

PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / Biannual online journal

<http://www.parolerubate.unipr.it>

Fascicolo n. 6 / Issue no. 6

Dicembre 2012 / December 2012

Direttore / Editor

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università di Milano)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 6) / External referees (issue no. 6)

Beatrice Alfonzetti (Università di Roma La Sapienza)

Laura Bandiera (Università di Parma)

Francesco Bausi (Università della Calabria)

Elisabetta Menetti (Università di Bologna)

Rocco Mario Morano (University of Toronto Mississauga)

Pasquale Voza (Università di Bari Aldo Moro)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma)

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2012 – ISSN: 2039-0114

INDEX / CONTENTS

PALINSESTI / PALIMPSESTS

- Un libello di citazioni. I “Frammenti morali, scientifici, eruditi e poetici”
e la polemica fra Pietro Verri e l’abate Chiari*
VALERIA TAVAZZI (Università di Roma La Sapienza) 3-29
- “Quashed Quotatoes”. Per qualche citazione irregolare (prima parte)*
RINALDO RINALDI (Università di Parma) 31-52
- Incesto travestito. “Sei personaggi.com” di Edoardo Sanguineti*
JOLE SILVIA IMBORNONE (Università di Bari Aldo Moro) 53-74
- “Civis romana sum”. La Londra intertestuale di
Bernardine Evaristo*
SAMANTA TRIVELLINI (Università di Parma) 75-91

MATERIALI / MATERIALS

- Echoes of Hylas and the Poetics of Allusion in Propertius*
MARIAPIA PIETROPAOLO (University of Toronto) 95-107
- I “gravissimi autori” del “Fuggilozio”*
SANDRA CARAPEZZA (Università Statale di Milano) 109-122
- Le parole degli altri. Due libri religiosi nella biblioteca
di Guido Morselli*
FABIO PIERANGELI (Università di Roma “Tor Vergata”) 123-135
- Stupr e pré. Giovanni Testori riscrive Iacopone da Todi*
DANIELA IUPPA (Università di Roma “Tor Vergata”) 137-148

LIBRI DI LIBRI / BOOKS OF BOOKS

- [recensione/review] *“A Myriad of Literary Impressions”.*
L’intertextualité dans le roman anglophone contemporain,
Sous la direction de E. Walezak & J. Dupont, Saint-Estève,
Presses Universitaires de Perpignan, 2010
MARIA ELENA CAPITANI 151-158
- [recensione/review] *Citation, Intertextuality and Memory in the Middle
Ages and Renaissance,* edited by Y. Plumley, G. Di Bacco and S. Jossa,
Volume One: Text, Music and Image from Machaut to Ariosto, Exeter,
University of Exeter Press, 2011
LUCA MANINI 159-164



JOLE SILVIA IMBORNONE

INCESTO TRAVESTITO.

**“SEI PERSONAGGI.COM” DI EDOARDO
SANGUINETI**

1. *Travestire, svelare*

Travestire non per nascondere ma per smascherare, eppure rivestire di forme nuove, per quanto ‘usate’: Edoardo Sanguineti si confronta con *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello (1921) per il suo *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano* (2001) in modo disinvolto, ricostruendo un altro dramma che cita e contamina il modello con altri referenti letterari, lessicografici e pittorici. Lo scrittore ligure dichiara di non mostrare interesse per l’“ipervalutato” teatro nel teatro,¹ ma

¹ Sanguineti afferma di non aver mai “amato” il “meccanismo del teatro nel teatro, che ha fatto il successo del testo”: in sé non pare interessargli e anzi, nella sua concezione del teatro, gli sembra un elemento che distrae l’attenzione del pubblico. L’autore sostiene infatti che a causa del meta teatro lo spettatore è “portato a badare meno a quel che succede, impegnato com’è a decifrare la dialettica fra personaggi, attori e spettatori” (cfr. E. Sanguineti – E. Buonaccorsi, *Il grande teatro è solo hard. Dialoghetto sulla drammaturgia tra Edoardo Sanguineti e Eugenio Buonaccorsi*, in E.

dell'opera pirandelliana provvede piuttosto a mettere in luce e in scena il tema sotterraneo dell'incesto. Sanguineti riconosce infatti di aver voluto “mantenere *I sei personaggi*, che era l'idea di partenza, per scrivere poi un testo nella libertà più totale”; pertanto “del vecchio schema rimane poco, una specie di mito, di struttura che fa da sfondo”.²

A un livello profondo resta però qualcosa dello spirito pirandelliano, dato che Sanguineti ammette di avere un’“opinione cautamente positiva”³ del drammaturgo di Girgenti e di riallacciarsi alla celebre affermazione di Gramsci nelle *Cronache teatrali* secondo cui le commedie pirandelliane sarebbero “tante bombe a mano che scoppiano nei cervelli degli spettatori e producono crolli di banalità, rovine di sentimenti, di pensiero”.⁴ Di Pirandello Sanguineti accentua insomma il ruolo di “eversore nei confronti degli *standard* dell'ideologia borghese”⁵ e va oltre ciò che egli ha eluso. Pirandello infatti sfiora, ma allo stesso tempo tiene distante il mostro dell'incesto in *Sei personaggi in cerca d'autore*: esso non è consumato fino in fondo ed è solo accennato nell'ironia di certe battute, mascherato in forme più blande poiché non riguarda una figlia ma, appunto, una figliastra.⁶ Aleggias d'altra parte sull'ambiente familiare “un clima di

Sanguineti, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, Genova, il melangolo, 2001, p. 9).

² Cfr. *ivi*, p. 8 e p. 10.

³ Cfr. *ivi*, p. 8.

⁴ Cfr. A. Gramsci, “*Il piacere dell'onestà*” di Pirandello al Carignano (1917), in *Id.*, *Cronache teatrali 1915-1920*, a cura di G. Davico Bonino, Torino, Aragno, 2010, p. 247.

⁵ Cfr. E. Sanguineti – E. Buonaccorsi, *Il grande teatro è solo hard. Dialoghetto sulla drammaturgia tra Edoardo Sanguineti e Eugenio Buonaccorsi*, cit., p. 9.

⁶ Il Capocomico di *Sei personaggi in cerca d'autore* dichiara: “Qua siamo a teatro! La verità, fino a un certo punto! [...] comprenda anche lei che tutto questo sulla scena non è possibile!”, rivendicando l'esigenza di “contener tutti quanti in un quadro armonico e rappresentare quel che è rappresentabile” (cfr. L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in *Id.*, *Maschere nude*, Milano, Mondadori, 1958, vol. I, pp. 96-97). Ed Eugenio Buonaccorsi annota: “La cultura del tempo e la sensibilità degli spettatori inducevano Pirandello a non essere troppo diretto” (cfr. E. Sanguineti – E. Buonaccorsi,

moralismo bigotto, sessuofobico”, legato a “tendenze segrete perverse”, a “pulsioni sessuali indirizzate in chiave di lolitismo”.⁷ E non è escluso che Pirandello “abbia fatto queste scelte per attenuare e imbrigliare fantasmi emotivi che il rapporto con la figlia Lietta, su cui gravavano sospetti di incesto, faceva sorgere”.⁸ Solitamente quest’ombra è presentata come una fantasia della moglie Antonietta e una prova della sua follia, ma probabilmente non conveniva all’autore misurarsi con la tematica dell’incesto in modo più diretto e magari fraintendibile.

L’individuazione dell’argomento è comunque esplicitamente dichiarata da Sanguineti, che precisa come Pirandello abbia messo “in opera tutte le cautele perché questo tema appaia neutralizzato, elusivo, frustrato”.⁹ L’operazione di svelamento attuata nel 2001 non produce tuttavia risultati di trasparente evidenza. Dall’elusivo si passa piuttosto all’allusivo, attraverso un’erotizzazione della letteratura al quadrato che è tipicamente sanguinetiana: lo scrittore entra nella sfera delle pulsioni segrete eppure antiche di un freudiano *Unheimlich* che sarebbe dovuto “rimanere segreto, nascosto, e che è invece affiorato”.¹⁰

Il grande teatro è solo hard. Dialoghetto sulla drammaturgia tra Edoardo Sanguineti e Eugenio Buonaccorsi, cit., p. 10).

⁷ Cfr. R. Alonge, *Pirandello tra realismo e mistificazione*, Napoli, Guida, 1972, p. 230.

⁸ Cfr. E. Sanguineti – E. Buonaccorsi, *Il grande teatro è solo hard. Dialoghetto sulla drammaturgia tra Edoardo Sanguineti e Eugenio Buonaccorsi*, cit., p. 10.

⁹ *Ibidem*. Si veda anche R. Alonge, *Teatro e società nel Novecento*, Principato, Milano, 1974, p. 28.

¹⁰ Cfr. S. Freud, *Il Perturbante* (1919), in Id., *L’Io e l’Es e altri scritti 1917-1923*, in Id., *Opere*, trad. ital. Torino, Bollati Boringhieri, 2000, vol. 4, p. 82 (Freud fa riferimento a un’affermazione di Friedrich Schelling). Sanguineti stesso rivela che l’utilizzo delle cartoline erotiche, di cui si parlerà oltre, è “un modo per poter affrontare il tema dell’incesto scaricandolo dell’aura e trattandolo invece molto bassamente e comicamente, senza tuttavia perdere quello che di perturbante c’è nella storia” (cfr. E. Sanguineti – E. Buonaccorsi, *Il grande teatro è solo hard. Dialoghetto sulla drammaturgia tra Edoardo Sanguineti e Eugenio Buonaccorsi*, cit., p. 14). Si veda anche N. Lorenzini, *Sanguineti e il teatro della scrittura. La pratica del travestimento da Dante a Dürer*, Milano, FrancoAngeli, 2011, p. 94.

Se Sanguineti mostra ciò che Pirandello nasconde, la sua tendenza al citazionismo (evidente in *Sei personaggi.com* ma tipica dell'autore fin dalla giovinezza) è legata d'altra parte alla sua volontà di “depsicologizzare, desoggettivizzare le scelte”, tenendo “a bada e in qualche modo mascherando” e “smascherando – qualunque coinvolgimento soggettivo”.¹¹ L'io dell'autore appare “in fuga”, come osserva Niva Lorenzini, proprio nel “realismo figurale” o “figurativo”¹² riscontrabile nelle ultime poesie dedicate a Mantegna e Dürer e ben visibile anche nelle descrizioni iconografiche di questo dramma.

2. *Sedurre*

L'incesto in *Sei personaggi.com* è una sorta di meta culturale in un processo pedagogico avviato dalla figura del padre, apprendistato artistico-erotico che si nutre di analisi metalinguistiche. Non a caso il rapporto incestuoso tra padre e figlia si servirà delle parole della *Philosophie dans le boudoir* del Marchese de Sade, opera che alterna (com'è noto) precetti erotici, riflessioni teoriche e manifesti di libertinaggio.¹³ L'incesto sanguinetiano è insomma un crescendo verbale e insieme un manuale di corruzione, che come in uno stilnovismo rovesciato passa attraverso gli occhi ovvero attraverso un ideale corredo iconografico, solo raccontato ma capace di agire sulla psiche della figlia e ad un tempo sull'immaginazione degli spettatori. Ovviamente non c'è nulla di angelico o angelicato in questi sentimenti e nelle illustrazioni che li suscitano, ma solo un divertito gioco

¹¹ Cfr. *ivi*, p. 102.

¹² Cfr. *ivi*, p. 8. Si vedano i cicli dedicati ai due artisti nella raccolta postuma E. Sanguineti, *Varie ed eventuali*, Milano, Feltrinelli, 2010, pp. 83-97 e pp. 113-126.

¹³ Per il rapporto tra Sanguineti e Sade rimandiamo a F. Vazzoler, *Il chierico e la scena. Cinque capitoli su Sanguineti e il Teatro*, Genova, il melangolo, 2009, pp. 109-129 (il capitolo *Sanguineti e Besson. “La philosophie dans le théâtre”*).

di variazioni e citazioni che si presentano apertamente come pagine in prestito, con un “livello molto avanzato di travestimento”.¹⁴ *Sei personaggi.com* è un autentico ipertesto¹⁵ che mescola riferimenti alti e degradati, iconografia artistica e boccacesca, poesia e *clichés* del quotidiano, citazioni colte e stralci di *pop culture*,¹⁶ con scatti grotteschi che sganciano “bombe” pirandelliane ma nel tentativo di “rendere evidente tutto ciò che è stato occultato”.¹⁷ È un mosaico di provocazioni quasi saggistiche “sopra l’epoca” dei *Sei personaggi* e su “elementi che possano corrispondere alla sua situazione di cultura e di gusto”, contaminandoli però con “incroci culturali vari” in un vertiginoso “agglutinarsi di lingue” (tedesco, francese, spagnolo, inglese). Che una simile mescolanza non miri alla sublimazione ma riconduca il testo a una comicità volutamente bassa, è conseguenza dell’impossibilità storica e sociale del tragico nel quotidiano moderno, sottolineata da Sanguineti con lucidità. Se la tragedia non può esistere perché “tutte le categorie di fatalità ad essa connesse non funzionano più”, nel mondo borghese si passa al dramma e si sostituisce l’impossibilità tragica con “la categoria della mediazione”. Pirandello, “grande borghese” con la nostalgia della tragedia, coltiva allora gli “aspetti grotteschi” perché nel Novecento il tragico è legato al comico ed è “l’orribile del basso non dell’alto che innesca il tragico”. A sua volta Sanguineti, con *Sei personaggi.com*, ha fortemente accentuato il versante

¹⁴ Cfr. E. Sanguineti – E. Buonaccorsi, *Il grande teatro è solo hard. Dialoghetto sulla drammaturgia tra Edoardo Sanguineti e Eugenio Buonaccorsi*, cit., p. 8.

¹⁵ Cfr. *ivi*, p. 5: “Il teatro non è più solo quello che ha il modello nella fotografia, nel cinema e nella televisione. Il modello ormai è decostruttivo. Si clicca qua e là, si salta da una cosa all’altra. Tutto è preciso tecnologicamente, prelevato dal quotidiano, però tutto è ricomposto”.

¹⁶ Sanguineti sottolinea il suo interesse non per il “popolare come tale”, quanto per il “linguaggio parlato”, tanto che riconosce: “la lingua della comunicazione quotidiana ha una forte presenza in generale nei miei testi” (cfr. *ivi*, p. 19).

¹⁷ Cfr. *ivi*, p. 10.

grottesco mostrando “la tragedia dell’incesto [...] nella forma più ‘bassa’”.¹⁸

Lo straniante mosaico sanguinetiano si apre con una una battuta del prologo di *Questa sera si recita a soggetto*, che assume valore introduttivo e quasi apologetico nei confronti del travestimento presentato agli spettatori:

“Se un’opera d’arte sopravvive è solo perché noi possiamo ancora rimuoverla dalla fissità della sua forma; sciogliere questa sua forma dentro di noi in movimento vitale; e la vita gliela diamo allora noi; di tempo in tempo diversa, e varia dall’uno all’altro di noi; tante vite, e non una”.¹⁹

L’adattamento scenico del regista Andrea Liberovici prevede che la battuta sia frammentata abbinandola “a una interpretazione ritmica del battito cardiaco, spazializzata su 6 canali monofase”, così che se ne perda “il senso” distanziando la lettera del testo.²⁰ La recitazione volutamente non realistica evoca e al contempo allontana lo spettro dell’ispirazione pirandelliana, mentre quel palpito sembra incarnare la vita presente per un attimo nella messa in scena:

“Se un’opera d’arte sopravvive è solo perché noi possiamo ancora rimuoverla dalla fissità della sua forma [...] e la vita gliela diamo allora noi; di tempo in tempo diversa, e varia dall’uno all’altro di noi [...] sicché quella che do io non è affatto possibile che sia uguale a quella di un altro.”²¹

Questa giustificazione della nuova opera è proposta subito dopo in traduzione tedesca, affidata al personaggio della Bambina come se la

¹⁸ Cfr. *ivi*, p. 11.

¹⁹ E. Sanguineti, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, cit., p. 25. Si veda L. Pirandello, *Questa sera si recita a soggetto*, in *Id.*, *Maschere nude*, cit., vol. I, p. 210.

²⁰ Cfr. A. Liberovici, *Note di scrittura scenica*, in E. Sanguineti, *Sei personaggi.com Un travestimento pirandelliano*, cit., p. 53.

²¹ E. Sanguineti, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, cit., p. 25.

servetta Fantasia della *Prefazione* ai *Sei personaggi* pirandelliani attraversasse anche il testo sanguinetiano, annegata eppure “imprigionata dalla scena”.²² Segue una giustificazione socio-psicologica dell’incesto, con la prima citazione esterna a Pirandello che si affida a una catena di frasi separate dai due punti.²³ Il personaggio dell’Autore,²⁴ che ora si sovrappone ora si dissocia dal personaggio del Padre, cita infatti il caso del piccolo Árpád che Sigmund Freud²⁵ aveva tratto a sua volta da Sandor Ferenczi citandolo in *Totem und Tabu* e lo completa a suo modo:

“c’era una volta un bambino: aveva due anni e mezzo: era estate, era in vacanza: pisciò nel pollaio: e un pollo, così, zac, gli becca il piccolo cazzo, a lui:
l’anno dopo è di nuovo lì, il bambino: era un pollo come:
ci viveva, nel pollaio: non parlava più, faceva cocò, cocò:

²² Cfr. A. Liberovici, *Note di scrittura scenica*, cit., p. 53.

²³ Sulla punteggiatura si veda M. Venturo, *Parola e travestimento nella poetica teatrale di Edoardo Sanguineti*, Roma, Fermenti, 2007, p. 130.

²⁴ “Grande assente” nel dramma pirandelliano: cfr. F. Vazzoler, *Il chierico e la scena. Cinque capitoli su Sanguineti e il Teatro*, cit., p. 157 e si veda ivi, p. 175.

²⁵ Cfr. S. Freud, *Totem e tabù: alcune concordanze nella vita psichica dei selvaggi e dei nevrotici* (1912-13), in Id., *Totem e tabù e altri scritti 1912-19*, in Id., *Opere*, cit., 1975, vol. 7, pp. 134-135: “Quando il piccolo Árpád aveva due anni e mezzo, un giorno, durante una vacanza estiva, cercò di urinare nel pollaio, e un pollo gli beccò il membro o cercò comunque di acchiapparglielo. Quando l’anno dopo ritornò nello stesso posto, diventò a sua volta un pollo; non s’interessava più d’altro che del pollaio e di tutto ciò che vi succedeva, e rinunciò al suo linguaggio umano per chiocciare e schiamazzare come un gallo. All’epoca in cui fu sottoposto a osservazione (a cinque anni) aveva riacquisito l’uso del linguaggio, ma non si interessava e non parlava d’altro se non di polli o di altri volatili. Non usava alcun giocattolo, non cantava che canzoni in cui entrasse in qualche modo il pollame. Il suo comportamento verso il suo animale totemico era squisitamente ambivalente: odio e amore smisurati. Il suo giuoco preferito era ammazzare i polli. [...] ‘Mio padre è il gallo’, disse una volta. ‘Adesso io sono piccolo, adesso sono un pulcino. Quando diventerò più grande sarò un pollo. Quando diventerò ancora più grande sarò un gallo’. Un’altra volta manifestò all’improvviso il desiderio di mangiare una ‘mamma in umido’ (in analogia col pollo in umido). Era prodigo di minacce di evirazione verso gli altri, minacce ch’egli stesso aveva sperimentate a causa della sua attività onanistica. [...] Egli aveva formato i suoi desideri oggettuali sul modello di vita dei polli, tanto che una volta disse alla vicina: ‘Io sposerò Lei e le Sue sorelle e le mie tre cugine e la cuoca; no, meglio la mamma che la cuoca’”.

a cinque anni riprende che parla: parla di polli, di pollai: ha fatto fuori un po' di polli, a quell'età: ci faceva un suo ballo, sopra il pollo, intorno: e cocò e cocò, sempre, di nuovo:

poi spiegava che il padre era un gallo: e che lui, invece, era un pulcino:

sarò un pollo, diceva, da grande: da grande, io, farò il pollo, cocò cocò:

un giorno, una volta, ha detto: voglio mangiarmela in umido, la mia mamma: era un gallina, per lui, la mamma, cioè, lui, quella, se la mangiava: in umido, cocò, in umido:

c'era una vicina di casa: e lui le dice: ti sposo, te, da gallo: cioè quando sarò gallo:

ti sposo te, cioè: io la sposo, lei, signora mia, e le sue sorelle, le tre sorelle: sposo anche le mie tre cugine: ci faccio fare le uova, a tutte: [...]

la legge controlla gli istinti: cioè, dove ci sta la legge, lì ci sta l'istinto: e viceversa, si capisce, qualche volta:

se l'istinto non spingesse all'incesto, perché impedirlo, per legge? [...]

c'è il maschio, un adulto per ogni piccola orda: uno solo: è normale, assolutamente:

gli altri maschi, i giovani, che si tolgano via dalle zampe, dai piedi, che ne so? che vadano a fottere da un'altra parte:

io sto qui, adesso che sono adulto, con le mie galline, le gorille e le gorilline, sorelline, figliettine:"²⁶

Il piccolo Árpád temeva le minacce di castrazione del *totem* paterno del gallo e desiderava sposare cioè mangiare la sua gallina, ovvero la madre. Il sogno freudiano, con la sua immagine di una legge patriarcale contrapposta all'istinto edipico sotto il segno della castrazione, è ribadito dalla riscrittura sanguinetiana: l'ineluttabilità dell'impulso incestuoso è provata dalla legge nel momento stesso in cui ne vieta l'esplicazione, mentre nel dramma la storia si trasforma nella rivendicazione dei diritti dei "galli nel pollaio". E gli affettuosi diminutivi con cui si evocano le "sorelle", le "cugine" e le "pulcine" suggeriscono già il fantasma dell'incesto, indirizzato però non sulla "mamma"²⁷ (che pure è menzionata) ma sulla Figlia. È la Figlia infatti, subito dopo, a replicare il racconto pirandelliano dei primi contatti fra Padre e Figliastro all'uscita della scuola, con opportune modificazioni: se il Padre di Pirandello vedeva

²⁶ E. Sanguineti, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, cit., pp. 26-27.

²⁷ Cfr. *ivi*, p. 26 (anche sopra).

la Figliastro e la seguiva rivendicando un “interessamento puro”,²⁸ il Padre di Sanguineti ha con lei un contatto più fisico al limite della morbosità (“veniva a scuola, a prendere me, all’uscita, a guardare me, a guardarmi”),²⁹ mentre nell’ampliamento del testo il semplice sorriso si trasforma in una smorfia ambigua, sottolineata dalle frequenti iterazioni e serie sinonimiche.³⁰

Dal canto suo anche il Padre ripropone una battuta pirandelliana modificata: “la mia casa, signore mie, era vuota: sembrava, vuota”.³¹ L’assenza non è più della madre ma della Figlia che ha appena finito di parlare, e l’affettività è poi sottolineata dalle “roselline rosa” che ornano il regalo paterno della “grande paglia di Firenze”.³² Il tono tenero appare ironicamente stridente nel contrasto fra le “treccine” della “ragazzina” e le sue “mutandine fuori della mini” (che replicano le pirandelliane “mutandine più lunghe della gonna”),³³ mentre il testo sottolinea la giovanissima età della Figlia e l’età avanzata del Padre (“un maschio adulto, molto adulto, senile, decrepito”).³⁴ Un’altra battuta presa a prestito da Pirandello comunica questa possibilità di seduzione, la “voglia” del maschio e disponibilità delle ragazze che “ci stanno”:

²⁸ Cfr. L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d’autore*, cit., p. 68.

²⁹ Cfr. E. Sanguineti, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, cit., p. 27 e si veda ivi, pp. 27-28.

³⁰ Nella versione scenica di Liberovici la battuta della Figlia ricompare più avanti in forma di *flashback* e sottoposta a riscrittura dialogica (la Figlia e la sua Voce registrata), con un gioco fra memoria e oblio che è tipicamente freudiano (“Non mi ricordo quasi niente, cioè, ricordo tutto”). Cfr. A. Liberovici, *Note di scrittura scenica*, cit., pp. 62-65.

³¹ Cfr. E. Sanguineti, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, cit., p. 28. Si veda L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d’autore*, cit., pp. 68-69: “La mia casa, signore, andata via lei, [...] mi parve subito vuota”.

³² Cfr. E. Sanguineti, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, cit., p. 28 (anche sotto).

³³ Cfr. L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d’autore*, cit., p. 68.

³⁴ Cfr. E. Sanguineti, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, cit., p. 28.

“come dice, il poeta? dice: la donna, ecco, la donna, la donna infatti, com’è? ci guarda aizzosa, invitante: la afferrì, la stringì, la palpi, la tocchi: chiude subito gli occhi: io sono cieca, accécati: mi cadea fra le braccia”³⁵

La clausola aggiunta da Sanguineti, estratta dal pucciniano *E lucean le stelle* della *Tosca*, ridimensiona parodicamente l’abbandono apparentemente sentimentale del Padre riducendolo alla sua sostanza basso-corporea; mentre la Figlia ne sottolinea la bestialità come già accadeva nel dramma pirandelliano, dove la Figliastro denunciava lo “schifo” delle “complicazioni intellettuali”³⁶ con cui il Padre cercava di giustificarsi:

“ma guardalo! Ma su, ma girati, guarda, te! sì, sì, ma guardàtelo, te’ vedi, tie’! lo schifo, eh? ma lo vedi, guarda, lo schifo, sì, lì, lì! eh, la bestia: ma che poi, la bestia, in fondo, giù, giù, giù! perché è bestia, va bene: e fa schifo, bene”³⁷

Anche nel testo di Sanguineti l’occasione per la soddisfare il desiderio della “bestia” è un lavoro di copertura, che sostituisce quello pirandelliano in casa di Madama Pace: “per continuare gli studi” la Figlia è infatti “massaggiatrice”, con tutte le ambigue allusioni erotiche del caso, affidate a un annuncio pubblicitario trascritto letteralmente:

“massaggiatrice appena arrivata riservata nuovissimo relax antistress primissima volta massaggi rilassanti manuali no relax per appuntamento tutti i giorni oggi domani anche sera pochissimi giorni massaggi rieducativi”³⁸.

³⁵ Ivi, p. 29 (anche sopra).

³⁶ Cfr. L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d’autore*, cit., p. 71.

³⁷ E. Sanguineti, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, cit., p. 29.

³⁸ *Ibidem* (anche sopra). Sull’autenticità dei materiali si veda E. Sanguineti – E. Buonaccorsi, *Il grande teatro è solo hard. Dialoghetto sulla drammaturgia tra Edoardo Sanguineti e Eugenio Buonaccorsi*, cit., p. 14.

Ma più importante è un altro prestito mascherato anch'esso da inserzione pubblicitaria (“cartomante sensitiva chiromanzia ritualistica esperta problemi familiari”),³⁹ che ci rimanda alla “signora Sosostri”⁴⁰ o Madame Sosostri di *The Waste Land* di Thomas Stearns Eliot. Il personaggio sostituisce ovviamente la sgraziata Madama Pace di Pirandello, “megea d'enorme grassezza, con una pomposa parrucca di lana color carota”,⁴¹ sfruttando la maggiore ambiguità di una figura che il poeta inglese potrebbe aver modellato sul personaggio maschile travestito da donna e chiamato Sesostri in *Crome Yellow* di Aldous Huxley.⁴² Di *The Waste Land* il testo di *Sei personaggi.com* cita in particolare (con lievi modificazioni) un frammento di *The Burial of the Dead* e lo giustappone a un frammento di *The Fire Sermon*:

“AUTORE-PADRE e FIGLIA (*Terzetto*)
 Madame Sosostri, famous clairvoyante,
 had a bad cold, had a bad cold:
 with a wicked pack of cards:
 fear death by water, fear death by water:
 FIGLIA well now that's done: and I'm glad it's over:
 PADRE she puts a record on the gramophone:
 PADRE e FIGLIA this music crept by me upon the waters.”⁴³

³⁹ Cfr. E. Sanguineti, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, cit., p. 30.

⁴⁰ Cfr. *ivi*, p. 31.

⁴¹ Cfr. L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, cit., p. 85. Sul personaggio si veda L. Bottoni, *Storia del teatro italiano 1900-1945*, Bologna, Il Mulino, 1999, pp. 132-133.

⁴² Si veda G. C. Smith, *The Fortuneteller in Eliot's "Waste Land"*, in “American Literature”, 25, 1994, pp. 490-492 e Id., *T. S. Eliot's Poetry and Plays: A Study in Sources and Influence*, Chicago, University of Chicago Press, 1956, p. 76 (con le osservazioni di S. Bedford, *Aldous Huxley: a Biography*, vol. I: 1894-1939, London, Chatto and Windus, 1973, p. 117 e p. 119). Si veda anche B. Blistein, *The Design of "The Waste Land"*, Lanham, University Press of America, 2008, p. 98 e L. Gordon, *T. S. Eliot: An Imperfect Life*, New York, Norton, 1999, p. 541.

⁴³ E. Sanguineti, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, cit., p. 35. Si veda Th. S. Eliot, *The Waste Land*, in Id., *The Complete Poems and Plays*, London, Faber and Faber, 1973, p. 62 e p. 69 (vv. 43-44, 46, 55, 252, 256-257).

In *The Fire Sermon* Eliot descrive uno squallido rapporto sessuale, in cui l'assalto erotico del "young man carbuncular"⁴⁴ non incontra alcuna resistenza e la donna appare ben poco partecipe; proprio come nell'episodio pirandelliano del Padre e della Figlia riscritto da Sanguineti con l'aiuto di queste citazioni. Questa desolata meccanica sessualità riprende lo scenario pirandelliano dell'amore mercenario, mentre il tema centrale dell'acqua, che in Eliot culminerà nella quarta sezione *Death by Water*, è un'eco funerea della morte della Bambina in *Sei personaggi in cerca d'autore*. Se Eliot usa le citazioni per sottolineare la degradazione del quotidiano ma anche come espliciti "puntelli per sostenere le rovine",⁴⁵ Sanguineti attribuisce invece ai suoi *pastiche* di fonti e riferimenti solo la prima delle due funzioni: non a caso egli ha definito il suo *Laborintus* come una sorta di "*Terra desolata* alla rovescia", che descrive "un orizzonte di rovine" ormai "irredimibili", mentre "*il mondo della cultura, della tradizione culturale, diventa una mera galleria di mummie esibibili*".⁴⁶

3. Educare

Sei personaggi.com mette in scena una vera e propria educazione linguistica e figurativa, trasformando il rapporto familiare fra Padre e Figlia in quello didattico fra maestro e allieva: "fingi di essere, non da madama Sosostri, ma a scuola, sopra un bel banco".⁴⁷ Ai chiarimenti fonetici e stilistici del Padre nella lettura di un "greve dizionario" (esemplari le minutissime chiose sull'esclamazione inglese *wow!*)⁴⁸ la Figlia reagisce

⁴⁴ Cfr. *ivi*, p. 68 (v. 231).

⁴⁵ Cfr. F. Camon, *Il mestiere di poeta*, Milano, Lerici, 1965, p. 218.

⁴⁶ Cfr. *ibidem*.

⁴⁷ Cfr. E. Sanguineti, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, cit., p. 32.

⁴⁸ Si veda *ivi*, pp. 31-34.

dapprima con scarso interesse e commenti volgari (“non ci sgamo un cazzo”).⁴⁹ Ma poco dopo l’allieva diventa partecipe e diligente tanto da lodare i progressi paterni in uno scambio di ruoli (“sai che sei bravo?”),⁵⁰ rispondendo correttamente alle domande del maestro e muovendosi con agio fra abbreviazioni e sinonimi. La Figlia cita addirittura una pagina del romanzo pirandelliano *I Vecchi e i giovani* (“le escrescenze” di donna Adelaide ovvero “quelle enormi poppe sotto il mento, prepotenti escrescenze, com’ella le chiamava”);⁵¹ anche se non di prima mano ma attraverso un’altra citazione erudita e bibliograficamente esauriente, che rinvia al *Dizionario storico del lessico erotico italiano* di Valter Boggione e Giovanni Casalegno.⁵²

Al commento del dizionario si accompagna il commento delle “meravigliose cartoline postali” che il Padre ha “portato in regalo”⁵³ alla figlia, poiché (lo dice Pirandello nella *Prefazione a Sei personaggi in cerca d’autore*) “un concetto [...] si fa, o cerca di farsi, immagine”.⁵⁴ Non a caso compare qui un frammento del *Trattato della Pittura* di Leonardo da Vinci, citato però attraverso il repertorio figurativo *Erotica Universalis* dello storico dell’arte Gilles Néret:

“AUTORE-PADRE senti e impara: selon Leonardo de Vinci
AUTORE la première peinture fut le contour linéaire de l’ombre d’un homme portée sur un mur par le soleil et il se trouve que cet homme...

⁴⁹ Cfr. *ivi*, p. 33.

⁵⁰ Cfr. *ivi*, p. 40.

⁵¹ Cfr. *ibidem*. Si veda L. Pirandello, *I vecchi e i giovani*, a cura di N. Merola, Firenze, Giunti, 1994, p. 276.

⁵² Si veda E. Sanguineti, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, cit., p. 41. Il ricordo del *Dizionario* conferma, parodicamente e autoironicamente, la “passione lessicografica” di Sanguineti (cfr. F. Vazzoler, *Il chierico e la scena. Cinque capitoli su Sanguineti e il Teatro*, cit., p. 172).

⁵³ Cfr. E. Sanguineti, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, cit., p. 35.

⁵⁴ Cfr. *ivi*, p. 35. Si veda L. Pirandello, *Prefazione*, in Id. *Sei personaggi in cerca d’autore*, cit., p. 36.

FIGLIA non capisco un cazzo !

AUTORE-PADRE aspetta: cet homme était en érection:”⁵⁵

Già in precedenza i riferimenti a un'iconografia erotica non mancavano, rappresentavano anzi il filo conduttore del discorso: è il caso innanzitutto della notizia della morte del pittore Balthus nel 2001, che Sanguineti mette in bocca all'Autore-Padre citando un articolo del “Corriere della Sera” firmato il 19 febbraio 2001 da Francesca Bonazzoli *Balthus, l'aristocratico che mise a nudo il '900*. I frammenti del giornale mettono in luce il disprezzo dell'artista per le convenzioni che aveva scandalizzato i benpensanti, la ragguardevole età e la sua predilezione per le adolescenti come soggetti pittorici. Se l'interessato dava una spiegazione rigorosamente mistico-religiosa dei suoi temi,⁵⁶ Sanguineti sembra avallare un'interpretazione dei dipinti in chiave di morboso erotismo⁵⁷ che svela letteralmente il rimosso, come nel caso di Pirandello: il desiderio di un anziano che guarda le “bambine”. Si pensi all'opera qui esplicitamente citata, *La Chambre* del 1952, con la figura nuda e languida di una fanciulla in un'atmosfera misteriosa che sembra preludere all'atto sessuale, mentre una nana dal sorriso quasi maligno scosta una tenda.

⁵⁵ Leonardo riprende il famoso passo di Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, XXXV, 151. Si veda G. Néret, *Erotica universalis*, Köln, Benedikt Taschen Verlag, 1994, p. 14: “C'est Léonard de Vinci qui le dit: ‘La première peinture fut le contour linéaire de l'ombre d'un homme portée sur un mur par le soleil’. Or, il se trouve que cet homme était en érection, comme pour défier sa peur, illustrant ainsi, sans le savoir, les théories néoplatoniciennes par lesquelles l'amour est la source même de la création”.

⁵⁶ Cfr. Balthus, *Les Méditations d'un promeneur solitaire de la peinture: entretiens avec François Jaunin*, Lausanne, Bibliothèque des Arts, 1999, p. 21: “Toutes ces figures féminines sont des anges, des apparitions. Les gens pensent que c'est de l'érotisme. C'est parfaitement absurde. Ma peinture est essentiellement et profondément religieuse”.

⁵⁷ Si veda L. Biggs, *Balthus, Count Balthazar Klossowski de Rola*, in *Makers of Modern Culture*, Edited by J. Wintle, London, Routledge, 2002, p. 30.

Altrettanto importante e strettamente legata alla citazione eliotiana della cartomante è l'*ekphrasis* dei Trionfi dei tarocchi,⁵⁸ per la quale Sanguineti impiega probabilmente il mazzo miniato da Bonifacio Bembo nel Quattrocento.⁵⁹ Appaiono così le prime otto figure, spesso descritte in chiave comica-realistica: il Matto, il Bagatto con “una torta, forse, un risotto in bianco”, la Papessa, l’Imperatrice, l’Imperatore, il Papa, il Carro, gli Amanti con Eros come “acrobata bendato” mentre la “coppia bella e buona balla sopra il grande prato verde”,⁶⁰ citando la canzone di Gianni Morandi *Un mondo d’amore*. Più avanti, in una serie frenetica in cui le immagini sfumano una nell’altra, appaiono le altre figure: l’Eremita, la Ruota della Fortuna, la Forza, l’Appeso, la Morte, la Temperanza, il Diavolo, la Torre, la Stella, la Luna, il Sole, il Giudizio e il Mondo. Questo gioco combinatorio, questo montaggio apparentemente casuale ma calcolatissimo che trasforma ogni carta nella successiva, rammenta senza dubbio *Il Castello dei destini incrociati* di Italo Calvino⁶¹ e si conclude (come in Calvino) sotto il segno dell’amore, del destino e dell’inevitabile morte. La degradazione del tragico diventa così (citando l’epistolario di Gustave Flaubert) un “grotesque / triste”,⁶² mentre il personaggio dell’Autore abbandona i piaceri terreni ma si aggrappa alla vita, evocando

⁵⁸ Per le analogie fra le figure di Balthus e l’immagine dell’Appeso nei Tarocchi si veda J.-P. Clébert, *Balthus*, in Id., *Dictionnaire du surréalisme*, Paris, Seuil, 1996, p. 76.

⁵⁹ Franco Vazzoler propone invece una dipendenza dai tarocchi settecenteschi di Marsiglia, stampati da Nicolas Conver. Si veda F. Vazzoler, *Il chierico e la scena. Cinque capitoli su Sanguineti e il Teatro*, cit., p. 165.

⁶⁰ Cfr. E. Sanguineti, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, cit., p. 31.

⁶¹ Si veda F. Vazzoler, *Il chierico e la scena. Cinque capitoli su Sanguineti e il Teatro*, cit., p. 164. Sanguineti avrebbe usato i tarocchi di Marsiglia per le immagini dei due Arcani di cui non si conservano gli originali nel gruppo visconteo (Diavolo e Torre): assenti nel *Castello dei destini incrociati*, sono impiegate da Calvino nella *Taverna dei destini incrociati*.

⁶² Cfr. E. Sanguineti, *T.A.T. VII poesie, 1966-1968*, in Id., *Catamerone 1951-1971*, Milano, Feltrinelli, s. d., p. 93 (n. 1).

con uno scatto burlesco altre canzoni come *'O surdato 'nnammurato* di Enrico Cannio e Aniello Califano o *Resta cu 'mme* di Domenico Modugno:

“AUTORE donne, donnine, addio : addio anche al mondo : che è una palla: ma che palle, proprio !

ti dico una cosa,, adesso: non so se mi capisci: ma, insomma, cioè: è che la vita è una serie di grandi misteri: e di piccoli:

che vita!

ahi vita (canta con me, con me): ahi vita mia! (resta con me, con me):”⁶³

Le citazioni iconografiche assumono anche un valore primario nel processo di iniziazione sessuale (e corruzione incestuosa) della Figlia, quando il Padre descrive le sue cartoline pornografiche accumulando giocosamente⁶⁴ un ampio catalogo di materiali illustrati: *Il sogno della Vergine, La satira del Giuramento di fedeltà della Nazione, della Legge e del Re decretato dall'Assemblea Nazionale, La Fayette e Maria Antonietta, il comic strip di John Willie Adventures of Sweet Gwendoline*. Non manca neppure il ricordo di *Portami tante rose*, la famosa canzone romantica di Cesare Andrea Bixio e Michele Galdieri (“amore amor, portami tante rose”) ⁶⁵ che stride ironicamente di fronte alla disinibita sessualità delle immagini. E la serie didascalica si conclude con una citazione letteraria, ma a sua volta erotica, di Musset e del suo illustratore francese Achille Devéria:

“AUTORE-PADRE ah sì, ecco: prendi questa bella illustrazione: spiega, commenta e metti in opera, con la tua compagna prediletta, questa scena attribuita a Achille Deveria, per illustrare la celebre novella oscena di Alfred de Musset, *Gamiani ou une nuit d'excès*:”⁶⁶

⁶³ Id., *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, cit., p. 50.

⁶⁴ Si veda M. D. Pesce, *Edoardo Sanguineti e il teatro. La poetica del travestimento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003, p. 129.

⁶⁵ Cfr.E. Sanguineti, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, cit., p. 38.

⁶⁶ Ivi, p. 44.

Anche la rapida apparizione della Madre, entrata in scena con lo stesso grido che rivolgeva a Madama Pace (“la figlia mia!”) e il commento di un lungo passo della *Prefazione* pirandelliana,⁶⁷ è seguita da un’intervento ancora una volta didattico dell’Autore, questa volta separato dal personaggio del Padre. Alludiamo alla citazione letterale – con qualche taglio e ritocco – di una lunga pagina del *pamphlet* sadiano *Français, encore un effort si vous voulez être républicains*, posto al centro del quinto dialogo della *Philosophie dans le boudoir*; pagina dedicata alla legittimità dell’incesto e significativamente coronata da una sottolineatura d’autore: “comment des hommes raisonnables peuvent croire que la jouissance de sa mère, de sa soeur ou de sa fille – *de sa fille – de sa fille –* pourrait jamais devenir criminelle!”⁶⁸ È a questo punto che il Padre e la Figlia consumano l’incesto,⁶⁹ citando ancora due battute sadiane (l’orgasmo di Dolmancé e Mme de Saint-Ange nell’ultima pagina del settimo dialogo) con un’opportuna variante (“un père” al posto di “deux hommes”).⁷⁰ Il programma esplicitamente didattico della *Philosophie dans le boudoir*, realizzato da tre personaggi che insegnano alla vergine Mlle Eugénie de

⁶⁷ Cfr. *ivi*, p. 45. Si veda L. Pirandello, *Prefazione*, cit., p. 41.

⁶⁸ Cfr. E. Sanguineti, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, cit., pp. 45-46 (sottolineatura nostra e correggiamo un refuso nel testo francese). Si veda Marquis de Sade, *La Philosophie dans le boudoir (Les instituteur immoraux)*, Préface de G. Lely, Paris, Union Générale d’Éditions, 1972, pp. 241-242.

⁶⁹ Nella versione scenica l’incesto censurato in Pirandello diventa “esplicito e assume sempre più concretamente corpo sino ad arrivare a un apice drammaturgico, in cui c’è una situazione amorosa che si svolge sotto una botola di vetro” (cfr. *Il testo, la musica, la scrittura scenica. Verso un teatro del suono. Conversazione con Andrea Liberovici*, a cura di A. Viganò, in E. Sanguineti, *Sei personaggi.com Un travestimento pirandelliano*, cit., p. 89).

⁷⁰ Cfr. E. Sanguineti, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, cit., p. 46. Si veda Marquis de Sade, *La Philosophie dans le boudoir (Les instituteur immoraux)*, cit., p. 309.

Mistival “tous les principes du libertinage le plus effréné”,⁷¹ si sovrappone così – con vertiginoso effetto citazionale – al fantasma pirandelliano dell’incesto.

4. *Esorcizzare, fingere*

In Pirandello il personaggio del Figlio manifesta una chiara ostilità nei confronti del Padre, che “non ha ritegno di portare davanti a tutti la sua vergogna”⁷² della famiglia; ed è probabile che il suo morboso legame con la Madre raddoppi in modo “più velato”⁷³ il tema dell’incesto suggerito per il Padre e la Figliastro. In Sanguineti, invece, la figura solitaria e scontrosa del Figlio è collegata esplicitamente all’onanismo grazie al riferimento all’autoritratto di Salvador Dalí *Il grande masturbatore*: ultima cartolina anzi “megacartolina terminale”⁷⁴ nella serie iconografica e pornografica che già conosciamo. Il personaggio ripete in prima persona⁷⁵ le parole del critico spagnolo Fèlix Fanés (“la parola a Fèlix”),⁷⁶ che illustra il dipinto di Dalí rielaborando a sua volta le parole del pittore nella sua autobiografia *The Secret Life of Salvador Dalí*:

“FIGLIO tengo una gran cabeza, amarilla como la cera, con mejillas enrojecidas, ojos cerrados dotatos de largas pestañas y con una gran nariz apoyada en el suelo: [...] mi cara està desprovista de boca y en su lugar aparece una enorme langosta, cuyo vientre, que se està descomponiendo, se muestra lleno de hormigas: [...] mi gran rostro

⁷¹ Cfr. *ivi*, p. 7.

⁷² Cfr. L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d’autore*, cit., p. 114.

⁷³ Cfr. R. Alonge, *Pirandello tra realismo e mistificazione*, cit., p. 232.

⁷⁴ Cfr. E. Sanguineti – E. Buonaccorsi, *Il grande teatro è solo hard. Dialoghetto sulla drammaturgia tra Edoardo Sanguineti e Eugenio Buonaccorsi*, cit., p. 13.

⁷⁵ Il procedimento ricorda un autoritratto postumo sanguinetiano dove l’autore si descrive “attraverso i dettagli” di una “tempera di Mantegna” (cfr. N. Lorenzini, *Sanguineti e il teatro della scrittura. La pratica del travestimento da Dante a Dürer*, cit., p. 105). Si veda E. Sanguineti, *Mantova, 13-9-6* (luglio-agosto 2006), in *Id.*, *Varie ed eventuali*, cit., p. 83.

⁷⁶ Cfr. *Id.*, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, cit., p. 47.

angustiado acaba en una arquitectura ornamental estilo postmoderno, en la que podemos ver también una mujer con los ojos cerrados y parte de un torso masculino:⁷⁷

La citazione di Dalì, insieme al ricordo del cinema bunueliano nel commento dell'autore,⁷⁸ rimandano alla ben nota influenza del surrealismo su Sanguineti, in particolare per questo “travestimento” che passa “da un episodio [...] ad un altro” senza rispettare “la logica che governa la tradizione del racconto drammatico”.⁷⁹ D'altra parte è lo stesso Sanguineti a ridimensionare la lezione surrealista, precisando proprio in quest'occasione che “possiamo giocare su un onirismo che non può più essere quello surrealista, ma va straniato” privandolo “dell'*aura*”.⁸⁰ Ciò che conta è comunque l'aspetto macabro e mortuario dell'onirico autoerotismo di Dalì, il fantasma punitivo e i sensi di colpa suscitati dalla fantasia erotica: si tratta certo di “un componente regresivo”,⁸¹ come recita il successivo riferimento freudiano ancora filtrato dal saggio di Fanés; ma anche di una “sessualità senza oggetto [...] senza finalità prefissata, prestabilita, senza meta, senza scopo, libera” e come tale capace di entrare “nello spazio senza limiti, illimitato, sconfinato [...] della fantasia”.⁸² Se la masturbazione è una risposta repressiva all'istinto incestuoso come

⁷⁷ Ivi, p. 48. Si veda la traduzione in spagnolo S. Dalí, *La vida secreta de Salvador Dalí*, in Id., *Obra Completa*, vol. 1: *Textos Autobiográficos*, Barcelona – Figueres, Ediciones Destino – Fundació Gala-Salvador Dalí, 2003, p. 665 e F. Fanés, *El gran masturbador*, Madrid, Electa, 2000, p. 16.

⁷⁸ Si veda E. Sanguineti – E. Buonaccorsi, *Il grande teatro è solo hard. Dialoghetto sulla drammaturgia tra Edoardo Sanguineti e Eugenio Buonaccorsi*, cit., pp. 13-14.

⁷⁹ Cfr. ivi, p. 12.

⁸⁰ Cfr. ivi, p. 15.

⁸¹ Cfr. E. Sanguineti, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, cit., p. 48. Si veda S. Freud, *Tre saggi sulla teoria sessuale* (1905), in Id., *Tre saggi sulla teoria sessuale e altri scritti 1900-1905*, in Id., *Opere*, cit., 1977, vol. 4, pp. 484-513, pp. 535-546; e F. Fanés, *El gran masturbador*, cit., p. 17.

⁸² Cfr. E. Sanguineti, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, cit., p. 49. Sono ancora parole di Fanés, citate in spagnolo dal Figlio e subito tradotte dall'Autore. Si veda F. Fanés, *El gran masturbador*, cit., p. 18.

suggeriva Georg Groddeck in *Das Buch vom Es*,⁸³ allora le parole del Figlio onanista di Sanguineti potrebbero censurare la trasgressione centrale del dramma pirandelliano; e le allusioni all'immaginario fantastico suscitato dall'autoerotismo sembrano suggerire che l'intera vicenda e lo stesso incesto fra Padre e Figlia non siano mai avvenuti, ma vadano relegati nel regno delle fantasticherie.⁸⁴

Non è un caso, allora, che nel finale il testo di Sanguineti evochi il pirandelliano binomio di realtà e finzione (“finzione! finzione! finzione! realtà! realtà! realtà! finzione, realtà! realtà, finzione!”),⁸⁵ in una ripresa letterale dell'epilogo di *Questa sera si recita a soggetto*. La Madre, l'unica a non sapere di recitare una parte secondo la definizione pirandelliana,⁸⁶ si trasforma in Mommina, la cantante dilettante della novella “*Leonora, addio!*” portata in scena nel dramma del 1930: descrive minuziosamente la sala del teatro (“una sala, una sala grande grande, con tante file di palchi tutt'intorno”),⁸⁷ canta anche lei alcuni versi dalle arie del primo e quarto atto del *Trovatore* mentre l'Autore ripete le didascalie di Pirandello, e infine muore cantando colpita da collasso cardiaco. Ma questa morte si capovolge, appunto, nel convenzionale meccanismo del “finalino appiccicato”, con la riscrittura quasi identica dell'ultima didascalia di *Sei personaggi in cerca d'autore*:

⁸³ Si veda F. Vazzoler, *Il chierico e la scena. Cinque capitoli su Sanguineti e il Teatro*, cit., p. 179. Sanguineti fa il nome di Groddeck in E. Sanguineti – E. Buonaccorsi, *Il grande teatro è solo hard. Dialoghetto sulla drammaturgia tra Edoardo Sanguineti e Eugenio Buonaccorsi*, cit., p. 16.

⁸⁴ Si veda M. D. Pesce, *Edoardo Sanguineti e il teatro. La poetica del travestimento*, cit., p. 131.

⁸⁵ Cfr. E. Sanguineti, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, cit., p. 51.

⁸⁶ Si veda L. Pirandello, *Prefazione*, cit., p. 41: “Non ha [...] coscienza d'essere personaggio: in quanto non è mai, neanche per un momento, distaccata dalla sua ‘parte’. Non sa d'averne una ‘parte’”.

⁸⁷ Cfr. E. Sanguineti, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, cit., p. 50. Si veda L. Pirandello, *Questa sera si recita a soggetto*, cit., pp. 285-286.

“AUTORE ehi, elettricista! spegni tutto! eh, perdio! lasciami almeno accesa una lampadina, per vedere dove metto i piedi! e dal lato destro venga avanti il figlio, seguito dalla madre con le braccia protese verso di lui: poi, dal lato sinistro il padre; si fermino lì, a metà, come trasognati, tutti e tre: e adesso vieni fuori tu, figlia, corri sulle scalette, fermati sul primo gradino, un momento, a guardare gli altri tre scoppia, avanti, in una stridula risata: ah! ah! ah!”⁸⁸

Il riferimento conclusivo al sipario (“TUTTI la tela! La tela! La tela!”)⁸⁹ non rappresenta un “elemento drammatico” ma un “rinvio a un teatro di burattini”,⁹⁰ come dichiara lo stesso Sanguineti: se Pirandello aveva voluto dissacrare la finzione teatrale, mettendone “a nudo tutti gli artifici teatrali – smascherati come paccottiglia e trucco volgare”,⁹¹ *Sei personaggi.com* conclude riproponendo quelle stesse convenzioni nella consapevolezza della loro assurdità. “Il meccanismo del teatro nel teatro”, a cui la scrittura di Sanguineti si dichiara estranea,⁹² riappare allora come uno “svelamento” che ribadisce che “siamo a teatro”,⁹³ entro l’autonoma ricreazione di un testo che celebra l’assoluta libertà del mezzo espressivo teatrale. Come suggerisce Andrea Liberovici nelle sue *Note di scrittura scenica*, riformulando un suggerimento originariamente pirandelliano, “l’Autore [...] ha evocato, inventato e gestito i personaggi” ma “l’opera

⁸⁸ E. Sanguineti, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, cit., pp. 51-52. Si veda L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d’autore*, cit., p. 116.

⁸⁹ Cfr. E. Sanguineti, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, cit., p. 52.

⁹⁰ Cfr. E. Sanguineti – E. Buonaccorsi, *Il grande teatro è solo hard. Dialoghetto sulla drammaturgia tra Edoardo Sanguineti e Eugenio Buonaccorsi*, cit., p. 21.

⁹¹ Cfr. R. Luperini, *Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1999, p. 114.

⁹² Cfr. E. Sanguineti – E. Buonaccorsi, *Il grande teatro è solo hard. Dialoghetto sulla drammaturgia tra Edoardo Sanguineti e Eugenio Buonaccorsi*, cit., p. 9 e si veda *ivi*, p. 10.

⁹³ Cfr. F. Vazzoler, *Il chierico e la scena. Cinque capitoli su Sanguineti e il Teatro*, cit., p. 162.

potrebbe compiersi anche senza il suo intervento”.⁹⁴ I personaggi, come le immagini dei tarocchi, “vivono per conto loro”⁹⁵ e non possono più scomparire: per Pirandello “*m*orrà l’uomo, lo scrittore, strumento della creazione, la creatura non muore più!”;⁹⁶ per Sanguineti “a un certo punto si ha veramente la sensazione che i personaggi comincino a parlare”.⁹⁷ L’opera “aperta, apertissima, spalancata”,⁹⁸ rivive e sopravvive al di là dell’autore grazie alla sua “resistenza” e al suo carattere di “hardware” che “non è fatto per impedire le interpretazioni, ma per permetterne tante e tali che siano contenute potenzialmente nel testo”.⁹⁹ Se travestimento letterario significa “assassinio”,¹⁰⁰ nel travestimento pirandelliano di Sanguineti la morte non può che evocare una nuova vita. E d’altra parte, come dichiara lo scrittore ligure, “il teatro ha sempre trafficato con una possibilità di rimanipolazione” e in questo senso si può ben dire che “il grande teatro è soprattutto hard”.¹⁰¹

⁹⁴ Cfr. A. Liberovici, *Note di scrittura scenica*, cit., pp. 66-67. Pirandello dichiarava nella *Prefazione*: “quei sei vivevano d’una vita che era la loro propria e non più mia” (cfr. L. Pirandello, *Prefazione*, cit., p. 37).

⁹⁵ Cfr. E. Sanguineti, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, cit., p. 31.

⁹⁶ Cfr. L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d’autore*, cit., p. 58.

⁹⁷ Cfr. M. Venturo, *Parola e travestimento nella poetica teatrale di Edoardo Sanguineti*, cit., p. 139.

⁹⁸ Cfr. E. Sanguineti, *Scribilli*, Milano, Feltrinelli, 1985, p. 160.

⁹⁹ Cfr. E. Sanguineti – E. Buonaccorsi, *Il grande teatro è solo hard. Dialoghetto sulla drammaturgia tra Edoardo Sanguineti e Eugenio Buonaccorsi*, cit., p. 20.

¹⁰⁰ Cfr. F. Vazzoler, *Il chierico e la scena. Cinque capitoli su Sanguineti e il Teatro*, cit., p. 180.

¹⁰¹ Cfr. E. Sanguineti – E. Buonaccorsi, *Il grande teatro è solo hard. Dialoghetto sulla drammaturgia tra Edoardo Sanguineti e Eugenio Buonaccorsi*, cit., p. 20.

Copyright © 2012

*Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /
Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies*