

Dario Tomasello

Franco Vazzoler

Il chierico e la scena. Cinque capitoli su Sanguineti e il teatro

Genova

Il Melangolo

2009

ISBN 978-88-7018-745-8

Il chierico e la scena è la monografia testimone di una, ormai, lunga fedeltà di Vazzoler al dettato drammaturgico di Sanguineti. Il primo interrogativo di questa densa disamina, definita dal suo autore con un eccesso di *understatement* («questo libro non è una monografia sul teatro di Sanguineti, e neppure una raccolta organica di saggi», p. 11), resta quello relativo al travagliato approdo del poeta alla scena. Sin qui sarebbe facile riepilogare, come d'altronde fa lo stesso poeta nell'intervista conclusiva (*La scena, il corpo, il travestimento*), l'episodio cruciale dell'*Orlando* ronconiano. Tuttavia, resta il fatto che il primo incontro non occasionale tra il poeta e un eventuale impegno drammaturgico risale ad un decennio prima dell'*Orlando furioso*, ed è rappresentato da *K*: un testo nato senza alcuna «prospettiva di possibilità rappresentative concrete», pertanto nella più pura assenza di un qualsivoglia approdo scenico. L'insofferenza nei confronti di una comunicazione ordinaria e di un discorso puramente narrativo deflagra nel dettato di questa primordiale drammaturgia.

È solo apparentemente paradossale, dunque, che, nel momento culminante della crisi della drammaturgia italiana, questa lezione si trasmetta compiutamente dalla neoavanguardia letteraria alla scena. La drammaturgia, emblematicamente, agisce, esplicitandola con un'urgenza ed una forza insospettabili, la matrice delle sperimentazioni di Sanguineti: «[...] teatro come Lunapark, come fiera, come spettacolo di piazza, dove la parola non è giocata nel silenzio, nella tensione, nell'attenzione, nella percezione precisa dell'ascolto, con lo spettatore che fa al vicino "sst!", se quello appena mormora. Ma, invece, proprio così: come un grande rumore, mettendo tutto l'accento sopra la gestualità, lo spazio, la presenza fisica» (p. 184).

In particolare, la precedente dichiarazione sembra sottintendere la difesa delle proprie ragioni, contro gli accademismi leziosi, ma ancor di più contro il retroterra di tanta cultura teatrale di quegli anni, concepito all'insegna della mitografia di un terzo teatro, ieratico e sacerdotale. Occorre, adesso, una nuova riforma per il teatro e nel risorgimento della parola, che si annuncia imminente, Sanguineti sembra rivendicare il primato di un'attenzione rigorosa e amorevole: «Qui si potrebbe, si dovrebbe aprire tutto un discorso, intorno alla grandezza e alla servitù del produttore di testi per la scena, e insomma all'autore di teatro, nel vecchio senso» (p. 49).

Sembra quasi inevitabile che la partita del teatro italiano contemporaneo si giochi, ancora una volta, tra i due emblemi di un'autorialità controversa e che l'ascesa dell'uno debba immancabilmente compromettere la visibilità dell'altro. Considerate, alla luce di una dialettica di così lungo corso, appaiono rilevanti le implicazioni sincroniche del conflitto in corso, ma le condizioni in cui matura questa novità sono di una portata enorme, e troppo importanti, perché possano essere ridotte alla disputa corriva tra assertori, vecchi e nuovi, di un teatro antiautoriale, volatile e scenico, e cultori di una travagliata letteratura teatrale nostrana. Sanguineti, in tal senso, quasi a dispetto della propria robusta consapevolezza autoriale, può incrociare la propria vocazione con quella di autentici padroni della scena quali Ronconi e Besson. Vazzoler riconosce a Sanguineti la consapevolezza di una tradizione drammaturgica che, peraltro, non intende sottrarsi alla problematica ricomposizione di una mappa complessivamente fluida della cultura contemporanea. Una riprova di tale prospettiva è fornita dagli sconfinamenti verso un'altrove, che coincide anche (e soprattutto) con l'azzardo di uno sperimentalismo alla ricerca di nuovi territori da esplorare. La musica, nel segno di una collaborazione con Luciano Berio, da *Passaggio* a *Traumdeutung*, da *Esposizione* sino a *Rap*, costituisce una cifra privilegiata della militanza teatrale di Sanguineti. Giustamente, nota Vazzoler: «Il rapporto con il regista che mette in scena i testi è in parte

analogo a quello del musicista che li mette in musica» (p. 52). Il panorama delle soluzioni, esperite dal poeta, rende sufficientemente ragione di una sofisticata ambiguità.

Non si tratta, pertanto, di reiterare le consuete diatribe tra cultori della centralità dell'elemento testuale e giudici severi della sua evanescenza, quanto di certificare le ragioni e le modalità di una svolta in atto. A seguito del pieno reinserimento della parola fra le risorse del mutamento teatrale, Sanguineti propone la pratica di una «nuova drammaturgia» che intrattiene con il passato e con l'attualità del teatro rapporti complessi che non s'inquadrano nelle più logore contrapposizioni storiografiche fra nuovo e tradizione, fra ricerca artistica e fruizione popolare, fra testo e performance.

Di pari passo, scatta un rastrellamento lenticolare di cose che raggranella i tempi vuoti, le storie dimenticate, il senso dolcemente amaro e smarrito dell'esistenza: e se imbocca la denuncia civile, sotto la veste della parabola, raramente riesce ad attingere l'estro dello sberleffo; se si volge innaturalmente verso un giro imprevisto, riporta l'affaticata giostra quotidiana nel concavo rimescolio che specchia il palpito alto delle costellazioni. V'è spazio per lo sguardo minuto, per l'elegia e per il fiabesco, inoltre, nel ventoso traguardo di un reale che ha dentro un ambizioso respiro epico. E si presentano a frotte la predicazione e il limaccioso andamento riflessivo, l'*excursus* più improbabile e la diagonale tentazione di un labirinto che può essere governato dall'ordine.

Il rapporto con la tradizione si articola, quindi, secondo una doppia direttrice: da una parte il desiderio di un'appartenenza, rivissuta attraverso il vagheggiamento del mito, tramato di forti richiami ad un epos con robuste timbrature orali, dall'altra la costruzione di itinerari testuali più meditati, in cui è forte l'eco di una discendenza novecentesca. È il caso dei due travestimenti: *Faust* (insolita collaborazione con i Santella) e *Commedia all'inferno*, per la regia di Federico Tiezzi.

La scrittura è tanto nitida, puntuale, da non lasciare alcunché ai margini: sigilla dentro di sé, nel segno geometrico e levigatissimo, ogni recondito significato di calore, ogni fonte di disordine, ma non distrugge le onde delle allusioni, il rinvio tumultuante a nuove immagini. Proprio la compattezza ricercata dell'espressione è già, come nota sapientemente Vazzoler, una spia sorprendente. E le sorprese (di nebuloso intrigo, di trama seppur lieve e quasi esitante) sono lì, nella frase che si snoda come un'equazione algebrica: ha i suoi valori stabili nel tracciato logico, nell'aiuto (e nell'agguato) di ogni possibile combinazione; ma altra è la cifra da svelare, altro il punto ignoto da raggiungere, tutto già nell'oggettività dei dati eppure distante, incerto come un miraggio. Fondamentale soprattutto, in questa complessa congerie, risulta la conversazione, implicita ed esplicita, con Gramsci e Brecht negli anni della stagione breve ed intensa del Sanguineti critico teatrale.