, anche la motivazione che Aristotele attribuisce alla catarsi: l'opera d'arte risuona nella polis, nel tessuto umano e sociale e diviene, oltre che attività politica, anche azione morale.

Sanguineti taglia il testo dantesco secondo una teatralità non euclidea (si potrebbe forse definire in tal modo tutta la sua attività di drammaturgo): si passa di personaggio in personaggio, come in una galleria di ritratti: e sono ritratti erosi, statue che hanno perduto le loro parti: episodi e situazioni di cui il drammaturgo fa aggallare solo il cuore, il centro prospettico.

È la tecnica cinematografica del montaggio: i vari episodi si legano tra loro per tagli netti (più all'insegna di Godard che di Ejzenštejn), senza dissolvenze... È tutto un seguitare di primi piani, una esclusione totale della carrellata dantesca (che consiste in un avvicinamento progressivo alla situazione o al personaggio, attraverso anticipazioni fatte di descrizioni, similitudini, stati d'animo ecc.): tutto un procedere per zoomate, per piani fissi, per prospettive che affondano verso il nucleo drammatico della scena. Un modo, anche questo, di attivare la coscienza dello spettatore, di rendere *dinamico* il rapporto con il testo.

Nello spettacolo tutto questo sarebbe poi rifluito come successione rapidissima di episodi, come cambi luminosi e sonori in rottura dissonante, come frattura a oltranza dei tempi di recitazione e del tempo di scorimento del racconto, come simultaneità e *dinamicità* dell'azione scenica.

Con le didascalie Sanguineti isola e "abbassa" le altezze delle situazioni verbali secondo una visione cinematografica del testo. Dove cinema qui vuole dire visionarietà o allucinazione (quasi surrealista: e penso a *Un chien andalou* e a *L'âge d'or* di Buñuel-Dalì). Con questa loro intrinseca visionarietà (e quanto più questa è "bassa" tanto più è efficace) le didascalie portano il testo dantesco da una situazione di quiete (alta, come ce l'ha consegnata l'interpretazione romantica) a una di precarietà e disequilibrio.

Si potrebbe definire, quella di Sanguineti una *drammaturgia cinematografica*? O cinetica? Teatralmente, poi, avrei attivato ulteriormente i nuclei drammatici offerti da Sanguineti, attraversando Dante, con gli improvvisati degli attori al modo dei Comici dell'Arte: innescando ancora quel procedimento atomico che, partito da Dante, avrebbe deflagrato infine nel cuore e nella mente dello spettatore.

Insieme alla tecnica del montaggio, quella della segmentazione, del *découpage*, è il segno base di *Commedia dell'Inferno*. Torna in mente quello che Buñuel scriveva su *Découpage o segmentazione cinegrafica*: "L'intuizione del film, l'embrione fotogenico palpita già in quella operazione che si chiama *découpage*. Segmentazione. Creazione. Scissione di una cosa perché si trasformi in un'altra. Quello che prima non era, ora è. Modo, il più semplice, il più complicato, di riprodursi, di creare. Dall'ameba alla sinfonia. Momento autentico, nel film, di creazione per segmentazione. Quel paesaggio, per essere ricreato dal cinema, dovrà essere segmentato in cinquanta, cento e più pezzi. Tutti si succederanno, poi, vermicolarmente, aggregandosi in colonia, per comporre in tal modo l'entità film, gran tenia del silenzio, composta di segmenti materiali (montaggio) e di segmenti ideali (*découpage*). Segmentazione di segmentazione".

Si faccia il raffronto tra la scena di Malebolge, ad esempio, o tra quella dei ladri o ancora tra quella dei seminatori di scandalo e di scisma e i canti danteschi di partenza: e si avrà la percezione precisa delle parole di Buñuel. Si capirà allora come questa drammaturgia cinematografica di Sanguineti corroda l'impianto strutturale classico del dramma.

And Anticlea came, whom I beat off, and then Tiresias Theban,  
Holding his golden wand, knew me, and spoke first:  
A second time? why? man off ill star,  
Facing the sunless dead and this joyless region?  
Stand from the fosse, leave me my bloody bever  
For soothsay...

Così Pound all'inizio dei *Cantos*: nella discesa agli inferi. Laborinticamente.

...e dilatami (tutto suscettibile di assentimento) e combinami in un'epoca....

Così Sanguineti.

Mischiendo: combinami in un'epoca perch'io dia vaticinii.  
Dall'inizio di *Commedia dell'Inferno*, dal prologo, un altro attore entra in scena a parlare: ed è Sanguineti stesso, che abbisogna di questo travestimento per rendere suscettibile di vaticinii la sua poetica. Si fa compagno di viaggio di Dante e di Virgilio da un lato; dell'attore e degli spettatori dall'altro. Ci guida, il poeta presente, verso il poeta antico, affinché quest'ultimo parli di noi e del teatro, tutti sopravvissuti alle ere e agli eoni del tempo, quasi muti — attori registi spettatori — senza più parole, quasi.

Se il prologo è un vero saggio critico sulla *Commedia* (ripercorrendo le stazioni dell'*Epistola dedicatoria* di Dante a Cangrande della Scala e l'esposizione di Benvenuto e di Boccaccio); le didascalie sono un ulteriore (e più surreale e atipico) commento scritto agli episodi dell'*Inferno*. In esse si "didascalizza" realmente (brechtianamente) l'intenzione drammaturgica di Sanguineti: avvicinare Dante per allontanarlo nei significati, per renderlo profetico nei significanti. Affluiscono nelle didascalie termini "bassi" del linguaggio quotidiano, a mescolarsi a vere e proprie indicazioni critiche, a note di lettura. Esse sono commento a Dante al pari delle chiose antiche.

Il loro italiano ha, in *Commedia dell'Inferno*, peso specifico identico a quello delle lingue incuniate tra gli spezzoni danteschi. Insomma, le didascalie, se da un lato appartengono al cinema, dall'altro fanno parte del plurilinguismo sanguinetiano. (Da qui la decisione di farle recitare più che "rappresentare").

Il magma sonoro che (se si ammette il viaggio nei tre regni come esperienza reale) Dante doveva aver sentito all'*Inferno*; quell'impasto di urla, canti, lamenti, batter di denti, soffi, stridii, digrignamenti, vamate e sciacquii; quella babaie sonora, in Sanguineti, si è "correlata" in plurilinguismo.

Entrano a incunearsi nella parola dantesca il latino di Andrea Cappellano, l'inglese di Pound, l'antico francese di Chrétien. L'effetto è di polarizzazione della lingua e della poesia di Dante attraverso il brivido di queste altre lingue (e quan-

te volte nella poesia di Sanguineti da *Reisebilder a Novissimum Testamentum*, da *Laborintus* a *Postkarten* e oltre, abbiamo risentito il rabbividire della nostra lingua nel brivido delle citazioni straniere!).

Nel *découpage* del testo i brani in inglese, in francese, in latino adempiono a una funzione metacritica (Dante attraverso Pound o Chrétien); e a un'altra, puramente sonora. Dall'insieme deriva così una forte musicalità dissonante: un *Inferno musicale* (Jeronimus Bosch nominò con queste parole il suo Inferno...). Da questa prospettiva il testo di Sanguineti somiglia a una partitura operistica: dove un faustiano musicista ha orchestrato arie e recitativi; pianissimo e fortissimo; cori e duetti.

Allora: cantare Dante, come, pare, facessero birocciai e popolino, secondo il Sacchetti... Gli attori, poi, in scena avrebbero cantato davvero parte del testo (ricollegandosi agli esperimenti di Vachtangov per il *Dibuk*): con il contrappunto del rumore prodotto dallo sbattimento e percussione della scenografia in ferro.

E vicino al canto vero e proprio avrei ottenuto dagli attori uno *Sprechgesang* dilatato: inarmonico, sconcertato, disperato. Il Fabbricone, col suo spazio che sembra la navata di una chiesa avrebbe soccorso a questo motivo musicale: le voci si sarebbero perse e mescolate agli echi e ai riverberi, i suoni si sarebbero distanziati e sovrammessi.

Ora, di fronte a un testo che sta in equilibrio tra cinema e melodramma, tra plurilinguismo e mescolamento di stili, tra esperienza verbale poetica ed esperienza drammaturgica, non restava, a me, regista, che qualificare la messinscena come esperienza di una messinscena: affermando quel supporto scenico unitario che sintetizzasse tutti gli infiniti procedimenti del testo e li riconducesse verso una singola prospettiva: la visualizzazione del viaggio infernale.

La scena dello spettacolo riproduce, in pianta, il corpo di un uomo: che si distende sul cemento freddissimo del Fabbricone. Quasi che l'esperienza del testo dovesse camminare nella linfa vitale del corpo umano (il corpo dell'attore) per darsi

nella sua dinamica originaria; quasi che l'Inferno non fosse altro che lo spazio chiuso del corpo: che ho circondato e travestito con una grande vasca piena di fango. La vasca melmosa contiene (nello spettacolo) attori spazio scenico oggetti e parole.

Come aborigeni di un rito iniziatrico gli attori usano il fango al modo in cui Sanguineti usa il mescolamento e la pluralità degli stili e delle lingue: per scoprire segni nuovi negati al corpo bianco e nettato; per abbassare (o innalzare) l'assolutesza del segno-corpo, per travestirlo in vista di una trasfigurazione. Teatralmente la scena protende i suoi arti inferiori (e non è vana metafora) verso il pubblico, penetrando direttamente nella cavea in cui stanno seduti gli spettatori. Gli attori passano da una recitazione in primo piano a una in campo lungo, una volta che, ripercorso a ritroso l'asse centrale della scena (la spina dorsale) si trovino (nella sezione della testa) alla massima distanza rispetto allo spettatore. Un palcoscenico è il cuore dello spazio teatrale: per questo i personaggi lottano, per arrivare, là sopra, ad avere parola, a poter dire i loro versi. Al palcoscenico e alla luce di scena tendono gli attori-dannati per aver vita teatrale: per nominarsi come personaggi e non come entità del fango.

Due enormi bracci sopraelevati si aprono davanti a un sipario rosso che ricorda a tutti il fuoco e il teatro (due termini che accordano, secondo Artaud, benissimo!). C'è un sopra e un sotto in questa scena: che provoca un continuo apparire e sparire, un uscire e un rientrare dalla luce; per essere singoli e massa in rapida successione. All'interno della scena gli attori si muovono secondo coordinate geometriche: come è delle cellule e dei sistemi di scorrimento (sanguigno, linfatico) del corpo umano. L'Inferno è una geometria: e tanto più questa è limpida, percepibile, tanto più essa è condannante. Anche recitazione, luci, movimenti seguono un impianto geometrico. Ne scaturisce una architettura chiusa, implosiva e dinamica. Gli attori costruiscono e disfano la scena: il loro lavorio, preciso, determinato, fa parte della loro pena nel bagno penale della scena, nei lavori forzati del teatro. La recitazione si adegua a questa geometria infallibile: ma gli spir-

gli emotivi che essa apre nella dizione dei versi sublimi schianta volta a volta la prigione. L'Inferno deve pur essere un luogo geometrico: il luogo dove l'anima si assenta nella geometria. Poiché dove tutto è sistematizzato e ordinato matematicamente, dove tutto si muove secondo un piano preciso e infallibile si ha l'esatto quadro dell'Inferno come luogo in cui la dannazione consiste nell'impossibilità di sfuggire a un disegno preordinato. Da Dante sappiamo che la scaturigine del disegno è Dio; da Sanguineti invece apprendiamo che è il poeta, con le sue parole, con la sua esperienza guerriera delle parole, l'artefice e il carnefice del corpo (dell'attore). E si fa attore a sua volta il poeta, per dire ai personaggi di Dante: lasciatemi bere il vostro sangue, perché io possa vaticinare.

Che sia questo l'ultimo compito dell'esperienza verbale? Del poeta?

Sanguineti si rivolge a Dante plurilinguista e pluristilista in un modo affine a quello con cui si è rivolto (in altro travestimento) a Goethe. Credo che in lui si ridefinisca quella frase di Eliot che dice: "...il significato del poeta d'oggi, la sua validità è la validità del suo rapporto con i poeti morti..." .

Il regista vede di questa riscrittura soprattutto la drammaturgia: il passato si conserva e si accresce, succhiando il presente del lavoro del *poeta* Sanguineti. La *Commedia* è un fantasma che possiede il corpo, tutto, della nostra letteratura. Gioco rapido e allarmante di stili e di lingue è questo travestimento che a poco a poco prende nel suo innesto (sull'albero Dante) attori e regista. Che, compreso il metodo dell'innesto, potrebbero continuare all'infinito...

Anche *oltre* Dante.