

RITRATTO DI SANGUINETI 1930-2010

a cura di

Clara Allasia, Lorenzo Resio, Erminio Risso, Chiara Tavella



SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XXI • 2021
NUMERO SPECIALE

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

La rivista aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)

MOD

Società italiana per lo studio
della modernità letteraria

Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Comitato scientifico / *Scientific Board*

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari *Aldo Moro*), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari *Aldo Moro*), ANNALISA BONOMO (Università di Enna *Kore*), RINO CAPUTO (Università di Roma *Tor Vergata*), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari *Aldo Moro*), BIANCA MARIA DA RIF † (Università di Padova), ANGELO FAVARO (Università di Roma *Tor Vergata*), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma *Tor Vergata*), LAURA NAY (Università di Torino), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania), GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), DONATO PIROVANO (Università di Torino), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università *Ca' Foscari Venezia*), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli *Federico II*), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), NICCOLÒ SCAFFAI (Università di Siena), GIORGIO SICA (Università di Salerno), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli *Suor Orsola Benincasa*), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma *Tor Vergata*)

Comitato scientifico internazionale / *International Scientific Board*

ZYGMUNT G. BARAŃSKI (University of Cambridge, University of Notre Dame), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D'ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI † (Université Paris-Sorbonne), MARTIN McLAUGHLIN (University of Oxford), ANTONELLO PERLI (Université Côte d'Azur), MARA SANTI (Ghent University)

Redazione / *Editorial Board*

CHIARA TAVELLA (coordinamento), LORENZO RESIO

Per la rubrica «Discussioni» / *For the column «Discussioni»*

LAURA CANNAVACCIUOLO (coordinamento), SALVATORE ARCIDIACONO, NINO ARRIGO, MARIKA BOFFA, LOREDANA CASTORI, DOMENICO CIPRIANO, ANTONIO D'AMBROSIO, MARIA DIMAURO, GIOVANNI GENNA, CARLANGLO MAURO, GENNARO SGAMBATI, FRANCESCO SIELO

Revisori / *Referees*

Tutti i contributi pubblicati in questa rivista sono stati sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

RITRATTO/I DI SANGUINETI
1930-2010/20

a cura di

Clara Allasia, Lorenzo Resio, Erminio Riso, Chiara Tavella

XXI – 2021

NUMERO SPECIALE

Rivista annuale / *A yearly journal*
XXI – 2021

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

*

Proprietà letteraria riservata
2021 © Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
www.edizionisinestesia.it – info@edizionisinestesia.it
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre 2001
Direttore responsabile: Paola De Ciuceis

Rivista «Sinestesia» – Direzione e Redazione
c/o Prof. Carlo Santoli Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino, rivistasinestesia@gmail.com
Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato ai suddetti recapiti.
La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione.
Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso.

*

I pdf della rivista «Sinestesia» e dei numeri arretrati sono consultabili in *open access*
e scaricabili gratuitamente dal sito: www.sinestesia Rivista di Studi.it

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati / *All rights reserved*

Condizione preliminare perché i prodotti intellettuali siano sottoposti alla valutazione
della Direzione e del Comitato Scientifico è la presentazione del Codice Etico (consultabile
online sul sito della rivista), accettato integralmente in tutte le sue parti e controfirmato.

*

Impaginazione / *Graphic layout*
Francesca Cattina

Fotocomposizione e stampa / *Typesetting and printing*
Universal Book s.r.l. – Rende (CS)

*

Il volume è stato pubblicato con il contributo del
Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino.

Published in Italy
Prima edizione: settembre 2021
Gli e-book di Edizioni Sinestesia sono pubblicati con licenza Creative Commons
Attribution 4.0 International

A Giuliano Scabia
(18 luglio 1935-21 maggio 2021)

*Lo scrittore più grande e più solare
quello di Nane Oca il grande Scabia
purtroppo mi ha lasciato e ci ha lasciati.*

*Giuliano Scabia Tu giocavi sempre
sia come Marco che come Cavallo
ma per me resti sempre Nane Oca.*

*Dov'è il vero momón Giuliano caro
è un segreto svelato a chi Ti legge
e che vorrei che tutte e tutti avessero.*

*Tutte le mie parole son superflue
ma voglio solo dire finalmente
quel che sei stato e quel che Tu rimani.*

*Giuliano Scabia è stato il mio psichiatra
di me che matto in fondo poi non sono
ma nei suoi libri trovo terapia.*

(Federico Sanguineti)

INDICE

<i>Ritratto/i di Sanguineti, dieci anni dopo</i>	9
EPIFANIO AJELLO, <i>Un aneddoto. La sigaretta (e l'Abbecedario) di Sanguineti</i>	19
CLARA ALLASIA, <i>Alle origini della Wunderkammer lessicografica: Edoardo Sanguineti e Luca Terzolo</i>	21
MARCO BERISSO, <i>Nella biblioteca di Sanguineti: la sezione dantesca</i>	49
VALÉRIE T. BRAVACCIO, <i>Da 'Laszo Varga' a 'Laborintus': la genesi</i>	61
GIUSEPPE CARRARA, <i>Dentro e fuori l'avanguardia: 'T.A.T.'</i>	73
MONICA CINI, <i>Da interconnesso a interpersonale: il progetto Sanguineti's Wunderkammer</i>	87
ANDREA CONTI, <i>Una poesia «molto giornalistica»: lettura di 'Postkarten 62'</i>	91
FAUSTO CURI, <i>Lo spadino di Giacomo</i>	101
NUNZIA D'ANTUONO, <i>Prima della Wunderkammer: tra Salerno e Napoli</i>	107
GIORGIO FICARA, <i>Eventuale destino dello scrittore italiano</i>	123
ALBERTO GOZZI, <i>L'archivio come rappresentazione</i>	133
LINO GUANCIALE, <i>Edoardo Sanguineti. Un incontro al buio</i>	145
ANDREA LIBEROVICI, <i>Per Edoardo dall'«amante giovane»</i>	151

NIVA LORENZINI, <i>Sanguineti, Klee e la Wunderkammer</i>	155
ELEONISIA MANDOLA, <i>Il cinema nelle lettere di Sanguineti a Sanguineti</i>	159
LAURA NAY, <i>Cesare Pavese: un sanguinetiano «sperimentatore» e «cattolico»</i>	195
PAOLA NOVARIA, « <i>Con la dignità che si richiede</i> »: <i>Edoardo Sanguineti nei documenti ufficiali conservati dall'Archivio Storico dell'Università di Torino (1949-1970)</i>	217
MARCELLO PANNI, <i>Madrigale per Edoardo Sanguineti, in memoriam</i>	237
TOMMASO POMILIO, <i>Stendendo il vinavil. Ancora una parola su 'Tutto'</i>	241
FRANCO PRONO, <i>Una testimonianza su Edoardo Sanguineti</i>	273
LORENZO RESIO, <i>Dalla «setta degli Indifferenti» all'«incontenibile» «travoltismo»: tracce di Moravia nella Sanguineti's Wunderkammer</i>	277
ERMINIO RISSO, <i>Immagini del ritratto: 'Reisebilder 16'</i>	299
ELENA ROSSI, <i>Sanguineti lettore dei media. Una campionatura dalla Wunderkammer</i>	311
FEDERICO SANGUINETI, <i>Da Sanguineti minor per il maior</i>	327
ELEONORA SARTIRANA, <i>Spazio alle parole: testimonianze televisive e radiofoniche di Edoardo Sanguineti</i>	333
GIULIANO SCABIA, <i>Bambini sanguinetiani</i>	351
VALTER SCELSI, <i>Sanguineti e architettura</i>	353
CHIARA TAVELLA, <i>Tra «materiali preesistenti» e «relativa libertà» dell'artista: esempi di «riuso dell'uso» nel Sanguineti in musica</i>	367
FEDERICO TIEZZI, <i>L'Inferno simultaneo: sulla drammaturgia di Edoardo Sanguineti</i>	385
FRANCO VAZZOLER, <i>Le parole di Carlo Gozzi (fra schede lessicografiche e travestimenti teatrali)</i>	389

RITRATTO/I DI SANGUINETI, DIECI ANNI DOPO

Come l'«acrobata» di *Corollario 1*, che «volteggia», «salta» e «ruota», incurante dei limiti e sfidando con agilità e destrezza le leggi di gravità, così l'extra-vagante Edoardo Sanguineti (1930-2010), nel corso della sua carriera, «fachireggiando e funamboleggiando»¹ tra varie discipline con invidiabile disinvoltura, ha contaminato la produzione critica e letteraria con quella del drammaturgo, la passione per il cinema e per la musica con la lessicografia, il lavoro del traduttore con quello del librettista. La varietà dei suoi interessi fa sì che l'instancabile collezionista di parole, che arriva a definirsi una «scheda vivente» e che fin dall'infanzia era stato «mosso dall'idea utopica» di rubricare e catalogare «tutte le cose del mondo»² attraverso le parole del suo straordinario «insettario» verbale,³ sfugga a ogni tentativo di rigida classificazione.

Per tracciare un possibile profilo di Sanguineti, differente da quello «auto-prodotto» nel 2003 in cui l'autore si «autodigitalizzava, ologrammatico / replicandosi in toto, svelto e pratico»⁴ in una (auto)ironica sindone da XXI secolo, abbiamo scelto di ricorrere a una pluralità di voci, di sguardi e di occasioni, in modo che il suo *Ritratto* o, meglio, i suoi *Ritratti* possano risultare dalla giustapposizione – o dal “montaggio”/“collage”, per riprendere due concetti a lui particolarmente cari – di testimonianze (o “tessere”) diverse.

I trenta contributi che si susseguono nelle pagine di questo volume ne indagano in vario modo la biografia e l'opera, ripercorrendone le varie stazioni

¹ E. SANGUINETI, *Corollario 1*, in ID., *Il gatto lupesco*, Feltrinelli, Milano 2002, p. 259, da leggersi ora nella nuova edizione, preceduta da un'introduzione di Erminio Risso, Feltrinelli, Milano 2021, p. 259.

² ID., *Memorie di un lessicomane*, in «l'Unità», 8 aprile 2004.

³ ID., *Una corsa nel vocabolario*, in «Il Secolo XIX», 23 aprile 1982, da leggersi ora in ID., *Gazzettini*, Editori riuniti, Roma 1993, pp. 290-291.

⁴ ID., *Identikit*, in ID., *Varie ed eventuali*, Feltrinelli, Milano 2010, p. 28.

come se fossero (secondo un'efficace suggestione di Epifanio Ajello) «fotogrammi critici da ritagliare, montare per un film intero del nostro Novecento su cui guardare, sussultare, imparare». E al secolo che Sanguineti definiva «interminabile» e, almeno nel 2005, «non ancora concluso», o alla sua prosimità fanno riferimento due importanti anniversari celebratisi nel 2020: i novant'anni dalla nascita e il decennale della morte.

Tutto è partito da recenti occasioni di ricerca e dal convegno *Il «giuoco» del labirinto: due anni dentro la Wunderkammer* (Torino, 11-12 aprile 2019), nel corso del quale è stato illustrato il patrimonio documentario raccolto nelle teche virtuali della “camera delle meraviglie” di Sanguineti.⁵ La ricchezza dei fondi qui conservati ha suggerito a Donato Pirovano, in occasione dell'inaugurazione del convegno, di lanciare la proposta della fondazione di un Centro di ricerca. Dopo un anno di lavoro, nel 2020 è nato il *Centro Studi Interuniversitario Edoardo Sanguineti*, presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino, in collaborazione con le Università di Genova, Milano Statale e Salerno.⁶ Federico, Michele e Giulia Sanguineti, gli eredi del poeta, hanno creduto fin da subito in questo Centro e gli hanno fornito impulso con la scelta di depositare in comodato le carte dell'archivio privato

⁵ Il convegno, promosso dal Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino, fu organizzato nell'ambito delle iniziative della *Sanguineti's Wunderkammer*. Nella giornata dell'11 aprile, dopo i saluti istituzionali di Donato Pirovano (Direttore del Dipartimento di Studi Umanistici), Enrico Cravetto (UTET Grandi Opere), Roberto Rossetto (Direttore di RAI Teche) e di Monica Cini (Direzione Ricerca e Terza Missione dell'Università di Torino), venne proiettata e commentata da Clara Allasia la poco nota intervista di Luca Terzolo a Edoardo Sanguineti del 31 marzo 2004; vennero poi letti gli interventi di Epifanio Ajello (*Alcuni appunti sulle figure animate nel 'Giuoco dell'oca' di Edoardo Sanguineti*), Erminio Riso (*Immagini del ritratto: 'Reisebilder 16'*, *infra*, pp. 299-310), Paola Novaria («*Con la dignità che si richiede*». *Edoardo Sanguineti nei documenti ufficiali dell'Archivio storico dell'Università di Torino*, *infra*, pp. 217-235), Chiara Tavella (*Tra «cumuli e cumuli» di schede e ritagli: lavori in corso nella teca lessicografica*), Lorenzo Resio (*Pagine di un «dantomane»: Dante nella Wunderkammer*), Marco Berisso (*Prima della Wunderkammer, nella biblioteca di Sanguineti: la sezione dantesca*, *infra*, pp. 49-59), Eleonora Sartirana (*Spazio alle parole: testimonianze televisive e radiofoniche di Edoardo Sanguineti*, *infra*, pp. 333-349) e Stefano Trinchero (*La piattaforma Archiui per la catalogazione e la valorizzazione del progetto Sanguineti's Wunderkammer*). Nel giorno successivo invece furono letti gli interventi di Niva Lorenzini (*Su Sanguineti: un flash da Zurigo*, *infra*, pp. 155-157), Laura Nay (*Edoardo Sanguineti nella «labirintina prigione» delle parole*), Nunzia D'Antuono (*Prima della Wunderkammer, tra Salerno e Napoli*, *infra*, pp. 107-122), Franco Prono (*Sanguineti, un poeta al cinema*, *infra*, pp. 273-276), Franco Vazzoler (*Le parole di Carlo Gozzi (fra schede lessicografiche e testimonianze teatrali)*, *infra*, pp. 389-410) e Alberto Gozzi (*L'archivio come rappresentazione*, *infra*, pp. 133-143).

⁶ Per una descrizione delle attività del Centro Studi e dei fondi lì conservati si rimanda al sito ufficiale www.centrosanguineti.unito.it.

del padre: appunti, inediti, materiali di lavorazione hanno permesso di ampliare la ricerca e talvolta indirizzarla secondo linee nuove. Gli ultimi mesi hanno visto un dibattito talmente fecondo, sfociato in studi, interventi critici, appuntamenti seminariali, corsi universitari e tesi di laurea, che l'originario nucleo del convegno si è trovato inevitabilmente arricchito di ulteriori contributi: questo volume nasce così come dialogo più ampio rispetto agli orizzonti inizialmente fissati nel convegno del 2019.

Per accostarsi a questa raccolta si possono adottare strategie diverse, partendo da quanto suggerisce Tommaso Pomilio in *Stendendo il vinavil*: ispirato dalla "leggenda privata" del seminale e «fagocitatorio» quaderno *Tutto*, l'autore contamina il concetto di collezione nell'opera di Sanguineti e lo intreccia, in un lungo e avventuroso percorso, con i temi presenti nella *Wunderkammer*. In questo modo, tenendo conto che «alla base [...] dell'idea di montaggio, è per Edoardo, ancora, la forma catalogo», è così possibile far riemergere il «principio pulsionale costruttivo non solo d'un *iter* personale ma d'una intera struttura culturale». Non diversamente il regista Alberto Gozzi, nel suo *Archivio come rappresentazione*, propone di accostarsi alla *Wunderkammer* immaginando di usare «una struttura drammaturgica molto aperta e del tutto casuale per compiere un viaggio attraverso le schede». È un suggerimento funzionale non solo alla progettazione di uno «spettacolo solamente pensato» ma anche al viaggio che il lettore può immaginare attraverso i contributi qui raccolti, che nascono da materiali e ispirazioni diverse, sulla base dei quali si possono proporre alcuni, imperfetti accorpamenti, al di là del rigoroso ordine alfabetico per autore, che probabilmente non sarebbe spiaciuto a Sanguineti. Un primo gruppo di saggi (Allasia, Cini, D'Antuono, Gozzi, Mandola, Nay, Novaria, Resio, Risso, Rossi, Sartirana, Tavella, Vazzoler) si mostra saldamente legato alle teche della *Wunderkammer* e in particolare alle schede lessicografiche, alla loro rilevanza, al loro «uso avventuroso» e alla loro riscrittura talvolta «decisiva», che testimonia il lavoro di Sanguineti sulla parola, nella consapevolezza che, come ha sintetizzato Enrico Testa, «nella sua riflessione sul linguaggio, come nella sua scrittura poetica, vive la coscienza di elementi in tensione, di contraddizioni inestinguibili, di aporie tanto insanabili quanto fruttuose». ⁷ Un secondo gruppo nasce invece dai ricordi di coloro che in varie occasioni hanno incontrato e collaborato con l'autore genovese: talvolta aneddotici e sempre densissimi (Ajello, Guanciaie, Liberovici, Lorenzini, Panni, Prono, Sanguineti, Scabia, Scelsi, Tiezzi) non

⁷ E. TESTA, *Sanguineti lessicomane*, in E. SANGUINETI, *Le parole volano*, a cura di G. Galletta, Il canneto, Genova 2015, pp. 26-27.

solo ci restituiscono un preziosi frammenti biografici sanguinetiani ma introducono e arricchiscono gli argomenti trattati partendo dalla *Wunderkammer* o proponendo riflessioni critiche al di là dei materiali lì conservati (Berisso, Bravaccio, Carrara, Conti, Curi, Ficara, Pomilio).

Clara Allasia (*Alle origini della Wunderkammer lessicografica: Edoardo Sanguineti e Luca Terzolo*) ricostruisce il costituirsi del primo nucleo documentario del Centro Studi, con l'arrivo del Fondo lessicografico alla redazione di UTET Grandi Opere, reso possibile dall'amicizia con Tullio De Mauro e dal rapporto di stima, personale e professionale, fra Sanguineti e Luca Terzolo. Le appendici del saggio, tra le quali figura la trascrizione di un'intervista poco nota rilasciata dal poeta allo stesso Terzolo, permettono di approfondire il ruolo dei materiali contenuti nella «tana del lessicomane». All'acquisizione del fondo lessicografico da parte del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino è dedicato invece l'intervento di Monica Cini (*Da interconnesso a interpersonale: il progetto Sanguineti's Wunderkammer*), la quale, prendendo le mosse da alcuni lemmi caratterizzati dal prefisso *inter-*, ripercorre, con un po' di emozione, le attività di ricerca e di divulgazione nate in seno alla *Wunderkammer* sanguinetiana.

Erminio Riso approda al materiale documentario del Centro Studi all'interno di un lungo percorso in *Immagini del ritratto: 'Reisebilder 16'*. In questo saggio una poesia del 1972 viene sezionata e contestualizzata: dal gioco con Heine al dialogo con Tadeusz Różewicz, Riso propone una riflessione su «identità», «eteronimi» e «falsa autobiografia», che permette ancora una volta di tornare sul concetto di grottesco e surreale in Sanguineti, una sorta di «consapevolezza dell'io sull'orlo del nulla» nella convinzione che «il materialismo storico non sia qualcosa in cui credere, verso cui avere fede, ma sia un atteggiamento che implica sempre la ricerca dell'esplorazione totale del mondo per interpretarlo e mutarlo». La «scienza della letteratura», attorno a cui Riso si interroga, e l'aprirsi di «dinamiche relazionali tra saperi e poteri, attraverso la scrittura» sono argomento di saggi che sondano, a partire dalla *Wunderkammer*, la riflessione critica di Sanguineti su alcuni autori. Seguendo un criterio cronologico incontriamo il saggio di Fausto Curi (*Lo spadino di Giacomo*) che affronta vari aspetti della lettura sanguinetiana di Leopardi e rievoca una «discussione con Sanguineti» che «è stata [...] un buon avvio a una riflessione che non è più cessata» e dalla cui considerazione «molto libera e varia, ma non sprovvista di una sua interna unità, fatta anche di rinvii espliciti e impliciti, sta forse nascendo un libro». Col passaggio al Novecento, Laura Nay (*Cesare Pavese: un sanguinetiano «sperimentatore» e «cattolico»*) prende le mosse dalla lettera del 1950 trascritta in appendice nella recente riedizione di

'Laborintus' di Edoardo Sanguineti. Testo e commento pubblicata da Riso⁸ e tiene traccia dell'interesse di Sanguineti per Pavese tra articoli, interviste e saggi, approdando alle schede lessicografiche tratte dal volume che raccoglie il carteggio con De Martino e dalla traduzione pavesiana di *Moby Dick*, per arrivare a formulare nuove ipotesi relative al rapporto tra i due letterati. Da Pavese si passa a Moravia – Ajello ricorda le «splendide lezioni» a lui dedicate «comitate in una nuvola di fumo di sigarette» – con Lorenzo Resio (*Dalla «setta degli Indifferenti» all'«incontenibile» «travoltismo»: tracce di Moravia nella Sanguineti's Wunderkammer*) che avvia la propria riflessione dalle cosiddette «schede-autore» del fondo (carte dello stesso formato di quelle lessicografiche, ma pensate per un tentativo di riordino delle fonti di spoglio, tentativo mai portato a termine dal «lessicomane») e si sofferma su quella dedicata all'autore degli *Indifferenti*, per poi ricostruire, grazie ai materiali lessicografici e ad altri contenuti nel recentissimo fondo *Eredi Sanguineti* e nelle *Teche RAI*, una polemica sorta negli anni Settanta a partire da una puntata della trasmissione *Match* intorno al ruolo dell'intellettuale e alla recensione sanguinetiana del romanzo *La vita interiore*. Andrea Conti (*Una poesia «molto giornalistica»: lettura di 'Postkarten 62'*) esce dalla *Wunderkammer*, riprende questa polemica e avvicina lo scribillo *Il sogno di una cosa* («Paese sera», 30 marzo 1978), dove Sanguineti riflette sul «paradossale statuto dell'intellettuale» negli Anni di Piombo (siamo in pieno Caso Moro), agli ultimi versi di *Postkarten 62* («questo significa, credo, nel profondo, che io sogno assolutamente di morire»), che «mostra direttamente le cicatrici» del dibattito sulla praticabilità del mestiere dell'intellettuale «presentando un soggetto angosciosamente consapevole della propria precarietà psichica ed esistenziale». Altri due saggi guardano a episodi poetici definiti, cogliendoli nella loro specificità. Valérie T. Bravaccio in *Da 'Laszo Varga' a 'Laborintus': la genesi*, fornisce un'analisi delle dieci poesie pubblicate all'inizio degli anni Cinquanta sulla rivista «Numero» sotto il titolo di *Laszo Varga*, proponendo una lettura che si avvale di alcune dichiarazioni rilasciate da Sanguineti, per accompagnare «il lettore [...] nella costruzione del labirinto poetico» e impedirgli di «perdersi nel labirinto di referenti creato dall'autore». Giuseppe Carrara, invece, in *Dentro e fuori l'avanguardia: 'T.A.T.'* si concentra sulla quarta parte del *Catamerone* guardando alle relazioni tra testo e immagini e alla specificità del libro all'interno del suo contenitore macrotestuale. In questa analisi, che insiste sui temi della conoscenza, della comunicazione e della

⁸ E. RISO, *'Laborintus'* di Edoardo Sanguineti. Testo e commento, Manni, Lecce 2020.

percezione, *T.A.T.* viene quindi proposto come un testo che va oltre l'estrema sperimentazione avanguardistica tendente forse all'afasia.

D'altronde Sanguineti riflette costantemente sul percorso e sulla produzione letteraria novecentesca, come emerge dalle interviste contenute nel fondo *Teche RAI* su cui si sofferma Eleonora Sartirana che, in *Spazio alle parole: testimonianze televisive e radiofoniche di Edoardo Sanguineti*, ci offre un ritratto del poeta attraverso le testimonianze più significative (e mai fino a ora trascritte) rilasciate tra la fine degli anni Sessanta e il 2010. C'è spazio anche per un ricordo di gusto sveviano, che giustifica il comparire, fra le lunghe dita di Sanguineti, dell'eterna sigaretta: «Incominciasti a fumare perché mi regalavano continuamente delle sigarette agli esami di ginnasio perché volevano in qualche modo risarcirmi dalla pena, che non era una pena affatto, così, di passare le traduzioni, fare schemini di temi, suggerire a bassa voce».

Del giovane Sanguineti troviamo traccia anche nei documenti di un'altra teca della *Wunderkammer* – quella dell'Archivio Storico dell'Università di Torino – a cui è dedicato «*Con la dignità che si richiede*»: *Edoardo Sanguineti nei documenti ufficiali conservati dall'Archivio Storico dell'Università di Torino (1949-1970)* di Paola Novaria. L'autrice ripercorre, con rigore di archivistica e sensibilità di poetessa, le tappe della carriera di Sanguineti studente e docente a Torino, fino all'allontanamento dettato dall'ostilità «per la sua stessa sconcertante qualità di scrittore d'avanguardia» e, in generale, per il suo «atteggiamento culturale». Nunzia D'Antuono prosegue e completa la vicenda ricostruita da Novaria, fornendo, in *Prima della Wunderkammer: tra Salerno e Napoli*, qualche anticipazione della ricerca da lei condotta sugli anni del magistero di Sanguineti a Salerno, in cui il poeta genovese, fra l'altro, rinsalda il rapporto proficuo con gli artisti napoletani del Gruppo 58 e in special modo con Mario Persico. Completa il saggio un elenco di ottantacinque tesi lessicologiche assegnate agli studenti salernitani, per continuare la caccia ai neologismi o «neologismi occasionali»: compaiono qui autori che abbiamo già incontrato nel nostro percorso, da Pavese (due tesi) a Moravia (sei tesi).

Alla permanenza salernitana è dedicato anche il primo contributo in forma di testimonianza: quello, già evocato, di Epifanio Ajello (*Un aneddoto. La sigaretta (e l'abbecedario) di Sanguineti*), che coniuga la passione per il capolavoro collodiano con una «istantanea sua privata» e pensa a quanto Sanguineti ci ha lasciato: «un libro fatto, appunto, senza frontespizio e indice, ma assai maneggevole, pieno di lettere e disegni sempre da spostare, invertire, mescolare per imparare la vera grammatica delle cose e dei segni, e cosa si copre sotto le cose e i segni». Seguono, in questa categoria, due omaggi: il componimento di Marcello Panni «*Suspiri al core di piagate piaghe*». *Madrigale*

a una o più voci miste, su testo di Federico Sanguineti e i versi sui *Bambini sanguinetiani* di Giuliano Scabia il quale, da un ricordo condiviso («ho assistito») giunge, con lieve ironia, a una conclusione generale: «se una cosa non va bisogna dirlo è da buttare».

Lino Guanciale in *Edoardo Sanguineti. Un incontro al buio* rievoca il suo rapporto con Sanguineti a partire dall'intensa *mise en scène* di *Storie naturali* racchiudendolo, come a proteggerlo, «fra il nostro primo incontro al buio e quell'abbraccio in un teatrino di San Lorenzo a Roma»: fra questi due estremi si snoda un «un percorso di discepolanza teatrale, letteraria e umana di cui essere grati per una vita intera». Di ambito teatrale sono anche i ricordi di Federico Tiezzi (*L'inferno simultaneo*) sulla collaborazione per l'allestimento del travestimento dantesco, dove l'inferno è visto «come un'installazione che si svela man mano» e viene mostrato per quello che è, «un meccanismo» o, per citare Dante (*If* XVIII, 6), un «ordigno». Ne nasce una riflessione complessiva sulla drammaturgia sanguinetiana tesa a ritrarre «la grande macchina del linguaggio che ci ricade addosso» perché attraverso il travestimento, continua Tiezzi, è possibile «riuscire a percepire la filigrana del mondo, del nostro mondo, del teatro». Franco Vazzoler in *Le parole di Carlo Gozzi (fra schede lessicografiche e travestimenti teatrali)* ci mostra come queste conclusioni valgano anche per il «travestimento fiabesco» del 2001 e in questa analisi lo soccorrono le schede che registrano esempi di lessico gozziano la cui presenza è ben attestata nella *Wunderkammer*: in particolare di lemmi coniatati dell'autore dell'*Amore delle tre melarance* o da lui dotati di accezioni inedite.

Ancora sul filo del ricordo si muove Franco Prono che rievoca una conversazione con Sanguineti al ristorante all'ultimo piano del Centre Pompidou di Parigi: da questa occasione nacque un fondamentale seminario sul *Montaggio nella cultura del Novecento* tenuto da Sanguineti nel 2004 al Dams di Torino, documento non solo della passione ma della profonda competenza cinematografica dell'autore. Di questa mai intermessa passione si occupa Eleonisia Mandola, che lavora su una recente acquisizione del Centro Studi e ne *Il cinema nelle lettere di Sanguineti a Sanguineti* anticipa alcuni risultati dell'importante edizione delle lettere inedite inviate da Sanguineti al figlio primogenito alla fine degli anni Settanta, offrendo una prima spigolatura del densissimo nucleo epistolare che «dimostra l'interesse dello scrittore per l'arte cinematografica, al punto da costituire, nell'insieme, una sorta di storia del cinema in nuce». È lo stesso interesse che Elena Rossi ricerca in *Sanguineti lettore dei media: una campionatura dalla Wunderkammer* esaminando un nucleo di oltre duecento ritagli da riviste e giornali, ancora dal fondo lessicografico, per confermare lo sguardo dell'autore nei confronti del cinema, della

televisione e del web e permettere di integrare le riflessioni sul mondo dei *media* affidate ad alcuni intervistatori come Giuliano Galletta e Antonio Gnoli.

Al ricordo di Andrea Liberovici (*Per Edoardo dall'«amante giovane»*), che sceglie di restituire istantanee della collaborazione con Sanguineti organizzandole in un decalogo che tenta di nascondere la malinconia nelle «ironie che definiscono l'amicizia», si affianca *Tra «materiali preesistenti» e «relativa libertà» dell'artista: esempi di «riuso dell'uso» nel Sanguineti in musica*, di Chiara Tavella. L'autrice si sofferma sul ruolo di «paroliere» nella prima collaborazione con Liberovici, lo spettacolo *Rap* del 1996, analizzandone il sovrapporsi e mescolarsi (si arriva a parlare di «*mash up*») con opere poetiche precedenti, come *Mimus Albus* e *Sonetto Sud*, e affiancandolo alle schede tematicamente legate all'argomento.

Le pagine di Niva Lorenzini (*Sanguineti, Klee e la Wunderkammer*) si presentano come un'indagine su due modalità di «rigoroso controllo» – nel rapporto fra la pittura di Paul Klee e la poesia di Sanguineti, perché al controllo di immagini e colore nelle opere dell'artista corrisponde quello di segmenti verbali in quelle del poeta – ma sono anche, per ammissione in chiusura della stessa autrice, «un ricordo commosso» che aggiunge un tassello al rapporto fra la pittura e la poesia di Sanguineti, lungamente indagato da Lorenzini, e si pone come presupposto ineliminabile del saggio di Valter Scelsi (*Sanguineti e architettura*), in cui convergono ricordi personali e considerazioni professionali, che non solo indagano la possibilità di guardare all'architettura e, in senso più esteso, alla città come magazzino da cui «trarre materiale poetico» ma propongono anche, sottilmente, un avvicinamento fra due delle città di Sanguineti, Genova e Torino, e sull'amore «non precoce» per il luogo d'origine che diventa quello d'approdo.

Il contributo di Federico Sanguineti (*Da Sanguineti minor per il maior*) occupa un posto a parte perché, mescolando alla lettura di alcuni testi del padre, ricordi, suggestioni di piste critiche e cronache familiari, restituisce un primo ritratto della madre, constatando che «manca [...] uno studio su Luciana e su quello che realmente è stata»: non solo la λ di *Laborintus* e il soggetto poetico di innumerevoli versi, ma anche, fra mille altri ruoli, la ragazza poco più che ventenne che allatta il primogenito mentre «batte a macchina centinaia di pagine, trascrive in più tomi» la tesi del marito, quell'*Interpretazione di Malebolge* da poco ritrovata nell'Archivio Storico dell'Università di Torino.

Dante è un autore che accompagnerà Sanguineti per tutta la vita, tanto da essere definito «compagno di strada». Marco Berisso si allontana dalla *Wunderkammer* per proporre qualche anticipazione delle ricerche su *Magazzino Sanguineti*, il fondo bibliografico custodito presso la Biblioteca Universitaria

di Genova che conserva i libri dell'autore: nel saggio dal titolo *Nella biblioteca di Sanguineti: la sezione dantesca* offre un'analisi preliminare dei libri di Dante o di argomento dantesco appartenuti al poeta. Da questo sondaggio risulta evidente come *Magazzino Sanguineti* possa, coniugato alle teche della *Wunderkammer*, permettere agli studiosi di ricostruire integralmente il processo creativo di Sanguineti.

In chiusura simbolica non può che collocarsi il saggio di Giorgio Ficara che riflette sull'*Eventuale destino dello scrittore italiano* e, partendo da uno sguardo più ampio, arriva a Sanguineti e al suo appartenere (sono parole di Roland Barthes) «al novero ristrettissimo di quegli scrittori davvero coraggiosi i quali [...] hanno scosso la (buona) coscienza e la (mala) fede della letteratura superbamente progressista». In questo dialogo a distanza Ficara chiude il suo intervento, e la nostra riflessione, con le parole dello stesso Sanguineti: «Ho persino insinuato l'idea, in tale occasione, che la letteratura, più che andare verso la *Trivalliteratur*, e sia pure con passo spedito, ci sia già bella e arrivata, e vi si ritrovi adagiata, ormai, in un relativamente tranquillo stadio di ultimo assestamento. Insomma, nel complesso, è cosa fatta». Forse. O forse no: non fino a quando si proverà, almeno, a lavorare per tenere quei pochi «scrittori davvero coraggiosi» fuori da tranquillizzanti *clichés*.

Il mosaico composto dai saggi raccolti nel volume, è evidente, cerca di illustrare (senza pretese di completezza) la rinnovata attenzione a Sanguineti, spesso affiancata da fortunati ritrovamenti archivistici che hanno permesso di offrire qualche prospettiva inedita nell'analisi della sua opera. Con questo i lavori non possono però dirsi conclusi: è imminente la pubblicazione sul sito del Centro studi della prima bibliografia della critica sanguinetiana e a breve sarà rilasciato un database ad accesso libero che consentirà al grande pubblico di curiosare nel laboratorio creativo di Sanguineti e di interrogare la vasta collezione della *Wunderkammer*, dando la possibilità anche a giovani studiosi di formarsi su un patrimonio archivistico legato all'opera di un autore che, a dieci anni dalla scomparsa, ha ancora molto da rivelare ai suoi lettori.

Nel concludere questa prefazione desideriamo ringraziare la direzione della rivista «Sinestesie», che ha accettato di ospitare questa raccolta fra i suoi numeri speciali, e Francesca Cattina, che l'ha curato con la consueta competenza.

Queste pagine non potranno essere sfogliate da uno dei loro autori. Il 21 maggio «mi ha lasciato e ci ha lasciati» Giuliano Scabia. A lui sono dedicate, con i versi di Federico Sanguineti.

I curatori

Clara Allasia, Lorenzo Resio, Erminio Risso, Chiara Tavella

Epifanio Ajello

UN ANEDDOTO.
LA SIGARETTA (E L'ABBECDARIO) DI SANGUINETI

Se vogliamo un ricordo del tutto privato di Edoardo Sanguineti (e del tutto futile) eccolo qui. Se la memoria è fatta oltre che di tempo anche di spazio, in quanto costruisce immediate e intatte figure su superfici fluttuanti (come accade ai teloni dei cinema all'aperto) e su cui il tempo poi va a trovare casa, e vi si assicura, e si ferma, ebbene non so perché ho innanzi la figura di Sanguineti mentre fumava a lezione. Può essere banale, impertinente, ma è questa una istantanea mia privata che conservo gelosamente al di là del tempo che la costituisce. Potremmo dire che l'immagine, a dispetto di Barthes, non è uno *studium* ma, nella sua interezza di immagine, un paradossale *punctum* pieno, integro, senza dettagli o ferite.

Erano le splendide lezioni su Gozzano, Moravia degli anni '70 a Salerno, compitate in una nuvola di fumo di sigarette. Il Professore ne metteva sulla scrivania due pacchetti, uno di tipo leggero un altro decisamente più forte (*Gauloises*, credo); e iniziava a fumare: accendeva la prima con l'ultimo mozzicone della precedente e così lentamente "sfumava" in una nebbia, fumando un'unica lunghissima sigaretta. Duravano un'ora, le lezioni, senza pausa in un discorrere continuo, e noi ammaliati appena in tempo a prendere appunti. L'aula era gremita. Molti in piedi. Un ricordo meraviglioso di come si faceva lezione, allora. Ricche digressioni, affondi tematici, capovolgimenti di prospettive, originali relazioni tra testi apparentemente lontani, molta ideologia spesa in una stilistica vocale splendida. Insomma s'imparava, dal vivo, come leggere "per bene" un testo e quanto vi sta nascosto dentro.

Cosa mi hanno lasciato, allora, quelle lezioni, se devo dirlo qui da suo scolaro, ora, su due piedi, per ricordarlo a dieci anni dalla sua scomparsa? Ebbene un unico libro di studio, invisibile. Forse un Abbecedario (impertinente da studente) su cui imparare a leggere daccapo e in altro modo il Novecento (e tutto quanto questo secolo trascina ancora tra noi). Un po' come quello usato da Pinocchio nel gran finale del suo romanzo, «al quale manca-

vano il frontespizio e l'indice»; un libro fatto, appunto, senza frontespizio e indice, ma assai maneggevole, pieno di lettere e disegni sempre da spostare, invertire, mescolare per imparare la *vera* grammatica delle cose e dei segni, e cosa si copre sotto le cose e i segni. Un libro difficile da riassumere, senza intreccio e sempre da rifare.

Sì, Sanguineti mi ha lasciato un unico enorme Abbecedario da consultare, un libro da ripetizione, da scuola serale da prendere e riprendere, per capire e guardare meglio e per meglio diversamente pensare e lottare. Un libro fatto al pari di quel libriccino di figure, lo splendidamente illeggibile *Giuoco dell'oca*, dove ci siamo tutti noi lì dentro colorati e ben sfigurati con i nostri allarmi e le miserie di classe.

Cosa, infatti, sono i suoi saggi, le poesie, dai libri ai brevi articoli dei *Giornalini*, se non una sorta di fotogrammi critici da ritagliare, montare per un film intero del nostro Novecento su cui guardare, sussultare, imparare. Il suo Abbecedario è più che da leggere da vedersi, da proiettarsi anche – perché no? – in cineteche. È un film allegro dell'orrore, fatto di molto disincanto e contro ogni mitografia, pieno com'è di molti specchi che ci riflettono per come veramente siamo senza accorgercene.

Un unico meraviglioso testo in cui si amalgamano versi, narrazioni e saggi messi in un'unica scrittura, in un unico tono di voce. C'è in tutti un racconto storico-materialista del nostro Novecento, una profezia del nuovo secolo, con tutte ancora intatte le regole del «giuoco sociale».

A dirla col Sanguineti di Palermo '84, questa sorta di nuovo Testamento, assemblato come un Abbecedario, è ancora uno strumento guizzante, utile *Libro di lettura* capace di condurre partite «non innocenti» sulle nostre parodiche contentezze. E da usarsi debitamente (e utilmente) dappertutto senza cautela e con le istruzioni per cui è stato costruito e manovrato, ovvero per il «sabotaggio della letteratura» stessa, quando si fa occultamento – come scrive Starobinski – della «pienezza soffocante dei significati ammessi».

Forse questo ho cercato di imparare dal mio Maestro («non si può insegnare, solo imparare», diceva), ovvero a leggere di come operano effettivamente gli attrezzi del vissuto, e di come esattamente bisogna osservarli e giudicarli e poi manovrarli nel senso giusto; e soprattutto in una onesta pratica documentaria degli usufrutti (e degli sfruttamenti) quotidiani, sottratti, come sono, garbatamente alla vista e all'esistenza nostra. Forse avrà «rovinato» la mia vita, il *mio* Sanguineti, ma lo ha fatto felicemente, ed è questo che gli devo.

Ci manca Sanguineti ancora in questi giorni disperati col suo Abbecedario. Ci manca la sua intelligenza severa, la sua poesia, il suo raccontare.

Clara Allasia

ALLE ORIGINI DELLA *WUNDERKAMMER* LESSICOGRAFICA:
EDOARDO SANGUINETI E LUCA TERZOLO

Non si può parlare della teca lessicografica della *Sanguineti's Wunderkammer*, uno dei nuclei fondativi del Centro Studi Interuniversitario *Edoardo Sanguineti*,¹ senza ricordare la figura di Luca Terzolo e il rapporto, professionale e umano che, negli anni, seppe stabilire con Sanguineti, anche grazie alla convinta intuizione che la rilevanza del materiale oggi nella *Wunderkammer* andasse ben oltre quella della sua destinazione editoriale.

La mia testimonianza si basa su ricordi personali e su documenti, uno offerto dallo stesso Terzolo e altri reperiti presso il Fondo Eredi Sanguineti recentemente costituito presso il Centro Studi.

Credo che l'incontro fra i due sia stato particolarmente felice perché andava al di là della mera stima professionale. Sanguineti, che a Torino aveva studiato e da Torino era stato allontanato per una non limpidissima vicenda accademica (ricostruita da Paola Novaria nel saggio contenuto in questo volume)² torna nella città della Mole con un rapporto di lavoro di una certa rilevanza verso la metà degli anni Novanta. Infatti presso la casa editrice UTET, ancora saldamente in mano alla famiglia Merlini, fervevano due grandi imprese editoriali rivolte alla lessicografia, con imponenti redazioni: la prima, che stava volgendo al termine, era il *Grande Dizionario della Lingua italiana* (GDLI), più noto come il Battaglia, diretto da Giorgio Barberi Squarotti, e l'altra, agli albori, nasceva con la costituzione della Serv. Edi, la società costituita da UTET e Paravia per la creazione del *Grande Dizionario*

¹ Per le notizie sulla costituzione, sulle finalità e sulle attività del Centro Studi e sui fondi documentari li custoditi cfr. <https://www.centrosanguineti.unito.it>.

² P. NOVARIA, «*Con la dignità che si richiede*»: *Edoardo Sanguineti nei documenti ufficiali conservati dall'Archivio Storico dell'Università di Torino (1949-1970)*, *infra*, pp. 217-235.

Italiano dell'Uso (*GDU*) diretto da Tullio De Mauro e ospitata al piano terreno dello storico palazzo di Corso Raffaello.

De Mauro chiama a condiregere la sua impresa Giulio Lepschy ed Edoardo Sanguineti. Di quest'ultimo, conosciuto anni prima a Salerno, dove entrambi avevano insegnato, De Mauro ricordava le pungenti recensioni del Battaglia, uscite numerose su «Il Lavoro» e «Paese sera», e soprattutto aveva visto – lo racconta nel brano sotto riportato – le imponenti schedature alla base delle recensioni. Sanguineti viene coinvolto con l'obiettivo di portare in UTET il suo tesoro lessicografico, cosa che prontamente avviene, prima nella definizione del lemmario del *GDU* (all'epoca noto come Gradit e come tale riportato nelle schede sanguinetiane) e poi per le retrodatazioni e, infine, per le datazioni dei troppi lemmi che, nella prima edizione del *GDU*, vengono contraddistinti dalla generica indicazione «sec. XX». Lo stesso De Mauro ricostruirà questa vicenda, dal suo punto di vista, in un denso saggio:

Avevo potuto conoscere nel periodo di comune insegnamento a Salerno, negli anni Settanta, la sua passione e vocazione segreta di “lessicomane”, come lui amava definirsi. Lettore infaticabile di testi letterari e storico-politici italiani e di diari e carteggi, in anni e decenni aveva interfogliato i volumi del Battaglia con schedine di parole sfuggite al Battaglia stesso o di prime datazioni di uso, integrazioni alle definizioni, correzioni. L'esistenza di questi materiali era nota alla UTET che più volte negli anni aveva cercato di acquisirli, ma Sanguineti aveva rifiutato. L'ampio progetto Gradit dovette piacergli, giocò l'amicizia, certo è che aderì con entusiasmo all'impresa e riversò nel Gradit il tesoro delle sue schedine.³

In questo contesto si intensificano i rapporti fra Sanguineti e Terzolo, all'epoca coordinatore editoriale e revisore generale.

Quando l'impresa del Battaglia, nel 2002, volge al termine con TOI-Z, il ventunesimo volume, appare naturale attingere agli spogli sanguinetiani per creare un supplemento che offra i neologismi nel frattempo nati e i lemmi sfuggiti ai precedenti spogli: introducendo l'intervista del 2004 (cfr. APPENDICE 3), Terzolo parlerà esplicitamente del «dovere di fornire [...] un supplemento che andasse a integrare il lemmario dei ventun volumi, già immensi nella loro dimensione, però evidentemente mancanti di qualcosa».

³ T. DE MAURO, *Memorie del Gradit*, in *Strenna UTET 2017*, UTET, Torino 2016, p. 204.

Sanguineti, che non prese parte al convegno del 2002 che celebrava la conclusione del cantiere del *GDLI*,⁴ accetta la direzione e ribalta completamente le premesse lessicografiche dell'opera: largo spazio ai neologismi e agli esotismi, ampliamento delle fonti anche a quotidiani e riviste e alla rete. Da questa officina usciranno i due *Supplementi* del Battaglia, nel 2004 e nel 2009.

Terzolo, raffinato e coltissimo *flâneur*, coglie fin dall'inizio la complessità e la rilevanza della proposta culturale sanguinetiana e resta immediatamente ammaliato dal fascino un po' prometeico della sua artigianalità, con il rifiuto nettissimo all'uso del computer, che trascende, perché lo esaurisce e lo supera, l'ambito meramente lessicografico per proporsi come un implicito ritratto poetico, letterario e culturale nel Novecento e non solo:

pacchi su pacchi di schede (migliaia), tutte autoralmente battute a macchina che indicavano l'assenza sui maggiori dizionari di una parola presente in un testo o la sua retrodatazione, talora di pochi anni, spesso di decenni quando non di secoli,⁵

scriverà altrove con ammirazione. Si tratta di un ritratto però implicito, anzi, nascosto, «come i pittori solevano lasciare in un angolo sulle loro opere, quasi come firma, una sorta di miniritratto»,⁶ del quale Sanguineti, negli anni della collaborazione con la UTET, ci offre due chiavi di lettura: l'introduzione in forma di *Prolegomena*, che apre il *Supplemento 2004*,⁷ e la citata intervista condotta dallo stesso Terzolo, con ammirata complicità, in occasione del lancio commerciale del volume, qui trascritta integralmente per la prima volta.

Per ricostruire il crearsi di questo rapporto vorrei isolare, sulla base dei documenti di cui dispongo, tre momenti che testimoniano il progressivo coinvolgimento di Sanguineti nelle fasi di lavorazione dei dizionari UTET

⁴ *La lessicografia a Torino, dal Tommaseo al Battaglia*, a cura di G.L. Beccaria ed E. Soletti, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2005.

⁵ L'editore [L. TERZOLO], *Prefazione* a E. SANGUINETI, *Schede gramsciane*, UTET, Torino 2005, p. VII.

⁶ E. SANGUINETI, *Ritratto del Novecento come di un secolo interminabile*, in ID., *Ritratto del Novecento*, a cura di N. Lorenzini, con uno scritto di A. Guglielmi, Manni, Lecce 2009, p. 37.

⁷ Sull'analisi dei *Prolegomena* mi permetto di rimandare a C. ALLASIA, «*Ci fu una lunga guerra etimologica*»: Sanguineti lessicomane, in EAD., «*La testa in tempesta*». Edoardo Sanguineti e le distrazioni di un chierico, Interlinea, Novara 2017, pp. 15-45.

e il costante, e in parte riuscito, tentativo di Terzolo di collaborare non solo con il lessicografo ma anche con l'artista e il militante.

Il primo nucleo di documenti riguarda il convegno organizzato per l'uscita del diciannovesimo volume del *GDLI*, SIL-SQUE, a cui si decide, attraverso la campagna pubblicitaria, di conferire un'aura artificiosamente *prude*, giocando sul doppio senso dei lemmi *spoglio* e *spogliare* («la Stampa» apre il suo pezzo, il 24 settembre 1998, con «Una giornata di grande spoglio»).

Il programma della giornata è, fin dall'inizio, esplicitamente bipartito, con una sezione mattutina dedicata ai linguisti e agli storici della letteratura, *L'italiano tra norma e trasgressione*, a cui viene richiesto, secondo il comunicato conservato da Sanguineti fra le sue carte, «di illustrare, nel corso della mattinata, le possibilità della lingua nelle sue fuoriuscite dal registro quotidiano e di sondare per campioni l'uso di lessici "bassi" o sublimi negli esiti di più folgorante intensità espressiva» e una pomeridiana, *Variazioni d'autore*, dedicata agli scrittori e ai poeti che sono chiamati a «indicare quale fosse la parola più evocativa tra quelle contenute nel volume XIX del Battaglia, e di dedicare ad essa una trattazione libera sulla scia di suggestioni (letterarie e di poetica) personali» per la costruzione di «un piccolo lessico dell'intensità, una sorta di contro-dizionario in cui il rigore linguistico dei lessicografi dà alimento alla più completa e sbrigliata decifrazione soggettiva del potere di suggestione di una parola-simbolo».

Terzolo sembra convinto di questa impostazione e, precisando che «Il titolo quasi definitivo sarà *La parola trasgressiva*», propone a Sanguineti, nella lettera del 9 aprile 1998 (APPENDICE 1), di intervenire con una relazione che chiuda la mattinata «con un ribaltamento autobiografico intitolato *Parola di trasgressivo*», «dopo una serie di interventi che toccheranno tutte le epoche della trasgressione, (da Cecco Angiolieri al Folengo ai Futuristi a Gadda e Totò)».

Nel giro di pochi giorni, però, l'impostazione cambia e Sanguineti passa dalla mattina al pomeriggio, come un autore esterno, e ciò nonostante il suo lavoro in Serv. Edi. sia ormai a pieno regime, come dimostrano, nella lettera già citata, non solo la promessa visita alla redazione – «In occorrenza di questa sua auspicata salita torinese, avremmo molto piacere, De Mauro (che parteciperà con una relazione sulla diade Gadda-Totò) ed io, di condurla in visita guidata nei segreti della Redazione Serv. Edi.» – ma anche l'allusione, contenuta nella stessa lettera, alle bozze utilizzate come riscontro per il lemario del *GDU*: «in questa selezione di voci (che va da *sillide* a *spregnare*) troverà molte voci e date impreviste perché riscontrate sulle bozze del XIX volume *GDLI* (SIL-SQUE) in corso di stampa». La proposta di Terzolo, che non chiarisce i motivi di questo spostamento, ma adotta un significativo

passaggio dalla prima alla terza persona plurale, è quindi coerente con la nuova collocazione: «Avremmo particolare piacere che lei potesse [...] accogliere l'invito di scegliere una parola di quelle inserite in questo volume (come se fosse un bussolotto di lotteria) e su questa liberamente rielaborare» (APPENDICE 1, Lettera senza data).

Una prima lista delle parole fra cui scegliere viene fornita in una comunicazione successiva, senza data e senza firma: «silenzio, spirito, simulare, sinfonia, solitudine, sovversivo, sospetto, sogno, smorfia, società, solare, soldi, sorte, sottile, sovranità, sozzura, spazio, spettro, spettacolo, spasimare, spiaggia». Sanguineti accetta e sceglie, come per altro quasi tutti gli autori, di emanciparsi completamente dal tema del convegno, largamente pubblicizzato dai quotidiani⁸ occupandosi del lemma *società*.

Il suo intervento, anticipato nella parte iniziale su «La Stampa-Tuttolibri» del 24 settembre 1998 col titolo *La compagnia degli umani*, e nella parte più cospicua su «L'Unità», con il titolo *Quanto è machiavellico quel Leopardi*, viene pubblicato qui integralmente per la prima volta riproducendolo dal dattiloscritto originale (APPENDICE 2). Sarebbe interessante sapere se Sanguineti sia intervenuto anche nel breve riquadro, a fondo pagina e senza firma su «L'Unità», dove viene sollevata qualche ironica riserva sulla campagna promozionale, ricordando che «a proposito di erotismo, le agenzie ci comunicano che UTET ha tenuto in grande considerazione le vicissitudini del presidente degli Stati Uniti. C'è voluto però, per rincorrere l'attualità, qualche equilibrio linguistico. Il celebre sesso orale praticato nella sala Ovale, infatti, è diventato un inusitato "spompinare"». Siamo in pieno scandalo Lewinsky e il verbo (attestato con Benni, *Elianto*, p. 113) non proviene dalla *Wunderkammer*, mentre in *Supplemento 2009*, che ospita per la prima volta anche le retrodatazioni, comparirà quella del più tradizionale *pompino*, con Marinetti.⁹

⁸ Il programma del convegno prevede, dopo l'introduzione di Giorgio Barberi Squarotti, gli interventi di Gian Luigi Beccaria (*Variabili tensioni novecentesche*), Tullio De Mauro (*Tra Gadda e Totò*), Giulio Ferroni (*Spaesamento, spiazzamento, spossessamento: deviazioni della comunicazione*), Carlo Ossola (*Snodi: iniziali patronimiche e poesia*), Folco Portinari (*Della commestibilità del lessico italiano erotico*). Al pomeriggio per la sessione *Variazioni d'autore* intervengono Vincenzo Cerami (*Silenzio*), Giovanni Giudici (*Soldi*), Raffaele La Capria (*Simpatia*), Michele Mari (*Sogno-sonno*), Nico Orengo (*Sottovento*), Laura Pariani (*Sirena*), Edoardo Sanguineti (*Società*).

⁹ Archivio Sanguineti's Wunderkammer (d'ora in avanti ASW), RETRO1163: «*pompino* / datato 1931; databile 1917, con F.T. Marinetti, *Taccuini* (1917), p. 68: "le esitazioni dello spasimo erotico nel pompino";».

L'intervento di Sanguineti ha, come spesso accade, una doppia valenza: da un lato di recensione a uno dei lemmi importanti del volume (da cui si «esce un momento», per segnalare, senza parere, qualche lacuna) e dall'altra di riflessione sociologica e culturale sull'evoluzione del concetto di *società* e sull'approdo, da questo, al lemma *socialismo* e, più ancora, sulla funzione che l'intellettuale riveste nel suo rapporto con il linguaggio. È quanto sarebbe emerso nelle *Schede gramsciane*, libretto fortemente voluto da Terzolo in cui si rendeva nota, affiancandola al piacere della riproduzione anastatica delle schede, una ben precisa modalità di lavoro del poeta che operava «selezionando, da lessicologo e lessicomane espertissimo, parole che si collegassero, in Gramsci, alla volontà [...] di segnalare i rischi di una cultura che punti a colonizzare il pensiero cancellando il dissidio e favorendo l'acquiescenza al potere».¹⁰

Dalle fotocopie allegate al dattiloscritto si può ricostruire che Sanguineti aveva ipotizzato per il suo saggio anche uno sviluppo che andasse in direzione diversa: aveva infatti selezionato dal Battaglia alcuni lemmi, opportunamente corretti e integrati, quasi tutti sulla base delle schede della *Wunderkammer*. Si tratta di composti e derivati da *società* o *socialismo*: *antisociale* con l'integrazione di *antisocietà*¹¹ e *antisocialità*, assente nel fondo lessicografico ma che l'appunto attesta con «Repubblica, 1995». Seguono *asociale* presente nella *Wunderkammer*¹² e integrato con *asocialità*, a fianco

¹⁰ N. LORENZINI, *Edoardo Sanguineti materialista storico*, in EAD., *Sanguineti e il teatro della scrittura. La pratica del travestimento da Dante a Dürer*, Franco Angeli, Milano 2011, p. 117.

¹¹ ASW, A512: «antisociale (anti-sociale) / Gioja, *I Partiti chiamati all'ordine* (OM, I, p. 35): «da tutti i punti dello stato possono sorgere degli elementi anti-sociali»; I, p. 40: «un partito anti-sociale e che può spendere»; / Gioja, *Quadro politico di Milano* (OM, III, p. 100): «Se si osservano l'origine e i progressi di tante istituzioni antisociali, che si difusero sul globo; se si cercano le cause della loro rapida propagazione, si vedrà in mezzo d'esse primeggiare la persuasione ne' popoli delle virtù o reali o finte degli istitutori» / Gioja, *I Francesi, i Tedeschi, i Russi* (OM, IV, p. 42): «pretesa ingiusta (...), antisociale perché portava l'allarme in tutte le disposizioni civili autorizzate dalle leggi»; / Gioja, *Quale dei governi* (1796), (OM, IV, p. 138): «l'ardor della giovinezza deviato e sedotto dalla superstizione precipitò de' gran uomini in uno stato antisociale da cui vietarono loro di sortire l'opinione pubblica e le leggi»; / Manzoni, *Osservazioni sulla morale cattolica*, VII, 25 (*Opere varie*, p. 82): «Quali conseguenze da una tale dottrina! (...) quando san Paolo, per accrescere la riconoscenza e la fiducia de' fedeli, rammentava la misericordia usata loro da Dio, nel tempo ch'erano suoi nemici, proponeva loro un'idea falsa e antisociale;».

¹² ASW, A4830: «asociale / in DELI, a. 1942 (Migliorini); / Lucini, *Henryk Ibsen*, prefazione a *Poemetti e liriche* (1914), p. VIII: «Ai giganti veggenti ed asociali che si rizzano, Capanei, oltre la cintola del brago di fango in cui imputridiscono i pratici del ventre, aggiunge voce aspra e forte»; / Lucini, lett. a Palazzeschi, da Varazze, 1° maggio 1910, in Marinetti-Palazzeschi, *Carteggio*, p. 117: «Conservo per queste successive esperienze che non vi imbaraz-

di cui ricompare nelle retrodatazioni.¹³ Di ambito più politico *antisocialista*, la cui breve voce Battaglia può essere integrata con una lunga scheda presente nella *Wunderkammer*,¹⁴ e *antisocialistico*, retrodatato in appunto e con scheda.¹⁵ Nello stesso volume di cui si celebra l'uscita erano stati selezionati *socioculturale* (retrodatato in appunto e in *Wunderkammer* (S3888) con *Opera aperta* di Eco, 1962), *socialriformista*, la cui attestazione di Gobetti (1923) viene retrodatata con un appunto a margine sulla base di una scheda con testo di Gramsci, 1921.¹⁶ Chiudono la selezione

ziano una grande indulgenza ed un magnifico sprezzo per li uomini e per il mondo. – Sono per ciò un asociale, la mia felicità è tutta interiore”;>.

¹³ Entrambi reperibili in RETRO100: «*asociale* / datato 1942; è databile 1914 con la prefazione di Lucini a *Poemetti e liriche* di Ibsen, p. VIII: “Ai giganti veggenti ed asociali che si rizzano, Capanei, oltre la cintola del brago di fango in cui imputridiscono i pratici del ventre, aggiunge voce aspra e forte”; / *asocialità* / datato 1970; è databile 1946 con Montale, *Esiste un decadentismo in Italia?*, in *Sulla poesia*, p. 117: “Evidentemente la socialità, o meglio l'*asocialità* degli scrittori italiani non muta col mutar delle sorti del nostro popolo”;>. *Sulla poesia*, [a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1976, collocazione in *Magazzino Sanguineti presso la Biblioteca universitaria di Genova* STUDIO ES 851.91 MONTE 22/1], p. 117.

¹⁴ ASW, A3044: «*antisocialista* / in GDLI, Alvaro; / Gobetti, *Frammenti di estetismo politico* (1919), *Opere*, I, p. 175: “È la volontà della Russia. La sua *democrazia* (in senso etimologico e reale). È lo Stato liberale antisocialista perché antiastrattista, perché è un fatto e non una formula”; / Labriola, lett. a Engels, da Roma, 21 febbraio 1891 (*Ep.* II, p. 323): “Non ho l'autorità e la competenza di un economista per contendere col collega prof. Loria; ma è un bel vedere che una e medesima persona faccia tante parti in commedia: antisocialista nelle pubblicazioni accademiche; marxista nella polemica; e poi lodato dai giornali politici come quello che ha ribattuto tutti i 'sofismi' di Marx!”; lett. a Engels, da Roma, 30 gennaio 1895 (*ibid.* II, p. 551): “Gori, anarchista, anzi piuttosto antisocialista, ovvero sia anti-Turati”; / Camerini, lett. a Vittorio Pica, da Milano, 15 novembre 1897 (ed. Citro, p. 187): “certi professori universitari superano in poliziesca intolleranza antisocialista, persino S.E. il gendarme Codronchi”; / A. Gramsci, *Neutralità attiva ed operante* (1914), in *Cronache torinesi*, p. 13: “Non un abbracciamento generale vuole quindi il Mussolini, non una fusione di tutti i partiti in un'unanimità nazionale, che allora la sua posizione sarebbe antisocialista”;>.

¹⁵ ASW, A367: «*antisocialistico* / manca al GDLI (che registra *antisocialista*); / Labriola, lett. a Luise Kautsky, da Roma, 10 marzo 1895 (*Ep.* II, p. 572): “‘Conosco solo Kurella’ ‘Che non è né socialista né tedesco’ ‘Ma ora Kurella farà la traduzione della mia sociologia criminale’ ‘Che è antisocialistica’ ‘Ma sarà pubblicata proprio a Stuttgart’”; / Achille Majocchi, lett. a Cavallotti, da Milano, 6 febbraio 1897 (*Italia radicale*, p. 247): “per la smania di provocare qualche focosa interpellanza al Ministro per le disposizioni antisocialistiche”; / Labriola, lett. a Karl Kautsky, da Resina, 29 agosto 1897 (*Ep.* III, p. 801): “Come va che cresce in modo così colossale, specie in Germania, la letteratura antisocialistica, che rimane quasi senza risposta?”;>.

¹⁶ ASW, RETRO1620: «*socialriformismo* / *socialriformista* / datati 1921-22; databili 1921, con A. Gramsci, *Linee di sviluppo* (1921), in *Socialismo e fascismo*, p. 171: “una mancanza di comprensione dei problemi della vita sindacale si nota spesso in mezzo ai nostri compagni, ai

*socialistume*¹⁷ e *socializzabile*, non presente sul Battaglia, ma tutti inclusi in una scheda di retrodatazioni, dalla quale Sanguineti doveva aver attinto per questa ipotesi, poi abbandonata.¹⁸

Il rapporto fra Terzolo e Sanguineti si gioca su un doppio piano, militante e lessicografico, e la rilevanza di quest'ultimo si coglie bene in una lettera senza data, ma collocabile in un momento precedente alla prima edizione del *GDU*, che documenta l'osmosi mai intermessa fra le due redazioni. In discussione c'è l'etimologia del lemma *ditterio* proposta dal Battaglia per la sola accezione "pulpito, cattedra" – «Voce dotta, lat. *Dicterium* (più spesso al plur.) 'motto pungente' – L'evoluzione tematica è oscura: si suppone un accostamento a *lectorium* 'leggio, lettorino' (attestato nelle glosse)» – che Terzolo sospetta, come in effetti si dimostra, essere errata.

Caro Sanguineti,

posso sottoporle un problema?

Sulla base di una delle sue preziose (mi ripeto?) schede, in partic. di quella relativa alla voce DITTERIO che qui le rimando in fotocopia per comodità comunicativa, T. De Mauro ha inserito una seconda accezione, un secondo paragrafo, alla voce suddetta: 1) pulpito, cattedra 2) eufem. bordello.

Il mio dubbio è che questa seconda accezione sia in realtà un secondo lemma, perché temo che dietro vi sia un etimo che non discende dal latino *dicere* ma piuttosto dal greco δείκνυμι "mostrare". Il tutto è complicato dal fatto che né sul Robert, né sul Littré, né sul Lexis (Larousse) riesco a trovare, per mia probabile inettitudine, traccia dell'antecedente francese *dictérion*: che ciò derivi da un'imprevista pruderie della lessicografia francese?

Cosa ci consiglia di fare?

Grazie anticipatamente e a presto

Luca Terzolo

quali come compito primo e solo pare spetti la critica al socialriformismo (...); occorre partecipare da vicino alla vita dei lavoratori; strapparli praticamente alle illusioni socialriformiste; insegnar loro con l'esempio vivo qual è la via da battere"; (cfr. pp. 266, 348 e 349);».

¹⁷ ASW, RETRO1618: «*socialistume* / da registrare con A. Gramsci, *Le direttive... di Dina Rossi* (1921), in *Socialismo e fascismo*, p. 256: "esaltava la politica patriottarda del *socialistume* francese, come il meglio che in quel momento si potesse fare"; (nel 1933 è in Viviani);».

¹⁸ ASW, S3881: «*socializzabile* / manca al DEI; / Turati, polemica con Labriola (1890), in Labriola, *Scritti*, I, p. 112: "A me non pare – sempre giudicando così a occhio e croce – che vi possa esistere al mondo plaga meno socializzabile di quella"; / G. Manganelli, *Suicidio di Stato*, in *Lunario dell'orfano sannita* (1973), p. 91: "In che misura è socializzabile un atto così squisitamente asociale?";».

In realtà a *ditterio* Sanguineti dedica ben due schede, ora conservate nella *Wunderkammer*, solo in parte sovrapponibili, perché la seconda, inserita nel materiale per le retrodatazioni, è una rielaborazione della prima, più breve nelle attestazioni ma con qualche suggerimento etimologico in più:

ditterio (*dicterio*, *dicterion*)

‘postribolo’, gr.; fr. *dicterion*;

Mantegazza, *Amori degli uomini*, I, p. 141: «era vizio comune dei dicterii greci»;

Lucini, *Dialogo (Revolverate)*, vv. 289-291: «per avvelenarsi / nei dicterii protetti dall’Intangibile, / riconosciuti dall’Istruzione Pubblica»; *Canzone alle prostitute (Revolverate)*, vv. 22-24: «non è il chiuso zenana officinale, / non il dicterion-gineceo permesso / delle oscure viuzze cittadine, patrocinati dalle questure»; *Cento culle (Revolverate)*, vv. 149-151: «per li ergastoli e li eragsteri / e pei dicteri d’ogni qualità, / sparsi, a ricreazione, delle città»;

Lucini, *Verso libero*, p. 396: «nel *Tempio-dicterion*, le Bajadere imparavano la scienza ed i secreti del *Kama*»; p. 542: «dejezioni ejaculate, nei giuochi amari delle viziose inversioni in tutti i dicteri»; *Ora topica*, p. 138: «le belle ragazze del dicterion elegante»; p. 151: «il giorno, in cui il dogma ed il codice vietarono il libero connubio per ragioni statali ed economiche, si rizzarono le prime tende del dicterio»; *Nottole e Vasi*, p. 109: «Costesta scuola è al dicterion»; p. 140: «in un dicterio»; p. 150: «al dicterion»; p. 339: «verbo da dicterion»; p. 352: «case di prostituzione famose, dicteri e postriboli di moda e di lusso»; p. 381: «se usa del dicterion, ve lo profuma di rose e di verbenes»; *Antidannunziana*, p. 33: «microbii emanati dal *dicterio*»; p. 104: «vide Elena ultima nel *dicterion*, sottoposta alli oltraggi promiscui dei marinai, internazionale venditrice di amplessi»; *Libri e cose scritte*, p. 19: (Montecarlo) «è un immenso *dicterion* all’aria aperta»; *Saggi critici*, p. 44: «a Pompei visitiamo le celle fredde e malinconiche del *dicterion*»;

Valera, *Milano sconosciuta*, p. 127: «La scuola di ballo secondo te, dunque, è l’anticamera del ditterio? – Anzi, talvolta è il ditterio stesso»;¹⁹

ditterio 2

da registrare nell’accezione di ‘postribolo’; con la var. *dicterion*; databile 1886, con P. Mantegazza, *Gli amori degli uomini*, I, p. 141: «era vizio comune dei dicterii greci»; in Lucini, *dicterio* e *dicterion* (*Verso libero*, *Ora topica*, *Antidannunziana*, ecc.), accanto a *ditterio* (*Dialogo*, in *Revolverate*, v. 290: «nei ditterii protetti dall’Intangibile»); *ditterio*, in P. Valera, *Milano sco-*

¹⁹ ASW, D1065.

nosciuta, p. 127 («La scuola di ballo secondo te, dunque, è l'anticamera del ditterio? Anzi, talvolta è il ditterio stesso»); deriverà in Italia dal fr. *dictérian* (come *ditteride*, da *dictériade*).²⁰

Nella sua versione finale il *GDU* accoglierà non lo sdoppiamento del lemma ma la totale revisione dell'etimologia, raddoppiandola e precisandola nelle due accezioni, sulla scorta proprio delle schede sanguinetiane.

[1^a metà XVIII sec.; dal gr. *deikterion* propr. «luogo dove si mostra» poi «¹mercato», der. di *deiknumi* «io mostro»] 1 pulpito, cattedra 2 [1886 nella forma dicterio; P. Mantegazza, «Gli amori degli uomini», cfr. fr. *dictérian*] eufem., bordello.

E ora veniamo al documento, una lunga videointervista qui trascritta (APPENDICE 3) che Terzolo, scomparso il 4 giugno 2018, ha voluto, pochi giorni prima della sua morte, affidare alle teche della *Wunderkammer*: avremmo dovuto incontrarci, appunto, il 5 giugno. In questo documento, molto significativo e pressoché sconosciuto, Sanguineti, intervistato da Terzolo al teatro Carlo Felice di Genova il 31 marzo del 2004, parla diffusamente del proprio Fondo e del mestiere dello spogliatore, avvicinandolo a quello dell'«equilibrista che a un certo punto non controlla più i movimenti» ma, grazie a una specie di «fiuto», ha «sentimento che una certa parola non sia stata finora raccolta o il sentimento che quella parola possa essere in un dato testo più antica di quanto normalmente si creda».

Quello che interessa qui in modo particolare è come Terzolo, pur senza mai dichiararlo esplicitamente, orienti l'intervista e la conseguente percezione dell'ascoltatore a interpretare questa raccolta di schede come un'opera poetica, o letteraria, un'opera in cui confluiscono la volontà di «aggredire alcuni aspetti del reale» e la costante intenzione di «attuare un corpo a corpo tra il linguaggio e un determinato reale». Se la poesia di Sanguineti è, lo ha scritto recentemente Erminio Riso, «una scrittura di carne, di esseri umani in rapporto con la storia e con le cose», questo avviene anche nel lavoro sul lessico, in cui Sanguineti coniuga la letteratura con la «forza del quotidiano»²¹ mentre «la storia si sedimenta nel testo come processo

²⁰ ASW, RETRO0556.

²¹ E. RISO, *Introduzione* alla nuova edizione di E. SANGUINETI, *Il gatto lupesco*, Feltrinelli, Milano, 2021, p. 6.

incessante». ²² La quotidianità è, qui, scandita quasi fisicamente: «non passa giorno in cui io non strappi una pagina da un giornale facendo grandi segni, qualunque quotidiano mi capiti tra le mani, perché occorre aggiungere qualcosa a quello che è già noto». E le schede, suggerisce Terzolo con le sue domande, non forniscono solo, lo abbiamo anticipato, una sorta di ritratto dell'artista sotto la forma, molto cara a Sanguineti, del saltimbanco, ma anche di colui che è vittima del piacere della lettura e dell'«abitudine, viziosissima, di annotare i testi o con segni o con indici terminali, cercando di raccogliere quelli che apparivano vocaboli degni di interesse».

Quanto questa intervista sia rilevante lo si verificherà ancora meglio attingendo all'ultimo nucleo di documenti, il più eterogeneo, che illustra il tentativo di portare in UTET l'edizione di *Ritratto del Novecento*, lo spettacolo messo in scena dal 12 al 16 dicembre 2005 presso la Sala Borsa di Bologna, corredandola di un DVD. Del dicembre 2005 è una lettera manoscritta (APPENDICE 4) che si apre con una citazione di *Novissimum testamentum* («temo che arrivi a santi gabbati» infatti richiama esplicitamente «gabbati i santi e gabbati anche i morti») e accompagna, con la consueta ironia («non è propriamente una strenna natalizia»), un volumetto pubblicato da UTET libreria: *Brutti, fessi e cattivi*, che, chiarisce subito Terzolo, «nasce da una delle tante costole del Battaglia, come le sarà subito chiaro, rammodernata da massicce iniezioni di Internet e sim.». Ma il vero obiettivo della lettera è un altro e, infatti, in chiusura Terzolo informa il destinatario che «sta scrivendo a Guglielmi».

Allegata alla lettera («per conoscenza, come si usa scrivere», annota Terzolo), c'è infatti copia di quella inviata ad Angelo Guglielmi il 23 dicembre 2005 e inerente alla possibilità di far «diventare libro, con ovviamente annesso DVD, il *Racconto del Novecento*». Non di racconto ma di *Ritratto* ovviamente si tratterà, ed è chiaro che Terzolo ha colto l'elemento fondamentale, che lo stesso Guglielmi aveva anticipato, mesi prima, in una notevole lettera a Sanguineti, quando ancora si parlava dell'evento attribuendogli il titolo *Il Novecento ha lasciato un testamento*. Leggiamolo: «non ci consideri sconsiderati se identifichiamo il Novecento nella sua persona giacché a consentircelo è l'importanza decisiva che la sua figura ha acquisito negli studi non solo letterari della storia del Novecento». Terzolo vorrebbe che UTET pubblicasse un documento tangibile di questa impresa e forse prova qualche invidia nei confronti dell'idea, che già serpeggia, anche se sarà realizzata solo

²² E. RISSO, *Introduzione* alla nuova edizione di E. SANGUINETI, *Segnalibro*, Feltrinelli, Milano 2021, p. 7.

quattro anni dopo, di un'edizione delle schede originali in anastatica, esattamente come era avvenuto per le *Schede gramsciane*.

E in quel «amici fidati me ne hanno detto mirabile» con cui si conclude la lettera a Guglielmi sta tutta l'ammirazione per la «bella e tormentosa avventura», di cui parlano Luisa Grosso e Giuseppe Bertolucci, che «da umili manovali» scelgono di «chiamare il loro lavoro non “regia”, ma “messa in opera”», in una coinvolgente lettera indirizzata a Sanguineti il 13 novembre 2005, narrando che «solo ora, dopo alcune settimane di surfing sulla bellissima “onda anomala” dei tuoi materiali novecenteschi», cominciano a orientarsi in questa raccolta che viene definita «tra la performance e l'installazione», ragionando anche sulle possibili modalità di *casting*:

Visto il luogo, ci pare interessante costruire un cast di lettori transgenerazionale e speculare sulla campionatura dei frequentatori abituali di Sala Borsa: molti studenti, molti pensionati, tanti bambini, tanti stranieri ecc... tanto che, se ci fosse stato il tempo, sarebbe stato davvero interessante selezionarli tutti, attraverso dei test, tra il pubblico “anonimo” di quella biblioteca. Noi crediamo sarebbe stata esaltata in questo modo anche tutta la valenza “civica” (se non civile) del tuo progetto.²³

È un'affermazione che certo non avrebbe lasciato indifferente Terzolo, capace di ricordare a una platea di promotori che per lui il pubblico dei lettori del *GDLI* non si esauriva, certo, con i «clienti», ma riguardava «tutti gli utilizzatori del Battaglia, vale a dire anche [...] quanti vanno a sfogliarne le pagine in biblioteca, [...] una sorta di pubblico più ampio al quale amiamo sempre rivolgerci».

²³ Lettera contenuta nel Fondo Eredi Sanguineti.

APPENDICI

APPENDICE 1. *Lettere in margine al convegno 'Parole ad alta tensione'*

9 aprile 1998

Caro Sanguineti,

in questa selezione di voci (che va da *sillide* a *spregnare*) troverà molte voci e date impreviste perché riscontrate sulle bozze del XIX volume GDLI (SIL-SQUE) in corso di stampa.

Qualche giorno fa è venuto a trovarmi Bartezzaghi e mi ha raccontato del vostro ormai folto carteggio; avrei voluto mostrargli qualcuna delle sue schedine di retrodatazione ma non c'è stato tempo. Sarà per una prossima volta.

Cambiando discorso, abbiamo in progetto di organizzare un convegno verso la fine di settembre qui a Torino (si pensa al Carignano) in occasione – più o meno – dell'uscita del XIX volume del Battaglia (che in effetti sarà in distribuzione già a giugno unitamente al DEDI, dizionario etimologico dei dialetti italiani).

Il titolo quasi definitivo sarà *La parola trasgressiva*.

Mi piacerebbe molto che, dopo una serie di interventi che toccheranno tutte le epoche della trasgressione (da Cecco Angiolieri al Folengo ai Futuristi a Gadda e Totò), lei potesse e volesse chiudere con un ribaltamento autobiografico intitolato *Parola di trasgressivo*.

È solo un'idea: mi faccia sapere come la trova.

A presto, buon lavoro, e sempre complimenti

Luca Terzolo

13 aprile 1998

caro Terzolo,

Le sono molto grato per la sua gentile lettera, e per l'attraente proposta torinese trasgressiva; il dramma è un po' nel calendario, però – secondo previsione, verso la fine di settembre (le date non sono ancora definitive ma grosso modo si tratterebbe del periodo 25 settembre/2 ottobre), dovrei essere in viaggio nell'Africa equatoriale; premesso questo, mi auguro vivamente che ci sia una conciliabilità cronologica tra il continente nero e il continente linguistico; quando tutto sarà definito potrò darle una risposta che molto spero positiva;

intanto, come può bene immaginare, le mie attese e brame sono rivolte al tomo XIX e al DEDI;

accolga un saluto molto amichevole, e buon lavoro anche a Lei,

suo

Eduardo Sanguineti

Caro Sanguineti,

due righe per accompagnare l'invio del 19° volume del GDLI e per ricordarle il relativo convegno.

Come vede dalla "scheda" qui allegata il titolo è cambiato, ma solo per allargarsi a divenire un agevole contenitore per (quasi) ogni tipo di discorso.

Avremmo particolare piacere che lei potesse – Africa permettendo – accogliere l'invito di scegliere una parola di quelle inserite in questo volume (come se fosse un bussolotto di lotteria) e su questa liberamente rielaborare.

In occorrenza di questa sua auspicata salita torinese, avremmo molto piacere, De Mauro (che parteciperà con una relazione sulla diade Gadda-Totò) ed io, di condurla in visita guidata nei segreti della Redazione Serv. Edi.

A presto e auguri di buone vacanze

Luca Terzolo

APPENDICE 2. EDOARDO SANGUINETI, 'Società', relazione letta il 24 settembre 1998 al Teatro Carignano a Torino. Trascrizione dal dattiloscritto originale.²⁴

Contro quanto si legge, per solito, nei nostri dizionari, non escluso questo *Grande dell'UTET*, di cui celebriamo qui il tomo decimonono, SIL-SQUE, le prime attestazioni di *società*, nel nostro volgare, appartengono alla sfera religiosa. Nella laude *Anema, che desider* di Iacopone («Anema, che desider – andare ad paradiso, / se tu non n'ai bel viso, – non ce porrai albergare»), essa anima, «ornata, – vestita de vertute», è accolta dal grande esercito celeste dei santi padri, dei profeti, degli apostoli, dei dottori, dei martiri, dei confessori e delle vergini, e finalmente, una quartina via l'altra, dei prelati:

Poi che de Iustizia tu porti membra ornate,
li prelati envitante en loro societate:
«Vene con noi, bellissima, a la gran degnetate,
veder la Maiestate, che nne degnò salvare».

Le gerarchie celesti sono altrettante *societates*, gerarchicamente ordinate secondo i canoni culturali, che formano strutture di «collegio» o «sodalizio» o «concilio», o come altrimenti potrà definirsi, e che saranno illustrate, per eccellenza, nella *Commedia* dantesca (ignara, per altro, del vocabolo *società*), e non solamente nel *Paradiso*, come è noto, ma, per puntigliosa specularità tra beatitudine, purgazione, e dannazione, nel *Purgatorio* e nell'*Inferno*.

Non intendo derogare, al possibile, alle selezioni esemplificative del Battaglia, conetterò senza pena, ancorché insoddisfatto dell'esplicazione di «sodalizio di natura ideale; che si instaura in particolare fra quanti condividono uno stesso atteggiamento spirituale», trattandosi, come si è accennato adesso, di sacre connessioni ontologiche, al caso Iacopone quello di Fra Giordano (siamo al 1304, nella fattispecie), che recita: «I santi non solamente sono pervenuti alla sozietade degli angeli, ma hanno passate l'ordini degli angeli e pervenuti intra i maggiori ordini».

Non occorre rilevare che gli «ordini» ultraterreni, celestiali o infernali che siano, con le loro *civitates* opposte, Gerusalemme o Babilonia (massime per chi intenda resistere alla *naissance du Purgatoire*), sono proiezioni idealizzate, nel bene o nel male, delle *civitates* terrene, e insomma della *società* umana (che è locuzione cristallizzata e formulare, nei testi delle origini, trattandosi, del resto, di una realtà non meno ontologicamente definita). Ma non siamo qui a rimettere la società dei primi secoli sopra i suoi piedi (dico la *società* lessicalmente e concettualmente intesa). A questo provvederà, con un po' di calma, il decorso linguistico e culturale e ideologico di questa parola, con adeguata secolarizzazione progressiva. Dunque, non anticipiamo.

²⁴ Il testo originale è senza note. Sono stati indicati in nota i riferimenti relativi ai testi non presenti sul *GDLI*.

Percorriamo sveltamente, piuttosto, la collezione Battaglia, accezione prima. Volgarizzazione del *Defensor pacis* di Marsilio da Padova (1363), in volgare fiorentino: «compagnia o. ssozietà umana»; Sant'Agostino volgarizzato (seconda metà del Trecento), *De civitate Dei*, per l'appunto: «umana società»; Marsilio Ficino, volgarizzamento della *Monarchia* dantesca: «società umana». E qui (siamo al Quattrocento ovviamente), vale la pena di fare una lieve, ma direi obbligatoria deviazione, risalendo al testo dantesco, anche perché si tratterebbe di una citazione di Seneca: «bene Seneca de lege cum in libro *De quatuor virtutibus*, 'legem vinculum' dicat 'humane societatis'». ²⁵

Si tratterebbe, ovviamente, poiché si tratta, in realtà, del galiziano portoghese Martino di Dumio (sec. VI), e Dante è depistato da Isidoro. Ma la falsa attribuzione garantisce, in abito classico, il passaggio dal teologico al giuridico,

[Termine dello stralcio pubblicato su «La Stampa»]

e «Seneca morale» può fare da similautorità, come si addice a uno spirito magno da castello di limbo, onde garantire che «si [...] cuiuslibet societatis finis est comune sotorum bonum, necesse est finem cuiusque iuris bonum comune esse; et impossibile est ius esse, bonum comune non intendens». ²⁶

Ma è inutile rilevare che il giuridico dantesco è un giuridico affatto teologico, come si conferma con questo altro tratto della *Monarchia*:

querere utrum de iure factum sit aliquid, licet alia verba sint, nichil tamen aliud queritur quam utrum factum sit secundum quod Deus vult. Hoc ergo supponatur, quod illud quod Deus in hominum societate vult, illud pro vero atque sincero iure habendum sit. ²⁷

Il diritto della società degli uomini («homimum sotietas») è diritto divino: è quello il solo «verum atque sincerum ius», quel che Dio vuole («quod Deus vult»).

²⁵ 'Bene dunque Seneca parla della legge, nel libro *Sulle quattro virtù*, come di ciò che tiene insieme la società umana', D. ALIGHIERI, *Monarchia*, a cura di P. Chiesa e A. Tabarroni, con la collaborazione di D. Ellero, Salerno Editrice, Roma 2013, II v 3, pp. 98-99.

²⁶ 'Se il fine di qualsiasi società è il bene comune dei suoi componenti, ne consegue necessariamente che il fine di ogni diritto è il bene comune, e che non può essere diritto ciò che non persegue il bene comune', ivi, II v 2, pp. 98-99.

²⁷ 'Chiedersi se una cosa avvenga secondo diritto è un altro modo di chiedersi, con parole diverse, se avvenga in conformità con quanto Dio vuole. Il principio a base del nostro ragionamento sarà dunque questo: ciò che è volontà di Dio riguardo alla società umana, lo si deve ritenere come diritto vero e sicuro', D. ALIGHIERI, *Monarchia*, a cura di P. Chiesa e A. Tabarroni, con la collaborazione di D. Ellero, Salerno Editrice, Roma 2013, II v 6, pp. 80-81.

[Inizio dell'articolo su «L'Unità». La parte contenuta fra la fine dello stralcio su «La Stampa» e questo punto è inedita]

Il primo emergere di una società fondata sulla «natura» (che non è più fondamento divino, di necessità, ma, altrettanto chiaramente, non è nemmeno effetto di un patto sociale, di un *contrat social*), stando alle colonne del Battaglia, si ottiene con il Magnifico Lorenzo, che scrive, nel suo *Comento*, sul finire del Quattrocento: «La società e compagnia delli uomini l'un con l'altro dalla natura è ordinata, accioché tutte le comodità necessarie alla vita umana, che non si possono trovare in un solo, si abbiano da molti».

Dove, è evidente, la società, ritrovando una base naturale, la identifica, onde giustificarla, con le «comodità necessarie alla vita umana». Ancora un passo, e siamo, con Guicciardini, alla «società civile»: «Il maggiore vincolo delle città [...] è la benevolenza de' cittadini l'uno con l'altro, e come manca questo, manca il fondamento della società civile». Non è accidentale, per altro, – e qui usciamo un momento dal *Grande Dizionario* – che il nucleo della «società civile» sia riconosciuto, già nell'Alberti, nella famiglia, come in quel passo del libro primo, dove Lionardo dice a Adovardo:

Veggio non t'è a odio che chi non ha che dirmi, chi altrimenti si truova povero di parole, mancandogli ogni altra trama a ragionare, entri a cinguettare a darmi moglie, e qui effunda grandissimi fiumi d'eloquenza in dimostrarmi e lodarmi el coniugio, la società costituita da essa primeva natura, la procreazione de' successori eredi, l'accrescimento e amplificazione della famiglia, comandandomi «to' questa o quella nella quale non hai da disiderarvi o più dota, o maggior bellezze, o migliore parentado».²⁸

La società civile, insomma, trova nella natura la radice con cui può prendere ad articularsi in termini già schiettamente borghesi, richiamandosi esplicitamente a quella «prima natura» che esige di scorgere, nel «coniugio», e nella famiglia, dunque, con il suo accrescimento e la sua amplificazione, il nucleo e la forma originaria della totalità dei nessi sociali. La «benevolenza» civile del Guicciardini è lo sviluppo di questa forma categoriale primitiva.

In una lettera di Gian Francesco Loredano (e siamo al Seicento), il nesso si ripercuote, ormai, rovesciato: «La società civile m'ha obligato al matrimonio, e 'l debito dell'amicizia mi necessita invitar Vostra Signoria per compare dell'anello».

La naturalità sta per cedere il passo alla contrattualità, e con Scipione Maffei, in una pagina datata 1727, si incontra questo tratto: «Tutti quegli antichi popoli, che uso

²⁸ L.B. ALBERTI, *I libri della famiglia, Cena familiaris, Villa*, Laterza, Bari 1960, pp. 35-36. Si indica il riferimento sull'edizione posseduta da Sanguineti e presente in *Magazzino Sanguineti* con collocazione STUDIO ES 858.2 ALBELB 6/1, anche se dalla fotocopia allegata al dattiloscritto si evince che Sanguineti aveva ricavato la citazione dalla *Letteratura Italiana Zanichelli 2.0*, Zanichelli, seconda edizione, a cura di P. Stoppelli ed E. Picchi, 1995.

ebbero di caratteri e che la società vincolarono con leggi scritte, pratica nell'istesso tempo istituirono d'atti giuridici e solenni». La società si vincola con leggi, e il Genovesi potrà scrivere, nella *Diceosina o sia della filosofia del giusto e dell'onesto* (1766), «Questa parola società, e contratto socievole, può prendersi in un senso amplissimo ed in uno stretto. Ogni patto d'unione fra persona e persona, famiglia e famiglia, nazione e nazione, è un contratto di società».

Non occorre qui seguire, anche se sarebbe del massimo interesse, come il concetto di società civile si allarghi, con lo sviluppo borghese, e quindi con l'egemonia borghese, e finalmente con il dominio borghese, a ogni modalità contrattuale, a ogni modalità associativa e consociativa, che trova il suo schema e modello ideale nella pattuizione, e insomma nella società economica. Già nel primo Seicento il Palescandolo discorre, nel *Trattato de' cambi*, del «contratto chiamato “pro socio”, ovvero società»; nelle *Note al Malmantile* (1788) si spiega che «l'azione che nasce dal contratto di società si domanda da' legisti azione “pro socio”»; di «società economica» parla il Filangieri, anche se non sa che può instaurare, così dicendo, un sistema metaforico decisivo.

Ma il trionfo della borghesia, ovvero del capitalismo, ovvero della «società economica», appare, agli occhi di chiunque interpreti il divenire storico con prospettiva tradizionale, e diciamo pure da conservatore, ma direi più volentieri da reazionario, come il puro e semplice dissolversi dei vincoli sociali. Marx, siamo in anniversario da *Manifesto*, chiarirà con Engels che il matrimonio viene demistificato come un puro contratto economico, nel nostro mondo, di noi moderni. Non c'è più natura, e non c'è più ontologia che non sia ontologia sociale. Nel concreto della storia, chi scopre, come Leopardi, l'avvento delle masse, non potrà che inorridire, profeticamente, dinanzi alla metamorfosi irreversibile del lodevole e ineliminabile amor proprio nel perverso egoismo dei moderni. Non sarà soltanto per compiacimento da anniversario, ancora, ma per meriti oggettivi, che qui, chiuso il Battaglia, aperto lo *Zibaldone*, celebreremo, per un momento il «machiavellismo di società» organizzato, sia pure per frammenti e notazioni, ma con connessione e sviluppo meditatissimamente programmato, dal grande Giacomo. Qualche esempio, tra i primi, e a caso:

Le donne, i grandi, e il pubblico (letterario, civile, politico ec.) si guadagnano, si maneggiano, si muovono, si persuadono, si predominano, si vincono ec. colle stesse arti, mezzi, furfanterie, soverchierie soverchierie, ec. Le rivalità letterarie p.e. si esercitano nello stesso modo delle galanti. Nella repubblica letteraria ec. come presso le donne, e come nelle conversazioni, bisogna innalzarsi sopra il corpo degli altri, bisogna farsi largo, calunniare i rivali, motteggiarli, farsi dintorno una gran piazza vota, cacciandone chi la occupa, cogli artifizii e le malvagità che si esercitano co' rivali in amore ec. (24 Nov. 1821).²⁹

²⁹ G. LEOPARDI, *Zibaldone*, ed. commentata e revisione del testo critico a cura di R. Damiani, Mondadori, Milano 1997, tomo I, p. 669. L'edizione non risulta, al momento, fra quelle presenti nel *Magazzino Sanguineti* presso la Biblioteca Universitaria di Genova.

E ancora, nel 1820:

L'egoismo comune cagiona e necessita l'egoismo di ciascuno. Perché quando nessuno fa per te, tu non puoi vivere se non t'adopri tutto per te solo. E quando gli altri ti tolgono quanto possono, e per li loro vantaggi non badano al danno tuo, se vuoi vivere, conviene che tu combatta per te, e contrasti agli altri tutto quello che puoi. Perché di qualunque cosa tu voglia cedere, non devi aspettare né gratitudine né compenso, essendo abolito il commercio dei sacrifici e liberalità e benefizi scambievoli: anzi se tu cedi un passo gli altri ti cacciano indietro di venti passi, adoperandosi ciascuno per sé con tutte le sue forze; onde bisogna che ciascuno contrasti agli altri quanto può, e combatta per sé fino all'ultimo...³⁰

[Termine dell'articolo su «L'Unità». La parte successiva è inedita]

I passi leopardiani che ho citato appartengono agli anni 1820 e 1821; e mi fermo. Nel 1830, Auguste Comte scopre la sua scienza nuova, e la nuova parola, *sociologie* (nella sua *Onomaturgia*, il Migliorini ricordava che Stuart Mill qualificò il vocabolo come «comodo barbarismo» – barbarismo, forse, ma comodo, e, in ogni caso, sintomatico).

Nel 1846, in opposizione al dissolversi della società civile, per effetto dell'individualismo capitalistico e borghese, sino all'attuale globalizzazione felicemente regnante, nasce, alternativa alla disperazione reazionaria del conte Giacomo Leopardi la parola *socialismo*. Più esattamente, si sa, nel 1785, Appiano Buonafede impiega questa voce per indicare la contrattualità sociale:

Nell'eterodosso vortice leguleio fermentano i sistemi discordi, immaginari, sterili, irreligiosi, le contraddizioni de' "socialismi" e delle "salvatichesse", delle "paci" e delle "guerre", delle "benevolenze" e delle "oppressioni", delle "umanità" e delle "violenze".

Ma c'è una svolta semantica radicale, se leggiamo in Cesare Balbo, *Della Storia d'Italia*, 1846, come si è detto è l'attestazione più antica finora individuata, che esiste ormai un «desiderio della democrazia assoluta, esclusiva, sotto i due nomi poco diversi di "comunismo" e "socialismo"».

Questo desiderio sta per diventare quel *Gespenst* che si aggirava in Europa nel 1848, e che ancora oggi, checché si vada discorrendo, non è placato. Anzi, è più che mai, mi pare, quella vecchia talpa che si conosce.

Per finire, poiché siamo tornati, come di dovere, al Battaglia fresco di inchiostri tipografici, ci rifacciamo a tre righe di Carlo Pisacane, anche perché è uomo degno di risarcimento e di scoperta dopo tanto oblio, generalmente parlando: «Il socialismo o, se vogliasi usare altra parola, una completa riforma degli ordini sociali, è l'unico

³⁰ In realtà il pensiero è datato 2 gennaio 1821, ivi, pp. 404-405.

mezzo che, mostrando a coloro che soffrono un avvenire migliore da conquistarsi, li sospingerà alla battaglia».

Ma qui non è più questione di vocabolari. Come dice benissimo Pisacane, si può anche usare, se si vuole, «altra parola». È questione di prassi, infatti.

Edoardo Sanguineti
23 settembre 1998

APPENDICE 3. *Luca Terzolo intervista Edoardo Sanguineti, 31 marzo 2004 alla Convention internazionale di Genova passione cultura, Teatro Carlo Felice, UTET cultura e Garzanti Grandi Opere.*³¹

Terzolo: Nel 1961 usciva il primo volume del Battaglia. In quello stesso anno, il Presidente della Repubblica era Gronchi; gli succederà Segni nel 1962, il padre di quel Mariotto Segni che ancora adesso si occupa di politica. Il Presidente del Consiglio era Fanfani. Il Governo era un monocolore DC con l'appoggio esterno dei socialdemocratici, repubblicani e liberali. Il Papa era Giovanni XXIII, il "Papa buono". Passando dal sacro al profano, a Sanremo vinceva Betty Curtis con *Al di là*, secondo Celentano con *24.000 baci*. Yuri Gagarin, in questo stesso anno, compiva il primo volo nello spazio. L'Autostrada del Sole era in costruzione; finirà soltanto nel '64.

L'Italia, dal 1961 e negli anni che sono seguiti, è cambiata, è cambiata moltissimo; ed è cambiata simmetricamente anche la lingua. Determinate aree semantiche non erano ancora presenti (pensiamo a tutto il linguaggio del computer, pensiamo alla lingua dell'informatica, pensiamo alle bio-scienze, all'ecologia, all'invasione dell'inglese nella finanza e nell'economia). Ed è cambiata anche, dal '61 e negli anni che seguivano fino ad oggi, la sensibilità linguistica, sensibilità linguistica che permetteva di non inserire nei volumi del Battaglia le parole sentite come "troppo straniera". La coscienza di questa lacuna, la coscienza di queste assenze ci ha fatto sentire come un vero dovere nei confronti non soltanto dei clienti, ma di tutti gli utilizzatori del Battaglia – vale a dire anche di quanti vanno a sfogliarne le pagine in biblioteca, e quello per noi fa parte di una sorta di pubblico più ampio al quale amiamo sempre rivolgerci – ci ha fatto sentire il dovere di fornire a tutte queste persone un supplemento che andasse a integrare il lemmario dei ventun volumi, già immensi nella loro dimensione, però evidentemente mancanti di qualcosa. La percezione di questo dovere ci ha fatto immediatamente venire in mente chi potesse occuparsi di colmare le lacune di cui abbiamo detto.

Io ricordo che da quando ho cominciato a lavorare al Battaglia, ed ero pressoché un bambino, ogni volta che usciva un volume uscivano degli articoli a firma di Edoardo Sanguineti. Il rapporto professionale con Sanguineti è poi cominciato a concretarsi quando ha collaborato, proprio per questa parte importantissima, al *Grande Dizionario Italiano dell'Uso*, diretto da Tullio De Mauro, che tutti quanti conoscete. Allora quando si è deciso di mettere in cantiere un supplemento, a chi altri ci si poteva rivolgere, se non a Edoardo Sanguineti? E così abbiamo fatto. Lui ha accettato questa proposta, ha lavorato con noi, credo di poter dire che si è anche divertito, e allora vediamo che questo suo divertimento, che è stato anche nostro, che con lui abbiamo lavorato, venga a raccontarcelo direttamente sul palco, togliendomi

³¹ Trascrizione dal DVD a cura di Lorenzo Resio. Gli adattamenti rispetto al parlato sono di mia responsabilità.

l'incarico di proseguire in questo sproloquio. Vediamo lui, direttamente, che ci conduca all'interno della "tana" del lessicomane.

Terzolo: È un'occasione veramente ghiotta, quella di poter sentire direttamente dall'autore come si fa un dizionario. Si ha sempre l'impressione, falsa, devo dire, per chiunque ci lavori, che il dizionario sia qualcosa un po' come la Bibbia, promanato da una qualche entità metafisica. Infatti si dice: «vediamo se c'è sul Dizionario». Invece i dizionari vengono fatti. Vengono fatti da persone che, appunto, in quella che ho chiamato prima – spero senza offendere il professore – la "tana" del lessicomane, in queste loro "tane", che possono essere solitarie o collettive, lavorano. Io chiederei appunto al professor Sanguineti come si è svolto il suo lavoro, come si è svolto innanzitutto questo lavoro di reperimento di esempi, di passi, mostruoso.

Sanguineti: Qualche volta la cosa corrisponde a una certa programmazione, cioè si ha la sensazione che alcuni autori, o epoche, o strumenti di documentazione linguistica siano stati trascurati e con un po' di fiuto, vedendo che l'esplorazione è stata scarsa, ci si rende conto che molto è ancora da scoprire: autori per cui le concordanze non sono state eseguite, o imperfettamente eseguite, autori anche che vengono ri-scoperti, nel senso che ci sono opere che erano rimaste inedite, questo per quello che riguarda naturalmente la tradizione del passato. Poi c'è tutto quello che deriva dalla lettura dei quotidiani, che è lettura per definizione quotidiana, o dei periodici in generale, e a mano a mano si è tentati di rimproverare i dizionari quando loro si manifestano. Così accadeva appunto quando usciva un nuovo volume del Battaglia, che per eccellenza era ai miei occhi oggetto di indagine e direi di controllo perché, presa l'abitudine, viziosissima, di annotare i testi o con segni o con indici terminali, cercando di raccogliere quelli che apparivano vocaboli degni di interesse, questi si trasformavano in molte occasioni in schede precise, quindi la tentazione di rimescolare con l'encomio di questa straordinaria impresa anche qualche osservazione (ma non era naturalmente a scopo di biasimo: le letture sono infinite per chiunque, come possibilità e prospettiva astratte; in concreto si legge quel che si può leggere). Naturalmente occorre... C'è una strana cosa che non saprei da cosa deriva: è una specie di fiuto che è il sentimento che una certa parola non sia stata finora raccolta, o il sentimento che quella parola possa essere, in dato testo, più antica di quanto normalmente si creda. Evidentemente, quando uno legge non può leggere e controllare parola per parola il testo. Allora, è un poco come l'equilibrista che a un certo punto non controlla più i movimenti, diventa naturale e non tutte queste sensazioni di retrodatazione o di scoperta di parola ignorata alla verifica risultano positive, però c'è questa specie di...

T: Vorrei soltanto segnalare che il Professore, molto modestamente, ha usato due parole – stiamo parlando di parole in pratica –: "Sensazioni" e "sentimenti". Ma per avere la sensazione che una parola, in un testo del 1784, poniamo, è una parola importante proprio in quell'anno, non basta una sensazione o un sentimento. Sì, sono sensazioni e sentimenti che però sono fondati su una straordinaria cultura di tutto quello che è stato scritto in italiano. Questo me lo conceda.

S: Sì, glielo concedo. Bisogna effettivamente leggere moltissimo, cioè questa sensazione è fondata – a torto o a ragione, poi, come dico, si tratta sempre di verificare – ma è fondata sopra un campo molto vasto che è legato anche al mestiere. Insomma, avendo fatto l'insegnante universitario di letteratura italiana, le occasioni sono state moltissime e anche quello che non era immediatamente utile né per l'insegnamento e ancora meno in vista di una lessicologia, quando appunto io mi professo un lessicomane e basta, il piacere della lettura e quasi l'ossessività di questa operazione, peraltro molto semplice, era molto forte. Se poi si estende naturalmente ai quotidiani, come dicevo, alle novità letterarie, per esempio leggere un autore e scoprire subito che c'è un apporto o di coniazioni nuove o di testimonianza di una parola che probabilmente sì, può essere già stata da qualcuno registrata, ma che si ha la sensazione che entri per la prima volta, poniamo, in un testo letterario.

T: Quindi in sostanza per fare questo lavoro di spogli nel modo raffinato che lei ha felicemente avuto, bisogna conoscere tutta la lingua italiana da Dante fino ai giorni nostri.

S. L'ideale è quello.

T: Dicevamo 1961: ecco, nel 1961, tra le altre cose importanti, è stato pubblicato *Interpretazione di Malebolge*, per l'appunto del Professore, una pietra miliare negli studi danteschi.

S: Se posso aggiungere, pensavo che nel '61, nella mia biografia, a parte l'*Interpretazione di Malebolge*, questa cosa molto arcaica, è anche l'anno in cui esce l'antologia dei *Novissimi*, di cui ero parte: cinque poeti che propongono una selezione dei propri testi, ed è una data che segna anche un certo svolgimento nella storia della poesia italiana, a lasciare ogni altra considerazione, proprio dal punto di vista dell'immissione nel terreno poetico di vocaboli, di forme (e la cosa non riguarda solo il lessico; anche la sintassi, evidentemente, l'organizzazione del discorso, la tematica, che erano estranee alla tradizione poetica). È un anno in qualche modo segnante.

T: Un anno importante nella cultura italiana. Chissà se posso avere l'ardire di citare due brevi passi, che però, secondo me, vanno a costituire, come tasselli di un mosaico tratti da questa sua postfazione o prefazione... Come possiamo chiamarla? *Prolegomena*, per tenerci sempre a un livello alto. Uno, dove scrive: «è acquisizione nel complesso recente e preziosa, che non c'è limite selettivamente pregiudicante per le fonti del materiale che si raccoglie e si ordina. Un dizionario è ormai doverosamente aperto all'infinità dei dati raggiungibili». Questa è un'immagine – al di là del fatto che è espressa con una lingua assolutamente incomparabile – è un'immagine che ci mette tutti in una situazione di continua inaccessibilità del finito, in sostanza. Il dizionario, la lingua continua ad andare avanti, va avanti, va avanti, va avanti, anche perché – cito un altro passo che è ancora più bello, se possibile – «ogni giorno vagiscono neonati verbali». E questa mi pare sia una bellissima descrizione di come i neologismi ci rampollano sotto i piedi tutti i momenti. Però vorrei ricondurre ancora una volta, sì è vero, questo è

un dizionario dalla forte caratura neologistica, ma non è soltanto questo: è un dizionario, questo supplemento, nel quale sono stati inseriti moltissimi neologismi, molte parole straniere (citavo prima lacune anche bizzarre), ma in cui sono stati fatti anche tanti ripescaggi di cose importantissime, di autori della tradizione che non erano mai stati presi in esame.

S: Indubbiamente. Anzi, devo dire che io ho sempre un grande rammarico del fatto che a un certo punto questo supplemento doveva chiudersi, perché penso alla quantità di annotazioni che proprio per ragioni empiriche non ho potuto trasferire qui, sennò certamente le dimensioni si raddoppiavano come niente. E se poi si pensa a quello che è mutato profondamente in breve, è anche questo fatto: la lingua italiana è una lingua iperletteraria, perché era una lingua scritta e non parlata fondamentalmente. Da quando è diventata lingua nazionale un po' grazie alla scuola, grazie alla rimescolanza anche dell'esercito di gente di varie regioni che doveva intendersi e quindi adottava [l'italiano], come adottano oggi molti immigrati. Il cinese che parla con l'arabo e si incontra a Roma parla italiano perché è l'unico codice che possono avere in comune senza dover buttarsi in una lingua così poco frequentabile nella quotidianità. Ebbene, il diventar parlata ha rotto completamente gli argini di una chiusura molto più ristretta e che procedeva per moltiplicazioni di coazioni a rimanere entro un certo ambito di decoro letterario e naturalmente, a questo punto, ogni giorno... Quando a Roma si fece il dibattito sopra il *Supplemento* al Dizionario di De Mauro, io arrivai con una copia della «Stampa» in cui c'erano come minimo 24 parole notabili, degne di entrare in dizionario, che erano comparse per la prima, non dico che siano nate in quel giorno... ma comunque non erano mai state raccolte da nessun vocabolario. Se questo accade in un giorno su un giornale, non dico che tutti i giorni siano così fecondi, né tutti i giornali, però certamente non passa giorno in cui io non strappi una pagina da un giornale facendo grandi segni, qualunque quotidiano mi capiti tra le mani, perché occorre aggiungere qualcosa a quello che è già noto.

T: Senza contare che oltretutto per una forma di condivisibile, in qualche misura pudore, il professore non ha inserito, in questo dizionario, molte delle parole che lui conia quotidianamente.

Bene, noi ringraziamo moltissimo il professore per averci permesso di “ficcare il naso” nella “tana” del lessicomane, e ci permetta però di esprimere una nostra ultima curiosità. Il volume è in fase di cianografiche, credo, e sarà disponibile a fine mese. Mi chiedevo se questa sua attività di lettura accanita, di spoglio, di schedatura di parole non ancora presenti sui lessici o viceversa retrodatanti presenze, eccetera eccetera, continuerà come una sorta di *tic* che prosegue anche al di là dell'uscita dell'opera, o pensa che avrà un qualche stop, con gioia della signora Luciana, che avrà più spazio libero per muoversi in casa?

S: No, temo che continui, temo e lo spero anche, contemporaneamente, perché vuol dire che riesco a continuare a leggere e a prolungare questa specie di mania. D'altra parte vincere le manie è molto più difficile che vincere qualsiasi attitudine del carattere. Ma devo dire che è peggio di questo, perché anche mentre inviavo

alcune schede o correggevo qualcosa sulle bozze per integrazione, io continuavo a registrare delle cose che sapevo benissimo non erano più inseribili, ma non passa giorno che io non continui a raccogliere materiale. Mi auguro che non rimanga inerte: non so se si può immaginare un *Supplemento 2006*. Io procedo impassibile.

T: Il Professore ha immediatamente decodificato il significato di quel *2004* che abbiamo apposto alla parola *Supplemento* nel titolo dell'opera. Vedremo.

APPENDICE 4. *Lettere in margine a 'Ritratto del Novecento'*

Caro Sanguineti,

eccole (temo che arrivi a santi gabbati, ma non è propriamente una “strenna natalizia”) *Brutti, fessi e cattivi*: nasce da una delle tante costole del Battaglia, come le sarà subito chiaro, rammodernata da massicce iniezioni di Internet e sim.

Spero le piaccia e non occupi troppo spazio a ufo nella sovraccarica libreria.

A presto (sto scrivendo a Guglielmi).

Luca T.

Torino, 23 dicembre 2005

Caro Professore,

ieri mi ha telefonato Sanguineti e siamo riusciti a entrare un po' nel merito dell'idea di far diventare “libro”, con ovviamente annesso DVD, il *Racconto del Novecento*.

Mi ha detto dell'ipotesi di utilizzo della sua “sceneggiatura” (una sorta di anastatica, un po' come le *Schede Gramsciane* da noi pubblicate) da parte di Feltrinelli:³² e la cosa non ci preoccupa minimamente (anzi, ci conforta). Si tratterà solo di evitare sovrapposizioni di titolo (avremmo pensato per il nostro “prodotto” più che a *Enciclopedia del Novecento* a *Il mio Novecento*, per mantenere una forte personalizzazione).

Mi ha anche detto:

che i diritti sono suoi (di Sanguineti)

che il “produttore” è il Comune di Bologna: ed è perciò che mi permetto di coinvolgerla e di chiederle esplicitamente il benestare all'operazione nonché tutte le indicazioni anche burocratiche necessarie;

che la ricerca e l'elaborazione dei materiali sonori è stata a cura della Cineteca di Bologna (che mi sembra di aver capito che abbia posto la giusta attenzione nel ritagliarli in modo da evitare grane coi diritti d'autore, SIAE ecc.)

In sintesi, caro professore, mi permetta di farle i complimenti per l'iniziativa (amici fidati me ne hanno detto mirabile) nonché i migliori auguri di buone feste.

Luca Terzolo

³² In realtà il volume, con la riproduzione anastatica delle schede attualmente conservate presso il *Centro Studi Interuniversitario Edoardo Sanguineti*, uscì poi da Manni per le cure di Niva Lorenzini nel 2009.

APPENDICE 5.

socialisteggiare

25

datato av. 1952; databile 1908, con G.P. Lucini, Verso libero (1908), p. 113: (parlando di De Amicis): "un ex scrittore militarista cambia dunque sistema se socialisteggia alle aure benigne del trasformismo e della evoluzione legalitaria";

socialistoide

datato 1899; databile 1894, con A. Labriola, lett. a Engels, 13 dicembre 1894 (Ep. II, p. 539): "a tempo perso fa il mestiere di socialistoide ed è poi confidente di ministri, prefetti e questori"; (è ancora in Labriola 1895; nel 1896 è in Cameroni e in Mosca);

socialistume

da registrare con A. Gramsci, Le direttive... di Dina Rossi (1921), in Socialismo e fascismo, p. 256: "esaltava la politica patriottarda del socialistume francese, come il meglio che in quel momento si potesse fare"; (nel 1933 è in Viviani);

socializzabile

datato 1977; databile 1890, con F. Turati, polemica con A. Labriola (1890), in A. Labriola, Scritti, I, p. 112: "A me non pare - sempre giudicando così a occhio e croce - che vi possa esistere al mondo plaga meno socializzabile di quella";

socializzare

datato 1903; (ma in DELI e PF e DISC, a. 1901); databile 1890 (con socializzato), con A. Labriola, Sul diritto al lavoro (1890), in Scritti, I, p. 118: "una forma di convivenza, in cui i mezzi di produzione siano già socializzati"; p. 121: "nella dottrina del socialismo, cioè nella sottrina che suppone già socializzati i mezzi di produzione";

socializzatore

datato av. 1926; databile 1922, con P. Gobetti, Note

FIG. 1. ASW, RETRO1618. Da socialisteggiare a socializzatore.

26

di politica interna (1922), Op. I, p. 400: "s'appigliano alla politica della beneficenza e allo Stato consigliere, impresario e socializzatore";

socializzazione

datato 1893; databile 1889, con L. Bissolati, lett. a A. Ghisleri, 26 aprile 1899 (Scapigliatura democratica, p. 61): "senza idee e tendenze prevalenti nel senso del progresso umano (che per noi socialisti è la socializzazione dei mezzi di produzione) si potranno fare de' massacri, degli ammutinamenti, non delle rivoluzioni utili"; (nel 1890 è in Labriola);

socialnazionalismo

da registrare con A. Gramsci, Polonia e Russia (1921), in Socialismo e fascismo, p. 336: "Tutto il sistema della 'pace' di Versailles, che ha culminato nel terrorismo più feroce della guardia bianca europea, deve crollare col fallimento del socialnazionalismo polacco";

socialpacifista

da registrare con A. Gramsci, Il prezzemolismo (1921), in Socialismo e fascismo, p. 199: "si collega (...) alle correnti socialpacifiste e reazionarie dominanti il sindacalismo giallo dell'Europa centrale e occidentale";

socialpatriota

da registrare con A. Gramsci (socialpatriotta), Pietro Nenni ossia le Alpi come criterio di verità (1922), in Socialismo e fascismo, p. 437: "Serrati (...) sostenne (...) 'Cachin e Frossard sono stati favorevoli alla difesa nazionale, sono stati dei vilissimi socialpatriotti, non devono essere ammessi nell'Internazionale comunista"; (cfr. p. 439);

socialpatrottico

da registrare con A. Gramsci, "Capo" (1924), in Costruzione del Partito Comunista, p. 14: "La selezione (...)

FIG. 2. ASW, RETRO1619. Da socializzatore a socialpatriottico.

Marco Berisso

NELLA BIBLIOTECA DI SANGUINETI: LA SEZIONE DANTESCA*

Affrontare gli autori del Novecento, forse più che per qualsiasi altro secolo, significa, lo si sa, affrontare anche la loro biblioteche: quelle ideali, ricostruibili dalle allusioni, dai riferimenti espliciti, dalle citazioni dirette o indirette, ma anche quelle reali, lasciate ai posteri in eredità spesso controverse. Biblioteche talvolta sotterranee, a cui è difficile accedere o che addirittura sono interdette agli studiosi (per *pietas* dei discendenti, spesso; in qualche caso per ragioni meno confessabili): ma che, comunque, sono esistite ed esistono concretamente (fatti salvi gli accidenti della storia che possono essere intervenuti). Chi vi scrive è abituato ad aver a che fare di norma con autori e poeti medievali e quindi guarda sempre con una certa ammirata invidia ai colleghi contemporanei che possono inseguire le tracce della formazione dei loro scrittori lungo i margini postillati delle pagine dei libri da loro posseduti. Noi medievisti abbiamo sì il caso luminoso di Petrarca e quello appena meno fortunato di Boccaccio. Ma, per dire, nulla sappiamo di preciso sulla biblioteca di Dante (certe pubblicazioni ultime, per quanto

* Le pagine che avevo presentato al convegno avevano lo scopo principale di servire come introduzione al censimento dei volumi di interesse dantesco presenti nel lascito librario di Edoardo Sanguineti conservato presso la Biblioteca Universitaria di Genova. A rendere possibile questo lavoro era, unico, il dott. Calogero Farinella, che di quel fondo era responsabile e che è improvvisamente scomparso il 15 giugno 2019. Questa prematura perdita ha privato chi studia i libri di Sanguineti di un supporto impagabile per disponibilità e competenza: in più, ha reso impossibile nelle more di un'imprevista e necessaria riorganizzazione del servizio ogni agevole accesso al fondo. A questo punto, in accordo con gli organizzatori dell'incontro, ho ritenuto opportuno evitare di pubblicare un censimento fermatosi a uno stadio di completamento molto arretrato e di limitarmi al solo discorso generale, in una forma prossima all'oralità e con ridottissimo corredo di note: come anticipo del lavoro che dovrà essere compiuto e, soprattutto, come postumo gesto di stima e di ringraziamento alla memoria del dott. Farinella.

interessanti e talvolta verosimili, non vanno poi molto oltre le supposizioni):¹ cioè nulla sappiamo dei libri sui quali si è compiuta la sua formazione filosofica e letteraria, non sappiamo quale sia stato il suo Aristotele, quale il suo Tommaso d'Aquino, per non dire del campo scivoloso eppure centrale della conoscenza della poesia a lui contemporanea. Possiamo dedurre, appunto, con margini più o meno ampi di approssimazione, ma nulla di più.

È forse proprio per questo, per compensare insomma una sorta di frustrazione (diciamo così) professionale, che quando nel 2018 mi è stato chiesto di partecipare a un gruppo per un progetto di ricerca di interesse nazionale dedicato ai libri postillati nelle biblioteche d'autore dei poeti di secondo Novecento ho aderito subito e con entusiasmo. Ora il progetto, che vede l'Università di Genova capofila e quelle di Pavia e, appunto, di Torino aggregate, è stato finanziato e partirà (non appena si risolveranno alcuni inceppi burocratici sulla cui origine non vale letteralmente la spesa di impegnare anche una sola sillaba). Il titolo del progetto, *AMARGINE*, vuole indicare il concetto ampio di *marginalia* che verrà messo al centro del lavoro: a essere incluse, infatti, non saranno solo le postille vere e proprie ma tutto quel sistema di segni di attenzione e rilievo (sottolineature, crocette, frecce, tratti orizzontali o linee verticali ecc.) che ogni lettore attento, inclusi quei lettori d'eccezione che sono i poeti, utilizza per marcare i passi memorabili. Il progetto *AMARGINE* non mira dunque all'edizione di un *corpus* di postille, o perlomeno non solo a quello, ma semmai a fornire un censimento online dei postillati esistenti, e per ciascuno di essi una scheda in cui siano rilevate quantità, qualità e collocazione di queste addizioni. Proprio per ciò

¹ Mi riferisco al volume di L. GARGAN, *Dante, la sua biblioteca e lo studio di Bologna*, Editrice Antenore, Roma-Padova 2014, e in particolare al saggio che apre il volume, *Per la biblioteca di Dante*, pp. 3-36 (già uscito sul «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXXVI, 1° gennaio 2009, pp. 161-193), in cui lo studioso suppone di poter «ricostruire virtualmente con Dante stesso, attraverso una lettura mirata dell'intero *corpus* delle sue opere» (p. 7) la biblioteca dell'Alighieri, ipotizzando (anche sulla base della testimonianza biografica tutt'altro che inappuntabile del *Trattatello* di Boccaccio) assidue frequentazioni delle biblioteche «pubbliche» e private di Bologna, Verona e Parigi. Di fatto però il contributo di Gargan è (e non potrebbe che essere) un elenco di testi citati o allusi da Dante soprattutto nel *Convivio* e nel *De vulgari eloquentia*, con deduzioni piuttosto arbitrarie circa la consistenza effettiva dei libri compulsati dal fiorentino (si pensi solo alla nota conclusiva, p. 36, n. 94, in cui afferma che «Alla biblioteca latina si dovrà aggiungere quella volgare, che doveva comprendere *alcune* sillogi di poeti provenzali e di poeti volgari italiani e i testi di *alcuni* dei più celebri romanzi in prosa francesi» – miei i corsivi – così che Dante avrebbe avuto materialmente sottomano un patrimonio di testi volgari che, a quel che so, non ha pari non dico in tutto il Medioevo ma forse neppure in epoca rinascimentale).

si è deciso di censire solo le biblioteche divenute pubbliche grazie ad acquisizioni o, più spesso, donazioni, anche quando questo potrebbe comportare (e in alcuni casi il condizionale è superfluo) una visione più o meno parziale del materiale realmente disponibile. E però una schedatura di questo tipo, se non vuole diventare registrazione inerte, deve appunto tener conto di fondi accessibili, disponibili, consultabili liberamente: il resto sarà a disposizione, quando lo sarà, per le successive espansioni.

Tra i lasciti che saranno presi in considerazione dal progetto *AMARGINE* uno dei più cospicui (se non il più cospicuo) è proprio quello di Edoardo Sanguineti. Certo, la stima circolata sui quotidiani di 24000 volumi era probabilmente eccessiva, ma resta il fatto che i volumi donati dalla famiglia al Comune di Genova poco dopo la morte dell'autore e dal Comune dati in comodato d'uso alla Biblioteca Universitaria si aggirano sulle 18000 unità. Le avventure di questo fondo non sono state semplici, come accade per ogni avventura che si rispetti. Dopo svariati rinvii (legati in realtà al ricollocamento della Biblioteca nella nuova sede di via Balbi 40), il fondo è adesso ormai quasi interamente trasferito nei locali dell'istituzione, anche se non ancora tutto catalogato. Quest'ultima operazione si è infatti rivelata da subito non semplicissima, dovendo tener conto di una particolarità che è anche riflesso del metodo di lavoro di Sanguineti, ovvero l'abitudine a integrare i volumi della sua biblioteca con inserti costituiti prevalentemente da articoli di quotidiani o di rivista ma, spesso, anche da schede di appunti manoscritte o dattiloscritte, inserti che spesso diventavano talmente ampi da formare un vero e proprio libro nel libro. Si trattava dunque di prelevare questi allegati, di catalogarli, di collocarli in buste specifiche e, progressivamente, di scansionarli: un procedimento che non può che avanzare con comprensibile lentezza. In definitiva, al momento attuale (agosto 2019) si ha la possibilità di accedere, attraverso l'indicazione del fondo *Magazzino Sanguineti*, alla collocazione di 8456 volumi, un po' meno della metà del lascito complessivo.

Ma al di là della questione pure rilevante della quantità, e restando invece alla sostanza, mi pare che in un'ottica di interazione tra biblioteca d'autore e suo lavoro letterario e critico il fondo di cui parliamo costituisca un caso particolarmente felice. La collocazione dei volumi, infatti, segue la babelica topografia di quella che fu la distribuzione dei volumi in casa Sanguineti: e così abbiamo la segnatura «CORR» a indicare i libri originariamente posti nel corridoio, quella «STUDIO» e così via. Certo, il trasferimento dagli spazi resi angusti dal sovraffollamento della casa di via Pergolesi (e a che punto tali lo sa bene chi ha avuto l'occasione di frequentarli) a quelli amplissimi messi a disposizione nella nuova sede della Biblioteca in quello che fu l'Hotel Columbia tende a diluire visivamente l'impatto della distribuzione: ma aldilà di

queste considerazioni solo di superficie, mi pare che quella presa al momento della collocazione del fondo sia stata una decisione assolutamente apprezzabile, nel tentativo di fornire una mappa che era, in origine, di gerarchia di ricorso, tra strumenti e volumi che dovevano essere subito e facilmente sotto mano e altri meno cogenti e quindi, diciamo così, situabili alla periferia dello spazio di lavoro di Sanguineti.

Una simile planimetria, però, implica come conseguenza che, se si vuole creare un percorso di tipo “monografico” (chiamiamolo così) all’interno di essa, il modo migliore se non probabilmente l’unico sia entrare materialmente dentro la biblioteca e cominciare a scorrere con gli occhi sugli scaffali. Ed è quello che ho appunto provato a fare alla ricerca delle pubblicazioni di interesse dantesco (ossia di e su Dante, includendo nel numero anche ciò che pertiene ai commentatori della *Commedia*) già collocate al momento nelle sale. Si tratta all’incirca di 160 pezzi, che includono anche estratti da riviste collocati da Sanguineti tra i volumi: o meglio, questi sono quelli che sinora mi è riuscito di individuare. Di questi 160, circa un terzo sono al momento ancora privi di collocazione e quindi non sono raggiungibili consultando il catalogo online della Biblioteca. Prima di procedere con altre considerazioni, faccio subito un paio di premesse ovvie ma che è lo stesso bene ribadire a scanso di equivoci. Quella che si trova a Genova è infatti la biblioteca che Sanguineti ha formato a partire dal 1974, ossia dal momento del suo trasferimento in città per assumere la carica all’Università di professore ordinario di Letteratura italiana. Naturalmente non si tratta di pochi anni, ma bisogna lo stesso tener conto che nei trasferimenti prima da Torino a Salerno e poi da Salerno a Genova non tutta la sua biblioteca, come si sa, lo ha seguito. In secondo luogo, ed è ancora più ovvio, dobbiamo ricordare che naturalmente non tutto quello che Sanguineti ha letto coincide in esclusiva con i soli libri di sua proprietà. Per fare alcuni esempi, banali e che però mi paiono significativi, tra i libri sinora accessibili non si trovano i saggi danteschi di Auerbach, non c’è Spitzer, non c’è Contini. Non c’è neppure traccia, per fare un altro esempio, di quell’ampia bibliografia evocata all’inizio di *Interpretazione di Malebolge*. Insomma, e per dirla riassuntivamente, quello che si trova oggi nelle sale dell’Universitaria non è naturalmente quello che Sanguineti ha letto. Con un corollario specifico che quel che riguarda appunto il caso dantesco. È infatti evidente che se Dante è sempre stato uno dei suoi autori centrali, gli interessi del Sanguineti studioso risalgono soprattutto a una ben determinata stagione, quella collocabile tra gli anni Cinquanta e i Sessanta, a cui si somma qualche appendice che non va sostanzialmente oltre gli anni Ottanta. Basti pensare al lemma bibliografico più recente e anzi

ultimo, *Dante reazionario*,² uscito nel 1992 ma che include per una metà esatta saggi, appunto, dei due decenni che citavo (ed erano del resto tutti già stati editi in precedenza). L'altra metà comprende un contributo datato 1970 (la lettura del primo del *Purgatorio*), uno del 1980 (*Canzone sacra e canzone profana*) e un piccolo gruppetto di saggi collocabili tra metà e fine anni Ottanta. Nessuno di essi, insomma, sfonda il limite del 1989, nonostante il libro esca appunto negli anni Novanta, per quanto incipitarsi. Se poniamo questi estremi cronologici a reagire con la biblioteca dantesca di Sanguineti oggi consultabile ci accorgiamo che buona parte dei materiali e volumi in essa conservati risale agli anni Novanta e Duemila. Non dico che Sanguineti non li abbia mai letti o almeno sfogliati (di alcuni, intonsi, possiamo comunque tranquillamente dirlo), ma di certo non sono quelle le pagine che egli ha attraversato con maggior attenzione: e, infatti, non fanno mostra di tracce di una lettura.

Al momento in cui vi sto parlando il censimento da parte mia dei materiali danteschi è appena all'inizio: ho ritenuto opportuno partire dai volumi originariamente presenti nello studio, ossia da quelli che presumibilmente, come dicevo, Sanguineti voleva tenere sotto mano per le più frequenti consultazioni. Da quel che ho visto sin qui, si conferma, seppure in maniera ancora liminare, quello a cui accennavo prima circa l'assenza di prove certe di una lettura di Sanguineti dei pur molti testi danteschi che gli arrivano incessantemente sino a poco prima della morte. Sono ad esempio intonsi i due commenti, di Filippo Villani e di Iacopo Alighieri, curati dal rimpianto Saverio Bellomo³ e non mostrano tracce di lettura (anzi, il loro stato di conservazione suggerisce l'esatto contrario) né l'edizione critica del *Convivio* curata da Franca Ageno⁴ né quelle economiche e garzantiane del *De vulgari eloquentia* curato da Vittorio Coletti⁵ e del boccacciano *Trattatello in laude di Dante* a cura di Luigi Sasso.⁶ Proprio la famigerata caratteristica dei "Grandi Libri" Garzanti di mostrare sul dorso la traccia di una lettura, ci permette invece di capire che il nostro aveva senz'altro letto l'introduzione alla *Monarchia* curata da Federico Sanguineti,⁷ tra le cui pagine conclusive

² E. SANGUINETI, *Dante reazionario*, Editori Riuniti, Roma 1992.

³ F. VILLANI, *Expositio seu Comentum super 'Comedia' Dantis Allegherii*, a cura di S. Bellomo, Olschki, Firenze 1989; J. ALIGHIERI, *Chiose all'Inferno*, a cura di S. Bellomo, Editrice Antenore, Padova 1990.

⁴ D. ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di F. Brambilla Ageno, Mondadori, Milano 1995, 3 voll.

⁵ ID., *De vulgari eloquentia*, a cura di V. Coletti, Garzanti, Milano 1991.

⁶ G. BOCCACCIO, *Trattatello in laude di Dante*, a cura di L. Sasso, Garzanti, Milano 1995.

⁷ D. ALIGHIERI, *Monarchia*, a cura di F. Sanguineti, Garzanti, Milano 1985.

troviamo la fotocopia di una breve recensione al libro uscita sulla numero 3 della rivista «Civiltà Classica e Cristiana» in quello stesso 1986, fotocopia i cui estremi bibliografici sono manoscritti ma non autografi. Restando dunque agli allegati, all'interno della storica edizione continiana del *Fiore*⁸ recuperiamo un dossier piuttosto voluminoso che comprende le recensioni di Vittore Branca («Corriere della sera», 25 giugno 1984), Enrico Regazzoni («Europeo», 16 giugno 1984, con un'intervista a Maria Corti), Alfredo Giuliani («Repubblica», 29 novembre 1984) e Giorgio Barberi Squarotti («Tuttolibri. La Stampa», 7 luglio 1984; in questi due ultimi casi nome della testata e data sono aggiunte autografe). E già che siamo in questo ambito, merita sottolineare due altri casi degni di nota. Il primo riguarda un foglio di quaderno a quadretti, rinvenibile entro una copia del commento all'*Inferno* di Attilio Momigliano⁹ (uno dei volumi più annotati del lotto) tra le pp. 216-217, all'altezza dei vv. 100-139 del canto XXIX (ma la collocazione è quasi sicuramente accidentale). Questo foglio riporta, manoscritto con la tipica penna verde utilizzata da Sanguineti nei suoi anni più arretrati per apporre le note di possesso¹⁰ e annotare i propri volumi, lo spezzone conclusivo di qualcosa che ha l'andamento di una scrittura critica ma che richiederà in futuro, per essere meglio collocata, la pazienza di decifrazione che sempre impone l'impervia scrittura del nostro, qui peraltro in una delle sue più diabolicamente esemplari e intricate esecuzioni.

L'altro caso notevole consiste in un piccolo gruppo formato da tre schede dattiloscritte evidentemente omogenee. Il volume che le ospita è di nuovo un commento (i commenti al poema sono, come si sarà capito, il *corpus* al momento numericamente più cospicuo che mi è stato dato rintracciare nel fondo) e di nuovo all'*Inferno*, vale a dire quello curato da Giorgio Padoan per i primi otto canti della cantica.¹¹ Le tre schede riguardano rispettivamente *If.* I 5, IV 136 e VII 64 e segnalano passi prelevati dall'*Intelligenza* (175, 7, per la formula «aspro e forte»), da Tommaso (*De articulis fidei* I 601, per le notizie relativamente alla filosofia di Democrito) e dal *Roman de la Rose* (vv. 15970-1, per l'immagine delle cose che stanno sotto la luna). Un testo italiano (tutt'altro che banale tra l'altro; lo si conceda a chi ne ha avuto commer-

⁸ *Il Fiore e Il Detto d'Amore attribuibili a Dante Alighieri*, a cura di G. Contini, Mondadori, Milano 1984.

⁹ *La 'Divina Commedia' di Dante Alighieri*, vol. I: *Inferno*, a cura di A. Momigliano, Sansoni, Firenze 1946.

¹⁰ Pure in questo caso: "Edoardo Sanguineti - 49".

¹¹ D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia. Inferno (canti I-VIII)*, a cura di G. Padoan, Le Monnier, Firenze 1967.

cio, per sua sventura, in passato), uno latino (i volumi dell'opera filosofica di Tommaso si impongono con la loro imponenza sugli scaffali sanguinetiani della Biblioteca Universitaria) e uno antico francese: mi pare che in questo trittico stia davvero esemplarmente e quasi in effigie la vastità di implicazioni e ambiti che attraversava la cultura letteraria del nostro autore. E restando a questi ultimi reperti segnalati, è chiaro che la collocazione all'interno del volume è assolutamente pertinente e dovrà essere perciò sempre registrata al momento in cui essi saranno, come dicevo, trasferiti nelle buste che li conserveranno autonomamente. Tale registrazione credo dovrebbe essere effettuata (perlomeno nelle schede del futuro *AMARGINE*) anche per quei semplici fogli o foglietti, bianchi o con scritte eccentriche (ce ne sono ovviamente anche nei libri di cui stiamo parlando), che potrebbero almeno presumibilmente avere la funzione di segnalibro e, quindi, di marcatore di una lettura in atto (magari interrotta a un certo punto o solo da un certo punto in poi avviata): qualcosa, comunque, che ha a che fare con quei *marginalia* in senso ampio di cui parlavo all'inizio. Certo, qui si dovrà mettere nel conto anche la pura e semplice casualità: ma sarà solo un caso, appunto, che uno di questi foglietti-segnalibro sia inserito nell'edizione curata da Marigo del *De Vulgari Eloquentia*¹² proprio all'altezza di II VII 6, in cui Dante si esprime circa le differenze tra parole *irsutae* e *pexae*?

Tra i volumi danteschi sin qui da me visionati, i postillati in senso stretto sono in realtà quantitativamente pochi e sono tutti commenti alla *Commedia*, tre all'*Inferno* e tre al *Purgatorio*. Il reperto più curioso e, se un'indicazione cronologica che appare tra le pagine ha un nesso con il momento in cui il libro è entrato in possesso di Sanguineti, più commovente è una copia del commento al *Purgatorio* a cura di Guido Vitaletti.¹³ La data a cui mi riferivo, e che appare a pagina 158, è quella del 9 gennaio 1941: Sanguineti, insomma, avrebbe da poco compiuto i dieci anni. I dubbi, oltre che per la precocità della testimonianza, sono dovuti al fatto che in questa copia, accanto ad annotazioni che possono sicuramente essere ricondotte alla mano del nostro autore, ce ne sono altre che altrettanto sicuramente non gli appartengono. Le caratteristiche di questo commento, comunque, non ne fanno un oggetto incongruo nelle mani di un bambino all'uscita delle elementari (soprattutto delle elementari degli anni Quaranta). Guido Vitaletti, figura curiosa cresciuta tra eruditismo locale e grande politica culturale (suo un lascito

¹² ID., *De Vulgari Eloquentia*, a cura di A. Marigo, Le Monnier, Firenze 1957.

¹³ ID., *La Divina Commedia. Purgatorio*, a cura di G. Vitaletti, Libreria Editrice Internazionale Paolo Viano, Torino 1923.

librario di quasi 1500 volumi di argomento lusitano donato alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, da lui radunato nei suoi anni di permanenza in Portogallo),¹⁴ non è infatti propriamente una figura di rilievo nel panorama degli studi danteschi italiani, nonostante sia stato co-direttore del «Giornale dantesco» dalla fondazione di esso nel 1893 e sino alla sua morte nel 1939 e abbia dato vita alla Società Dantesca di Copenaghen, (l'*Enciclopedia dantesca*, tanto per dire, non gli dedica neppure un rigo). Le sue annotazioni, corredate tra l'altro da un blocco di illustrazioni dal gusto romanticheggiante, si tengono sempre su livelli di impressionistico apprezzamento e di corretta per quanto minimale informazione storico-aneddotica: insomma, per dirla tutta, dimostrano con evidenza una natura scolastica che non ne contraddice l'utilizzo da parte di un ragazzo alle prese con i suoi primissimi studi letterari.

Chiudendo comunque, almeno per ora, con questa forse precoce traccia degli interessi danteschi di Sanguineti e passando agli altri volumi, solo due postille son riuscite a rinvenire nella ristampa datata 1985 del commento di Sapegno al *Purgatorio*:¹⁵ Sanguineti interviene a pagina 97, in nota a IX 34, per correggere una citazione da Stazio, *Achill.* I 247 («iacentis» rettificato in «patentes») e poi nuovamente a p. 313, in nota a XXVIII 41, per determinare più precisamente una citazione cavalcantiana che Sapegno fa senza indicarne gli estremi (l'integrazione recita «[*In un boschetto*, 12]»). Ben più annotato è invece il commento dello stesso Sapegno all'*Inferno*.¹⁶ Ma qui abbiamo tra le mani, a conferma di quella ben precisa delimitazione cronologica degli interessi operativi (chiamiamoli così) per Dante di cui prima dicevo, la ristampa uscita l'anno dopo dell'edizione del 1955, acquistata, a far fede alla nota di possesso, in quello stesso 1956: anni cruciali, come noto, per la stesura della tesi su Malebolge. In questo volume si possono individuare vari strati di annotazioni, cronologicamente distribuite e distinguibili grazie ai diversi tipi di inchiostro utilizzati. La parte più ampia è formata da postille a margine del testo dantesco e consiste di nomi di personaggi o di luoghi, di rinvii a eventi storici o comunque, più in generale, di elementi considerati notabili ed evidenziati seguendo una procedura che Sanguineti utilizza molto spesso per Dante e che ricorda proprio l'operato dei glossatori medievali. Un'altra

¹⁴ G. BATTELLI, *La "Biblioteca Lusitana" di Guido Vitaletti alla Nazionale di Firenze*, in «La Bibliofilia», 39, 1937, pp. 290-293.

¹⁵ D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia. Purgatorio*, a cura di N. Sapegno, La Nuova Italia, Firenze 1985³ (1956).

¹⁶ ID., *La Divina Commedia. Inferno*, a cura di N. Sapegno, La Nuova Italia, Firenze 1956² (1955).

tipologia di annotazioni, collocata sempre all'altezza del testo vero e proprio e anch'essa piuttosto frequente, si sostanzia in rinvii interni, posti a margine del singolo verso, da un canto a un altro: così a v 29 viene inserito il rimando verso III 30, a v 48 verso III 22 e IV 9, e così via. Particolarmente notevoli, in questo senso, un insieme di indicazioni presenti sul testo e riassuntivamente elencate nell'ultima pagina del volume a matita prima e poi a penna blu in cui si segnala il ricorso in Dante del *praesens historicum*: notevole perché – come ben si capisce – rappresenta, nel suo insieme, un blocco per quanto minimo di quei dati che Sanguineti discute nel saggio pubblicato nel 1958 su «Lettere italiane» e intitolato appunto *Dante, «praesens historicum»*.¹⁷ Lo strato di annotazioni più recente e collocato di norma a piede di pagina in connessione con il commento vero e proprio, consiste invece in rinvii a formule o richiami intertestuali che Sanguineti coglie nelle sue fittissime letture. Molte note derivano, ad esempio, dall'edizione dei *Cantari di argomento classico* curati da Francesco Ugolini,¹⁸ altre dagli apparati che corredano l'edizione del *Tesoro versificato* pubblicata da Alessandro D'Ancona¹⁹ (quindi anche citazioni di seconda mano, per quanto scrupolosamente registrate per tali). Si danno poi in questo stesso volume altre sessioni di annotazione più sporadiche (ad esempio quella che con una penna blu segnala all'altezza di *If.* III 105 il rinvio a *Job* 3 2) e non mancano poi i segni di attenzione che in Sanguineti sono qui, come altrove, tre, di norma sempre quelli: la sottolineatura, la crocetta, il segno verticale a margine. Questo almeno quando a essere marcato è il commento; perché là dove si tratta di intervenire sul testo di Dante, i segni si differenziano maggiormente per rendere immediatamente visibili

¹⁷ Poi ripubblicato in E. SANGUINETI, *Dante reazionario* cit., pp. 43-72. Poco prima del mio intervento ho avuto modo di ascoltare quello molto bello di Lorenzo Resio *Pagine di un «dantomane»: Dante nella Wunderkammer*. Proprio Resio, che ha avuto modo di studiare la tesi di Sanguineti e di verificarne la distanza da *Interpretazione di Malebolge*, ricordava che uno dei tratti più rilevanti di dissimiglianza risiede in un piccolo numero di pagine della tesi dedicate al problema del *praesens historicum* e poi assenti nel saggio perché già usufruite, appunto, nell'articolo del 1958. Dal momento che Resio ha confermato che l'esemplificazione presente nella tesi era a sua memoria (a differenza di quella finale del saggio) esclusivamente infernale, è molto probabile (naturalmente occorrerà verificarlo) che l'elenco di passi presente nell'edizione Sapegno identifichi proprio il materiale preliminare alle analisi contenute nella tesi: a dimostrazione, sia detto, di quanto potrà essere utile far interagire e dialogare il lavoro sulla biblioteca di Sanguineti con gli altri lavori filologico-interpretativi sulla sua opera.

¹⁸ F.A. UGOLINI, *I cantari d'argomento classico. Con un'appendice di testi inediti*, Olschki, Genève-Firenze 1933. Il volume non risulta tra quelli sanguinetiani sinora schedati.

¹⁹ *Il Tesoro di Brunetto Latini versificato*, a cura di A. D'Ancona, Tipografia della R. Accademia dei Lincei, Roma 1888. Anche questa edizione non appare tra quel che sinora è stato catalogato della biblioteca di Sanguineti.

i rapporti semantici, rimici, genericamente fonetici ecc. È il caso del fitto apparato di annotazioni con cui Sanguineti correda interamente *Inferno* XXX nel già citato commento di Momigliano edito nel 1946. Tutti e due i volumi del commento di Momigliano che sinora mi è riuscito di ritrovare (separati fisicamente tra loro negli scaffali, ma questa, a quel che ho visto, è la norma), e dunque anche quello al *Purgatorio*, sono chiosati e sottolineati. Ma il caso in questione sta decisamente a sé, perché l'apparato di glosse, tutto eseguito in un'unica sessione continuativa di scrittura, si articola soprattutto in elementi di lettura e interpretazione, evidenziando richiami tra predicati omologhi, inserendo piccoli commenti (a volte formati da una sola parola) di tipo stilistico o linguistico (come quando nell'interlinea sopra a «stanno» del v. 67 annota «latino» rinviano evidentemente all'etimo di *exstare* ben presente in questo predicato). L'impressione, anche per analogia con altri casi presenti nella biblioteca sanguinetiana (pure limitrofi fisicamente a quelli di cui sto parlando, come il *Corbaccio* garzantiano²⁰ che presenta un sistema molto simili di glosse e segni di evidenziazione)²¹ è che quell'apparato sia all'origine di una specifica destinazione critica, dovesse poi concretizzarsi in una pubblicazione²² o nella preparazione di un corso.²³

E siamo qui dunque arrivati al limite in cui la postilla discorre direttamente con gli esiti concreti del lavoro letterario e, quindi, al punto che volevo raggiungere e dove intendevo fermarmi: ma prima permettetemi un ultimo appunto ancora circa il significato dell'interazione tra biblioteca e scrittura per un autore come Sanguineti. Perché all'origine di tutto c'è, lo dicevo, *Interpretazione di Malebolge*²⁴ con il suo radicale tentativo di separare la *Commedia* dall'ipoteca crociana. Oggi tutto questo può apparire persino scontato ma, lo sappiamo, in quegli anni non lo era per nulla. L'ultimo libro che vorrei ricordare è allora proprio, *La poesia di Dante*, di Benedetto Croce: la copia conservata è la «quinta edizione riveduta e corretta» uscita nel

²⁰ G. BOCCACCIO, *Elegia di madonna Fiammetta. Corbaccio*, a cura di F. Ermani, Garzanti, Milano 1988.

²¹ Da notare che è invece totalmente priva di chiose la *Fiammetta*.

²² Come accade proprio col *Corbaccio*. Esce infatti nel 1990 presso l'edizione Motta di Milano un'edizione curata da Sanguineti la cui introduzione, data 1989, è adesso col titolo *La corte e il labirinto* in E. SANGUINETI, *Il chierico organico. Scritture e intellettuali*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2000, pp. 58-64.

²³ Come accade per la copia del *Sor Checco Tozzi. Racconti romani di Massimo D'Azeglio* (a cura di A. Di Benedetto, Guida, Napoli 1984), oggetto del corso di Letteratura italiana da lui tenuto a Genova nell'anno accademico 1984/1985.

²⁴ E. SANGUINETI, *Interpretazione di Malebolge*, Olschki, Firenze 1961.

1943 come diciassettesimo volume degli *Scritti di storia letteraria e politica*:²⁵ purtroppo (perché la cosa sarebbe di grande utilità per quello che qui sto per dire) il libro ha sì una nota di possesso ma, cosa piuttosto eccezionale, non presenta la data in cui è entrato a far parte della biblioteca. Il volume di Croce è postillato in senso stretto in maniera del tutto sporadica; ma, per contro, presenta fitte tracce di messa in evidenza tramite sottolineature e/o crocette per passi giudicati evidentemente fondamentali. La cosa più rilevante è però che tutto questo avviene non per l'intero volume ma principalmente su due soli capitoli, il secondo (*La struttura della 'Commedia' e la poesia*) e il terzo (*L'Inferno*).²⁶ Siamo insomma, come si sarà capito, proprio di fronte all'incubatrice dell'*Interpretazione di Malebolge*: e infatti mettendo a fronte i segni depositati sulle pagine crociane con l'avvio del volume, possiamo ritrovare citati sulla pagina quasi per sovrapposizione perfetta le frasi, i sintagmi, i singoli lemmi che Sanguineti aveva evidenziato. A dimostrare, e chiudo davvero, che il lavoro futuro su questi libri può diventare, una volta fornito di strumenti di interrogazione efficaci, davvero uno dei punti di accesso privilegiati al laboratorio del nostro.

²⁵ B. CROCE, *La poesia di Dante*, Laterza, Bari 1943.

²⁶ Una curiosità legata di nuovo all'intervento di Resio sopra ricordato. Lo studioso ha riportato infatti all'attenzione la questione della scheda sul lemma *dantomane* che Sanguineti allestì, tra le molte altre, in funzione degli aggiornamenti al *Grande Dizionario della Lingua Italiana* della UTET (sul Sanguineti «lessicomane» e sui riflessi sulla sua attività anche letteraria cfr. soprattutto C. ALLASIA, «*La testa in tempesta*». *Edoardo Sanguineti e le distrazioni di un chierico*, Interlinea, Novara 2017, pp. 17-45). In questa scheda, infatti, mancava il riferimento alla prima attestazione del termine che è, appunto, nel saggio crociano («Si deve in parte a queste gonfiature, a questi sottilizamenti, a questo litigare su inezie, e più ancora al vacuo congetturare dei cacciatori di allegorie, se "dantista" è diventato, nell'uso comune del linguaggio, quasi sinonimo di "dantomane"», *La poesia di Dante* cit., p. 15), ed è assenza ovviamente molto curiosa. Non dico che la spieghi, ma può forse almeno lenire l'anomalia il fatto che «dantomane» appaia nel capitolo introduttivo su cui Sanguineti non appone alcun segno di lettura?

Valérie T. Bravaccio

DA LASZO VARGA A *LABORINTUS*:
LA GENESI

Studiare la genesi di qualsiasi opera letteraria significa, prima di tutto, ricercare le date delle composizioni da collegare con la vita dell'autore, verificare l'eventuale esistenza di diverse stesure da confrontare e analizzare la relazione con i testi definitivamente pubblicati. Purtroppo, per quanto riguarda *Laborintus*,¹ questo lavoro di ricerca non è mai stato proposto dalla critica,² forse perché il tempo del progetto appare fin troppo chiaro nell'indice della raccolta. L'autore, che inserisce anche i mesi, sembra dare delle indicazioni su questo aspetto, come se fosse un diario cronologico tra il 1951 ed il 1954. Così, si può leggere che i primi quindici testi furono scritti nel 1951, altri due nel 1952, cinque nel 1953 e infine gli ultimi quattro nel 1954. Ciò potrebbe far pensare al lettore o al critico che la data indicata per ogni testo fosse quella della versione definitiva, che i testi fossero allora pronti e che stessero già aspettando la pubblicazione, che sarebbe poi avvenuta nel 1956. In realtà, le date nell'indice della raccolta precisano l'inizio della stesura dei testi, soprattutto dei primi, fino al 1953. Infatti, esistono dieci scritti «prelaborintici» che segnano un'evoluzione del progetto. Nel 1952 e nel 1953, Edoardo Sanguineti pubblicò in anteprima dieci poesie nella rivista fiorentina «Numero»,³ raggruppandole sotto il titolo *Laszo Varga* e

¹ E. SANGUINETI, *Laborintus – XXVII Laszo Varga 1951-1954*, Magenta, Varese 1956.

² Sull'argomento, mi permetto di segnalare la mia tesi di dottorato (V. THÉVENON, *Le lyrisme de Edoardo Sanguineti: première période (1951-1968)*, diretta dal Prof. J.-Ch. VEGLIANTE, Paris III Sorbonne-Nouvelle 2007) disponibile al link <http://www.sudoc.fr/140183329> (url consultato il 27/12/2020).

³ Ringrazio la gentilissima Rosalia Manno Tolu, direttrice dell'Archivio di Stato della città di Firenze, per avermi offerto e mandato, durante il periodo della mia tesi di dottorato, il CD-Rom intitolato *Fiamma Vigo e «Numero»*. *Una vita per l'arte*, edizione digitale delle riviste «Numero» (1949-1953) e «Documenti di Numero» (1965-1966), 2000. I testi sono collo-

organizzandole secondo un preciso ordine. Il primo critico a segnalare la loro esistenza fu, nel 2006, Erminio Risso,⁴ il quale osservò che cinque di queste poesie, pubblicate nella rivista nel 1952, corrispondono a *Laborintus* 4, 6, 8, 9 e 15, e che altre cinque, pubblicate nel 1953, coincidono con *Laborintus* 10, 11, 12, 13, 14. Il cambiamento a livello di ordinamento interno (*Laszo Varga* 8 = *Laborintus* 4; *Laszo Varga* 11 = *Laborintus* 6; *Laszo Varga* 14 = *Laborintus* 8; *Laszo Varga* 19 = *Laborintus* 9; *Laszo Varga* 1 = *Laborintus* 10; *Laszo Varga* 2 = *Laborintus* 11; *Laszo Varga* 3 = *Laborintus* 12; *Laszo Varga* 4 = *Laborintus* 13; *Laszo Varga* 5 = *Laborintus* 14; *Laszo Varga* 21 = *Laborintus* 15) indica certamente un'evoluzione nell'architettura del progetto. Infatti, stando alla numerazione testuale di *Laszo Varga*, già nei primi anni Cinquanta ci sarebbero stati ben ventuno testi scritti tra i quali Sanguineti scelse di selezionarne soltanto dieci. Nella rivista «Numero» del 1953 viene inserita la poesia incipitaria di *Laszo Varga* che – è bene notarlo – non corrisponde al testo di esordio di *Laborintus*. La posizione di *Laborintus* 10 nella raccolta definitiva acquisterà, quindi, una sua importanza solo successivamente. In ogni caso, nel gruppo delle altre undici *Laszo Varga* inedite, non possiamo sapere quale corrisponda a *Laborintus* 1, ma si può dire che in quegli anni, il progetto evolvé e maturò, fino alla fine del 1954. Il carteggio tra l'autore e l'amico Luciano Anceschi offre fedeli notizie circa i tempi di pubblicazione:⁵ nella lettera del 29 ottobre 1954, Sanguineti fornisce ad esempio la lista dei ventisette testi «con l'ordine esatto (giacché qui l'ordine cronologico e l'ordine ideale coincidono strettissimamente): (e nel volume desidero, anche, che ogni componimento rechi la propria data)» e conclude con la preziosa indicazione «ora attendo buone notizie di Lei e del mio amico Laszo».⁶ Il titolo della raccolta non è ancora *Laborintus*, il quale sarà scelto agli albori del 1956.⁷

Quando la raccolta venne pubblicata, nell'estate del '56, la critica non si interrogò sull'indicazione «XXVII Laszo Varga 1951-1954» inserita sotto il

cati rispettivamente nella rivista «Numero», III, n° 5, dicembre 1951-gennaio 1952, pp. 18-19 e nella rivista «Numero», V, n° 4-5 luglio-ottobre 1953, pp. 17-19. Le fotocopie sono collocate nella mia tesi di dottorato (cit. nota 2), in appendice, pp. III-VIII.

⁴ E. RISSO, *'Laborintus' di Edoardo Sanguineti*, Manni Editore, Lecce 2020 (I ed. 2006). A p. 68, nota 13, Risso precisa che le pubblicazioni nella rivista «Numero» avvengono dietro segnalazione di Galvano e Bertini.

⁵ E. SANGUINETI, *Lettere dagli anni Cinquanta*, a cura di N. Lorenzini, De Ferrari, Genova 2009.

⁶ Ivi, pp. 35-36.

⁷ Ivi, pp. 77, 89-93.

titolo *Laborintus* e stranamente l'autore all'epoca non rivelò l'esistenza delle dieci poesie apparse pochi anni prima su «Numero». Va sottolineato che, nel corso della sua carriera, Sanguineti si mostrò sempre disponibile a concedere interviste a critici e giornalisti, nonostante fosse «restio a fare dichiarazioni di poetica, perché [preferiva] che i testi parlassero da soli o che le posizioni di poetica potessero derivare indirettamente dai discorsi critici».⁸

Nel suo saggio del 2006 Riso recensì gli errori di stampa e i refusi delle poesie di *Laszo Varga* e propose anche un prezioso confronto schematico delle varianti tra i testi prelaborintici e *Laborintus*, precisando però che esse non sono numerose né «particolarmente significative».⁹ Il *corpus* sembra molto limitato per analizzare la genesi di un'opera così importante, tuttavia fra *Laszo Varga* 8 e 11 e *Laborintus* 4 e 6, ci sono otto aggiustamenti che permettono una riflessione sulle origini della tecnica poetica sanguinetiana e, più in particolare, sulla nuova estetica della comunicazione artistica e sulla potenza dell'arbitrario della Lingua.

1. La nuova estetica della comunicazione letteraria: le lunghissime linee

Una prima precisazione riguarda l'estrema lunghezza delle linee, che vanno ben oltre le lunghezze dei versi tradizionali. La pubblicazione nella rivista «Numero» rivela che fin dall'inizio c'è una grande difficoltà editoriale per rispettare la loro impaginazione originale. Nell'edizione del 1951-1952 alcuni versi furono addirittura tagliati in due tronconi (il secondo troncone è messo alla fine del primo alla linea seguente introdotto da una parentesi quadra), perché le pagine non furono dedicate ai soli cinque testi (ci sono anche colonne di articoli, fotografie). Nella pubblicazione del 1953, invece, l'impaginazione delle lunghissime linee fu corretta. Anzi, le tre pagine sono interamente dedicate ai cinque testi. Forse, fra la prima e la seconda pubblicazione nella rivista «Numero», l'editore e Sanguineti si confrontarono su questo problema, ma non è ancora chiaro il motivo per cui, nella prima raccolta di *Laborintus*, l'impaginazione delle lunghissime linee non venne rispettata.¹⁰ Saranno tipiche modalità di un lavoro redazionale svolto di corsa? Comunque sia, sarà necessario aspettare l'edizione Feltrinelli del 1964

⁸ F. GAMBARO, *Colloquio con Edoardo Sanguineti*, Anabasi, Milano 1993, p. 49.

⁹ E. RISSO, '*Laborintus*' di Edoardo Sanguineti cit., pp. 26-27, 83-84.

¹⁰ I ventisette testi di *Laborintus* sono pubblicati di nuovo nel 1960 in *Opus metricum*, dall'editore Rusconi & Paolazzi, senza risolvere il problema dell'impaginazione.

in *Triperuno* perché l'impaginazione venga finalmente corretta (anche se alla fine del secondo verso di *Laborintus 19* due parole sono ancora tagliate in tronconi), creando meno confusione nella lettura dei testi.

In *Laszo Varga 8 e 11* e in *Laborintus 4 e 6* la prima modifica riguarda proprio la lunghezza dei versi e possiamo ipotizzare che i cambiamenti fossero stati motivati soprattutto da ragioni poetiche. La loro forma tipografica si sviluppa, in effetti, a partire da una riflessione estetica nel campo della comunicazione artistica. Anni dopo, in un'intervista concessa a Ferdinando Camon, Sanguineti discusse dell'evoluzione delle norme di comunicazione nel campo della musica e nel campo della pittura, specificando che, a quel tempo, l'evoluzione non aveva ancora investito il campo della letteratura:

la musica e la pittura da noi erano arrivate, prima che la letteratura, a rendere evidente che simili norme erano convenzionali [...] erano strumenti di una ideologia, una ideologia nella forma del linguaggio.¹¹

La proposta di Schönberg (la dodecafonia) e quella di Kandinsky (l'astrattismo) rappresentavano l'avanguardia della comunicazione artistica. Invece, l'evoluzione della tecnica letteraria era più complessa da realizzare. In un'intervista di Luigi Pestalozza risalente al 1981, Sanguineti spiegò la differenza tra le tecniche:

sul piano letterario la situazione era rimasta molto più chiusa, per ragioni anche abbastanza spiegabili proprio se consideriamo il tratto differenziale: la comunicazione linguistica comporta delle difficoltà che non esistono [...] sul terreno musicale e su quello pittorico. [...] Si è trattato di [...] una aspirazione a costruire nuove possibilità tecniche di un ordine diverso, al di là di una certa paralisi del linguaggio convenzionato e pattuito, e della sua cristallizzazione inerte.¹²

Risso ha ragione ad affermare che il titolo *Laborintus* richiama quello del trattato di retorica latino di Everardus Alemannus,¹³ tuttavia non si tratta di un'intertestualità comune perché Sanguineti pensava a un procedimento visuale fondato sulle figure di retorica, stilizzate come figure in quanto

¹¹ F. CAMON, *Intervista a Sanguineti*, in ID., *Il mestiere di poeta*, 'Intervista a Sanguineti', Garzanti, Milano 1982, p. 196.

¹² L. PESTALOZZA *Critica spettacolare della spettacolarità*, in «Musica/Realtà», 4, 1981, pp. 21-37, da leggersi ora in E. SANGUINETI, *Per musica*, Mucchi, Milano 1993, pp. 9-24.

¹³ E. RISSO, *'Laborintus' di Edoardo Sanguineti* cit., pp. 24-25.

immagini, illustrazioni. Vediamo il lavoro sulla riorganizzazione del v. 20 in *Laborintus 4*:

(aspettando la mia vita) che intendevo illustrare (passerò oltrepasserò la mia vita)

(aspettando la mia vita) che intendevo illustrare
(passerò oltrepasserò la mia vita)

In *Laszo Varga 8* il verso è costruito all'inizio e alla fine con parole tra parentesi, in un'evidente epanadiplosi. Invece, in *Laborintus 4* la parentesi di fine è stata spostata alla linea seguente per mettere in evidenza la parola «illustrare». Sanguineti spostò la parentesi che così assume un valore riflessivo, quasi una sospensione del discorso poetico creando una nuova dimensione tra io lirico e io narrante.

Sanguineti conosceva anche la riflessione dei formalisti russi sull'evoluzione letteraria perché, quando dichiarò nel testo intitolato *Poesia informale?*,¹⁴ si riferiva particolarmente a Iouri Tynianov il quale, nel 1927, dichiarava che ci sarà un periodo in cui non importerà sapere se un'opera sarà scritta in versi o in prosa.¹⁵ Per superare la proposta dei formalisti russi, Sanguineti decise di unire i tre generi, cioè la versificazione, la prosa e la drammaturgia. I tre grandi linguaggi (poesia, prosa, teatro) sono portati «a un grado di storica coscienza eversiva» perché non si possono più dissociare nella poetica sanguinetiana: la particolarità della disposizione tipografica delle linee evoca sia la prosa, sia la poesia, sia la scrittura drammaturgica.

Durante la mia ricerca di dottorato, mi sembrò necessario studiare tutta la produzione di Edoardo Sanguineti, compresa fra il 1951 ed il 1968, per spiegare e giustificare la sua nuova poetica;¹⁶ l'analisi dei testi di poesia,

¹⁴ «Si trattava per me di superare il formalismo [...] a partire dal formalismo stesso [...] esasperandone le contraddizioni sino a un limite praticamente insuperabile [...] portandoli a un grado di storica coscienza eversiva», E. SANGUINETI, *Poesia informale?*, in *I Novissimi: poesia per gli anni '60*, a cura di A. Giuliani, Einaudi, Torino 1961.

¹⁵ I. TYNIANOV, *De l'évolution littéraire*, in *Théorie de la littérature*, Seuil, Paris 1963, pp. 128-129. Mi permetto di rimandare al mio articolo V. THÉVENON, 'Laborintus' et 'Il Giuoco dell'oca': une corrélation nécessaire pour un nouveau lyrisme, in «Chroniques italiennes», VIII, 4, 2004 in cui analizzo la correlazione tra le due opere. Il contributo è disponibile al link <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web8/Valerie-Thevenon.pdf> (url consultato il 27/12/2020).

¹⁶ E. SANGUINETI, *Triperuno*, Feltrinelli, Milano 1964; ID., *Capriccio italiano*, Feltrinelli, Milano 1963; ID., *Il giuoco dell'oca*, Feltrinelli, Milano 1967; ID., *T.A.T.*, Sommaruga, Vero-

delle prose e soprattutto dei testi drammaturgici mi permisero di capire che *Laborintus* rappresentava il nucleo generatore di una costellazione di opere scritte fino al 1968; Sanguineti confermò poi la mia tesi precisando che *Laborintus* conteneva già in sé questi tre modi di comunicazione che esploderanno poi, come l'immagine del Big Bang originario, per formarne attorno un cosmo.¹⁷ Oggi, con lo studio della genesi di *Laborintus*, si può affermare che fin dall'inizio del suo progetto, Edoardo Sanguineti stesse creando una nuova poetica.¹⁸

Confrontando *Laszo Varga 8* e *Laborintus 4*, ci si può render conto che Sanguineti reinterpreti globalmente la costruzione delle linee del testo per far emergere un elemento tipograficamente visibile nei testi drammaturgici:

a scadenza itinerarium rapidamente ballabile
 tu Ruben che sei il garantito visionario Filius Hermaphroditus in
 putrefazione

a scadenza itinerarium rapidamente ballabile
 tu Ruben
 che sei il garantito visionario Filius Hermaphroditus in putrefazione

In *Laszo Varga 8*, la linea 6 associa il personaggio «Ruben» al «garantito visionario». Cambiando linea, «Ruben» non è più associato al verbo essere «sei»: il testo infatti allude alla tipografia dei testi drammaturgici e il nome del personaggio «Ruben» potrebbe fungere da didascalia.

La tipografia drammaturgica è parte integrante di *Laborintus*. Paragonando uno spezzone di *Passaggio*¹⁹ e lo spezzone di *Laborintus 14*, vv. 1-14, osserviamo che le lunghe linee del testo teatrale *Passaggio* e quelle di *Laborintus*, sono difficili da distinguere se non è indicato il titolo di ogni opera tanto si somigliano. D'altronde, l'introduzione in *Laborintus*

na 1968; ID., *Teatro*, Feltrinelli, Milano 1969. Queste opere formano il *corpus* della mia tesi di dottorato (cfr. *supra*, nota 2).

¹⁷ J.-Ch. VEGLIANTE, *De la prose au cœur de la poésie*, P.S.N., Paris 2007, pp. 161-164.

¹⁸ Il 1952 è un anno molto importante perché, secondo l'indice di *Laborintus*, venne iniziata la stesura di *Laborintus 16* e *17*. La prima pubblicazione delle prelaborintiche ha quindi anche stimolato Sanguineti a scrivere queste due nuove poesie che segnano una pausa metapoetica, quasi al centro della raccolta.

¹⁹ Cfr. E. SANGUINETI, *Teatro* cit., p. 34.

18 della parola «melodramma» è un chiaro richiamo alla tecnica della scrittura teatrale.

Fin dalle prime pubblicazioni dei testi prelaborintici, si nota infatti, un importante campo lessicale legato alla tecnica scritturale (per esempio: «dialogo tecnico come tecnica del dialogo», «ironica tecnica», «linguaggio che partorisce», «metalessi», «vocabolo prescelto»). La riorganizzazione dei versi serve anche a mettere in evidenza parole che hanno un ruolo importante. In *Laborintus 6* (vv. 29-30) il sintagma «come descendant in Infernum viventes» scivola nella linea seguente per far emergere meglio la parola «complicazione»:

dialogo tecnico come tecnica del dialogo complicazione come descendant in
Infernum viventes

dialogo tecnico come tecnica del dialogo complicazione
come descendant in Infernum viventes

L'etimologia della parola «complicazione» non indica solo difficoltà ma anche l'idea che la parola è di per sé allusiva.²⁰ Per Sanguineti, ogni parola si traveste continuamente con referenti plurali. Il travestimento sanguinetiano vale sia per il teatro che per la prosa e la poesia.

2. Il travestimento del materiale verbale nella sua dimensione interlinguistica e endolinguistica

Per creare una nuova espressione lirica, Sanguineti stilizza l'arbitrario della lingua. Leggere *Laborintus* significa ricercare la potenzialità della parola nella sua dimensione sia interlinguistica (cioè tra diversi sistemi linguistici) che endolinguistica (cioè nello stesso sistema linguistico).

Grazie all'utilizzo di parole appartenenti al lessico di diverse lingue (non solo l'italiano ma anche il greco, il latino, il francese, l'inglese, il tedesco, lo spagnolo), la lettura del testo risulta fortemente dinamizzata.²¹ Osserviamo a

²⁰ Ciò che il poeta francese Yves Bonnefoy (1923-2016) chiamava «le leurre», cioè l'allusione delle parole.

²¹ L'analisi del confronto fra *Laszo Varga 8* e *Laborintus 4* fa così emergere il cambiamento della parola «Nekyia» con la calligrafia greca «νέκυια» per creare un'alternanza netta fra l'italiano e il greco.

tal proposito l'autore riaggiustare una parola mettendo a confronto il verso 29 di *Laszo Varga 21* e di *Laborintus 15*:

est placée nozione di alienazione l'orologio la sphère céleste

est placée nozione di alienazione l'orologio la sphère celeste

La prima versione alternava il francese «est placée», l'italiano «nozione di alienazione l'orologio», il francese «la sphère céleste». Cancellando l'accento sulla parola francese «céleste», la parola diventa italiana: «celeste». Così, l'alternanza delle lingue è rafforzata per creare una lettura più dinamica e ludica. Infatti, mentre sta leggendo il v. 29 di *Laborintus 15*, il lettore può esitare un attimo fra leggere /selest/ in francese o /tʃeleste/ in italiano. Queste lingue, l'italiano e il francese, si offrono perfettamente al gioco sanguinetiano per la loro frequente trasparenza linguistica, la quale permette di giocare con la dimensione interlinguistica. Non si tratta, quindi, di un rifiuto, tra il v. 29 di *Laszo Varga 15* e quella di *Laborintus 21*, perché molte sono, infatti, le parole omografe situate alla fine delle linee nelle primissime stesure:²²

di lacrime di pietra \ ma di pietra irrimediabilmente morale
 riportiamo un linguaggio a un senso morale
 Ellie l'amore de facie of a mild sexuality apparente
 e io ti risolvo svaporante ratio seu causa de facie apparente
 chiaro odore di funghi e di radici estensione ancora scusatemi quindi tu
 ma finalmente anarchia come complicazione radicale
 post mortem stabis senza tegumenti in materne acque mature
 mangia tangenti di mela describe monete gratuite
 la periodica proiezione in figuris et habet in se humidum radicale
 la nostra sapienza tollera tutte le guerre
 tollera la peste mansueta delle discipline
 perché il tempo azzanna la pagina di fronte al complice sublime
 disastroso oggetto mentale

Mettendo insieme questi versi si può constatare l'uso abbondante di alcune parole: «morale», «apparente» e «radicale» si possono leggere sia in italiano sia in francese /morale/-/moRal/, /apparente/-/apaRât/, /radikale/-/

²² Rispettivamente: *Laszo Varga 8* (v. 14), *Laszo Varga 11* (vv. 9, 13, 21, 30), *Laszo Varga 19* (vv. 1, 11), *Laszo Varga 21* (v. 8), *Laszo Varga 2* (vv. 1-2), *Laszo Varga 3* (v. 19), *Laszo Varga 4* (v. 2), *Laszo Varga 5* (v. 14).

Radikal/. Poi, «mentale», /mentale/-/ mātāl/, «guerre» /gwerre/-/gɛR/, «discipline» /difipline/-/disiplin/, «tu» /tu/-/ty/, «mature» /mature/-/matyR/, «gratuite» /gratuite/-/gRatujit/ e infine «complice sublime» /kompliʃe sublime/-/kōplis syblim/.²³ Inoltre, la loro posizione sistematica alla fine della linea crea un'allusione con la rima, spazio dedicato alla risonanza fonica nella poesia tradizionale. Sanguineti stilizza ironicamente l'arbitrario delle lingue, in particolare tra l'italiano e il francese. Questa sua tecnica, la spiegò alle fine degli anni Novanta:

non vedere un corpo e sapere che c'è, ecco, e dai discorsi immaginare tutte le cose che eventualmente fanno, e percepirle per quel tanto che si percepisce attraverso il detto, il rumore, [...], etc., diventa una cosa enorme. Per capire cos'è un corpo bisogna non vederlo ma avere tutti i referenti utili per poterlo, non solo costruire, ma proprio percepire nella sua tangibilità.²⁴

La lettura ad alta voce delle parole omografe fa emergere una tessitura supplementare sulla materia verbale ma non si vede, è come se fosse al buio.

L'incidenza maggiore dell'uso delle parole omografe si avverte sulla metrica e sul ritmo poiché la differenza delle posizioni toniche e sillabiche crea un'ambiguità e uno slittamento metrico. Il verso 2 in *Laborintus 13* «disastroso oggetto mentale» corrisponde a un novenario pascoliano (3-5-8) ma viene frantumato con la parola omografa «mentale» perché si può leggere sia in italiano che in francese. Fin dalle primissime stesure, Sanguineti considerò che la novità poetica risiedeva nella potenza delle parole, non nella ricerca di nuovi schemi o ritmi metrici. Ciò spiega perché in *Laborintus 6*, il sintagma «parlò di cadaveri di vecchie» spari:

e disinganno ma vie c'est moi e un'altra volta le donne stanno ad ascoltare
parlò di cadaveri di vecchie
Laszo Varga come complicazione

e disinganno ma vie c'est moi e un'altra volta
(le donne stanno ad ascoltare)

²³ Questa polifonia è chiaramente indicata in *Laszo Varga 4* (v. 6) con la parola «polifonica».

²⁴ Edoardo Sanguineti: *il principio del montaggio*, in *Scrittori a confronto. Incontri con Aldo Busi, Maria Corti, Claudio Magris, Giuliana Morandini, Roberto Pazzi, Edoardo Sanguineti, Francesca Sanvitale, Antonio Tabucchi*, a cura di A. Dolfi e M.C. Papini, Bulzoni, Roma 1998, pp. 137-138.

Laszo Varga (egli scrisse) come complicazione

L'accentuazione tonica «parlò di *cadaveri di vecchie*» (2-5-9) non corrisponde ad un decasillabo tradizionale perché è frutto di sperimentazioni metriche.²⁵ In *Laborintus*, i due sintagmi tra parentesi introducono una riflessione sulla metrica italiana: corrispondono a un novenario piano «*le donne stanno ad ascoltare*» (2-4-8) e a un quadrisillabo piano «*egli scrisse*» (1-3). La terza persona singolare «parlò» fu sostituita con «(egli scrisse)» e l'associazione grammaticale tra «le donne» e «le vecchie» fu cancellata.

Per entrare nel laboratorio ancora più intimo della scrittura sanguinaria, e verificare come la dimensione endolinguistica della parola italiana viene anch'essa stilizzata, osserviamo ora alcune linee per scoprire che cambiando linea, cambiano le associazioni di parole per farne nascere altre. In *Laszo Varga 8* e *Laborintus 4* il sintagma «terra dell'intelletto pratico» venne associato con «fatalmente abortivo» perché scritto sulla stessa linea 21:

terra dell'intelletto pratico fatalmente abortivo

terra dell'intelletto pratico
fatalmente abortivo

Cambiando linea, si crea una dissociazione grammaticale: gli aggettivi qualificativi «pratico» e «abortivo» si staccano dall'«intelletto». Staccato, e messo in evidenza alla fine della linea, «pratico» potrebbe essere interpretato in quanto verbo alla prima persona singolare del presente dell'indicativo (della terra l'intelletto *io* pratico) ed opposto al verbo «abortivo» all'imperfetto alla fine della linea seguente. L'*io* lirico spunta laddove non ce l'aspettiamo grazie al procedimento del travestimento.

È interessante notare come alcune modifiche introdotte tra *Laszo Varga* e *Laborintus* rivelino degli accorgimenti autoriali non soltanto sulla tecnica poetica ma soprattutto sul tema fondamentale del lirismo. Osservando il confronto tra *Laszo Varga 11* e *Laborintus 6*, vediamo l'autore cancellare definitivamente alcune parole:

²⁵ Per esempio, il verso 14 «sentire con *triste meraviglia*» (decasillabo 2-5-9) in *Meriggia pallido e assorto*, di Eugenio Montale, *Ossi di seppia*, Piero Gobetti Editore, Torino 1925, p. 30. Ringrazio Francesco Kerbaker (Libreria antiquaria Pontremoli, Milano) per l'indicazione della pagina di questa rarissima edizione.

l'intelletto quelli si guarda
 gli Androseleniti e follicolo attualmente vaporante the exudation in orbe lunae
 nelle braccia della terra scusatemi vulva essenze radicali
 est porta Inferi peso gravitazione ma esistenza come complicazione
 chiaro odore di funghi e di radici estensione ancora scusatemi quindi tu

l'intelletto si guarda
 e follicolo attualmente vaporante the exudation in orbe lunae
 nelle braccia della terra! vulva essenze radicali
 est porta Inferni peso gravitazione ma esistenza come complicazione
 chiaro odore di funghi e di radici estensione ancora quindi tu

In *Laborintus* 6 sparirono il deittico plurale «quelli» (v. 7) ed il sintagma nominativo «gli Androseleniti» (v. 8).²⁶ La parola «scusatemi» (v. 9) venne sostituita con un punto esclamativo (tradizionalmente utilizzato nell'espressione lirica), e, infine, «scusatemi» sparì al v. 11.²⁷ La scelta di cancellare il deittico «quelli» è molto importante perché avrebbe potuto creare un'interferenza con un altro deittico che è nascosto, ovvero travestito. In effetti, leggendo ad alta voce il deittico «quelli» potrebbe far risultare una sonorità molto vicina a «qui è lì», oppure «qui Ellie», rinviando indirettamente all'incipit di *Laszo Varga* divenuto poi *Laborintus* 10, che esordisce con «Ellie mia Ellie mia tesi sei la fine di uno svolgimento civile». Infatti, il nome «Ellie» può anche corrispondere al suono della terza persona del verbo essere seguita dal deittico dimostrativo «è lì». Sanguineti spiegò a Franco Vazzoler questa possibile soluzione:

il corpo immaginario è ancora più potente del corpo reale. La fantasmaticizzazione della presenza corporea può avere delle possibilità ancora più grandi, più scatenanti, perché in fondo è l'immagine mentale che è potente. Come

²⁶ Forse Sanguineti avrà pensato al termine «gli Androseleniti» tratto dal racconto firmato «Ultimo macchinista» (forse Enrico Cossovich) pubblicato nel periodico «Il Vapore», diffuso nel Regno delle Due Sicilie a metà del diciannovesimo secolo su cui scrivevano molti narratori di idee progressiste che poi avrebbero collaborato con «l'Indipendente» di Dumas padre. Il racconto descrive i moti che precedono l'11 febbraio 1848 come se avvenissero sulla luna: trattasi di satira, ma anche di un modo per tutelare un foglio che avrebbe dovuto solo offrire traduzioni di romanzi d'appendice francesi. Non abbiamo in ogni caso prove della conoscenza del testo da parte di Sanguineti, quindi potrebbe anche trattarsi di una neocostruzione del poeta.

²⁷ L'autore non vuole utilizzare, per il momento, la parola legata al pronome atono «mi». La riflessione sul pronome atono a partire dal 1952 è impressionante perché sarà una tecnica maggiore nel romanzo *Il giuoco dell'oca* cit.

dire? L'incarnazione è sempre insufficiente, per perfetta che sia, rispetto alle possibilità gestuali che un testo – un canovaccio, diciamo – può proporre. Direi che tra l'immagine del corpo e la presenza corporea sento in qualche modo [...] una sorta di *décalage*: l'attore reale è un'incarnazione eternamente insufficiente rispetto a quel corpo ideale, a quella voce ideale che si può giocare, anche a teatro, nel teatro della mente.²⁸

Il nome «Ellie» scritto sul foglio è un «corpo reale» ma la cui incarnazione è insufficiente: la gestualità sonora della parola diventa «corpo immaginario». Il nome della compagna di scuola di Sanguineti che gli mandava cartoline²⁹ si presta benissimo alla tecnica del travestimento. Ecco perché fu l'incipit di *Lazso Varga*. Tuttavia, c'era il rischio che fosse scambiata per la sua musa. Il testo fu collocato alla decima posizione in *Laborintus* perché il lettore possa prima di tutto scoprire la nuova tecnica di comunicazione fin dall'incipit di *Laborintus* «composte terre in strutturali complessioni sono Palus Putredinis»: il verbo essere al presente dell'indicativo, «sono», come si sa, corrisponde sia alla prima persona singolare che alla terza persona plurale; come la parola latina, «Palus», può essere analizzata sia al singolare, che al plurale.

Fin dal 1951, Sanguineti cerca di stimolare l'immaginazione del lettore, il quale potrebbe davvero perdersi nel labirinto di referenti creato dall'autore. Ma, inseguendo, come un filo di Arianna, le diverse dimensioni del linguaggio, la pluralità delle immagini e dei suoni delle parole, fino alla pluralità di cadenze prosodiche, il lettore può finalmente avventurarsi nella costruzione del labirinto poetico per andare alla ricerca ludica dell'io lirico proiettato sulla materia verbale. La lettura, e quindi l'interpretazione, diventa così un'operazione di *stravestimento*.

²⁸ F. VAZZOLER, *La scena, il corpo, il travestimento*, in E. SANGUINETI, *Per musica cit.*, pp. 187-211.

²⁹ E. RISSO, *'Laborintus' di Edoardo Sanguineti cit.*, pp. 7, 37-38, 344-345.

Giuseppe Carrara

DENTRO E FUORI L'AVANGUARDIA: *T.A.T.*

In un famoso saggio sul *Trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, pubblicato su «il verri» nel 1963, Edoardo Sanguineti, a proposito di *Non Smettere* di Nanni Balestrini, scrive che «le parole hanno la singolare virtù, anche le parole, di funzionare pur sempre, anche valutate a livello minimo, e cioè in condizioni di asintassia furibonda, come le troppo celebri tavole di Rorschach, dove ogni spettatore ci vede quel ci sogna sopra» e aggiunge che «il *Non smettere* di Balestrini si rende pur sempre leggibile come un test». ¹ La nozione di test, com'è noto, per Sanguineti è centrale nell'elaborazione di una sociologia della letteratura: con un formula che ricorre a più riprese in saggi e articoli, ogni testo è considerato da Sanguineti come un test sociale «per vedere che cosa gli uomini ci vedano dentro, con il loro sguardo socialmente e storicamente condizionato, cioè proprio “dal loro punto di vista” nella società e nella storia». ² Queste idee agiscono attivamente nella genesi di una *plaque* di Sanguineti, che le rende esplicite sin dal titolo, *T.A.T.*, vale a dire test di appercezione tematico, e ribadite dall'epigrafe («*Kunstwerke sind kein thematic apperception test ihres Urhebers*»), salvo operare uno sdoppiamento dei piani sull'asse autore/lettore, in quanto, su un primo grado, l'opera si presenta come la descrizione dell'autore (in qualità, qui, di fruitore) dei disegni di Gianfranco Baruchello che accompagnavano (all'inizio e alla fine del volume) la prima edizione (1968) del libro (il risultato, quindi, di un test di appercezione tematico operato su alcune tavole appositamente realizzate) e, contemporaneamente, le poesie

¹ E. SANGUINETI, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, in ID., *Ideologia e linguaggio*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2001, p. 98.

² ID., *Alcune ipotesi di sociologia della letteratura*, in *Cultura e realtà*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2010, p. 184.

sono offerte come test ai lettori che sono chiamati a ricostruire un senso nella dissociazione del binomio significante-significato e nella visualità grafica di questi testi, le cui associazioni alogiche, il disgregamento del linguaggio e l'uso di «unità segniche del repertorio grammaticale [...] al di fuori e contro la norma»³ richiedono ipotesi di senso e congetture interpretative.

Il *T.A.T.*, infatti, può essere considerato in due maniere diverse, ma non divergenti, all'interno del percorso poetico del suo autore: in prima istanza fa parte di un periodo di produzione, compreso principalmente fra il 1963 e il 1968 (e testimoniato dal *Fuori catalogo*), in cui Sanguineti compone una serie di testi dedicati ad alcuni pittori contemporanei in cui cerca di riprodurre, attraverso la scrittura, alcune specificità della tecnica pittorica⁴ – e sono, non a caso, gli anni in cui le ricerche sulla poesia visiva e la poesia concreta sono molto feconde all'interno della nuova avanguardia; sul piano macrotestuale, invece, *T.A.T.* diventa la quarta parte del *Catamerone*, configurandosi così come una tappa del progetto di attraversamento dell'avanguardia che in quel libro prende forma. Confluiscono, insomma, nella raccolta due linee ben precise: da un lato l'esplorazione di un linguaggio figurativo verbale – se pur di un figurativismo informale – e di possibili intersezioni tra la poesia e le arti visive (sperimentate, in genere, al di fuori dei confini della poesia visiva di area neoavanguardista: testi che potremmo considerare veri e propri iconotesti poetici, come il *T.A.T.* o l'*Alfabeto apocalittico* illustrato da Baj, poco o nulla hanno a che fare, per esempio, con le ricerche del Gruppo 70⁵); dall'altro, la parabola di attraversamento della palus della realtà contemporanea e di museificazione dell'avanguardia disegnata dal *Triperuno* si riversa, quasi in apparente contraddizione, nel *T.A.T.*: la pubblicazione di un'opera del genere, che chiaramente si rifà ai modi laborintici, anzi, talvolta complicandoli attraverso una resa istituzionale del disordine anche al livello del puro significante (così si esprime Costanzo Di Girolamo in una recensione a *Wirrwarr*),⁶ spiazza dopo la conclusione del *Purgatorio de l'Inferno* che si lasciava, ormai, nella sezione 17, il fango «alle spalle».⁷ Eppure la ripresa dei moduli più eversivamente d'avanguardia si spiega se collocata all'interno del

³ G. SICA, *Sanguineti*, La Nuova Italia, Firenze 1975, p. 49.

⁴ Su questo mi limito a rimandare alle precise considerazioni di L. WEBER, *Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti*, Gedit, Bologna 2004.

⁵ Sulla poesia visiva del Gruppo 70 cfr. *La poesia in immagine/L'immagine in poesia. Gruppo 70 – Firenze 1963-2013*, a cura di T. Spignoli, M. Corsi, F. Fastelli, M.C. Papini, Campanotto Editore, Pasian di Prato 2014.

⁶ C. DI GIROLAMO, *Wirrwarr*, in «Belfagor», xvii, 4, 1972, pp. 496-99.

⁷ E. SANGUINETI, *Segnalibro*, Feltrinelli, Milano 2010, p. 90.

macrosistema del *Catamerone*: già Niva Lorenzini notava che «da *Laborintus* a *Wirrwarr* passa una evoluzione interna che segue la storia degli ultimi venti anni nelle forme di una mitopoiesi che diviene lucida partecipazione e tesa ricerca strutturale. Nella macrostruttura del *Catamerone* i singoli momenti poetici trovano una loro collocazione e un loro peso storico».⁸ Da questo punto di vista *T.A.T.* rappresenterebbe una sorta di ripresa con variazione del tema laborintico che viene sottoposto a processi di ulteriore complicazione e di sovvertimento autoironico⁹ di una ricerca al cui termine sta «l'afasia, la concitazione parossistica e frenetica [...] e la riduzione del suono a pura acustica»;¹⁰ il tentativo di esaurire, cioè, le possibilità espressive dell'avanguardia,¹¹ alla ricerca di una rifondazione possibile di un nuovo linguaggio e una nuova ideologia, viene portato alle sue estreme conseguenze¹² e insieme il progressivo (e problematico) avvicinamento alla realtà e a un discorso di nuovo pienamente comunicativo sul mondo perseguito nel *Purgatorio* viene qui nuovamente complicato prima della svolta segnata da *Reisebilder*. Non a caso, notava Amelia Rosselli, in una recensione uscita sul «verri» nel 1973, che lo scopo dei testi di *T.A.T.* era «di rivelare il più onestamente possibile il corso del pensiero nella sua lotta col reale: un corso che è un fluire, una lotta che è un cozzare d'interiorità semi-conscia col reale simbolicamente trascritto tramite parole-*réclame*, nomi propri e di luoghi e nomenclature tecniche o socio-filosofiche».¹³ E infatti si ritrovano a convivere in *T.A.T.* caratteristiche tipiche tanto del *Laborintus* quanto del *Purgatorio*:

⁸ N. LORENZINI, *Il laboratorio della poesia*, Bulzoni, Roma 1978, pp. 22-3.

⁹ Cfr. A. PIETROPAOLI, *Unità e trinità di Edoardo Sanguineti*, Edizioni Scientifiche Italiane, Salerno 1991, p. 41: «[in *T.A.T.*] si ritrovano in dosi persino massicce e ironicamente mirate tutti i reperti finora discussi, benché mimetizzati e refusi nella spettacolare apocalisse dell'avanguardia che vi si celebra, colpo di coda finale e parodico big-bang all'incontrario, rigoroso e grottesco *pendant* della furia iniziale di *Laborintus*». Cfr. anche G. SICA, *Sanguineti* cit., p. 50: «*T.A.T.* [...] pur continuando a riferirsi alla zona sperimentale precedentemente battuta da Sanguineti s'impone come una scatenata esercitazione ludica sorretta dalla smaliziata e parodica consapevolezza degli strumenti tecnici e condotta al massimo della formalizzazione».

¹⁰ Ivi, p. 21.

¹¹ Su questo cfr. G. CARRARA, *Il chierico rosso e l'avanguardia. Poesia e ideologia in 'Triperuno' di Edoardo Sanguineti*, Ledizioni, Milano 2017.

¹² Ha scritto Antonio Pietropaoli che «il linguaggio è sempre qualcosa cui torcere il collo, e questa torsione è la cartina di tornasole di una dissonanza profonda, dal suo continuo istinto di modificazione [...] alla ricerca di una condizione socio-storica e psicologica più autentica e congeniale (finalisticamente non borghese)», A. PIETROPAOLI, *Unità e trinità di Edoardo Sanguineti* cit., p. 61.

¹³ A. ROSSELLI, *Wirrwarr*, in «il verri», 1, 1973, p. 177.

al di là dei richiami intertestuali espliciti, che pure sono significativi,¹⁴ contano soprattutto alcune modalità di organizzazione del discorso: così la presenza di indicazioni spazio-temporali precise e tratte da una geografia e un calendario reali, tipica del *Purgatorio*,¹⁵ si scontra con dei processi di disgregazione sintattica già tipici di *Laborintus*, con la proliferazione disturbante dei segni di interpunzione, con la creazione di catene foniche per ripetizione e accostamenti sonori,¹⁶ con la frattura fra segno e referenti che, qui, «emerge non solo a livello sintagmatico [...] ma anche all'interno dell'unità monemica, la cui compattezza interna è negata e stravolta e dispera in frammenti fonemati»: ¹⁷ lettere e parole sembrano quasi assumere una loro autonomia: i termini sono spesso spezzati, le parti minime del discorso divengono quelle centrali, il livello paradigmatico della lingua si riversa, senza scelta, su quello sintagmatico, attraverso procedimenti non del tutto dissimili dalle sperimentazioni che di lì a poco avrebbe messo in atto Andrea Zanzotto con *La Beltà*,¹⁸ e il discorso si sfilaccia nell'accumulazione di segni puramente grafici (un esempio su tutti dalla sezione 1: «e sotto: nel / caso / e: nel; e: ne: e: n)») fino ad arrivare a esiti parossistici di sostituzione grafica degli accenti delle parole. Ne deriva un ritmo «singhiozzante e asmatico»,¹⁹ che ricorda alcune sezioni di *Erotopaegnia* o alcune modulazioni del *Purgatorio*, da cui pure sopravvive, in certi contesti, il riuso dell'epanadiplosi, dell'iperbato, e di quella che Siti ha chiamato «ripresa con ripetizione»;²⁰ non mancano, tuttavia, alcune movenze più comunicative, subito però straniate dalla discordanza rispetto al contesto comunicativo di riferimento (Lorenzini ha parlato

¹⁴ Mi limito a segnalare, a titolo di esempio, un verso di *T.A.T.*: «s.d. ma 22/6» che richiama esplicitamente l'incipit della sezione 23 di *Laborintus*: «s.d. ma 1951».

¹⁵ A titolo di esempio dalla sezione 1 di *T.A.T.*: «e scendendo (il 22 aprile) per Rue Royale, poi per Rue / du Bois; [...] e scendendo verso Rue de la Montagne, verso il Marché / aux Herbes [...] e il 24 febbraio scrisse». Ha scritto a questo proposito G. POLICASTRO, *Sanguineti*, Palumbo, Palermo 2009, p. 59: «Lo scenario psichico è ancora quello del sogno, ma di un sogno che si mescola sempre di più e si confonde con lo stato di veglia, se è vero che i versi di *T.A.T.* cominciano a ospitare elementi di realtà riconducibili alla biografia dell'autore».

¹⁶ Qualche esempio. Dalla sezione 2: «(sopra due porte (sopra due torte))»; «(“agli crematorii” = “agli scrematorii”? “agli eremitori-i”?)»; «“visi” = “fisi”?»; dalla sezione 4: «la girandola è dentro un giardino»; «è to B., (to be)»; «un plastico di / plastica».

¹⁷ G. SICA, *Sanguineti* cit., p. 49.

¹⁸ Un'influenza di Sanguineti sullo Zanzotto più sperimentale, d'altronde, non è da escludere (sebbene la critica faccia fatica ad accettarla): mi limito a rimandare a C. PORTESINE, *Edoardo Sanguineti e Andrea Zanzotto: storia di un tributo intermittente*, in «Italianistica», 1, 2018, pp. 257-282.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ W. SITI, *Il realismo dell'avanguardia*, Einaudi, Torino 1975, p. 81.

a questo proposito di «deliranti ipotesi di lirismo»²¹), come in questi versi tratti dall'ultimo testo della raccolta:

oh, come gridi ancora, pietra magnetica; e come taci,
 medaglia; tra les oiseaux empaillés; legno di sandalo tu; mia radice di
 mandragora,
 fenice; che taci tra gli scheletri, felice; con gli astrolabi; e con i cristalli; e
 taci con le monete;

In questi versi, inoltre, è attiva un'altra modalità tipica di *T.A.T.*, vale a dire l'accostamento arditto e alogico, quasi il collage di elementi eteroclitici e l'enumerazione di attributi che rendono il referente sottoposto a processi di continua metamorfosi (dalla sez. 1: «tu sei un granchio (per insinuazioni) petrificato», «tu sei un camaleonte», «perché tu sei una / mosca, un ragno (in gelatina); (in un pezzo, in confusione, d'ambra)», «e tu sei un teatro / anatomico»; dalla sezione 3, in cui si noti, tra l'altro il continuo trapasso fra maschile e femminile: «et je/me/sens;/ / e svuotato; svuotata; et/tout(e)/transformé(e)/;»; o dalla sezione 4 con una allusione all'*Alchimie du verbe* di Rimbaud: «il 4 è blu [...] l'arpa è un girasole»). Questo processo di libere associazioni, che agisce anche al livello di giustapposizione tramite montaggio di lacerti sintagmatici di differenti forme lunghezze e funzioni, risponde, mi sembra, a tre ordini di motivi diversi: il generale contesto onirico; l'ansia catalogatrice incapace di esaurire i *realia* attraverso la nominazione; la descrizione, verrebbe da dire pseudo-ecfrastica, dei disegni di Baruchello che accompagnavano la prima edizione. La dimensione dell'onirico, i meccanismi dell'inconscio che lì si manifestano, sono tema e strumento ben presente nell'*Opus metricum*, soprattutto in qualità di «materiale grezzo, incoerente, dotato di una sua autonomia funzionale e di un suo linguaggio, svincolato dalle manipolazioni ideologiche e dotato per di più di un suo senso interno, come la *Tramdeutung* freudiana ha mostrato, ma non per questo portatore di verità alternative o introduttore a misteriosi mondi: il sogno è via regia all'inconscio ma l'inconscio è rigorosamente storico e di classe, soltanto sottratto alla dominazione del reale-razionale». ²² Da questo punto di vista, la riflessio-

²¹ N. LORENZINI, *Il laboratorio della poesia* cit., p. 40. E non sarà nemmeno un caso che Mario Spinella in una recensione uscita il 5 maggio 1972 su «Rinascita» usava anche la categoria di patetico per descrivere *T.A.T.*

²² E. GIOANOLA, *L'ossessione della parola nella poesia di Edoardo Sanguineti*, in ID., *Psicanalisi, ermeneutica, letteratura*, Mursia, Milano 1991, p. 324.

ne sul sogno, in Sanguineti, è strettamente collegata a quella sulla mitopoiesi, dal momento che la dimensione onirica viene sfruttata, contemporaneamente, come demistificazione ideologica su se stessa e esplorazione di logiche, sintassi e linguaggi alternativi: «dunque l'attività onirica come "modello", non come "mondo"», ha scritto giustamente Elio Gioanola, «la curiosità non è per l'inedito e il significativo del sogno, ma soprattutto per il suo funzionamento, sul quale la poesia può modellarsi. Non per niente i meccanismi onirici vengono assunti come costitutivi del discorso letterario».²³ Considerazioni che valgono ancor di più per un'opera che vuole presentarsi alla stregua di un test di appercezione tematico e in cui, quindi, i materiali sedimentati nell'inconscio vogliono essere riportati in superficie, trasposti attraverso la lettura di immagini che parlano direttamente a un io che potremmo dire prelogico e incapace di ordinare razionalmente e comunicare la realtà:²⁴ sul piano dell'autore/fruttore di immagini, dunque, il test si rivela un fallimento, poiché il soggetto non riesce a ricostruire e a mettere a sistema le immagini di partenza; la sua operazione si rivela piuttosto una sorta di transcodifica delle tavole di Baruchello: anche quelle, infatti, sono caratterizzate dall'accostamento di elementi del tutto diversificati che non hanno nessuna coerenza interna, se non una disgregazione e una confusione che si riversano tutte nella lingua poetica. Da questo punto di vista, tanto la componente visiva, quanto quella verbale si configurano come una specie di *Wunderkammer* (e già l'incipit della prima sezione ci avverte della volontà di dire di una «meine Wunderkammer») di oggetti, ma anche, e soprattutto, delle singole componenti del linguaggio che il soggetto cerca di inventariare come può – e non a caso Antonio Pietropaoli ha parlato, per il *T.A.T.*, di un'opera «di assimilazione dell'«abecedario» (parola sanguinetiana) o caleidoscopio del mondo (anzi di catalogazione e classificazione della realtà, «quale è vissuta nelle parole»)».²⁵ Eppure la catalogazione, lo si è detto, è destinata allo scacco: e basti pensare all'uso dei deittici che falliscono nell'ancoraggio spaziale per diventare quasi puri segni grafici che non rimandano ad altro, nella pur costante tensione all'allargamento continuo del discorso delle informazioni, sempre frammentarie o addirittura vuote (l'aposiopesi e gli spazi bianchi, in questo senso, non hanno mai avuto tanto peso nella poesia di Sanguineti

²³ *Ibid.*

²⁴ N. LORENZINI, *Il laboratorio della poesia* cit., p. 17 ha parlato, seppur non in riferimento specifico a *T.A.T.*, di «grottesca incapacità di concentrazione che dilata in senso onirico la ricerca di composizione e di riappropriazione del reale».

²⁵ A. PIETROPAOLI, *Unità e trinità di Edoardo Sanguineti* cit., p. 41.

come in *T.A.T.*): ne sono segnali la moltiplicazione gratuita delle parentesi che continuamente aggiungono piani del discorso comunicando, però, solo «l'impossibilità a comunicare realtà univoche»,²⁶ o i continui due punti che rimandano il discorso sempre a una possibile continuazione, a una possibile spiegazione costantemente rimandata, o ancora «il reiterante uso della congiunzione “e” ad apertura di periodo [che] dà il senso di realtà inesauribili, irreversibilmente e oscuramente collegate per insondabili fili». ²⁷ Tutto, insomma, dalla disgregazione linguistica alla punteggiatura, rende il tentativo di ricercare un senso all'interno di una realtà vissuta da un soggetto ancora troppo schizoide e frantumato da poterla ricostruire su basi nuove attraverso un processo di sintesi razionalizzante e selezione: la nominazione stessa della realtà è proibita se non, come avviene nella sezione 4, in corsivo e in una lingua straniera: «*reality*», unica parola del verso e isolata al centro per segnalare la rilevanza e la difficoltà di farla convivere in contiguità con ogni tipo di specificazione. D'altronde è la stessa attività della parola a essere messa in difficoltà fin dal primo verso della sezione 1: «(e: eh!); è nascosta; e devo dire, e voglio (per intanto) dire; (e)», dove la dichiarazione di necessità della parola e di volontà attiva di linguaggio entra subito in una contraddizione non risolta con il blocco imposto dal punto e virgola che cristallizza il verbo strozzando l'enunciazione di un contenuto qualsivoglia.

Se l'enunciazione del mondo esterno fallisce, la lingua costantemente torna su se stessa attraverso una modalità autoreferenziale che è una caratteristica tipica di questa raccolta e che più vistosamente la distingue dalla produzione precedente di Sanguineti, segnalando la specificità di questa ripresa estrema dei moduli oltranzistici dell'avanguardia in una fase in cui il percorso di ricerca e sperimentazione sanguinetiana sembrava innestarsi su altre strade. L'autoreferenzialità di *T.A.T.* è, infatti, anche la prova dell'autoconsapevolezza di questa scrittura, della sua distanza ironica da se stessa, che saggia le possibilità ultime e novissime di un'avanguardia destinata a esasperare le proprie contraddizioni portate a quel «limite praticamente insuperabile» di cui si discorre in *Poesia informale?* e dopo le quali si poteva, secondo le ipotesi dell'autore, superare «il formalismo e l'irrazionalismo dell'avanguardia». ²⁸ E va, tuttavia, segnalato, che si tratta di un tipo particolare di metapoesia che non si risolve tanto in una riflessione del linguaggio

²⁶ G. SICA, *Sanguineti* cit., p. 49.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ E. SANGUINETI, *Poesia informale?*, in «il verri», 3, 1961; ora in *Gruppo 63. Critica e Teoria*, a cura di R. Barilli e A. Guglielmi, Feltrinelli, Milano 1976, p. 541.

su se stesso o in una discussione di poetica o sul valore dei versi (queste le tipologie più diffuse nel secondo Novecento italiano), quanto in una descrizione (ancora) dell'aspetto grafico della scrittura e della scomposizione della lingua nelle sue unità minime. È la lingua, insomma, che commenta la sua articolazione materiale e grafica, arrivando talvolta a vere forme di transcodificazione e tautologia: «e con 9: (palloni); (puntini); (.....)» (sezione 3), dove l'asserzione linguistica (9 puntini) si trasforma immediatamente nella sua rappresentazione grafica; il commento autoreferenziale si rivolge anche ai dati materiali extratestuali che sottolineano l'attività di scrittura, la realtà dell'immagine e la trasposizione degli oggetti in un mondo di carta – che è quello delle tavole di Baruchello e delle descrizioni offerte dalle poesie. Si vedano i primi versi della sezione 2:

è in fondo (“8,5 x 5,5 cm”), il cancello: è in ALFAC DECA-DRY; con i buchi; e più in fondo, ancora, e sopra, la torta:

che è la placenta,

la tavolozza; che è un serpente (è quello che tu vedi, in trasparenza; che è con i buchi):

poi la città, che

è circondata da tante (mettete un foglio di carta) foreste

Si nota, qui, la descrizione fisica delle dimensioni, verosimilmente di un foglio (e il riferimento diventa esplicito nell'ultimo verso citato), su cui vengono posti tutti gli elementi accumulati nel testo che diventano, anch'essi, soltanto parole scritte, che esistono solamente all'interno della dimensione della rappresentazione («il cancello: è in ALFAC DECA-DRY», vale a dire un oggetto di carta); non a caso gli elementi inventariati sembrano essere possibili descrizioni dell'apparato visivo (come segnalato da «è quello che tu vedi», dove la presenza del pronome di seconda persona singolare rimanda ancora una volta alla soggettività della percezione del testo di appercezione tematico), apparato visivo che pure si dà come opaco e non decifrabile, e infatti la struttura sintattica suggerisce un processo di continua metamorfosi e correzione sugli oggetti individuati. Infine, l'ultima modalità di autoreferenzialità messa in scena da questi testi è quella che si rivolge sulla scomposizione di parole e sintagmi nelle loro unità minime, e basti citare l'intera sezione 6 che ne rappresenta l'esempio più evidente:

scrivo: “così”; (così):

scrivo: CO (sopra, prima); e poi: SÌ (sotto, dopo);

(così: CO

SÌ); e poi scrivo (ma la *b* è guasta): “boules de lampe torche” (ma la *s* è trafitta dalla caduta di una piccola sfera colorata, che precipita giù, sopra una piccola sfera galleggiante:

giù, da una bocca di porco): e tanti cerchi si allargano, allora; giù, concentrici; come in uno stagno blu (se ci precipitano le piccole pietre, dentro, giù); (le piccole sfere):

(così):

Si ritrovano, in questo testo, tutti gli elementi che abbiamo fin qui segnalato: il commento sulla propria scrittura e anzi, direi, sulla propria grafia, la scissione delle parole in sillabe e la segnalazione della loro posizione sulla pagina, gli aspetti materiali (la “*b*” è scritta male, la “*s*” è sporcata da una goccia di inchiostro caduta dalla penna, e la frase citata, risulta, quindi, su un piano virtuale difficilmente leggibile, per segnalare ancora una volta la difficoltà di questa scrittura a rendersi comunicativa – e forse vale la pena ricordare che anche le tavole di Baruchello presentano frasi parole o lettere difficilmente leggibili, per ribadire la stretta vicinanza fra i testi di Sanguineti e i disegni presenti nella prima edizione del libro).

T.A.T. 6, inoltre, ci permette di fare alcune considerazioni su degli elementi caratteristici di questa raccolta e che in parte ci consentono di avanzare alcune ipotesi interpretative che recuperino una dimensione di senso, difficilmente riconosciuta dalla critica, che vada al di là della pura espressione di incomunicabilità e di afasia. Un aspetto centrale di questo testo, infatti, è la presenza della dimensione della circolarità che si esprime nell'accumulazione di parole e immagini che rimandano alla forma del cerchio: «boules», «sfera» (in tre occorrenze), «bocca», «tanti cerchi», «concentrici», ma anche la stessa sillaba «CO» isolata graficamente. Valérie Thevenon, in un commento a questa poesia, propone di leggere il movimento delle sfere nei versi 3-4 come un riferimento all'astrattismo pittorico e cita, a questo proposito, il *Tormento interiore* di Kandinskij.²⁹ La suggestione è interessante, ma al di là dei rilievi e dei richiami, quello che conta è segnalare, piuttosto, una generale tendenza alla visività di questa poesia, che diventa quasi un *leitmotiv* dell'intera raccolta. Riferimenti alla circolarità, infatti, sono presenti in tutti quanti i testi del volumetto:

²⁹ V. THÉVENON, *Lecture critique de la 'T.A.T. 6' d'Edoardo Sanguineti*, in «Chroniques italiennes», 6, 2004.

[...] e: O (una ciambella deforme che termina nella pagina (oscena); nella pagina seguente);³⁰ [...]
[sez. 1]

[...] (e se tu metti un cerchio (sopra due porte (sopra due torte)) [...]
[sez. 2]

it fits! (“URSUS HORRBILIS”): *E ALLOR* per un *Totale* di = 9: (palloni); e il decimo (già) cade; di fianco; (là): sopra le azzurre pietre; verso un BZZ ** azzurro; e con 9: (palloni); (puntini); (.....); [...]

con le ciambelle [...]

[...] con fori circolari di); con 5 cm. di diametro (e con 10 cm. di profondità) [...]

[...] e disposti in cerchio [...]

[...] e con affettuosità (circolari) [...]
[sez. 3]

[...] la girandola è dentro un giardino; (è di plastica); la girandola si scioglie; [...]
[sez. 4]

[...] perché varca un ponte; perché descrive un seno; e [...]
[sez. 5]

[...] in una sfera trasparente che si gonfia [...]
[sez. 7]

Anche solo la frequenza dei riferimenti segnala l'importanza del motivo, che assume quasi ragioni strutturali all'interno della raccolta. Si è già ricordato che *T.A.T.* viene pubblicato in un periodo in cui Sanguineti compone molte poesie *extravaganti* dedicate a pittori contemporanei, e questo libro

³⁰ E si noti la “O” che rappresenta la versione grafica della “ciambella deforme”.

non fa eccezione: nella prima edizione, infatti, era presente una dedica (poi espunta nella ripubblicazione all'interno di *Wirrwarr*) a Marcel Duchamp e il dato non è irrilevante: in un articolo tardo dedicato proprio a Duchamp, Sanguineti si esprime in questi termini:

Duchamp [...] è molto affascinato dai cerchi rotanti [...] ci sono cerchi rotanti, che stando alle dichiarazioni di Duchamp hanno esclusivamente l'interesse di un esperimento ottico; egli vorrebbe uscire da qualsiasi tipo di raffigurazione e le intenzioni sono quelle di un'operazione molto sperimentale sulle tecniche del vedere, sulla possibilità della percezione visiva. Studiando i rapporti con questo tema del cerchio, sono nate molte interpretazioni, particolarmente insistenti sull'aspetto implicitamente erotico, e quindi si è parlato di mammella, di vagina, di immagini del coito.³¹

La possibilità della percezione visiva e l'allusione erotica: ecco due aspetti che spiegano la tematica del cerchio anche all'interno del *T.A.T.* Della percezione visiva, che è variazione sul tema del mondo come caos, della disgregazione della lingua e del soggetto, della possibilità o meno dell'ecfrasi e dello scavo inconscio attraverso l'immagine, s'è già detto. Vale la pena fare qualche considerazione, invece, sull'erotismo: riferimenti impliciti all'erotismo non sono difficili da rintracciare all'interno della raccolta, a partire dalla presenza della figura del cavallo, che era figura erotica già in *Erotopaegnia* (e non a caso è spesso un cavallo svuotato, puro involucro, pura carne), ai disegni di Baruchello di zone erogene femminili (segnatamente il seno e le natiche: ancora in forme circolari), fino a intere situazioni che sono allusive del coito, come questi versi tratti dalla sezione 2: «(e strofinatelo, sotto); / dalla "I" (maiuscola) sale a gomito, sale duro; e poi sale, incerto; e poi si perde in filamenti, che emana, in bacilli: e in fibrille (che sono le rosee fibrille (e / uno stampo, come un'orma (umana)) fiorite); [...]». L'erotica, in *T.A.T.*, segnala la volontà di esplorare il desiderio come forma di contatto diretto con la realtà, se ogni altra forma conoscitiva è messa in crisi (lo sguardo, la parola, il discorso logico-razionale), il corpo rimane un ultimo tentativo di attaccamento al reale: non a caso, ha scritto Alfredo Giuliani, «in un mondo di segni che scappano da tutte le parti, la circolarità e il saluto (asseverativo e precario come si conviene) sono segni di fedeltà e di resistenza».³² Il corpo è

³¹ E. SANGUINETI, *Rotorilievi*, in *Cultura e realtà* cit., p. 204.

³² A. GIULIANI, *Su una poesia di Sanguineti*, in *Le droghe di Marsiglia*, Adelphi, Milano 1977, p. 381.

infatti spesso connesso alla ricerca e al desiderio: «[...] cercando); nascosta così, a scavare; a scavare qui; (eh!) / e a scavare qui, sempre (cercando); cercando (eh! qui!); nella mia / bocca, nella mia lingua: questo grotesque; questo grotesque / triste:» (sezione 1) e la ricerca si configura come un altro dei tratti caratteristici di questa raccolta, seppur l'oggetto e lo scopo rimangono indicibili, soppressi e nascosti dal massiccio uso dell'aposiopesi che fa sì che la cosa cercata sembri essere semplicemente un desiderio non identificato: «nascosta, sopra la mia lingua; (ma la cosa); (...); (ma quella notte, non la racconto) (...)» (sez. 1), eppure la presenza isolata del sostantivo "cosa", fra parentesi, quasi su un altro piano del discorso, induce il sospetto che in questione ci sia quel «sogno di una cosa» che anima la ricerca poetica di Sanguineti fin dagli esordi e si fa esplicita nell'incipit di *Purgatorio 3*: «così spieghiamo: / così (tetri, noi), del sogno spieghiamo la duplice / dimensione: del ripiegato, dell'inerte, dell'importuno, deluso sogno; e / del radiante, mordente fantasma (in Europa): / dell'invocato spettro; / spettro che invoco sopra le rovine:». Il *T.A.T.* non è mai esplicito in tal senso, eppure c'è nella raccolta un'altra costante rintracciabile in tutti i testi (con la sola eccezione del 2) che ci permette di leggere *T.A.T.* come una raccolta antitetica al *Purgatorio* e che tuttavia disegna la stessa parabola di uscita dal fango della *Palus Putredinis*: lo scontro con la realtà, in questo caso, è portato a conseguenze estreme, ma non può che preludere allo stesso sogno utopico che animava il percorso del *Triperuno*. Se si guarda ai verbi di moto presenti in *T.A.T.* si nota la natura in un certo senso catabatica della raccolta: il movimento è sempre verso il basso, alla fissità del cerchio fa, insomma, da contraltare una ricerca di scavo e sprofondamento (che è anche e soprattutto, naturalmente, scavo e sprofondamento nell'inconscio). Qualche esempio:

e scendendo (il 22 aprile) per Rue Royale, poi per Rue
du Bois [...]

[...] e scendendo verso Rue de la Montagne, verso il Marché
aux Herbes cercando); nascosta così, a scavare; a scavare qui; (eh!)
e a scavare qui, sempre (cercando); cercando (eh!) qui!) [...]
[sez. 1]

[...] e il decimo (già) cade [...]

[...] e la freccia (femminile); che cade, dunque,
(giù); sopra un rettangolo (gial-
lo); cade

con le ciambelle [...]

[sez. 3]

[...] è con i fiumi; che colano; (oscene); [...]
[sez. 4]

[...] poi discende diritto, ci
Punge in basso (2 volte) [...]
[sez. 5]

[...] che precipita giù [...]
[sez. 6]

A questo movimento costante verso il basso fa da contraltare l'ultima sezione che instaura un collegamento esplicito con il *Triperuno* e il progetto poetico espresso in *Poesia informale?*. In *T.A.T.* 7 si legge infatti:

[...]
noi scendiamo tra le selve, nel fango; per ascoltarla, come grida
(l'anima); (come gridava); (lassù! laggiù); in una coppa di vetro, che galleggia;
in una sfera trasparente, che si gonfia; noi che scendiamo tra i guanti; (che sono
gonfi); che galleggiano); e: oh!
elle est moi (30 ventôse); e noi, che,
con pudore, scendiamo: (per vederla nuda); (la fredda primavera); (il freddo inverno); tra le corna di bufalo e le zampe di alce, tra le cicogne e le lepri;
dove
qualcuno le allacciò una scarpa; tra les photographies désuètes; dove ha bevuto;
e dove fu sedotta; tra le conchiglie e le scaglie di pesce; tra les lettres d'amour;
tra i coralli, tra le frecce; e cercando la felicità; quando risale (lassù!
laggiù!); tra i pappagalli: e:
oh, come gridi ancora, pietra magnetica; e come taci,
medaglia; tra les oiseaux empaillés; legno di sandalo, tu; mia radice di mandragora,
fenice; che taci tra gli scheletri, felice; con gli astrolabi; e con i cristalli; e
taci con le monete;
e per dire, poi (e anche per scrivere); (se oso dire); che:
le harem n'est rien d'autre qu'une collection de femmes:

Tornano, in questi versi, molti elementi tipici di *Laborintus*: gli elementi della *Palus Putredinis* (la selva, il fango), il percorso dell'anima, la mescolanza fra maschile e femminile («elle est moi»), l'enumerazione caotica e la

nominazione di attributi femminili tramite associazione libera, il tratteggiamento di una *quest* conoscitiva («scendiamo: (per vederla nuda)», e si noti che «nuda» rimanda ancora una volta a una dimensione corporea associata alla percezione visiva). Ma soprattutto a essere decisiva, in questa sezione, è l'inversione del movimento: «e cercando la felicità; quando risale». Il *T.A.T.*, insomma, alludendo e condensando in forme estreme e parossistiche il percorso del *Triperuno*, segnala, ancora una volta, una possibilità di uscita dall'afasia e dall'impossibilità di comunicare un discorso sul mondo, una speranza che si riversa nell'effettivo recupero di una qualche sorta di dicibilità, se è vero che gli ultimi due versi della raccolta sono gli unici che associano alla volontà di dire (e scrivere) un'effettiva enunciazione completa.

Monica Cini

DA INTERCONNESSO A INTERPERSONALE:
IL PROGETTO SANGUINETI'S WUNDERKAMMER

Il progetto del fondo lessicografo di Edoardo Sanguineti ha inizio nel 2014 quando la Casa Editrice UTET affida in comodato al Dipartimento di Studi Umanistici, una imponente mole di materiali, circa 70.000 schede e centinaia di ritagli di giornali, simbolo della ricerca letteraria e lessicografica di Sanguineti e della sua instancabile fame di letture. Molti di questi materiali sono stati utilizzati per la redazione del *Grande Dizionario della Lingua Italiana* fondato da Salvatore Battaglia e del *Grande Dizionario Italiano dell'Uso* diretto da Tullio De Mauro, opere entrambe editate dalla Casa Editrice torinese, motivo per cui erano conservati presso la sua sede.

Fino al 2017 i materiali non sono stati sottoposti a schedatura e catalogazione, rendendo sostanzialmente impossibile la consultazione se non per piccole porzioni del corpus, a causa della difficoltà di utilizzare documenti senza nessun ordine prestabilito e raccolti negli stessi scatoloni che erano serviti per il trasferimento dalla UTET al Centro universitario. Una delle prime analisi è stata presentata nel 2014 al Convegno internazionale di studi *Forma breve* da Laura Nay, Clara Allasia e dalla sottoscritta nel contributo *Prima delle Einfache Formen: le forme brevi nella Wunderkammer di Sanguineti*.¹

Il finanziamento ottenuto con il bando Progetti d'Ateneo 2016, basato sulla convenzione tra Università degli Studi di Torino e Compagnia San Paolo, ha consentito di iniziare un percorso di riordino, studio e valorizzazione del fondo e dare avvio al progetto *Sanguineti's Wunderkammer*.

¹ C. ALLASIA, M. CINI, L. NAY, *Prima delle Einfache Formen: le forme brevi nella Wunderkammer di Sanguineti*, in *Forma Breve*, a cura di D. Borgogni, G.P. Caprettini, C. Vaglio Marengo, Accademia University Press, Torino 2016, pp. 286-314.

Nel 2014 in occasione del già citato Convegno *Forma breve* ho analizzato le espressioni polirematiche presenti nell'archivio e, per appuntare le espressioni più interessanti, ho sfogliato fisicamente centinaia di schede cartacee, costituendo manualmente un sotto-corpus. Oggi entrare nella *Wunderkammer* è molto più semplice; infatti alla richiesta di fornirmi le occorrenze del prefisso *inter-* reperibili nel corpus sanguinetiano, il gruppo di ricerca mi ha restituito in un breve lasso di tempo un file con i lemmi e le frasi di contesto. Questo è il primo frutto del progetto che, grazie alla digitalizzazione dei materiali, ha permesso non solo di conservare e catalogare l'archivio cartaceo ma anche di dare una risposta rapida e precisa alle richieste dei ricercatori.

Il motivo della mia richiesta (censire i lemmi che presentano il prefisso *inter-*) nasce dall'impressione che dalle attività svolte e dai risultati raggiunti dal progetto emerga con forza l'idea di comunanza di intenti di attori e discipline diversi e di intrecci di piani comuni.

Ho giocato quindi a cercare all'interno dell'archivio sanguinetiano parole che potessero descrivere il progetto da questo punto di vista con le azioni svolte, i risultati raggiunti e le collaborazioni attivate. Il risultato è il seguente.

Il progetto è *interconnesso e interlegato*: è stata avviata una relazione virtuosa tra pubblico e privato grazie alla quale nel 2014 la casa editrice UTET affida l'archivio cartaceo al Dipartimento di Studi Umanistici. La ricchezza e l'importanza dei materiali sono state riconosciute dall'Ateneo torinese e dalla Compagnia San Paolo (un'altra connessione pubblico-privato) attraverso la concessione di finanziamenti mirati.

Il progetto è *interdisciplinare*: lo stesso oggetto di studio si pone a cavallo tra discipline perché è costituito da materiali lessicologici (con una chiara direzione lessicografica) raccolti da un autore che è anche poeta, narratore ed esponente politico. In primo luogo quindi si instaurano intrecci tra linguistica, letteratura, critica letteraria e *performing arts* con particolare riguardo alle modalità per le quali l'attività lessicografica di Sanguineti ha influenzato la sua produzione letteraria. In secondo luogo, la prima attività conclusa dal progetto – conservazione e catalogazione – contribuisce a incrementare il panorama di interdipendenza tra lessicologia e informatica, in un rapporto tra discipline sempre più complementare piuttosto che strumentale: le schede cartacee delle parole sono state acquisite digitalmente e, di seguito, raccolte in un archivio appositamente progettato per la consultazione attraverso molteplici chiavi di ricerca: "autore", "lemma" e "sottolemma". Il lavoro di progettazione di un database di tal fatta è un'operazione complessa, se pensiamo anche solo alle numerose varianti di uno stesso lemma, alcune autonome e altre no, e all'annosa questione della lemmatizzazione delle polire-

matiche. Inoltre il progetto – nell'intenzione di restituire l'attività incessante di Sanguineti nella sua intrezza – prevede anche il campo "contenuto" in cui registrare, quando presenti, i contenuti manoscritti dell'autore.

Il progetto è *intermediale*: numerose sono state le forme di comunicazione e disseminazione per valorizzare i risultati del progetto, da quelle più tradizionali e proprie del mondo accademico, come pubblicazioni scientifiche, tesi di laurea e partecipazione/organizzazione di convegni, a quelle più vicine alla divulgazione presso un pubblico più vasto come *reading* poetiche e performance teatrali.

Il progetto è *interattivo*: la valorizzazione presso un pubblico più ampio è stata condotta grazie al coinvolgimento diretto di alcune scuole superiori del Piemonte; anche in questo caso con la collaborazione tra diversi enti pubblici (*in primis* Dipartimento e Archivio di Stato) gli studenti hanno portato a termine un percorso di alternanza scuola-lavoro che ha permesso loro di entrare in contatto diretto con l'archivio sanguinetiano e scoprire i meccanismi linguistici sottesi alla redazione di un dizionario storico.

Infine il progetto è *interpersonale*. In realtà questo aggettivo non è registrato nel *corpus*, ma lo utilizzo a conclusione del mio breve intervento per ringraziare Clara Allasia, anima del Convegno di cui qui si raccolgono gli atti. Mi si conceda, per questo, un ricordo personale. Clara e io ci siamo incrociate in UTET alla fine degli anni Novanta: io, appena laureata, collaboravo alla redazione del *Grande Dizionario della lingua italiana* e lei era redattrice al *Grande Dizionario dell'uso*; ci siamo ritrovate anni dopo in università ed è qui che ci siamo conosciute davvero. I nostri ruoli attualmente sono diversi: lei conduce con rigore scientifico le sue ricerche e io cerco di aiutarla a gestire al meglio i suoi progetti. Ci unisce un comune interesse: la parola, intesa in tutte le sue forme e rappresentazioni; la parola che potrà continuare a vivere o perdersi nell'oblio secondo quanto piacerà ai parlanti. Per questo prendere in mano le schede e i ritagli raccolti così meticolosamente da Sanguineti, un «lessicomane ufficiale semiautopatentato» come si è definito nell'articolo *Memorie di un lessicomane* dalle pagine dell'«Unità» nell'aprile 2004, è stato per entrambe come trovarsi davanti a un dizionario del futuro, in cui si incontrano professionalità, competenze, interessi e passioni comuni.

Andrea Conti

UNA POESIA «MOLTO GIORNALISTICA»:
LETTURA DI *POSTKARTEN 62*

la poesia è ancora praticabile, probabilmente: io me la pratico, lo vedi,
in ogni caso, praticamente così:

con questa poesia molto quotidiana (e molto da quotidiano, proprio): e questa poesia molto giornaliera (e molto giornalistica, anche, se vuoi) è più chiara, poi, di quell'articolo di Fortini che chiacchiera della chiarezza degli articoli dei giornali, se hai visto il "Corriere" dell'11, lunedì, e che ha per titolo, appunto, "perché è difficile scrivere chiaro" (e che dice persino, ahimè, che la chiarezza è come la verginità e la gioventù): (e che bisogna perderle, pare, per trovarle): (e che io dico, guarda, che è molto meglio perderle che trovarle, in fondo):

perché io sogno di sprofondarmi a testa prima, ormai, dentro un assoluto anonimato (oggi, che ho perduto tutto, o quasi): (e questo significa, credo, nel profondo, che io sogno assolutamente di morire, questa volta, lo sai):

oggi il mio stile è non avere stile:¹

Postkarten 62, che qui si cita integralmente, è tra i testi più belli e discussi della raccolta *Postkarten* (1978). Secondo la data di composizione, la poesia fu scritta nel luglio 1977, dunque in una fase ormai avanzata di quello che convenzionalmente è indicato come il secondo periodo dell'opera poetica di Sanguineti (iniziato nel 1971 con la raccolta *Wirrwarr* e protrattosi almeno fino al 1981 della raccolta *Cataletto*). Non solo, ma ad uno sguardo più ampio, che volesse collocare il testo nel complesso della produzione letteraria dell'autore, *Postkarten 62* si inscriverebbe in un momento, il triennio '76-

¹ E. SANGUINETI, *Postkarten 62*, in *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Feltrinelli, Milano 2010, p. 222.

'78, in cui le collaborazioni del poeta con la stampa si moltiplicano e intensificano, assumendo i contorni di un vero e proprio «secondo mestiere».² Questo fattore esterno lascia tracce più o meno evidenti in tutta la raccolta, che siano rimandi diretti a questioni affrontate in sede giornalistica,³ trapassi di più o meno ampie porzioni testuali, soprattutto dai reportage dall'estero,⁴ oppure più sottili riscontri linguistici e lessicali, come nel caso, appunto, di *Postkarten 62*.

In realtà, questa poesia intrattiene con gli articoli un rapporto un po' più complesso: il primo incrocio significativo con la pubblicistica risale infatti soltanto ad alcuni mesi dopo il luglio 1977, quando il poeta, su «Paese Sera» del 30 marzo 1978, pubblica un denso articolo in polemica con Moravia, intitolato *Il sogno di una cosa*.⁵ In questo testo, Sanguineti confuta l'idea moraviana del ruolo dell'intellettuale, criticando un articolo che l'autore di *Agostino* aveva a sua volta scritto per il «Corriere della Sera» del 20 marzo.⁶ Due, in definitiva, le posizioni di Moravia esplicitamente contrastate da Sanguineti: la visione fatalistica della Storia, descritta come un «ciclone» che «uccide o distrugge ogni essere vivente e ogni luogo riconoscibile»,⁷ e la svalutazione del «pensiero» come strumento di analisi dei fatti storici, a tutto vantaggio di un più generico «sentimento». Da una parte, infatti, sostiene Moravia, «il pensiero [...] non può non apparire quasi futile rispetto all'oggetto di cui tratta»,⁸ poiché esso è «fatto di prestiti, di furti, di imitazioni»,⁹ mentre dall'altra il sentimento «è mio, soltanto mio, sono io solo a sentirlo, io solo a portarne la responsabilità».¹⁰ Questa contrapposizione è alla base

² L'esperienza giornalistica di Sanguineti è parzialmente raccolta in cinque volumi: ID., *Giornalino. 1973-1975*, Einaudi, Torino 1976; ID., *Giornalino secondo. 1976-1978*, Einaudi, Torino 1979; ID., *Scribilli*, Feltrinelli, Milano 1985; ID., *Ghirigori*, Marietti, Genova 1988; ID., *Gazzettini*, Editori Riuniti, Roma 1993.

³ Si consideri anche solo *Postkarten 61* (in ID., *Segnalibro* cit., p. 221), che anticipa la 62 di circa un mese, e che conclude un dibattito con Sciascia avviato sulle pagine dell'«Unità» il 26 giugno 1977 (cfr. ID., *A Sciascia, dal Consiglio Comunale di Genova*, in *Giornalino secondo* cit., p. 237).

⁴ Come nel caso di una coppia di articoli del 1975 scritti da Belgrado (cfr. *ivi*, pp. 209-214) e una serie del 1976 dall'Uzbekistan (cfr. ID., *Giornalino secondo* cit., pp. 123-135), che trovano riscontri puntuali, rispettivamente, in *Postkarten 39-46* (cfr. ID., *Segnalibro* cit., pp. 199-206) e *Postkarten 51-56* (*ivi*, pp. 211-217).

⁵ ID., *Il sogno di una cosa*, in «Paese Sera», 30 marzo 1978, ora in *Scribilli* cit., p. 67.

⁶ A. MORAVIA, *La storia ripete i tragici errori*, in «Corriere della Sera», 20 marzo 1978.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

di una sentita replica da parte di Sanguineti, che nel criticare le posizioni moraviane sembra a tratti riciclare, a tratti quasi parafrasare, alcuni passaggi e lacerti lessicali di *Postkarten 62*:

Si è subito tentati di osservare che, da un intellettuale, si attende proprio un'espressione di pensieri, non di sentimenti. [...] Se accettiamo [...] che il pensiero tenda, per così dire, naturalmente, all'*anonimato*, quei "prestiti", quei "furti", quelle "imitazioni", non si presentano affatto come un limite degradante, ma come una mirabile necessità. Non si tratta di "maschere" di sentimenti: si tratta della loro socializzazione, anzi, che il pensiero rende possibile e *praticabile*: il pensiero esce dal circolo chiuso dell'io, si fa parola e dialogo, diventa discorso comune. [...] Quella *perdita di stile individuale*, quella tendenziale *cancellazione dell'autore*, a cui tende ogni parola razionale, possono essere proprio assunte come le mete ideali della dimensione logica del discorso, del suo pretendere a un universalmente umano, del suo utopistico protendersi, ma utopisticamente sensato, ragionevole proprio, verso un'illimitata possibilità di dialogo e partecipazione.¹¹

Come si vede, questo articolo offre una declinazione del concetto di «perdita di stile» decisamente estranea al clima mortuario che si respira nei versi finali di *Postkarten 62*. Si noti, in questo brano, l'appassionato scarto conclusivo, dominato dai termini «utopia» e «universale», i quali capovolgono di netto il significato originale della poesia: da un desiderio di morte, da un generalizzato senso di mancanza, di precarietà psichica individuale, si passa a una rigorosa e sostenutissima visione civile, per cui la perdita dell'identità individuale diviene il presupposto irrinunciabile a una rinnovata comunione tra gli uomini, fondata sui valori laici, e per l'appunto civili, del dialogo e della partecipazione.

Anche da un punto di vista prettamente grammaticale, i due testi sembrano porsi agli antipodi: nella chiusa di *Postkarten 62* domina il verbo «sprofondare», le cui risonanze angosciose e claustrofobiche sono enfatizzate dalla particella pronominale «-mi», rilanciate dall'avverbio «dentro», nonché duplicate dal sostantivo «profondo»; nell'articolo, sia pure nel breve ritaglio qui proposto, a dominare è il verbo «tendere», con ricorrenza dei composti «pro-tendere» e «pre-tendere», e di un aggettivo un po' più dissimulato: «tendenziale». Se insomma la poesia si chiude in un movimento verticale e introspettivo, l'articolo si apre, complice anche un'oculata scelta lessicale, a

¹¹ E. SANGUINETI, *Il sogno di una cosa* cit., p. 68 [corsivi miei].

una dimensione orizzontale ed estroflessa, in virtù della quale la «perdita di stile individuale» abbandona gli abiti sinistri e pessimisti di *Postkarten 62*, per acquisirne di «utopici» e cautamente ottimisti.

«Tendere all'anonimato», per un intellettuale che si definiva «aspirante materialista storico», significa insomma tendere a una «socializzazione» dell'interiorità, vale a dire, per usare le stesse parole che Sanguineti rivolge a Moravia, a un'espropriazione di ciò che è «individualmente caratterizzato», che «in parole povere, è proprietà privata». ¹² D'altro canto, l'anonimato che l'io di *Postkarten 62* agogna pare raggiungibile solo con un atto di estrema e paradossale individuazione, se diamo credito al pleonasma di «sprofondarsi», e alla riflessività che in generale viene esibita nell'ultima parte della poesia. Si confronti quel finale con il verticalismo addirittura vertiginoso della celebre *Cataletto 12*, testo certamente di tutt'altro tenore, ma simile nel nesso di individuazione-autodistruzione associato a un movimento di discesa. ¹³

Elio Gioanola ha dedicato pagine suggestive alla dimensione della “profondità” nella scrittura sanguinetiana, giungendo alla conclusione che «il “profondo” della poesia di Sanguineti è la mancanza di profondità del verbale e del mentale puro, dove lo spessore vitale è sostituito dai vortici del pensiero ossessivo». ¹⁴ Chi scrive non si sente di condividere l'analisi psicanalitica contenuta nel saggio appena citato, se non altro per il rischio, spesso sfiorato, di appiattimento della figura biografica del poeta sul suo «doppio» letterario. In particolare, tratterei con una certa cautela l'affermazione secondo cui «le “cerebrazioni” organizzano un castello di onniscienza e di dominio intellettuale, o anche solo un argine di ossessioni allitteranti, contro una *radicale insicurezza ontologica primaria*». ¹⁵ Se è vero che nel profondo della poesia di Sanguineti non si cela altro che un'assenza di profondità, una «mancanza – come scrive Gioanola – di spessore esistenziale», ¹⁶ non necessariamente questa andrà ricondotta a una «fonda-

¹² Ivi, p. 67.

¹³ In particolare nella parte finale: «mi infilo in bocca una mia mano / scendo nella gola più profonda [...] e sotto, sempre più / dentro, giù [...] finché mi afferro infine, lì in fondo fino / al fondo, con il mio dito [...] l'anello del mio elastico sfintere: / e tiro forte, è fatta: mi rovescio le viscere», in *Cataletto 12*, in ID., *Segnalibro* cit., p. 344 (corsivi miei).

¹⁴ E. GIOANOLA, *Il profondo nelle poesie di Sanguineti*, in *Edoardo Sanguineti: ideologia e linguaggio*, Atti del Convegno internazionale (Salerno, 16-18 febbraio 1989), a cura di L. Giordano, Metafora edizioni, Salerno 1991, p. 78.

¹⁵ Ivi, p. 72 [corsivo mio].

¹⁶ Ivi, p. 73.

mentale paura di dissoluzione dell'io». ¹⁷ A un motivo, cioè, esclusivamente psicologico.

Nel finale di *Postkarten 62*, e in quello di *Cataletto 12*, se dissoluzione c'è, essa avviene comunque all'apice di un processo di individuazione, che la verticalità suggerita in entrambi i testi accentua e, in sostanza, allegorizza. Il profondo è descritto come dimensione verbale (*Postkarten 62*: «sprofondare dentro»; *Cataletto 12*: «scendere giù»), dunque dinamica, che solo a patto di esaurirsi nel proprio movimento rivela quella «mancanza di spessore esistenziale» ¹⁸ di cui sopra. Individuazione e dissoluzione sono insomma congiunti in un nesso dialettico, che a una prima lettura non sembra presente nell'articolo di giornale.

Quest'ultimo, anzi, riproponendo quasi con le stesse parole ciò che nella poesia appare come angosciante *cupio dissolvi*, ne volge il senso in positivo, ricavando dal motivo psicologico il motivo intellettuale, da quello personale quello sociale, ed estrapolando dal nesso individuazione-dissoluzione il secondo elemento soltanto. La «cancellazione dell'autore» è presentata come «meta ideale della dimensione logica del discorso»: ¹⁹ è dunque un tratto unificante, non semplicemente annichilente. Come infatti si legge poco più avanti, l'intellettuale «dovrebbe [...] atteggiarsi come colui che non si abbandona facilmente alla piena dei sentimenti che si cova in petto», ²⁰ servendosi della ragione per «fare argine [...] di fronte al vuoto sentimentale che si è aperto in troppe coscienze». ²¹

Sanguineti scriveva queste parole a circa due settimane dal rapimento di Aldo Moro (16 marzo 1978), evento che entrava di peso anche nell'articolo di Moravia. Il rischio concreto, per il poeta, era di diffondere, di

¹⁷ Ivi, p. 72.

¹⁸ Ivi, p. 73.

¹⁹ E. SANGUINETI, *Il sogno di una cosa* cit., p. 68.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.* Si veda, inoltre, per un possibile riscontro critico, il saggio del 1976 intitolato *Alcune ipotesi di una sociologia della letteratura*, ora in ID., *Cultura e realtà*, a cura di E. Riso, Feltrinelli, Milano 2010, pp. 179 ss. Interessanti, in particolare, le battute conclusive in cui si confuta la tesi di Spitzer per cui «ogni "stile" è una patologia che esiste come scarto da una norma» (ivi, p. 186). Chiosa Sanguineti: «Possiamo perfettamente accettare l'idea [...] ma qui aggiungeremo subito che quello che importa, poi, è il momento in cui questa patologia cessa di essere tratto individuale, acquista un significato oggettivamente sociale, viene socializzata» (*ibid.*). E ancora: «Ciò che nasce, patologicamente, come stile, agisce come ideologia. Definire un linguaggio, uno stile, importa dunque non in quanto decifrazione di un'espressione individuale, ma di un'assunzione sociale, di una oggettivazione di valore» (ivi, p. 187).

quel tormentato periodo storico, una lettura basata esclusivamente su un sentimento dell'assurdo, che avrebbe di conseguenza spostato il dibattito pubblico su un terreno paludoso, irrazionale e confuso. Come Sanguineti scriverà in un altro articolo, la vera sfida di un intellettuale ancora convinto del proprio ruolo di razionalizzatore degli eventi dell'attualità, era di resistere al processo di «sudamericanizzazione» della scena politica,²² combattendo le letture dietrologiche e golpiste con una rigorosa analisi critica del contemporaneo. Moravia rispondeva alla difficile circostanza storica degli ultimi anni '70 con una resa fatalistica e una proposta di chiusura nell'individualità; per Sanguineti, al contrario, la messa tra parentesi della sfera del privato era ancora l'unico modo per garantire una «praticabilità» del dibattito intellettuale. È per questo che qui si ritiene problematica, o quantomeno da problematizzare, l'affermazione secondo cui, ad agire nella scrittura poetica sanguinetiana, sia una diretta e a-dialettica «paura di dissoluzione dell'io».²³

Una sponda autorevole, in questa direzione, è offerta da Antonio Pietropaoli, che nel saggio *Unità e trinità di Edoardo Sanguineti*²⁴ riconosce giustamente nella «spersonalizzazione» dell'io poetico la chiave per comprendere la portata del «collettivismo» del secondo periodo sanguinetiano.²⁵ Secondo Pietropaoli, «Sanguineti contamina le ragioni della valutazione positiva del collettivismo data da Brecht [con] quelle del giudizio negativo di Adorno, che infatti v'intravede una sinistra fonte di massificazione e inidentità».²⁶ In questo senso, l'esito spersonalizzante caldeggiato in moltissimi testi tra *Wirrwarr* e *Cataletto* può essere ricondotto a un «ruolo ancipite, negativo ma capitale per il completamento dell'opera: l'abrasione dell'individuo borghese».²⁷

Pur nell'opinione che un'eventuale «funzione Adorno», nel caso di Sanguineti, sia da ipotizzarsi in maniera cauta e ponderata, si proverà ad ampliare il quadro offerto da Pietropaoli con un'ulteriore, possibile fonte, ancora una volta convocata in sede giornalistica, anche se in due articoli cronologicamente troppo lontani per un confronto diretto con i testi che si sta qui affrontando.

²² Cfr. ID., *Lo schermo e le ombre*, in «l'Unità», 21 maggio 1978, ora in *Scribilli* cit., p. 98.

²³ Cfr. E. GIOANOLA, *Il profondo nelle poesie di Sanguineti* cit.

²⁴ A. PIETROPAOLI, *Unità e trinità di Edoardo Sanguineti. Poesia e poetica*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1991.

²⁵ Cfr. *ivi*, pp. 92-97.

²⁶ *Ivi*, p. 97.

²⁷ *Ibid.*

In *L'associazione Genova*, articolo del 16 giugno 1981,²⁸ è contenuta un'inveittiva piuttosto polemica contro l'uso del termine «conformismo», tratta però da Antonio Gramsci, *Quaderno 14*, par. 61: «Conformismo significa poi niente altro che "socialità", ma piace usare la parola "conformismo" appunto per urtare gli imbecilli».²⁹ Non stupisce che il passaggio sia citato in occasione di una riflessione sul ruolo della scuola nella società di massa, ma nel prosieguo della lettura, sempre con il supporto di Gramsci, il «conformismo» è caldeggiato da Sanguineti come «quella *razionalità* che fonda il nostro essere umano, il nostro *essere sociale*, che lo plasma *storicamente*»,³⁰ rendendolo infine «libero nelle proprie determinazioni».³¹

Quasi un anno dopo, nell'articolo *Individualismo e associazionismo*, datato 14 aprile 1982,³² si legge un passaggio molto simile, ma dal *Quaderno 9*, par. 23:

Lotta contro l'individualismo – sono parole di Gramsci – è contro un determinato individualismo, e precisamente contro l'individualismo economico [...]. Che si lotti per distruggere un conformismo autoritario, divenuto retrivo e ingombrante, e attraverso una fase di sviluppo di individualità e personalità critica si giunga all'uomo-collettivo è una concezione dialettica difficile da comprendere per le mentalità schematiche astratte.³³

Si è ancora, come si vede, in un quadro di storicismo assoluto, che si oppone frontalmente all'individualismo borghese e che tuttavia mantiene, dialetticamente, i punti fermi di «individualità» e «personalità». Un ultimo indugio su questo aspetto: nell'articolo del 1981, Sanguineti si dimostra piuttosto consapevole della necessità di conservare ciò che Gramsci chiamava «spontaneità» e «sincerità»,³⁴ ma obietta: «sono un risultato e una mèta, una conquista e un obiettivo. Si ottengono, non si possiedono, si raggiun-

²⁸ E. SANGUINETI, *L'associazione Genova*, in «l'Unità», 16 giugno 1981, ora in *Gazzettini cit.*, p. 101.

²⁹ Ivi, p. 102. La citazione è tratta da A. GRAMSCI, *Quaderno 14*, par. 61, in ID., *Quaderni del carcere*, edizione critica dell'Istituto Gramsci, a cura di V. Gerratana, Einaudi, Torino 1975, p. 1720.

³⁰ Ivi, p. 103 (corsivi miei).

³¹ *Ibid.* (corsivi miei).

³² E. SANGUINETI, *Individualismo e associazionismo*, in «l'Unità», 14 aprile 1982, ora in *Gazzettini cit.*, p. 284.

³³ Ivi, p. 287. La citazione è tratta da Gramsci, *Quaderno 9*, par. 23, in ID., *Quaderni cit.*, p. 1111.

³⁴ Cfr. E. SANGUINETI, *L'associazione Genova cit.*, p. 102.

gono, non si detengono in partenza».³⁵ A essere esposto, qui, è il paradigma dell'identità come esito di un lavoro, dunque, gramscianamente, come costruzione storica, idea piuttosto cara a Sanguineti, e anzi dichiarata in vari luoghi della sua opera.³⁶

Ma si ritorni a *Postkarten* 62. L'interpretazione che ne dà Pietropaoli parte da un presupposto, a mio avviso, eccessivamente letterario: «La prima chiave di lettura del testo – scrive – è certamente la sua circolarità tematica, che incorpora il motivo della perdita di verginità e gioventù (ossia purezza) e la spiegazione di un desiderio di anonimato con l'istinto di morte».³⁷ In questo brano si tace di almeno due evidenze: la prima, è che le parole «gioventù» e «verginità» non vengono direttamente dalla penna di Sanguineti, ma da un articolo di Fortini,³⁸ la seconda, è che l'intero blocco centrale della poesia si dispone sintatticamente come una proposizione esplicativa («la poesia è ancora praticabile [...] io me la pratico [...] / praticamente così: // [ossia] con questa poesia molto quotidiana»), strettamente dipendente, sul piano semantico, da quel lemma capitale, «praticabilità». Si presuppone, dunque, un movimento di apertura e di confronto con l'esterno, come se l'autore volesse direttamente testare il principio di poetica esposto nell'incipit, movimento che Pietropaoli, d'altra parte, sembra neutralizzare in una sorta di autoreferenzialità tematica.

Ancora: «L'informazione basilare del testo è che per costruirsi uno stile "chiaro" c'è dunque bisogno di una chiarezza interiore, anche questa da costruirsi mediante un radicale movimento di perdita».³⁹ Anche in questo caso, la lettura rischia di scivolare verso un'eccessiva letterarietà: «chiarezza» è infatti un altro termine ricavato dall'articolo di Fortini, il quale, involontariamente, anticipa un dibattito sul linguaggio giornalistico, che qualche tempo dopo coinvolgerà anche Sanguineti.⁴⁰ Per quanto qui interessa, è importante

³⁵ Ivi, p. 103.

³⁶ Per una trattazione agile ma esaustiva della presenza, nella poesia di Sanguineti, del concetto di identità come risultato di un processo storico, cfr. E. TESTA, *Una costanza sfigurata. Lo statuto del soggetto nella poesia di Edoardo Sanguineti*, Interlinea, Novara 2011.

³⁷ A. PIETROPAOLI, *Unità e trinità* cit., p. 98.

³⁸ F. FORTINI, *Perché è difficile scrivere chiaro*, in «Corriere della Sera», 11 luglio 1977. L'articolo, scritto in uno stile polemico e paradossale, aveva come obiettivo il Ministro dell'Interno Cossiga e la sua risposta a un intervento televisivo di Marco Pannella, giudicata da Fortini, con una parola la cui chiarezza viene subito messa in dubbio, un atto di «sopraffazione».

³⁹ A. PIETROPAOLI, *Unità e trinità* cit., p. 98.

⁴⁰ Ma soltanto a partire dal 1980, quando il poeta pubblica sull'«Unità» il primo di una serie di articoli che hanno per tema il ruolo politico del quotidiano e il giusto linguaggio da tenersi in sede giornalistica. In questi scritti, il nucleo argomentativo principale riguarda il

sottolineare che, prendendo la parola e obiettando all'articolo fortiniano, l'io di *Postkarten* 62 assottiglia, per un momento, la differenza tra soggetto poetico e figura biografica. È questa una tattica ricorrente nella seconda fase, e in particolare proprio in *Postkarten*,⁴¹ ed è anzi una caratteristica che testimonia ulteriormente della volontà di aprire il testo poetico al presente storico. Ma «gioventù» e «verginità», come sottolinea Pietropaoli, rimandano a un'idea di «purezza». Che significa, allora, nell'economia di *Postkarten* 62, «che è molto meglio / perderle che trovarle»?

Al di là dell'evidente sarcasmo sullo stile di Fortini, ciò che l'io poetico sta insinuando sembra essere questo: che è meglio perdere la «purezza», perderla definitivamente, piuttosto che perderla e ritrovarla, ma in una forma mistificata, ossia letteraria, idealizzata. Se nella replica a Moravia si prendevano le distanze da una definizione esclusivamente sentimentale, individualistica, del ruolo dell'intellettuale, qui, a essere attaccato, è proprio l'accostamento tra «chiarezza» e «verginità», ritenuto evidentemente vago e fuorviante, proprio perché allusivo di una condizione di «purezza» primigenia.⁴²

È giusto, allora, osservare con Pietropaoli che incipit e chiusa rispondono a un principio di «circolarità tematica»,⁴³ sebbene non così autoreferenziale, ma a patto di misurare il tema della perdita sul precetto della «praticabilità». Se l'io abbandona la propria «purezza» lo fa a tutto vantaggio di una «impura» partecipazione al mondo, a seguito della quale, giustamente, «quella che potrebbe essere la solita denuncia di una condizione coatta di alienante mas-

concetto di «chiarezza», che Sanguineti, anche ricorrendo a Gramsci, separa da quello di «facilità», mostrandosi piuttosto ostile nei confronti di una comunicazione che sfrutti esclusivamente un linguaggio medio e da parlato quotidiano. Cfr. almeno E. SANGUINETI, *Il politico quotidiano*, in «l'Unità», 12 febbraio 1980, ora in *Ghirigori* cit., p. 85; ID., *Lettera a Cipputi*, in «l'Unità», 28 marzo 1980, ora ivi, p. 102; ID., *Scribilli*, in «Il Lavoro», 17 giugno 1980, ora ivi, p. 135.

⁴¹ Si rimanda, ancora, a ID., *Postkarten* 61 cit.

⁴² Sanguineti, che almeno sul tema della «chiarezza» condivideva le posizioni espresse da Adorno nell'aforisma *Morale e stile* (cfr. Sanguineti, *Lettera a Cipputi* cit.), non avrebbe probabilmente approvato nemmeno le tante riserve mostrate da Fortini su che cosa volesse dire, esattamente, scrivere in modo «chiaro». Si veda in particolare questo passaggio: «Sopraffazione è insomma una parola insufficiente. Ma allora addio semplicità e immediatezza. Meglio non spiegare nulla e non dire nulla», in F. FORTINI, *Perché è difficile scrivere chiaro* cit. Non solo il pragmatico Sanguineti avrebbe trovato «sopraffazione» una parola più che sufficiente, e anzi decisamente «chiaro», ma avrebbe davvero scorto in questo passaggio, e in generale nella parte finale dell'articolo, un rischio concreto di caduta nell'afasia per eccesso di puntigliosità critica.

⁴³ A. PIETROPAOLI, *Unità e trinità* cit., p. 98.

sificazione dell'io, viene assunta e tramutata in un momento costruttivo di autoespropriazione, di liberazione dalla propria individualità borghese». ⁴⁴

Apprendosi a una condizione di "impura praticabilità", l'io ridiventa, insomma, pienamente storico e linguistico. Sebbene declinato in tutt'altra chiave, quel verso finale, «oggi il mio stile è non avere stile», risuona delle medesime armoniche che era possibile captare nel *Sogno di una cosa*: non avere stile significa coincidere con uno stile universale, collettivo, del tutto socializzato e storicizzato. Per utilizzare le già citate parole di Gramsci, raggiungere «l'uomo-collettivo» significa estraniare, nei suoi contenuti, l'individualismo borghese, capovolgendone su di un piano storico-sociale il miraggio d'autenticità. Se in sede giornalistica ne vengono discusse le ricadute in termini di «praticabilità» di una pubblica comunicazione, la sede poetica ne mostra direttamente le cicatrici, presentando un soggetto angosciosamente consapevole della propria precarietà psichica ed esistenziale.

⁴⁴ Ivi, p. 99.

Fausto Curi

LO SPADINO DI GIACOMO

Credo che abbiamo tutti perso molto, non avendo potuto conoscere la lezione su Leopardi che Edoardo Sanguineti tenne per il suo esame di Libera docenza. Dovette essere una lezione bellissima, se piacque molto a Mario Fubini. Che presiedeva la commissione esaminatrice e non mancò di esprimere il suo consenso. Edoardo mi accennò con poche parole a quell'evento. Mi parve ancora molto contento (era trascorso qualche anno) sia del risultato in sé sia del favore di Fubini. Resterebbe solo da vedere, oggi, se nell'archivio Sanguineti vi siano appunti relativi a quella lezione e se il figlio di Edoardo, professor Federico, abbia conoscenza migliore della nostra di quel fatto.

Che la lezione riguardasse i *Canti* la rende ancora più interessante, dal momento che dei sei saggi che complessivamente Sanguineti ha dedicato a Leopardi solo uno tocca la poesia, e precisamente quello che prende il titolo da una prova di non straordinaria importanza quale è, o pensiamo che sia, *Nelle nozze della sorella Paolina*. Che Sanguineti, parlando assai poco del testo in quanto tale, così commenta:

Singolare, abbiamo detto, non stravagante è questa canzone leopardiana. Ma leopardiana, a dire il vero, sarà piuttosto l'idea di stravaganza. E non concerne questa canzone, ma le canzoni di Leopardi, in genere, e anzi i *Canti*, che forse è tempo di leggere davvero, ormai, in prospettiva eversivamente parodica.¹

¹ E. SANGUINETI, *Nelle nozze della sorella Paolina*, in ID., *Il chierico organico. Scritture e intellettuali*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2000, p. 134.

Non senza aggiungere, avviandosi alla fine:

Il problema più largo, delle stravaganze leopardiane in genere, e dei suoi rovesciamenti parodici, esigerebbe per sé, ovviamente, una riflessione più articolata e complessa, e una diversa occasione, dunque. Alla quale, di necessità, per questa volta, conviene rinviare.²

Care amiche e cari amici, «una diversa occasione», per quello che io ne so, non c'è, purtroppo, mai stata. Restiamo quindi tutti, io credo, con la forte curiosità di conoscere qualcosa, o molto di più, di quei «rovesciamenti parodici». E, badate, non penso soltanto agli archivi. Penso anche, e soprattutto, trascorsi dieci anni dalla scomparsa di Edoardo, a qualche giovane, donna o uomo, che trovi il coraggio di esplorare adeguatamente non solo quegli archivi, ma la possibilità stessa di verificare se la strada soltanto segnalata da Edoardo sia utilmente percorribile. Forse la nostra non è curiosità, è una sorta di lascito, di mandato che abbiamo ricevuto.

Torniamo al rapporto di Sanguineti con la poesia di Leopardi, quella poesia che, stando alle apparenze, si potrebbe pensare che gli piacesse poco. Ricordiamoci che, per Edoardo, Leopardi era un reazionario. Sappiamo tutti che importanza avevano i reazionari, da Dante a Pound, per la cultura di Sanguineti. Prescindendo da questo, credo che si possa osservare che non era la poesia di Leopardi che piaceva poco a Sanguineti, a piacergli poco era probabilmente il modo in cui la poesia di Leopardi è stata interpretata fino a oggi. È a questo punto che potrebbe e dovrebbe nascere, sembra, una nuova lettura dei *Canti*, una lettura «in prospettiva eversivamente parodica».

Detto questo, c'è dell'altro da aggiungere. E cioè che c'erano cose di Leopardi che a Sanguineti interessavano più della poesia leopardiana. Così come c'erano cose di Foscolo che lo interessavano più della poesia foscoliana.

Di questo passo si potrebbe forse arrivare all'assurdo di pensare che fosse la poesia in generale, la poesia in quanto tale, a interessare poco a Sanguineti. La verità è un'altra ed è a un passo. E quel passo non è difficile da compiere. La poesia che piaceva a Sanguineti era, naturalmente, in primo luogo, la poesia «che, se si può, quando si può, si fa», come egli scriveva in *Tra liberty e crepuscolarismo*,³ parlando di sé, ma non soltanto di sé, anzi, quasi chiamando a raccolta altri allora giovani poeti. Era insomma, la sua stessa poesia, percepita e vista, in quel momento, più come azione, più come intervento, che come

² Ivi, p. 135.

³ Id., *Tra liberty e crepuscolarismo*, Mursia, Milano 1961, p. 39.

comunicazione. E che, del resto, anche in seguito egli continuerà a intendere come un modo di interpretazione del mondo che non lasciava intatto il mondo, anche se non arrivava a cambiarlo. Sanguineti si è sempre mosso fra questi due poli: interpretazione-azione, cercando sempre un'interpretazione che, per quanto era possibile, non lasciasse intatto il mondo, e un'azione che il mondo lo significasse, gli desse un senso. Diciamo meglio: cercando sempre una scrittura, sua o di altri, che fosse un'ermeneutica della storia del mondo. Scrittura, dico. Quindi poesia, narrativa, teatro, psicoanalisi, sociologia, antropologia... Vista in questo orizzonte, la poesia finiva per non avere alcuna primazia. Qualunque fosse il linguaggio, era la capacità di significazione di un testo che diventava importante. La capacità storico-semantiche, si badi, non la forza poetica. Non solo, pertanto, *Nelle nozze della sorella Paolina* poteva essere altrettanto importante, o più importante, dell'*Infinito*, ma lo *Zibaldone* avere un valore maggiore delle *Operette morali*. Non si trattava di estetica, si trattava di gnoseologia. Meglio, si trattava di ermeneutica materiale. E l'evidenza storico-materiale risultava, fra i criteri che guidavano la ricerca, il più pertinente e il più efficace. La storia del mondo era rimessa sui suoi piedi, avrebbe forse detto Sanguineti. Bisogna capirlo bene, il Sanguineti. Gli interessava, naturalmente, la sua poesia, gli interessavano tutte le forme di comunicazione nelle quali si incanalava la sua scrittura, ma non lo interessava meno capire dal profondo le forme che il mondo umano aveva assunto e stava assumendo. Forme materiali, s'intende. Le sole delle quali, d'altro canto, egli ammettesse l'esistenza. E non soltanto forme artistiche. Perché dal *Capitale* di Marx aveva imparato che sono le forme materiali che gli uomini danno a ciò che producono, sono i modi della produzione ciò in cui fondamentalmente consiste la storia umana, cioè la vita. Era uno storico materialista, anche se passava per un letterato. Gli piaceva Dante, anche se lo giudicava un "reazionario", sia perché Dante era il «miglior fabbro», sia perché, con un'intelligenza non molto diversa da quella che avrebbero esercitato in seguito altri grandi "reazionari", Dante aveva compreso che i banchieri e le banche stavano dando una forma diversa al mondo, una forma preborghese o protoborghese. Le «poppe» che le «sfacciate donne fiorentine» esibivano, così come la «catenella» e la «corona», non diversamente esibite, che facevano inorridire Cacciaguida, erano soltanto la conseguenza, ma una conseguenza ben soda, concreta, pratica, materiale, dei fiumi di danaro che quei banchieri facevano scorrere per tutta Europa. Certo, l'indignazione di Dante aveva assunto i modi della poesia, ma questo, sempre trattandosi di modi e di forme, non la rendeva meno efficace e significativa. Poiché una forma ha sempre un significato, erano i significati ciò di cui, alla fine, Sanguineti andava in cerca. Trovandoli o nelle proprie indagini o nelle indagini di Marx, di Freud, di Groddeck, di Mauss, di Lanternari, di Boccaccio,

di Foscolo, di Leopardi, di Lucini, di Ungaretti, di Montale... Quelle indagini "formali" Edoardo le ha proseguite fino ai suoi ultimi giorni, trasferendole nella musica, nella pittura, nel cinema, visitando musei, pinacoteche, gallerie, chiese, monumenti, quasi sempre mettendo a profitto le poche ore libere che gli restavano dalla visita a una città cognita o incognita per una lezione, una conferenza, una lettura, un dibattito, una tavola rotonda. Già anni prima della morte, quando gli chiedevo come stesse, mi rispondeva invariabilmente: «Sono stanco». Non stanco di conoscere. Stanco della fatica che spesso occorre fare per assolvere il dovere di conoscere

Una sera, durante una chiacchierata, non senza accalorarsi nel parlare, Sanguineti mi disse che, a suo giudizio, Giacomo Leopardi non si è mai idealmente spogliato dello spadino nobiliare che aveva indossato da giovanetto nel palazzo di Recanati. Dissi a Sanguineti che non ero d'accordo e che l'idea della perennità di quello spadino mi pareva – e mi pare ancora – poco persuasiva. Giusto e conveniente, al contrario, mi è sembrato cercare di rendersi conto di quanto di "borghese" (nel senso più ampio e insieme più preciso che la parola può avere) sia presente nella vita e nel lavoro di Leopardi, e segnatamente nelle sue *Operette morali*. Forse – per cercare di essere il più possibile vicini alle nostre intenzioni – Edoardo vedeva, come me, soprattutto l'aspetto prevalente della condizione di Giacomo, che era una condizione duplice, nella quale si congiungevano o si mescolavano l'aristocratico e il borghese. Ma Edoardo vedeva prevalere l'aristocratico, io vedevo e vedo prevalere il borghese. L'aristocratico (il cattolico, il tradizionalista) ha certo prevalso fino a quando Giacomo è rimasto a Recanati. Ma quando lascia Recanati, si può dire che davvero Giacomo, insieme con lo spadino, perde la verginità. Esce dalle «favole antiche» e entra nella società borghese, incontrando subito il danaro e i modi di produzione propri del protocapitalismo. Davvero si può credere che quei modi non abbiano, in qualche misura, influenzato la sua sensibilità e il suo pensiero?

Quella discussione con Sanguineti è stata, per me, un buon avvio a una riflessione che non è più cessata. E durante la quale mi sono sentito sollecitato soprattutto ad analizzare alcune *Operette morali* che mi sono parse particolarmente significative; e ad affrontare delle questioni riguardanti Leopardi che a me sembrano interessanti, anche se per qualcuno, forse, non lo sono. Da quella riflessione, molto libera e varia, ma non sprovvista di una sua interna unità, fatta anche di rinvii espliciti e impliciti, sta forse nascendo un libro.

Che, posto che davvero nasca, non può non partire da un passo del *Manifesto* di Marx e Engels. Il passo è notissimo. Conviene però rileggerlo per capire se possa aiutare a intendere meglio la condizione di Giacomo Leopardi. Del Leopardi, dico, uscito da Recanati, che certo porta con sé molte

impressioni e molti ricordi di infanzia e di adolescenza, ma che è ormai inserito nella società borghese. Il Leopardi, per intenderci, dei giorni di Milano e dell'anno di Bologna. Per forza di cose, dapprima, poi, probabilmente, di buon animo, egli fa parte, a suo modo, di quella "borghesia" che, come hanno scritto Marx e Engels nel *Manifesto*, «ha spogliato della loro aureola tutte le attività che fino allora erano venerate e considerate con pio timore». ⁴ Cosicché ora «gli uomini sono finalmente costretti a guardare con occhio disincantato la propria posizione e i propri reciproci rapporti». ⁵ Sempre Marx, nelle *Teorie sul plusvalore*, ha osservato, come è noto, che

Il Milton produsse il *Paradiso perduto* [...] per lo stesso motivo per cui un baco da seta produce seta. Era una manifestazione della sua natura. Egli vendette successivamente il prodotto per cinque sterline. Ma il proletario di Lipsia, che fabbrica libri (per esempio compendi di economia politica) sotto la direzione del suo editore, è un *lavoratore produttivo*; perché fin dal principio il suo prodotto è sussunto sotto il capitale, e viene alla luce soltanto per la valorizzazione di questo. ⁶

Leopardi non è certo identificabile con «il proletario di Lipsia». Ma, per quanto riguarda i modi della produzione, egli non si trova in una situazione molto diversa da quella del "proletario", se è vero che nella parte iniziale della sua carriera, è stato regolarmente stipendiato dall'editore milanese Antonio Fortunato Stella, e per opere non soltanto "creative". Superfluo notare che era soprattutto Giacomo ad essere «costretto a guardare con occhio disincantato la propria posizione». Che, ciò nonostante, egli potesse continuare a pensare a sé stesso soltanto come al "conte Leopardi", sembra difficile da credere. Quello che veramente conta, nella vita e nella carriera di Giacomo Leopardi, è, insomma, oltre alla sua opera di scrittore, la sua condizione sociale, o meglio, la sua condizione pratica, materiale, di intellettuale borghese. Una condizione che egli, inizialmente, accetta suo malgrado, ma alla quale poi a poco a poco finisce per assuefarsi e *conformarsi*. Tirando le somme, è indubbiamente un intellettuale borghese colui che, inserito in un contesto protocapitalistico, scrive e pubblica libri su commissione e ne trae un modesto guadagno.

⁴ K. MARX, F. ENGELS, *Manifesto del partito comunista*, traduzione e introduzione di D. Losurdo, Laterza, Roma-Bari 1999, p. 49.

⁵ Ivi, p. 50.

⁶ K. MARX, *Teorie sul plusvalore*, in ID., *Il capitale*, a cura di E. Sbardella, traduzione di R. Meyer, Newton & Compton, Milano 2007, pp. 599-600.

Nunzia D'Antuono

PRIMA DELLA *WUNDERKAMMER*, TRA SALERNO E NAPOLI

Nella Torino tra il '45 e il '48, i veri banchi del liceo erano fuori delle aule. Già si arrivava in classe con l'ultimo numero del «Politecnico»: gli americani erano quelli di Fernanda Pivano: nel pomeriggio c'era da sentire Quasimodo, il quale avendo staccato da poco la sua cetra dai suoi salici, leggeva endecasillabi sciolti in una saletta di fronte alla Camera del Lavoro: e alla sera c'era Casella, quasi moribondo, che suonava ancora Bach (il giorno che morì, io ho pianto).¹

1. Nel 1974 con queste parole Sanguineti ricordava gli anni del liceo. Qualche traccia di quella Torino a cavallo tra il quarto e il quinto decennio del secolo scorso è conservata in provincia di Salerno, nella biblioteca comunale di Cava dei Tirreni,² alla quale anni or sono Federico Sanguineti donò parte dei volumi in suo possesso. Insieme a essi, tutti con dedica autografa del padre al figlio, è conservata anche una copia della *Città di pittori* di Piero Bargellini, appartenuta a un Edoardo appena quindicenne, che vergò la nota di possesso con l'evidentemente già prediletto inchiostro verde.³

Nella stessa biblioteca è custodita anche una miscellanea, il cui contenuto ci riporta ugualmente al '48 con due ritagli di «Nouvelles Littéraires» del 9 settembre: un sonetto del 1859, *Réponse*, testo inedito di Mallarmé, pubblicato per la prima volta in occasione del cinquantenario della morte del poeta francese e un articolo di Paulette Falconnet, *Mallarmé à Valvins*. Un

¹ E. SANGUINETI, *Quando andavo al liceo*, in «l'Espresso», 17 novembre 1974, da leggersi ora in ID., *Giornalino 1973-1975*, Einaudi, Torino 1976, p. 121.

² Ringrazio i responsabili della Biblioteca comunale *Canonico Aniello Avallone*, in special modo la dott.ssa Federica Clarizia, per la cortesia e per la disponibilità che hanno facilitato non poco la mia ricerca.

³ P. BARGELLINI, *Città di pittori*, Vallecchi, Firenze 1937.

Sanguineti ventunenne, il 7 marzo 1951, ritagliava dalla «Stampa» l'articolo di Adolfo Franci, *Una fotografia di Mallarmé*. Il faldone della biblioteca di Cava dei Tirreni raccoglie anche alcuni estratti, come *Il «Racconto critico» di Debenedetti*.⁴

Con la consultazione del fondo Federico Sanguineti – che comprende volumi e due cartelle contenenti estratti, ritagli, cartoline e qualche appunto, tutti di Edoardo – aveva inizio il mio viaggio nella *Wunderkammer*, che si è mosso seguendo altre due direttrici.

2. Ho seguito le tracce del Sanguineti professore dell'università di Salerno, iniziando a ricercare le tesi che lo ebbero come relatore tra il 1969 e il 1974 e, parallelamente, ho cercato di ricostruire il legame culturale – fatto di testi, parole e azione – tra Sanguineti e Mario Persico, intrecciandosi, come si vedrà, ben prima che il professore giungesse a Salerno.

Nell'archivio dell'Università di Salerno ho censito ottantacinque tesi discusse tra il 1969 e il settembre 1974, anno in cui Sanguineti lasciò l'ateneo salernitano (anche se la tesi sul *Lessico di Svevo nei romanzi* reca il timbro di consegna in segreteria del 7 aprile 1975).

Tra le tesi sono conservati anche i dattiloscritti di Renato Aymone su *Saba e la psicoanalisi* (1969-1970), Carmina Emma Grimaldi su *Linguaggio e stile nei racconti di Cesare Pavese* (1969-1970), Epifanio Ajello, *Il Montale del «Diario del '71 e del '72»* (1973-1974).

Molti dei titoli delle tesi assegnate da Sanguineti richiamano gli articoli apparsi tra il 1974 e il 1975 e poi raccolti in *Giornalino: Le parole di Pareto* (1° novembre 1973), *Le parole di Valera* (10 gennaio 1974), *Le parole di Faldella* (27 febbraio 1975), *Le parole di Migliorini* (26 giugno 1975), *Le parole di Mastriani* (4 dicembre 1975).⁵

Nove tesi indagano le parole: *Le parole di Montale*, *Le parole di Matilde Serao*, *Le parole di Vittorini* (da «Piccola borghesia» a «Uomini e no»), *Le parole di Campana*, *Le parole di Guido Gozzano nella «Via del rifugio»*, *Le*

⁴ Il saggio fu pubblicato, come è noto, nel quinto volume dedicato ai *Critici della Letteratura italiana*, diretta da Gianni Grana ed edita per la casa editrice Marzorati. Con il titolo *Cauto omaggio a Debenedetti* il saggio si può leggere anche in E. SANGUINETI, *Tra Liberty e Crepuscolarismo*, Mursia, Milano 1965², pp. 183-193.

⁵ Gli articoli: *Le parole di Pareto* («Paese Sera», 1° novembre 1973), *Le parole di Valera* («Paese Sera», 10 gennaio 1974), *Le parole di Faldella* («Paese Sera», 27 febbraio 1975), *Le parole di Migliorini* («Paese Sera», 26 giugno 1975), *Le parole di Mastriani* («Paese Sera», 4 dicembre 1975) sono ora da leggersi in E. SANGUINETI, *Giornalino 1973-1975* cit., rispettivamente alle pp. 39-42, 57-59, 139-142, 180-183, 228-231.

parole di Sergio Corazzini, *La parola di De Amicis*, *Le parole del giovane Palazzeschi*, *Le parole di Pirandello (il teatro)*. Cinque tesi si muovono tra “repertorio tematico” e “analisi tematica” dei romanzi giovanili di Palazzeschi, D’Annunzio, Gramsci, Carlo Levi, Pasolini. Tre tesi analizzano *Linguaggio e stile nei racconti di Cesare Pavese*, *La sperimentazione stilistica in “Conversazione di Sicilia”*, *Lo stile di Moravia: uso dell’aggettivo*.

Tra le tesi salernitane dodici hanno nel titolo l’esplicito richiamo al lessico: *Il lessico di Svevo nei romanzi*, *Il lessico di U. Saba*, *Il lessico di Pascoli*, *Il lessico di Vittorio Imbriani*, *Il lessico di Fenoglio*, *Il lessico di Giordano Bruno*. *La cena delle ceneri*, *Il lessico di Quasimodo*, *Il lessico di Pavese in “Lavorare stanca”*, *Il lessico di Giorgio Manganelli*, *Il lessico di Fausto Maria Martini nelle “Poesie provinciali”*, *Il lessico di Francesco Jovine*.

Tra le restanti tesi, accanto a quelle su *Moravia surrealista e satirico* e sul *Mondo di Elsa Morante*,⁶ ne registriamo alcune che come titolo riportano semplicemente il nome dell’autore oggetto di studio (*Sergio Corazzini*, *Giorgio Manganelli*, *Alberto Savinio*),⁷ mentre solo in un caso è scelto come titolo quello dell’opera studiata e si tratta di *Pinocchio* (1972). Sullo scomodo Pinocchio, reputato «testo capitale della letteratura moderna», Sanguineti è tornato in interviste e conversazioni private. Nel 2006 – come è noto – a Genova prese parte al dibattito una *Parabola senza profeti*, che anticipò il debutto alla Tosse del *Cammina cammina*, *Pinocchio* di Tonino Conte.⁸ Sanguineti parlò del testo di Collodi come di un «libro anti-teologico, una storia che insegna a ridere e a cavarsela sempre», al contrario del «“maledetto” libro *Cuore*», che «insegna solamente a piangere».⁹ Nella tesi salernitana del 1972 è analizzata proprio «la loquela toscana» che «contribuisce all’immediatezza del sentimento, all’arguzia bonaria, a un modo “esistenziale” di porsi di fronte ai problemi della vita».¹⁰

⁶ D. BUA, *Moravia surrealista e satirico*, tesi discussa nell’a.a. 1968-1969; F. FITTIPALDI, *Il mondo di Elsa Morante*, tesi discussa nell’a.a. 1969-1970.

⁷ M.G. COSTA, *Sergio Corazzini*, tesi discussa nell’a.a. 1968-1969; M. MITIDIERI, *Giorgio Manganelli*, tesi discussa nell’a.a. 1971-1972; L.M. PACE, *Alberto Savinio*, [s.a.].

⁸ Lo spettacolo di Tonino Conte debuttò in prima nazionale il 15 marzo del 2006 e restò in cartellone fino all’8 aprile dello stesso anno. Fu preceduto il 13 marzo dal dibattito, che si svolse nella sala “Dino Campana” del teatro genovese, cui parteciparono, tra gli altri, Elena Loewenthal e il cardinale Tarcisio Bertone. Già nel 1996 Tonino Conte aveva portato in scena *Nel campo dei miracoli o il sogno di Pinocchio*, con musiche di Nicola Piovani.

⁹ R.S., *Chiesa e laicità, scomodo Pinocchio*, in «la Repubblica» (Genova), 15 marzo 2006, p. 9.

¹⁰ Citazione tratta dal dattiloscritto di E. VILLANO, *Pinocchio*, tesi discussa nell’a.a. 1970-1971. In *Elogio del buon motto* Sanguineti scriveva: «Che cos’è, propriamente, un “motto” o,

Le “parole” nelle tesi salernitane occupano una posizione predominante, perché come leggiamo in *La parola e la cosa*: «non è mica questione di mere parole, si sa, ma di concetti scientificamente fondati, di metodologia e dunque di ideologia».¹¹

Le tesi dal titolo *Le parole di... Lessico di...* presentano sostanzialmente la stessa struttura: una breve introduzione e un nutrito repertorio dei termini, che è diviso per famiglie di voci,¹² oppure proposto in rigido ordine alfabetico.¹³ La tesi dedicata al *Montale della “Bufera”* è arricchita da un dizionarietto di ottantaquattro termini che vanno da *Aloé* a *Zinnia*.¹⁴

L'indagine sulle *Parole di Matilde Serao* non pretende di offrire un'interpretazione sistematica e organica della scrittrice, piuttosto, attraverso lo studio delle parole più rilevanti, tenta di arrivare al nucleo delle ispirazioni e delle preferenze della scrittrice, di cui sono analizzati ben ventuno tra racconti e romanzi, tra i quali *Fantasia*; *Nel paese di Gesù*; *Il paese di Cuccagna*; *Il romanzo della fanciulla*; *Storia di due anime*; *Suor Giovanna della croce*; *La virtù di Checchina*; *Il ventre di Napoli*. La ricca e dettagliata ricerca di vocaboli porta a concludere che la migliore Serao è quella che dipinge il popolo napoletano, visto nel suo ambiente, con le sue abitudini e le sue frenesie.

Le 934 pagine del lavoro di tesi sono divise in capitoli sulle diverse “famiglie di voci” che sono state usate con una certa frequenza e interesse da Matilde Serao: *Moda, Arredamento, Voci straniere, Voci dialettali, Voci tecniche e gergali, Botanica, Profumi, Colori, Zoologia, Gioco, Ricamo*. L'analisi è svolta con l'ausilio di numerosi dizionari che vanno dall'Altamura all'Andreoli, cui si aggiungono il *Dizionario Etimologico Italiano* di Carlo Battisti e Giovanni Alessio, il Devoto-Oli, i primi volumi del *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, il Panzini, il Rizzoli Larousse e il Tommaseo-Bellini. Interessante la nota in cui si ricorda che «le voci lottistiche sono state interpretate con l'ausilio di studiosi del lotto, grazie alle loro comunicazioni orali».¹⁵

per intenderci meglio, un “buon motto”, un “leggiadro motto”? Questa questione, ai giorni nostri vertiginosamente frivola, ha una sua storia culturale di estremo spessore e di altissimo decoro». Cfr. E. SANGUINETI, *Elogio del buon motto* («Giorno», 4 maggio 1975), ora in ID., *Giornalino 1973-1975 cit.*, p. 165.

¹¹ E. SANGUINETI, *La parola e la cosa* («Paese Sera», 2 ottobre 1975), ivi, p. 203.

¹² M.T. RIZZO, *Le parole di Matilde Serao*, tesi discussa nell'a.a. 1972-1973.

¹³ E. DE PLATO, *Il lessico di Svevo nei romanzi*, tesi discussa nell'a.a. 1973-1974.

¹⁴ S. TENUTA, *Il Montale della ‘Bufera’*, tesi discussa nell'a.a. 1968-1969.

¹⁵ I virgolettati sono tratti dal dattiloscritto di M.T. RIZZO, *Le parole di Matilde Serao cit.*, p. 934.

La tesi sul *Lessico pascoliano*¹⁶ scheda *Tecnicismi* (nomi di animali, piante arboree, piante erbacee, macchine utensili, utensili, nomi di fiori, nomi propri di persone, animali, Santi, divinità, cognomi e soprannomi, strumenti musicali, mesi e stagioni, monti, colli, città...), *Onomatopoeie* (vere e proprie o pure, di genere), *Nomi alterati*, *Colori*. Una attenta e accurata consultazione dello *Schedario*, permette di rilevare che i vocaboli più usati da Pascoli sono, in ordine decrescente di presenza, comprese le varianti dei vocaboli stessi:

Bianco (222 presenze, varianti comprese); nero (216); rosso (128); verde (93); rondine e grano (71); campana (70); strido (66); Rosa (65, nome); azzurro e Dio (62); rosa (60, colore); ronzo (51); biondo (50); Maria (49); cipresso (46); rombo (42); cane (41); ape (39); oro (39, colore); pioppo e vite (37); rosa (Fiore, 35); cincia-cinciallegra e Viola (nome, 31); Castagno (30); frullo (29); rana (28); olmo (25); grillo, quercia, rimbombo, bisbiglio (24); estate e fragore (23); falce-falciola e muglio (22); murmure, mormorio (21); scroscio, ululo e celeste (20).¹⁷

Lo studio dedicato al *Lessico di Svevo nei romanzi* ha incontrato difficoltà perché lo scrittore triestino non fa un uso delle parole che sia sempre «il più rispondente». Per questo motivo nella tesi è stato condotto un ampio spoglio delle parole «per dar modo di cogliere il maggior numero possibile di elementi di individuazione, oltre che della lingua, anche della sua ideologia». ¹⁸ L'analisi ha mirato a cogliere quegli elementi che, seppur non notevoli per l'evoluzione della lingua, meritano di essere messi in evidenza. Il criterio adottato per la scelta dei vocaboli ha raggruppato: *Voci di uso raro o coniate dall'autore*; *Voci di provenienza dialettale*; *Voci cadute in disuso e riprese dallo Svevo*; *Voci impiegate dallo Svevo in accezioni diverse da quelle usuali*; *Voci che giovano a caratterizzare il mondo dell'autore*.

Tra le voci analizzate sono elencati molti neologismi, tra i quali ricordiamo, almeno: *Canicida*, *Capovilla*, *Ciocolatte*, *Disamina*.¹⁹ Interessanti sono anche le annotazioni relative a: *Notabenare*, voce che non è stata riscontrata nei dizionari consultati e che Svevo riporta, così come i barbarismi, in corsivo, forse – si ipotizza – a significare che l'espressione è stata da lui coniatata.

¹⁶ C. MONTELLA, *Il lessico pascoliano*, tesi discussa nell'a.a. 1972-1973.

¹⁷ Ivi, p. 29.

¹⁸ La citazione è tratta dal dattiloscritto di E. DE PLATO, *Il lessico di Svevo nei romanzi* cit., p. III.

¹⁹ Si ricordi, a tale proposito, l'incessante ricerca sanguinetiana di quelli che Tullio De Mauro ebbe a definire “neologismi occasionali”.

La voce *Occhialuto* è stata riscontrata solo in un «dizionario recente», ciò fa presupporre che essa fosse entrata nell'uso linguistico solo ai primi del '900. Anche *Pensionamento*, *Per cento* e *Pieghettature* sono schedati come termini entrati nell'uso linguistico solo nel '900. La tesi prende in esame 418 parole, più della metà di esse, esattamente 242, risalgono ai primi secoli della lingua italiana (2 al XII secolo; 86 al XIII secolo; 154 al XIV secolo) e pertanto hanno conosciuto una tradizione che si è ben consolidata nell'uso attraverso i secoli.

Pur tuttavia, Svevo recupera parole che erano cadute subito in disuso come, ad esempio, *brigare*, *conchiudere*, *dirittezza*, *conglutinato*, *campo per agio*, *dimandare*, *interpolare*. Di altre parole, che erano in uso fino al XVI secolo, Svevo ha operato una ripresa: *assedere*, *attendersi*, *chiacchiera*, *dinotare*, *corame*, *imbolsito*, *incassatura*, *incrudelito*. Le restanti 176 parole risalgono ai secoli successivi con una percentuale maggiore per il XVI secolo (60 parole), molte delle quali sono da ricondurre all'area toscana come *abbacinare*, *accasato*, *accomodare*, *amalgama*. Per i secoli restanti sono state rilevate le cifre seguenti: secolo XV, parole 21; secolo XVII, parole 36; secolo XVIII, parole 13; secolo XIX e XX, parole 46. Alcune, come *avvilente* e *coltrinaggi*, risultano essere deformazioni di parole correnti; altre, come *speditura* per *spedizione*, e *centrico* per *centrale* sono riconducibili probabilmente all'uso triestino. L'ipotesi sembra essere confermata dal fatto che *centrico* è riscontrabile, ad esempio, anche in Carlo Stuparich. Dalla tesi emerge che Svevo da una parte si è mantenuto fedele, nella scelta delle parole, alla tradizione linguistica italiana, d'altra parte ha contribuito, soprattutto con le tante riprese segnalate e con l'introduzione di qualche vocabolo o diversa accezione di esso, ad arricchire il patrimonio linguistico nazionale. Ciò non è da sottovalutare quando si esprime una valutazione critica dell'autore al quale proprio l'uso improprio della lingua ha nociuto non poco.

In due tomi è analizzato *Il lessico di Fenoglio*²⁰ con l'obiettivo di porre in evidenza la complessità del linguaggio di cui l'autore si è servito nella sua notevole produzione narrativa. Il dattiloscritto raccoglie le voci *Arcaiche*, *Letterarie*, *Poetiche*, *Disusate e riprese*, *Non comuni (rare)*, *Dialettali e regionali*, *Volgari*, *Gergali*, *Straniere (penetrate in modo diverso e con diversa fortuna nella nostra lingua)*, *Nuove (o perché coniate da Fenoglio o perché create in tempi piuttosto recenti da altri)*, che lo scrittore ha adoperato come mezzo di

²⁰ A.M. MAFFEI, *Il lessico di Fenoglio*, tesi discussa nell'a.a. 1973-1974. Il primo tomo schedata le voci da *Abbeveratore* a *Narcotizzato*, il secondo è dedicato ai termini che vanno da *Nauseatamente* a *Zompare*. A p. 786 inizia l'elenco generale delle voci commentate.

espressione, seguendo una concezione e una interpretazione personale della questione linguistica italiana.

Molti sono i neologismi registrati: *Adolescenziiale*,²¹ *Allusività*,²² *Artriticamente*,²³ *Colloquialità*,²⁴ *Consensualmente*,²⁵ *Improcrastinabile*,²⁶ *Lancinare*,²⁷ *Maldigola*,²⁸ *Masochistico*.²⁹ Dall'analisi di sette libri di narrativa di Fenoglio che erano stati pubblicati fino al 1974 emergono 1500 voci non comuni, gran parte nuove, coniate dallo scrittore di Alba.

Uno studio è dedicato anche alla *Parola di De Amicis*,³⁰ in cui sono indagate le voci e le locuzioni nuove, le voci dialettali, i termini tecnici e le parole straniere. L'indagine condotta sul lessico dello scrittore torinese ha voluto essere una verifica di quanto è affermato nell'*Idioma gentile*, una rassegna del linguaggio usato giornalmente, dei modi di dire regionali e degli atteggiamenti usati da molti nell'esprimersi, l'autore fa «una corsettimana allegra per vedere i modi proverbiali, i motti lepidi e arguti», soffermandosi acutamente sulla lingua approssimativa ricca di neologismi e di sinonimi, e su tutte quelle espressioni per le quali ci si chiede: «è un errore, non è un errore?». ³¹ È sottolineata la cura posta da De Amicis nel raccogliere il materiale della

²¹ «Pierre arrivò in pochi minuti, col suo passo solito adolescenziale, ma, per il resto, come appesantito ed invecchiato dalla vita in comando», B. FENOGLIO, *Il partigiano Johnny*, Einaudi, Torino 1968, p. 194.

²² Registrato nel *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, ma nella sua funzione di allusione poetica, non era, invece, riportato nei dizionari "comuni". Il sostantivo assume un significato "comune" per cui bisogna considerarlo un neologismo di Fenoglio. La voce vuol indicare riferimento, accenno, quindi assume lo stesso significato di allusione, di uso corrente: «Io sono di Alba, sai – disse Johnny, con un minimo di allusività, forse con una punta di humour». Cfr. B. FENOGLIO, *Il partigiano Johnny* cit., p. 164.

²³ «Si alzò il primo, artriticamente», ivi, p. 16.

²⁴ «Aveva un timbro di voce ed una rapsodica colloquialità che colmavano la sua primitività», ivi, p. 153.

²⁵ «Ciò che gli impediva di respirare normalmente era l'aspetto violato della sua città: felicemente e consensualmente violata, nuzialmente, ma violata», ivi, p. 183. La voce non fu riscontrata neppure nei dizionari specializzati.

²⁶ «Ma Nord era comprensivo e sorridente con loro, sebbene soffriva atrocemente per un'infezione ad una mano ed avesse improcrastinabile necessità del chirurgo», ivi, p. 307.

²⁷ «Ciò che prima di ieri, di Giorgio, lo faceva sorridere ora lo lancinava», B. FENOGLIO, *Una questione privata*, Garzanti, Milano 1965, p. 45.

²⁸ «Ettore giaceva nella paglia, immerso in un'ombra già notturna, e da giù mimò il suo maldigola era peggiorato», ID., *Il partigiano Johnny* cit., p. 315.

²⁹ «C'era qualcosa in Michele di servizio coloniale indigeno e del masochistico piacere per esso», ivi, pp. 191-192.

³⁰ M.A. OPROMOLLA, *La parola di De Amicis*, tesi discussa nell'a.a. 1973-1974.

³¹ *Ibid.*

lingua e disporlo come i libri nelle biblioteche, per ordine di materie. Nei *Ricordi di Parigi* è riscontrata ricchezza di vocaboli che fanno sfilare innanzi alla mente tutti gli oggetti raccolti nelle varie mostre. La classificazione dei vocaboli che riguardano la natura ha dato l'avvio alle efficacissime pagine dei viaggi, particolarmente in *Olanda*, dove il mare, i canali, le strade, i paesini caratteristici sono descritti con notevole cura. Anche in *Spagna* e *Marocco* è riscontrata una ricca serie di vocaboli spagnoli e arabi, il cui compito era proprio quello di dare validità al ricordo.

*La sperimentazione stilistica in 'Conversazione in Sicilia' di Elio Vittorini*³² è un lavoro che guarda al rinnovamento del linguaggio. Da esso emerge che ribellandosi al linguaggio costituito Vittorini ha espresso la libertà della letteratura e dell'uomo, ricercando un nuovo rapporto con la realtà, verso la quale egli batte nuove piste. Sente il bisogno di rompere i modelli di comportamento tradizionali, per aprire nuove conquiste, anche se più problematiche, per la comprensione delle intricate vicende del mondo, esprimendo il desiderio di allinearsi al livello delle più nuove e significative esperienze narrative europee.

All'analisi dell'intimo lavoro delle immagini visto come un artificio per corrispondere all'essenza delle parole che sono eternamente attive è dedicata la tesi *Quasimodo traduttore di Catullo*,³³ in cui si offre la metafora di un Quasimodo che ha la capacità istintiva di usare il materiale poetico in modo analogo a un musicista. La raffinata analisi delle varianti che separano le due versioni delle traduzioni dei carmi di Catullo, quella del 1945 e quella del 1955, fa emergere una distanza notevole, sintomo di una maggiore autonomia creativa e una più felice presa nel ricreare lo spirito profondo del testo.³⁴ Nella tesi si sottolinea che quando in Catullo parliamo di poeta *novus*, troviamo accanto alla consapevolezza intellettuale, all'aristocrazia poetica, il disdegno, l'aperta irrisione, l'ostentata sottovalutazione dei tradizionalisti.

L'esperienza di traduttore è ritenuta valida perché non rappresenta soltanto un tuffo nel passato, ma mette in campo una tensione costante a ricercare le illusioni perdute non solo fra le macerie della nostra epoca

³² M. PROTA, *La sperimentazione stilistica in 'Conversazione in Sicilia'*, tesi discussa nell'a.a. 1968-1969.

³³ A. VILLANI, *Quasimodo traduttore di Catullo*, tesi discussa nell'a.a. 1972-1973.

³⁴ Di seguito riportiamo alcuni esempi: «E possa vivere o vergine musa» > «e possa vivere vergine musa» (l'omissione della congiunzione coordinativa e quella del vocativo rende il verso più scattante); «O sventura!» > «Che perfida crudeltà»; «O passero infelice!» > «o povero piccolo passero!», ivi, p. 40.

in frantumi, ma le illusioni di sempre fra le macerie di sempre, perché il miracolo della poesia fa rivivere ancora una volta la favola della vita e della morte.

3. Lo studio delle parole mira alla risemantizzazione del reale e richiama alla mente l'inchiesta sulla cultura a Napoli, che fu ospitata nel 1965 sulle pagine di «marcatré».³⁵ *Risemantizzazione del reale* è il titolo dell'intervento di Sanguineti che allude a «una nuova formula per un progetto che ha radici ben solide, in questo terreno napoletano». Nel giugno 1958 si era costituito a Napoli con un *Manifesto* del 5 giugno il Gruppo 58, che dichiarò apertamente l'adesione al Movimento Nucleare milanese di Enrico Baj. L'analisi dell'uomo contemporaneo e della società collettiva virava verso un interesse specificatamente antropologico per stabilire «il rapporto tra civiltà e miti primordiali», dal quale derivare le immagini, ma la ricerca integrava immagini e parole, scrittura e disegno, poesia e collage. Il secondo Manifesto del gennaio 1959 rievocava il desiderio di Sanguineti di superare la «*palus putredinis*» della cultura contemporanea per rigenerarla e dar vita a una nuova forma di poesia.

Il *Manifeste de Naples*, del gennaio 1959, non sarà steso in una prosa superba, ma la protesta figurativa, ormai matura e ferma, poteva poi concedersi, finalmente, il lusso di un completo distacco ironico e divertito. Il nome di Baj si univa allora, per la prima volta pubblicamente, con quelli di Luca e di Biasi, di Di Bello e di Del Pezzo, di Fergola e di Persico (e di Balestrini, ancora, per consenso di poetica, e di chi scrive). Ma, si capisce, si trattava ormai, non di prefigurazioni, ma di nuove figurazioni, precisamente.³⁶

La storia dei nuclearisti napoletani è stata tracciata «per chi la voglia conoscere, su quelle riviste come “Documento Sud” e “Linea Sud”, dirette da Luca, le quali per molti anni sono state il vero e il solo organo dell'avanguardia artistica italiana».³⁷

In «marcatré» Sanguineti riconosceva di non riuscire a parlare di Napoli «in tono neutro e distaccato» infatti da molti anni ciò che accadeva nel ca-

³⁵ E. SANGUINETI, *Risemantizzazione del reale*, in «marcatré», 14-15, 1965, pp. 26-27, riedito in ID., *Cultura e realtà*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2010, pp. 259-261.

³⁶ ID., *Per una nuova figurazione*, ivi, p. 217.

³⁷ Ivi, p. 219. Si veda anche N. D'ANTUONO, *Gli “anni salernitani” e il realismo dell'ideologia*, in *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Genova, 12-14 maggio 2011), a cura di M. Berisso ed E. Risso, Franco Cesati, Firenze 2012, in particolare pp. 32-33.

poluogo campano gli era «troppo caro» perché potesse tentare un discorso «del tutto sciolto da affetti». Individuava un preciso obiettivo degli artisti napoletani, forniti di passione e intelligenza estremamente concreta, che miravano «in primo luogo a modificare concretamente, con ostinata pazienza, la situazione culturale della città, senza sfuggire ai problemi immediati che li circondano». I napoletani hanno inventato una «loro pittura “pop”» che guarda all'orizzonte mitologico locale, che è aulica e volgare, dotta e folkloristica. «E basterà pronunciare, per tutti, il nome di Persico».³⁸ I rapporti tra Sanguineti e Persico sono continuati ben oltre la permanenza di Sanguineti nell'ateneo salernitano. Al pittore amico è dedicata la *Ballata della controvèrità*, che finisce con una strofa in acrostico che forma il cognome del maestro napoletano:

Piccolo Bosch noi conosciamo i segreti dei cavadenti
 E sappiamo come essi rispettino i buoni sentimenti
 Resistono in questo mondo arcivescovi e sottotenenti
 Siamo abbastanza felici perché siamo abbastanza dementi
 Impariamo a raccontare storie un po' più aggressive
 Con un pizzico di magia noi li renderemo un po' più impotenti:
 Ogni Europa cambia se un grande fantasma vive.³⁹

Persico e Sanguineti sono rimasti in contatto senza soluzione di continuità fin dal 1958. In tempi lontani dalla *Wunderkammer* ebbi modo di conoscere Persico durante i lavori del convegno napoletano sull'*Aspetto figurativo, letterario e musicale del 'Faust. Un travestimento'*, a latere del quale fu allestita la mostra di Mario Persico e Geppino Cilento, *Appunti figurativi per una messa in scena del 'Faust. Un travestimento'*.⁴⁰ La locandina dell'evento napoletano è ben visibile nello studio privato di Sanguineti.⁴¹ Proprio all'architetto e scenografo Cilento, è dedicata *Federbraccianti*, in *Stracciafoglio*.⁴²

³⁸ E. SANGUINETI, *Risemantizzazione del reale* cit., p. 27.

³⁹ La ballata è riprodotta anche in *Patacofanetto* (Associazione Nazionale per la cultura e l'unità delle sinistre. Sezione campana, 2003), che contiene quattro poesie di Sanguineti, tra cui *Erototechnai* e *Cataloghetto*, e due litografie (firmate) di Persico.

⁴⁰ Il convegno si svolse il 5 maggio 1999 nelle sale di Palazzo Gravina a Napoli.

⁴¹ Cfr. <http://magazzinosanguineti.it/i-libri-sul-comodino/> (url consultato il 31 agosto 2019).

⁴² E. SANGUINETI, *Stracciafoglio. Poesie 1977-1979*, Feltrinelli, Milano 1980, p. 94.

Nel 1961, in occasione della personale di Persico alla galleria Schwarz di Milano, Sanguineti scrisse *La misura è drurr*⁴³ in cui dichiarava di essere affascinato dalla forza di invenzione «scandalosamente “illustrativa” e “narrativa”» delle immagini di Persico, autore, tra l'altro, di collage⁴⁴ fatti di «accumularsi minuzioso e folto di plurivalenti figure e di ambigui oggetti, realizzati attraverso un diabolico lavoro di montaggio». Sanguineti per determinare la “portata” della pittura di Persico – che offre una «innaturale macroscopia della visione» e una «figurazione forzatamente dilatata, per cui, anche quando lo spazio pittorico è effettivamente modesto, l'impressione di un gigantismo da incubo non si può evitare mai» – prende in prestito un'unità di misura swiftiana.⁴⁵

Esistono curiose (e non solamente curiose) indagini statistiche sul rapporto tra figura umana reale e figura umana nelle arti figurative nei diversi periodi storici, sulla tendenza delle diverse età culturali a proiettare in grande o in piccolo, con falsa apparenza di rispetto delle misure oggettive, l'immagine dell'uomo, dalla scultura greca arcaica giù giù sino a *Guernica*.

Sanguineti percepiva quel calcolo «certamente inconscio, che un pittore come Persico può operare in relazione alle alterazioni che il vedere cinematografico e televisivo hanno prodotto sulla nostra sensibilità».⁴⁶

⁴³ La personale fu ospitata nella galleria milanese dal 1° al 14 luglio 1961. Il catalogo, con in copertina *L'uomo dal biscotto in bocca*, un olio su tela del 1960, era arricchito dai testi di Sanguineti, *La misura è drurr* (con traduzioni in francese e in inglese) e *Ballata delle controverità*. La nota biografica di Persico, inserita a corredo del catalogo, recita: «Nato a Napoli nel 1930. Ha frequentato dapprima la Facoltà di Architettura e poi l'Accademia di Napoli. Nel 1958 è entrato nel “Gruppo 58”. È redattore della rivista “Documento Sud”. Ha tenuto personali a Stuttgart, Milano e Porto d'Ischia. Ha inoltre partecipato a numerose esposizioni collettive (a Napoli, Torre del Greco, Avellino, Santiago, San Marino, Monaco, Torre Pellice, Firenze)».

⁴⁴ Delle ventisei tele esposte a Milano, dieci erano «olio e collage su tela» del 1961: *Danza degli assi*, *Giovane giocatore precipitato nella costellazione*, *Attori tragici*, *I cabalisti*, *Il signor Y-3*, *Personaggio con due finestre*, *Sutura delle costellazioni*, *All'ombra della costellazione*, *Robot col ricordo dell'infanzia*, *Il matematico*.

⁴⁵ E. SANGUINETI, *La misura è drurr* cit., s.i.p. Nel primo libro dei *Viaggi di Gulliver* il protagonista si ritrova nel regno di Lilliput, i cui abitanti non sono alti più di quindici centimetri. Nel capitolo quarto si spiega al lettore che «un drurr è una misura che corrisponde a circa una settima parte d'un centimetro». Si cita da J. SWIFT, *I viaggi di Gulliver*, traduzione e cura di G. Celati, Feltrinelli, Milano 1997, p. 38.

⁴⁶ E. SANGUINETI, *La misura è drurr* cit., s.i.p.

In rapporto al gruppo napoletano i testi di Sanguineti nascono per occasioni impegnate, che fanno emergere con evidenza la “ricerca intraverbale”, come la connessione tra “testo” e “opera”.⁴⁷ Ne è un esempio ulteriore un’operazione culturale del 1995, quando Sanguineti firmò con Gillo Dorfles, Persico e Francesco Pirella un *Manifesto dell’antilibro*, allegato al Flashbook Z.E.R.O. con diciassette poesie (1992-1995) e disegni di Persico.

Nel ricordo di una lunga e mai sopita amicizia il maestro Persico ha dedicato grande interesse alla ricerca in corso e, dimostrando gentilezza e disponibilità tali da superare ogni aspettativa, mi ha inviato un ricco plico contenente fedeli riproduzioni di cartoline e molti originali.

Mario Persico, del resto, non è nuovo a gesti di profonda generosità perché nel maggio del 2017 ha concesso alla Biblioteca Universitaria di Genova il permesso di utilizzare, a titolo gratuito, come logo degli *ex libris* della biblioteca Sanguineti la litografia realizzata nel 1999, avente come soggetto il poeta genovese, che era stata esposta nella mostra *Magazzino Sanguineti*, tenutasi a Genova nel 2004 e, l’anno precedente, era stata raccolta in *Patacofanetto* con tiratura limitata di soli 99 esemplari.⁴⁸

Nella litografia sono protagoniste le parole, anzi le lettere, che sembrano ritagliate dai giornali, e che potrebbero essere combinate all’infinito. Sono il contenuto della sfera-terra su cui siede un sornione Sanguineti, che continua a invitarci «a una lettura-decifrazione in cui l’interno descrivere è un interno tradurre, un interno, aristotelico riconoscere».⁴⁹

Queste pagine offrono il primo e incompleto resoconto di una ricerca che mi auguro di poter ampliare e intensificare seguendo le prospettive di lavoro indicate dalla *Wunderkammer*. Sono ancora aperti il “giuoco” e il montaggio tra parole e immagini.

⁴⁷ Cfr. *Pretesti efrastici. Edoardo Sanguineti e alcuni artisti italiani*, a cura di T. Lisa, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2004, p. 16.

⁴⁸ Il trentaquattresimo dei quali mi è stato gentilmente donato da Persico, che ringrazio pubblicamente e nuovamente.

⁴⁹ E. SANGUINETI, *La misura è drurr* cit., s.i.p.

APPENDICE

La consultazione incrociata delle banche dati dell'Università degli Studi di Salerno ci restituisce il seguente elenco di tesi, discusse tra il 1969 e il 1974, di cui Edoardo Sanguineti risulta relatore. Il nome del relatore non è ricavabile dalla scheda d'archivio, ma solo dal frontespizio, pertanto, non si esclude che ulteriori ricerche potranno perfezionare la lista qui offerta.

TITOLO DELLA TESI	ANNO ACCADEMICO	LAUREANDO/A
<i>Moravia surrealista e satirico</i>	1968-1969	Domenica Bua
<i>La sperimentazione stilistica in 'Conversazione in Sicilia'</i>	1968-1969	Massimo Prota
<i>Sergio Corazzini</i>	1968-1969	Maria Grazia Costa
<i>Il Montale della 'Bufera'</i>	1968-1969	Sarina Tenuta
<i>Lo stile di Moravia uso dell'aggettivo Dagli 'Indifferenti' alla 'Disubbidienza'</i>	1968-1969	Felice Papale
<i>Italo Svevo e la psicanalisi</i>	1968-1969	Maria Antonietta Sirignano
<i>Miti politici di G. Pascoli</i>	1969-1970	Carla De Vito
<i>Landolfi fino a 'Ombre'</i>	1969-1970	Carmelo Ambrosone
<i>Elio Vittorini</i>	1969-1970	Renato Santalucia
<i>Elio Vittorini – narratore</i>	1969-1970	Santa Varone
<i>Repertorio tematico dei romanzi giovanili di Palazzeschi</i>	1969-1970	Roberta Caiazzo
<i>Analisi tematica dell'opera di D'Annunzio</i>	1969-1970	Rita Maria La Greca
<i>L'analisi tematica delle 'Lettere dal carcere' di Antonio Gramsci</i>	1969-1970	Alessandra Bonanni
<i>Il mondo di Elsa Morante</i>	1969-1970	Filomena Fittipaldi
<i>Giuseppe Ungaretti nel dopo-guerra</i>	1969-1970	Giuseppa Libertucci
<i>Quasimodo poeta e traduttore</i>	1969-1970	Carolina Bafaro
<i>Saba e la psicoanalisi</i>	1969-1970	Renato Aymone
<i>Linguaggio e stile nei racconti di Cesare Pavese</i>	1969-1970	Carmina Emma Grimaldi
<i>Il teatro di Italo Svevo</i>	1969-1970	Carmela Attanasio
<i>Italo Calvino</i>	1970-1971	Franca Pellegrino

TITOLO DELLA TESI	ANNO ACCADEMICO	LAUREANDO/A
<i>Gozzano Viaggiatore</i>	1970-1971	Rosa Maria Tolomeo
<i>Le parole di Guido Gozzano nella 'Via del rifugio'</i>	1970-1971	Nicoletta Amoroso
<i>Le parole di Sergio Corazzini</i>	1970-1971	Giuseppina Ruggiero
<i>Le parole del giovane Palazzeschi</i>	1970-1971	Maria Laperuta
<i>Salvatore Quasimodo e il suo lessico</i>	1970-1971	Anna Maria Troccoli
<i>Antonio Gramsci e la letteratura popolare</i>	1970-1971	Gino Bisogno
<i>Il Montale di 'Satura'</i>	1970-1971	Francesco Ricciardi
<i>Pirandello e la Sicilia</i>	1970-1971	Leucio Di Brigida
<i>Carlo Levi. Le opere e la tematica</i>	1970-1971	Pasquale Tufaro
<i>Analisi tematica dell'opera narrativa di P.P. Pasolini</i>	1970-1971	Damiano Montesanto
<i>Ungaretti prosatore</i>	1970-1971	Rosa Greco
<i>Le parole di Sinisgalli (I nuovi campi Elisi)</i>	1970-1971	Saverio Francesco Germano Perrotta
<i>Le parole di Sinisgalli (Vidi le Muse)</i>	1970-1971	Maria Rosaria Lucia Perrotta
<i>Gian Pietro Lucini narratore tra simbolismo e socialismo</i>	1970-1971	Emiddio Gallo
<i>Pinocchio</i>	1970-1971	Elena Villano
<i>Concordanze di 'Sentimento del tempo' di Giuseppe Ungaretti</i>	1971-1972	Gaetano D'Avella
<i>La sconfitta di Gian Pietro Lucini</i>	1971-1972	Raffaele Bonavitacola
<i>La poesia di Giorgio Caproni</i>	1971-1972	Maria Solazzo
<i>Temi nella poesia di Camillo Sbarbaro</i>	1971-1972	Elena Ammirata
<i>Giorgio Manganelli</i>	1971-1972	Marisa Mitidieri
<i>Pasolini poeta</i>	1971-1972	Gabriella Senerchia
<i>Flora e fauna nell'opera di Eugenio Montale</i>	1971-1972	Giuseppe Mascia
<i>La poetica del Dossi nelle 'Note azzurre'</i>	1971-1972	Carmelida Cannatelli
<i>Le didascalie nel teatro di Luigi Pirandello (1898-1921)</i>	1971-1972	Ignazio Farina
<i>Le parole di Campana</i>	1971-1972	Amedoro Picariello

TITOLO DELLA TESI	ANNO ACCADEMICO	LAUREANDO/A
<i>Umberto Saba prosatore</i>	1971-1972	Ersilia D'Orsi
<i>Il lessico di U. Saba</i>	1971-1972	Rosa Andolfi
<i>L'ultimo Moravia</i>	1971-1972	Giuseppina Rinaldi
<i>Il linguaggio del cielo nell'opera di Pascoli</i>	1971-1972	Serafino Orlando
<i>Il lessico di Fausto Maria Martini nelle 'Poesie provinciali'</i>	1971-1972	Giuseppa De Rosa
<i>Lettura dell'epistolario di I. Svevo</i>	1971-1972	Giuseppe Antonio Corvino
<i>La lingua del Verga maggiore</i>	1972-1973	Pasqualina Di Stasi
<i>Alberto Moravia viaggiatore</i>	1972-1973	Lucia Maiolino
<i>Le parole di Vittorini da 'Piccola borghesia' a 'Uomini e no'</i>	1972-1973	Maria Rosaria Vignes
<i>Sangue malattia e morte in G. D'Annunzio</i>	1972-1973	A. Maria Roscigno
<i>Natura e paesaggio nei Taccuini di G. D'Annunzio</i>	1972-1973	Annamaria Di Perna
<i>Le parole del Verga minore</i>	1972-1973	Teresa Carola
<i>Quasimodo traduttore di Catullo</i>	1972-1973	Angela Villani
<i>Gramsci e la letteratura</i>	1972-1973	Maria Caparra
<i>Le parole di Matilde Serao</i>	1972-1973	Maria Teresa Rizzo
<i>Le strutture parentali nella narrativa di Pirandello</i>	1972-1973	Francesco Sofia
<i>Pasolini saggista</i>	1972-1973	Ada Gallo
<i>La teatralità nelle novelle di Luigi Pirandello</i>	1972-1973	Angela D'Angelo Onnembo
<i>I fiumi, la guerra, il paesaggio e la morte nella poesia giovanile di Ungaretti</i>	1972-1973	Lidia Di Renzo
<i>Montale ideologo</i>	1972-1973	Giuseppina Marigliano
<i>Il lessico pascoliano</i>	1972-1973	Carmine Montella
<i>Il lessico di Cesare Pavese in 'Lavorare stanca'</i>	1972-1973	Maria Ebraico
<i>Temi e Figure nella poetica di Gian Pietro Lucini</i>	1973-1974	Filomena Pellegrino
<i>La parola di De Amicis</i>	1973-1974	Maria Augusta Opromolla
<i>Flora e fauna nella poesia e nel teatro di Gabriele D'Annunzio</i>	1973-1974	Carmela Diamante

TITOLO DELLA TESI	ANNO ACCADEMICO	LAUREANDO/A
<i>Il Montale del 'Diario del '71 e del '72'</i>	1973-1974	Epifanio Aiello
<i>Le parole di Pirandello (il teatro)</i>	1973-1974	Romeo Massano
<i>Svevo romanziere</i>	1973-1974	Antonio Caprarella
<i>Gli ultimi racconti di Alberto Moravia</i>	1973-1974	Ivana Maiuri
<i>Racconti e nuovi 'Racconti romani' di Alberto Moravia</i>	1973-1974	Ermelinda Lo Schiavo
<i>Alberto Moravia: il rapporto uomo-donna</i>	1973-1974	Tisbe Ruocco
<i>Nome e lacrime di Elio Vittorini</i>	1973-1974	Maria Bruna Sasso
<i>Il lessico di Francesco Jovine</i>	1973-1974	Antonio Tartaglia
<i>Il lessico di Fenoglio</i>	1973-1974	Alba Mercedes Maffei
<i>Il lessico di Cesare Pavese</i>	1973-1974	Paola Maria Panebianco
<i>Il lessico di Svevo nei romanzi</i>	1973-1974	Elisabetta De Plato
<i>Il lessico di Vittorio Imbriani</i>	1973-1974	Concetta Matrone
<i>Il lessico di Giorgio Manganelli</i>	1973-1974	Giovanna D'Alessio
<i>Lessico in Giordano Bruno. 'La cena delle ceneri'</i>	1973-1974	Giulia A. Viggiani
<i>Alberto Savinio</i>	s.i.a.	Liliana Maria Pace

Giorgio Ficara

EVENTUALE DESTINO DELLO SCRITTORE ITALIANO

I.

Il supplente di un monaco, di un mendicante: ecco, secondo Roland Barthes,¹ lo scrittore moderno, legato, con tutte le sue tare, a una tradizione per cui, a sua volta, lo scrittore classico era lui, originariamente, monaco e mendicante, attivo fuori del mondo della produzione. Ma oggi? Si direbbe che quel legame (scrittore moderno-scrittore classico) sia stato sciolto. La stessa *lex aeterna* sulla quale era stabilito il legame, e che Montale, tra gli altri, ha ribadito a suo tempo, citando Theodore de Banville, oggi sembrerebbe perlomeno astrusa: la poesia, secondo il Banville, è «magia che consiste nel destare delle sensazioni a mezzo di una combinazione di suoni: stregoneria grazie alla quale delle idee ci vengono comunicate necessariamente, in modo certo, attraverso parole che tuttavia non le esprimono».² Ecco, oggi questo equilibrio di ragione e *charme*, che è alla base di ogni letteratura, non pare né ricercato né inteso. Se è formalmente «forzatura» (ancora Montale) o balbettamento (Deleuze: «begayer dans sa langue») o critica del linguaggio (Pontiggia), si direbbe che oggi la letteratura si sia allontanata, oppure trasformata in qualcosa di non valutabile in sé, non più distinguibile, né formalmente né concettualmente, come organismo autosufficiente.

Lo stesso Barthes, per di più, paragona la letteratura a un tram sul quale lo scrittore sale ed è trasportato, poi, con tutti gli altri scrittori di ogni tempo e ogni paese. Chi non salisse su quel tram, non sarebbe, né potrebbe essere uno scrittore. Potrebbe scrivere, naturalmente, come scrivono professori,

¹ «L'écrivain est-il aujourd'hui le substitut résiduel du Mendiant, du Moine, du Bonze», R. BARTHES, *Le Plaisir du texte*, Editions du Seuil, Paris 1973, p. 40.

² E. MONTALE, *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1976, p. 104.

medici, maestri di scuola. Ma non sarebbe in nessun modo uno scrittore. Insomma, si tratterebbe innanzitutto di una questione di *accessus* vagamente paradossale: la letteratura avrebbe meno a che fare con la *poiesis*, la costruzione di un'opera singola e unica, che con l'andare, in particolare con l'andare insieme. Né *mia* né *tua*, «où va la littérature?», si chiede ancora Barthes e la risposta, nel suo *insieme*, non potrebbe che essere: «vers sa perte», verso la sua perdita. La sua *fine*.³ Chi scrive sa bene di avere a che fare con un assoluto che sfugge a ogni individuazione, ma che al tempo stesso chiede una forma nello spazio e nel tempo: una forma che viene al mondo, instabile, incompiuta, labile, effimera, impaziente come le vite degli uomini. Della stessa sostanza del mondo ma comunicabile e diffusa come un coro di spiriti: legata nella materia ma irrequieta, vivace come una fiamma.

Naturalmente, un'obiezione riguarderebbe il caso di colui o coloro che cercassero di salire, senza biglietto, su quel tram sublime. Perché alcuni potrebbero salire, altri resterebbero a terra? E chi sarebbe, dopotutto, il dispensatore dei biglietti? Alfonso Berardinelli ci ricorda sovente che la letteratura non è un feticcio, e non tutta la letteratura ha a che fare con l'Alto e la Tradizione.⁴ Anzi, proprio nella letteratura entra ciò che letteratura non è: gerghi, parlate, *trivialisms*, «nitriti di cavalli» (Gadda). Cioè entra il mondo, più immondo che sublime, secondo Montale, che lo scrittore riconsidera e riconfigura in letteratura. E quel tram, alla prova dei fatti, è più un carro di Tespi che un vagone di prima classe.

Ma torniamo al punto: chi è, oggi, lo scrittore? e *come* scrive? Se Gadda, quando scriveva, guardava al *disegno* del Manzoni; se Montale guardava all'«insopportabile» Pascoli,⁵ a chi guardano oggi Valerio Magrelli o Melania Mazzucco? D'altra parte, lo stesso ruolo sociale dello scrittore, evidentemente, è scomparso. Colui che sedeva alla tavola dei principi o era incoronato dai re o usciva magari a cena con Marilyn Monroe, come Truman Capote, o con Gina Lollobrigida, come Ungaretti (a ciascuno il suo), oggi non toccherebbe nessun traguardo: un calciatore, o un capocuoco, valgono sul mercato – non soltanto in oro, ma in autorevolezza – un milione di volte più di lui. In Italia, in particolare, questi scrittori pronti a *s'évanouir* il giorno

³ R. BARTHES, M. NADEAU, *Sur la littérature*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble 1980, p. 7.

⁴ A. BERARDINELLI, *Disperate lettere italiane*, in «Il Sole 24 Ore», 15 maggio 2016.

⁵ «Ricordo che in uno dei nostri primi incontri – ci davamo ancora del “lei” – mi rivolse a bruciapelo la domanda: “Che cosa pensa dell’insopportabile Pascoli?», G. CONTINI, *Postremi esercizi ed elzeviri*, postfazione di C. Segre, note ai testi di G. Breschi, Einaudi, Torino 1998, p. 133.

successivo alla pubblicazione del loro primo romanzo, oppure a essere ricordati in vita da qualche professore universitario (quante «bare filologiche», commentava Giuseppe Pontiggia),⁶ sono anche più irritati dei loro colleghi americani o angloamericani: frustrati da una lingua magari adorata, ma sostanzialmente ignorata dal resto del mondo: incerti sul loro stesso destino, preoccupati di *sentirsi* scrittori e recitare la loro parte pubblica nel modo più idoneo, all'incirca come quel Drubeckój di *Guerra e pace*, che, mettendo su casa con Vera Rostova, voleva argenti, tappeti, *trumeaux* identici a quelli visti nella casa dei principi, dimodoché la sua alla fine risultasse perfettamente uguale alla loro. Ma risultò diversa, conclude Tolstoj, non solo perché un *parvenu* rimarrà per sempre *parvenu*, ma perché nella definizione della propria vita, come nella definizione della propria arte, contano spirito e tradizione, non certo volontà o mania del ruolo.

Leopardi chiamava tutto questo «nostalgia»: la poesia moderna non era che nostalgia della poesia antica; la poesia antica non era che nostalgia dello stato di natura. E aggiungeva che in ogni tempo una lingua e una nazione esistono solo se esiste una letteratura, si interrompono se si interrompe la letteratura. Ecco il punto chiave o, se si preferisce, il *punto ciego* del ragionamento (quel punto preciso in cui, secondo Javier Cercas, in un romanzo, l'autore manca di *assertiveness*, non sa dove andrà, né come si concluderà la sua storia): in che lingua scrive o potrebbe scrivere oggi uno scrittore italiano? Quali sono i suoi maestri letterari, i suoi fari nella notte? Scrivere nella nostra lingua (ancora Leopardi: «altrettanto perfetta quanto immensa»)⁷ era il programma che ogni anno Giuseppe Pontiggia affidava agli aspiranti scrittori della sua scuola, con una clausola significativa: «scegliere i propri classici in un altro linguaggio può essere una distrazione suicida».⁸ Foster Wallace o Bolaño, come modelli, varrebbero né più né meno di *House of Cards* o *The Wire*: sarebbero corpi estranei, probabilmente rovinosi, nella costruzione di una prosa che dovrebbe ispirarsi a Fenoglio, a Gadda, a Calvino.

Ma in effetti, mettendoci nei panni di quel giovane scrittore: scrivere in italiano potrebbe risultare per lui una prova particolarmente esasperante.

⁶ «Oggi invece abbiamo edizioni critiche impeccabili che però sono diventate bare filologiche e non operano più sulla mente di chi le avvicina», G. PONTIGGIA, *Il residence delle ombre cinesi*, Mondadori, Milano 2004, pp. 111-112.

⁷ G. LEOPARDI, *Zibaldone*, edizione commentata e revisione del testo critico a cura di R. Damiani, Mondadori, Milano 1997 («I Meridiani»), vol. II, p. 2078 (1-2 settembre 1823).

⁸ G. PONTIGGIA, *Leggere come felicità dell'utopia*, in ID., *Le parole necessarie. Tecniche della scrittura e utopie della lettura*, a cura di D. Marcheschi, Marietti 1820, Bologna 2018, p. 95.

Da una parte, vivendo ai margini dei margini dell'Impero, scrivere in inglese gli sembrerebbe la soluzione ideale. D'altra parte, il canone italiano stabilito in America, a parte l'indiscutibile Dante dei grandi dantisti americani (Teodolinda Barolini, su tutti), è oggi alquanto vuoto e indebitato: Umberto Eco, Andrea Camilleri, Elena Ferrante: *low literature*, incommensurabilmente distante dai grandi italiani classici, nonché dai grandi moderni. Ma l'aspirazione del nostro scrittore rimane quella di essere tradotto, compreso – lui fatalmente incompreso – e vivo in una patria agognata, ultimo stemma di quell'araldica. (E se anche fosse un fiasco: *non essere compreso* in America sarebbe già, dopotutto, un successo).

Perché qualcuno si ostinerebbe, dunque, a scrivere in italiano? Su quali ragioni appoggerebbe questa scelta? Probabilmente sulla sola ragione, irragionevole dal punto di vista della comunicazione, della profondità e non traducibilità di ogni lingua come sostanza del nostro stesso essere. Abitare nella nostra lingua coincide con un modo unico di sentirci, supponiamo, soli e malinconici o, se siamo giovani, innamorati. Come sarebbe possibile, per noi, *dire* la nostra malinconia – o solitudine o pensiero amoroso – prescindendo dall'innamorato Petrarca? Come decifrare noi stessi senza la sua pronuncia e la sua impressionante precisione? «Io dico ai miei pensier – Non molto andremo / d'amor parlando omai, che il duro e greve / terreno incarco come fresca neve / si va struggendo: onde noi pace avremo» (RVF, XXXII).⁹ Sappiamo da questi versi che non è possibile *sperare* nell'amore. Né *sperare* nel tempo in cui l'amore ci consuma. Né *parlare d'amore* mentre ci sciogliamo al sole come fresca neve. Eppure vediamo che Petrarca ne parla nel momento stesso in cui si vieta di parlarne, consegnandoci insieme desiderio e reticenza, cioè un modo non triviale, né ordinario, di considerare il problema.

Ecco, la lingua letteraria italiana è il nostro modo di stare al mondo, che perderemmo se si perdesse la nostra letteratura. Probabilmente ci sentiremmo altrettanto soli e malinconici, ma privi delle coordinate per orientarci in noi stessi. E, privi di orientamento, potremmo mai essere uomini politici, fraterni, umani, diretti al bene pubblico? Se non distinguessimo in noi la nostra espressione, dove cadrebbero le parole che pronunciamo? Se non fossimo noi la lingua che ha già parlato in noi milioni di volte, che cosa mai potremmo dire di vero e nuovo? Poco, probabilmente, o quasi niente. O niente. Del resto Roland Barthes osserva che

⁹ F. PETRARCA, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. Santagata, Mondadori, Milano 1996 ("I Meridiani"), p. 177.

Sanguineti appartiene così al novero ristrettissimo di quegli scrittori davvero coraggiosi i quali, perseguendo la verità del loro mondo (che non è un mondo comunque sia) nell'esplosione parodica delle forme, hanno scosso la (buona) coscienza e la (mala) fede della letteratura superbamente progressista: giocando fino in fondo la scrittura, di nuovo riducendo, a usare l'espressione di Dante rilevata dallo stesso Sanguineti, la distanza tra il *dir* e il *fatto*, scrivono, insomma, la letteratura rivoluzionaria di un mondo che rivoluzionario non è.¹⁰

II.

Il confine è il tema centrale della letteratura moderna, fin da quando i romantici italiani auspicarono che i confini, precisamente, cadessero tutti: repubblica sovranazionale delle lettere, si disse. Ma, ancor oggi, come intendere davvero René Char se si è calabresi e non si conosce il francese (ma anche se lo si conosce), o Tommaso Landolfi se si è finlandesi? Tradurre non è sufficiente. Alcuni sistemi linguistici, peraltro, sono più disponibili a scavalcare i confini, altri meno: Calvino, ad esempio, è traducibile; Gadda è intraducibile. A volte sembra che la lingua di uno scrittore si chiuda, addirittura, nei suoi confini e lì, profondamente nascosta e rimuginante, crei il suo paradossale miracolo di universalità.

Quando Petrarca, «esploratore instancabile del proprio petto»,¹¹ scrive: «Né pur il mio secreto e 'l mio riposo / fuggo, ma più me stesso e 'l mio pensiero / che seguendol, talor levommi a volo» (*RVF*, CCXXXIV),¹² inventa una lingua intima e intellettuale che corre nel tempo e si trasmette, con esiti nuovissimi, innanzitutto ai poeti italiani: a Leopardi, a Montale: «Questo che a notte balugina / nella calotta del mio pensiero, / traccia madreperlacea di lumaca / o smeriglio di vetro calpestato...».¹³ Ma al tempo stesso Petrarca oltrepassa il suo stesso confine e crea un sentimento universale nuovo o, perlomeno, prima di lui indefinito: cioè il disagio di sé, dello stare in sé, contro di sé. Un sentimento di frattura e aporia che blocca il linguaggio sulla sua

¹⁰ R. BARTHES, *Edoardo Sanguineti visto da Roland Barthes*, in *Album Sanguineti*, a cura di N. Lorenzini ed E. Risso, Manni, Lecce 2002, p. 19.

¹¹ F. DE SANCTIS, *Saggio critico sul Petrarca*, a cura di N. Gallo, Einaudi, Torino 1952, p. 243.

¹² F. PETRARCA, *Canzoniere* cit., p. 958.

¹³ E. MONTALE, *Piccolo testamento*, in ID., *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1990, p. 275 (da *La bufera e altro*).

essenziale debolezza, ma è anche all'origine del linguaggio al quadrato della poesia. Un miracolo. O una «stregoneria».¹⁴

Certo, e infine, se anche l'uomo non avesse limiti dovrebbe porsene *ad hunc actum*, al fine di produrre opere: nell'illimitato, o assolutamente aperto, ci troviamo a disagio. E il limite o addirittura l'ostacolo è il fondamento stesso su cui poggia il senso dell'opera: un luogo vero e proprio, un *gradus* su cui la lingua si interroga e va a tentoni di fronte alla lingua dell'informazione che, da parte sua, rimane ferma e transitiva, pura offerta di significati correnti.

Ma se tutto ciò appariva chiaro un tempo, oggi al contrario è meno chiaro: non tanto per colpa di una nuova *low literature* (da sempre presente accanto alla letteratura: chi direbbe, ad esempio, che Achille Tazio e Apuleio sono *alti* allo stesso modo?) quanto di una letteratura non più distinguibile dall'informazione stessa: un falso, si direbbe, una confusione magari appassionante in sede di storia della cultura, ma dannosa in sé, insidiosa perché polverizza la sostanza e la resistenza e l'idea stessa di quel *livre à venir* in cui ci ostiniamo a credere. Museo mercato – come osserva Sanguineti – sono i due poli di questo processo, e anzi quello del mercato oggi pare inglobare anche il museo, inteso anche come pratica di storicizzazione e canonizzazione letteraria.

III.

Anche la critica letteraria, così come la conosciamo dal Foscolo in poi, sta cambiando volto. Nella pronuncia di un critico, il giudizio, la definizione, lo scrupolo tassonomico oggi si sentono meno del puro assenso o addirittura dell'entusiasmo. Il critico è sempre più lontano dai padri fondatori e dai maestri, grandi o piccoli, della disciplina: da Foscolo, che per la prima volta, prima di De Sanctis, discute le contraddizioni di Petrarca; da Contini che distingue: Ungaretti «sede, per così dire irresponsabile, di fenomeni»,¹⁵ Montale vero e grande poeta da cui è lecito dedurre; da Pier Vincenzo Mengaldo che introduce il pregiudizio dell'inferiorità degli *Ossi* rispetto alle *Occasioni* e alla *Bufera*: «giudizi di valore», insisteva lo stesso Mengaldo (ma per lui

¹⁴ ID., *Sulla poesia* cit., p. 104.

¹⁵ *Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, a cura di D. Isella, Adelphi, Milano 1997, p. 14.

meglio: coazione censoria).¹⁶ Secondo questa tradizione critica, l'interpretazione è al servizio della valutazione almeno quanto lo è della vita del testo.

Ma oggi, erede del paradosso romantico di Schleiermacher, secondo cui l'interprete intenderebbe un testo *meglio* di quanto lo intende l'autore stesso, o della *fides* goethiana nell'"incommensurabilità" dell'arte («sono dell'avviso che un'opera d'arte è tanto migliore quanto più è incommensurabile e inaccessibile all'intelligenza»),¹⁷ la critica appare sempre più implicata e *confusa* nel testo che dovrebbe valutare. Il "giudizio di valore" – espressione peraltro di un potere, politico, della letteratura, pressoché esaurito – non va oltre l'assenso al testo prescelto per l'esercizio critico. Ed è la critica, il saggismo innanzitutto, a riaffermare oggi la continuità con una letteratura che sempre più, da parte sua, rinuncia alla continuità con le sue stesse origini (i suoi classici).

Ci sono, peraltro, critici e storiografi, perlopiù giovani e severissimi giudici, inclini alla ricerca compulsiva di pretese false grandezze del canone italiano e soprattutto di nuove grandezze e giustizia da ristabilire e carriere da ridefinire fin nel Novecento classico: un *entretien infini*. Qualcuno aggiunge che il paradigma stesso della letteratura oggi è mutato: crediamo che Tizio o Caio debbano scrivere romanzi o racconti sul modello di Gadda o Palazzeschi, e invece scrivono in un modo loro, modellato sull'informazione, e quel *modo* è la letteratura di oggi: da Paolo Giordano a Elena Ferrante; da Gianrico Carofiglio ad Alessandro D'Avenia.

Che fare? In un suo celebre saggio, *Humanism and Democratic Criticism*, Edward Said scriveva che il ruolo del critico letterario non può in alcun modo prescindere dall'infelicità del mondo.¹⁸ Mentre combatte la sua battaglia contro la fine della Tradizione, il critico, cioè, deve lavorare alla costruzione di «campi di coesistenza» umana e sociale. Certo, è lo stesso requisito di critica sociale che Lukàcs chiedeva al romanzo. Ma, ora, qui dove siamo, alla periferia estrema d'un impero linguistico, credo che la domanda sia innanzitutto: in che lingua scrivere, e in che forma? Esiste una forma-romanzo italiana? Nel momento in cui la letteratura di primo grado (il romanzo, appunto) è in fase di revisione, e il narrativo primordiale di serie tv e *online*

¹⁶ P.V. MENGALDO, *Giudizi di valore*, Einaudi, Torino 1999; sull'argomento cfr. anche *L'opera in versi di Eugenio Montale*, in ID., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, pp. 66-120.

¹⁷ J.W. GOETHE, *Le affinità elettive*, introduzione e traduzione a cura di P. Capriolo, Marsilio, Venezia 2020.

¹⁸ E.W. SAID, *Umanesimo e critica democratica*, introduzione all'edizione italiana di G. Baratta, traduzione di M. Fiorini, Il Saggiatore, Milano 2007.

incalza il romanzo, e la nozione stessa di “formatività” è obsoleta, la critica in effetti colma le prime lacune. In Italia, in particolare, proprio per il romanzo l’accento va posto fin da principio sulla parola “prosa” più che sulla parola “intreccio”. Dai *Promessi sposi* alla *Cognizione del dolore* a *Primavera di bellezza*, il primato della linearità del *novel* classico – Fielding, Marivaux, Lesage – si confonde tra ostacoli e addizioni o frazioni del progresso narrativo, e formidabili effetti linguistici.

Ma oggi questo prezioso filo ingarbugliato del romanzo e antiromanzo italiano (nel passato prossimo: Verga, D’Annunzio) risulta dipanato in una lingua neutrale e povera, quasi stremata. E tante volte si è indicato il nemico da sconfiggere nell’idioletto globale, nel *monstrum* dell’informazione. In particolare Giulio Ferroni, in un saggio-chiave del 2005, *I confini della critica*, ha parlato di «invasioni» da una parte, dall’altra di «orizzonti razionali» segnati dalle «grandi opere della tradizione», formula secondo cui, in definitiva, l’informazione sarebbe irrazionale e razionale (produttrice di razionalità) sarebbe la letteratura.¹⁹ Montale stesso, fin dagli anni Quaranta, deplorava insieme informazione, mercato e tecnica: in un articolo da Londra del 1948 scriveva, echeggiando il Dickens degli “inferni” industriali, che «la civiltà dell’uomo meccanico» produce tutti i guasti che, giorno dopo giorno, minacciano e uccidono l’«uomo umano».²⁰ Naturalmente, per Montale la letteratura (la poesia) sarà per sempre *possibile*. Sopravviverà fin tanto che sopravviverà la pena dell’uomo su questa terra, cioè, si suppone, fino alla fine dei tempi.²¹ Ma gli “invasori” sembrano oggi particolarmente subdoli e non si presentano più frontalmente, come una falange nemica visibile all’orizzonte, bensì come brigate di beffatori che fanno il verso alla tradizione, alla storia, alla letteratura stessa. E ancora una volta, sui modi d’una resistenza possibile a questi tali “invasori”, Montale è stato profeta: «per Montale, poeta e critico, la sopravvivenza della poesia è la sopravvivenza della critica».²²

Così proprio la critica oggi prova a ridefinire i confini e la forma sensibile di una lingua letteraria che la nuova lingua d’uso, estesa alle nuove lettere, ha respinto. E se anche la lingua italiana finirà un giorno come quella

¹⁹ G. FERRONI, *Lagone televisivo*, in ID., *I confini della critica*, Guida, Napoli 2005, p. 93.

²⁰ E. MONTALE, *Paradiso delle donne e degli snob* [23 giugno 1948], in ID., *Prose e racconti*, a cura di M. Forti, Mondadori, Milano 1995 (“I Meridiani”), p. 266.

²¹ «La grande lirica può morire, rinascere, rimorire, ma resterà sempre una delle vette dell’anima umana», ID., *È ancora possibile la poesia?* [1975], in ID., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, t. II, Mondadori, Milano 1996 (“I Meridiani”), p. 3037.

²² A. BERARDINELLI, *Poesia non poesia*, Einaudi, Torino 2008, p. 98.

lingua *eyak*, dell'Alaska, che finì quando una certa Mary Smith, novantenne, si stancò di parlarla da sola, la letteratura italiana, fino a quel giorno, nonostante le prodezze del mercato globale, dovrà percorrere fino in fondo la sua via stretta. Sarà possibile? Sebastiano Vassalli, un giorno, in uno dei suoi capziosi *Improvvisi* per il «Corriere della Sera», scrisse, rovesciando visceralmente Adorno, che, se il mercato è vasto e globale, gli scrittori italiani si sono adeguati: scrivono per il maggior numero di lettori e vincono la partita.²³ Mentre i critici, illudendosi di salvare il salvabile, cioè le riserve auree superstiti della lingua letteraria, perdono la partita: parlano tra loro. L'osservazione – estensibile a filosofi, poeti, professori – non è del tutto peregrina, oggi, nell'epoca delle iper-qualificazioni: gli studiosi delle *Maccheronee di Merlin Coccajo* parlano con gli studiosi delle *Maccheronee di Merlin Coccajo*; i giovani poeti “pop” parlano con i giovani poeti “pop”; i filosofi di Yale parlano con i filosofi di Yale. L'errore grave è pensare, anche solo distrattamente, che letteratura e “numero dei lettori” siano dati in relazione reciproca. *Il nome della rosa* di Umberto Eco, proprio come *Anna Karenina* di Tolstoj, ha avuto milioni di lettori. Ma *Des mois* di Tommaso Landolfi e *Il poema osceno* di Ottiero Ottieri quanti lettori avranno avuto? Questi conti non torneranno mai. Chi ha scritto per pochi, come Praz o Debenedetti, fra cento anni potrebbe essere chiamato sommo scrittore italiano, proprio come il Calvino del *Barone rampante*, che scriveva per molti.

Ma chi, oggi, sta imboccando la via stretta della letteratura? Un nuovo Calvino? un nuovo Praz? un nuovo Tolstoj? Difficile rispondere, naturalmente, se non nella forma sentimentale e cerimoniale dell'auspicio. La ragione e l'esperienza, e gli studi della disciplina, ci dicono tuttavia che quella coscienza speciale o forzatura o critica della lingua, che chiamiamo letteratura, sopravviverà al degrado della lingua stessa, nonché ai suoi piccoli impieghi in sede di *Trivialliteratur*. E che fin d'ora qualcuno parli l'audace nostra lingua dei poeti mentre la lingua della comunicazione detta le sue leggi e consuma ogni resistenza possibile, è certo un paradosso. Ma forse, dopotutto, è anche una vecchia regola, se Sanguineti arriva a osservare:

Qualche settimana fa, per avventura, ho partecipato a una tavola rotonda sul tema: *Dove va la letteratura*. Questione affascinante, come dissi subito, proprio perché impossibile, essa veniva affrontata da un gruppo di scrittori e di

²³ S. VASSALLI, in «Il Corriere della Sera», 26 gennaio 2013, da leggersi ora in ID., *Improvvisi (1998-2015)*, a cura di R. Cicala, pref. di Paolo Di Stefano, Fondazione Corriere della Sera, Milano 2016, *ad indicem*.

critici che manifestarono, naturalmente, le più diverse opinioni. Per parte mia – e da questa mia affermazione vorrei ripartire, qui – ho sentenziato, in maniera confessatamente brusca e sbrigativa, che la letteratura sta andando, e non da oggi soltanto, per via direttissima verso la sottoletteratura, e meglio, e con più efficace nomenclatura, verso la *Trivialliteratur*. Ho persino insinuato l'idea, in tale occasione, che la letteratura, più che andare verso la *Trivialliteratur*, e sia pure con passo spedito, ci sia già bella e arrivata, e vi si ritrovi adagiata, ormai, in un relativamente tranquillo stadio di ultimo assestamento. Insomma, nel complesso, è cosa fatta.²⁴

²⁴ E. SANGUINETI, *Per una critica dell'avanguardia poetica in Italia*, in ID., *Ideologia e linguaggio*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2001, p. 115.

Alberto Gozzi

L'ARCHIVIO COME RAPPRESENTAZIONE

Questo mio intervento prende spunto da un incontro con un gruppo di studenti che in precedenza avevano lavorato sull'Archivio sanguinetiano con l'intento di elaborare un progetto teatrale che utilizzasse le schede lessicografiche.

Dato lo scarso tempo a disposizione, durante l'incontro mi sono limitato a proporre agli studenti una piccola improvvisazione che mirava a mettere in campo alcune questioni preliminari, come la riscrittura di un testo non teatrale, il rapporto fra le parole del copione e la voce dell'attore, e altre elementari questioni di metodo. Mi rendevo conto che ci muovevamo nella dimensione del "Brevi cenni sulla storia dell'Universo", ma gli studenti sembravano presi da quel gioco che palesemente non avrebbe portato a nessun esito concreto, quindi, affrancati dall'ansia del risultato ci siamo mossi, loro e io, con una certa leggerezza e una certa libertà.

Non riesco a immaginare quanto sia stato utile agli studenti quel nostro incontro; per quanto riguarda me, posso dire che mi ha indotto a riflettere su uno spettacolo forse impossibile – capita spesso a chi fa teatro di mettere in cantiere dei progetti ben sapendo che, per ragioni svariate, non si realizzeranno – ma, poiché la natura del teatro è aleatoria, si potrebbe dire che per il drammaturgo la differenza fra gli spettacoli solamente pensati e quelli realizzati e rapidamente svaniti, non è poi così grande.

Non saprei nemmeno valutare la valenza didattica di quell'incontro: non ho una grande esperienza in materia, anche se ho insegnato drammaturgia per anni, ma un conto è tenere un corso, altra cosa è governare un gruppo di non addetti ai lavori per allestire uno spettacolo che abbia, per di più, finalità didattiche.

Questa un po' troppo lunga premessa, per comunicare che le mie saranno riflessioni piuttosto disorganiche e non l'illustrazione di un vero e pro-

prio progetto, che pure, sulla carta, sarebbe interessante, quello di utilizzare le schede lessicografiche della *Wunderkammer* come materia viva per uno spettacolo teatrale.

Tornando all'esperienza con gli studenti, a prima vista non c'era una porta di ingresso per il lavoro che ci aspettava, o se esisteva, era nascosta molto bene. Non avevamo di fronte un'opera letteraria organica, con la quale puoi sempre cercare di fare i conti nonostante ti sembri impervia e inafferrabile, bensì un *corpus* imponente di schede lessicografiche, cioè di testi che con ogni evidenza apparivano come il materiale meno riconducibile al teatro fra i tanti che si possano immaginare. Devo confessare che il più perplesso ero io. Gli studenti si limitavano a guardarmi e ad aspettare fiduciosi, del tutto estranei alle mie preoccupazioni.

Provai a immaginare l'Archivio come un contenitore colmo di innumerevoli soggetti, ma era evidente che nessuno di essi poteva essere considerato un *plot* sul quale costruire una sceneggiatura. La ricchezza del materiale d'archivio, e forse il fatto che le schede, concettualmente, potessero assomigliare a un grande mazzo di carte, mi fece venire in mente il gioco combinatorio. Un gioco simile, per intenderci, a quello di Marc Saporta che nel 1962 pubblica *Composizione n. 1*:¹ 150 paragrafi di un racconto stampati su cartoncino leggero, non rilegati ma racchiusi in un astuccio, così che li si potesse mescolare come si fa con un mazzo di carte per poi leggerli nelle loro innumerevoli combinazioni.

Il racconto di Saporta, in quanto testo letterario che viene trasformato in un oggetto scomponibile, è solo la rappresentazione più evidente, la punta di un iceberg che si può manipolare teoricamente all'infinito, ma la geografia in cui esso si iscrive è molto più ampia; comprende, ad esempio, le poesie di Balestrini realizzate con un calcolatore, l'algoritmo di Queneau con il quale si possono creare bilioni di poesie, per non parlare poi di tutti i musicisti che hanno messo a punto delle partiture mobili, manipolando le quali si possono ottenere innumerevoli composizioni.

Questo gioco combinatorio è simile a quello che mette in atto Sanguineti nel *Gioco dell'oca*,² un romanzo il cui intento ludico viene rafforzato dall'invito dello stesso autore a usare i dadi, proprio come nel Gioco dell'oca originale, per spostarsi, o meglio saltare da una casella all'altra, da una tessera all'altra della narrazione.

¹ M. SAPORTA, *Composizione n. 1*, Sampietro editore, Bologna 1962.

² E. SANGUINETI, *Il gioco dell'oca*, Feltrinelli, Milano 1967.

Questa modalità di lettura introduce una variante decisiva rispetto a quella che compiamo solitamente: gli occhi non seguono il filo ideale che tiene insieme il testo pagina dopo pagina, ma devono obbedire al gesto della mano, che a sua volta è condizionato dal responso dei dadi.

Tornando alla *Wunderkammer*, questa suggestione nata dall'analogia fra le schede dell'Archivio e le tessere del romanzo era forte, tanto da farmi immaginare che fosse possibile usare una struttura drammaturgica molto aperta e del tutto casuale per compiere un viaggio attraverso le schede. Ma con una differenza sostanziale: al centro del romanzo di Sanguineti c'è un Io chiuso in una bara, che non soltanto funge da perno (o da architrave di una scenografia mobile e scomponibile), ma anche, direi, da effetto speciale; possiamo immaginarlo come una luce che si riverbera continuamente su tutte le tessere narrative, anche se noi non la percepiamo come sorgente autonoma.

Nel nostro caso, l'architrave non ci sarebbe stata.

Il lavoro del drammaturgo non riguarda solo la messa a punto della struttura, egli deve anche preoccuparsi di fornire al pubblico le chiavi di lettura di quel sistema di segni in continuo divenire che è uno spettacolo.

Nel caso di un'ipotetica messa in scena come questa, il regista, che è sempre più pragmatico del suo drammaturgo, gli chiederebbe: «Ma immaginando lo spettacolo in palcoscenico, quale sarebbe il collante che tiene unite queste schede lessicografiche? Tanto varrebbe mettere in scena un *Dizionario Storico della Lingua Italiana*». Come molte osservazioni tanto dirette da diventare aggressive, anche questa del nostro immaginario regista, ha un suo fondamento.

Direi che a questo proposito ci può confortare lo stesso Sanguineti quando, in un'intervista rilasciata a Maria Dolores Pesce,³ parla di un «primato della comunicazione orale su quella visivo scritta»:

Quando scrivevo poesie, le pensavo sempre molto destinate ad una voce che le eseguisse. Questo non significa pensare in termini teatrali, ma pensare comunque ad un primato della comunicazione orale su quella visivo-scritta che è quella da noi dominante, perché di solito la comunicazione poetica nella maggior parte dei casi, e soprattutto, direi, in quegli anni, avveniva attraverso la pagina scritta che è la forma più frequente, più normale, anche quella scolasticamente meglio istituita, proprio come abitudine sociale. Io sin dai primi testi pensavo piuttosto ad una voce recitante, e questo è un elemento che poi

³ M.D. PESCE, *Intervista ad Edoardo Sanguineti*, in «Parol-quaderni d'arte e di epistemologia», <http://www.parol.it/articles/sanguineti1.html> (url consultato il 10 giugno 2019).

circolava abbastanza nel Gruppo 63, perché anche gli altri poeti “novissimi” spesso trasferivano le poesie stesse sulla scena, spingendo appunto in questa direzione di vocalità, di resa vocale.

Questa comunicazione orale che pervade il testo, che lo orienta e che in qualche modo condiziona la parola scritta, modifica pesantemente la sacralità della scrittura poetica, la sbilancia verso un uso avventuroso e la espone all'arbitrio di una interpretazione verbale, a una riscrittura decisiva – l'attore che recita la battuta di un copione propone solo una fra le innumerevoli interpretazioni contenute nel testo scritto. Nella dinamica del teatro, l'interpretazione dell'attore (la sua scelta univoca) è parte essenziale, costitutiva del gioco e della fisiologia dello spettacolo: il copione nasce come una scrittura che ha una destinazione d'uso del tutto diversa dalla lettura visiva. In *Questa sera si recita a soggetto*,⁴ Pirandello rappresenta con grande forza la separazione (spesso aspramente dialettica) fra la dimensione letteraria di un testo e la sua vita in palcoscenico, così come la rivendica con tracotanza il dispotico regista Dottor Hinkfuss:

IL DOTTOR HINKFUSS: [...] Fra tutti gli scrittori di teatro [Pirandello, n.d.r.] è forse il solo che abbia mostrato di comprendere che l'opera dello scrittore è finita nel punto stesso ch'egli ha finito di scriverne l'ultima parola. Risponderà di questa sua opera al pubblico dei lettori e alla critica letteraria. Non può né deve risponderne al pubblico degli spettatori e ai signori critici drammatici, che giudicano sedendo in teatro.

VOCI, NELLA SALA: Ah no? Oh bella!

IL DOTTOR HINKFUSS: No, signori. Perché in teatro l'opera dello scrittore non c'è più.

QUELLO DELLA GALLERIA: E che c'è allora?

IL DOTTOR HINKFUSS: La creazione scenica che n'avrò fatta io, e che è soltanto mia.

Il testo scritto è un embrione; il suo destino, proprio come quello degli esseri umani, si dipana nel tempo e senza che il genitore/autore possa intervenire in alcun modo per tutelarlo: la manipolazione, il travisamento o addirittura la soppressione di una o più battute rientra in una prassi teatrale antica quanto il teatro stesso.

⁴ L. PIRANDELLO, *Questa sera si recita a soggetto* [1930], Mondadori, Milano 1970.

Al contrario, la poesia (intendo quella “recitata” in pubblico) richiede la più assoluta precisione linguistica: nessun critico teatrale, neppure il più rigoroso, si scandalizza se un attore recita “con parole sue” una battuta di Ibsen, o addirittura la salta disinvoltamente, a patto, s'intende, che un suo collega sia pronto a “ricucire il buco”, come si dice in gergo, così che il dialogo e l'azione drammatica procedano fluidamente; mentre è del tutto evidente che se un attore recita: «Meriggiare pallido e assorto / presso un *assolato* muro d'orto», la platea non potrà che rabbrivire di fronte a questo stridore irreparabile.

Per quanto riguarda la vocalità contenuta nel testo letterario, Sanguineti, nell'intervista a Maria Dolores Pesce, la estende anche al romanzo:

Oserai dire che persino i romanzi, che sono un genere di letteratura per eccellenza muto, anche se oggi, per esempio, è molto frequente che si incidano romanzi su nastro, che li si ascolti, vengano letti per radio e via dicendo, però anche nella scrittura romanzesca pensavo sempre in qualche modo ad una presenza della voce, e la presenza della voce è di per sé una presenza corporea, che implica almeno a livello immaginativo, se non a livello di fatto, una realtà anche gestuale. La voce è corpo.⁵

La voce che diventa corpo mina e sovverte una concezione naturalistica del teatro, secondo la quale esistono *anzitutto* i personaggi, entità compiute e totalizzanti, forniti di una psicologia, di un vissuto, e avvolti da un alone ineffabile: la voce sarebbe solo uno strumento che fornisce degli indizi per ricostruire il mondo segreto, la natura, i meandri nascosti del personaggio.

Philippe Forest, uno dei più significativi narratori francesi contemporanei, nonostante la sua scarsa pratica del teatro, ci propone un'originale rilettura del rapporto fra la voce e il corpo dell'attore quando scrive, nella prefazione al suo radiodramma *43 secondi*:⁶

Il teatro lo si ascolta, più che guardarlo. È il luogo in cui si mettono a parlare voci uscite dal grande nulla che da sempre le accoglieva – quel grande nulla che già contiene tutte le storie del mondo – e da cui loro si strappano per far esistere il puro frammento di melodia di un racconto. Il corpo dell'attrice, quello dell'attore rivestono con la loro forma di fantasmi la sorgente im-

⁵ M.D. PESCE, *Intervista ad Edoardo Sanguineti* cit.

⁶ G. BOSCO, G. CERRUTI DI CASTIGLIONE FALLETTO, *L'Almanacchino. Le parole della radio. Philippe Forest, 43 secondi*, CELID, Torino 2008.

materiale, impersonale di quel canto. «Non sono le voci che escono dai corpi, ma i corpi che escono dalle voci» dice da qualche parte Philippe Sollers, a proposito del suo *Paradis*.

Ripercorrendo il lungo e complesso rapporto fra il corpo e la voce, arriviamo ad Artaud, che forse meglio di tutti ha indagato questo argomento. Ne dà testimonianza Paul Thévenin,⁷ che passò una buona parte della sua vita a curare l'opera di Artaud:

Per quanto riguarda i testi di Artaud, all'approccio visuale è necessario aggiungere anche quello uditivo. Se si prova a comprendere il testo come se Artaud lo pronunciasse a voce alta, sottoponendolo, cioè, alla prova del ritmo, si riesce a capire la lunghezza delle pause che occorre fare. D'altra parte, questo ascolto mi sembra una pratica indispensabile; i suoi testi, lo ripeteva spesso, erano fatti per essere enunciati e ascoltati. E spesso, grazie a quell'orecchio interno che ogni lettore di Artaud deve avere dentro di sé ho evitato un errore di lettura.

Tornando alla nostra ipotesi di uno spettacolo costruito sulle schede lessicografiche, le riflessioni che ho fin qui sommariamente annotato mi confortavano, ma solo parzialmente. Rimaneva la questione cui avevo accennato all'inizio, quella della natura particolarmente refrattaria del materiale testuale di partenza.

Esiste, è vero, un luogo comune che nasce dalla stagione primonovecentesca secondo il quale i grandi mattatori riuscivano ad avvincere la platea anche recitando l'elenco del telefono, ma è un paradosso decisamente logoro, e quando qualche attore contemporaneo l'ha riproposto come numero di cabaret l'effetto è stato quello, piuttosto deprimente, di un sintetizzatore che propone una campionatura di intonazioni più o meno estesa. Certamente, affidare alla recitazione virtuosistica degli attori (del tutto ipotetica) il compito di *animare, vivacizzare, drammatizzare* la prosa delle schede sanguinettiane avrebbe prodotto soltanto un risultato grottesco e irritante.

Era dunque meglio abbandonare questa ipotesi illusoria di affidarsi alle risorse dell'interpretazione attoriale e cercare dei punti di riferimento più solidi.

Un'esperienza indubbiamente preziosa è quella di Luca Ronconi che nel suo percorso artistico ha lavorato su svariati testi non teatrali.

⁷ P. THÉVENIN, *Antonin Artaud, ce désespéré qui vous parle*, Seuil, Paris 1993.

Tralasciamo la messa in scena dell'*Orlando furioso* con la drammaturgia di Sanguineti, che richiederebbe un lungo discorso e che non servirebbe al caso nostro, per ricordare, invece, *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*, dal romanzo di Gadda che Ronconi realizzò nel 1996 per il Teatro di Roma.

La scenografia dello spettacolo è di impianto piuttosto tradizionale, i personaggi appaiono in costumi genericamente d'epoca; gli attori, trentasette (un numero imponente per i nostri tempi) recitano, entrano ed escono, si spostano nello spazio scenico, la loro gestualità è priva di forzature... Ma il testo che recitano non è una sceneggiatura, bensì il testo originale di Gadda con tutte le sue asperità sintattiche e lessicali. Scrive a questo proposito Ronconi:

Uso il testo così com'è, senza mediazioni drammaturgiche, lasciandogli la sua autonomia di romanzo. Per questioni di durata ho fatto molti tagli, ma non cambio una sillaba. Attribuisco le pagine ora a questo ora a quel personaggio: chi dialoga, chi racconta, chi testimonia quanto ha visto o sta vedendo, chi prefigura fatti a venire. È la lingua di Gadda a rendere possibile questo trasferimento dalla pagina alla scena perché presuppone l'oralità. L'impasto linguistico gaddiano è vivo, passionale. Barocco, certo, ma senza artificio letterario. Dice Gadda: è la vita a essere barocca. Lui vi si adegua.⁸

Nel *Pasticciaccio* rivisitato da Ronconi, la macchina scenica funziona con fluidità: scene, costumi, recitazione e movimenti realizzano una compiuta teatralità; non c'è nulla che possa ricordare l'"esecuzione vocale di un'opera letteraria"; per chiarire: non c'è quella compunzione vagamente ispirata che prende gli attori quando si misurano con la Letteratura (romanzo o poesia, non ha importanza) anziché con un copione teatrale che, essendo pane di tutti i giorni, può essere strapazzato tranquillamente.

Conviene, a questo punto, ricordare la famosa (e forse provocatoria) definizione che Barthes dà della teatralità nel suo saggio *Il teatro di Baudelaire*:

Che cos'è la teatralità? è il teatro *meno* il testo, è uno spessore di segni e di sensazioni che prende corpo sulla scena a partire dall'argomento scritto, è quella specie di percezione ecumenica degli artifici sensuali, gesti, toni, di-

⁸ L. BENTIVOGLIO, *Eterno Pasticciaccio*, in «la Repubblica», 17 febbraio 1996.

stanze, sostanze, luci, che sommerge il testo con la pienezza del suo linguaggio esteriore.⁹

Nel *Pasticciaccio* di Ronconi, il testo letterario di Gadda (non manipolato, come tiene a sottolineare lo stesso regista) viene messo a confronto (e non contrapposto) con la teatralità così come la intende Barthes, cioè a quel sistema di artifici sensuali, gesti, toni, ecc.

Sono due scritture, quella scenica e quella letteraria, che si fronteggiano sul palcoscenico senza conflitti, in una sorta di virtuosa convivenza che non snatura né l'una né l'altra. Ma, si potrebbe obiettare, questa convivenza fra un materiale non teatrale e la sua rappresentazione scenica è possibile grazie alle prerogative del testo originario, così come opportunamente rileva Ronconi: «è la lingua di Gadda a rendere possibile questo trasferimento dalla pagina alla scena perché presuppone l'oralità»,¹⁰ un requisito che certamente non possiedono le schede lessicografiche, nostro materiale di partenza.

Tuttavia, ancora Ronconi, che oggi, a qualche anno dalla scomparsa, appare un regista "sperimentale" a dispetto della sua immagine stereotipa e riduttiva di "allestitore di spettacoli grandiosi", ci fornisce un'importante variazione sul tema della messa in scena di testi non teatrali. Si tratta de *Lo specchio del diavolo*,¹¹ su un saggio di Giorgio Ruffolo.¹²

Ruffolo, lo sappiamo, è un noto economista, autore di opere specialistiche nelle quali sarebbe difficile rintracciare spunti teatrali; Ronconi decide di ricavare uno spettacolo da un suo saggio sull'economia dalle origini ai giorni nostri. Il regista si dice mosso dall'intento di usare il teatro come veicolo per un discorso sull'economia, una materia poco conosciuta dal grande pubblico, ma che riguarda la vita di ciascuno di noi. Tuttavia non credo che la corda civile o l'intento divulgativo fossero le uniche finalità di questo spettacolo; sicuramente c'era in Ronconi il desiderio di alzare l'asticella e di misurarsi con un linguaggio non solo non teatrale ma anche, per così dire, apparentemente impermeabile al teatro. Insomma, una sfida drammaturgica che è ben riassunta in queste sue parole:

⁹ R. BARTHES, *Saggi critici*, a cura di G. Marrone, traduzioni di L. Lonzi e M. Di Leo, Sandro Volpe, Torino 2002, p. 16.

¹⁰ L. BENTIVOGLIO, *Eterno Pasticciaccio* cit.

¹¹ Prima rappresentazione: Torino, Lumiq Studios, 2006.

¹² G. RUFFOLO, *Lo specchio del diavolo. La storia dell'economia dal paradiso terrestre all'inferno della finanza*, Einaudi, Torino 2006.

Il teatro ha sempre inventato personaggi posseduti dall'eros, dall'avidità, dal far quattrini, riportando, tuttavia, quei temi e quella disciplina al mondo dello spettatore. Ho creduto che sarebbe stato interessante e curioso vedere cosa succede se, invece, il tema viene scavalcato a piè pari il personaggio facendo parlare la "materia" stessa.¹³

Anche per questo spettacolo, come per gli altri di matrice non teatrale, il testo non era stato in alcun modo modificato, nonostante fosse un saggio di economia, scorrevole quanto si vuole, ma che certamente non prevedeva una eventuale fruizione teatrale. Sul "far parlare la materia" dice ancora Ronconi:

Nei romanzi che ho tradotto per la scena, come ne *I fratelli Karamazov*, *Quer pasticciaccio...* o *Quel che sapeva Maisie*, Dimitri Karamazov, Ingravallo, oppure Maisie erano comunque – sia in forma narrativa sia drammatica, visti, osservati e presentati come delle figure umane, non come delle ipotesi o dei concetti. Le cose che dicevano erano quelle che solo quei personaggi avrebbero potuto dire. Loro e non altri: il linguaggio era esclusivo di quei personaggi. Ciò che denota un personaggio, dunque, è il modo in cui parla. Ne *Lo specchio del diavolo* parlano tutti nello stesso modo, ovvero nel modo di Ruffolo.¹⁴

E racconta ancora che Ruffolo fu il primo a meravigliarsi quando andò ad assistere alle prove: «Ah, ma non avete cambiato neanche una virgola!».¹⁵

Dovrei a questo punto cercare di arrivare a delle conclusioni, che attualmente possono essere soltanto delle avvertenze per un ipotetico lavoro drammaturgico sulla *Wunderkammer*. Bisogna anzitutto riconoscere che la ricerca di Ronconi sui materiali non teatrali è un ottimo punto di riferimento. Il suo lavoro sul superamento del personaggio, che lascia il posto a una voce, quella del testo, da distribuire in un coro di voci multiple, quelle degli attori, è un possibile avvio.

I testi non teatrali, ci dice, diventano teatro nella scrittura scenica, una pratica sostanzialmente diversa dal tradizionale percorso nel quale preesiste un testo letterario (il copione) che successivamente il regista calerà in palcoscenico secondo la sua interpretazione. È un concetto i cui limiti vengono

¹³ Intervista di Andrea Porcheddu a Luca Ronconi, programma di sala.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

bene espressi dal termine allestimento: si *allestisce* un testo così come si potrebbe arredare un appartamento, dunque secondo il gusto dell'architetto, la moda dell'epoca, ecc.

Eugenio Barba sintetizza efficacemente le alternative che si offrono a un regista che si appresta a mettere in scena un testo.

Lavorare *per* il testo significa assumere l'opera letteraria come valore principale dello spettacolo. Attori, regia, organizzazione dello spazio, musica e disegno di luci si impegnano a far brillare la qualità e la ricchezza dell'opera, i possibili sottintesi, i suoi legami con il contesto d'origine e quello attuale, la sua capacità di irradiarsi in diverse direzioni e dimensioni. [...] Lavorare *con* il testo vuol dire scegliere uno o più scritti, non per mettersi al loro servizio, ma per estrarre una sostanza che alimenti un nuovo organismo: lo spettacolo. Il testo letterario viene usato come una delle componenti nella vita reale della finzione scenica.¹⁶

Tutto il lavoro di Barba testimonia la sua drastica scelta della seconda ipotesi, quella in cui il testo letterario (il copione) diventa solo uno dei segni che concorrono, direi paritariamente, alla formazione di quell'universo linguistico che è lo spettacolo, non diversamente dagli altri segni, quali le luci, lo spazio, la scenografia, i corpi e le voci degli attori. Questo universo è in continuo movimento, e tutti i suoi elementi interagiscono incessantemente creando combinazioni sempre nuove. (Forse, detto di passaggio, è proprio questa la vera azione scenica, non la gestualità degli attori che entrano ed escono, e neppure il dipanarsi della trama). In questa prospettiva, ecco che la differenza fra materiali teatrali e non teatrali si riduce notevolmente, anzi può diventare scarsamente importante.

Queste considerazioni, tuttavia, non ci indicano ancora con chiarezza come si potrebbero organizzare in uno spettacolo i materiali dell'Archivio; oggi le sue schede ci appaiono come una galassia che si può attraversare seguendo troppi e troppo arbitrari percorsi – mentre, per tornare a Ronconi, il testo de *Lo specchio del diavolo* aveva un vantaggio di partenza: seguiva il filo conduttore di una storia dell'Economia e per di più era supportato da una quantità imponente di macchine sceniche: un supermercato con viavai di carrelli, il caveau di una banca, dei mappamondi, ecc.

Individuare la macchina potrebbe (dovrebbe) essere il primo passo per mettere a punto la struttura di uno spettacolo generato dalla *Wunderkam-*

¹⁶ E. BARBA, *Bruciare la casa. Origini di un regista*, Ubulibri, Milano 2009.

mer: un congegno drammaturgico che non si proponga solo di montare i materiali dell'Archivio, ma soprattutto di metterli in moto, probabilmente in un gioco combinatorio.

Vorrei chiudere parafrasando, ancora una volta, Ronconi quando dice che i personaggi de *Lo specchio del diavolo* «parlano tutti nello stesso modo, ovvero nel modo di Ruffolo». ¹⁷ È possibile, se non probabile, che anche gli attori di uno spettacolo sulla *Wunderkammer* parlino tutti nel modo di Sanguineti. Ce lo potrebbe confermare solo una messa in scena. Per il momento, la teniamo come ipotesi.

¹⁷ L. BENTIVOGLIO, *Eterno Pasticciaccio* cit.

Lino Guanciaie

EDOARDO SANGUINETI. UN INCONTRO AL BUIO

Mettere in scena *Storie naturali* fu una scelta al limite del possibile, anche vista la non teatralità del contesto accademico che patrocinò l'operazione. Di sicuro fu giudicata da alcuni quantomeno eccentrica: la pur sparuta cerchia degli spettatori avveduti e appassionati, per lo più storici o studiosi delle cronache teatrali d'antan, conoscendo la vicenda originaria del copione sanguinetiano dovette, infatti, attribuire al progetto una bizzarra vocazione suicida. D'altra parte, quel che è certo è che l'intera lavorazione procedette, sia all'interno della comunità studentesca bolognese che di quella professorale della dotta *Alma mater*, in un clima di crescente curiosità e sadico appetito per il naufragio.

Era il 2005. Claudio Longhi – professore, regista e, per il sottoscritto, compagno di strada e di militanza teatrale da ormai diciassette anni – fu l'autore dell'audace proposta, la Professoressa Niva Lorenzini ne fu la tetragona sostenitrice. Il progetto prevedeva che il testo *monstre* venisse realizzato impiegando in qualità di attori circa 80 fra studenti e studentesse del DAMS, divisi in quattro gruppi di lavoro guidati ognuno da un interprete professionista, necessariamente impegnato, dunque, sia come protagonista delle scene assegnate alla propria "compagnia" che come regista-pedagogo delle compagnie sotto la sua responsabilità; parallelamente Longhi avrebbe curato la definizione del quadro scenografico generale e dell'organizzazione spaziale e tempistica dello spettacolo nel suo complesso, ambientato nel Museo di Storia Naturale dell'Università di Bologna, utilizzato per l'occasione in tutta la sua interezza. Mi rendo conto che sembri più il resoconto di un'azione di guerriglia organizzata, fra plotoni, plotoncini e sincronizzazione d'orologi, ma tant'è: la sfida data dal testo imponeva davvero una pianificazione aliena alle usuali coordinate registiche e ai modelli della messa in scena tradizionale. Infine, a conferire al nostro variopinto ed amplissimo *ensemble* l'aria di

un'allegra messe di *guerrilleros* ci pensò l'entusiasmo dei giovanissimi attori e attrici, gioiosi e *naïf* come sarebbe bello che fossero sempre le attrici e gli attori.

Il testo fu, in origine, scritto da Edoardo per Luca Ronconi. Reduci dall'enorme successo dell'*Orlando furioso* i due si lanciarono, agli inizi degli anni '70, in una nuova impresa titanica di teatro-simultaneo. Come nell'*Orlando*, infatti, la maggior parte delle sequenze era stata elaborata per essere recitata nello stesso momento in luoghi diversi, lavorando su una forma di ricezione molteplice ed un'estetica decisamente aperta, convogliando solo in alcuni passaggi lo sguardo degli spettatori su delle scene a fruizione unitaria, funzionali a una ricapitolazione periodica dei contenuti comuni alle diverse linee drammaturgiche. A questo assetto già varato nella precedente esperienza in tandem con Ronconi, Sanguineti volle aggiungere un altro coefficiente di difficoltà: dall'inizio alla fine della *pièce* la luce avrebbe dovuto via via diminuire, fino a scomparire del tutto. Due terzi del copione, insomma, prevedono che si reciti nel buio più completo. Alla prima lettura che feci del testo trovai questa idea davvero potente: una strategia di amplificazione del corpo e della presenza degli interpreti tanto più radicale e ambiziosa quanto più basata sull'assenza, una via di crescita artistica fortissima per chiunque vi fosse coinvolto: «Le parole sono le mani per le cose che non puoi toccare», recita una delle battute fondamentali del testo... un vero, formidabile *crash test* per il potere del linguaggio, insomma, e un'occasione unica data allo spettatore per attraversare la parola come sostanza fisica. Credo sia chiaro, mi pare, con quanta attesa e desiderio mi affacciai a quell'esperienza...

Avevo ventisei anni ed ero proiettato sul lavoro della Neoavanguardia con tutte le energie intellettuali e fisiche di cui disponevo. Il nome di Edoardo era per me associato a tutte le tipologie di prassi culturale da conoscere e attraversare, e la provocazione data da uno spettacolo-museo pensato proprio dal poeta di *Ideologia e linguaggio*, dal capofila degli avversari tanto del mercato che della musealità dell'arte, mi eccitava e divertiva da matti. Aderivo, insomma. Con tutto me stesso.

Lo spettacolo deluse il sadismo accademico bolognese e fu un vero, bellissimo successo. A me portò, inoltre, un regalo inatteso.

La sera della Prima mi trovavo, come da copione, steso su un letto posizionato in un angolo del Museo, attorniato dagli altri attori del mio gruppo impegnati a dare corpo e voce (soprattutto quella, nel buio pesto in cui eravamo immersi) alle particolari fantasie del protagonista. Il gioco fantasmagorico dei nostri corpi in quella profonda oscurità, tagliata solo da periodiche pulsazioni di torce di servizio, era potentemente suggestivo e riduceva la realtà esterna a una strana danza di ombre: si distinguevano

a fatica i saltimbanchi dagli spettatori, e tutto pareva ridotto a uno strano incastro di silhouettes. Voltandomi di lato durante una delle mie battute mi parve di intravedere piuttosto vicina una sagoma nota, appoggiata a un angolo del muro. Braccia conserte, schiena sensibilmente ricurva e un'onda breve di capelli sulla testa: questi gli elementi che il mio occhio catturò nel buio, bagnati appena dal controluce di un lontano neon di servizio. Credetti, per un poco, continuando a recitare, che quella sagoma familiare dovesse appartenere a un parente o a un amico pervenuto, dopo lungo peregrinare fra le stanze e i corridoi animati del museo, al mio capezzale, ma non riuscivo a realizzare compiutamente di chi potesse trattarsi. Continuai quindi a fare il mio lavoro come accade sempre, con quell'attenzione sdoppiata *à la Diderot* di cui è dotato chi sta in scena, in grado di concentrarsi allo stesso tempo sulle parole e le azioni del personaggio e sui movimenti e gli umori degli spettatori. Mi pareva anche di stare lavorando bene, la recita era buona, tutto funzionava come speravo, sia per me sia per gli studenti-attori che avevo seguito, ma una parte della mia attenzione era costantemente impegnata a ricostruire l'identità della sagoma all'angolo. E a seguirla, anche, visto che pur essendo il museo molto grande e molto "abitato" ella scelse di restare lì davanti a noi per tutto il tempo, di seguire tutto lo spettacolo dal punto di vista del nostro angolino, solo spostandosi di quando in quando da un punto all'altro del nostro boccascena improvvisato (un sottoscala fra il primo e il secondo piano della struttura). Si andava avanti e l'ombra era sempre lì, e io iniziavo a sentirmi in colpa per non averla ancora associata a un volto noto. Mi veniva sempre e solo in mente la copertina di un libro, un volumetto del melangolo, credo, in cui una nera e scherzosa silhouette di Sanguineti campeggiava su sfondo giallo... iniziai a fantasticare sulla possibilità che si trattasse, dunque, nientemeno che di lui, come si fantastica a volte quando si è in scena, immaginando che a guardarti ci sia qualcuno di amato o qualcuno di minaccioso, qualcuno per cui vale la pena di recitare bene... Succede questo e altro nella testa degli attori.

Dopo il mio monologo di chiusura la luce si riaccese su quel groviglio di ombre, in cui erano ormai indistinguibili gli animali impagliati, i grandi scheletri allestiti e i corpi di visitatori e attori, e fu in quel momento che la misteriosa figura si animò di colori e fattezze distinguibili. Fu allora che potei rendermi conto che in effetti, appoggiato a quell'angolo del muro per tutto il tempo, non c'era stato un fantasma incoerente o un normale spettatore, ma il poeta che abitava le mie letture e i miei studi, con gli occhi taglienti e timidi puntati su di me. Pensai di essere appena uscito da una pagina di *Laborintus*, anzi: di esserci appena entrato... non credevo fosse davvero lì.

Alla chiusura di uno spettacolo segue sempre l'incontro fra gli attori e il pubblico, quella volta più immediato che mai vista l'assenza di locali separati per gli uni e per gli altri: finito l'applauso ognuno di noi si trovò subito immerso dai complimenti, i saluti e le felicitazioni di chi aveva "frequentato" lo spettacolo, partecipando alla nostra *leçon de ténèbres*. Così fu anche per me, che gli occhi però li avevo puntati verso Edoardo, temendo il momento in cui diradata la piccola folla di parenti e amici intorno a me avrei rischiato di incrociarlo. Come altre volte nella mia vita meditavo la fuga per vie traverse, riflettevo su come evitare di passargli accanto, magari approfittando di una sua breve disattenzione, ma era evidente che mi stesse aspettando o che quantomeno fosse concentrato su di me, per quanto discretamente e senza alcuna invadenza. Ero convinto che volesse demolirmi... ripensavo alla sua abilità luciferina di critico, alla sua capacità di lucido annichilimento, e per consolarmi riuscivo solo a pensare "Alla peggio riceverai una stroncatura d'autore da Sanguineti in persona, non è poi così male: potrai comunque rivendertela come un punto d'onore nel curriculum!". E invece non andò così, e ancora oggi non ci credo.

Ci raggiunsero Longhi, la Lorenzini e la Signora Luciana, tutti e tre in cerca di Edoardo, di cui avevano perso le tracce. Visto che in pratica eravamo rimasti solo noi due e io stavo penosamente fingendo di mettere a posto le mie cose pur di non dover scambiare parola con lui, fu Longhi a rompere il temutissimo ghiaccio della situazione. Mi chiamò a sé e mi presentò Sanguineti, e io mi preparai a ricevere uno sguardo distratto di degnazione: di sicuro poi non avrebbero più pensato a me, mi dicevo, o quantomeno la presenza di Claudio mi avrebbe evitato l'umiliazione del suo giudizio feroce. Non sospettavo la sorpresa che la sorte aveva in serbo...

Edoardo mi sorrise, delicato, con le labbra e con gli occhi, e non pareva affatto che mentisse quando mi disse che era un piacere conoscermi. Ricordo che stemmo in silenzio per un po', immersi nelle parole degli altri, e che ogni incrocio di sguardi era segnato da un sorriso sincero. Ricordo che in uno di quei silenzi Edoardo disse: "Lei è molto bravo". Ricordo che mi sembrò di essere stato travasato in una dimensione parallela, quella dove incontri le persone che ammiri e loro si accorgono di te e ti parlano, dove addirittura arrivano a stimarti e stringerti la mano. Ricordo che non mi resi conto subito di trovarmi a cavallo di una svolta della mia vita. Ricordo che quella notte, girandomi nel letto, riuscivo solo a dire a me stesso "Vorrei avere la sua calma, vorrei avere la sua testa, vorrei avere la sua voce dolce".

Mi ha sempre dato del lei nei cinque anni successivi, in cui condividemmo il palco per diversi reading, in cui capitò che lo andassi a prendere a casa a Genova assieme a quella che divenne per me la cara Signora Luciana, in

cui imparai da lui che il gelato alla mela verde affogato al Calvados rappresenta in pieno il piacere di stare al mondo, in cui capitò che da spettatore di un mio spettacolo imperniato su di lui, un monologo intitolato *Prendi un piccolo fatto vero* che ripercorreva attraverso i suoi testi quarant'anni di storia italiana e delle sua vita, si alzasse malfermo sulle gambe per venirmi ad abbracciare.

Nel cerchio chiuso fra il nostro primo incontro al buio e quell'abbraccio in un teatrino di San Lorenzo a Roma, quell'abbraccio di cui sento ancora la stretta e che porto sempre addosso, sta un percorso di discepolanza teatrale, letteraria e umana di cui essere grati per una vita intera.

Molte le lezioni impresse nella memoria, molti i segni lasciati in me dalla prossimità di cui mi ha onorato. Fra tutte le cose che mi disse in quegli anni, non so quanto avvedendosi di stare scolpendo dentro di me una forma nuova di coscienza, una ritorna nei miei pensieri ogni giorno. Gli dissi che mi sarei accontentato di riuscire, nel corso della mia vita, a leggere la metà dei libri letti da lui, e glielo dissi, evidentemente, con un'espressione che dovette intenerirlo. Mi rispose semplice e sereno, citando Brecht e Goethe a un tempo: «Non si deve preoccupare: gli anni dell'apprendistato non finiscono mai».

Gli devo questo, più di tutto. La certezza che tutto, dai contesti sociali e politici alla coscienza personale, la realtà tutta dentro e fuori di noi sia trasformabile: «per questa scala ci impari a lottare, / e fare fine a tutto il dominare, / e, te con gli altri, tutti liberare:»

Signor Sanguineti, io cerco ogni giorno di non dimenticare.

Andrea Liberovici

PER EDOARDO DALL'«AMANTE GIOVANE»

Tra i piaceri della vita, solo all'amore la musica è seconda. Ma l'amore stesso è musica.

ALEKSANDR PUŠKIN

Chiunque abbia letto ad alta voce una poesia di Edoardo sa che, contestualmente, ha solfeggiato una partitura ritmica che fa da paravento a un *canto*. A chi desidera ascoltarlo, viene suggerito di procurarsi degli abiti da speleologo perché la *Freud Promenade* che scende nella grotta può essere piuttosto accidentata e complessa. Ma è proprio lì, al suo interno, che vengono custodite le minute dei canti *travestiti*, di tutto punto, da ballerini timidi in attesa. Il curioso si preparerà all'ascolto, il compositore li accompagnerà in superficie per farli cantare ma, soprattutto, danzare. Edoardo voleva fare il ballerino e l'ha fatto attraverso l'invenzione di una nuova modalità.

Premetto che non so scrivere d'amore. Tantomeno di morte. Forse nelle ironie che definiscono l'amicizia posso trovare qualcosa da raccontare ma solo in forma di aneddoto.

1. Nel 1995 sono andato al cinema. Davano *Nostra Signora dei turchi* di Carmelo Bene. Ero in ritardo e mi sono sistemato, al buio, nella prima poltroncina libera. Quando le luci si sono accese ho scoperto che, quella persona che reagiva alternando meravigliose risate e attenzione in perfetto unisono con me, era Edoardo Sanguineti. Tra Carmelo Bene e *Besame Mucho*, che ho scoperto solo al funerale di Edoardo essere la sua canzone preferita, sono passati quindici anni. Quindici anni di amicizia profonda e progetti diversi fatti insieme fra spettacoli, libri, una canzone per Sanremo (ovviamente bocciata prima ancora d'andare in scena) ecc.

2. Dopo la prima di *Rap* al Teatro della Tosse di Genova sono arrivati in camerino Luciana e Edoardo. Luciana serissima e Edoardo sornione dietro a lei. Aspettavo, sudato e in mutande un giudizio... Edoardo in silenzio e

Luciana lapidaria: «Ero sicura che fosse una porcata ma Edoardo ci ha visto giusto anche questa volta... complimento per interposta persona».

3. Eravamo in macchina di ritorno da Milano dopo aver visto *Lolita* con regia di Ronconi. Tardo pomeriggio invernale. Io guidavo, Edoardo era vicino a me e Luciana ci scrutava dallo specchietto retrovisore nel sedile posteriore. Abbiamo parlato a lungo di *Lolita*, delle tecnologie utilizzate da Luca, e tante altre cose poi, non ricordo il perché ho fatto *coming out* e gli ho parlato del buddismo. Filosofia e religione che avevo cominciato a frequentare e praticare qualche anno prima. Edoardo, dopo avermi ascoltato attentamente, mi ha parlato a lungo di Stalin.

4. D'Alema parla, in modo entusiasta, della *city* londinese e del meraviglioso sviluppo digitale della finanza internazionale. Edoardo, seduto accanto a lui dietro a un tavolo, lo guarda masticando un bastoncino alla liquirizia chiamato, in genovese, *reganisso*. Quando D'Alema termina il suo intervento, senza ricevere alcun applauso nel silenzio imbarazzato della sala, rivolge uno sguardo smarrito a Edoardo che, sorridendo, si toglie il *reganisso* di bocca e gli dà il colpo di grazia. Non ricordo bene il contenuto del suo discorso ma ricordo, come fosse adesso, i 2000 *camalli* presenti nella grande sala del porto antico, alzarsi in piedi ed applaudire. Una vera *standing ovation*... per rimanere nel lessico *D'Alema City*.

5. «Edoardo non so come fare con gli attori se non mi arriva il copione entro domani è un problema...». «Non ti preoccupare l'inconscio lavora». Il copione, la mattina successiva, era lì sul tavolo della biglietteria del teatro. L'inconscio aveva lavorato.

6. Se non sbaglio era il golfo di Laigueglia. Tramonto estivo. Edoardo seduto fra Giuseppe Conte, il poeta e "padrone di casa", e Ivano Fossati. Entrambi, Edoardo e Fossati, erano lì per ricevere un premio in quanto Poeti. Il cantautore e il padrone di casa parlano della poesia del mare, del profumo dei pitosfori, dei suoni della risacca, dei delfini in lontananza e dei pescatori in controluce, sulla riva, che tiravano le reti. Dopo una lunga pausa vista mare passano la parola a Edoardo, silente ma credo anche molto divertito, che, con la sua consueta gentilezza, risponde: «mi sento un come un pesce fuor d'acqua» (risate, applausi, tensione nascosta fra gli organizzatori).

7. Non capivo perché Berio fosse così glaciale nei miei confronti. Eravamo tutti e tre in diretta a Radio 3. Edoardo ed io da Genova, il Maestro credo da Roma. Finito il collegamento chiedo ad Edoardo se avesse percepito anche lui la freddezza di Luciano... è naturale, lui è la moglie tu sei l'amante giovane.

8. Garinei e Giovannini il modello del nostro futuro? Abbiamo riso molto... con sincero rispetto.

9. Ho un bassotto, ora anziano ma sempre piuttosto “tonico”, che amava moltissimo tentare d'accoppiarsi con il polpaccio destro di Edoardo che, a sua volta, gli dava in pasto con grande divertimento. Quando ci sentivamo al telefono una delle prime cose che mi chiedeva era: «come sta il mio fidanzato?». La citazione è questa: «give, please, my regards to all the dog's masturbations». Questa relazione intensa, seppur platonica, fra Edoardo e Spissy (il bassotto) viene citata da Edoardo in una lettera che mi ha spedito e che è stata pubblicata, insieme a due sonetti nella prefasonettizzazione del libro *Officina Liberovici*.

10. L'ultima volta che ci siamo parlati lui sapeva, io non volevo sapere.

Grazie Edoardo.

Niva Lorenzini

SANGUINETI, KLEE E LA *WUNDERKAMMER*

A Edoardo Sanguineti, in memoria

Mentre a Torino si inaugurava la prima giornata del Convegno su *Il giuoco del labirinto*, io mi trovavo, in quello stesso pomeriggio di aprile 2019, nella Sala 18 della Kunsthaus Zürich, dove tra Picasso, Van Gogh, Matisse, Chagall, Kandinskij e molti altri, un ampio spazio è dedicato alle opere grafiche di Giacometti e in misura minore a Klee, il pittore svizzero di cui Berna resta la principale collezionista.

Avevo appena iniziato, al Politecnico di Zurigo, una settimana dedicata alla poesia di Sanguineti all'interno del corso che stavo tenendo sul tema del *Corpo nella cultura letteraria del Novecento tra poesia e arti visive*, ed era certo sicuramente anche per questo che Klee, in quella sala, stava calamitando la mia attenzione. In primo luogo perché in Klee è soprattutto il rapporto tra grafica e colore a strutturare la costruzione delle immagini, che si reggono sulle combinazioni di frammenti gestiti con scrupolosa competenza tecnica. Si profilano di conseguenza, nella sua opera, modi inediti di configurazione del reale: lo stavo direttamente constatando davanti alle sue opere, e di conseguenza non poteva che diventare immediato per me, mentre riflettevo su come illustrare quel pomeriggio a lezione il primo testo di *Laborintus*, l'accostamento tra il grafismo del pittore e le strutture formali del poeta dell'anarchia e della complicazione, il materialista storico che colleziona segmenti di materiali eterogenei e li immerge in costruzioni verbali rigidamente controllate.

Lo si poteva proprio verificare subito, mi è parso riflettendo lì davanti a Klee, nel testo posto ad apertura di *Laborintus* che si regge – spiega bene Erminio Riso introducendo il commento al poemetto – su un montaggio utilizzato come “modo di costruzione” di tessere che coinvolgono assieme mondo artistico, pittorico e visivo. Riso chiama giustamente in causa il rinvio, «soprattutto sul versante dell'informale», al *dripping* di Pollock, all'assemblaggio di Rauschenberger, «al monocromo pluritonale

di Klein», ma anche al «neofigurativo di Baj», al nuclearismo e ai «ritratti di Bacon».¹

Non c'è dubbio che l'interdisciplinarietà tra costruzione verbale e tenuta di grafemi visivi sia già presente sino da quella prima sezione di *Laborintus* che stavo per illustrare ai giovani allievi aspiranti ingegneri, architetti, chimici, fisici, biologi e quant'altro. E si è illuminato di luce nuova, per me, quel testo, mentre davanti a Klee ne ripetevo l'inizio notissimo: «composte terre in strutturali complessioni sono Palus Putredinis».

Già: «strutturali complessioni». Giustamente Risso rinviava in nota allo «schema harrariano» richiamando lo Jung di *Psicologia e Alchimia*. Ma intanto io riflettevo sul fatto che anche in Sanguineti, come in Klee, il segno risulta innanzitutto privo di alone, e si basa sull'alternarsi di rapporti di condensazione e segmentazione geometrica. Di quell'alternarsi che in *Laborintus* metteva in crisi la coerenza lineare avevo già scritto per altra occasione, soffermandomi sulla sorprendente attrazione di Sanguineti per Campana. Un'attrazione che a certi critici era risultata anomala, ma a mio parere non lo era affatto, se solo si riflette sulla scelta operata da Sanguineti di cogliere nella scrittura labirintica di Campana una precisa strategia di scrittura basata appunto non solo sul rapporto continuità-segmentazione, ma anche sulla tenuta di una parola priva di alone sia a livello visivo che fonico. A me pareva insomma che proprio in quel Campana, come poi in misura più elaborata in *Laborintus*, Sanguineti chiamasse in causa il puntinismo di Webern, cioè – scrivevo – «quella sorta di schoenberghiana *Klangfarbenmelodie*» che agisce sulle unità ritmiche impegnate a comporre un «magma verbale» su cui lavora chi esce dalla tonalità. E non stupisce che Sanguineti confermasse in *Laborintus* la presenza di un'attrazione al suono (e si può senz'altro aggiungere al colore) che si organizza e si struttura in sintassi mentale e serialità, fino a esplodere proprio come melodia timbrica che si tramuta in esplosione di colore.²

Se n'era accorto subito Luciano Berio, indirizzato da Umberto Eco alla lettura di *Laborintus*: si era accorto che quelle parole erano puri suoni, esplosioni acustiche, al punto che da lì prese inizio la sua proficua collaborazione con Sanguineti. Ma restiamo a Klee. Tra il pittore dell'*Angelus Novus* e il poeta materialista storico innamorato di Benjamin si configura un rapporto

¹ E. RISSO, *'Laborintus' di Edoardo Sanguineti. Testo e commento*, Manni, Lecce 2006, p. 33 (nuova ed. ivi, 2020).

² N. LORENZINI, *Dino Campana tra anarchia e erranza*, in EAD., *Sanguineti e il teatro della scrittura. La pratica del travestimento da Dante a Dürer*, Franco Angeli, Milano 2011, p. 68.

che si può ora collocare, risemantizzandolo e venendo all'occasione dell'incontro torinese, nella *Wunderkammer* del gioco del Labirinto che non cessa di stupire e di stupirci.

Parole come esplosioni acustiche, ustioni linguistiche, abitano l'incastro di frammenti che si strutturano, tra complicazione e alienazione, sopra un paesaggio assente, un «nulla di orizzonte» dominato da un tempo divenuto «numero astratto». E intanto lo spazio, tra distensioni e liberazioni, viene simboleggiandosi nei modi di un «*monde arithmétique*» costituito di cifre «terribilmente armoniose». È così che la storia dell'«amore dottrinale» raccontata da *Laborintus* si visualizzava per me, davanti a Klee, come «secco luogo geometrico» che al pittore non sarebbe dispiaciuto contemplare. E forse avrebbe sedotto anche lui quel linguaggio che, in alternanza di pienezza ed esiguità, partorisce lunghi fumi fumosi e atolli dalle labbra coralline.

A Edoardo Sanguineti, a dieci anni dalla sua scomparsa, dedico ora queste pagine, in ricordo commosso.

Bologna, 18 maggio 2020

Eleonisia Mandola

IL CINEMA NELLE LETTERE DI SANGUINETI A SANGUINETI

Premessa

Fra gli inediti lasciati da Edoardo Sanguineti, vi sono più di trecento lettere inviate, nel solo anno 1978, al figlio Federico, il quale, mettendole a disposizione del *Centro Studi Interuniversitario Edoardo Sanguineti*, ne rende possibile la consultazione e la pubblicazione. In vista di uno studio e di un'edizione integrale di questo epistolario (di cui purtroppo sembrano non essersi conservate le risposte del figlio al padre), preme segnalare in questa sede la presenza di una ventina di lettere che dimostrano l'interesse dello scrittore per l'arte cinematografica, al punto da costituire, nell'insieme, una sorta di storia del cinema *in nuce*. Si tratta, precisamente, delle lettere recanti le date seguenti: 22 gennaio; 15 maggio; 15 e 28 luglio; 5, 8, 21, 24 e 29 agosto; 5, 6, 7, 9, 10, 12, 26 settembre; 4, 5, 7, 8, 14 ottobre.

Nel riportare in appendice le lettere, occorre avvertire che l'interesse per il cinema si inserisce all'interno di una scrittura labirintica che comprende naturalmente molteplici e svariati argomenti. Anche solo guardando al campione offerto da queste ventuno lettere è possibile individuare una serie infinita di motivi. Mi limiterò a segnalarne alcuni.

In primis, la letteratura italiana. Si fa menzione, poniamo, di Dante Alighieri nella lettera del 4 ottobre, in quanto l'autore ha in preparazione un saggio introduttivo al volume di Leonid M. Batkin intitolato *Dante e la società italiana del Trecento*. Ma c'è anche «il "solito"» Boccaccio, oggetto di un corso universitario, citato, il 28 luglio, a proposito di un articolo sui nomi propri, *Feuerbach e Ciappelletto*, uscito qualche giorno dopo. Ma ci sono ancora (in rapido elenco): Machiavelli, nominato nelle lettere del 15 maggio e del 15 luglio; Foscolo, nelle lettere del 15 maggio e del 5 agosto; Leopardi nella lettera del 21 agosto; Svevo nelle lettere del 21 agosto, del 29 agosto e

del 26 settembre; Gozzano, Montale e Moravia nella lettera dell'8 ottobre (quest'ultimo anche in quelle del 15 luglio, dell'8 e del 24 agosto, del 6 e del 26 settembre); Gian Pietro Lucini nella lettera del 21 agosto; Gramsci nelle lettere del 15 maggio, del 15 luglio, del 24 luglio e del 6 settembre; Sciascia nella lettera del 26 settembre; e, finalmente, nella lettera del 22 gennaio, il poeta della neoavanguardia Antonio Porta.

L'interesse per la letteratura è comunque più ampio e, sempre in queste sole ventuno lettere prese in esame, Sanguineti volge lo sguardo, nel suo insieme, alla letteratura occidentale: in particolare i tedeschi Hölderlin e Goethe nella lettera del 21 agosto; Paul e George nella lettera dell'8 ottobre; Mann nelle lettere dell'8, 21, 24 agosto e 8 ottobre; Hesse nella lettera del 24 agosto; Brecht nelle lettere del 15 luglio, 21 agosto, 5, 7, 9 e 10 settembre. Ma non mancano: i francesi Madame de Sévigné (21 agosto), Lafargue (5 agosto), Philippe (8 ottobre), Aragon (24 agosto), Bataille (21 agosto) e Sarraute (15 maggio); i russi Dostoevskij (8 ottobre) e Tolstoj (5 agosto); il britannico Sterne (5 agosto); lo svedese Strindberg (8 ottobre); l'austriaco Schnitzler (8 ottobre). E, ancora, gli argentini Borges (4 e 5 ottobre) e Bioy Casares (8 ottobre).

Anche la riflessione sul tempo che fugge e sull'invecchiare si accompagna a costanti letture, a cominciare da una citazione tratta dal sonetto foscoliano *Alla sera*: «e intanto fugge / questo reo tempo...» (15 maggio). Così, il 28 luglio, si dichiara «“vecchio” babbo» e, a più riprese, insiste nel dire che non ha tempo a causa dei troppi impegni; e, il 21 agosto, pone l'attenzione sul concetto di “comico” che, «in Svevo, è un effetto di “vecchiaia”» e che corrisponderebbe alla fase senile, «dove la senilità, non è biologico-psicologica, ma piuttosto una “categoria ideale”»; e, inoltre, «la “gioinezza”, come contrario della “senilità”, come già detto, è una categoria ideale; forse è per questo che mi sento senile, e tu mi senti giovane, è la commistione di comico e tragico, se vuoi...». Il 29 agosto, dopo essersi paragonato a un film «invecchiato», ribadisce: «continuo la rilettura di Svevo (sono ancora sullo *Zeno*) e di alcuni suoi critici».

L'insistere sul tempo che fugge si comprende alla luce dei molteplici impegni quotidianamente svolti: «continuo a lavorare bestialmente (sempre un po' per dimenticare...), a dispetto del caldo e della stanchezza» (5 agosto). La giornata può concludersi anche a notte inoltrata, vuoi per l'attività politica in Consiglio Comunale (28 luglio), vuoi per quella congiunta di professore universitario impegnato, ad esempio, in un Consiglio di Facoltà (26 settembre).

Ma, pur invecchiando, Sanguineti ha tempo per tutto: il 15 luglio, in modo largamente profetico e lungimirante, riflette sull'economia italiana,

sulla «sudamericanizzazione della “vita nazionale”» ovvero «sudizzazione», sintetizzata con queste parole: «ciò che un tempo agiva tipicamente nell'economia del Sud, ora investe tutta la nazione: Torino è già Napoli: con i riflessi sovrastrutturali che si fanno, e si vedono». Il 6 settembre va a un dibattito sulla «crisi delle ideologie»; il 26 settembre dice di volersi occupare, un giorno, della distinzione operata da Marx tra legge/forma della legge e il 4 ottobre individua i principali avversari del materialismo storico in Lacan e Lévi-Strauss, Foucault e Barthes.

L'impegno politico e filosofico presuppone la conoscenza di Aristotele (26 settembre), Humboldt (21 agosto), Schopenhauer (21 agosto), Feuerbach (21 agosto), Nietzsche (21 agosto), Spengler (5 agosto), Wittgenstein (5 agosto), Heidegger (21 agosto), Adorno (21 agosto) e Fink (15 luglio). E, naturalmente, della filosofia classica tedesca, come dimostrano, nella lettera dell'8 ottobre, il riferimento a Kant (8 ottobre); nelle lettere del 22 gennaio e 21 agosto, i riferimenti a Hegel; nella lettera del 21 agosto, il riferimento a Feuerbach; nelle lettere del 28 luglio, 21 agosto, 24 agosto, 6 settembre, 26 settembre, 4 ottobre, 8 ottobre, i riferimenti a Marx; e, nella lettera del 6 settembre, il riferimento a Engels. Ma, soprattutto, è continuo il confronto con Benjamin (lettere del 22 gennaio, 21 agosto, 24 agosto, 5 ottobre), non senza un significativo riferimento a Horkheimer: «ho finito la lettura di *Crepuscolo* di Horkheimer, che mi sembra assolutamente eccellente» (22 gennaio).

Colpisce, da parte di un materialista storico, il tentativo, espresso il 6 settembre, di «rettificare Lenin», correndo il rischio di apparire seguace di Bogdanov. E, ancora, il filosofo ungherese Lukács (15 luglio, 24 agosto, 8 ottobre), in particolare perché, nel suo periodo premarxista, «pone un pensiero dello scrittore Ibsen a epigrafe della sua *Cultura estetica*: “Scrivere equivale a processare noi stessi”; perché mi piaccia, lo puoi capire (a me, mi spiega un po' quella specie di “autodenigrazione” che da molti mi sono sentito segnalare, se non incriminare, nelle mie poesie, e non nelle poesie soltanto, e che del resto è tematizzata anche nei miei versi: nonché tutto il tema della “giustificazione”». Del resto, non manca l'interesse per psicoanalisi e psichiatria: Freud (21 e 24 agosto), Lacan (8 ottobre) e Bettelheim (22 gennaio). E, persino, per la pedagogia: Piaget (21 agosto).

L'attività politica coinvolge la vita privata: il tema della famiglia in quanto «cellula di resistenza» è, nella lettera del 26 settembre, posta in relazione con altre tipologie di cellule, per esempio la cellula di partito. Fra i componenti della famiglia in primo piano è la moglie Luciana, figura onnipresente nella produzione letteraria sanguinetiana (fin da *Laborintus*, dove appare come λ), anzi vera e propria musa ispiratrice anche in questa ventina di lettere al figlio qui prese in esame: ecco, il 15 maggio, sottoscritta dal poeta, la defi-

nizione da lei offerta di intelligenza come «saper fare una cosa», anzi «una cosa socialmente utile», cioè «la capacità di eseguire un lavoro: *nient'altro*». Ma la consorte è ricordata per ogni aspetto della vita quotidiana: madre di un figlio in ospedale (21, 26 e 29 agosto) o di un figlio che non risponde a una lettera (29 agosto); moglie che aspetta il marito fino a tarda notte (28 luglio) o a cui il marito regala un'auto nuova (7 settembre); moglie e madre insieme in un fine settimana trascorso a Nervi (7 e 8 ottobre).

Quanto ai figli, l'ultima nata, Giulia, è ricordata perché accompagna il padre un po' ovunque: in Biblioteca di Facoltà come in Federazione e in banca (28 luglio); e, data la giovanissima età, per il fatto che va all'asilo «in attesa di trasferirsi a una prima elementare» (26 settembre); quindi, per il già menzionato weekend a Nervi (7 e 8 ottobre) o perché frequenta una scuola di ginnastica (14 ottobre). Il terzo figlio, Michele, con la cui nascita si concludeva, negli anni Sessanta, *Capriccio italiano*, è ricordato per aver iniziato, il giorno prima, la scuola (26 settembre). Del secondogenito si fa invece menzione per le precarie condizioni di salute, riportando la cronologia delle visite e dei colloqui che, insieme alla moglie, tiene con il medico o con lo stesso Alessandro, anche due volte in un giorno (15 maggio); nella lettera del 24 agosto, viene dimesso dall'ospedale e torna a casa; quindi, il 29 agosto, con amara ironia: «sono reduce da un incontro con Conforto, insieme alla mamma; oggi ci va Alessandro, per conto suo, nel pomeriggio giornata "confortevole", come vedi, per tutta la famiglia...»; il 7 settembre, alla Festa dell'Unità, va a vedere, proprio con Alessandro, un balletto folcloristico della Bielorussia. Ma, poiché non è questa la sede per un esame di tutti i temi presenti anche solo in queste 21 lettere, veniamo finalmente al cinema.

Il cinema

In occasione di un'intervista condotta da Antonio Gnoli, tra i tanti argomenti di cui si è discusso, Sanguineti si sofferma a parlare anche di cinema, in particolare della tecnica di montaggio che, a suo parere, accomuna il cinema e la pittura. E proprio a proposito del montaggio dichiara: «il cinema è quello che lo realizza più esplicitamente»¹ e aggiunge che questa tecnica ha cambiato completamente la nostra interpretazione della realtà, «leggiamo

¹ E. SANGUINETI, A. GNOLI, *Sanguineti's song: conversazioni immorali*, Feltrinelli, Milano 2006, terza giornata, *L'immagine e i gesti*, p. 70.

il mondo, ormai, in termini di montaggio».² Per il Poeta «il cinema insegna a leggere i sogni e i sogni a come si fa il cinema»³ e, avendo presente, sicuramente, l'interpretazione dei sogni freudiana, dice «nel momento in cui si aprono gli occhi si cerca di afferrare di colpo e dare un senso a un blocco di immagini, ossia si cerca di montarle costruendo una storia»,⁴ la stessa cosa avviene al cinema quando era possibile entrare anche a film iniziato e ciò era utile perché permetteva allo spettatore di costruirsi una propria trama e un proprio film, a seconda del proprio inconscio mentre ora le cose sono cambiate, concetto di cui troviamo traccia nelle lezioni tenute a Torino nel 2004, stesso anno in cui prepara l'intervista con Gnoli e che uscirà l'anno successivo.

In particolare, il passaggio dal muto all'era sonora ha accresciuto il potere del cinema, inquinando l'immagine, bombardandoci con una gran «quantità di messaggi sonori e verbali che circolano»⁵ sullo schermo.

La discussione prosegue e Gnoli, incuriosito dal forte legame di Sanguineti al cinema, chiede quando ha avuto origine la sua passione per quest'arte popolare; il critico allora fa subito riferimento agli anni torinesi e alla presenza a Torino di un eccellente cineclub. E precisa: «mi piaceva molto il cinema muto. In fondo, sono stato come uno che si è formato su classici. La mia esperienza cinematografica è stata una continua discesa: da una frequentazione intensissima di Rossellini, De Sica, Visconti, il primo Antonioni, alle delusioni di questi ultimi anni. Detesto gli effetti speciali».⁶

In particolare di Lars von Trier dice di amare il carattere pedagogico del cinema e aggiunge: «i modelli di esistenza che propone sono una cosa che non siamo ancora riusciti a valutare adeguatamente. E poi il cinema contiene una tale quantità di lessico che difficilmente possiamo sottrarci al suo gergo».⁷

Dopodiché Sanguineti si sofferma su un altro aspetto che è, evidentemente, la ragione per cui si interessa al cinema, il legame con la psicanalisi e con la letteratura.

In particolare, il passaggio dall'Ottocento al Novecento e a tal proposito dice: «la fine dell'Ottocento è un trasferimento di tante cose. Sono convinto per esempio che uno degli aspetti che caratterizza il Novecento sia il passag-

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ivi*, p. 57.

⁶ *Ivi*, pp. 65-66.

⁷ *Ivi*, p. 66.

gio dalla sintassi al montaggio».⁸ E sul romanzo del Novecento, Sanguineti, facendo riferimento a Proust, e a Kafka che concepisce il «cinema come inquinamento da immagine» e che è stato «il primo a sostenere l'idea che viviamo dentro una cultura dell'immagine e che non si riesce più a contenerla», mettendo in luce la continua contaminazione tra elementi appartenenti alla letteratura e al cinema, aggiunge: «sicuramente il cinema influenza la letteratura. Ma è vero anche il contrario perché l'idea del montaggio non è esclusivamente cinematografica, anche se, ripeto, tecnologicamente il cinema lo esalta».⁹

In conclusione, com'è noto, fiero della sua «formazione cinematografica», Edoardo Sanguineti ebbe modo, nel corso di un seminario al DAMS dell'Università di Torino, svoltosi nel 2004, di evocare l'assidua frequentazione, negli anni della giovinezza, «due volte alla settimana», di un «cinclub universitario».¹⁰ Che da questa esperienza sia scaturita quella che lo scrittore stesso definisce una «ricca cultura cinematografica», trova singolare conferma, a più riprese, in questa finora inedita corrispondenza inviata al figlio primogenito Federico nel 1978 (più di trecento lettere in un solo anno).

Così, nella prima di un paio di lettere (5 e 6 settembre), per esempio, in occasione di una mostra genovese dedicata al teatro di Weimar, segnalando il catalogo di Paolo Chiarini come «notevole», anzi un «vero libro», non esita a dichiarare il proprio interesse per una concomitante «lunga serie di proiezioni di film weimariani». Nella fattispecie manifesta il desiderio di vedere, in un sol giorno, due «classici dell'espressionismo» del regista berlinese Ernst Lubitsch (1892-1947): *Die Augen der Mumie Ma* (1918) e *Madame du Barry* (1922). La missiva successiva si conclude, in poscritto, con una notazione non dattiloscritta ma autografa, in cui confessa che sta per andare a vedere *Die Puppe* (1919), altro film di Lubitsch. In margine, a testimonianza di come l'epistolario sia significativo, in generale, in quanto accompagna passo passo l'attività del critico e dello scrittore, vale forse la pena segnalare che in un "a parte" dal titolo *La dolle e il fool*, apparso su «l'Unità» (9 settembre) e raccolto poi in *Scribilli*, il poeta torna a ricordare non solo «immagini prelevate nella grande mostra dedicata al "Teatro nella Repubblica di Weimar", ma anche «il

⁸ *Ibid.*

⁹ Ivi, p. 71.

¹⁰ E. SANGUINETI, *Un poeta al cinema*, a cura di F. Prono e C. Allasia, Bonanno, Roma 2017, p. 14.

catalogo curato da Paolo Chiarini, Officina Edizioni, per la collana del Teatro di Roma».¹¹

L'interesse per il cinema espressionista è comunque documentato in altre numerose occasioni. La lettera del 7 ottobre si chiude laconicamente, ancora una volta, con l'aggiunta di un poscritto: «allora, vado a vedermi il *Golem*». Su questo film del 1920, regia di Paul Wegener (1874-1948), ritorna brevemente anche il giorno successivo, etichettandolo come «significativo, ma assai goffo», lasciando quindi intendere di conoscerlo presumibilmente fin dagli anni giovanili: «è come lo ricordavo (lo ricordavo piuttosto bene)».

Non poteva comunque mancare un esplicito riferimento a un altro film dello stesso anno, *Das Cabinet des Dr. Caligari*, capolavoro dell'espressionismo tedesco del regista Robert Wiene (1873-1938), rivisto il 4 ottobre al Goethe-Institut di Genova, sempre in occasione delle proiezioni del ciclo weimariano: «oggi, se ce la faccio vado a vedermi il Caligari». Il giorno dopo, il poeta si esprime ancora in questi termini: «forte impressione, ieri, rivedendo il *Caligari*, naturalmente». L'interesse per questa pellicola può essere posta in relazione alla rilettura del ben noto libro di Sigmund Kracauer,¹² testimoniata in un poscritto del 15 maggio: «ho riletto il Kracauer, cinema tedesco (da Caligari a Hitler) – perché mai? – lo vedrai, credo, nel prossimo “a parte”». In effetti su «l'Unità», nell'articolo intitolato *Lo schermo e le ombre*, il 21 maggio, poi in *Scribilli*, esplicitamente afferma di dare per scontato che si sia «letto e studiato e meditato il Kracauer, al momento giusto»; e, successivamente, non senza ironia: «Come si partì con Caligari, e come si arrivò a Hitler, si sa, o si dovrebbe sapere, con il senno di poi».¹³ Con ulteriore, esplicito riferimento a Kracauer, in un poscritto del 9 settembre, dichiara: «ore 15,30. ieri ho visto *Mabuse I* di Lang – oggi vado a vedere *Mabuse II* (vedi Kracauer)». E poi, parlando dell'impressione avuta dopo aver visto il film, con entusiasmo, nella lettera del giorno successivo, aggiunge che questo capolavoro «è veramente una cosa di primissimo ordine»; e promette, a riguardo: «se avrò tempo, ti scriverò». Effettivamente ritorna su Lang, a proposito tuttavia dell'ultima realizzazione del regista in Germania, dove, in testa alla missiva datata 26 settembre, informa: «ho visto adesso il *Testamento del dottor Mabuse* (1932) di Lang».

¹¹ E. SANGUINETI, *Scribilli*, Feltrinelli, Milano 1985, p. 176.

¹² S. KRACAUER, *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco* [1947], Lindau, Torino 2001.

¹³ E. SANGUINETI, *Scribilli* cit., p. 99.

Un giudizio viceversa severo su Friedrich Wilhelm Murnau (1888-1931) è contenuto nella lettera del 12 settembre: «oggi, a Palazzo Ducale, ho visto due Murnau, il *Tartufo* 1925, e il *Faust* 1926, di mero interesse documentario ed erudito, comunque». Si tratta di *Herr Tartüffe* di *Eine deutsche Volkssage*, ispirati rispettivamente ai capolavori di Molière e di Goethe.

Finalmente, entusiasmo è dimostrato per *The crowd*, film americano del 1928, definito (con tanto di punto esclamativo) «gran bel film!». Così, a proposito di questo capolavoro di King Vidor (1894-1982), Sanguineti scrive, sempre rivolgendosi al primogenito: «hai visto, per caso (riprendo dopo la telefonata) *la Folla* di Vidor, ieri sera, in TV?». Un cenno al cinema neorealista americano è quindi nella lettera del 29 agosto: «ho rivisto *Marty* di Delbert Mann, l'altra sera»; e domanda: «l'hai rivisto anche tu, in TV?». Conclude infine sentenziando che *Marty* (1955) è ormai «invecchiato» proprio «come me».

Venendo al cinema francese, lo scrittore si limita a riferire soltanto: «ho visto poco fa, a TV5, il finale di *Drôle de drame* di Carné (ricordi? Con Jouvet, Barrault, Simon), e tra poco ne vedrò la replica, completandone la re-visione» (28 luglio). Si tratta di *Drôle de drame ou L'étrange aventure du Docteur Molyneux* (1937), ispirato al romanzo *His first Offence* di Joseph Storer Clouston, film ricordato, non a caso, in un pezzo pubblicato su «l'Unità» del 13 agosto, *Flaiano al cinema*: «Rivedo (esclusivamente rivedo) vecchi film in tivù (l'ultimo è stato *Drôle de drame* di Carné, 1937, riesplorato per la dodicesima o tredicesima volta, al minimo)». ¹⁴ Il progetto e la realizzazione di un articolo in forma di recensione, dedicato al libro postumo di Ennio Flaiano (1910-1972), uscito quell'anno, *Lettere d'amore al cinema*, a cura di Cristina Bragaglia (Rizzoli, Milano), sono del resto dichiarate nelle lettere del 5 e dell'8 agosto.

In conclusione, non si può non ricordare che, sempre nel 1978, si celebra «il ventennio dell'incidente dei paparazzi», di cui è protagonista Ava Gardner, che ispirò il regista riminese Federico Fellini (1920-1993) per uno dei suoi capolavori, *La dolce vita* (1960). Proprio in quell'occasione «l'Espresso» propone al poeta di scrivere un pezzo. Nasce così il proposito di «“riscrivere” *La dolce vita* di Fellini, aggiornandola». Ma nella lettera del 24 agosto riferisce che l'articolo non uscirà: «credo che lo considerino oltraggioso per la religione».

¹⁴ Ivi, p. 155.

APPENDICE DOCUMENTARIA

[4]

UNIVERSITÀ DI GENOVA
ISTITUTO DI LETTERATURA ITALIANA

Genova, 22.1.78

carissimo Federico,
incomincio, si capisce, con i rallegramenti per la tua recensione al Bettelheim, che è bellissima (sei anche molto bravo, vedo, a dire molte cose con poche parole, che è una virtù rarissima – e che io, personalmente, possiedo poco, per esempio: se mi abbrevio, mi oscuro, di regola);
non saprei fare un bilancio del nostro incontro: ho come l'impressione che sia rimasta molto solida, a distanza, la nostra possibilità di dialogo, e questo mi ha lasciato molto sereno, e il vederti ripartire (anche tenendo conto del fatto che so di rivederti tra breve) non mi ha gettato in una crisi di malinconia: insomma, l'epistolario ha funzionato, e a voce si riesce a saldare molto bene quel che ci comunichiamo scrivendo, e viceversa; il che significa, sostanzialmente, che già prima che tu andassi a Salerno erano piuttosto solide le basi del nostro rapporto, c.v.d.; che ne dici?
ieri ho fatto un breve pezzo per l'«Unità», sul tema del libro oggi (un po' la coda del pezzo di «Rinascita»), che mi è stato chiesto per la ripresa della pagina dei libri, che ora, come avrai forse notato, è sospesa, e che sta per riprendere rinnovata e dilatata (con varie difficoltà organizzative e teoriche): ci troverai ripresa la critica al Benjamin, in relazione all'«aura» tecnologica, anche se in modo (ancora) altamente sommario;
ho finito la lettura di *Crepuscolo* di Horkheimer, che mi sembra assolutamente eccellente: per dirla in fretta, è tutto vero; credo che ne parlerò, da qualche parte, se ci trovo un po' di tempo;
hai visto, per caso (riprendo dopo la telefonata) la *Folla* di Vidor, ieri sera, in TV? un gran bel film!
ieri l'Albini ha fatto lezione per lo Stabile, sul teatro greco (nel complesso, deludente, anche se alcune osservazioni erano estremamente acute e importanti);
ti abbraccio molto (e, come detto per Sip, la prossima lettera, penso, sarà da Parigi: parto martedì, torno venerdì); e abbraccio anche Maria, e saluto lì tutti, ciao,

tuo padre

PS. un *buon consiglio*: quando pubblichi una recensione, tu che sei un giovane recensore, mandala all'editore, che è anche l'occasione giusta per chieder libri in

omaggio; nel caso, mandala a Porta («Feltrinelli», via Andegari 6, Milano), e gli puoi chiedere, per esempio, il Malevic di cui ti allego una recensione (lire 35.000; puoi sempre cambiarlo, se ti delude, e magari ti comperi il Pulci); nella circostanza hai anche l'occasione di alludere benevolmente alla recensione del Porta stesso – e al fatto che hai saputo da me che la copertina del suo libro è riuscita bene, che stai partendo per l'Olanda, dove de Meijer ti presenta e cita tradotti alcuni versi della sua poesia (che poi utilizzerai completa, in italiano, per una mostra italiana); e puoi anche chiedere il Geymonat, per esempio, e altro che tu abbia in mente; analoga cosa farai bene (cioè utilmente) a fare, quando esca il tuo pezzo su Lanternari, e così in futuro;

con «Paese Sera» è poi il momento opportuno per rimetterti in contatto, e proporre recensioni (se non hanno assegnato il De Martino, potresti farlo: nel caso, al telefono, chiedi che te ne facciano avere loro, una copia; tu, intanto, in libreria, potrai facilmente fartela “anticipare”, e poi restituirla quando ti arriva); ti aggiungo anche l'ultimo “Stracciafoglio”

[80]

UNIVERSITÀ DI GENOVA
ISTITUTO DI LETTERATURA ITALIANA

Genova, 15 maggio '78

caro Federico,
molto bene il pezzo su Propp (maggiori particolari, dopo la lettura del volume “epico” – e grazie per l'indice, intanto);
grazie per l'indirizzo di Luca, cui scriverò al più presto; e per la citazione di Gramsci: è proprio come dici tu; ma qui, io, cattivo, direi: ma come? certo che si provano, vorrei vedere che no (anzi, anche troppo, ecc. ecc., cfr. colloqui con Conforto); è l'“essere sopra” (idest, razionalizzarli) che è il punto (via l'Es, avanti l'Io);
/ e per la citazione della Sarraute (e sì, già, la cosa è un po' nell'aria, proprio, si vede); l'incorniciatura è buona soluzione: vale la pubblicazione, in letteratura: ormai è fatta, e amen: facciamone un'altra: dico bene?
felice Machiavelli, e scusa la brevità: ma stamattina colloquio con Conforto, alle 14 colloquio con Alessandro, e tra breve (sono le 16), alle 17, Consiglio Comunale: «e intanto fuggo / questo reo tempo...» (Foscolo);
ti abbraccio, con Maria (di cui qui abbiamo apprezzato i saluti autografi) (ricambiati di cuore, universalmente);

tuo padre

– ho riletto il Krakauer, cinema tedesco (da Caligari a Hitler) – perché mai? – lo vedrai, credo, nel prossimo “a parte”;

* frammento di conversazione con tua madre: sai cos'è l'intelligenza? è saper fare una cosa (possibilmente piuttosto bene), una cosa socialmente utile, insomma è la capacità di eseguire un lavoro: *nient'altro*; ma ti pare poco? (di questi tempi, poi...);

[139]

UNIVERSITÀ DI GENOVA
ISTITUTO DI LETTERATURA ITALIANA

Genova, 15.7.78

caro Federico,

ti mando un espresso per risarcirti delle frustrazioni telefoniche, e per premiarti delle 6 (sei) lettere tue che mi sono arrivate stamattina (una del 12, tre del 13, due non datate, ma timbrate 14);

e per allegarti il “giornalino” sulle *Rivelazioni*, che, a sorpresa (è piaciuto, si vede, “scandalisticamente”) è apparso oggi su «Paese Sera»;

abbozzo intanto la lettera d'oggi (e continuerò a puntate, per forza...);

* *misteri della crisi economica italiana*: il consigliere B. mi dice che il centro economico del Partito sta svolgendo un'indagine al riguardo; non si sa molto, ma una cosa è accertata: un terzo circa (minimo, il 30%) del capitale italiano è ‘nero’, cioè investito nel lavoro “nero”; questo è il grande Mistero dei Misteri, che non si può (politicamente, almeno per ora) dire; il riequilibrarsi della “crisi”, così, è comprensibilissimo;

a) si crea (si sviluppa) un investimento privilegiato (più favorevole degli stessi “capitali all'estero”), che risarcisce il sistema;

b) si può far salire il costo della mano d'opera e mantenere l'occupazione, garantendosi, intanto, una valvola di sicurezza per la disoccupazione; cioè, al tempo stesso, si evita la crisi esplosiva disoccupazionale, e si mantiene assolutamente intatto l'esercizio di riserva di mano d'opera (tappando anche le falle della reimmigrazione dovuta alla crisi europea);

c) è possibile sfuggire, per un terzo del capitale, a tutte le remore statali-fiscali (evasione garantita sino in fondo, e sviluppo concorrenziale, anche a livello di mercato internazionale);

d) il consumo interno non è frenato, anzi tende a espandersi ulteriormente (consumismo, *di fatto*, in crescita): il gruppo familiare proletario è mobilitato in blocco, tra lavoro pulito e lavoro sporco; e non frena i consumi...

capirai, che sono cose vecchie come il cucco: ma la novità del cucco è nel fatto che non si era mai arrivati a:

1° sviluppare il “metodo” sino a questo punto (che non è più quantitativo, ma diventa qualitativo: è un “nuovo tipo di economia”, in quanto, al di là della funzione “stabilizzante”, ormai si presenta come “stabilizzato”: relativamente parlando, s’intende; voglio dire che la “crisi” in atto è superata perché “spostata”: il problema, ora, è appunto, dove premerà lo spostamento, anzi dove sta già premendo);

2° rendere così “sistematicamente” clandestino, ed extra-istituzionale, il riequilibrarsi del mercato; i “poteri” democratici possono essere “parzialmente ceduti”, perché la crisi è latente altrove, fuori tiro; e sarà scaricata sullo Stato, soltanto dopo lo spostamento effettuato (si può andare oltre il 30%, per esempio?);

la conseguenza “politica” immediata è il rendere assolutamente fanfaluchesche tutte le questioni tipo austerità, riconversione, due società, e chi più ne ha più ne metta... tutto questo, anche più in fretta e peggio del solito, ma quello che volevo comunicarti è soltanto il nodo centrale (del resto, come ti dicevo, l’inchiesta è in corso); (la sudamericanizzazione della “vita nazionale” è, in realtà come sempre in casi affini in Italia – una sudizzazione: ciò che un tempo agiva tipicamente nell’economia del Sud, ora investe tutta la nazione: Torino è già Napoli: con i riflessi sovrastrutturali che si fanno, e si vedono);

* *Brecht e i sentimenti*: vedere, nell’*Acquisto dell’ottone*, le pagine sull’*Effetto di straniamento*; Brecht combatte, non i “sentimenti”, ma l’“immedesimazione” (vedere il mio “a parte” che uscirà domani sull’«Unità», anche): parlando di sé in terza persona: «La sua critica ((di Brecht, appunto)) era un qualcosa di pratico, e perciò di immediatamente conforme al sentimento, mentre ciò che essi ((i borghesi)) intendevano per critica finiva nell’estetica anziché nella pratica, vale a dire, rimaneva nella sfera del sentimentale» (parole aeree, secondo me); la vera opposizione è *pratica/estetica* (da questo punto di vista):

«Raccogliere le lagnanze per il corso di certi fiumi e il sapore di certe frutta era soltanto un aspetto del suo lavoro; l’altro consisteva, appunto, nell’arginare i fiumi e innestare gli alberi da frutta selvatici»;

l’*emozione intellettuale* (dei vecchi dialoghi con Conforto) è il *sentimento critico-pratico*: ancora B.: «Credevo si trattasse di un semplice malinteso: che, cioè, le sue obiezioni contro l’immedesimazione nell’arte fossero state scambiate per obiezioni contro i sentimenti nell’arte – No. Il malinteso aveva radici più profonde. I borghesi del suo tempo continuavano a gridare alle masse in rivolta che il loro stato di confusione sentimentale gli impediva di comprendere la ragionevolezza dell’ordine sociale costituito, e ai capi delle masse che tenevano conto soltanto della fredda ragione anziché della vita sentimentale del popolo, dei suoi sentimenti religiosi, morali, familiari maturati attraverso i secoli»;

per la lettera “terribile” (con le premesse “retorico-epigrafiche”): il problema non è immedesimarsi in Lukács (o in Gramsci), questa è la mia risposta “terribile” (antiretorica, di chi “non crede in niente”): è per questo, se vuoi, che leggere Lukács

non deve fare l'effetto dell'Appassionata; pensa alla poesia per te, e alla critica sopra l'eccesso di emozione...; ma questo è per essere "terribile" all'estremo, caro figlio; se ce la farò (è difficile) te lo dirò come *Stracciafoglio*...;

* *piano di lavoro*: molto bene; soltanto, mi permetto di consigliarti di fare del punto 1 (Machiavelli/Gramsci), a tutti i costi, la "spina dorsale" (del cervello, e del lavoro): insomma, la *tesi* (in senso anche metaforico); (e etimologico); lo sviluppo "naturale" del lavoro, secondo me, porta con sé (porterà) i nodi ulteriori (2, 3, 4); e i frutti del Kracauer;

* *Cacciari e l'oggettività*: l'oggettività si manifesta sempre e soltanto come intersoggettività: puoi dire quel che vuoi, ma il punto forte di Gramsci è questo (e questo, per me, è il materialismo *storico*, ovvero *dialettico*: la sottolineatura degli aggettivi è intenzionale: deve distinguere *questo* materialismo – che è il mio, in ogni caso – da quello, non soltanto *volgare*, ma anche *ontologico*); aspetto sempre di sapere che cosa è la Realtà, da te; e aggiungo che in testa al *Laborintus*, come sai benissimo, sta l'epigrafe di Stalin, che dice (attenzione, prego!): "Le condizioni esterne esistono realmente"; dico: "le condizioni esterne";

* *l'ultimo Moravia*: anche io ho il mio piccolo lato "sadico" e così non ti mando la fotocopia...: è uno scherzo, è che "non ho tempo"; N.B.: il discorso su «Paese Sera» (Proust) è del tutto (per così dire) indipendente dalla recensione; come sai, amo lavorare ai margini: tocco un punto, e via ("non ho tempo"); ma (se avrò tempo, appunto) dovrei fare un terzo intervento, su "Pubblico '78" del "Saggiatore" (così ho progettato con Spinazzola), sull'ultimo Moravia e l'eroticismo; qui vorrei anche sviluppare (se avrò tempo, c.s.) il tema che avevo toccato in un precedente "giornalino" (l'invidia della vagina in M.), è un tema fondamentale, non per M., secondo me (che importa poco, nel caso), ma per la sociopsicologia attuale (è una "categoria" che non è studiata adeguatamente);

* *la filosofia*: non posso convertirmi alla filosofia; perché "non ci credo" (quando dici questo, parli di "ontologia", non mi inganni, tu!...); *per fortuna* "non ho tempo"; il che non vuol dire che non toccherò problemi "teorici": ma sì, critico-pratici; se leggerai la introduzione di Cacciari a Fink, non solo guarirai da ogni residuo di simpatia per Cacciari, ma per la "filosofia", credi a me... (spero che tu mi capisca); il resto, poi, con abbracci molti (anche per Maria),

tuo padre

[153]

UNIVERSITÀ DI GENOVA
ISTITUTO DI LETTERATURA ITALIANA

Genova, 28.7.78

caro Federico,
sono le 22, e ti scrivo per il puro piacere di scriverti (non è che abbia nulla di particolare da dirti o da narrarti, infatti); ma mettersi qui a batterti a macchina una lettera, per il tuo “vecchio” babbo, è uno dei rari piaceri che provo di questi tempi (un altro è portarmi a spasso Giulia, per esempio: ieri l’ho portata con me, al mattino, in Biblioteca di Facoltà; stamattina in Federazione e in banca; quando al mattino non sono del tutto soffocato dal lavoro, mi dedico un po’ a lei);
mi piacerebbe molto veramente, che anche per te fosse una cosa del genere, lo scambio epistolare con me (e forse un po’ lo è stato, e lo è, almeno a giudicare, in certi momenti, dal numero strepitoso delle lettere): il che non impedisce per niente l’accanimento del discutere, anzi...; ma un certo “scrivere per scrivere” (la “funzione di contatto”, per dirla alla Jakobson, ovvero l’accarezzarsi con le parole, che è ancora meglio detto, sembra a me); è importante (per chi lo fa, come per chi lo riceve); ieri leggevo una prosa giovanile di Tolstoj, autobiografica, un frammento, dove dice: «Gli uomini del secolo passato si lamentano perché “ora non c’è più conversazione”» (e segue una divagazione – era sotto l’influsso di Sterne, che allora progettava di tradurre, e qualcosa tradusse davvero – sull’arte della conversazione, o meglio sulla sua “impossibilità”); continuo a produrre (o sovrapprodurre, dipende dai punti di vista) articoli: ieri ne ho fatto uno per l’«Unità» (un nuovo “a parte”) e uno per il «Giorno» (sulla vecchia questione, ancora, dei nomi propri, dove utilizzo anche, in citazione, un giuoco di Marx su Feuerbach “ruscello di fuoco”, e concludo con il “solito” Boccaccio, infilandoci anche Lafargue, Frazer, Piaget);
ho visto poco fa, a TVS, il finale di *Drôle de drame* di Carné (ricordi? con Jovet, Barrault, Simon), e tra poco ne vedrò la replica, completandone la re-visione; e ho ancora Pareto tra le mani (il Pareto minore, questa volta di *Fatti e teorie*);
ma stasera vorrei coricarmi non troppo tardi (ieri c’era il Consiglio, al ritorno tua madre era ancora in piedi, avevo da raccontarle tutta la storia del consigliere radicale, in aula senza giacca – non so se conosci il finale: è stato espulso, per voto unanime dell’assemblea: un solo voto contrario, il mio; e un astenuto, un assessore socialista...); un giorno, a voce, ti racconto questa amena e incredibile istoria... ma amena sino a un certo punto, questa istoria, in verità: a guardarla bene, piuttosto orrenda); bene, per questa sera ti abbraccio forte, con Maria,

tuo padre

[165]

UNIVERSITÀ DI GENOVA
ISTITUTO DI LETTERATURA ITALIANA

Genova, 5.8.78

caro Federico,
oggi pomeriggio è arrivato l'espresso per Alessandro, poco prima che andassimo in ospedale (così, gli è stato subito recato); e ti scrivo, appena tornato dalla consueta visita (sono le 20);
continuo a lavorare bestialmente (sempre un po' per dimenticare...), a dispetto del caldo e della stanchezza: oggi ho spedito al «Giorno» un articolo foscoliano (e baretiano), in margine a un articolo del Foscolo stesso (1826), sulle *Donne italiane* (riedito adesso in un recente volume, l'ultimo apparso, dell'Edizione Nazionale); e sto mettendo in cantiere il solito "a parte" (penso di parlare del libro postumo di critiche cinematografiche di Flaiano); e si tira innanzi, così;
dovresti assicurarmi, quando ti arrivano i miei plichetti di libri e ritagli (so che per qualcuno almeno lo hai fatto, e ti ringrazio: ma ho sempre un po' timore che le poste mi tradiscano): dico questo, perché lunedì penso di spedirtene uno nuovo (con una breve biografia di Wittgenstein, che penso possa riuscirci interessante, un po' per il ritratto dell'uomo, che è assai curioso, nel complesso, e un po' per certe informazioni: il grande amore soprattutto giovanile per Schopenhauer, per esempio);
poi, vorrei sapere una cosa: hai *Il tramonto dell'Occidente* di Spengler? (io ho sia la vecchia che la nuova edizione, e potrei naturalmente darti la prima senza sacrificio: ma il libro è grossetto, come sai, e in una tua ormai vecchia lettera o telefonata mi è parso di poter capire che tu ne parlassi come di cose da te posseduta: o sbaglio?);
abbracci forti, a te e a Maria,

tuo padre

[168]

UNIVERSITÀ DI GENOVA
ISTITUTO DI LETTERATURA ITALIANA

Genova, 8.8.78

caro Federico,
ho fatto un altro articolo (il prossimo "a parte", per domenica, su Flaiano critico cinematografico);
e ho la tua lettera del 6. (ti allego la fotocopia dell'intervista moraviana dell'«Europeo»);

nel prossimo plico, che si sta preparando (penso che diventerà facilmente un'istituzione settimanale), ti mando, con la *Novella del Grasso legnaiuolo* (un bel classico, testo e ampia introduzione in francese), la *Filosofia dell'espressione* (1969) di Colli: sei contento?

* *Moravia*: molto in breve, potrei rinviarti a quanto scrissi sulla *Disubbidienza*, sedici anni or sono; in effetti, poi, il nodo, per me, è proprio nell'assenza di dialettica, guarda un po': la Borghesia è Totalizzante (non ci sono, per usare termini compatibili con Moravia, né i "poveri", né il "paradiso sconosciuto"); per questo, il libro è "oggettivamente" apologetico; la Rivolta è una cosa sola con l'impossibilità della Rivoluzione; (il che non è nuovo in Moravia: ma, dopo la *Disubbidienza*, che aveva almeno una sua forma latente di sbocco "psicoanalitico" – la "normalizzazione" nel mondo adulto attraverso la sessualità, e quindi connotava "infantilmente" la tragedia dell'adattamento – la ripetizione acquista un nuovo senso: essa è "normale", non patologica); non so se mi sono spiegato; comunque, ho davvero intenzione di tornare sull'argomento, analizzando l'erotismo della *Vita interiore*: se ne avrò tempo (e voglia, però);

* buona lettura di Mann, intanto; e scrivimi, scrivimi, scrivimi, finché caldo non ti sgomenti;

cari abbracci, anche per Maria,

tuo padre

PS. mi scrive Pieter de Meijer, da Amsterdam, che torna da Avignone: sono stati a Torino, e basta: dice: «Forse questa nostra "mancanza" darà un po' di fastidio a Federico che magari contava sui suoi rotoli. Se così fosse li faremo mandare quanto prima: si trovano tuttora nella galleria. Il gallerista vorrebbe tenerne uno o due, da far vedere agli interessati, ma parlerò della cosa con Federico»; io mi sono limitato a dire che riferivo, e che t'avrebbe fatto grande piacere scrivendoti, e che non pretendevi nessun "facchinaggio" da lui (guardandomi bene – come spero bene ti guarderai – dal confidargli che sei una specie di "pittore spittorato", come ci sono i "preti spretati" ...); il resto, è affar tuo; e ti riabbraccio;

[178]

UNIVERSITÀ DI GENOVA
ISTITUTO DI LETTERATURA ITALIANA

Genova, 21 agosto '78

caro Federico,

sono le 18, la mamma è andata in ospedale (dove è già stata stamattina con me), e ti scrivo dopo aver ricevuto una telefonata abbastanza *émouvante* da A. (questa è una lettera ovviamente molto confidenziale, il cui contenuto è da tacere con A., F., ecc.); dunque, l'A. mi dice che ha incontrato F., e che F. gli ha fatto vedere l'ultimo «Tuttolibri» con la mia poesia *Wozu*; e che non è d'accordo (è timidamente sdegnato: non osa dirmi che è furibondo, ma la sostanza è quella); gli dico subito, allora, che probabilmente questo è dovuto al fatto che prende psicofarmaci, lui; mi dice di sì, naturalmente; anzi, io avevo detto "prende", una volta; lui dice no, "prendo", al presente; e che così si è sentito tutto coinvolto; e che non combina niente con me lo scrivere una poesia di elogio degli psicofarmaci; allora gli ho spiegato un po' in che senso l'elogio è fatto: non per fuga dalla realtà, ma come soccorso per affrontarla meglio (per chi ne patisca il "troppo pieno", ecc.); allora capisce, è d'accordo, e tutto contento; "è piaciuta a F.?", gli chiedo; e mi dice che sì; poi gli spiego un po' le allusioni a Hölderlin e Brecht (e l'errore di stampa del "poeta sprecato", anziché "spretato"); allora mi racconta ancora che è appena, in grande crisi, piantando moglie e i tre figli in villeggiatura, e sbattendo il naso, sventurato, appena tornato appunto, in F., cioè nella poesia; l'ho lasciato tutto consolato; e convinto; come vedi, è una poesia che ha una strana storia (dovrei scrivere un ciclo di poesie "psichiatriche", pare, o "psicoanalitiche", ma spiegarle poi bene agli utenti, anche...); il resto, sono letture, in coda un po' a Lucini (Carlyle e Mme de Sévigné, pensa un po' che salsa); in coda, invece, alla telefonata di ieri:

* credo che il lavorare "a catena" (cioè "a gruppi") sia una condizione "normalmente matura" (anche se avrà poi, volendo, tutte le radici "psicologiche" che si possono anche trovare, cercandole): non voglio "oggettivare" un caso che può essere personalmente "soggettivo", ma credo che, in generale, come non si scrive "una" poesia, ma una "raccolta" di poesie (Goethe diceva le "opere complete", come sai, addirittura), così non si dipinge "un" quadro, ma una "personale", in blocco (non necessariamente in una sola notte, certo); "un" quadro non vuole dire niente (come "una" poesia): le antologie e i musei, li fanno i fruitori: l'autore fa dei "grossi casini", e basta; dunque, bene;

* in simile prospettiva, è tanto più vero che "un quadro si corregge facendone un altro" (cioè "uno degli altri del gruppo"); è chiaro? correggere un quadro non ha senso (perché è credere di fare "un" quadro – come "una" poesia); condivido per-

fettamente quello che dicevi a proposito di Benjamin e Brecht: è un disastro, non pubblicare (per questo, in qualche modo, essere scrittore significa pubblicare, essere pittore significa esporre: non è solo questione della “comunicazione sociale”: è un fenomeno complesso, e interiorizzato sino in fondo; la solitudine è solo dell’animale sociale uomo, Marx; ecc.;

* se ho capito bene, parlavi di una sorta di “crisi psicologica” seguita alla Notte dei Lunghi Quadri; c’è la stanchezza fisica, certamente; c’è anche la ripresa della pittura (cosa emozionante, suppongo dopo lungo vuoto – e dopo lunghe “resistenze”, Freud); ma poi c’è, eh sì, che dipingere è un lavoro, accidenti; e che il mito della ispirazione ha questo, di “funzionale” (a parte tutte le retoriche banali, ecc.): è una sorta di “autogiustificazione” per gli “eccessi” di dispendio di energia praticati dal soggetto lavorante in un lavoro “così poco serio” come quello artistico (letterario, musicale, ecc.); c’è un aspetto “soggettivo” del mito, che funge da alibi (non posso fare a meno di dipingere, ecc.; sono trascinato da una potenza, o Musa, ecc.; – se no, chi diavolo me lo farebbe fare? e come potrei abbandonarmi decorosamente a impulsi in cui, evidentemente, c’è una forte pressione inconscia? ecc. ecc.); naturalmente, ci saranno anche altri mille motivi che non conosco (e che non chiedo di conoscere: mica sono indiscreto); ma se queste parolette possono aiutarti un po’, bene; possono servire, suppongo, a capire meglio certe cose che, per ipotesi, ti capitano: e dunque, attraverso la comprensione, ad “accettarti meglio”, da parte tua, come pittore;

ma magari quello che hai provato, e che pensi, è tutto diverso, e sono io che non capisco niente; pazienza: il babbo, si sa, uno non se lo sceglie – e così si riceve le lettere che si riceve, non scelte...

spedirò domani, e così, forse, ti infilo un articolo dell’«Unità» la cui uscita è prevista per domani (quello sulla “questione della lingua”); intanto, ho fatto un breve pezzo per l’«Espresso», che deve “riscrivere” *La dolce vita* di Fellini, aggiornandola (è il ventennio dell’incidente dei paparazzi con Ava Gardner, che nel ’58 appunto diede l’idea del film); ciao, ti abbraccio, con Maria,

tuo padre

PS. poiché chi dipinge ha la sventura di non pubblicare i suoi libri (e non rileggersi, poi), chi ha la fortuna di fare papiri, li arrotola in spazi esigui, e non ci pensa più (sino alla mostra), e fa finta che non ci siano (e non se li riguarda, e amen); (specialisticamente, diciamo così) del solo “aspetto comico” (e quindi, in un certo senso, non c’entra niente); ma quel tale che a Venezia mi definì umorista, aveva visto meglio di altri che mi facevano mono-tragico, anche se lui mi faceva mono-comico, per parte sua: ma, soprattutto allora (’64), era più raro cogliere il lato “comico”; la cosa mi apparve frustrante, perché, allora, io stesso – tendenzialmente – sottolineavo l’aspetto “tragico”; (ieri sera rileggevo lo *Zeno* di Svevo, per ragioni professionali:

grande libro – da leggere subito, se non lo sai a memoria –; molto del “comico”, in Svevo, è un “effetto di vecchiaia”; credo che sia anche il mio caso, anche se tu lo contesti; il “comico” è una forma di “senilità” (almeno nel senso di un uso cosciente del riso angoscioso); dove la ‘senilità’ non è biologico-psicologica, ma piuttosto una “categoria ideale”;

* ieri ho preparato l’“a parte” per l’«Unità» di domenica, tornando sulla ‘questione della lingua’, ma come lingua dei gesti, e dove ritroverai (con il solito Mauss, ovviamente) Benjamin, Humboldt, Rosen, ecc. ecc.; il tono umoristico è quello della “conversazione”, in fondo; «ridentem dicere verum / quid vetat?» (Orazio); il tema è l’esperanto dei gesti, e mi pare che completi assai bene l’articolo di ieri; mi dirai;

* quando ero giovane, i miei amici mi dicevano che ero “serio”: uno, anzi (Losacco), diceva che ero “serioso”; Leopardi, in proposito, ne ha dette molte, di cose giuste; anche qui, la “giovinezza”, come contrario della “senilità”, è una categoria ideale; forse è per questo che mi sento senile, e tu mi senti giovane; è la commistione di comico e tragico, se vuoi...;

* bibliografia: sull’ultimo numero (75) di «Nuova Corrente», la nuova puntata del saggio *Benjamin, Adorno e il ‘Passagenwerk’* di Fabrizio Desderi (mi è appena arrivato e ancora non posso dirti niente, ché non ho letto); nello stesso numero, *Thomas Mann e la musica di Leverkühn* di Giulio Schiavoni; *Note su Hegel e Weber* di Giovanni Luigi Finaldi; *Nietzsche e Bataille* di Roberto Carifi, ecc.; (lire 2.500); in quarta di copertina, si annuncia che il prossimo fascicolo (76/77) sarà dedicato a Heidegger, con saggi di Cacciari, De Monticelli, Fistetti, Franck, Perniola, Schiavoni, Vattimo, ecc.;

per oggi, così; e ti abbraccio forte,

tuo padre

[181]

UNIVERSITÀ DI GENOVA
ISTITUTO DI LETTERATURA ITALIANA

Genova, 24.8.78

caro Federico,

sono le 12, e Alessandro è stato dimesso dall’ospedale: siamo arrivati adesso a casa, con lui;

ho la tua del 22, intanto (se rivedi il Geppino Cilento, me lo saluti); e avrei da dirti un mucchio di cose, e farò quel che posso:

* l’idea della tesi sulla *Vita interiore* mi pare molto giusta, praticabile e assennata; (e il rinvio del Gramsci, altrettanto, in parallelo); appena sarà confermata (cioè ac-

cettata dal docente: a chi ti rivolgi?), ti fotocopio tutte le recensioni che ho raccolto del libro (non è la collezione completa, ma è una selezione molto ampia); aspetto quindi, in proposito, notizie;

* ieri, se non te l'ho già detto, ti ho spedito un plico con Spengler (e qualche ritaglio vario);

* il lungo discorso sarebbe relativo a «Nuova Corrente»: ora che ho letto, mi pare che davvero possa interessarti parecchio il saggio di Desideri su Benjamin (numeri 74 del '77, e 75 del '78); non dimenticare, te lo ripeto ancora una volta, che a Salerno le due biblioteche esistenti (anche senza andare a Napoli), la Universitaria e la Provinciale, sono abbastanza confortevoli, e che bene o male ci ho lavorato anni sei; credo che abbiano la rivista (a Napoli sarebbe più disagiata, anche perché i periodici non sono dati in prestito; a Salerno, tra P., A. e C., penso che potresti averli anche a casa, volendo); nell'occasione ti segnali anche che, su «Nuova Corrente» n. 67 del '75, c'è un saggio di Cacciari, *Di alcuni motivi in Benjamin*; quello che voglio dire, è che il saggio di Desideri è di interesse notevole, non soltanto per Benjamin in sé, ma per i problemi di metodo che solleva (e che ti possono interessare per la tesi moraviana, tento per dire); (offrendo anche, tra l'altro, citazioni da testi benjaminiani non tradotti in Italia, e piuttosto preziosi); secondo tradizione, ti segnalo qualche punto (per brevità, supponendo che tu abbia il saggio tra le mani); n. 74)

– p. 233, n. 7: importanza del *Paysan de Paris* di Aragon: su Benjamin (come è noto) ebbe forte influenza (il tema dei *passages*, in ultima istanza, arriva di lì (il libro di Aragon è del '26); (anzi, in fondo, tutto il lavoro su Baudelaire è nato da questo spunto di Aragon);

– p. 234, n. 10: viene sospettata come deformazione adorniana l'idea, divulgatissima, dell'opera di B. di sole citazioni, che egli avrebbe progettato per il *Passagenwerk*;

– p. 244/5: al centro del pensiero di B. maturo è il problema della genesi della falsa coscienza: respinge la visione casuale-deterministica, e la teoria del riflesso; è citato un passo inedito: «Il problema è infatti: se la sottostruttura determina in qualche modo la sovrastruttura nel materiale del pensiero e dell'esperienza, questa determinazione (Bestimmung) non è però quella del semplice 'riflettere', come la si deve caratterizzare allora, a prescindere completamente dalla sua causa genetica? Come loro espressione (Ausdruck). La sovrastruttura è l'espressione della sottostruttura. Le condizioni economiche all'interno delle quali esiste la società, vengono ad espressione nella sovrastruttura»; ciò che è da notare, e che Desideri nota (p. 245, n. 58), e che l'espressione *Espressione* è proprio quella dell'*Ideologia Tedesca* («Le idee dominanti non sono altro che l'espressione ideale dei rapporti materiali dominanti, sono i rapporti materiali dominanti presi come idee: sono dunque l'espressione dei rapporti che appunto fanno di una classe la classe dominante» (*Opere*, V, p. 44); dove il punto capitale è il “carattere attivo” della “sovrastruttura”, cioè il fatto che (così direi io) essa è risultato del “lavoro culturale” (e dunque, si dica

pure riflesso, rispecchiamento, ecc., ma tenendo conto che esso non è mai “dato”, diciamo coatto, come nel marxismo volgare, ma “prodotto”, elaborato, a partire dalle condizioni di base: ciò toglie ogni “riduzionismo” (il “non è nient’altro che”), e spiega, senza tanto rompersi il capo, la “reazione” della sovrastruttura sulla base economica); (poiché, in effetti, la “produzione” delle idee, è “metodologicamente” separata dalla base, ma non “organicamente”); (vedi sempre Silva, e il carattere di immagine dell’espressione marxiana); insomma, B. non fa che “ritornare a Marx”, al suo lessico e al suo concetto, nel caso;

– p. 247 ss.: di qui i concetti fondamentali di *Traumbild* (‘immagine onirica’); e di *dialektisches Bild* (‘immagine dialettica’); con riferimento a Freud, anche; p. 248, n. 67 (inedito di B.): «Nell’immagine dialettica il passato di una determinata epoca è sempre contemporaneamente il “passato-da-sempre”. Come tale però si presenta, di volta in volta, soltanto agli occhi di un’epoca del tutto determinata: a quella, infatti, in cui l’umanità, stropicciandosi gli occhi, riconosce proprio questo *Traumbild* come tale. È in questo momento che lo storico si assume di fronte ad esso il compito della *Traumdeutung*»; insomma, a un certo punto della storia, è possibile ‘destarsi’ (in *Angelus Novus*, p. 154: «L’utilizzazione degli elementi onirici al risveglio è il caso elementare del pensiero dialettico. Perciò il pensiero è l’organo del risveglio storico»), e “psicoanalizzare” la “falsa coscienza”, l’immagine ideologico-onirica; in questo senso, B. viene a fondare, mi pare, il “nesso reale” di Marx e Freud (come “omologia storica”, vorrei dire); (personalmente, al solito, sottolineerei che il “senso” del “sogno” è dato da una *pratica analitica* (tanto che è possibile soltanto in condizioni “storicamente date”); proprio come nell’analisi psichica;

– p. 249: B. aveva progettato un saggio per spiegare l’opposizione esistente tra la “sua” «immagine dialettica» e l’«immagine arcaica» (“archetipo”) di Jung; scrive Desideri: «Se a quest’ultima (l’immagine archetipica) inerisce il concetto di una “verità senza tempo”, così da concludersi nel rendere “gli archetipi accessibili allo spirito del tempo (*Zeitgeist*)”, per Benjamin la verità è “legata a un nocciolo temporale, riposto contemporaneamente nel conosciuto e nel conoscente”» (le citazioni sono B. inedito); ossia, se intendo bene, la verità è una “relazione storica”, storico-dialettica, conoscente/conosciuto; ancora B. inedito: «l’indice storico delle immagini dice (...) non solo che esse appartengono ad un tempo determinato, ma soprattutto che queste giungono a leggibilità solo in un tempo determinato. E proprio questo giungere a leggibilità è un punto critico determinato nel loro interno. Ogni presente è determinato attraverso quelle immagini che gli sono sincrone: ogni ora (*Jetzt*) è l’ora di una determinata conoscibilità. In essa la verità è carica di tempo fino a scoppiare»;

– p. 250: conseguenza di tutto quel che precede (B. inedito): «primato della politica sulla storia», e “rivoluzione copernicana” storica, per cui il rapporto presente/passato si rovescia: ciò che è stato «si trasforma nel rovesciamento dialettico, nell’irrompere della coscienza ridesta» (B. inedito);

– pp. 264-265: accenno brevemente; B. respinge «la fede nel progresso» e l'«eterno ritorno» come complementari (nel *Traumbild* borghese): è un punto capitale, è ovvio: all'opposizione sta l'idea materialistica della storia (culminante nelle *Tesi*); in entrambi i casi (progresso/ritorno) si tratta di occultare la contraddizione dialettica, o come svolgimento lineare nel tempo vuoto dell'Historismus non-contraddittorio, o come perpetua ripetizione chiusa, nel sempre-uguale: in entrambi i casi, la rappresentazione è “senza storia” (*geschichtlos*);

– p. 267: opposizione tra la *réclame* che trasfigura il carattere di merce delle cose («illusoria trasfigurazione del mondo della merce») e «la sua deformazione nell'allegorico» (può esserti utile nella pittura: sia nel praticarla, come nel capire il perché delle avanguardie);

– p. 269: B. inedito: «Le mode dei significati mutano così repentinamente, quasi come il prezzo muta per la merce. In effetti il significato della merce si chiama: Prezzo; un altro essa, come merce, non ne ha»;

n. 75)

– pp. 6-7: concetto di “costellazione” e “immagine storica”; scrive Desideri: «Attraverso la concezione benjaminiana del “tempo-ora” (Jetzt-Zeit) e quindi attraverso la stessa figura della *costellazione*, la rigidità dei termini “oggettivo” e “soggettivo” è tolta: la determinatezza del “tempo-ora” viene così ad esser costituita dal reciproco implicarsi di processo storico-oggettivo da una parte e sua conoscenza-trasformazione dall'altra»;

– p. 9 (e n. 18): contrasto con Adorno; la “micrologia” di B. «muove dal frammento (scrive D.) per cogliere, attraverso il suo vaglio critico, le connessioni non apparenti di un “tutto”»; importante per la categoria della totalità: non dalla “totalità” al “frammento”, ma all'opposto;

– p. 25: concetto di «contraddizione determinata» (bel concetto – pare sia formula del Desideri), da mettere accanto all'«astrazione determinata» di Marx;

è ovvio che questa miniantologia non ha altro scopo che

1) incitamento alla lettura di «Nuova Corrente»;

2) chiarimenti postumi sul perché sono, in qualche modo, un Lukácsiano); e insomma, stando alla tua lettera, un “bogdanoviano”;

a proposito di L., faresti bene a leggere, in «Nuova Corrente» il già segnalato saggio sul *Faustus* manniano, molto critico (implicitamente, contro L.); (anche in questo caso, dal punto di vista metodologico, vedo utilità per lo studio di Moravia);

questo, per oggi, può bastare; aggiungo che mi hai “costretto”, con la tua ultima, a prendere in mano Hesse (ho incominciato assaggiando un po' di *Scritti autobiografici*, che formarono, nel '61, il vol. I delle *Opere scelte* nella collana Mondadori dei “Classici Contemporanei Stranieri” – puoi trovarlo in biblioteca): contiene anche

una scelta delle lettere (alcune con T. Mann); in una lettera a Mann (12 dicembre 1947) parla dell'appena letto *Faustus*, e dice tra l'altro (p. 506): «certe pagine del Suo libro, là dove è analizzata la musica di Leverkühn, mi hanno ricordato un personaggio secondario del *Giuoco delle perle di vetro*, Tegularius, i cui giochi con le perline hanno ogni tanto la tendenza a sfociare, passando per strada in apparenza le più legittime, nella malinconia e nell'ironia»; altro, niente: salvo che il pezzo sulla *Dolce vita*, commissionato dall'«Espresso», come mi hanno telefonato oggi, non uscirà (credo che lo considerino oltraggioso per la religione); ti abbraccio forte,

tuo padre

[190]

UNIVERSITÀ DI GENOVA
ISTITUTO DI LETTERATURA ITALIANA

Genova, 29.8.78

caro Federico,
in coda all'*Anno santissimo* di «Paese Sera», che ti ho fotocopiato stamattina, ecco, sullo stesso giornale, il colpo di coda del Marzullo: te lo mando per tuo diletto, e sperando che Agamennone, intanto, sia davvero morto ammazzato...
sono reduce da un incontro con Conforto, insieme alla mamma; oggi, ci va Alessandro, per conto suo, nel pomeriggio: giornata «confortevole», come vedi, per tutta la famiglia...
(in confidenza, la mamma è un po' stupita che tu non abbia risposto al suo espresso); (così mi ha confidato stamattina);
ho rivisto *Marty* di Delbert Mann, l'altra sera (l'hai rivisto anche tu, in TV? l'ho trovato invecchiato, come me); continuo la rilettura di Svevo (sono ancora sullo *Zeno*) e di alcuni suoi critici;
ti abbraccio forte,

tuo padre

[201]

UNIVERSITÀ DI GENOVA
ISTITUTO DI LETTERATURA ITALIANA

Genova, 5.9.78

caro Federico,
rapido saluto della giornata, che dice, tra l'altro:
* di abbastanza notevole interesse la mostra del teatro di Weimar (notevole, in ogni caso, il catalogo, un vero libro, a cura di Chiarini); da oggi, per un bel po', una lunga serie di proiezioni di film weimariani, tra cui alcuni classici dell'espressionismo (purtroppo, in frequente sovrapposizione con la Festa dell'Unità: cercherò di vedere il visibile, se ci riesco);
* splendido il *Cerchio* di Besson, spettacolo di primissimo ordine; ho chiacchierato un po' con Besson (che avevo già conosciuto alla conferenza stampa di presentazione della Festa), alla fine, e penso di fare un pezzo sul Brecht bessoniano;
se oggi riesco, vado a vedermi due Lubitsch: *Gli occhi della mummia Ma* (1918) e *Madame Dubarry* (1919); ma alle 21, alla Festa, c'è il *Gargantua* di Jerkovich; vedrò quel che posso fare;
Genova si sveglia un po', come vedi, dal suo sonno culturale...; speriamo che sia l'inizio;
un forte abbraccio, anche per Maria,

tuo padre

[202]

UNIVERSITÀ DI GENOVA
ISTITUTO DI LETTERATURA ITALIANA

Genova, 6.9.78

caro Federico,
incomincio a rispondere un po' al tuo espresso del 2, arrivato – come ti dissi al telefono – ieri sera;
* per Labriola (di Del Noce, che non ho letto e penso di non leggere, penso che non mi occuperò: “non ho tempo”), ti raccomando l'edizione Nue (Einaudi), *Scritti filosofici e politici* a cura di Franco Sbarberi (2 voll. lire 7500 nel 1973), eccellente (anche per rinvii bibliografici);

* ottima l'idea della tesi ideologico-linguistica su Gramsci (con Moravia, secondo me, quel Moravia cioè, perdevi soltanto tempo: con Gramsci, che non ti distrae di un millimetro dai tuoi interessi più veri, guadagni soltanto tempo, nella vita); e farai bene, collaborando lì con V. e C., a cercare di elaborare, nell'occasione, materiali preparatori;

* su Gramsci, così, un po' alla volta, cercherò di tenerti informato (anche retrospettivamente, ove io possa ed accada); il consiglio è quello telefonico: una selezione di voci-temi essenziali (una dozzina, diciamo): il resto, in nota; (è vero, anche al C. mando ritagli pertinenti ai suoi interessi e al suo progetto: cerco di recare un po' di aiuto a chi lavora, ecco tutto);

* crisi del marxismo: il 22 dovrei andare a Bologna, a un dibattito sulla "crisi delle ideologie", con un cattolico: in viaggio, penso, mi porterò Labriola, così...

* non cito Engels a favore di Bogdanov, ma soltanto per rettificare Lenin, è tutto; e sono lieto che siamo decisi a soffocare i *vestigia*, mica per soffocare le nostre passioni ideologiche e intellettuali, ma per riflettere al meglio possibile con mente pura;

* sono contento che l'*Anno santo* abbia funzionato, massime al Sud, che forse (ecco perché avrà avuto successo) ne ha ricevuto maggiore utile (a un nordista ateo, certe cose diranno meno, si capisce: qui, in Liguria, ho avuto tuttavia, sarà il clima di Siri – non minori entusiasmi: erano in tanti a pensarla così, nessuno a dirla, in fondo: ho fatto un po' la voce di dio, cioè del popolo)...;

* *opposti e distinti*: per De Martini, oggi, non ho tempo; ma per Gramsci, prego continuare poche righe dopo la citazione che fai: «C'è una esigenza reale nel distinguere gli opposti dai distinti, ma c'è anche una contraddizione in termini, perché dialettica si ha solo degli opposti»: questo è il punto;

ti abbraccio forte;
tuo padre

PS. ti allego un ritagliano da «Tuttolibri» uscito oggi;
ancora un saluto dal bus, al solito. vado a vedere *La bambola di carne* di Lubitsch.
e ho poi fatto l'«a parte» sul Besson del *Cerchio* (uscirà sabato).

saluti a Maria.

[203]

UNIVERSITÀ DI GENOVA
ISTITUTO DI LETTERATURA ITALIANA

Genova, 7.9.78

caro Federico,
la brevità della lettera è giustificata, spero, dagli allegati, in cui vedi il tuo papà incastrato operativamente 3 volte 3;
ieri pomeriggio, come preannunciato, ho visto quel Lubitsch del '19, *Die Puppe* (*La bambola di carne*); la sera, poi, con Alessandro, alla Festa, il balletto folcloristico nazionale della Bielorussia;
la nostra vecchia Amy, di gloriosi viaggi, ha esalato, proprio ieri sera, l'ultimo respiro: e stamattina sono corso a comperare alla mamma un'auto nuova: ⁽¹⁾ una Dyane (sempre Citroen, dunque, ma minore); (e più amabilmente, per me, classico-popolare...);
stasera, dopo il dibattito, penso di vedermi una serata dedicata a Brecht, per opera della compagnia del teatro Weimar (scene di drammi brechtiani e di canzoni);
ti dirò; e per ora, un forte abbraccio per te e per Maria,

tuo padre

(¹) ci sarà consegnata domani sera, naturalmente; così, 24 ore a piedi;

[205]

UNIVERSITÀ DI GENOVA
ISTITUTO DI LETTERATURA ITALIANA

Genova, 9.9.78

caro Federico,
un abbraccio al galoppo, e un ritaglio;
dal tuo papà, ciao

PS. ore 15,30. ieri ho visto *Mabuse I* di Lang – oggi vado a vedere *Mabuse II* (vedi Krakauer)
ieri sera, alla Festa, *I tre Grassoni* di Oleša (regia di Tonino Conte, su il Teatro della Tosse). [domani, la recensione]

stasera *Dialoghi di profughi* di Brecht, e un recital di canzoni brechtiane, a cura dello Statale qui di Genova. [la recensione, martedì].

scusa la calligrafia da pullman. baci

tuo padre

[206]

UNIVERSITÀ DI GENOVA
ISTITUTO DI LETTERATURA ITALIANA

Genova, 10.9.78

carissimo Federico,

il *Mabuse* 1922 di Lang è veramente una cosa di primissimo ordine, di cui, se avrò tempo, ti scriverò un po';

adesso (ore 15) corro alla Festa, per il convegno su Brecht (sono tra gli organizzatori-promotori...), che è iniziato stamattina (interventuti Chiarini e Strehler), e continuerà ancora domani, nel mattino (ho un appuntamento a pranzo con Besson); ieri sera, serata brechtiana, poco gaia, dello Stabile di Genova, qui alla Festa (segnatamente, con i *Dialoghi di profughi*, regia di Parodi) – ma i *Dialoghi*, dico il volume, che grande cosa!

ti allego l'articolo d'oggi dell'«Unità», e l'annuncio del mio dibattito di domani sui Fumetti;

da un'eternità non ho tue lettere, peccato;

ti abbraccio, con Maria,
tuo padre

[208]

UNIVERSITÀ DI GENOVA
ISTITUTO DI LETTERATURA ITALIANA

Genova, 12.9.78

caro Federico,
riapro il discorso (sono le 22), per allegarti un ritaglio (poiché deriva dal «Lavoro», socialista, occorre andare cauti, e bisognerebbe risalire alla fonte, cioè all'«Avanti»: se ci riesco, lo faccio);
oggi, a Palazzo Ducale, ho visto due Murnau, il *Tartufo* 1925, e il *Faust* 1926, di mero interesse documentario ed erudito, comunque; e stasera, finalmente, con la Festa dell'«Unità», faccio pausa;
se riesco domani, se no nei prossimi giorni, ti mando una busta, già pronta e chiusa, carica di ritagli di vari argomenti, raccolti nell'ultimo periodo;
ti abbraccio, con Maria,

tuo padre

[223]

ore 17. ancora un saluto. ho visto adesso il *Testamento del dottor Mabuse* (1932) di Lang. ciao.

UNIVERSITÀ DI GENOVA
ISTITUTO DI LETTERATURA ITALIANA

Genova, 26.9.78

caro Federico,
sono tornato stanotte all'1, dal Consiglio Comunale (che faceva seguito a una Seduta di Facoltà), e sono ora reduce (ore 13) da Conforto, con la mamma, e varie commissioni (Michele, da ieri, intanto, ha iniziato la scuola, e Giulia va in asilo, in attesa di trasferirsi a una prima elementare, pubblica o privata non si sa ancora);
ho avuto oggi 3 tue lettere: per essere rapido, dirò che una di queste è l'articolo cacciariano, molto efficace e giusto (a te non può interessare, ma aggiungerò che, pur non condividendo tutto quello che dici, è assolutamente convincente, secondo me, la liquidazione di Cacciari, cioè l'evidenziazione del fatto che la sua posizione non è sostenibile: il tuo specifico punto di vista, per il lettore, cioè per un lettore come me, non ha da essere necessariamente sottoscritto: ma il fatto è che Cacciari diventa, di fatto, insottoscrivibile da chiunque, ecco);

se avrò tempo, riprenderò un giorno, per lettera, il tema marxiano legge/forma della legge;

le altre tue due lettere sono del 18. e del 21.; anche qui (lieto del consenso sul mio Svevo), spero di riprendere il tema della “condizione naturale eterna” marxiana; quanto al problema famiglia-cellula, tutto sta nel non scambiare le parti: è vero che l'uomo è un animale, ma non è vero che un animale è un uomo, come spiega Aristotele, con il genere, la specie, e la differenza specifica; la famiglia può oggi, secondo me, essere concepita e tentata come “cellula di resistenza”, ma le cellule di resistenza non sono (non si riducono affatto ad essere) la famiglia; nella mia poesia, tocco il primo punto, e basta; non faccio un inventario delle cellule; anzi, il modo in cui definisco l'immagine della famiglia ottimale presuppone l'esistenza e il primato della “cellula” (di partito), ovviamente; e qui confesso che l'“idea artistica” coincide con gli “ideali viventi”; del resto, riassumendo, dici che I) sei d'accordo col testo del *Purgatorio*, 2) hai il dubbio che nella famiglia io risolva integralmente, ahimè, la mia visione etico-politica; ma il *corpus* intiero delle mie poesie, fortunatamente, è lì per smentire questo, (anche se un ammiratore, per avventura, ipnotizzato matrimonialmente da quel testo isolato, e per di più emotivamente fraintendendolo, può sbagliare: non è colpa mia);

così, capisco anche che tu dica “rozzamente” (per usare il tuo avverbio) che “della famiglia ne hai le palle piene”; ti capisco; ma qui, per me, è come il problema dello Stato: per evitare l'apologia dello stato borghese, che certo è uno scoglio catastrofico, non occorre precipitare nell'atteggiamento dei nostri “grandi intellettuali” borghesi (Montale, Moravia, Sciascia); così, in proporzione, è per la famiglia; gli “incidenti sul lavoro” sono un tema sacrosanto, capisco, ma qui non parliamo di questo: i temi da affrontarsi sono per me, per eccellenza, quelli problematici: averne le palle piene è umano, sciogliere il nodo, e configurare un progetto praticabile, è un lavoro: che io ho tentato in anni lontani, nella teoria e nella prassi; nella teoria (ovvero idea artistica), pur muovendo dagli ideali vissuti, come è onesto (e fatale), è al solito (spero) in causa l'io come Altro, e come si dimostra negli effetti dell'epistolografia degli ignoti corrispondenti; che mica ne sanno niente della mia famiglia empirica, ma guardano al personaggio che dice io, in quei versi (magari con qualche sbaglio di lettura, ma a mio dispetto, nel caso, e con mio dolore: non per colpa mia): («essere capiti è un lusso»); ti abbraccio, con Maria,

tuo padre

[233]

UNIVERSITÀ DI GENOVA
 ISTITUTO DI LETTERATURA ITALIANA

4.10.78

carissimo,
 ancora un intervento, oggi, per allegarti una recensione di Vattimo al Guattari;
 così, è l'occasione di un saluto ulteriore;
 oggi, se ce la faccio, vado a vedermi il *Caligari*, al Goethe-Institut, dove riprende il
 ciclo del cinema weimariano;
 mi sono impegnato, intanto, per una prefazione al *Dante* di Baktin (ma consegna a
 fine anno, per fortuna);
 ricorda che siamo in attesa, particolarmente, di notizie di Maria; ti, vi abbraccio,
 tuo padre

PS. i "rivali" del materialismo storico, oggi? tutta la grande ondata Lacan e Lévi-
 Strauss, Foucault e l'ultimo Barthes (segnatamente, per tutti, gli ultimi, le ultime
 fasi); il vero punto, più ci penso, più sta lì;
 prima di chiudere, qualche pensierino di Borges, da *La scrittura del dio* (in *L'Aleph*):
 * «non c'è proposizione che non implichi l'universo intero; dire *la tigre* e dire le tigri
 che la generarono, i cervi e le testuggini che divorò, il pascolo di cui si alimentarono
 i cervi, la terra che fu madre del pascolo, il cielo che dette luce alla terra»;
 * «Un uomo si confonde, gradatamente, con la forma del suo destino; un uomo è,
 alla lunga, ciò che lo determina»;
 * «Chi ha scorto l'universo, non può pensare a un uomo, alle sue meschine gioie
 o sventure, anche se quell'uomo è lui. Quell'uomo è *stato lui* e ora non gl'importa
 più»;

[236]

UNIVERSITÀ DI GENOVA
ISTITUTO DI LETTERATURA ITALIANA

Genova, 5.10.78

caro Federico,
due righe, mentre vado all'«Unità» a portare il pezzo su Borges, che è previsto per lunedì;

segnalazione bibliografica, che mi pare molto notevole:

* Giorgio Agamben, *Infanzia e storia* (Nuovo Politecnico, Einaudi), lire 3.000;
ho letto, per ora, i due saggi che mi stavano più a cuore: *Tempo e storia, critica dell'istante e del continuo* (contiene un buon paragrafo su Marx, e una pagina, più banale, su Benjamin); *Il principe e il ranocchio, il problema del metodo in Adorno e in Benjamin* (saggio capitale, sul rapporto struttura/sovrastruttura);

non chiedermi che cosa ne penso, perché non penso niente, dato che ci sto pensando su; Agamben, per intenderci, è un heideggeriano incantato da Benjamin: un bell'impasto, capirai; comunque, giovane e bravo (è del '42), è una specie di Cacciari rovesciato e complementare, non so come dire; certo, per toccare oggi, da noi, i massimi sistemi, ho l'impressione che si dovranno fare i conti con lui; è difficile andargli d'accordo, ma non è la riverniciatura delle vecchie solfe; ecco, diciamo così: è Cacciari, per l'appunto, ma che ha letto Benjamin; letto e studiato sul serio, cavandone quel che c'è da cavare davvero; e dunque, con qualcosa di irreversibile (ma tutto il mio discorso è precoce troppo: quando avevo letto *Stanze* ero rimasto scontento; qui, c'è qualcosa di molto più serio, in ogni caso); ne riparleremo, ma è un libro che ti raccomando: non puoi prescindere, e sono soltanto 150 pagine: si può leggere in un pomeriggio, intanto (incominciando, direi, da quei due saggi); forte impressione, ieri, rivedendo il *Caligari*, naturalmente;

ti, vi abbraccio,
tuo padre

[237]

UNIVERSITÀ DI GENOVA
ISTITUTO DI LETTERATURA ITALIANA

Genova, 7.10.78

caro Federico,
nulla di notevole, e nessuna coda particolare dopo la telefonata di ieri; ho visto Ronconi un'altra volta, ieri mattina appunto, per una specie di ulteriore intervista, per «Paese Sera» (per vedere di dargli un po' una mano, ne ha bisogno, per il casino del Laboratorio di Prato); così, ieri, ho fatto subito il pezzo, e spedito come "giornalino";

oggi, vedrò nuovamente Bianco; e sono appena reduce (sono le 11,30) da Nervi, dopo una corsetta così, con la mamma e con Giulia (c'è un sole miracoloso, caldo, dopo un falso arrivo dell'inverno, quale era apparso nei giorni scorsi);
ti abbraccio, vi abbraccio (e aggiungo che ieri è anche arrivata una tua lettera per Alessandro);

tuo padre

PS. hai poi scritto all'invitante Thibaudeau?
ore 16. il Bianco, trattenuto dal suo convegno, non lo vedrò (riparto stasera per Bologna). allora, vado a vedermi il *Golem* di Wegener. ciao.

[238]

UNIVERSITÀ DI GENOVA
ISTITUTO DI LETTERATURA ITALIANA

Genova, 8.10.78

caro Federico,
siamo reduci, io la mamma e Giulia, da una benefica mattinata domenicale a Nervi (con relativa cartolina per voi, s'intende), e ti allego il pezzo odierno sull'«Unità», di cui vorrei molto sapere che cosa pensi (mi ha divertito molto lo scandalo di Maria, tra le lettere e gli articoli: tuttavia, a me pare chiaro, non c'è alcuna contraddizione; e forse, un giorno, dovremo proprio parlare di psicologia: di sociopsicologia, voglio dire – che è poi il problema già toccato, in termini metapsicologici: ognuno mette nelle parole l'accento della propria esperienza pratico-ideologica, ecc. ecc.);

* incomincio, comunque, con il "pensierino", tanto per non perdere l'abitudine; questa volta si tratta di un passo di *L'invenzione di Morel* di Bioy Casares: «Forse

tutta quest'igiene di non rischiararla; considerarsi morto, per non morire. A un tratto tutto questo mi è sembrato un letargo spaventoso, allarmante; voglio che finisca»; così parla (parla con sé stesso) il narratore; è curioso, perché ci tocca, diversamente (te, con il non sapere, e me, con il considerarsi morto: siamo dunque così paralleli, anche quando non andiamo d'accordo?);

* l'altro 'pensierino' mi piace molto, è di Ibsen, ed è stato posto da Lukács a epigrafe della sua *Cultura estetica*: «Scrivere equivale a processare noi stessi»; perché mi piaccia, lo puoi capire (a me, mi spiega un po' quella specie di "autodenigrazione" che da molti mi sono sentito segnalare, se non incriminare, nelle mie poesie, e non nelle poesie soltanto, e che del resto è tematizzata anche nei miei versi: nonché tutto il tema della "giustificazione");

* a proposito della *Cultura estetica*, l'hai poi letta? c'è una prefazione assai curiosa (è una raccolta di scritti sull'arte, nati in ungherese, mai tradotti, degli anni '10), in difesa dell'oscurità in filosofia («per il vero giudice non c'è nessuna "oscurità", ci sono solo affermazioni giuste o sbagliate»); il saggio fondamentale, che dà il titolo al libro (ti ricordo, se non l'hai preso, che è edito da Newton Compton) (e che costa soltanto lire 1.800), spiega molto di Lukács; secondo il quale ci sono, nel presente (d'allora) due tipi umani nuovi, lo specialista e l'esteta, opposti e simmetrici; L. si avventa contro il secondo, poiché, mentre «nelle vere culture ogni cosa diventa simbolica», esprimendo il «modo il cui l'uomo reagisce di fronte alla vita in una successione ininterrotta di stati d'animo in perenne mutamento»: così, l'unità culturale, oggi (cioè allora), è data da una mancanza d'unità: la vita è arte, con il culto dell'attimo, della sensazione, dello stato d'animo; in sostanza, incomincia la polemica contro la Lebensphilosophie: «Tutto è indifferente: le sole differenze vere sono quelle relative alla capacità di godere, e la sensazione di un'eterna tragicità implica l'assoluzione da qualsiasi atto inconsulto»; la conclusione del L. di allora è l'apologia di coloro che, in questa assenza di cultura, vivono kantianamente "come se" (*als ob*) ci fosse una cultura, in un "eroismo" che non pretende ricompense: «non ha nessuna importanza che altri seguano questo esempio, né importa chi sia a seguirlo, in quanti lo seguano e in che modo. È una redenzione che ognuno può raggiungere solo per se stesso, e nulla può aumentare la beatitudine di chi sia già stato redento»; i nomi esemplari curiosamente, poi, sono Hans von Marées, Stefan George, Paul Ernst, Charles Louis Philippe, e, finalmente, il «nostro più grande autore epico, il sacro nome di Dostoevskij»;

il secondo saggio è dedicato alla pittura: nell'impressionismo è additato l'esempio della cultura estetica nelle arti figurative, e qui emerge la vera mèta di L., che introduce in positivo «alcuni risultati delle scienze naturali e delle scienze umane (p. es. il marxismo)», che per primi hanno recato «la negazione della concezione soggettivistica della vita, e impressionistica, ad offrirci delle affermazioni univoche e controllabili, a ristabilire l'ordine delle cose»; e «ci diedero delle affermazioni che comportavano delle conseguenze, perché o erano vere o erano false, o giuste o

sbagliate; ed ogni volta che si ammetteva la verità di una cosa ne conseguiva, necessariamente, il rifiuto di mille altre»; il titolo del saggio, sintomaticamente, è *Le vie si sono divise*; l'occasione, l'esposizione di un pittore ungherese, Kernstok (1910), celebrato perché la sua arte «è l'arte del passato, l'arte dell'ordine e dei valori, l'arte della costruzione finita», «un'arte architettonica nel vecchio e autentico senso del termine»; «Quest'arte votata all'ordine è destinata a distruggere ogni anarchia basata su sensazioni e stati d'animo»;

* non ti voglio mica riassumere tutto il libro: ti segnalo soltanto che, tra gli articoli raccolti, c'è *Nel sessantesimo compleanno di August Strindberg* (Ibsen e Strindberg appaiono come «gli autori delle grandi sintesi della fine del sec. XIX»; si sottolinea la mancanza, in S., di un significato centrale, e si conclude così: «sentiamo che quanto manca a lui, al più grande, è la manchevolezza della nostra vita, che la sua frammentarietà di fondo è dopo tutto proprio la frammentarietà della nostra vita, che la sua mancanza di obiettivi e di un centro sono tutti soltanto un simbolo della nostra vita»); *Il secondo romanzo di Thomas Mann* (su *Altezza Reale*; dove emerge un tema molto importante per L., quello della *Haltung*, ovvero 'dignità e contegno composti', tipicamente, classicamente borghesi, e della loro decadenza; di tale decadenza Mann è per eccellenza il narratore epico: così, nel saggio dopo, recensendo un romanzo di Schnitzler, torna su questo motivo, mettendo in rilievo un episodio in cui si manifesta «la rivincita della semplicità, della *Haltung*, dell'«onestà» – sia pure di comune stampo borghese – di fronte agli 'intellettuali' persi in un mare di sottigliezze», cioè, al solito, nella «cultura estetica»; nell'episodio ci sono due fratelli: il più giovane parla al più anziano di come abbia sviluppato un rapporto senza obiettivi né programmi, senza la minima idea di come sarebbe finita; il maggiore risponde: «Ja, das ist recht schön. Es ist nur die Frage, ob man in wichtigen Lebensdingen zu Programmen nicht gewissermassen verpflichtet ist»; ovvero: 'Sì, tutto questo è molto bello. Ma la questione è se nelle faccende importanti della vita non si sia, in certo qual modo, obbligati a farsi dei programmi' – personalmente, trovo cose che mi interessano molto: penso al tema che mi è caro del "borghese onesto", e che ho usato come categoria capitale in Gozzano, in Moravia, e anche in Montale, ecc.);

ma insomma, se leggi il libro, ne riparleremo; la citazione: ne riparleremo; la citazione da Schnitzler, ad ogni modo, vale come "pensierino" supplementare; come pensiero conclusivo, te ne trasmetto uno direttamente di L. (p. 80), dalle pagine su Mann: «Perché la vita consiste nel nascere all'interno di una comunità e nel far fronte ai propri doveri, e la decadenza sopraggiunge invece non appena comincia a vacillare la fede nel carattere insostituibile di questi fatti, quando si comincia a metterli in discussione e occorre stilizzarli in direzione di bellezze romantiche per poterne riconoscere la bellezza, quando occorre già considerarli belli, perché valga la pena di vivere per essi. Tutte le domande isolano colui che le pone, ogni stilizzazione lo divide dall'oggetto stilizzato e, non appena cessa il vincolo tra l'uomo (o meglio, forse: una comunità di persona, una famiglia) e ciò che egli fa, tutti i legami

ancora esistenti cadono in pezzi e l'uomo finisce col consumarsi, se non c'è più nulla che possa significare vita per lui»;

* qui sarei tentato di riaprire un po' il discorso su L. e la nostalgia della "grandezza borghese"; ma non voglio risuscitare ferite che considero pienamente rimarginate; quel che mi pare importante, è che tu legga il libro; il resto è silenzio (per oggi);

ti abbraccio, vi abbraccio,

tuo padre

PS. ieri, come preannunciato, ho rivisto *Golem* di Wegener; è come lo ricordavo (lo ricordavo piuttosto bene); cioè, un documento (significativo, ma assai goffo);

PS2. tornando a L., non vorrei che tu trascurassi il saggio su Ady, stupenda analisi del 'misticismo rivoluzionario' (molto dialetticamente analizzato, in effetti);

[244]

UNIVERSITÀ DI GENOVA
ISTITUTO DI LETTERATURA ITALIANA

Genova, 14.10.78

caro Federico,

con il saluto quotidiano, penso di riuscire a spedirti, a parte, una busta carica di ritagli di giornali, accumulati nell'ultimo periodo: vedrai tu, poi, quello che può interessarti;

di dipingere non hai più parlato? perché? sei nuovamente in fase di astensione? vorrei qualche notizia;

oggi, se ce la faccio, vado a vedere i *Nibelunghi* di Lang;

ti, vi abbraccio,

tuo padre

PS. ieri, Giulia, come forse sai, è andata alla prima lezione di ginnastica, qui alla Rubattino; era molto contenta, in effetti;

Laura Nay

CESARE PAVESE:
UN SANGUINETIANO «SPERIMENTATORE» E «CATTOLICO»

Risale al 1968 il breve trafiletto scritto da Edoardo Sanguineti in occasione dell'edizione einaudiana delle *Opere complete* di Cesare Pavese.¹ Sanguineti era stato chiamato, insieme ad altri, a celebrare questa importante iniziativa editoriale che collaborava a fare di Pavese un "classico" della nostra letteratura e a consegnarlo al pubblico dei lettori come poeta, narratore e, non in ultimo, diarista. Eppure era opinione comune che fra i due letterati non ci fosse una grande intesa, opinione alimentata in buona parte dalla lettera con cui Pavese aveva risposto all'invio di Sanguineti di alcune poesie.² Siamo nel febbraio del '50 e la lettera del maturo e ruvido Cesare al giovanissimo Edoardo sembra in effetti certificare la lontananza fra i due scrittori. Sarebbe tuttavia troppo facile liquidare la questione come l'ennesima risposta dell'intemperante Pavese: se solo di questo si fosse trattato, sarebbero bastate molte meno parole. A una lettura non corsiva e soprattutto grazie all'importante ritrovamento, di cui dà notizia Erminio Risso, dell'originale manoscritto della risposta di Cesare³ non

¹ E. SANGUINETI, *Un decisivo momento sperimentale*, in *Inchiesta su Pavese. Comincia adesso la vera ricerca*, in «Libri Nuovi», I, dicembre 1968, n. 3, p. 4.

² In realtà, secondo Sanguineti, non fu lui a spedire questi testi, bensì Luigi Vigliani, «uomo di gusti molto moderati ma molto aperto e liberale», che li «fece leggere» a Pavese ottenendo in risposta «una lettera con un giudizio molto negativo», F. GAMBARO, *Colloquio con Edoardo Sanguineti*, Anabasi, Milano 1993, p. 21. Non così nella nota posta in calce alla lettera nella edizione curata da L. Mondo e I. Calvino, dove si legge: «il diciannovenne Edoardo Sanguineti era venuto a trovare Pavese negli uffici della casa editrice e gli aveva dato in lettura alcune sue poesie», C. PAVESE, *Lettere 1926-1950*, Einaudi, Torino 1968, vol. II, p. 699.

³ Risso scrive di esserne «venuto a conoscenza grazie a Michele Sanguineti che l'ha ritrovata tra le carte del padre», E. RISSO, *Premessa*, in ID., *'Laborintus' di Edoardo Sanguineti. Testo e commento*, Manni, Lecce 2020, p. 11.

sfugge, fin dalla prime righe, la costruzione ossimorica di questa missiva: «non mi piace» scrive senza mezzi termini Pavese riguardo alla *Composizione* di Sanguineti,⁴ sebbene subito dopo riconosca al giovane poeta «capacità mimetiche» «notevoli» («quasi prodigiose» nella versione edita) una “mimesi” tutta giocata a spese del «tema eliotiano di “poesia della stanchezza e dell’indigestione culturale”», che nella *Composizione* si trasforma in «“indigestione eliotiana”». Lascio agli studiosi della lirica sanguinetiana valutare questo giudizio e mi limito a quanto scrive Pavese. Quello che lo infastidisce è la sensazione che la poesia di Sanguineti sembri più un «gioco di prestigio» e celi, sotto una «vertiginosa difficoltà testuale», la «ripetizione» di «un tono» che «non scopre terreno nuovo». Insomma, per essere più espliciti, l’«atteggiamento sibillino di rivelatore di misteri» del giovane poeta contrasterebbe con una «materia» fatta di «semplici esitazioni e perplessità dell’adolescenza».⁵ L’attenzione di Pavese è rivolta innanzitutto al contenuto – importante, lo ha notato ancora Riso, il cenno ai tre «miti» di Sanguineti «Giovanni, Chisciotte ed Erasmo», cenno non presente nella edizione Einaudi⁶ – e quindi allo stile – «scatti dell’intelligenza e non altro» – percepito come una sorta di paludamento di qualcosa che egli avverte debole.⁷ Solamente una è la

⁴ Riso ricorda al riguardo una lettera inviata da Sanguineti, nel 1975, a Ciro Vitiello che lo aveva contattato per aver notizie sulle «liriche pre-laborintiche»: «quanto a Pavese [...] la lettera si riferiva a un testo anteriore, che non possiedo più [...]: il mio lavoro incomincia con il *Laborintus* [...] e quel che ci fu prima non mi appartiene né idealmente né materialmente: io stesso, nemmeno lo volessi, potrei più rileggermi», ivi, p. 17.

⁵ Non si dimentichi che nel dicembre dell’anno precedente a questa lettera, commentando la raccolta di saggi sulla poesia di Graves (*The common Asphodel*), Pavese aveva scritto: «la poesia deve *dire* qualcosa e quindi è inutile che violi la logica e la sintassi, modi universali del dire. Il resto è letteratura», C. PAVESE, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950. Edizione condotta sull’autografo*, a cura di M. Guglielminetti e L. Nay, nuova introduzione di C. Segre, Einaudi, Torino 2000, p. 379 (c.v.o d’a.).

⁶ Al riguardo Riso ipotizza che «tra i testi o tra le sezioni del testo potesse esserci una versione dell’*Invenzione di Don Chisciotte*, ora collocata in apertura di *Varie ed eventuali*», E. RISO, *Premessa* cit., p. 12.

⁷ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere* cit., p. 229, 11 settembre 1941. Riguardo allo stile, Pavese aveva annotato il 22 ottobre del ’38: «lo stile non deve influire nella formazione della storia: ad essa preesiste un nucleo di realtà e di persone che *sono accaduti*. Fermo questo, si potrà affrontare il blocco e sbriciolarlo come meglio verrà fatto. “Letteratura” è quando lo stile preesiste al nucleo fantastico». E, pochi giorni dopo, il 24 ottobre, ecco la «confutazione»: «il raccontare un fatto e un personaggio, è fare l’oziosa creazione fantastica, perché a questo raccontare si riduce il concetto tradizionale di poesia. Per scrivere mirando a *qualche altro* scopo, [...] bisogna proprio lavorare di stile, cercare cioè di creare un modo d’intendere la *vita*», ivi, pp. 125, 126 (c.v.i d’a.).

strada consigliata da Pavese, come si legge nella stesura manoscritta (dove davvero si riconosce la mano del letterato piemontese), non quella di «ridurre quella qualunque ispirazione che si sente in corpo a un sommesso ed elementare linguaggio da *nursery*, da tiritera rimata» – così nell’edizione Einaudi – bensì a un «sommesso ed elementare linguaggio analitico, narrativo o saggistico», suggerimento assai vicino all’idea che Cesare ha del fare poetico (superfluo ricordare la natura narrativa, prosastica della sua poesia, quella «poesia-racconto» di cui discorre nel *Mestiere di poeta*,⁸ che indurrà Sanguineti, diversi anni dopo, a inserirlo nell’antologia da lui curata dedicata alla poesia del Novecento).⁹ Il maturo letterato consiglia quindi al giovane poeta di praticare un esercizio di autovalutazione che scongiuri il rischio di abbandonarsi ai «propri rapimenti poetici» filtrandoli attraverso «l’equivalente prosastico e analitico», di sottoporre se stesso a un «ottimo esercizio» di critica.¹⁰ Importante e ricca di significati la chiusa della lettera, in cui Pavese non solo ribadisce che è quanto lui stesso farebbe per illimpidire i propri versi, ma è quello che sa di aver fatto, fors’anche con eccessivo zelo, ammettendo di essere «arrivato al punto che prima ancora di comporre la poesia, ne abbozza il saggio critico».¹¹ E infine Cesare saluta il diciannovenne Sanguineti augurandogli un «lavoro lungo e testardo», secondo quella disciplina che ha applicato a se

⁸ *Il mestiere di poeta* è scritto da Pavese nel novembre del ’34 e appare con il sottotitolo (*a proposito di ‘Lavorare stanca’*), raccolta poetica, come vedremo, molto cara a Sanguineti, C. PAVESE, *Il mestiere di poeta*, in ID., *Le poesie*, a cura di M. Masoero, introduzione di M. Guglielminetti, Einaudi, Torino 1998, p. 106.

⁹ *Poesia italiana del Novecento*, a cura di E. Sanguineti, Einaudi, Torino 1970, (seconda edizione 2018), vol. II, pp. 1049-1074 (sezione *Sperimentalismo realistico*).

¹⁰ Ha ragione Erminio Riso nel sottolineare con forza «la distanza tra il breve e *tranchant* “linguaggio da nursery” e il ben diversamente argomentato invito a studiare “la lezione di Eliot”. Pavese coglie comunque, *in nuce*, due aspetti importanti, la dimensione del verso e la ricerca della comunicazione. Se il riferimento alla “tiritera” mette in luce l’effetto della filastrocca che il verso sanguinetiano poteva produrre sul lettore, quello al “linguaggio analitico, narrativo o saggistico” denuncia non solo e non tanto la diversità di gusto e di sperimentazione tra il maturo Pavese e il giovane Sanguineti, ma rileva la ricerca di una comunicazione forte e complessa, la volontà di uscire dall’afasia e dal silenzio, fosse anche con un urlo strozzato», E. RISO, *Premessa* cit., p. 12.

¹¹ «Mi pare davvero di avere acquistato un istinto tecnico tale che, senza pensarci deliberatamente, ormai le mie fantasie mi escon fuori immaginate secondo quella fantastica legge che nominavo il 10 ott. E questo ho gran paura voglia dire che è ora di cambiar musica, o almeno, strumento. Se no, arrivo al punto che prima ancor di comporre la poesia, ne abbozzo il saggio critico. E diventa un affare burlesco come il *Letto di Procuste*», C. PAVESE, *Il mestiere di vivere* cit., p. 14.

stesso, perché per lui non esiste una scrittura che non richieda intensa rielaborazione.¹²

Acquista allora differente sonorità il titolo dell'articolo sanguinetiano a cui si faceva cenno in apertura – *Un deciso momento sperimentale* – che non solo sembra proiettare Pavese in una dimensione di franca modernità, ma suggerisce la posizione del Sanguineti critico, stanco delle molte «interpretazioni» «deformanti» e tutt'altro che «esaurite» calate addosso, nel tempo, al letterato piemontese, a partire da quella «psicologista del “vizio assurdo”» – titolo di un celebre saggio di Davide Lajolo – per arrivare a quella «psicoanalitica dell'“échec”» – questa volta il richiamo è al noto volume di Dominique Fernandez *L'échec di Cesare Pavese*¹³ – interpretazioni che pur avevano, almeno in parte, alimentato il successo di Cesare. Non fa velo a questo lettore d'eccezione la consapevolezza che, a fianco dell'immagine del Pavese-scrittore alla quale con forza lui vuole ricondursi, era cresciuta quella del Pavese-personaggio, «patetico, impudico, ferito e acerbo, maldestramente impegnato nel mestiere della vita» così come «nell'esercizio della morte», una sorta di doppio a cui aveva dato corpo lo stesso Cesare soprattutto grazie al diario richiamato da Sanguineti.

Ma lasciamo da parte il *Mestiere di vivere* e fermiamoci ancora per un attimo sulla proposta interpretativa formulata da Sanguineti nell'articolo del '68, quella di rileggere Pavese «ponendo da capo il problema del neo-realismo [...] quale decisivo momento sperimentale, nel cuore del nostro Novecento», una sorta di «assaggio preliminare per una nuova avanguardia». Non mi interessa certo discutere l'appartenenza di Pavese a quel movimento, ma riflettere sull'idea sanguinetiana di rileggere lo scrittore langarolo come esponente di una «nuova avanguardia», guardando al rinnovamento «in senso stilistico e tematico» e allargando il discorso a quello «culturale e politico».¹⁴ È questa la dimensione in cui Sanguineti

¹² «Se ti riuscisse di scrivere senza una cancellatura, senza un ritocco – ci prenderesti ancora gusto? Il bello è forbirti e prepararti in tutta calma a essere un cristallo», annota Pavese nel diario, ivi, p. 315 (4 maggio 1946). Il testo della lettera di Pavese secondo il manoscritto può essere letto nella citata edizione commentata di *Laborintus* curata da Risso alla p. 341.

¹³ D. LAJOLO, *Il vizio assurdo*, il Saggiatore, Milano 1960; D. FERNANDEZ, *L'échec de Pavese*, Grasset, Paris 1967.

¹⁴ «Che cos'è l'avanguardia?», si chiede Sanguineti all'incirca una ventina di anni più tardi, «è semplicemente quel tipo di operazione letteraria che sa che la tradizione non c'è: è questa l'avanguardia, non è il conflitto contro la tradizione», E. SANGUINETI, *Discussione generale*, in «Alfabeta», supplemento letterario 4 *Le tendenze della ricerca: tutto il dibattito di Palermo '84*, n. 69, febbraio 1985, p. XXI, da leggersi in E. RISSO, *'Laborintus' di Edoardo Sanguineti* cit., pp. 350-351.

collocherà, appena un anno dopo in occasione dell'antologia a cui facevo cenno, l'esperienza poetica di Pavese, unitamente a quella di Pasolini e Pagliarani, i quali, «ognuno per la strada sua, hanno sognato o stanno ancora sognando il contatto poetico con la realtà»: è «lo sperimentalismo [...] che qui getta il suo ponte storico tra neorealismo e neoavanguardia», conclude Sanguineti.¹⁵ Pavese è allontanato così, fin dal '68, dall'immagine di un «aggiornato o dimidiato Werther del nostro ieri, storicamente esaurito», dal «bovaristico» ritratto del «giovane intellettuale di provincia», «funzione» che questi aveva «assolto» sì «per propria responsabilità», ma anche «a proprio dispetto». L'edizione delle opere complete diventa allora l'occasione sia per rileggere questo scrittore in una «nuova prospettiva» «avanguardistica», sia per valutare la «misura di realtà così raggiunta e decifrata». Sanguineti insomma non mette in discussione il valore del Pavese letterato, all'opposto lo colloca in un'ottica robustamente culturale, lontana da quella adesione empatica alimentata dalle vicende dell'uomo prima ancora che dal pensiero dell'intellettuale. In tal senso diventano fondamentali per lui gli studi di Furio Jesi¹⁶ e di Armanda Guiducci, che firma il secondo intervento della *Inchiesta* del '68 (*Retroterra simbolico*) indicando nel «livello di lettura [...] simbolico», piuttosto che non in quello «realistico», la componente dell'opera pavesiana destinata ad attrarre l'attenzione dei lettori:¹⁷ sono tali «proposte» utili per far emergere la riflessione – «sperimentazione» preferisce chiamarla Sanguineti – di Pavese «sopra strutture e immagini di racconto» e «di mito»: è «un lungo lavoro» quello che attende coloro che si vorranno occupare di questo scrittore, un lavoro interpretativo che, alla data del '68, Sanguineti sa essere «appena agli inizi».

¹⁵ E. SANGUINETI, *Introduzione* [1969], in *Poesia italiana del Novecento* cit., vol. I, p. LX.

¹⁶ F. JESI, *Pavese il mito e la scienza del mito*, in «Sigma», 3-4, dicembre 1964, pp. 95-120, poi in ID., *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino 2002, pp. 131-160, e *Cesare Pavese e il mito, dix ans plus tard (Appunti per una lezione)*, in «Il Lettore di Provincia», Ravenna, VII, giugno-settembre 1976, pp. 7-18.

¹⁷ «Il significato dell'esistenza umana» è il grande tema che Pavese affronta con una «tensione» o «autenticità» che non sono venute meno negli anni e il lettore moderno è sensibile a questo tema ma è anche in grado di «apprezzare meglio il retroterra simbolico dei romanzi, dietro la facciata realistica che conquistò le simpatie del passato. [...] Oggi, ritengo, è questo retroterra simbolico a emanare le maggiori radiazioni», A. GUIDUCCI, *Retroterra simbolico*, in *Inchiesta su Pavese* cit., p. 4. Sanguineti fa qui cenno al saggio di Guiducci, *Il mito Pavese*, Vallecchi, Firenze 1967. Della studiosa si ricordi pure l'articolo *Pavese e i giovani* («Questioni», aprile 1954, pp. 20-24) dove discute la figura di Cesare che «può apparire come un ben pericoloso maestro per i giovani».

Racconto, mito, simbolo sono dunque le nuove piste critiche da seguire e per farlo Sanguineti sa che alcune opere si presteranno meglio di altre, a partire dal *Mestiere di vivere* letto come «*journal de l'œuvre*» e «*journal des idées*» piuttosto che «*journal intime*», per riprendere la distinzione proposta da Marziano Guglielminetti.¹⁸ L'interrogarsi sulla costruzione del testo narrativo e sulle «immagini sostanza del racconto»¹⁹ – mi chiedo quanto sia casuale nell'articolo di Sanguineti aver accostato immagini e racconto – è ciò che fa Pavese a partire dalle pagine del *Secretum professionale*, passando per «la prima intuizione dell'immagine motivo del racconto, escogitata per salvarsi dal naturalismo» (siamo nel '39 e il rimando è al *Mestiere di poeta*), e per l'«immagine-racconto» come «istituzione di un simbolo»,²⁰ fino ad arrivare, l'anno seguente, alle «*situazioni stilistiche*» come «*immagini-racconto*».²¹ La *short-story* interessa anche il Sanguineti lessicografo, che vi dedica una scheda nella *Wunderkammer* ricavando il lemma proprio dall'articolo paveseiano *O. Henry o del trucco letterario* uscito su «La Nuova Italia» il 10 marzo 1932 e poi confluito nei *Saggi letterari*, da cui Sanguineti cita. Non è tanto ciò che scrive Pavese sull'«estroso novellista» americano a colpire il lessicografo, quanto le sue osservazioni sulle *short-stories* che colloca sia cronologicamente, fra il 1870 e il 1910, sia contenutisticamente – storie «essenzialmente umoristiche o comunque, piene d'azione e di "sospensione"» – rilevandone la «dialettalità», a partire da Mark Twain per arrivare a Henry, come segno del «bisogno di parlare a un pubblico parecchio democratico (minatori, talvolta) e, ad ogni modo, sempre ad una borghesia che tira al sodo e vuol capire e riconoscere se stessa nei suoi giornali», concludere che «al tempo di O. Henry tutti scrivevano short-stories», e che grazie a questo tipo di narrazione il «genere si era arricchito» facendo sì che non ci fosse solo «le novelle tra umoristiche e sentimentali».²² La seconda pista di

¹⁸ M. GUGLIELMINETTI, «La letteratura è una difesa contro le offese della vita». Attraverso *Il mestiere di vivere*', in C. PAVESE, *Il mestiere di vivere* cit., pp. XXXI-LXII.

¹⁹ Ivi, p. 9.

²⁰ Ivi, p. 163 (c.vo d'a.).

²¹ «Potrebbe darsi che le *situazioni stilistiche* fossero le tue *immagini-racconto*, un presentare cioè delle immagini che non sono la descrizione materiale della realtà, ma sono "simboli fantastici cui accade qualcosa", le *persone* del racconto», chiarisce Pavese, ivi, pp. 170-171 (c.vi d'a.).

²² «*short-story* / in GRADIT, sec. XX; / C. Pavese, *O. Henry* (1932), in *Saggi letterari* (1968), p. 98: "Le nuove *short-stories* che trionfano su tutti i giornali dell'Unione dal 1870 al 1910, sono essenzialmente umoristiche e comunque, piene d'azione e 'sospensione'"; p. 99: "La dialettalità delle *short-stories* da Mark Twain a O. Henry viene dal bisogno di parlare a un pubblico parecchio democratico (minatori, talvolta) e, ad ogni modo, sempre ad una bor-

ricerca indicata da Sanguineti chiama in causa gli studi di Armanda Guiducci e guarda alla interpretazione simbolica della 'realta', fuori dallo scorrere del tempo, dell'«attimo estatico», come condizione individuale – «il nostro sforzo incessante e inconsapevole è un tendere fuori dal tempo, all'attimo estatico che realizza la nostra liberta» – legata a uno «sforzo psicologico, volontario»,²³ una interpretazione che in parte richiama il Cristianesimo – è forse proprio questo che Sanguineti coglierà nei successivi interventi di cui parleremo? – nella misura in cui guarda a una «ricca e simbolica realta dietro cui ne sta un'altra, vera e sublime» e «accettarla» può anche voler «dire, alla lettera, entrare nel mondo del soprannaturale». ²⁴ Infine la terza pista, richiamata dagli studi di Furio Jesi, quella del mito. Molto presente è, nel *Mestiere di vivere*, la riflessione sul mito: proprio negli stessi giorni in cui scrive la lettera a Sanguineti da cui siamo partiti, Pavese puntualizza come «tema di un'opera d'arte non possa essere una verita, un concetto, un documento ecc., ma sempre soltanto un mito. Dal mito direttamente alla poesia, senza passare attraverso la teoria o l'azione». ²⁵ La riflessione sul mito, è noto, si intreccia in Pavese con l'interesse per il primitivo e con le vicende legate alla celebre Collana viola e a Ernesto De Martino. Ancora una volta ci vengono in soccorso le schede raccolte nella *Wunderkammer*, perché ora a essere spogliato è il volume curato da Pietro Angelini dedicato al carteggio intercorso fra il 1945 e il 1950 fra Pavese e De Martino. ²⁶ Ripercorrendo i

ghesia che tira al sodo e vuol capire e riconoscere se stessa nei suoi giornali»; p. 103: «così O. Henry conclude la giovinezza spensierata della novella – la *short-story* – nord-americana»; p. 104: «Al tempo di O. Henry tutti scrivevano *short-stories*», Archivio Sanguineti's Wunderkammer (da qui, ASW), S1816. Le citazioni della scheda lessicografica provengono da C. PAVESE, O. Henry, in ID., *Saggi letterari*, Einaudi, Torino 1968, pp. 95, 98, 99, 104.

²³ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere* cit., p. 244 (17 settembre 1942), p. 273 (1° febbraio 1944). Su questo mi permetto di rimandare al mio saggio «*Il mondo del tempo: il 'Mestiere di vivere' di Cesare Pavese*, in «*Studium*», 2, 2020, pp. 200-213.

²⁴ «Essa però – chiarisce Pavese – non va confusa col peculio di simboli che ognuno di noi si fa nella vita: in questi non c'è soprannaturale, bensì sforzo psicologico volontario, ecc. di trasformare attimi d'esperienza in attimi d'assoluto. È protestantesimo senza Dio», C. PAVESE, *Il mestiere di vivere* cit., p. 273 (1° febbraio 1944).

²⁵ Ivi, p. 389 (9 febbraio 1950).

²⁶ C. PAVESE, E. DE MARTINO, *La collana viola. Lettere 1945-1950*, a cura di P. Angelini, Bollati Boringhieri, Torino 1991. Come ha ricordato Erminio Riso si deve a Elisabetta Bacarani (*La poesia nel labirinto. Razionalismo e istanza «antiletteraria» nell'opera e nella cultura di Edoardo Sanguineti*, il Mulino, Bologna 2002) l'aver «individuato nella sezione 16 – di *Laborintus* – [...] trasformato e variamente rimontato [...] un lacerto del *Mondo Magico* di [...] De Martino, i cui echi si ritroverebbero nei vv. 1-16 e 28-33», E. RISO, '*Laborintus*' di Edoardo Sanguineti. *Testo e commento* cit., p. 229.

lemmi mancanti dal *Grande Dizionario della Lingua Italiana* e le proposte di retrodatazione nelle schede lessicografiche di Sanguineti, si incontrano le testimonianze del rapporto non facile fra questi due intellettuali: dalla celebre lettera che De Martino invia a Einaudi a pochi giorni dal suicidio di Pavese per chiedere che la Collana muti indirizzo e si allontani dalle «alcinesche seduzioni» – questo il lemma che interessa Sanguineti – che avevano, a suo avviso, prevalso grazie a Cesare,²⁷ al diverso modo di giudicare le opere proposte: si veda, ad esempio, il lemma «totalitarismi» derivato dalla scheda che De Martino allega a una lettera inviata a Einaudi per sollecitare sia la pubblicazione dell'opera di Lecomte de Noüy (*L'Avenir de l'Esprit*), sia l'edizione delle «monografie di Hubert, Mauss e Durkheim».²⁸ Sempre scorrendo i lemmi della *Wunderkammer* leggiamo un frammento della risposta di Pavese a De Martino, o meglio, una osservazione piuttosto polemica relativa alla «radicalità» – questo il lemma raccolto da Sanguineti – «della prefazione Durkheim-Hubert-Mauss» scritta da quest'ultimo.²⁹ E ancora. Riguardo alle prefazioni, De Martino polemizza frequentemente con Pavese,

²⁷ «alcinesco / manca al GDLI; / [...] Ernesto De Martino, lett. a G. Einaudi, 31 agosto 1950 (in Pavese e De Martino, *La collana viola*, p. 181): «La materia della collana è estremamente pericolosa, perché in essa si riflette, con particolare evidenza, la crisi della cultura borghese, le sue contraddizioni e le sue ultime alcinesche seduzioni». Nella scheda Sanguineti cita pure «Gobetti, *Il problema della scuola media* (1919), *Opere*, I, p. 70» e Gramsci «(av. 1937), *Quaderni*, IV, 15, I, p. 437: (citando un passo di Croce, a. 1917)», ASW, A758; citazioni da C. PAVESE, E. DE MARTINO, *La collana viola* cit., pp. 181-182.

²⁸ «totalitarismo / [...] E. De Martino, lett. alla Casa Einaudi, da Roma, 26 marzo 1946 (in Pavese e De Martino, *La collana viola*, p. 79): «in questo motivo della dignità dell'uomo vibra, nell'opera del Lecomte de Noüy, un accento e quasi un risentimento particolare, spiegabile attraverso la cruda esperienza dei 'totalitarismi'». Nella scheda è citato anche Savinio con *Fine dei modelli* (1947), in *Opere. Scritti dispersi tra guerra e dopoguerra (1943-1952)*, a cura di Leonardo Sciascia e Franco De Maria, Milano, Bompiani, 1989, p. 506, e *Mondo "in facciata"* (1946), ivi, p. 427; cfr. ASW, T1343, citazioni da C. PAVESE, E. DE MARTINO, *La collana viola* cit., pp. 78-79. Su questo punto è importante ricordare ancora la lettera di De Martino a Pavese (9 ottobre 1948) relativa alla prefazione per il volume di Cassirer (*The myth of the State*), «una esplorazione documentata dei rapporti fra la mentalità magica primitiva e alcuni tratti caratteristici del nazismo tedesco»; «io propongo – aggiunge De Martino – che la traduzione italiana sia preceduta da una introduzione critica relativamente diffusa, atta a bloccare gli slogans della polemica idealistica (Nazismo = fascismo = comunismo = totalitarismo)», ivi, p. 107.

²⁹ «radicalità / in GDLI (in accez. non matematica), a. 1988; / Pavese, lett. a E. De Martino, da Torino, 8 settembre 1949 (in Pavese e De Martino, *La collana viola*, p. 146): «io ti scrissi 'che cosa dirai adesso?' unicamente per esprimere la mia ammirazione sulla radicalità della prefazione Durkheim-Hubert-Mauss». A questa occorrenza Sanguineti aggiunge «Turati, lett. a Colajanni, da Milano, 26 febbraio 1883 (*Democrazia e socialismo*, p. 167)», ASW, R180; citazioni da C. PAVESE, E. DE MARTINO, *La collana viola* cit., p. 146.

come si comprende seguendo le tracce dell'ennesimo lemma: «pilatesco». Tali non dovrebbero essere, è De Martino a scriverlo, le prefazioni ai volumi della Collana stese all'opposto con lo scopo di «vaccinare dai pericoli e inquadrare l'opera nel nostro ambiente culturale». ³⁰ Sono davvero molti i lemmi spogliati da Sanguineti che ci raccontano questa difficile intesa: ad esempio «condirezione», tratto da una lettera che nel novembre del '49 De Martino invia a Pavese invitandolo a non «impostare i *loro* rapporti su un eccessivo sfoggio di durezza e di sfoghi di malumore», invito, a dire il vero, un po' peloso che precede le righe in cui questi sostiene come, considerando la sua «specialità culturale», poteva «valutare certe scelte meglio di chi – Cesare – si è volto a essa – alla Collana – in parte per affetto letterario e in parte per necessità editoriali». ³¹

³⁰ Si tratta questa volta di una retrodatazione: «*pilatesco* / datato sec. XX; propongo 1949, con E. De Martino, lett. a Pavese, 11 novembre 1949 (in Pavese e De Martino, *La collana viola*, p. 162): «una presentazione pilatesca dei volumi della collana viola», ASW, RETRO1132; «se non siamo d'accordo su questo punto, la mia collaborazione è inutile», aggiunge De Martino, in C. PAVESE, E. DE MARTINO, *La collana viola* cit., p. 162.

³¹ «*condirezione* / in PF, a. 1970; / Ernesto De Martino, lett. a Pavese, da Roma, 18 novembre 1949 (in Pavese e De Martino, *La collana viola*, p. 163): «Io non credo che giovi alla progettata condirezione impostare i nostri rapporti su un eccessivo sfoggio di durezza e di sfoghi di malumore»; (cfr. lettera dell'amministrazione della Casa Einaudi, 11 novembre 1949, p. 164, a De Martino: «Le viene affidata la condirezione col Prof. Pavese della Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici») a cui Sanguineti aggiunge «Giuseppe Musi, lett. a Cavallotti, da Milano, luglio 1876 (*Italia radicale*, p. 261)», ASW, C3036; citazioni da C. PAVESE, E. DE MARTINO, *La collana viola* cit., p. 163. Un altro sciame è composto da lemmi che riverberano il procedere dell'attività editoriale: «*omaggista* / 'destinatario di omaggi'; manca al GDLI; / Pavese, lett. a E. De Martino, da Torino, 17 gennaio 1948 (in Pavese e De Martino, *La collana viola*, p. 100): «Insisto ancora, mandaci lista di indirizzi di omaggiati» (in una lettera del 2 dicembre 1947, p. 99: «la presente è soprattutto per chiederti la lista degli omaggi del tuo libro»); Ernesto De Martino, lett. a Pavese, da Roma, 18 febbraio 1948 (*ibid.* p. 101): «la filiale romana [della casa] ha ricevuto gli indirizzi dei miei omaggisti personali e sta provvedendo allo smistamento. Il criterio che ho seguito è di inviare i volumi della collezione solo a coloro che si impegnano di recensirli», ASW, O61; «*autoelogiativo* / manca al GDLI; / Pavese, lett. a E. De Martino, da Torino, 12 novembre 1948 (in Pavese e De Martino, *La collana viola*, p. 120): «Bada che Blanc si è un po' *froissé* con noi, per via dei tagli che facemmo nel Lecomte alle sue ridicole aggiunte autoelogiative», ASW, A2124; «*yogico* / in PF, a. 1970; / Ernesto De Martino, lett. a Pavese, da Roma, 9 ottobre 1948 (in Pavese e De Martino, *La collana viola*, p. 107): «Il saggio di Mircea Eliade sulle tecniche yogiche è assai interessante per la ricostruzione ab intra e per la comprensione della spiritualità indiana», ASW, Y22; «*paradossia* / da registrare con E. De Martino, lett. a C. Pavese, 9 ottobre 1948 (in Pavese e De Martino, *La collana viola*, p. 108): «Lo Yoga esprime infatti nel modo più radicale e conseguente la paradossia esistenziale in cui versa chi ha in 'uggia' la storia, una paradossia la cui comprensione è fondamentale per intendere il mondo del mito e della religione in generale»; (cfr. E. De Martino, *Fenomenologia religiosa e storicismo assoluto* (1954),

Ma torniamo al *Mestiere di vivere* e a quanto osserva Sanguineti in due differenti momenti, il primo nel '75 e il secondo nel '90.³² «Un senso di perturbata ripugnanza» lo coglie scorrendo le pagine di un diario che nel primo articolo – *Un suicidio pessimistico* – Sanguineti avverte come un «documento cattolicamente e fastidiosamente morboso» e giudica alla stregua di una «autoconfessione masochistica e adolescenziale», parole che ricordano la critica al contenuto dei suoi versi che Pavese aveva mosso nella lettera da cui siamo partiti. Ma non è questo a interessarmi e a dire il vero non mi pare nemmeno così importante quanto Sanguineti scrive poco dopo, e su cui ritornerà parecchi anni più tardi, circa il «personaggio» Pavese e il «mito» cresciutogli attorno. Anzi, quello che viene ora messo in discussione è proprio l'aver ridotto lo scrittore a una sorta di eterno adolescente-suicida: per fare ciò Sanguineti attira l'attenzione del lettore su alcune note scritte nel *Mestiere* a cavallo fra il '49 e il '50, quando cioè «si apre la crepa» e Cesare si trova all'improvviso davanti alla fine, non solo a quella «di un'epoca della propria vita», ma di «un'epoca storica». La «dissociazione» che Cesare vive non è dunque, come intuisce Sanguineti, quella fra un sé adulto e affermato e un sé adolescente *malgré tout*, bensì una più profonda e irresolubile «dissociazione storica che gli si spalanca sotto i piedi, e cui comprende che non saprà sopravvivere». «In questo senso, Pavese morì “selvaggio”, incapace di chiarirsi le ragioni che lo rendevano disadattato, non già al mestiere di vivere, ma a quello di scrivere», conclude Sanguineti impegnato in una rilettura di quel gesto capace di sottrarlo, dopo molti anni e molte interpretazioni intimiste o latamente psicanalitiche, a una dimensione che chiama in causa il letterato e non l'uomo e le sue fragilità.³³ Quando, nel '90, in occasione della intervista rilasciata a

in *Storia e metastoria*, p. 64: “mostrando in che modo ebbe luogo la singolare ironia o paradossia che tramutò in una certa civiltà storica, nelle opere e nei giorni dell'umana fatica, una certa pretesa di salvarsi dalla storicità di una certa esistenza”, ASW, RETRO1086; «extrasensoriale / in DELI (e PF), a. 1963 (Migl.); / Ernesto De Martino, lett. alla Casa Einaudi, 15 gennaio 1942 (in Pavese e De Martino, *La collana viola*, p. 50): “Ricorderò inoltre le importanti ricerche del Carrington, del Rhine e dei suoi discepoli della Duke University sulle cosiddette percezioni extrasensoriali (chiaroveggenza, telepatia, etc.)”, ASW, E1129.

³² Si ricordi, inoltre, che nel 1970 Sanguineti aveva pure partecipato, parlando di *Lavorare stanca*, a un documentario intitolato *Cesare Pavese* (con interventi di Calvino, Dominique Fernandez e Gipo Farassino), della durata complessiva di 30 minuti in B/N, prodotto dalla RAI (Letteratura Italiana TVS, a cura del DSE, Dipartimento Scuola Educazione) conservato presso le Teche Rai (Teca n.c./11600) per la regia di Luigi M. Faccini.

³³ E. SANGUINETI, *Un suicidio pessimistico*, in ID., *Giornalino 1973-1975*, Einaudi, Torino 1976, pp. 196-197.

Giuliano Manacorda, Sanguineti torna a occuparsi del diario,³⁴ conferma le sue riserve: «non è il [...] capolavoro» di Pavese e in ultima istanza non è nemmeno un diario (genere assai «raro nella nostra letteratura»), ma piuttosto il «giornale di un contemporaneo [...] molto in sintonia con i fruitori, sia per tematiche, sia per linguaggio», l'«opera autobiografica di un suicida». Ritroviamo qui l'idea che il personaggio Pavese abbia finito col «deprimere lo scrittore» – «il fatto è che *Il mestiere di vivere*, pur rimanendo opera di uno scrittore, rendeva possibile leggere lo scrittore come un personaggio» – così come era capitato al Pasolini corsaro, paragone che non stupisce perché il rapporto Pavese-Pasolini è ricorrente nella riflessione sanguinetiana e viene declinato in diversi modi.³⁵ Già alcuni anni prima, Sanguineti aveva individuato (oltre che nell'antologia *Poesia italiana del Novecento* a cui ho fatto cenno) un punto di incontro fra Pavese e Pasolini, «il suicida» e «l'assassinato», l'essere entrambi «scrittori per adolescenti», non tanto in senso anagrafico, quanto come «età mentale» e l'aver alimentato entrambi quella che Sanguineti chiama, già lo sappiamo, la «funzione Werther». Per Pavese questo aveva voluto dire arrivare al punto in cui «il mito del suicidio è scivolato, un bel giorno, dal personaggio all'autore», come attestano le pagine del *Mestiere di vivere* abbondantemente citato da Sanguineti in questa intervista dove Leopardi fa rima con Freud, mentre in Pasolini «la “funzione Werther” si è tutta spostata dal suicida [...] all'assassinato», ma senza che questo abbia cambiato la natura del 'contagio', per usare una sua espressione: la «distanza fra i pavesati e i pasolinati» è insomma unicamente «la distanza fra due generazioni».³⁶ Quello che San-

³⁴ *Era cattolico senza saperlo*, intervista di Giuliano Manacorda a Edoardo Sanguineti, in «la Repubblica», 10 marzo 1990 (cfr. <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1990/03/10/era-cattolico-senza-saperlo.html>) [url consultato il 7 aprile 2021].

³⁵ Interrogato da Gnoli riguardo a Pasolini, così risponde Sanguineti: «resta un personaggio perturbante. E mi colpì enormemente l'autocritica che egli fece passando dal trionfo dell'Eros e della felicità naturale dei mondi primitivi a *Salò-Sade*. Questo apparente rovesciamento è di colpo un guardarsi davvero dentro e scoprire quello che vi si agitava nel profondo. Come accade in tutti gli estetismi il vitalismo estetico radicale spesso si rovescia in una catastrofica pulsione di morte», *Sanguineti's Song. Conversazioni immorali*, a cura di A. Gnoli, Feltrinelli, Milano 2006, pp. 165-166 (c.vo d'a.). Su questo punto si veda C. ALLASIA, «La testa in tempesta». Edoardo Sanguineti e le distrazioni di un chierico, Interlinea, Novara 2017, pp. 72-73, 84.

³⁶ E. SANGUINETI, *Suicida? Oggi è di moda l'assassinato*, in «L'Espresso», 27 luglio 1980, poi in ID., *Ghirigori*, Marietti, Genova 1988, pp. 153-154 col titolo *Il suicida e l'assassinato*. Come ha scritto Luigi Weber, «Sanguineti e Pasolini sono stati divisi da una così fiera inimicizia proprio perché non rappresentavano tra loro posizioni speculari [...], anzi muovevano da

guineti salva nel *Mestiere di vivere* è la caparbia determinazione che spinge Pavese a «costruirsi un destino», «una vita che abbia senso», il suo desiderio di dare «all'esistenza una sorta di sacralità»; quello che, all'opposto, continua a infastidirlo è il profondo bisogno di Cesare di confessarsi, di mostrarsi nella sua fragilità, nelle sue debolezze. «Peccato e colpa» sono le spie di questo atteggiamento e sebbene non appaiono «frequentemente nel diario» costellano la vita del suo autore. Non ha incertezze Sanguineti nell'individuare nuovamente le ragioni nella «problematica cattolica occulta», che solo «rarissime volte» diventa «trasparente» nel *Mestiere di vivere*: e non di fede si discute qui, ma di quello che il cattolicesimo porta con sé, il senso del peccato e il tema della colpa, che a esso si intrecciano, basti pensare alla *Casa in collina*.³⁷ Ma questo significa, così come lo interpreta Sanguineti, che Pavese è contrario alla psicoanalisi o dovremmo limitarci a convenire sulla successiva affermazione riguardo al rifiuto pavesiano di «laicizzare» temi che appartengono al dominio della fede?

Forse un aiuto ci può venire da uno dei testi più spogliati nella *Wunderkammer*: la traduzione pavesiana del *Moby Dick* di Melville.³⁸ È ancora una volta il lessicografo a essere interessato ora al Pavese traduttore³⁹ e a un'opera grazie alla quale può registrare un significativo numero di lemmi assenti nel GDLI.⁴⁰ Ma c'è qualcosa in più. Nel saggio pubblicato su «La Cultura»

diagnosi notevolmente simili sulle trasformazioni della tarda modernità, e anche le loro scelte operative appaiono per molti aspetti quasi sovrapponibili. Ma se il vettore è lo stesso, diciamo così, il verso è opposto, e fu questo a provocare una tensione insopportabile», L. WEBER, *Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti*, Gedit, Bologna 2004, p. 20, c.v.o d'a. (in cui può leggere una puntuale ricostruzione del rapporto fra i due intellettuali, in particolare alle pp. 17-55).

³⁷ Su questo punto mi permetto di rimandare alla mia introduzione a questo romanzo («*Il rovescio di un superuomo*»), in C. PAVESE, *Prima che il gallo canti*, a cura di L. Nay e C. Tavela, Rizzoli, Milano 2021, pp. 159-186.

³⁸ Nella *Wunderkammer* si trova ancora un rapporto inatteso tra Pavese e Pasolini per il lemma «melvilliano / da retrodatare; (in SUP4 è attestato con Pasolini); / C. Pavese, *Introduzione* a H. Melville, *Moby Dick* (1941), p. XII: «Bisogna tuttavia riconoscere la complessità di questa cultura melvilliana, che a volte (*Giona storicamente considerato*) sembra giocare con la sua più alta ispirazione», ASW, M1315; per la citazione cfr. C. PAVESE, *Prefazione*, in H. MELVILLE, *Moby Dick o la Balena*, trad. di C. Pavese, seconda ed. riveduta (1941), da leggersi in ID., *Saggi letterari* cit., p. 89.

³⁹ «Per tradurre bene, bisogna innamorarsi della materia verbale di un'opera, e sentirselo rinascere nella propria lingua con l'urgenza di una seconda creazione. Altrimenti, è un lavoro meccanico che chiunque può fare», scrive Pavese a Bompiani nel gennaio del '40, C. PAVESE, *Lettere 1926-1950*, cit., vol. I, p. 364.

⁴⁰ L'elenco dei lemmi può essere letto nell'*Appendice* del presente articolo.

del '32, Pavese definisce Melville «il barbaro, lo scopritore in letteratura dei Mari del Sud», la poesia che Sanguineti considera il punto di partenza e, in qualche misura, quello di arrivo della di lui carriera di poeta; poco oltre Cesare si sofferma sul rapporto fra Melville e la Bibbia – uno «spregiudicato atteggiamento razionalistico» – e su questo insiste anche nella prefazione alla traduzione, da cui cita Sanguineti, richiamando l'«ispirazione biblica» che ha fatto sì che «la Balena, dopo tutte le classificazioni e i nomi scientifici ed archeologici, rimane soprattutto il *leviatan*» e definendo l'intero testo come «un vero e proprio *poema sacro*». ⁴¹ Così nella scheda relativa a «baleniera» (presente nel *Grande Dizionario Italiano dell'Uso* ma da retrodatare) si legge: «Pavese, Introduzione a H. Melville, *Moby Dick* (1941), p. XII: “Quei primi capitoli, che sono anche parsi superflui, sulle tetre lapidi dei balenieri di Nuova Bedford e sul sermone di Giona, sono invece parte essenziale del racconto: il brivido della baleniera che si fonde, al primo manifestarsi, col terror sacro puritano”; H. Melville, *Moby Dick* (trad. C. Pavese), 1941, p. 71». E in quella di «baleniera-tipo», «non registrato; H. Melville, *Moby Dick* (trad. C. Pavese), 1941, p. 105: “Già allora, nel cuore ambizioso di Quiqueg covava un desiderio irresistibile: vedere qualcosa della Cristianità più che non una o due baleniere-tipo”». O ancora nella scheda «cetologico», «non registrato»: «C. Pavese, *Introduzione* a H. Melville, *Moby Dick* (1941), p. XIII: “le lunghe dissertazioni cetologiche, le minuzie descrittive (...), inducono a riflettere sul singolare intreccio di questi motivi con quelli biblici”» e quella al lemma «euroclidone», «vento di nord-est, ricordato nell'Apocalisse». ⁴² Sanguineti insomma coglie la fascinazione pavesiana per il capolavoro di Melville nel profondo legame con la Bibbia e con i temi che lì vengono trattati.

Più complesso è chiarire il rapporto fra lo scrittore piemontese e la psicoanalisi. «Pavese si pronuncia contro la psicoanalisi, che trasforma le colpe in malattie», sostiene Sanguineti nella intervista del '90 e, subito dopo, ricorda la nota del *Mestiere* in cui questi «si domanda se l'inconscio non sia dio». Sono due i pensieri ricavati dal diario che Sanguineti cita in ordine cronologico inverso: il primo, in particolare, sembra indicare il rifiuto della disciplina psicoanalitica. Siamo al 17 aprile del '46, ovvero sei anni dopo la lettura pavesiana degli *Essais de Psychanalyse* di Freud di cui si apprende nella nota dell'8 novembre del '40, sebbene Pavese conosca gli scritti freudiani da

⁴¹ C. PAVESE, *Herman Melville*, in ID., *Saggi letterari* cit., pp. 75, 76, 86 (c.vo d'a.).

⁴² In ASW si vedano le schede *baleniera*, B356; *baleniera-tipo*, B358; *cetologico*, C1756; *euroclidone*, E927.

prima.⁴³ Il tono dell'annotazione rivela un atteggiamento assai tipico in questo scrittore, poco incline a trovare – a trovarsi – delle giustificazioni. «Ecco: quello che non ti va della psicanalisi è la evidente tendenza a trasformare in malattie le colpe. Capirei trasformarle in virtù, in modi di essere energici, ma no – si scopre il trauma che fa sì che hai paura, per esempio, dei ranocchi e allora aspetti la guarigione. Balle!»: così inizia la nota citata da Sanguineti, il quale però, curiosamente, ne lascia cadere la seconda parte, che avrebbe dovuto interessarlo di più. Si legge di seguito: «siamo chiari: non ho niente contro il formulario psicoanalitico – ha arricchito la vita interiore – ce l'ho contro le facce di bronzo che se ne servono per scusare la loro pigra svogliatezza e credono che sentirsi dire che inculcare i ragazzini è un risultato di una loro esperienza del cavatappi, sia una giustificazione. Nossignore. *Non bisogna inculcare i ragazzini*». Certo non è il linguaggio crudo impiegato da Pavese che suggerisce a Sanguineti di non citare la rimanente parte della nota, quanto piuttosto il non voler avvicinare troppo Cesare a se stesso, in particolare riguardo al cenno al «formulario psicoanalitico» che sappiamo essere caro anche a lui.⁴⁴ Insomma tanto Pavese quanto Sanguineti conoscono Freud e, seppur in forme diverse, lo praticano, ma qui Sanguineti non va in cerca di apparentamenti quanto di distinguo.⁴⁵ L'impressione diventa ancor più radicale se passiamo alla seconda nota del *Mestiere* evocata nell'intervista

⁴³ L'8 novembre del '40 si legge: «a sentire Freud (*Essais de Psychanalyse*) tutto il pensiero nasce dall'istinto della morte: è uno sforzo per *legare* i moti fuggitivi, dionisiaci, libidinosi della vita, in uno schema che contenti il narcisismo dell'io. L'io tende alla regressione verso la quiete, a bastare a se stesso, nella sua immobilità e assenza di desideri. È una verità che si apprezza quando si soffre e si cerca di analizzare, capire, *fissare* la propria crisi e in definitiva ucciderla», C. PAVESE, *Il mestiere di vivere* cit., p. 209 (c.vi d'a.). Giuditta Isotti Rosowski parla di «un'influenza freudiana» a partire dalla fine del '38 e indica la comparsa della parola inconscio nel diario, per la prima volta, in una nota del 2 febbraio del '39 dove lo scrittore «va oltre la constatazione fenomenologica per integrare il concetto in una prospettiva psicoanalitica e trarne conseguenze sul piano estetico», G. ISOTTI ROSOWSKI, *Pavese lettore di Freud*, Sellerio, Palermo 1989, p. 16.

⁴⁴ Su questo mi permetto di rimandare al mio saggio «*Il soggetto virgola, [...] si appropria disinvoltamente del lessico analitico: i «rituali» della psicoanalisi nella 'Wunderkammer'*», apparso negli Atti del Congresso ADI *Le forme del comico*, settembre 2017, ora in parte confluito nel volume *Dell'io prigioniero. Pirandello, Levi, Berto, Sanguineti*, Interlinea, Novara (in c.d.s.).

⁴⁵ È stato Fausto Curi a tornare, per ben due volte, sull'interesse e sulla presenza «imponente» dell'inconscio nell'opera di Sanguineti, con *Retorica e montaggio nelle poesie di Sanguineti*, in *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Genova, 12-14 maggio 2011), a cura di M. Berisso ed E. Risso, Franco Cesati, Firenze 2012, pp. 132-133 e con *Che fare dopo Brecht*, in *Sanguineti. Ideologia e linguaggio*, a cura di L. Giordano, metafora edizioni, Salerno 1989, p. 19.

sanguinetiana. La data è ora quella del 28 dicembre 1944, come è noto, un anno fondamentale nel percorso che porta Pavese ad avvicinarsi alla fede: «il semplice sospetto che il subcosciente sia Dio – che Dio viva e parli nel nostro subcosc. ti ha esaltato» scrive Pavese. Anche in questo caso il frammento diaristico va scorso per intero per scoprire che la frase è preceduta dal richiamo al *Commentario sul Vangelo di Matteo* di Alphonse Gratry, uno dei testi compulsati da Pavese durante il soggiorno al Treviso:⁴⁶ una conferma del rapporto stretto, in questo scrittore, tra psicoanalisi e fede,⁴⁷ rapporto che investe anche il suo «travaglio verso il simbolo».⁴⁸

«Pavese è uno scrittore nato tutto formato fin dall'inizio: in *Mari del sud* c'è tutto il suo mondo», osserva Sanguineti avviandosi al termine dell'intervista e riconducendo il discorso sul piano letterario. Si tratta, anche in questo caso, di un'eco del *Mestiere di vivere*. Nella prima pagina del *Secretum professionale*, il 6 ottobre del '35, Pavese indica nei *Mari del Sud*, a partire quindi dal 7 settembre del '30, il momento in cui «per la prima volta espresse se stesso in forma recisa e assoluta, cominciò a costruire una persona spirituale che non potrà mai più scientemente sostituire, pena la negazione sua

⁴⁶ Si tratta della prima edizione del *Commentario*, con traduzione italiana di L. Giovannola, prefazione di padre A. Cresi, Tipografia di Pietro Marietti, Torino-Roma 1923; «Il volume del Gratty, di proprietà di Padre Baravalle e che Pavese lesse in quel periodo, si apre con un frontespizio che riporta la firma "Baravalle", mentre risulta quasi completamente privo di segni di lettura al suo interno. Il Padre riconosce come proprie le poche postille trovate nelle prime pagine, anche se afferma non essere sua abitudine sottolineare e postillare i libri. Disconosce infatti le signature rilevate all'inizio della Prima Parte del volume del Gratty, affermando che potrebbero essere state apportate da Pavese quando lo lesse a Casale, dal momento che lo scrittore fu l'unica persona a cui aveva prestato il libro». Manuela Brunetta ricorda «il carattere quasi psicoanalitico dello studio del simbolo in ambito cristiano», in *Pavese lettore nella Biblioteca del Collegio Trevisio di Casale Monferrato*, in «Studi Novecenteschi», giugno 1995, pp. 61-62. Su questo punto si veda pure Salvatore Renna che chiarisce il ruolo giocato da Gratty nella ricerca di un punto d'incontro tra fede e scienza e individua, sulla scorta di Brunetta, i segni di lettura di Pavese, S. RENNA, *Tra mito e Dio. Cesare Pavese lettore a Casale Monferrato*, Biblioteca della Regione Piemonte-Centro Gianni Oberto, Torino 2016, pp. 52-55. Importante è infine la testimonianza di padre Giovanni Baravalle, in *Un anno con Cesare Pavese*, Quaderni Ricerche Culturali Internazionali, Genova 2016, p. 20.

⁴⁷ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere* cit., p. 295. Qui Pavese usa ancora una terminologia – «subcosciente» – che appartiene più a Janet che a Freud e non certo perché non conosca il termine inconscio che appare nel diario fin dal '39. «Se sono veri i progressi interiori soltanto quelle consapevolezza che coincidono con cose che sapevamo già (3 dic. '38), allora non conta in noi che l'inconscio e qui è la nostra vera indole e tempra», ivi, p. 147.

⁴⁸ Così continua Pavese: «se ripassi con l'idea di Dio tutti i pensieri qui sparsi *de subconscio*, ecco che modifichi tutto il tuo passato e scopri molte cose. Soprattutto il tuo travaglio verso il simbolo s'illumina di un contenuto infinito», ivi, p. 295.

e la messa in questione di ogni *suo* futuro poetico slancio»: per questo egli avverte un profondo «senso di inutilità presente» e «invano cercherà in sé un nuovo punto di partenza». «Ma perché, in quel modo che sinora mi sono limitato come per capriccio alla sola poesia in versi, non tento mai un altro genere?»: con questa domanda, alla quale per ora Cesare risponde evocando il timore di «mutare la forma per rinnovare la sostanza», si chiude la nota e si apre la riflessione sulla scrittura prosastica che praticherà negli anni a venire.⁴⁹ Ma questo sembra interessare meno Sanguineti, convinto che sia il Pavese poeta a meritare, oggi, attenzione – «il poeta è molto più importante di quanto non appaia» – perché «se il diarista ha coperto il narratore, possiamo dire che il narratore ha coperto il poeta». E non solo: è il poeta di *Lavorare stanca* e non quello «di minor valore» delle «poesie tarde» che si dovrebbe recuperare. Non stupisce francamente la predilezione di Sanguineti per questa raccolta, lo si legge sempre nell'antologia della *Poesia italiana del Novecento*, nella quale Pavese è «colto nei suoi principi, là dove i propositi narrativi sono in piena espansione, e la scoperta che i fatti devono essere subordinati alle catene immaginative non ha ancora preso il sopravvento: insomma, in quel momento antilirico, che ne ha fatto un poeta di opposizione assolutamente singolare, prima del riflusso, in versi, entro il corrente alveo novecentesco».⁵⁰ Nel *Mestiere di vivere* Cesare aveva riflettuto sulla natura della sua poesia che «vuole eliminare sempre più gli oggetti» e «tende a imporsi come oggetto essa stessa, come *sostanza* di parole»: *Lavorare stanca*, conclude Pavese, «cercava l'oggetto scarnendo la parola, tendeva cioè a una sostanza che non era più oggetto né forse parola. Voleva un ritmo [...]. Per questo evitò il verso musicale e trattò parole neutre».⁵¹ È una raccolta che piace a Sanguineti, il quale vede in quei versi «tematiche e [...] forme che troveranno sviluppo nella [...] opera di narratore» di Pavese, ma che conservano «un preciso significato autonomo, per quella resistenza che sono capaci di offrire al trionfo, tutto novecentesco, della poesia come lirica». In questo senso Pavese deve essere considerato uno sperimentatore, come

⁴⁹ Pochi giorni dopo, il 15 ottobre, Pavese torna ancora sulla necessità di trovare un «nuovo punto di partenza», che non significa «sostituire il lavoro mentale» con un «impulso dall'esterno, ma trasformare corporalmente la materia e i mezzi per trovarsi di fronte a problemi nuovi»: «ma non debbo dimenticare com'ero smarrito prima dei *Mari del Sud* e come il mio mondo lo presi a conoscere via via che lo creavo. Non prima. [...] In *Lavorare stanca* entrava tutta la mia esperienza fin dal giorno in cui apersi gli occhi, ed era tanta la gioia di scavar al sole il mio primo oro, che non sentivo monotonia», ivi, pp. 8, 12.

⁵⁰ E. SANGUINETI, *Introduzione* cit., p. LX.

⁵¹ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere* cit., pp. 285-286.

Sanguineti lo aveva definito nell'articolo del '68, per il «prosaismo reperibile in queste prove», che lo colloca «in una linea di sperimentalismo realistico» a indicare «in quale direzione la letteratura neorealistica riesca oggi apprezzabile, in quale prospettiva convenga ritentarne una lettura», come si legge nell'antologia.⁵²

Non quindi di opposizione fra il Pavese poeta e il Pavese narratore, ma semmai di circolarità si dovrebbe parlare, una circolarità che suggerisce, nel '90, a Sanguineti «l'impressione che la morte sia caduta nel momento in cui, con *La luna e i falò*, – Pavese – è tornato al suo orizzonte di partenza. Chiudeva il cerchio di un'esperienza raggiungendo il punto da cui si era mosso». Sono parole che suonano quasi a commento di quelle scritte da Cesare in occasione di uno dei consueti bilanci di fine anno, quando, nel 1948, aveva commentato «difficilmente andrai più in là», o ancora quando, il 14 gennaio del '50, registrava: «disgusto del fatto, dell'*opera omnia*. Senso di cagionevolezza, di decadenza fisica. Arco declinante».⁵³ Un percorso di totale e sofferta coincidenza fra l'uomo e il letterato, che Sanguineti coglie, al termine dell'intervista del '90, con una manciata di parole, quando osserva come, per Cesare, siano «proprio i diari a tenere il filo della continuità che porta alla chiusura del cerchio» e non l'opera. «L'opera – conclude Sanguineti – è un ricorrente tentativo di uscire dalle sue immagini originarie, il diario è, invece, un'accanita esplorazione di quel mondo»: una scheggia di quel «lavoro lungo e testardo» che proprio Pavese gli aveva consigliato.

⁵² E. SANGUINETI, *Cesare Pavese*, in *Poesia del Novecento* cit., p. 1049.

⁵³ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere* cit., pp. 360, 387.

APPENDICE

Doc. 1. Archivio Sanguineti's Wunderkammer (ASW), A3462

agnellescamente

non registrato;

H. Melville, *Moby Dick* (trad. C. Pavese), 1941, p. 69: «Ecco una muta di lupi di mare (...) seduti qui a colazione in compagnia e tutti essendo dello stesso mestiete [*sic!*], tutti di gusti affini, si guardavano intorno agnellescamente l'un l'altro»;

Doc. 2. ASW, B3083

brighgiano

non registrato;

H. Melville, *Moby Dick* (trad. C. Pavese), 1941, p. 71: «Oltre i figiani, i tonga-tobuariani, gli erromanghesi, i pannangiani e i brighgiani (...), voi potete vedere spettacoli ancora più curiosi, certo più buffi»;

Doc. 3. ASW, C1415

cannibalistico

non registrato;

H. Melville, *Moby Dick* (trad. C. Pavese), 1941, p. 98: «La sua testa era frenologicamente bellissima. Potrà parer ridicolo, ma a me ricordava quella del Generale Washington, come lo si vede nei busti popolari (...). Quiqueg era uno sviluppo cannibalistico di Giorgio Washington»;

Doc. 4. ASW, C2363

ciuffoso

non registrato;

H. Melville, *Moby Dick* (trad. C. Pavese), 1941, p. 128: «piantate sul ponte sulle larghe estremità, un cerchio di queste lastre legate insieme piegavano mutuamente l'una verso l'altra e all'apice si univano in un punto ciuffoso, dove le fibre pelose disciolte fluttuavano come il ciuffo al cocuzzolo di qualche vecchio *sachem* dei Pottowattamie»;

Doc. 5. ASW, C2689

collaressa

non registrato, in questa accezz.; (vedi GDLI); 'collare, nodo';

H. Melville, *Moby Dick* (trad. C. Pavese), 1941, p. 64: «Addormentato com'era, lui mi serrava sempre forte, come se null'altro che la morte potesse dividerci. Cercai allora di svegliarlo: "Quiqueg!", ma la sola risposta fu una russata. Allora mi rivoltai, parendomi d'avere la nuca in una collaressa, e sentii d'improvviso un raschio leggero»;

Doc. 6. ASW, E643

erromanghese

non registrato;

H. Melville, *Moby Dick* (trad. C. Pavese), 1941, p. 71: «Oltre i figiani, i tongatobuariani, gli erromanghesi, i pannangiani e i brighgiani (...), voi potete vedere spettacoli ancora più curiosi, certo più buffi»;

Doc. 7. ASW, E730

esoticheggiante

non registrato;

C. Pavese, *Introduzione* a H. Melville, *Moby Dick* (1941), p. IX: «Da qualche decina d'anni gli anglo-sassoni ritornano a Melville come a un padre spirituale scoprendo in lui, enormi e vitali, i molti motivi che la letteratura esoticheggiante ha poi ridotto in mezzo secolo alla notorietà»;

Doc. 8. ASW, F722

figiano

non registrato; (è in GRADIT);

H. Melville, *Moby Dick* (trad. C. Pavese), 1941, p. 71: «Oltre i figiani, i tongatobuariani, gli erromanghesi, i pannangiani e i brighgiani (...), voi potete vedere spettacoli ancora più curiosi, certo più buffi»;

Doc. 9. ASW, I1516

insultevole

non registrato;

H. Melville, *Moby Dick* (trad. C. Pavese), 1941, p. 123: «Che cos'è quella frase insultevole a proposito di teste di stufato?»;

Doc. 10. ASW, M1248

manhattanese

non registrato; «Manhattan è il nome indiano di Nuova York» (in nota);

H. Melville, *Moby Dick* (trad. C. Pavese), 1941, p. 24: «Eccovi dunque la città insulare dei Manhattanesi circondata da banchine, come le isole indiane da scogliere di corallo»; p. 32: «Lasciando la buona città dei vecchi manhattanesi, arrivai regolarmente a Nuova Bedford»;

Doc. 11. ASW, N21

nantuckettese

non registrato;

H. Melville, *Moby Dick* (trad. C. Pavese), 1941, p. 118: «Questi nudi Nantuckettesi, questi eremiti del mare, uscendo dal loro formicaio sulle acque hanno scorrazzato e domato gli oceani (...): i due terzi del globo terracqueo sono del Nantuckettese (...). Soltanto il Nantuckettese risiede ed esulta nel mare»; p. 119:

«Al cadere della notte il Nantuckettese, fuori vista da terra, serra le vele e si mette a dormire»;

Doc. 12. ASW, O159

orsone

non registrato; accr. di 'orso';

H. Melville, *Moby Dick* (trad. C. Pavese), 1941, p. 69: «Ecco una muta di lupi di mare (...). Uno spettacolo curioso, questi orsoni vergognosi, questi timidi guerrieri da balene!»;

Doc. 13. ASW, S1192

scenerare

non registrato; 'liberare dalla cenere';

H. Melville, *Moby Dick* (trad. C. Pavese), 1941, p. 58: «In seguito, dopo molti tentativi rapidi tra la fiamma e più rapidi ritiri delle dita (col che dimostrava di scottarsi non poco), riuscì alla fine a tirar fuori la galletta; poi, soffiando per calmarne il bruciore e scenerarla, ne fece un'offerta cortese al suo piccolo negro»;

Doc. 14. ASW, S2067

simpateticamente

non registrato;

H. Melville, *Moby Dick* (trad. C. Pavese), 1941, p. 77: «Io ero certo che là, innanzi a me, stavano riuniti coloro nei cui cuori piagati la vista delle tetre lapidette tornava simpateticamente a far sanguinare le vecchie ferite»;

Doc. 15. ASW, S2133

skrimshander

non registrato; «L'arte dell'intaglio e dell'incisione colorata di piccoli oggetti di legno, d'osso, ecc., come era praticata tra i marinai della flotta nordamericana» (in nota);

H. Melville, *Moby Dick* (trad. C. Pavese), 1941, p. 42: «Entrando nel luogo trovai una quantità di marinai giovani, raccolti intorno a un tavolo a esaminare sotto una luce fosca vari campioni di *skrimshander*»;

Doc. 16. ASW, S2604

semiraggiunto

non registrato;

H. Melville, *Moby Dick* (trad. C. Pavese), 1941, p. 39: «Un quadro davvero acquitrinoso, fradicio e marcio (...). Eppure c'era in esso una specie di indefinita, semiraggiunta e inimmaginabile sublimità»;

Doc. 17. ASW, S3041

semimorbosità

non registrato;

H. Melville, *Moby Dick* (trad. C. Pavese), 1941, p. 134: «Che lui, per nascita o per altre circostanze, abbia nel fondo della sua natura ciò che sembra una caparbia semimorbosità dominante, non sminuirà per nulla la sua figura considerata drammaticamente»;

Doc. 18, ASW, S4283

spunzonatura

non registrato;

H. Melville, *Moby Dick* (trad. C. Pavese), 1941, p. 29: «Per quanto il vecchio capitano mi dia ordini su ordini, per quanto io riceva pugni e spunzionate, io ho la soddisfazione di sapere che tutto va bene, che ogni uomo è, in un modo o nell'altro, servito esattamente alla stessa maniera, voglio dire, da un punto di vista fisico o da uno metafisico, e così l'universale spunzonatura va attorno»;

Doc. 19. ASW, S4977

stelaiato

non registrato;

H. Melville, *Moby Dick* (trad. C. Pavese), 1941, p. 36: «Questo tempestoso vento chiamato Euroclidone (...), è mirabile la differenza se tu te lo consideri dietro il vetro d'una finestra dove il freddo sia tutto al di fuori, o se tu lo osservi invece attraverso quella finestra stelaiata dove faccia freddo da tutte le parti»;

Doc. 20. ASW, T554

tellinoso

non registrato; come avverte Pavese: «Traduco letteralmente l'aggettivo *clammy*, derivato da *clam*, per dare un'idea del gioco di parole del testo. *Clammy* significa vischioso, umido, appiccicoso, freddo»; (cfr. nota a 'telline', p. 116: «Il testo ha *clam*, che è la *mya arenaria*, genere di mollusco lamellibranchiato affine al gruppo delle *telline*. Per scioltezza, dato che, agli usi alimentari, quest'animale tiene su quelle coste il posto delle telline nel mediterraneo, traduco e tradurrò per tutto il libro *tellina*»);

H. Melville, *Moby Dick* (trad. C. Pavese), 1941, p. 121: «“Una tellina a cena? una tellina fredda: è questo che intendete, signora Hussey?” dissi, “ma è un'accoglienza troppo fredda e tellinosa, d'inverno, non vi pare, signora Hussey?”»;

Doc. 21. ASW, T1167

tongatobuariano

non registrato; 'tonchinese';

H. Melville, *Moby Dick* (trad. C. Pavese), 1941, p. 71: «Oltre i figiani, i tongatobuariani, gli erromanghesi, i pannangiani e i brighgiani (...), voi potete vedere spettacoli ancora più curiosi, certo più buffi»;

Doc. 22. ASW, T1173

torrettato

non registrato; (in Melville, p. 36, si parla di una «vecchia casa a torretta»);

H. Melville, *Moby Dick* (trad. C. Pavese), 1941, p. 38: «Entrando in quella torrettata Locanda del Baleniere ci si trovava in un vasto, basso e irregolare vestibolo»;

Doc. 23. ASW, V641

vice-vice

non registrato; vedi *vice-vice-bibliotecario*;

H. Melville, *Moby Dick* (trad. C. Pavese), 1941, p. 7: «Sembra che questo laboriosissimo topo e talpa d'un povero diavolo d'un Vice-vice abbia fatto passare tutte le interminabili vaticane e tutte le bancarelle della terra»; p. 8: «e così, stammi bene, povero diavolo d'un Vice-vice, cui io sto commentando»;

Doc. 24. ASW, V642

vice-vice-bibliotecario

non registrato;

C. Pavese, *Introduzione* a H. Melville, *Moby Dick* (1941), p. XV: «Melville, nel ringraziamento al Vive-vice-bibliotecario [*sic!*], ch'egli finge gli abbia fornito le citazioni, lo compiangere»; H. Melville, *Moby Dick* (trad. C. Pavese), 1941, p. 7: «Estratti (*forniti da un Vice-vice-bibliotecario*)»;

Paola Novaria

«CON LA DIGNITÀ CHE SI RICHIEDE».

EDOARDO SANGUINETI NEI DOCUMENTI UFFICIALI CONSERVATI
DALL'ARCHIVIO STORICO DELL'UNIVERSITÀ DI TORINO (1949-1970)

Premessa

Sono trascorsi poco più di cinque anni da quando, nel marzo del 2016, la tesi di laurea in tre volumi di Edoardo Sanguineti, che si ipotizzava distrutta a causa dell'alluvione del 2000,¹ è stata ritrovata, restaurata e restituita all'attenzione degli studiosi, accrescendo quantità e qualità dei documenti che di lui conserva l'Archivio storico dell'Università di Torino e rendendo più importante il contributo che l'Archivio medesimo può dare al progetto della *Sanguineti's Wunderkammer*, promosso dal Dipartimento di Studi umanistici e diretto da Clara Allasia. Nel dare un quadro il più completo possibile delle fonti è opportuno procedere con ordine.

La formazione

Dopo aver conseguito la maturità classica al Liceo d'Azeglio di Torino, Sanguineti presentò la domanda di iscrizione al primo anno della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Ateneo torinese il 12 ottobre del 1949, apponendo in calce al testo dattiloscritto la prima di innumerevoli firme vergate in inchiostro verde.

¹ Nella notte tra il 15 e il 16 ottobre del 2000, l'esondazione della Dora Riparia a Torino causò l'allagamento di un vasto locale semi-interrato in corso Svizzera 185, dove l'Università aveva trasferito da pochi mesi il proprio Archivio di deposito. Tra le serie documentarie coinvolte, la più cospicua era certamente quella dei fascicoli degli studenti e relative tesi di laurea a partire dagli Venti del Novecento (dal 1909 per la sola Scuola superiore di Commercio, prima istituzionalizzazione della formazione universitaria in materia economico-commerciale a Torino). Della complessa opera di recupero della documentazione alluvionata si è dato conto altrove (cfr. ad esempio P. NOVARIA, *L'Archivio generale dell'Università di Torino: progetti in corso*, in «Annali di storia delle università italiane», x, 2006, pp. 395-399).

Superò con una media eccellente² tutti gli esami tra il 1950 e il 1954, avendo tra i docenti Giovanni Getto (Letteratura italiana), Augusto Rostagni (Letteratura latina e Filologia greco-latina), Giorgio Falco (Storia medievale), Nicola Abbagnano (Storia della Filosofia e Pedagogia), Guido Quazza (Storia moderna), Michele Pellegrino (Letteratura cristiana), Walter Maturi (Storia del Risorgimento). Non risulta aver seguito i corsi di Letteratura greca né di Lingua e letteratura tedesca, nonostante li avesse inseriti nel piano di studi del quarto anno (1952-53). Conseguì la laurea il 30 ottobre 1956 con punti 110/110 e lode e dignità di stampa, presentando una tesi di 686 pagine³ dal titolo *Interpretazione di Malebolge*, con Giovanni Getto come relatore.⁴ Prima di questo traguardo si era unito in matrimonio con Luciana Garabello nel 1954 ed era già diventato padre del primo figlio, Federico, nato nel dicembre del 1955. Aveva, inoltre, dato alle stampe, in giugno, la raccolta poetica *Laborintus*,⁵ la cui stesura giustifica, insieme alla monumentalità del lavoro di tesi, la conclusione del percorso di studi dopo tre anni di iscrizione fuori corso.

Come già accennato, sia la tesi di laurea che il fascicolo dello studente furono salvati dall'alluvione del 2000. Per un errore di schedatura nel momento dell'emergenza, tuttavia, il solo fascicolo era stato attribuito correttamente al suo intestatario, mentre nella tesi il nome di Edoardo Sanguineti, complice la dimensione dei caratteri e la disposizione del testo nel frontespizio, era stato inglobato come parte del titolo della dissertazione. Alcuni controlli compiuti in preparazione del trasferimento in altro deposito dell'intero fondo tesi (circa 200.000 unità) hanno condotto alla scoperta dell'errore e alla riunificazione della tesi col resto dei documenti. Sia il fascicolo che la dissertazione sono stati oggetto di un intervento di restauro conservativo⁶ e risultano in ottimo stato, tranne i documenti manoscritti utilizzando l'inchiostro verde, che si è rivelato molto instabile e parzialmente solubile in acqua.

² Priva di fondamento la tradizione familiare, forse alimentata da Sanguineti stesso, circa esami non superati e votazioni penalizzanti. Il *cursus studiorum* completo risulta sia dal libretto di iscrizione (Archivio Storico dell'Università di Torino – d'ora innanzi ASUT – Fascicolo dello studente Edoardo Sanguineti), sia dal registro di carriera (ASUT, Facoltà di Lettere e filosofia, Carriere, registro n. 13, matr. 2511).

³ I numeri di pagina sono apposti a mano da Sanguineti, *ça va sans dire* in inchiostro verde.

⁴ Per un'analisi del contenuto della dissertazione di laurea, cfr. L. RESIO, *Dante «compagno di strada». Edoardo Sanguineti e il «romanzo» della 'Commedia'*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2021.

⁵ E. SANGUINETI, *Laborintus. Laszo Varga: XXVII poesie*, 1951-54, Libreria Magenta, Varese 1956.

⁶ Il restauro è stato eseguito da Silvia Perona (Archivio Storico dell'Università di Torino) nel 2016-2017.

Da assistente volontario a professore incaricato (1957-1965)

All'indomani della laurea, il 10 dicembre 1956 si immatricolò nuovamente nella medesima Facoltà, ma al corso di laurea in Filosofia, venendo ammesso direttamente al terzo anno.⁷ Pagò la relativa tassa, ma non diede seguito all'iscrizione, poiché già il 18 dicembre Getto ne propose la nomina ad assistente volontario alla cattedra di Letteratura italiana, in sostituzione di Delmo Maestri.⁸ L'incarico decorse dal 1° gennaio 1957. Dal 1° novembre 1958 divenne assistente straordinario, poi assistente incaricato dal 1° novembre 1960, poi, a seguito di concorso, assistente ordinario dal 1° novembre 1961. Rimase in questo ruolo (con qualifica di aiuto dal 7 novembre 1963) fino 1° novembre 1970, quando, secondo vincitore di concorso, ottenne la cattedra di Letteratura italiana moderna e contemporanea alla Facoltà di Magistero dell'Università di Salerno. Conseguì con D.M. 3 settembre 1963 l'abilitazione alla libera docenza in Letteratura italiana e nei due anni successivi svolse i corsi liberi su «Prosatori del Novecento» (1963-64) e «Critici del Novecento» (1964-65).⁹

⁷ Cfr. ASUT, *Lettere e filosofia, Carriere*, registro n. 3 F, p. 497.

⁸ Cfr. il verbale della seduta di Facoltà del 18 dicembre 1956, di cui è conservato l'estratto in ASUT, Fascicolo personale di Edoardo Sanguineti. Si noti, per inciso, che nella medesima seduta Luigi Pareyson propose Umberto Eco nello stesso ruolo, per la cattedra di Estetica. Anche Eco, al pari di Sanguineti, non trovò posto nell'ateneo dove si era formato. I due – di un anno maggiore per nascita Sanguineti – seguirono insieme tre corsi: Letteratura italiana e Letteratura latina nel 1950-51; Storia della filosofia nel 1951-52, con esame sostenuto il medesimo giorno, 6 giugno 1952. Il *cursus studiorum* di Eco, iscritto al corso di laurea in Filosofia, si ricostruisce mediante il libretto di iscrizione (ASUT, Fascicolo dello studente Umberto Eco) o il registro di carriera (ASUT, *Lettere e filosofia, Carriere*, registro n. 2 F, aggr. 1 783, p. 340). Eco non andò oltre la qualifica di assistente volontario (fino al 7 marzo 1965). Conseguì la libera docenza in Estetica (con D.M. 20 luglio 1961) e la ebbe confermata (con D.M. 13 ottobre 1967), avendo nel frattempo svolto nella Facoltà di Lettere e filosofia di Torino corsi liberi sulle poetiche di James Joyce (1962-63) e sui «Problemi estetici e cultura di massa» (1963-64); nella Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano un corso dedicato alle teorie della forma e teorie della comunicazione (1964-65). Per la carriera di Eco come assistente e docente a Torino cfr. ASUT, Fascicolo personale di Umberto Eco.

⁹ Le tappe della carriera sono restituite puntualmente dai documenti conservati nel Fascicolo personale. I titoli dei due corsi liberi sono riportati nella relazione presentata da Giorgio Barberi Squarotti nel proporre al Consiglio di Facoltà la conferma definitiva della libera docenza (seduta del 5 ottobre 1968, estratto presente nel Fascicolo personale). Mantiene un preciso ricordo della presenza di Sanguineti, insieme a Marziano Guglielminetti, come assistente di Getto durante gli esami di Letteratura italiana Carlo Olmo, che sostiene, con modestia, di aver avuto da Getto un trattamento più benevolo dopo che questi ebbe appreso

Dopo l'esperienza dei corsi liberi, nella seduta del 17 maggio 1965 Getto presentò in forma scritta¹⁰ alla Facoltà la proposta di ripristino del corso di Storia della letteratura moderna e contemporanea, con affidamento dell'incarico a Sanguineti. In assenza del proponente, il preside Giorgio Gullini invitò l'anglista Giorgio Melchiori a riferire sul candidato. Questi «scinde l'attività dello studioso da quella del letterato impegnato e riconosce alla prima meriti indiscussi di rigore filologico e maturità critica». Tra i lavori di letteratura italiana contemporanea cita in particolare il saggio su Moravia, «il meglio a disposizione sull'argomento». Nel dibattito che si apre Italo Lana sottolinea l'assenza di una relazione di Getto «che valga a dissipare le perplessità che la figura del prof. Sanguineti suscita, non in ordine alla sua persona o alla sua produzione filologica, ma per quanto concerne il suo atteggiamento culturale». Dopo ampia discussione, l'assegnazione dell'incarico è messa ai voti: si esprimono a favore in nove (Giorgio Gullini, Nicola Abbagnano, Franco Venturi, Luigi Pareyson, Aldo Bertini, Giorgio Melchiori, Raoul Manselli, Silvio Avalle d'Arco, Pierino Chiodi); si astengono, per non aver «potuto esporre al prof. Getto le proprie perplessità», in sette (Italo Lana, Franco Bolognani, Antonio Maddalena, Franco Simone, Sergio Lupi, Michele Pellegrino, Oscar Botto). L'affidamento dell'incarico è dunque approvato a maggioranza.¹¹

Nella successiva seduta del 15 giugno 1965 Chiodi dà lettura di una nota inviatagli da Giuliano Bonfante perché sia messa agli atti, in cui esprime il proprio

netto dissenso riguardo alla nomina [...] perché ritiene che egli non abbia le qualità scientifiche e didattiche richieste per ricoprire tale incarico con la dignità che si richiede. Deplora inoltre che la Facoltà abbia ritenuto opportuno di procedere a così discussa nomina con una debole maggioranza, in assenza di alcuni colleghi e in particolare del professore proponente che non ha così

proprio da Sanguineti del legame di parentela tra lo studente e il poeta Mario Luzi, suo zio materno. Prima di ritrovarlo all'Università, Olmo conobbe Sanguineti proprio a casa di Luzi e riprese a frequentarlo dopo il suo ritorno a Genova nel 1974, chiuso il periodo salernitano. Chi scrive è grata al professor Olmo per aver voluto condividere i propri ricordi di studente, dopo oltre 50 anni.

¹⁰ Si noti che Getto non fu mai presente di persona alle sedute del Consiglio di Facoltà in cui si discusse della posizione di Sanguineti, sottraendosi, di fatto, al dibattito.

¹¹ Cfr. ASUT, Lettere e filosofia, Adunanze 1964-66, verbale della seduta del 17 maggio 1965, pp. 171-173.

potuto fornire le informazioni necessarie sulla personalità scientifica, didattica e morale del dottor Sanguineti.¹²

È il preside Gullini a sottolineare come la mozione di Bonfante esprima «una valutazione di natura scientifica e didattica assolutamente non documentata e in grave contraddizione con quelle favorevoli del proponente prof. Getto e del relatore prof. Melchiori». Ritene irricevibile la censura circa la maggioranza debole e stigmatizza anche l'assenza del collega, ricordando come «fra i principali doveri del professore universitario è da annoverarsi quello di partecipare alle sedute del Consiglio di Facoltà».¹³

Il corso del 1965-66

Sanguineti tenne il proprio corso su *Poeti e poetiche del primo Novecento*. Dalle dispense pubblicate¹⁴ risulta che furono oggetto della sua trattazione Guido Gozzano, Carlo Vallini e Mario Morasso, quest'ultimo un'autentica riscoperta dopo la segnalazione di Papini nel 1919 che, come sottolineato da Sanguineti, «rimase inerte».¹⁵ A Gozzano sono dedicati numerosi capitoli, riflettenti forse l'articolazione delle lezioni, con ampie citazioni in versi e in prosa: *Torino d'altri tempi*, *Intossicazione*, *La casa dei secoli*, *Un vergiliato sotto la neve*, *Nel parco*, *Il misticismo moderno*, *Alle soglie*, *Preistoria di Felicita*, *Cocotte*, *Verso la cuna del mondo*, *Le città morte*, *Madama Angot*, *Poetica e poesia di Gozzano*. La centralità dei testi degli

¹² *Ibid.*, seduta del 15 giugno 1965, pp. 185-186.

¹³ *Ibid.*, pp. 187-188.

¹⁴ E. SANGUINETI, *Poeti e poetiche del primo Novecento. Corso di letteratura italiana e moderna contemporanea*, anno accademico 1965-66, Giappichelli, Torino 1966. Sorprende che nessun esemplare risulti disponibile in una biblioteca torinese, o quanto meno non sia reperibile mediante OPAC. Si è presa visione, usufruendo dell'efficientissimo servizio di ILL offerto, della copia conservata dalla Biblioteca Universitaria di Padova, che reca, sul verso del frontespizio, sotto l'indicazione editoriale «Proprietà letteraria riservata», un'inconfondibile firma di Sanguineti in inchiostro verde. Anche la copia posseduta dalla Biblioteca centrale dell'Area umanistica dell'Università degli studi di Urbino reca, nella stessa posizione, la firma, pare apposta in originale, poiché non esattamente identica (la gratitudine va a Enrica Venterani e Sebastiano Miccoli per aver effettuato a distanza il controllo). Non si è avuta la possibilità di verificare se la firma sia presente anche nelle sole altre copie che risultano a catalogo (nelle due Biblioteche Nazionali Centrali di Firenze e Roma).

¹⁵ Il riferimento di Sanguineti (alle pp. 273-275 della dispensa del 1966) è a Giovanni Papini, *L'esperienza futurista*, Vallecchi, Firenze 1919 e in particolare allo scritto *Antichità del Futurismo*, incentrato sulla ricerca dei precedenti storici del movimento.

autori nelle lezioni di Sanguineti è quanto ricorda anche un autorevole ex studente, Piero Bianucci:

Le lezioni di Sanguineti erano essenzialmente discorsive, sembravano improvvisazioni eseguite sulla lettura dei testi dell'autore di cui parlava, queste sì, da lui scelte con cura e premeditate. La lezione emergeva da quei testi secondo gli umori del momento (o almeno così mi sembrava). Quindi anche il livello didattico era variabile da giorno a giorno, quasi con un andamento meteorologico.¹⁶

Su Gozzano Sanguineti pubblicò a fine corso un volume,¹⁷ di Vallini curò un'edizione nel 1967,¹⁸ di Morasso tornò a occuparsi vent'anni dopo.¹⁹

Seguirono il corso 78 studenti, in gran parte donne, di cui sostennero l'esame in 69: tra di essi Carlo Maria Olmo, Mario Ricciardi, Paolo Bertetto, Piero Bianucci, Sandra Dorigotti, Tullio Telmon, Loretta Junk.²⁰

«Pervenire a un'unanime deliberazione». La Facoltà divisa e il mancato rinnovo dell'incarico

Il 18 maggio del 1966 è all'ordine del giorno del Consiglio di Facoltà il conferimento degli incarichi di insegnamento, tra cui quello di Storia della letteratura moderna e contemporanea. Si conviene di rinviare ogni decisione alla seduta successiva e «di invitare il prof. Getto a riferire di persona o per

¹⁶ La testimonianza (e-mail inviata da Piero Bianucci a Paola Novaria, 26 luglio 2019) è trascritta integralmente nell'appendice documentaria. Chi scrive esprime la propria gratitudine a Piero Bianucci per la generosità del proprio contributo e la vivacità del ricordo.

¹⁷ E. SANGUINETI, *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Einaudi, Torino 1966.

¹⁸ C. VALLINI, *Un giorno e altre poesie*, a cura di E. Sanguineti, Einaudi, Torino 1967. Radica nel contesto dell'Università di Torino l'analisi dell'opera di Vallini il riferimento, nelle dispense (Sanguineti cit., Giappichelli, 1966, p. 269, nota 2) alle dediche dell'autore ad Arturo Graf presenti negli esemplari conservati nella sua biblioteca privata, donata alla Biblioteca della Facoltà di Lettere e filosofia nel 1913 (cfr. il verbale della seduta del 5 novembre 1913 in ASUT, Lettere e filosofia, Adunanze 1911-15, pp. 212-213).

¹⁹ E. SANGUINETI, *L'estetica della velocità*, in ID., *La missione del critico*, Marietti, Genova 1987, pp. 127-149.

²⁰ L'elenco completo è pubblicato in appendice. Non essendo conservato il registro degli esami della materia, l'elenco degli studenti si è potuto ricostruire solo attraverso il controllo di tutte le carriere degli studenti che fossero iscritti al secondo, terzo o quarto anno di corso nell'anno accademico 1965-66.

iscritto alla Facoltà sulla opportunità o meno di conferire l'incarico». ²¹ L'argomento è affrontato nella successiva seduta del 14 giugno 1966. Il preside dà lettura di una lunga relazione inviata da Getto il 25 maggio 1966, ²² nella quale corrobora il suo giudizio positivo su Sanguineti con ampie e puntuali citazioni da relazioni formulate da altre Commissioni e con la menzione di collaborazioni e committenze prestigiose, come in una chiamata di correo a tanti illustri accademici, nella valutazione di una personalità scomoda. Getto si dichiara consapevole delle «aspre critiche e riserve» che suscitano su giornali e riviste l'originalità delle tesi critiche di Sanguineti e la sua «sconcertante qualità di scrittore d'avanguardia», ma ritiene ciò nonostante di proporle la riconferma, scindendo le ragioni polemiche da quelle scientifiche. Per il fatto di porre come condizione della propria proposta l'unanime condivisione da parte della Facoltà, è il primo, tuttavia, a minarne le basi. Persistendo in molti componenti del Consiglio «motivi di dubbio e di perplessità», la Facoltà, non senza evidenziare la reiterata assenza di Getto, che rende impossibile un vero confronto, ²³ «decide di soprassedere per quest'anno al conferimento dell'incarico». Tre docenti, Venturi, Bertini e Avalue, tutti già schieratisi a favore di Sanguineti un anno prima, fanno verbalizzare la propria convinzione che «non risultassero ragioni giuridiche sufficienti per non rinnovare l'incarico», ma il preside Gullini sottolinea come la condizione posta da Getto non gli lasciasse margini, nonostante il suo personale «parere favorevole sull'aspetto didattico dell'insegnamento».

Dai congedi per incarico di insegnamento al trasferimento a Salerno (1967-1970)

Il mancato rinnovo dell'incarico e il clima di scontro in Facoltà segnarono una svolta nella carriera di Sanguineti, con un progressivo affievolirsi del suo coinvolgimento a Torino.

Tra il giugno del 1966 e il luglio del 1968 esaminò 69 studenti del proprio corso, assegnando per nove volte un 30/30 e lode. ²⁴ Fu certamente relatore di una tesi di laurea (Antonino Caraci, *Esperimenti di stile e motivi d'ar-*

²¹ Cfr. ASUT, Lettere e filosofia, Adunanze 1966-67, p. 47.

²² Ivi, pp. 55-59.

²³ Dal verbale risulta cancellata l'annotazione «ancora una volta» riferita all'assenza di Getto (ivi, p. 60).

²⁴ La tabella completa è riprodotta nell'appendice documentaria.

te nell'opera di Camillo Boito, discussa il 30 luglio 1968) e correlatore di altre nove, tra cui una in Storia della musica, assegnata da Massimo Mila (Francesco Piovano, *La vicenda creativa di Bela Bartok*, discussa il 2 luglio 1966).²⁵ Non si può escludere il suo coinvolgimento nel seguire il lavoro di altri candidati, quand'anche le fonti ufficiali menzionino Getto come relatore o correlatore,²⁶ né che da tale attività siano scaturiti ulteriori motivi di scontro, che lo condussero al definitivo allontanamento.

A decorrere dal 1° novembre 1968 ottenne un congedo per poter svolgere, per incarico, l'insegnamento di Letteratura italiana moderna e contemporanea nella Facoltà di Magistero dell'Istituto Universitario di Salerno. Ottenne nel frattempo, con D.M. 2 gennaio 1969 e dopo giudizio unanime della Facoltà,²⁷ la conferma definitiva dell'abilitazione alla libera docenza in Letteratura italiana. L'anno successivo, 1969-70, oltre al medesimo incarico, ne ebbe un secondo per l'insegnamento di Letteratura italiana nella locale Facoltà di Lettere e filosofia. A decorrere dal 1° novembre 1970 fu nominato professore straordinario di Letteratura italiana moderna e contemporanea presso la Facoltà di Magistero dell'Ateneo salernitano, in quanto secondo vincitore di concorso, cessando dalla medesima data dall'ufficio di assistente ordinario a Torino.²⁸

²⁵ La tabella completa è riprodotta nell'appendice documentaria. È stata redatta utilizzando i verbali degli esami di laurea (ASUT, Lettere e filosofia, Esami di laurea 1955-60, 1960-65, 1965-69) e compiendo controlli a campione sull'esemplare della tesi, se conservata.

²⁶ Mi riferisco, ad esempio, alla tesi di Giuseppe Nasillo, *Filippo Tommaso Marinetti*, discussa il 13 luglio 1967.

²⁷ Non si può non notare come l'irrilevanza, ai fini della carriera accademica, della libera docenza eviti qualunque divisione nel Consiglio di Facoltà, nonostante la presenza di professori a lui non favorevoli, come Lana e Bolgiani.

²⁸ Le ultime tappe della carriera sono ricostruite in base ai documenti conservati in ASUT, Fascicolo personale di Edoardo Sanguineti.

APPENDICE

Sono presentati in questa sezione materiali tra loro eterogenei: la trascrizione integrale della relazione di Giovanni Getto del 25 maggio 1966 per il rinnovo a Sanguineti dell'incarico dell'insegnamento di Storia della letteratura moderna e contemporanea, letta durante il Consiglio di Facoltà del 14 giugno 1966 (1); il testo della e-mail inviata a chi scrive da Piero Bianucci in data 26 luglio 2019 (2); la tabella con l'elenco di tutti gli studenti che seguirono il corso di Sanguineti tenuto nell'a.a. 1965-66 (3); le tabelle con i laureati del periodo 1957-1968 che ebbero Sanguineti come correlatore (4.1), che ebbero Getto come relatore e un secondo relatore diverso da Sanguineti (4.2), che ebbero Getto come correlatore (4.3).²⁹

(1) *Relazione di Giovanni Getto per il rinnovo a Sanguineti dell'incarico dell'insegnamento di Storia della letteratura moderna e contemporanea, 25 maggio 1966*

Il prof. E. Sanguineti ha conseguito la libera d. in Letteratura italiana nel 1962 [in realtà nel 1963, *n.d.a.*], sostenendo l'esame dinanzi a una Commissione composta dai proff. Mario Fubini, Giovanni Getto, Vincenzo Pernicone, Gaetano Trombatore, Cesare Federico Goffis. La relazione, in data 31 maggio 1962, dichiara che le opere presentate dal candidato «si distinguono per la vivacità dell'ingegno e la varia preparazione del critico»; che il suo volume *Interpretazione di Malebolge* riesce «particolarmente interessante» per la sua «originale proposta di una unitaria lettura della *Commedia*»; e che «particolarmente felici, anche per le nuove prospettive che aprono, appaiono le pagine contenute nel volume *Tra liberty e crepuscolarismo*». La relazione conclude dicendo che «le doti del candidato sono state confermate dalla discussione e dalla lezione sul tema "La concezione leopardiana della Primavera"» e che pertanto «la Commissione unanime ritiene che il candidato sia pienamente meritevole della libera docenza».

Nel medesimo anno 1962 il prof. Sanguineti era giudicato meritevole del premio Bonavera, per la sua opera di critico e di studioso, da una commissione presieduta dal prof. Giuseppe Grosso e composta dai proff. Giuliano Bonfante, Mario Fubini, Giovanni Getto e Giorgio Melchiori. La relazione dichiara che gli studi su Dante del Sanguineti «rivelano un tale impegno da dover essere tenuti in conto anche da chi non ne condivida le conclusioni e il metodo» e che il Sanguineti «negli scritti di letteratura contemporanea» in cui dà di sé «una misura» anche «più intera e

²⁹ La rilevazione dei laureati del periodo 1957-1968 è stata curata da Giuliana Borghino Sinleber (Archivio Storico dell'Università di Torino).

persuasiva» «porta precisazioni importanti, sorretto da fine gusto e da una attiva partecipazione alla vita letteraria del nostro tempo».

L'attività del Sanguineti è continuata assai attiva negli anni seguenti, soprattutto nelle due direzioni in cui si era avviata sin dall'inizio: gli studi danteschi e la letteratura italiana del Novecento. Per gli studi danteschi otteneva vari riconoscimenti, ed era invitato da tutte le principali "lecturae Dantis"; era incaricato di preparare un commento al *Purgatorio* per la edizione delle opere di Dante già promossa dal Berti, chiamato a questo compito dai direttori di tali edizioni, proff. Branca, Maggini e Nardi; e un insigne studioso, il professor Sapegno, nella nuova edizione del suo *Trecento*, come nel capitolo su Dante della *Storia della letteratura italiana*, nella ristretta e scelta bibliografia dantesca degli ultimi anni, cita entrambi i volumi del Sanguineti. Non ignoro che l'originalità delle tesi critiche del Sanguineti, la sua impegnata attività negli studi intorno alla letteratura it. del Novecento e la sua stessa sconcertante qualità di scrittore d'avanguardia hanno provocato, su riviste e giornali non propriamente scientifici, aspre critiche e riserve. Ma è chiaro che non si può dare troppo peso a tali critiche e riserve, determinate come esse sono da motivi di carattere evidentemente e necessariamente polemico. Fondandomi sugli elementi sopra esposti, io proposi lo scorso anno che al prof. Sanguineti fosse conferito l'incarico di lett. it. mod. e cont. Avendo egli tenuto tale incarico, per quanto mi risulta, nel modo più degno, non ho motivo per non ripetere la proposta dell'incarico per l'Anno Acc. 1966-67, tenendo anche conto dei vantaggi rappresentati dalla continuità dell'insegnamento.

Mi auguro che questa mia documentata proposta riesca pienamente persuasiva e che si possa pertanto pervenire a un'unanime deliberazione. Tuttavia nell'eventualità in cui dovessero persistere motivi di dubbio e di perplessità da parte di qualche collega, per il rispetto profondo che ho sempre avuto e intendo avere nei confronti delle opinioni di tutti i componenti della Facoltà e per il desiderio vivissimo che la Facoltà stessa possa ritrovare l'unità e la concordia di altri tempi da più parti auspicata, intendo formalmente ritirare la proposta in favore del prof. Sanguineti, invitando a orientare la scelta su un altro dei nostri liberi docenti: Giorgio Barberi Squarotti, Marziano Guglielminetti, Folco Portinari, i quali tutti hanno lavorato e portato contributi notevolissimi nella letteratura dal Seicento al Novecento. Aggiungo che ho motivo di ritenere che sia il prof. Barberi che il prof. Portinari difficilmente potrebbero accettare l'incarico, dati gli impegni. Potrebbe invece accettare l'incarico il prof. Guglielminetti, che ha di recente conseguito la libera docenza, classificandosi brillantemente primo fra i candidati.

(2) *Testimonianza di Piero Bianucci, 26 luglio 2019*

Ho dato con Sanguineti Letteratura Moderna. Fu uno dei miei ultimi esami, finì con un 30. Mi laureai il 7 luglio del 1967 con Vattimo e Riconda. Avevo tenuto per ultimi

gli esami che mi appassionavano di più: appunto Letteratura moderna, Storia della musica, Storia della lingua italiana etc., che erano anche i più utili per scrivere la mia tesi, che fu in Estetica, dedicata ad Antonio Banfi. Tutto ciò avveniva sotto l'inquadramento teorico di quello che considero il mio Maestro universitario, Luigi Pareyson. Le lezioni di Sanguineti erano essenzialmente discorsive, sembravano improvvisazioni eseguite sulla lettura dei testi dell'autore di cui parlava, queste sì, da lui scelte con cura e premeditate. La lezione emergeva da quei testi secondo gli umori del momento (o almeno così mi sembrava). Quindi anche il livello didattico era variabile da giorno a giorno, quasi con un andamento meteorologico. Ma erano sempre lezioni gradevoli e interessanti. Per me andare a lezione da lui, come da Mila, era un po' andare a teatro. Tutti eravamo ipnotizzati dalla sua bruttezza fascinosa e dalla pronuncia certo non da fine dicatore. Per fortuna, rocambolescamente, poco prima degli esami uscivano da Giappichelli delle dispense che rimettevano insieme gli appunti caotici presi in aula. Il corso monografico che seguì era su Gozzano e ricordo comparazioni molto intelligenti con altri poeti crepuscolari. Sanguineti era notoriamente anche un dantista raffinato. La cosa curiosa è che la poesia che trattava nelle lezioni era lontanissima da quella sperimentale, di avanguardia, che lui praticava, per la verità più velleitariamente che per autentica ispirazione.

Dieci anni prima, credo nel 1956, Sanguineti aveva pubblicato da esordiente le poesie *Laborintus* (gioco di parole: *labor*, fatica, sofferenza, elaborazione; *intus*, interiore; ma anche, per assonanza, labirinto) diventando poi uno dei rappresentanti più in vista del Gruppo 63 di cui fece parte anche Umberto Eco (seguivo le sue lezioni di libero docente, dedicate in quegli anni all'analisi di autori di fumetti americani). *Laborintus* è il libro poetico di Sanguineti più astrattamente intellettuale, più ermeticamente ambizioso ed eversivo. Forse per questo sapeva cogliere magnificamente ciò che di eversivo si nasconde sotto le rime ironiche e innocenti di Gozzano.

(3) *Iscritti al corso di Storia della letteratura moderna e contemporanea nell'anno 1965-66. La tabella è ordinata per data dell'esame e, a parità di data, per cognome dello studente.*

NOME	COGNOME	ANNO DI CORSO	DATA DELL'ESAME
Claudio	Giorgini	4.	13/06/1966
Ultimo	Gulmini	3.	13/06/1966
Loris Maria	Marchetti	3.	13/06/1966
Carlo Maria	Olmo	3.	13/06/1966
Tullio	Omezzoli	4.	13/06/1966
Giuseppe	Riberi	4.	13/06/1966
Mariagrazia	Martellini	4.	20/06/1966

NOME	COGNOME	ANNO DI CORSO	DATA DELL'ESAME
Mario	Ricciardi	4.	20/06/1966
Paolo	Bertetto	3.	22/06/1966
Elio	Cavallo	4.	22/06/1966
Domenico	Diaferia	4.	22/06/1966
Italo Giovanni	Tronca	4.	22/06/1966
Romano Lorenzo	Allemano	4.	25/06/1966
Eleonora Piera	Cane	4.	25/06/1966
Marina	Chiabotto	2.	25/06/1966
Rosella	Dolceggio	4.	25/06/1966
Paola	Lupo	3.	25/06/1966
Nicoletta Angela	Manzino	4.	25/06/1966
Margherita	Muratore	3.	25/06/1966
Alessandra	Panei	2.	25/06/1966
Gaspare	Romano	3.	25/06/1966
Piergiorgio	Tone	2.	25/06/1966
Maria Rosa	Tosco	4.	25/06/1966
Adriana	Vietti	3.	25/06/1966
Maria Elvira	Giacchero	3.	26/06/1966
Giuliano	Olivetti	3.	27/06/1966
Germana	Tuninetti	4.	07/07/1966
Piero	Bianucci	3.	11/10/1966
Vittoria Maria	Biasetti	3.	11/10/1966
Giovanni	Olivero	3.	11/10/1966
Giuseppe	Peretti	3.	11/10/1966
Sandro	Robiolio Bose	3.	11/10/1966
Piera Luciana	Balcet	4.	12/10/1966
Maria	Binello	4.	12/10/1966
Alida	Viada	4.	12/10/1966
Maria Clara	Abrate	4.	24/10/1966
Domenico	Astengo	1. f.c.	24/10/1966

NOME	COGNOME	ANNO DI CORSO	DATA DELL'ESAME
Silvano	Belligni	3.	24/10/1966
Ines Clelia	Fontana	4.	24/10/1966
Mariella Amalia	Gentile	4.	24/10/1966
Giuseppe	Giordano	4.	24/10/1966
Enzo	Givone	4.	24/10/1966
Sergio	Moretti	3.	24/10/1966
Anna Maria	Perotto	3.	24/10/1966
Rosalma	Salina Borello	4.	24/10/1966
Marina	Traversa	4.	24/10/1966
Elena	Aita	4.	19/01/1967
Daniela	Cavallaro	2.	19/01/1967
Maria Renata	Cerruti	2.	19/01/1967
Sandra	Dorigotti	3.	19/01/1967
Alessandra	Torta	4.	19/01/1967
Giuliano	Vogliolo	4.	19/01/1967
Maria Antonietta	Guastelli	3.	20/01/1967
Emilia	Speranza	3.	20/01/1967
Luciana	Garfi	3.	23/01/1967
Venerina	Mangiagli	4.	23/01/1967
Anna Maria	Tartaglino	3.	23/01/1967
Silvia Maria	Astrua	4.	27/06/1967
Carla Augusta	Bregonzio	3.	07/07/1967
Maria Grazia	Mazzucco	4.	07/07/1967
Daniela	Monaci	4.	07/07/1967
Angiola Maria	Ramella	3.	10/10/1967
Davide	Vecchiarelli	3.	29/02/1968
Tullio	Telmon	3.	03/07/1968
Angela	Santarsiero	4.	15/07/1968
Luigina	Blanc	3.	16/07/1968
Alberto	Ricca	3.	25/07/1968

NOME	COGNOME	ANNO DI CORSO	DATA DELL'ESAME
Maria Vittoria	Alfieri	4.	non sostenuto
Anna Maria	Colombari	4.	non sostenuto
Claudia	Golzio	4.	non sostenuto
Claretta	Indovina	3.	non sostenuto
Loretta	Junck	4.	non sostenuto
Anna Maria	Mattana	4.	non sostenuto
Giorgio Massimo	Mirandola	3.	non sostenuto
Giuseppina	Picchi	4.	non sostenuto
Elena	Villosio	3.	non sostenuto

(4.1) *Studenti che ebbero Sanguineti come correlatore. La tabella è ordinata per data di laurea*

NOME	COGNOME	DATA	TITOLO	DISCIPLINA	RELATORE
Alberto	Trivero	18/03/1964	<i>L'opera letteraria di Paolo Segneri</i>	Letteratura italiana	Giovanni Getto
Angelo	Montù	30/06/1964	<i>La fortuna francese di Giovan Battista Gelli</i>	Lingua e letteratura francese	Francesco Simone
Giovanna	Verde	30/06/1964	<i>Charles Sorel, romanziere barocco</i>	Lingua e letteratura francese	Francesco Simone
Barbara	Zandrino	10/11/1964	<i>Immagini e motivi del poema eroicomico dell'età barocca</i>	Letteratura italiana	Giovanni Getto
Marcella	Rossi	16/03/1965	<i>La fortuna di Alessandro Tassoni nella Francia del Seicento</i>	Lingua e letteratura francese	Francesco Simone
Franco	Picchio	08/11/1965	<i>Dall'«Orlando innamorato» all'«Orlando furioso»</i>	Letteratura italiana	Giovanni Getto
Francesco	Piovano	02/07/1966	<i>La vicenda creativa di Bela Bartok</i>	Storia della musica	Massimo Mila
Loris Maria	Marchetti	18/04/1968	<i>Le novelle in versi in età romantica</i>	Letteratura italiana	Giovanni Getto
Paolo	Bertetto	30/07/1968	<i>La formazione dell'eroe romantico nella letteratura italiana</i>	Letteratura italiana	Giorgio Barberi Squarotti

(4.2) *Studenti che ebbero Getto come relatore e un secondo relatore diverso da Sanguineti. La tabella è ordinata per data di laurea*

NOME	COGNOME	DATA	TITOLO DELLA TESI	CORRELATORE
Gabriella	Goggi	12/02/1957	<i>L'esperienza culturale e poetica di Bernardo Tasso fra Rinascimento e Barocco</i>	Carlo Curto
Gabriella	Buratti	14/02/1957	<i>Giambattista Passeri e la biografia del Seicento</i>	Augusto Guzzo
Vittorio	Gajetti	17/06/1957	<i>Ricerche per un saggio sul Mambriano</i>	Carlo Curto
Amalia	Ambrosini	18/06/1957	<i>Giambattista della Porta e il gusto barocco nel teatro comico del Seicento</i>	Aron Benvenuto Terracini
Francesca	Sossi	23/11/1957	<i>Sviluppi della tematica del romanzo italiano dal 1820 al 1850</i>	Luigi Pareyson
Mattia	Ferraris	11/03/1958	<i>Motivi di umanità e di stile nelle prediche di Girolamo Savonarola</i>	Carlo Curto
Angelo	Lodigiani	12/03/1958	<i>Introduzione alla lettura della tragedia italiana del Cinquecento</i>	Arnaldo Alterocca
Lorenzo	Mondo	14/03/1958	<i>Letture e interpretazione dell'opera di Cesare Pavese</i>	Edmondo Rho
Concetta	De Donatis	23/06/1958	<i>Il tema del giardino nei primi secoli della letteratura italiana</i>	Edmondo Rho
Graziella	Ardizzone	23/06/1958	<i>Saggio sulla narrativa di Giovanni Faldella</i>	Carlo Curto
Edoardo Michele	Morero	10/11/1958	<i>Umanità e stile nell'opera letteraria di Antonio Fogazzaro</i>	Luigi Pareyson
Franca	Marianni	12/11/1958	<i>La fortuna di Seneca nel teatro tragico dell'età barocca</i>	Carlo Curto
Luciano Giuseppe	Bevilacqua	27/02/1959	<i>La tematica e il linguaggio dell'esperienza lirica dei Petrarchisti del Cinquecento</i>	Carlo Curto
Elsa	Sormani	02/03/1959	<i>L'opera di Niccolò Tommaseo nella storia della critica</i>	Luigi Pareyson

NOME	COGNOME	DATA	TITOLO DELLA TESI	CORRELATORE
Ortensia	Garavagno	03/03/1959	<i>Motivi fantastici della Hypnerotomachia poliphili nello sviluppo tematico del gusto letterario dal 'Decameron' al Marino</i>	Edmondo Rho
Marziano	Guglielminetti	27/10/1959	<i>Immagini della lirica minore romantica dal Berchet al Carducci</i>	Carlo Curto
Paola	Diane	21/11/1959	<i>Umanità e stile di Massimo d'Azeglio</i>	Edmondo Rho
Maria Luisa	Doglio	08/03/1960	<i>Fulvio Testi attraverso l'epistolario</i>	Carlo Curto
Angelo	Pagliara	09/03/1960	<i>Il Rinaldo (Torquato Tasso)</i>	Carlo Curto
Celestino	Sorrentino	27/06/1960	<i>Il folklore nei Sonetti del Belli</i>	Carlo Curto
Marco	Cerruti	17/12/1960	<i>Ellenismo neoclassico e romantico</i>	Italo Lana
Guido	Davico Bonino	25/02/1961	<i>La tematica della novella cinquecentesca</i>	Carlo Curto
Giancarlo	Guerra	28/02/1962	<i>I romanzi di Alessandro Verri</i>	Edmondo Rho
Luigi	Livio	03/03/1961	<i>La poesia di Tommaso Campanella</i>	Luigi Pareyson
Sergio	Notario	06/03/1961	<i>Il tema dell'infanzia nella prosa italiana del XIX secolo</i>	Luigi Pareyson
Maria Luisa	Sciutto	20/06/1961	<i>Premesse per l'analisi della tragedia dall'Alfieri al Manzoni</i>	Carlo Curto
Giancarlo	Rota	13/11/1961	<i>La letteratura di viaggio dell'età barocca</i>	Carlo Curto
Osiride	Barolo	21/02/1962	<i>Il romanzo veneto nell'età barocca</i>	Carlo Curto
Manfredi	Di Nardo	23/06/1962	<i>Temî e strutture nella letteratura di guerra con particolare riferimento alla memorialistica garibaldina</i>	Carlo Curto
Carlo Enrico	Pietra	23/06/1962	<i>Analisi psicologica e critica letteraria</i>	Luigi Pareyson

NOME	COGNOME	DATA	TITOLO DELLA TESI	CORRELATORE
Roberto	Agnes	12/11/1962	<i>Il poema del secondo Cinquecento e la 'Gerusalemme liberata'</i>	Carlo Curto
Anna	Guerri	12/11/1962	<i>La figura della Maddalena</i>	Carlo Curto
Domenico	Mantelli	13/11/1962	<i>Proposte per uno studio sull'autobiografia nell'Ottocento</i>	Carlo Curto
Maria Giuseppina	Vipiana	13/11/1962	<i>Il teatro tragico dei Gesuiti nell'età barocca. Bernardino Stefonio e Ortensio Scammacca</i>	Carlo Curto
Enzo	Repetti	11/03/1963	<i>Aspetti e momenti della storiografia barocca in Italia. Ricerche sull'opera di Enrico Caterino Davila</i>	Carlo Curto
Laura	Costa	28/06/1963	<i>Forme e momenti del romanzo storico in Italia dalle 'Notte romane' al 'Fermo e Lucia'</i>	Francesco Simone
Franco Alberto	Gabriele	28/06/1963	<i>Temi e motivi nella storiografia fiorentina da D. Compagni a F. Guicciardini</i>	Luigi Pareyson
Renzo	Pavese	01/07/1963	<i>Aspetti e momenti di prosa rediana</i>	Carlo Curto
Marco	Cugno	17/03/1964	<i>Lo svolgimento dell'esperienza narrativa di Ippolito Nievo</i>	Carlo Curto
Alessandra	Damnotti	17/03/1964	<i>L'opera di Carlo Maria Maggi</i>	Francesco Simone
Angelo	Cellerino	18/03/1964	<i>La "Terra" dal Romanticismo al Realismo</i>	Carlo Curto
Paola	Roggero	25/06/1964	<i>Giacomo Zanella</i>	Carlo Curto
Francesco	Varvelli	25/06/1964	<i>Premesse a uno studio della narrativa del secondo Ottocento</i>	Giorgio Melchiori
Lidia	Burzio	10/11/1964	<i>Il teatro tragico nell'Emilia-Romagna nel Seicento</i>	Carlo Curto
Giuseppe	Caldi Scalcini	05/07/1965	<i>Analisi dell'epistolario di Giosuè Carducci</i>	Carlo Curto
Giorgio	De Rienzo	05/11/1965	<i>La narrativa di Antonio Fogazzaro</i>	Giorgio Barberi Squarotti

NOME	COGNOME	DATA	TITOLO DELLA TESI	CORRELATORE
Marcellina	Garizio	05/11/1965	<i>La georgica italiana e latina di Giovanni Pascoli</i>	Giorgio Barberi Squarotti
Guido	Baldi	18/03/1965	<i>L'opera di Giuseppe Rovani</i>	Folco Portinari
Roberto	Alonge	15/07/1966	<i>Il teatro popolare in Toscana dal Cinquecento al Seicento</i>	Giorgio Barberi Squarotti
Bianca	Compagnoni	15/07/1966	<i>Iginio Ugo Tarchetti e la sua esperienza narrativa</i>	Marziano Guglielminetti
Vincenzo	Scherma	15/07/1966	<i>L'opera di Francesco Redi</i>	Marziano Guglielminetti
Piero	Vico	15/07/1966	<i>Il romanzo ligure nell'età barocca</i>	Marziano Guglielminetti
Giuseppe	Vaglio	07/11/1966	<i>Il romanzo italiano tra Manzoni e Rovani</i>	Folco Portinari
Giuliano	Caposio	07/11/1966	<i>Niccolò Tommaseo</i>	Marziano Guglielminetti
Grazia	Corrente Sergio	10/04/1967	<i>Premessa per un'indagine storico-critica sulla commedia dell'arte nella prima metà del Seicento</i>	Marziano Guglielminetti
Mario	Ricciardi	11/04/1967	<i>Il romanzo italiano fra Ottocento e Novecento</i>	Giorgio Barberi Squarotti
Maria Grazia	Sestero	11/04/1967	<i>Il mondo della campagna nella narrativa del Novecento</i>	Folco Portinari
Roberto	Tessari	11/04/1967	<i>Gli scritti dei comici dell'arte nella seconda metà del Seicento</i>	Marziano Guglielminetti
Giuseppe	Nasillo	13/07/1967	<i>Filippo Tommaso Marinetti</i>	Giorgio Barberi Squarotti
Angela	Buttiglione	15/11/1967	<i>Umanità e stile di Vincenzo Cuoco</i>	Giorgio Barberi Squarotti
Pier Valdo	Comba	18/04/1968	<i>Prima fioritura del dramma per musica</i>	Giorgio Barberi Squarotti

(4.3) *Studenti che ebbero Getto come correlatore. La tabella è ordinata per data di laurea*

NOME	COGNOME	DATA	TITOLO	RELATORE	DISCIPLINA
Giacomina	Nicolini	13/02/1957	<i>Ambrogio Traversari</i>	Francesco Cognasso	Storia medievale
Maria Elena	Fracchia	24/06/1958	<i>La 'Jerusalem conquistada' di Lope de Vega e la 'Gerusalemme liberata' di Torquato Tasso</i>	Francesco Ugolini	Filologia romanza
Giovanni Luigi	Beccaria	12/11/1958	<i>Studi sulle strutture melodiche e ritmiche della frase italiana esemplificate sulla prosa moderna</i>	Aron Benvenuto Terracini	Glottologia
Maria Antonietta	Casucci	07/03/1960	<i>La vita pastorale nella valle della Dora di La Thuile</i>	Manfredo Vanni	Geografia
Maria	Pellizzari	07/03/1963	<i>L'armonia del verso nell' 'Inferno' di Dante</i>	Giuliano Bonfante	Glottologia
Maria Grazia	Bottallo	11/03/1963	<i>I romanzi di Thomas Wolfe</i>	Giorgio Melchiori	Letteratura inglese
Emilia	Coccolo	26/06/1963	<i>La poetica del romanzo francese del Seicento e i suoi rapporti col Tasso</i>	Francesco Simone	Letteratura francese
Romano Carlo	Cerrone	26/06/1963	<i>L'opera di J.D. Salinger</i>	Giorgio Melchiori	Letteratura inglese
Aldo	Ruffinatto	25/06/1964	<i>La 'Doctrina d'acort' di Terramagnino da Pisa</i>	Silvio Avalor d'Arco	Filologia romanza
Giorgio	Pestelli	25/06/1964	<i>Studio sull'opera clavicembalistica di Domenico Scarlatti, secondo una proposta di ordinamento cronologico</i>	Massimo Mila	Storia della musica
Maria Elisa	Mottura	12/04/1967	<i>L'opera madrigalistica di Carlo Gesualdo da Venosa</i>	Massimo Mila	Storia della musica

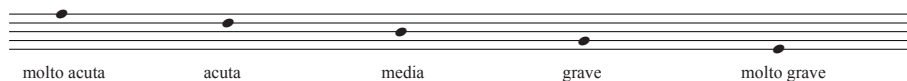
Marcello Panni

‘SUSPIRI AL CORE DI PIAGATE PIAGHE’.
MADRIGALE A UNA O PIÙ VOCI MISTE SU TESTO
DI FEDERICO SANGUINETI

Suspiri al core di piagate piaghe
piaghe nel core in suspirar suspiri
suspiri al core di piagato core
Core in suspiri di piagate piaghe
piaghe piagate in core da suspiri
suspiri al core in piaghe di suspiri
suspiri in piaghe per il core a core
core accorato per suspiri e in piaghe
piaghe di core a core e di suspiri


LEGENDA

Il pentagramma indica cinque altezze di voce parlata (*Sprechstimme*) non impostata

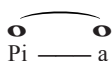



 = nota molto lunga

 = nota lunga

 = nota cortissima accentata
più forte possibile


 = fonema afono


 = fonemi legati
Pi — a


 = fonemi molto separati
g / a

"g" o "gh" = sempre molto gutturale "c" = sempre k "é" = sempre chiusa

"ò" = vocale aperta "ó" = vocale chiusa

 = sonora
r

 = afona
r

 = sillaba ribattuta
su/su

Le dieci sequenze possono essere eseguite da una o più voci in canone o simultaneamente in ordine ad libitum, senza saltare da una sequenza all'altra. Le battute vanno eseguite in un sol fiato fino al segno "♩": la pausa tra una battuta e l'altra servirà a riprendere fiato

MADRIGALE

per Edoardo Sanguineti, in memoriam

①

S u s p i / r i a - l c ò - r é
di pi a ga té pi a gh / é

②

pi a gh / é n - é - l c / ò - r é i / n - s - u - s - p
i - r a - r s - u - s - p i - r i

③

su s p i r i a - l cò r é
di pi a ga to c / ò r é c

④

ò ré pia ga t ó - da s u
s / pi r i

⑤

c / ò rè in su / su spi r i
di / di pia - ga te pi / a gh é

MADRIGALE

6

pi a gh/ é pi/pi a g/ a té i - n cò r
e da/da s u - s/s pi/ ri

7

lento *veloce*

su/su su/su spi/ ri a - l c ò r é
i - n pia gh é di - s u - s pi ri

8

su s/ pi r i in pia gh é per/ il/ cò r
é/ a cò r é

9

(afono)

cò/ r é ac c/ ó r a - t ó/ pé - r s u
spi ri é in pia ghé

10

pia ghe di cò re a c ò - r é
è di s/ u s - pi r - i

Tommaso Pomilio

STENDENDO IL VINAVIL.
ANCORA UNA PAROLA SU *TUTTO*

Ben nota ormai, e a più riprese – e con la dovuta discrezione sempre – divulgata dal protagonista in carne, è lo scorcio di leggenda privata circa il collezionismo, culturale, compulsivo (quanto, *in nuce*, creante) dell'Edoardo infante; e la sede del suo immagazzinarsi. Ne parla, lui, in una tarda intervista radiofonica;¹ ma poi anche introducendo le sue traduzioni dal Teatro antico.² Provo allora a riportare il nucleo del «piccolo fatto vero» che Edoardo mette nero su bianco, giusto verso il chiudersi del suo percorso, nell'ultima sua decade, poeticamente vario-eventuale, ma freneticamente attiva (è lì il punto d'approdo del compulsivo *furor* lessicomaniaco ormai resosi “ufficialmente” lessicografico per il lavoro di aggiornamento del grande Battaglia),³ interpolando i due *loci* (radio e *Teatro*), restituire la radiante intensità da

¹ Mi riferisco a *Il Novecento racconta. Edoardo Sanguineti*, in onda su RadioTre il 23 dicembre 2000 e presente nelle Teche Rai (portale RaiPlayRadio) www.raiplayradio.it/audio/2019/04/Il-Novecento-racconta---Edoardo-Sanguineti-9874a2a5-16de-43af-8634-a73e6e68eabb.html (url consultato il 4/3/2021). Dell'intervista parla (riportandone citazioni) E. SARTIRANA, *Uno scrittore allo specchio: Edoardo Sanguineti attraverso le interviste nell'archivio di TecheRai*, in «Sinestesiaonline», VII, 11, 2018, pp. 75-83.

² Nella propria *Introduzione* a E. SANGUINETI, *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, a cura di F. Condello e C. Longhi, Rizzoli, Milano 2006, pp. 5-20: 13.

³ Su questo punto, cfr. ovviamente la densa quanto fondamentale introduzione, o *Prolegomena*, al *Supplemento* 2004 del *Grande Dizionario della Lingua Italiana* della UTET, di cui Sanguineti avrà la direzione (così come per il *Supplemento* 2009, come si sa): con qualche perplessità, diffusamente ne parla, in sede recensoria, E. GOLINO, *Sanguineti e il dizionario del futuro*, in «la Repubblica», 26 marzo 2004, riassumendo il senso di quella introduzione nei termini di una sorta di *confessione*: «Edoardo Sanguineti si confessa. Racconta vizi e virtù dell'affamato schedatore di parole in cui si riconosce, dominato dalla passione e dal “furore accumulativo” del collezionista: come se vestisse i panni del modello teorizzato da Walter Benjamin in un celebre saggio. Dichiara candidamente il suo “delirio di onnipotenza possessiva” per conoscere – anche dentro le parole – le più indiscriminate realtà». Riaffiora ovvia-

questo piccolo-espanso mito di (auto)fondazione, sortito dalle pagine di album commerciali. «Da bambino – iniziava allora l'epoca dei grandi magazzini [...] – ero affascinato dai cataloghi pubblicitari, che raccoglievano l'intero campionario della merce disponibile. Possedevo un quaderno: ritagliavo e incollavo le immagini nel tentativo di includervi ogni cosa»; «ritagliavi dei cataloghi, che avevo, di grandi magazzini, giornali, riviste, dove c'erano delle figure o altro e cominciai a incollare in maniera abbastanza caotica e labirintica, inutile dirlo, sopra questo quaderno queste immagini»; «Questo quaderno portava un titolo: *Tutto*»; «Evidentemente il mio sogno era riuscire a raccogliere insieme tutte le cose dell'universo».

Con questa pratica avviata nel tempo zero, o dell'infanzia, siamo al cospetto, nel modo più evidente, di una specie di secolarizzato mito di fondazione: quello di un approccio universale, senza esclusioni di sorta, o di colpi, al sistema culturale, alla semiosfera nei suoi vari gradi e livelli (a risalire dai suoi merceologici effetti e detriti insomma); una voracità di fruizione-assimilazione («ascoltare tutte le musiche, leggere davvero tutti i libri [...] e vedere tutti i film e contemplare tutti i dipinti dell'universo»), spinta da un «atteggiamento [...] molto simile, in fondo, a quello del collezionista».

Ma, pure, di collezionista *per istinto* anomalo, si tratta: e assai difficilmente riconducibile alla costante ritentiva, che di norma caratterizza la compulsione collezionistica (se a dominare, qui, è piuttosto un principio di fagocitazione: *incorporazione*, per analitico-inventariante che sia); e già, appunto: *caotico-labirintica*. Convulso (barocco?) *horror vacui*, certo: ma scompaginante, deliberatamente: pulsione al prelievo selettivo; ciò che conta è il *ritaglio*, più che l'intero, ma avendo acquisito contezza del *Tutto*, a costo di autolesionismi finanche estremi («lessi tutto Monti, comprese le più orribili delle sue poesie»).⁴ Disciplina, si direbbe, e per ossimoro (parafrasando un ormai celebre passaggio dell'*Orologio astronomico*), della «testa in tempesta»: lì dove «pezzi di antiche storie [...] si mettono, di colpo, a galleggiarti lì in testa, allo sbando».⁵ E così «pluriemulsionatamente enciclopedizzandosi»

mente anche qui, nella sua valenza archetipica e generativa, il quaderno *Tutto* (anzi *i quaderni*, è precisato).

⁴ E. SANGUINETI, *Teatro antico. Traduzioni e ricordi* cit., p. 13. Una testimonianza antecedente è tuttavia in *Scrittori a confronto. Incontro con Aldo Busi, Maria Corti, Claudio Magris, Giuliana Morandini, Roberto Pazzi, Edoardo Sanguineti, Francesca Sanvitale, Antonio Tabucchi*, a cura di A. Dolfi e M.C. Papini, Bulzoni, Roma 1998, pp. 137-138 (e significativamente, proprio dove Sanguineti si dilungava sul *principio del montaggio*).

⁵ E. SANGUINETI, *L'orologio astronomico* (cap. 27), in ID., *Smorfie, Romanzi e racconti*, Feltrinelli, Milano 2007, p. 385. Da questo passaggio deriva il titolo d'una recente monogra-

avrebbe detto altrove, non di sé, Edoardo (che è, poi, qui, per chi scrive, poco meno di un'autocitazione; ma è forse anche fra le più emblematiche insegne dell'operare suo proprio).

La *religio* estetica di cui, fin da questo tempo precocissimo, Edoardo si dimostra l'adepto futuro-letterato più integralmente fedele, è insomma quella (multimaterica) del *vinavil*, nelle possibilità di «incorporazione» che questo collante universale rende disponibili;⁶ non sorprende, in questo, che il modo «pittorico» che meglio tralucerà in filigrana nell'intera opera del Nostro (e ancor più nella fase sommariamente autodefinita come «informale» – nel senso d'un *action poetry*⁷ tuttavia assemblativo al modo degli espressionisti astratti – ma in cui è riconoscibile non meno il segno «nucleare», sappiamo:⁸ la fase triperuna o più precisamente, in essa, il passaggio *la-*

fia di Clara Allasia, acutamente volta a cogliere (specialmente tra *lessicomania* e “pratica cinematografica”) la natura poliedrica e imprevedibile del Multiverso Sanguineti, nel «continuo sovrapporsi di sguardi» che incessantemente lo muove (o magari, e inevitabilmente, e virtuosamente, a perdersi nel suo *mare*): C. ALLASIA, «*La testa in tempesta*». *Edoardo Sanguineti e le distrazioni di un chierico*, Interlinea, Novara 2017.

⁶ «Mi ricordo che Baj diceva che la pittura si sarebbe svolta in maniera del tutto diversa da come si è svolta se non avessero inventato il vinavil, cioè se non fosse stato inventato un modo per incollare liberamente le “cose”; prima non si poteva fare altrimenti, bisognava inchiodarle. Originariamente infatti era limitato al massimo l'uso di materiali non pertinenti, come la carta, presso futuristi e cubisti, ed erano rarissimi i casi di altri tipi di assemblaggio. Schwitters comincia forse, tra i primi nell'area Dada, a produrre opere in cui ci sono elementi forti di incorporazione. Ma naturalmente finché il supporto rimane quello più o meno tradizionale non c'è una vera e propria “uscita dal quadro”», T. LISA, *Intervista a Edoardo Sanguineti*, in *Pretesti efrastici. Edoardo Sanguineti e alcuni artisti italiani. Con un'intervista inedita*, a cura di T. Lisa, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2004, pp. 7-22: 19. E poco importa, ovviamente, che l'Edoardo infante abbia potuto usare, chissà, la coccoina, piuttosto che il vinavil.

⁷ È Sanguineti stesso che riporta il giudizio di Cesare Vivaldi sulla sua opera nei termini di un «collage filologico» con esiti da «action poetry», in E. SANGUINETI, *Poesia informale?*, in *I novissimi: poesie per gli anni '60*, a cura di A. Giuliani, Einaudi, Torino 1965, pp. 201-204: 201.

⁸ Il *Manifeste de le peinture nucléaire*, firmato da Enrico Baj e Sergio Dangelo, è del '52. Sanguineti, nel settembre 2003, firmerà un testo-testimoniaza, al riguardo, intitolato *L'ultimo manifesto*, per il volume *Enrico Baj. Opere 1951-2003*, Skira, Milano 2003 (l'anastatica del dattiloscritto è in *Pretesti efrastici* cit., pp. 78-81); vi viene detto: «lo strappo nucleare ha spazzato via tutte le pulsioni mimetiche e astrattistiche, ad un tempo, fondando davvero il secondo Novecento»; dopo il 1951, data della prima mostra milanese della pittura nucleare (e del «primo grande capolavoro di Baj: *Spiralen*»), «niente sarà più come prima, nella nostra cultura figurativa. Anzi, nella nostra cultura tout court», nota, in quel testo, Sanguineti. Ed è da sottolineare il fatto che il 1951 è anche l'anno di partenza del laboratorio laborintico: il valore «emblematico» che ES assegna all'autunno del '51 dell'inizio della «storia della pittura nucleare», è anche lì. Difficile tuttavia non cogliere nella pittura nucleare, e suoi sviluppi

borintico esordiale), il modo insomma a cui egli si richiamerà espressamente, sia quello proprio di Rauschenberg, e proprio per la qualità del suo critico *incorporare*.⁹ Fermo restando che l'orizzonte (u-topico, proprio) sia quello d'una *fuoriuscita* dall'opera, d'una estensione diciamo *pan-topica* del testo, atto non solamente a includere, fino istituire un «composto», e comunque necessariamente scomposto orizzonte cosmologico,¹⁰ ma a espandersi sul corpo sociale, e incidervi: la «ragione pratica della letteratura», che resta poi «il vero problema teorico».¹¹

Ignoro, colpevolmente, se del prodigioso proto-album, del quadernetto *Tutto*, vi sia traccia nella neo-ricostituita *Wunderkammer* sanguinetiana; ma mi spingo tuttavia, giusto dal suo principio costruttivo, a ridisegnarlo mentalmente come il libro fantasma e insieme il libro-sinopia di ES; o forse, come la totalità/molteplicità del suo operare e della sua *Opera* («omnia» e di fondo inconcludibile, per sua primissima vocazione). Luogo virtuale che continua a tenerne insieme, totalizzato e molteplice, l'ipertesto – sequenzialmente onnidirezionale.

Autentica cornucopia generativa del dire di Edoardo, e anche del suo non-dire, tra-dire (intra-dire); non troppo diversamente, azzarderei, da alcune pratiche scrittorie di *onni-risemantizzanti* visivi,¹² Biasi e Persico in primis¹³ (ma in forma diversa e direi inversa – non l'immagine a importarsi nel

napoletani, una matrice decisamente espressionista-astratta; si pensi, soprattutto, a Richard Pousette-Dart e alla sua celebre, epocale tela *The Atom. One World* (1947-48).

⁹ T. LISA, *Intervista a Edoardo Sanguineti* cit., p. 19. Cfr. anche *Poesia informale?* cit., p. 202, dove Sanguineti dichiara, per il *Laborintus*, dei «riferimenti intenzionali» soprattutto alla «situazione rappresentata dall'espressionismo astratto».

¹⁰ Per E. BACCARANI, *La poesia nel labirinto. Razionalismo e istanza "antiletteraria" nell'opera e nella cultura di Edoardo Sanguineti*, Il Mulino, Bologna 2002, p. 116, *Laborintus* è il «poema cosmologico aggiornato all'era atomica». Baccarani fra l'altro riconduce la dominante *nucleare* (inaugurata nel '51 da Baj e subito sviluppata anche nell'ambito della importante pattuglia napoletana del movimento pittorico, che approderà all'importante *Manifeste de Naples*, alla fine del decennio), a una pulsione regressiva, in direzione d'un *archè* finanche prenatale.

¹¹ E. SANGUINETI, *Per una poetica di "realismo allegorico"*, in *Gruppo 93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, a cura di F. Bettini e F. Muzzioli, Manni, Lecce 1990, pp. 70-71: 71.

¹² E. SANGUINETI, *Risemantizzazione del reale*, in «marcatré», 14/15, maggio-giugno 1965, ora in ID., *Cultura e realtà*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2010, pp. 259-261.

¹³ Si pensi al manoscritto di Guido Biasi, o libro (inizialmente) in copia unica (destinatario unico, Mario Persico), *Lunga lettera da Parigi*, pubblicato poi, postumo, con prefazione di Persico stesso, e postfazione di Stelio Maria Martini, Morra, Napoli 2004; ne scrissi nella mia rubrica su «Carta» (a firma Ottonieri; n. 45, 2004).

testo, ma la scrittura a incorporarsi sul multiplo piano dell'immagine – Novelli, Baruchello; e in forma-rivista, nei *pezzi unici* di «Grammatica», specie per il fascicolo terzo, del '69)... Di un'attività che potrà rifigurarsi nel segno materiale e anarchico d'un *Magazzino* ghiottamente affastellato:¹⁴ a specchio e ulteriore espansione d'un mondo-emporio, anzi un mondo «grande magazzino», non realmente catalogabile, non almeno nello spazio di una vita;¹⁵ d'una *Wunderkammer* infatti, della lingua e non solo, dove, nelle sue innumerevoli distinzioni e ripartizioni, il *tutto* eterogeneo e sapientemente caotizzato, criticamente rischedato e riassemblato, movimentate le teche, invertiti gli ordini, si raddensi e rilasci, anche in vista dell'ultimo intestamentabile abbandono.¹⁶

Ché è l'Ipertutto del tutto-mondo, minutamente esploso, a doversi alfabetizzare di volta in volta di nuovo incastrandosi nelle griglie del linguaggio a sua volta emporio: che quello include dunque e classifica per qualunque tratto, a ogni cambio di generazione. «Ogni struttura di linguaggio è una "visione del mondo"»; e che sia, questa, socialmente condivisa (potremmo dire), fino a farsi luogo comune, o che si pieghi (la prima) alla rivolta artistica, che rovescia e ridefinisce le gerarchie delle immagini-merce (parole-merce) del grande magazzino, liberando per esso altre e inverse possibilità di *visione*.

Per Edoardo, il fagocitatorio progetto Tutto, già ordito d'istinto per grammatologie viniliche, avviato sulle pagine-dada dei ritagli commerciali, sempre più compulsivamente si chiarisce come quello di un «inventario globale» addirittura. Così esemplarmente lo nominerà in una celebre sezione di *Stracciafoglio*, la n. 39;¹⁷ lì dove (viene detto) un «sentimento della totalità»

¹⁴ *Magazzino Sanguineti*, Palazzo Ducale, Loggia degli Abati, 23 maggio-27 giugno 2004. *Sette stanze sull'opera di Edoardo Sanguineti*, a cura di Erminio Riso; allestimento di Francesco Frassinelli, Marta Oddone, Davide Perfetti e Valter Scelsi.

¹⁵ «il nostro mondo è un grande magazzino, / che, a farci qui il catalogo completo, / e ragionato, e illustrato, e aggiornato, / con tutti i prezzi, all'ingrosso e al dettaglio, / è corta un'ora, e una vita è cortissima:», E. SANGUINETI, *Novissimum Testamentum*, in ID., *Il Gatto lupe-sco. Poesie 1982-2001*, Feltrinelli, Milano 2004, pp. 127-138: 133-134, da leggersi ora nella nuova edizione curata e introdotta da Erminio Riso (Feltrinelli, Milano 2021).

¹⁶ Ivi, p. 133: «lascio, a chi resta, aurore boreali, / e re di topi, e donnette barbute: / lascio i cavalli di Frisia e di Troia, / la Juve, i virus, la Nato, le virgole: / e così lascio lotterie e locande, / rebus, rosari, apriscatole e scatole, / dischi di Ellington, film con la Vlady, / vezzezzeggiativi, tinche, venerdì:».

¹⁷ «con un progetto di inventario globale, ci sono nato, si può dire, io: (e questo / spiega, insieme, e insidia, e inficia, il mio sentimento della totalità): / mi vedo, / vedi, il mondo, quindi, come un catalogo permanente, anche, e un'esposizione permanente / di sé stesso, multi-

pur insaziabile, è *inficiato*, minato dall'interno, proprio: se Catalogo (implicante moltitudine, molteplice) e Totalità (iper-analitico *vs.* ultima o persino mistica sintesi, processo raziocinante *vs.* il germinale *labirinto dell'irrazionalismo*¹⁸ in cui bisogna aver dovuto «gettare se stessi», per poterne uscire (proverbialmente, con «il fango [...] lasciato veramente alle spalle», ma con le mani su cui «permangono [...] le buone macchie di melma»)¹⁹ sono due poli che dialetticamente si oppongono, più che sovrapporsi. Ma pure, nella pratica sanguinetiana, quello della Totalità, *esplosivo* nel modo più deflagrante nell'atomico tempo esordiale e progressivamente riassorbito nel «multiplo», appunto, *iter* del *Triperuno*,²⁰ quel sentimento che agiva nel germinale stadio *santo-anarchico*, grave di fango, della ribollente melma della Palude, – poi respinto all'indietro (per azione della «poetica intenzionale»)²¹ nelle successive prassi, – denegato torna a confliggere, riemerso pur in episodi circoscritti, d'occasione (su committenza), e magari autocitazionali,²² e le «macchie», va-

plicato per esempi e eventi: (da classificare): (da ordinare / e riordinare): (e da modificare): / è un polimorfo, l'universo, perverso»: in E. SANGUINETI, *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Feltrinelli, Milano 1982, p. 270, da leggersi ora nella nuova edizione curata e introdotta da Ermio Riso (Feltrinelli, Milano 2021).

¹⁸ Quello che, sulla traccia pound-eliotiana, se implica distruzione, pure comporta la «germinazione di un mondo» poetico: cfr. E. SANGUINETI, *I Canti Pisani*, in «Aut-Aut», luglio 1954, ora in ID., *Cultura e realtà* cit., pp. 138-144: 144.

¹⁹ ID., *Poesia informale?* cit., p. 204. Su questo tema cfr. A. CORTELLESA, *Le buone macchie di melma. Sanguineti dall'informale alla Nuova Figurazione – e oltre*, in *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*, Atti del convegno (Genova, 12-14 maggio 2011), a cura di M. Berisso ed E. Riso, Cesati, Firenze 2012, pp. 329-347. Ma cfr. anche F. FASTELLI, *Dalla 'Prefigurazione' alla 'Nuova Figurazione' (1951-1963): Sanguineti, i Novissimi, le arti visive*, in *Verba picta. Interpretazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*, a cura di T. Spignoli, ETS, Pisa 2017, pp. 211-34.

²⁰ N. LORENZINI, *Triperuno di Edoardo Sanguineti*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 2007, vol. XVII, *Il secondo Novecento. Le opere dal 1962 ai giorni nostri*, pp. 155-176: 155.

²¹ E. SANGUINETI, *Poesia informale?* cit., p. 204.

²² Si pensi a *Laborintus II* per Berio fino alle più composte, ma non meno scardinanti, *imitazioni* ultime, da Lucrezio e da Ovidio, comprese in *Varie ed eventuali*. Ma anche a *Rap*, montaggio di alcuni testi delle *Ecfrasi* (1982-1990) comprese nel *Gatto lupesco*, a uso della pop-opera di Andrea Liberovici. Nella pubblicazione relativa appare anche un testo, *Rap e poesia*, che si concludeva significativamente richiamandosi alle scaturigini anarchiche del suo discorso ma di tutta l'arte novecentesca: «Io tendo sempre di più ad insistere sul momento anarchico come momento di pulsione della grande arte critica del Novecento», E. SANGUINETI, *Rap e poesia*, a cura di A. Fabretti, in «Bollettino 900», n. 4-5, maggio 1996, pp. 9-11; poi in ID., *Rap*, fuoriTHEMA, Bologna 1996, pp. 5-9: 9. Pochi anni prima, nel '91, Sanguineti scriveva: «se oggi io dovessi dire, in breve, quale sia la pulsione profonda, non importa se conscia o inconscia, da cui è nata tutta la moderna poesia, questa modernità che ancora

riamente e centrifugatamente intinte, a sfregarsi e sbiancarsi, nel flusso dello schizomorfo autonarrarsi (la forma di pseudoprosastico e persino (pseudo) crepuscolare diarismo-corrispondenza, che diverrà di Edoardo la seconda e più costante maniera – dopo quella “informale”, e prima/accanto a quella ludica, generalmente “agganciata” a specifiche *occasioni*, soprattutto di carattere ecfrastrico), non potranno, o vorranno, cancellarsi davvero; nel corpo d’un poetare sempre in bilico fra intenzioni e tentazioni (e sfrenatezza, delle seconde). Come fosse una Lady Macbeth all’inverso.²³

Nella *iper-mise-en-abyme* che citavo qui da *Stracciafoglio*, di fatto, più ancora della classificazione, ciò che conta (ci viene rivelato) è l’atto (di per sé critico, e ribaltante più che dialettico) della modificazione; non diversamente che nel «grande emporio», che è il «nostro», (del Mondo), di cui si

viviamo nella forma di una inesaurita e inesauribile anarchia, direi che tale pulsione è quella dell’anarchia. E intendo questa parola, questa idea, non in un senso rigorosamente ma limitatamente politico, ma, anche più radicalmente se possibile, in senso etimologico», ID., *I santi anarchici*, in «l’Unità», 30 dicembre 1991, poi in ID., *Cose*, Pironti, Napoli 1999, pp. 13-16. Ed è una posizione a cui Sanguineti terrà fede fino all’ultimo: segnatamente, nelle dichiarazioni rese a Cesare Galletta per «Il Secolo XIX» del 20 ottobre 2009, *Il giovane Sanguineti, Anceschi, Ungaretti e altro*: «A quell’epoca in realtà io provavo un sentimento che definirei di rivolta anarchica [...] che non era un’anarchia politica ma un’anarchia assoluta: niente principi, non ci sono modelli, gerarchie di stili, di oggetti, fine. Questo principio credo sia all’origine di tutta la grande arte moderna. L’esito politico, poi, può essere diverso: a destra come Pound, Eliot, Céline, o a sinistra come Brecht, i surrealisti, Picasso. Ma quello che li accomuna è il fatto di essere uomini in rivolta». Ma un modello “anarchico” è anche, in Sanguineti, quello presente nella poesia di Campana; per questo riguardo, cfr. N. LORENZINI, *Sanguineti, Campana; l’anarchia, l’“erranza”*, in «il verri», n. 29, ottobre 2005, pp. 64-74. – Ma mi sia concesso citare qui, per un denegato persistere – nella storia di Edoardo – delle *atomiche* ragioni della «melma», le *Note per un testo*, datate settembre 1980 (introduttive a un testo “amniotico” ossia di nuovo – ma del tutto istintivamente – *nucleare*, T. OTTONIERI, *Dalle memorie di un piccolo ipertrofico*, Feltrinelli, Milano 1980, pp. 7-11): «In principio, allora, è l’afasia. Ovvero, l’acqua. La produzione immaginativa prende avvio da un liquido liquame amnioticamente verbale, che può essere situato a perfetta equidistanza tra le ragioni della metafisica, della psicologia e della letteratura» (la citazione si trova a p. 9; quella del *pluriemulsione autoenciclopedico*, a p. 11).

²³ Uno scorcio ancora diverso, nella dialettica, ci è offerto nell’ambito di un articolato discorso sul plurilinguismo, nell’opposizione fra un *linguaggio plurimo* (di marca ancora «euclidea») e una *pluralità di linguaggi* (in atto nel plurilinguismo più prettamente novecentesco): «Un linguaggio plurimo, quale si ottiene in ambito plurilinguistico, per complicazione di coloriture interne a un codice comunque percepibile, in qualche modo, in qualunque modo, come unitario, non è ancora quella pluralità di linguaggi che siano risentiti come modalità comunicative affatto disgiunte e incompatibili», E. SANGUINETI, *Il plurilinguismo nelle scritture del Novecento* [1996], in ID., *Il chierico organico. Scritture e intellettuali*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2000, pp. 282-300: 286.

dirà nel *Novissimum Testamentum*: nel quale emporio «il verso giusto è il verso alla rovescia»: e inutile sottolineare, allora, l'ambivalenza di quel «verso»: segmentazione e direzionalità; linearità e inversione. – Eppure, certo, sopravvive – tensione costante del *poiein* sanguinetiano (progressivamente denegandosi), – l'attrazione alla *totalità*, ruotante nel seno stesso del *molteplice*. Secondo quella anarchica (e alchemica) dialettica rilevabile nel *Laborintus* (e certo ancor di più nel Sanguineti della seconda maniera) d'una *riduzione del molteplice all'unità*²⁴ – e sua necessaria distruzione, – che Edoardo, all'altezza del *Laborintus*, aveva appreso dall'artaudiano *Héliogabale*: «Chi ha il senso dell'unità ha il senso della molteplicità delle cose, di quella polvere d'aspetti attraverso cui occorre passare per ridurle e distruggerle»;²⁵ un passaggio, che immediatamente precede, è citato nella sez. 3 del poema infatti. Ma vari poi, rilevati dal commento di Erminio Risso, sono lì i prelievi da quell'opera artaudiana: e ancora un passaggio dell'*Eliogabalo* artaudiano (per la precisione, dalla parte III, *L'anarchia*), mi piace qui pensarlo come possibile nucleo generativo (fra gli altri) del passaggio *laborintico*, e poi del suo superamento, come illustrato da Sanguineti stesso nel capitale scritto del '61 (*Poesia informale?*). «In ogni poesia vi è una contraddizione essenziale. La poesia è molteplicità triturrata e che restituisce fiamme. E la poesia, che riporta l'ordine, risuscita dapprima il disordine, il disordine dagli aspetti infiammanti»...²⁶ Nei termini di quel '61 allora, e quasi a suggello: «la forma non si pone, in nessun caso, che a partire, per noi, dall'informe». (Ma, ecco: *molteplicità triturrata*, è quanto è qui, mi pare, da memorizzare. E qui, mi arresto).

Di nuovo: «Ogni struttura di linguaggio è una “visione del mondo”». La qual cosa (*visione*), nell'iperconnettivo labirinto-Sanguineti, vale anche alla lettera, naturalmente. Potremmo aggiungere che, almeno all'altezza di *Laborintus*, ogni visione di linguaggio (attraverso, il linguaggio) è creazione di un mondo. (Come nell'Atomo di Pousette-Dart, che esplose e riverbera nei sodali visivi, i nucleari). Impossibile pensare allora il (ri)processarsi *linguistico* delle cose, del tutto-cosa di Edoardo, senza tornare sulla prospettiva *santo-anarchica* appresa appunto da Artaud, che richiamavo su: senza aver

²⁴ Cfr. P. ZUBLENA, *L'ombra del santo anarchico. Artaud nel 'Laborintus'*, in *Album Sanguineti*, a cura di N. Lorenzini ed E. Risso, Manni, Lecce 2002, pp. 215-219: 216.

²⁵ A. ARTAUD, *Eliogabalo, o l'anarchico incoronato*, trad. it. A. Galvano, Adelphi, Milano 1969, pp. 44-45. Cit. riportata nel commento di Erminio Risso: E. SANGUINETI, *Laborintus. Testo e commento*, a cura di E. Risso, Manni, Lecce 2006 (nuova ed. ivi, 2020), p. 85 (e in P. ZUBLENA, *L'ombra del santo anarchico* cit.).

²⁶ A. ARTAUD, *Eliogabalo* cit., p. 101.

letto cioè quell'avvertenza stampata a lettere di fuoco nel crucialissimo scritto, che su Artaud medesimo ruota, *Per una letteratura della crudeltà*: che, se «l'esperienza delle parole precede quella delle cose [...] la letteratura, come luogo della crudeltà, è [...] lo spazio sperimentale dove si decide la dialettica, come si ama dire oggi, delle parole e delle cose»: è lo spazio dove si attua una «sperimentazione critica della gerarchia del reale, quale è vissuta dalle parole». ²⁷ Sì che nell'ottica anarchica della *cruauté* giunge a rivelarsi, e attuarsi, «il grado di cinismo violento con cui la parola è capace di proporre una nuova dimensione classificatoria, nell'atto in cui sperimenta e critica, nell'orizzonte della letteratura, i nessi reali delle cose stesse» ²⁸ [il corsivo è mio].

Nella sua fattualità, nel suo esser tutto-cosa (come possiamo ipotizzarlo), nel primario atto di catalogazione (letteralizzante e proditoria insieme) in quanto (allegorica?) pulsione al ritagliare e incorporare, riprocessare il sistema-Tutto, decontestualizzando *le cose* e così immediatamente mutandole di segno, tale insaziato collezionismo per incollaggio (e che pro-

²⁷ E. SANGUINETI, *Per una letteratura della crudeltà* [1967], in ID., *Ideologia e linguaggio*, nuova edizione ampliata, a cura di E. Rizzo, Feltrinelli, Milano 2001, pp. 108-111: 109. Nel passo qui riportato, sembra agire un'altra reminiscenza dell'*Eliogabalo*: «I principi non sono tratti dalle cose, sono le cose che si formano in base ai principi»; e: «le idee hanno la realtà che si presta loro. Esse vivono di tutta la forza che ci si mette a renderle vere» (A. ARTAUD, *Eliogabalo* cit., pp. 183 e 185).

²⁸ E. SANGUINETI, *Per una letteratura della crudeltà* cit., p. 109. – Nell'ottica artaudiana, ripresa da Sanguineti, la crudeltà è «rigueur, application et décision implacable, détermination irréversible, absolue»: alla letteratura «donando finalmente, come categoria di giudizio – e di giustificazione – la categoria del cinismo violento» (*ibid.*) Per la prospettiva anarchica, in chiave di autobiografia poetica, cfr. soprattutto ID., *Poesia informale?* cit., p. 203: «Si trattava per me di superare il formalismo e l'irrazionalismo dell'avanguardia (e infine la stessa avanguardia, nelle sue implicazioni ideologiche), non per mezzo di una rimozione, ma a partire dal formalismo e dall'irrazionalismo stesso, esasperandone le contraddizioni sino a un limite praticamente insuperabile, rovesciandone il senso, agendo sopra gli stessi postulati di tipo anarchico, ma portandoli a un grado di storica coscienza eversiva». È in questa chiave (come osserva P. ZUBLENA, *L'ombra del santo anarchico* cit., p. 216) che «l'esperienza della alchemica *putrefactio* vorrebbe preludere a una palingenesi sociale e politica, dialettizzando il rapporto tra caos e ordine che in Artaud è pur sempre aporetico, trasformandolo se possibile in una ricerca dell'universalità del sogno di una cosa»; in E. SANGUINETI, *I santi anarchici* cit., leggiamo: «Il problema di un poeta, oggi, rimane sempre per me, come per i suoi lettori del resto, quello di trasformare l'impulso alla rivolta in una proposta di rivoluzione, e fare della propria miscredenza un progetto praticabile»; che è poi, nell'ottica sanguinetiana, la dialettica stessa dell'avanguardia: da considerare «emblematica dell'affermazione di una nuova capacità di elaborazione ideologico-linguistica», piuttosto che «sonnacchioso deposito di uno scarto dalla norma infine codificato e dunque pacificato e depurato della sua carica eversiva» (G. POLICASTRO, *Sanguineti*, Palumbo, Palermo 2009, p. 23).

prio nel *collage*, se assume l'oggetto o sia la massa degli oggetti culturali, ciò assomiglia ad un sistema superiore, un sistema mobile e – al livello dell'infantile Tutto – in formazione e, sempre, poi, in de-formazione), il quadernetto aureo, pieno (ce lo fantasmiamo così) di colature di vinavil, costituisce l'antefatto principe, che – tantopiù per un massimalismo di tal fatta – implica la serie differenti degli sviluppi, o sia dei *fatti* caratterizzanti la produttività gigantesca del lavoro verbale che (precocissimo) verrà in luce.

La cupidigia dell'apprendere-possedere, dello ipercollezionante, massimalista importare, e non gerarchicamente o tassonomicamente ordinatrice ma invece, deliberatamente *cosmochaotica*²⁹ – assemblante in serie molteplici la ressa dell'eterogeneo che si stipa nel quaderno-di-formazione del nostro onninclusivo taglia-incollatore e vi fermenta, – è il tratto che distingue con evidenza massima la testualità polimorfa che sarà: nelle sue molteplici diversioni e perversioni; semmai invertendola di segno (più che assimilare, si tratterà di produrre nuovo segno, ipersegno). Il tratto insomma che caratterizza la stessa complessione enciclopedica delle une e trine e ancora triplicabili identità autoriali di Edoardo; e insieme, il suo paradossalmente *inclassificabile* (ma inconfondibile, e moltepliciemente iperdeterminato) tratto *stilistico* (che di per sé, se effettivo, è antinormativo: perverso certo, ma non meno, pervertente).³⁰ È che, vinavil o meno, incollati o fluttuanti, gli effetti di quella mescidata, a pezzi, specie di *totalità*, così voracemente perseguita dal polimorfo infante nell'interminabile *in progress* del lavoro che verrà, ci rivengono tutti a tessere: a schegge e brani, poli-schizo-morfismi che il lettore dell'ipertesto-labirinto (che è *tutta* l'opera di Edoardo e anzi intero il suo operare) è chiamato a giustapporre, sovrapporre, *schidionare* l'uno nell'altro

²⁹ Cfr. le *Sette terzine cosmochaotiche*, datate marzo 2006, in E. SANGUINETI, *Varie ed eventuali. Poesie 1995-2010*, postfazione di N. Lorenzini, Feltrinelli, Milano 2010, pp. 68-69.

³⁰ Pur con gli opportuni correttivi di segno materialista-storico, Sanguineti si richiama infatti alla lezione spitzeriana: «Semplificando molto, Spitzer insegna che ogni "stile" è una patologia, che esiste come scarto rispetto a una norma (a una situazione, storicamente definibile, di linguaggio "normale" – o "normativo"). [...] Possiamo perfettamente accettare l'idea, per un momento, che la personalità di un produttore di messaggi verbali sia definibile attraverso i suoi scarti, la sua patologia: il suo stile, insomma. Ma qui aggiungeremo subito che quello che importa, poi, è il momento in cui questa patologia cessa di essere tratto individuale, acquista un significato oggettivamente sociale, viene socializzata: funziona come un organismo simbolico (come un generatore di meccanismi simbolici) capace di significazioni collettive, interpersonali, transindividuali, sociali», E. SANGUINETI, *Alcune ipotesi di sociologia della letteratura* [1977], in ID., *Cultura e realtà* cit., pp. 186-187.

(direi, con termine caro a Edoardo), per rinvenire un tracciato lungo cui risalire e ri(dis)orientarsi.

Non possiamo intanto mancare d'inscrivervi, mi pare, la stessa dominante paratattica (seppure affollandosi di inserti),³¹ che più fluidamente scorre nello interminabile-poemare della seconda maniera³² (altra oggettualizzante catena: per via sintattica, proprio, cornucopia di cose-fatti (sequenzializzati). E non meno sarà possibili escludervi, come sortita dalle *semaines de bonté* dello squadernante Tutto, la pratica travestitorio-imitativa (e di sicuro, teatralizzante); atta a incorporare, ma criticamente, il modello visitato: che rimane altro, straniato a sé, e tuttavia inverato dal suo stesso e alieno specchiarsi. Ma ancor più evidente, e *pour cause*, appare quanto, in tale disposizione onnivora e critica insieme, s'includa, a pieno titolo (suo elemento

³¹ Una spiccata "tendenza all'inserto" caratterizza da sempre il *poiein* sanguinetiano, così come gran parte dei suoi sodali, non solo in poesia, ma nelle varie arti. In una lettera del 26 aprile 1965, con riferimento alla collaborazione per il *Laborintus II*, Sanguineti scrive in questo modo a Luciano Berio: «godo che tu possa sviluppare la tua tendenza all'inserto». Cit. in C. BELLO MINCIACCHI, *La distruzione da vicino. Forme e figure delle avanguardie del secondo Novecento*, Oedipus, Nocera Inferiore 2012, p. 42.

³² Sono due, a massimamente schematizzare, le linee di *totalità* susseguitesi nella poesia sanguinetiana: dalla poematico-"informale" alla, autoenciclopedicamente, diaristico-relazionale. O potremmo dire, dalla lingua-oggetto, mitopoietico mare o *lacus* dell'oggettività sparso, nel fondo, di creaturali-necrotici crateri, a un piano di oggettivazione d'impronta narrativo-diaristica, e persino (provvisoriamente) assertiva: a partire dalle raccolte venute dopo *Capriccio italiano*, e precisamente tra *Wirrwarr* e *Reisebilder*, con interludio fra le due raccolte (pur legato a occasioni efrastiche o a committenze, *Laborintus II* e T.A.T.), riportabili alla prima grande maniera. Nel suo sviluppo, nel dinamismo cioè del trittico in *opus metricum*, la maniera prima e triperuna subisce tuttavia, fin dalla sua seconda *tranche*, una progressiva frattura, sembra dipanarsi progressivamente in direzione discorsiva (e «l'altissima frequenza di gerundi e participi presenti veicola [...] l'idea del processo, dello svolgimento, del farsi corporeo di un linguaggio», G.M. ANNOVI, *Ultracorpo a specchio: Sanguineti da 'Laborintus' a 'Erotopaegnia'*, in ID., *Altri corpi. Poesia e corporalità negli anni Sessanta*, Gedit, Bologna 2008, pp. 133-175: 166-167): nell'evolvere dunque dalla totalità materica dell'informale (termine in cui – come sappiamo dalla ricostruzione, *Poesia informale?*, del '61 – andavano ad assimilarsi e «sospendersi» anche la *action painting* e soprattutto l'espressionismo astratto) sempre più decisamente verso la neo-figurazione – determinante poi soprattutto per la via terza, d'occasione, ludico patafisico oplepiano efrastica, metronomica, poesia-*ludus*, parola-oggetto, che, dai primi esemplari di *Fuori catalogo*, corre, di fatto, parallela alla seconda (ma in una gamma ampia a tal punto, da estendersi verso le ballate morali o persino *didattiche*, e soprattutto, poi, verso le ottave in endecasillabo sciolto del *Novissimum Testamentum*, capod'opera del neofigurativismo sanguinetiano, ed espressione forse massima della poesia sanguinetiana del tempo post-*Triperuno*). Su questo tempo terzo, vedasi soprattutto l'ormai classica monografia di L. WEBER, *Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti*, Gedit, Bologna 2004.

primario) la tensione ecfrastica, da cui variamente si genera la testualità *tutta* sanguinetiana; fatto salvo, certo, che a lui «interessa [...] non tanto il “descrivere”, ma il “prendere occasione da”, a prezzo di sconvolgimenti fortissimi, di quello che è il materiale originario». ³³ Tensione a vario titolo generativa, e portata alla conseguenza forse più estrema nel *Gioco dell'Oca*, ³⁴ narrazione (asequenzialmente *giocata*, mallarméanamente combinatoria) per 111 scomposte, ricombinabili caselle, zeppe all'inverosimile di oggetti (e, dunque *en abyme*, di «libri illustrati, carichi di figure»). ³⁵ Del resto, per questo iper-ecfrastico *opus* romanzesco: «ce n'est que superpositions d'images de catalogue», recita la dedica a Luciana (invertendo specularmente l'improperio *contra descriptiones* di Breton, espresso nel Primo Manifesto del Surrealismo, 1924); ³⁶ ed eccoci esattamente, allora, nello sfogliante, a palinsesto, occhio dell'archetipo-Tutto. – È qui che Rauschenberg soprattutto «ha una parte notevole», strutturandosi ad esempio uno dei capitoli, il quarantaquattresimo, su un'opera dell'artista americano costruita (così è detto nel romanzo) come un «monumentino», col suo accalcarsi di (anche impropri) feticci. ³⁷

³³ T. LISA, *Intervista a Edoardo Sanguineti* cit., p. 21.

³⁴ *Ibid.*: *Il gioco dell'Oca* «è costruito per molti e molti capitoli con descrizioni, spesso abbastanza puntigliose, talvolta abbastanza pretestuose, di quadri che vanno da Bosch ai fumetti, dalla pubblicità a Rauschenberg, che vi ha una parte notevole. In questo senso è un romanzo «pop», perché c'è proprio quest'idea di lavorare su dei «materiali» rifabbricati in qualche modo, di fare un collage» (ma naturalmente l'opera collagistica di Rauschenberg, che si riconoscerà in una prospettiva new-dada, si pone al confine tra pop e quell'espressionismo astratto, tanto determinante nella temporalità del *Laborintus*).

³⁵ Detto nella casella XX. Cito da E. SANGUINETI, *Smorfie. Romanzi e racconti* cit., p. 146.

³⁶ «Et les descriptions! Rien n'est comparable au néant de celles-ci; ce n'est que superpositions d'images de catalogue, l'auteur en prend de plus en plus à son aise, il saisit l'occasion de me glisser ses cartes postales, il cherche à me faire tomber d'accord avec lui sur des lieux communs!». Il modo ecfrastico sanguinetiano non respinge il versante descrittivo, ma lascia esplodere, nella sua rivisitazione, «una sorta di iperbolica fedeltà», o, inversamente, lo utilizza come mero canovaccio, avantesto o «pretesto» per escursioni che solo a intermittenza possano riportarsi al presunto *originale* (cfr. nell'intervista contenuta in *Pretesti ecfrastici* cit., p. 22: «Questo della “descrizione”, nel complesso delle mie opere, è un rapporto che oscilla da una sorta di iperbolica fedeltà, davvero propriamente “descrittiva”, nel pieno prolungarsi di una tradizione molto antica, a un arbitrio assoluto, prendendo il testo come “pretesto”, in senso etimologico, ossia viene prima di un testo, che poi se ne va per conto suo»).

³⁷ *Ivi*, pp. 171-172: «Mi faccio il mio monumentino, lì dentro la mia bara, un po' per me e un po' per mia moglie. È un monumentino a due piani. Ci incollo tutto quello che posso, lì nel monumentino, al piano sopra e al piano sotto, delle cose mie. Ci incollo le vecchie lettere che ho, i biglietti del tram, le tessere scadute, i programmi dei concerti del Conservatorio, un certificato di cittadinanza del 1954, un pettine con i denti rotti, il ritratto di Jakob Meyer

Per Edoardo, il codice linguistico è elemento soltanto provvisorio di un «ipercodice» in continua estensione: e proliferante dalle sparse tessere/citazioni, piovute dalla selva dei codici e sottocodici.³⁸ E in verità, il generatore *Tutto* rende conto, prima ancora che di quello propriamente linguistico, dell'intero *abbeccedario* percettivo: e soprattutto, per lui, quello *ottico*, della matrice a vario titolo visivo-oggettuale della verbalità sanguinetiana (*materiale verbale*, a tutti gli effetti), che fin dall'incipit evidenza, in emersione dal suo profondo storico-psichico, una creaturalità di segno postapocalittico (quella che si iscriverà presto nella «designazione battesimale», da lui appunto proposta, per i Novissimi: «insieme esteticamente eversiva e catastroficamente apocalittica»;³⁹ e, in questo, chiarisce la sua fedeltà ad un principio di «nuova figurazione», che domina, nel segno della pittura nucleare, fin dai primi anni '50 appunto (attraversato e superato quel fermentante «fango» di putrefazioni dell'informale, come si diceva). Alle *cose che si offrono* si giustapporranno, sempre di più, manufatti (artistici) determinati, tanto meglio se manifestano, questi, una natura composita, narrabili, e di per sé oggettuale: ove il riattraversamento ecfrastrico vale a istituire una forma parallela e insieme in deriva, letterale e deviante, nei confronti dell'esemplare visivo riscritto assai più che descritto (la pratica del *d'après...*);⁴⁰ in deriva, ecco, dal tratto icono/grafico «originale», votato a una ricomposizione verbale di marca integralmente «montaggistica».

Ma tutto in vista poi di una rifigurazione dell'*abbeccedario* assunto e rioggettualizzato. (Che, nell'ottica sanguinetiana, vuol dire, fin dalla magmatica,

di Hans Holbein il Giovane, un pezzo di carta a quadretti dove c'è scritto: È UN FATTO, una pianta di Bruxelles», e avanti per l'intera casella... – «UN FAIT», scritto così in maiuscolo, è anche nel *Manifeste de la peinture nucléaire* del '52 (Sanguineti lo evidenzia nel suo scritto *L'ultimo manifesto* cit., p. 79).

³⁸ Cfr. E. SANGUINETI, *Per una teoria della citazione* [2001], in ID., *Cultura e realtà* cit., pp. 335-347: 336.

³⁹ ID., *I santi anarchici* cit.

⁴⁰ Cfr. T. LISA, *Intervista a Edoardo Sanguineti* cit., pp. 10-11; qui, Sanguineti pur brevemente insiste sulla tecnica del *d'après*, assimilandola al «rifacimento» ovvero alla poetica «della ripresa e della citazione, in cui il punto di partenza è un dato testo, pittorico o letterario, o un dato stile, una maniera, che viene rifatta, ricalcata, tradotta». Si tratta, nella prassi ecfrastrica sanguinetiana, di *rifacimenti* che assai spesso manifestano un grado assai alto di fedeltà alla «lettera» del testo, *tradotto* o *ricalcato* anche in virtù dei «fotocolor» che egli era uso richiedere ai «suoi» artisti; su questo punto, vedasi l'assai puntuale e acuta analisi di C. PORTESINE, *L'ecfrasi ai tempi del medium fotografico, tra iperrealismo e mimesi paradossale*, in «Ara-beschi», n. 15, gennaio-giugno 2020, pp. 66-89.

melmosa origine diciamo creaturale, e comunque “nucleare”, in ogni caso *anarchica*: ri(s)montato, per risignificarsi). Per la quale (nei termini pronunziati nel '63, *Per una nuova figurazione*) in questione sia non il «deformare il veduto nel senso dell'incontaminato», ma lo «informare di significati l'abecedario ottico delle cose che si offrono, degli oggetti del vissuto»;⁴¹ in vista, allora, di una *risemantizzazione del reale*.

Agisce, certo, nel Molteplice parcellizzato e patafisicamente ri(s)composto di questo operare-mondo, un'impronta decisamente allegorizzante (a un orizzonte di «realismo allegorico» ovvero di «allegorismo realistico» si è, Edoardo, richiamato più volte),⁴² riportabile in parte a una elettiva matrice benjaminiana – lo smembramento che si produce «nel campo dell'intuizione allegorica», che non prevede sintesi: quello per il quale «l'immagine è frammento, runa», e «la falsa apparenza della totalità si spegne».⁴³ Così, per Sanguineti, il moltiplicarsi *schizomorfo* (Giuliani) dei dati di realtà, rompe quella totalità impossibile (e già attraversata esordialmente in qualità di fango, e pur atomico, atomizzato fango). Allegorizzante è anche quel principio di funzionamento, rotativo, mobile, fattuale, tendenzialmente *in progress*, e di sillaba in sillaba trainante la massa moltitudinaria dei suoi effetti e oggetti, e mai invece unidirezionalmente (ovvero – nel simbolo – onnidirezionalmente) promanante, che è in atto in un avanzare della parola segretamente *danzato* (ché, dedicarsi alla danza, lo sappiamo, era il vero sogno dell'Edoardo infante,⁴⁴ in un tempo supponiamo sovrapponibile a quello del taglia-e-incolla dai cataloghi dei grandi magazzini). Qui, il punto di massima adesione, o cortocircuito, a un'oggettività già «novissima» ovvero (ossessa o esplosa) pressione oggettuale iper(ri)figurante (e germinal-apocalittica, giusta la sigla da lui medesimo prescelta per gli antologizzati del '61), può essere inteso (gli anni, proprio, del *Manifeste de Naples*) il tratto terzo del *Triperuno* (*Purgatorio de l'inferno*), ovvero nel modo più evidente e, davvero, e pur terribilmente, *memorando*, nel primo testo, che originalmente (e poi nei *Novissimi*) s'intitolava *Alphabetum*. Convulso catalogo di schegge, memorabilia, feticci, schizo-

⁴¹ E. SANGUINETI, *Per una nuova figurazione* [1963], ora in ID., *Cultura e realtà* cit., pp. 216-220: 218 e sgg. (apparso per la prima volta in «il verri», n. 12, fasc. speciale, 1963).

⁴² Ad es. in ID., *Per una poetica di "realismo allegorico"* cit.

⁴³ W. BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, trad. di F. Cuniberto, in ID., *Opere complete*, vol. II: *Scritti 1923-1927*, pp. 69-268: 212.

⁴⁴ Così in diverse interviste; anche nell'*Abecedario di Edoardo Sanguineti*, Video-intervista in due DVD a cura di R. Campo per la regia di U. Paolozzi Balestrini, Derive Approdi, Roma 2006.

morfismi, infestazione, quasi entomologica (nello spezzarsi paratattico, tra i lampi di magnesio del sintattico scomporsi-smontarsi) di *elementa mundi*⁴⁵ assai poco rassicuranti, prefigurati come eredità storica da trasmettere – nella specie, al primogenito, che è Federico poi, incolpevole e all’epoca divezzato da non molto (ma, a costo di sfondare sul vaudeville, mi spingerei a immaginare che, per paradosso, abbia potuto incidere, in quegli anni di frequentazioni napoletane, finanche una memoria, forse inconscia, d’un Murolo d’annata – ‘*A casciaforte*, incisa nel ’55...) – Proprio la traccia alfabetica, già introdotta clamorosamente in *Laborintus*, sez. 23, in forma (informe) di *idee alfabetiche*, «ALPHABETICAL NOTIONS» (nella prospettiva dei neo-platonici di Cambridge) ossia idee archetipiche, platonizzate ma subito rese oggetto, cosa, nel ricorso al contundente maiuscolo, segna allora il *point de jonction* o di riattrazione del segno linguistico all’ordine del visibile (e viceversa). – Fino, trent’anni più tardi, 1982, tutt’altra Era, allo spettacolo alfabetizzato dei lemmi: il *ludus* massimo e pirotecnico, performance lessicale a vortice fra ipersenso e nonsenso, dei «21 (ventuni) testicoli»⁴⁶ dell’*Alfabeto apocalittico* per (non *d’après*) Baj (e nemmeno riconosceremo facilmente, qui, le coordinate d’un «pretesto», che non siano quelle d’una mera, effettiva, e a quel punto storicizzata simbiosi con l’operare del visivo).⁴⁷ È qui che, nell’esercizio patafisico, barocco «apocalittico», sarà in scena la pirotecnica, bulimico-azzerante esplosione di parole-oggetto, puro materiale verbale posto a fronte, in amicale tenzone, al manufatto visivo di cui non è,

⁴⁵ «Sequenza empirica ed icastica, si direbbe, di oggetti, opere, elaborazioni teoriche e filosofiche, date e fatti della storia», C. BELLO MINCIACCHI, *Alfabeti, abecedari, (auto)ritratti: Sanguineti-mondo*, in *Edoardo Sanguineti: ritratto in pubblico*, Atti del Convegno internazionale (Bologna, 23 giugno 2015), a cura di L. Weber, Mimesis, Milano-Udine 2016, pp. 63-78: 64. Altrove (p. 69), a proposito di testi come *Alfabeto apocalittico*, «ad architettura o *contrainte* alfabetica», la studiosa acutamente osserva che lì «la lettera tangibilmente precede la parola, la provoca, ne determina l’invenzione poetica». Quanto alla *sequenza* in oggetto, di *Alphabetum*, esiste peraltro, preziosissima, la diretta testimonianza esegetica dell’autore, nel formidabile carteggio da lui intrattenuto con Enrico Filippini, solo di recente reso pubblico: *Cosa capita nel mondo. Carteggio (1963-1977)*, a cura di M. Fuchs, Mimesis, Milano-Udine 2018 (lettera del 15 ottobre 1964, pp. 99-108). Quanto alla sua decisa visività, è da ricordare che questo testo, datato gennaio 1960, fu destinato primariamente a una cartella di opere grafiche di Toti Scialoja, contenente, oltre alle 4 incisioni, e a questo bicolante (ma non efrastico, non su Scialoja) *Alphabetum*, altri 3 testi poetici: di Mario Diacono, Cesare Vivaldi ed Emilio Villa.

⁴⁶ Così, nell’inviarli a Baj, Sanguineti li definiva, in una lettera del 15 aprile 1982 (riprodotta, in anastatica, in *Pretesti efrastici* cit., p. 62).

⁴⁷ E. SANGUINETI, *Alfabeto apocalittico*, in ID. *Il gatto lupesco* cit., pp. 79-101.

per una volta, traduzione, traslitterazione, ma *messa in scena*⁴⁸ e (giusta l'etimo di Apocalissi) *svelamento*, rivelazione, proprio, del molteplice incatalogabile, della detritica massa alfabetica. Ma si è qui entrati già nel campo di quella «lessicomania» a cui facevo allusione, e che verrà meglio in luce nella postrema decade sanguinetiano; la *Wunderkammer*-labirinto della lingua o meglio ormai (come si confermerà sempre più nell'approssimarsi all'epilogo, e segnatamente con l'attività legata alla direzione dei supplementi del Battaglia, e relativi *Prolegomena*, di cui sopra) d'un lessico ipertesaurizzato, per cui la pratica poetante coincide, anche a guardarla a ritroso (specie nella linea ludico-barocco), come *schidionante* partitura di atomi-lemmi, caotico-catalogatoria.⁴⁹

La pur minuziosissima pratica collezionistica, l'«organizzazione alfabetica come principio classificatorio» su cui si dispone l'assetto tutto del conoscere,⁵⁰ si assoggetta infatti (processata nel «cosmochaotico» Tutto sanguinetiano) a rovesciamenti desultori, a scolleganti forme di atomizzazione. Così, la *lessicomania* compulsiva, nel suo inventariare (parcelliz-

⁴⁸ Come vedremo, Sanguineti parla di *messa in scena della parola* a proposito di Berio (e con particolare riferimento al “documentario” di *A-Ronne*, ordito assieme a lui medesimo); ma è un'insegna che va ad applicarsi direttamente alla totalità dell'arte verbale sanguinetiana. In questo caso, la messa in scena sarebbe del suo atomizzarsi nei più spiralandi e improbabili labirinti del lessico (sulla scorta magari d'un Landolfi recente, quello della *Passeggiata* del '66), fino ad affacciarsi sulla trama dell'intraverbale, per la quale giusto negli anni immediatamente precedenti Renato Barilli aveva provveduto a una ricognizione (cfr. R. BARILLI, *Viaggio al termine della parola. La ricerca intraverbale*, Feltrinelli, Milano 1981).

⁴⁹ E. TESTA, *Sanguineti lessicomane*, in E. SANGUINETI, *Le parole volano*, a cura di G. Galletta, Il Canneto, Genova 2015, pp. 9-27: 16, sottolinea quanto «il costante ronron meditativo su lessico e lingua *sia* come una musichetta di fondo che accompagna negli anni l'attività poligrafica di Sanguineti, in continua transizione tra generi e ambiti diversi». Nei *Prolegomena* del 2004, Sanguineti sottolineava come «la nostra favella» (o, *tout court*, la *Lingua in sé*) sia (tutto un giuoco di trasposizioni, calchi, adattamenti *incorporazioni*, stravolgimenti, equivoci, che sfugge a qualsiasi regolamentazione) [corsivo mio]: secondo quella contraddizione; avvalendosi di prelievi da questo fondamentale scritto, Testa sottolinea quanto «il pensiero linguistico di Sanguineti *appaia* [...] sempre attento ai giochi di forza e alle spinte opposte tra ricerca di un “ordine”, disposto “tra la raccolta e la classificazione, la tipologia e la statistica”, e una “materia” – oggetto dell'ansia sistematizzante e nevrotica del primo – “che pare l'incarnazione piena del disordine esistenziale e della sfrenatezza dell'indomabile inconscio”» (ivi, p. 26). Secondo «la “contraddizione mai estinta” per cui ci si muove sempre tra “caos stupefacente” e “collezione di esemplari modelli”»; ciò che evidentemente dona prospettive ancora ulteriori alla generatività *totale* del quaderno *Tutto*.

⁵⁰ E. SANGUINETI, *Il complesso di Cratilo*, in *La missione del critico*, Marietti, Genova 1987, pp. 216-225: 220 (in quel luogo, Sanguineti si richiama peraltro alla classica interpretazione francofortese dell'«abbicidismo metodico dell'Encyclopédie come figura necessaria e suprema del disincantamento illuministico del mondo»).

zare il continuo percepito della lingua) trova il rovescio – che lo porta a paradossale compimento – in un (afasico) piano il cui segno è dislessia; il tutto leggere, incorporato, va a tradursi in una forma di scrittura conglomerante e insieme *agrafica*. Così nell'*hommage* leopardiano della sez. 9 di *Corollario*,⁵¹ in un sogno retroverso (e se ironico, da intendere al tempo stesso nella sua lettera) d'indistinto-*indefinito* (di *melma?*): o di «non esistente», di quel «puro e semplice / niente» che per paradosso è, *alla lettera*, polo d'attrazione costante della scrittura di Edoardo.⁵² Fino a vagheggiare, indefinito dell'indefinito, «la suprema / armonia dell'agrafia, dell'afasia: / (già rinuncio, dislessico, a rileggermi):» Potremmo dire, la spazializzazione, in tavola o partitura, del verbo (sulla superficie della pagina fatta tavola) è dannazione e virtù (*agrafica*) del nostro (insospettato, nemmeno troppo) *dislessico* dalla *testa in tempesta*... E se l'atto alfabetizzante (cosificato e infine *apocalittico*) è il modo di riapprendere/ridistendere l'enciclopedia scomposta del mondo immaginario nella rifigurazione d'un segno, nell'incarnarsi e alieno viverci, e nuovamente atomizzabile, di un codice, pure resta, in ogni *poiein* e forse tout court in ogni verbalizzazione, un «angolo morto»,⁵³ una *dislessica* promessa di entropia; così allora, nei tardi *Prolegomena* del *Supplemento* 2004 al GDLI, Sanguineti si spinge (su qualche suggestione ancora benjaminiana, poniamo) a una considerazione del «retroterra magico» («allegorico», ed «evocativo», ma ancora «magico») che si annida in qualunque segno di qualunque alfabeto. Suo morto-radiante *angolo*.

Sono significanti nell'iter sanguinetiano, recalcitrante (e non respinta però) zona-zero, zona d'ombra (ma, sempre nei *Prolegomena*: «si vive in sostanza di soli lapsus»). Di fatto, nell'ipertesto Sanguineti, il materiale verbale (nelle sue evoluzioni e diffrazioni, foniche lessicali, o (a)sintattiche, contrapposto a ogni inerte designare), riaggregatosi dall'«atomizzazione»

⁵¹ In ID., *Il gatto lupesco* cit., p. 267. Il testo, datato ottobre 1993, si aggancia a un frammento dell'*Zibaldone* datato 12 aprile 1826, importandone alla lettera i termini (l'esistenza come imperfezione; il non esistente come infinità vera).

⁵² Cfr. N. LORENZINI, «Adesso tu mi domanderai...»: *Sanguineti e la fascinazione del niente*, in *Edoardo Sanguineti: ritratto in pubblico* cit., pp. 21-31.

⁵³ Quello in cui «l'autore si scopre nudo, e in cui l'autocoscienza del giuoco poetico perviene a confessarsi integralmente» (così nel saggio del '64 *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*; in E. SANGUINETI, *Ideologia e linguaggio* cit., p. 99). Per una considerazione della valenza di questo «angolo morto» (che si rivela particolarmente nella scrittura teatrale sanguinetiana), rimando senz'altro al bellissimo scritto di Niva Lorenzini (vedi nota precedente).

alfabetica – lì dove il senso si esprime come atto fonatorio, – ristretto entro il grado zero del suono, o comunque presente, *ab origine*, come «energia corporale ancorata nella voce»,⁵⁴ per elezione va a disporre la sua messa in scena entrando in contatto con l'enciclopedia del visibile-oggettuale da es-porre, o *a partire da* quelli che sono di volta in volta i suoi esemplari, alla lettera, *abnormi* (da deviare ancora nell'ordine del *d'après*, «imitazione» o «rifacimento», o «travestimento» semmai);⁵⁵ e non più di un diaframma sottilissimo, inadeguato a sostenere la primaria processualità *creante* dell'atto appercettivo,⁵⁶ è la linea di separazione tra il veduto e il verbato: ordini entrambi di una macrotestualità universale, d'un sistema degli oggetti culturali, cui attingere per serie di "imitazioni", sempre teatralizzanti (di cui il caso estremo, di critica sfrenatezza, è senz'altro, giusto nell'anno dell'*Alfabeto apocalittico*, l'*omaggio a Pascoli de L'ultima passeggiata*).⁵⁷ Eppure la primigenia *energia* dell'indistinto fonatorio e sonoro già *lasciata alle spalle*, alla pari del «fango», pure resta a tuttavia vibrare, ricostruendo un tutto differente alfabeto; ché «è proprio a questa zona indecidibile, tra suono e

⁵⁴ In una conversazione con Luigi Pestalozza, Sanguineti affermerà: «La parola, nei rappresentanti più significativi di quella nuova avanguardia, era sentita molto come parola detta, come fatto vocale o, come mi piace anche dire, come fatto corporale, di investimento corposo nel linguaggio, e da questo punto di vista, almeno nel momento intenzionale, è questo l'elemento di maggiore continuità che io sentirei presente in quegli esperimenti. In breve, l'energia corporale investita nella voce», L. PESTALOZZA, *Critica spettacolare della spettacolarità* [conversazione con Edoardo Sanguineti], in «Musica/Realtà», 4, 1981, pp. 21-37.

⁵⁵ T. LISA, *Intervista a Edoardo Sanguineti* cit., pp. 10-11: «È la «poetica del "rifacimento", della ripresa e della citazione, in cui il punto di partenza è un dato testo, pittorico o letterario, o un dato stile, una maniera, che viene fatta, ricalcata, tradotta».

⁵⁶ «La *percezione* è spesso *creazione* nel mondo del *Capriccio*; spesso non già l'oggetto crea la sensazione ma la sensazione crea l'oggetto», T. WCLASSICS, *La percezione onirica. Lettura del 'Capriccio Italiano' di Edoardo Sanguineti*, in «MLN» (Italian Issue), LXXXVIII, 1, gennaio 1973, pp. 111-124: 115.

⁵⁷ Qui, la riduzione di un oggettualismo (seppure fatto tutto di nomi, di denominazioni, di vocabolario insomma) a sostrato onirico, si sviluppa nell'ostensione d'un intiero mondo pulsionale, che punta a situarsi di nuovo *nelle* cose; nominandole e rinominandole fino ad annichilirle: a *nientificarle* (detto in *explicit*), per eccesso di pulsionalità nominatoria. La gamma vertiginosa delle associazioni e allitterazioni (ridefinitorie, sinonimiche, contrastive), che si snoda lungo le varie tastiere sintagmatiche fino a strutturare il testo in un puzzle fluttuante e polisemico, partecipa di questo nichilismo della nominazione, che criticamente interpreta, presa alla radice e da lì proprio rivolta, la sindrome pascoliana d'*inesprimibile*. (È quanto più o meno scrivevo, trent'anni fa suonati, di questa straordinaria performance di travestimento, nel saggio compreso in *Edoardo Sanguineti ideologia e linguaggio*, Atti del Convegno Internazionale (Salerno, 16-18 febbraio 1989), a cura di L. Giordano, Metafora, Salerno 1991; lo scritto è ora in ripubblicazione in «Avanguardia», con alcuni emendamenti).

significato, che occorre mirare, continuamente», scriveva Edoardo in simbiosi strettissima con Berio, entrambi tesi, nella vettorialità alfabetica dell'*A-Ronne* (essendo, il *Ronne*, il segno postremo e oltre-fonologico della tavola dell'alfabeto), a una «esplorazione delle zone critiche in cui il segno verbale si crea e si cancella». ⁵⁸ L'oggettualità straripata, oggettualizzante, può esibirsi allora come gesto (nello spazio d'una parola teatralizzata o ancor meglio d'un «teatro di parola»); ⁵⁹ vale a dire, come *gesto verbale*, e gesto sonoro (fonatorio). Oggettualizzato, comunque, gesto.

In tal modo, l'ordine, cosificato quanto materico (in risalita dalle cavità d'un corporeo, per quanto irreversibilmente culturalizzato), d'una verbalità-

⁵⁸ E. SANGUINETI, *La messa in scena della parola*, in Berio, a cura di E. Restagno, EDT, Torino 1995, p. 74-78, poi in ID., *Ideologia e linguaggio* cit., pp. 172-177. Sanguineti in *A-Ronne* sottolinea che «il doppio processo, di innalzamento dal suono al senso, e di abbassamento dal senso al suono, attraverso un perpetuo giuoco di analisi e di sintesi, di composizione e di scomposizione, di strutturazione e di destrutturazione della parola», modella il decorso generale dell'opera, tra esercizio fonetico e esercizio fonologico». Per parte sua, Berio, nella sua ricostruzione scritta quattro anni prima (L. BERIO, *A-Ronne*, in *Scritti sulla musica*, a cura di A.I. De Benedictis, introduzione di G. Pestelli, Einaudi, Torino 2013, pp. 282-291) ricostruisce la genesi e il significato del testo verbale per lui composto da Sanguineti: «Avevo chiesto a Sanguineti una poesia piuttosto breve, condotta su un discorso non lineare, facilmente segmentabile e costruita possibilmente su immagini permutabili, come fossero parte di un congegno modulare. Così è, infatti, il suo *A-Ronne*. Nella sua grande coerenza e intensità evocativa sembra guardare continuamente dentro se stesso e ai suoi stessi congegni, ai suoi frammenti e alle sue rovine. Uno degli aspetti più singolari di questa poesia è l'essere rigorosamente e ossessivamente costruita di citazioni che ruotano su loro stesse e ritornano spesso tradotte in lingue diverse. Anche il titolo è una citazione. *A-Ronne*: come dire A-Zeta, Alfa-Omega. [...] Questo gioco di specchi, questa combinatoria di unità semantiche, quasi frammenti culturali di un palazzo terremotato, sembra voler ricordarci un assioma tanto vero quanto solenne: significato è relazione. [...] La poesia di Sanguineti, concettualmente "musicale" per conto suo, ci ricorda in maniera particolarmente vivida un altro solenne assioma che interessa da vicino l'esperienza della musica vocale: il significato di una parola può esser sempre lo stesso (un tavolo è sempre un tavolo) mentre il senso e le funzioni di una parola sono sempre mutevoli. Una modificazione di contesto, di intonazione e di inflessione possono dare un senso e un peso diverso allo stesso enunciato. Cioè, una modificazione sul piano dell'espressione equivale a una modificazione sul piano del senso»; sono rilievi di straordinaria pertinenza, che vanno a illuminare, a specchio, e nel vivo, non solo le ragioni di questo specifico testo, ma diversi dei caratteri della pratica poetica, totale e distinta – «allegoricamente» frazionato *continuum* – che, per sommissimi capi, qui riattraversiamo; e soprattutto, la mobilità "musicale" delle sue significazioni. (Perché, sarà ancora un motto nello scritto sanguinetiano del '95: in questione – in *A-Ronne*, ma a estendersi, su gran parte della sua propria poesia – è in questione «la dicibilità del senso, e il senso della dicibilità»).

⁵⁹ Cfr. F. CURI, *La messa in scena dei sogni*, in *Edoardo Sanguineti: ritratto in pubblico* cit., pp. 9-20.

gesto, spazialmente prodotta, e persino d'un suono risalito in cosa, materia concreta e contundente (al modo della paradossale *melotecnica* landolfiana, poniamo, dalla *Spada*),⁶⁰ rientra certo a pieno titolo nella macro-oggettificazione collezionanda nel *Tutto*; così, sull'ectoplasma dell'album primordiale vediamo incollarsi, ritaglio su ritaglio, brani dall'indecidibile catalogo dei (teatralizzabili) gesti verbali, catalogo indecidibile o meglio i cui significati vanno rinegoziati ad ogni inflessione; e, fruscante, vi si muove, album animato, la moltitudine dei *gesti verbali* (Sanguineti ne coglierà ed esemplificherà anche in Petrolini),⁶¹ o delle *parole gesto*, quelle che vediamo materializzarsi ovunque, ma specialmente sulla scena del suo (anti)teatro. Così nel «teatro psicomotorio» delle *Storie naturali* (1971), ad esempio: nella programmatica quarta (da cui vado citando), quel teatro verbale, spazio d'una pura «presenza fisica della voce», si porrà come un «enorme rigurgito di parola-gesto» – che è pure parola-tatto («tutto quello che dà pregnanza alla parola è il senso del tatto»), a tastare il fondo di tenebra della sua scenografia oscurata. – Di altro segno, ma riaffiorante ovunque (specie nella terza maniera, quella ludico-patafisica, eventualmente oplepiana), è la parola-clownerie, o la marca istrionica d'una gestualità (verbale) di *saltimbanco*, o *acrobata*,⁶² o di «pagliaccio in piazza», di «equilibrista contorsionista»,⁶³ a sovraesporre il sé che desublimato la esprime e *contorce*, su di una scomposta-espansa scena alfabetica; qui il modello Palazzeschi offre una chiave di oggettualizzazione comica, anti-seriosa se non direttamente anti-sublime, ancorata alle forze scardinanti quanto enigmatiche del (suo) comico: e tanto più significativo è che Edoardo insista su un testo ipercatalogatorio come *La passeggiata*, in

⁶⁰ Tra i vari interventi landolfiani di Sanguineti, cito almeno quello del '62, compreso ora in E. SANGUINETI, *Cultura e realtà* cit., pp. 151-162. E cfr. P. ZUBLENA, *La mistificazione virtuosa (o quasi). Il "caso" Landolfi secondo Sanguineti*, in *Edoardo Sanguineti e il gioco paziente della critica. Scritti dispersi 1948-1965. Con un'appendice di contributi su Sanguineti critico*, a cura di G.L. Picconi ed E. Risso, Edizioni del Verri, Milano 2017, pp. 296-307.

⁶¹ E. SANGUINETI, *Il gesto verbale di Petrolini* [1984], in ID., *Cultura e realtà* cit., pp. 317-322.

⁶² Figura, questa, che, dall'ultima casella del *Gioco dell'Oca* (la CXI), rimbalzerà, negli ultimissimi anni, in una delle *Nove filastrocche per Luca*, compresa in *Varie ed eventuali. Poesie 1995-2010* cit., p. 148. Su questo tema vedasi C. TAVELLA, *L'«acrobatismo disinteressato» di Edoardo Sanguineti nelle teche della Wunderkammer*, in *Le forme del comico*, Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti), Firenze, 6-9 settembre 2017, a cura di F. Castellano, I. Gambacorti, I. Macera, G. Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019: www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164 (url consultato il 4/3/2021).

⁶³ E. SANGUINETI, *Cataletto*, sez. 12, in ID., *Segnalibro* cit., p. 344.

cui è la città stessa (tradotta in fiera, poniamo: ché, per quanto più estremo, è un testo gemellabile a *La fiera dei morti*, sempre ne *L'incendiario* del 1913) è la città, dico, a rendersi «oggetto leggibile»,⁶⁴ attraverso «un lunghissimo elenco di parole lette per la strada: i nomi delle vie, i numeri dei portoni, le scritte pubblicitarie sui manifesti». ⁶⁵ Parole vedute: mediate per gli occhi di una coppia di soggetti senza identità, identificati solo attraverso le marche grammaticali – da un «Andiamo?» a un «Torniamo?»: possibili imbonitori a introdurre nello scomposto spettacolo verbale della città moderna (che è persino Firenze, la “biondazzurra” Firenze, poi, in quel caso).

Il richiamo al Palazzeschi, saltimbanco *equilibrista*, alla sua (al suo) *varietà*, ci riviene allora anche in specie di arte-del-montaggio: puro *montaggio verbale*. Lì, proprio, nella *Passeggiata*: nella sua «schidionata filastrocchesca di scritture urbane». ⁶⁶ Soccorre, riassuntivo manifesto, la chiusa di un importante scritto del '96: questo (il '900) «fu il secolo delle avanguardie, perché fu il secolo delle anarchie, perché fu il secolo del montaggio». ⁶⁷ E riemerge allora, principio pulsionale costruttivo non solo d'un iter personale ma d'una intiera struttura culturale (ancora in atto, certo, anzi in perenne aggiornamento nel *recombinant* infinito della cultura digitale), la nativa tensione-vinavil: quel «sistema di correlazioni tra elementi nucleari, immagini e sequenze, parole e sintagmi, suoni e ritmi», in cui «ogni struttura linguistica apparve, e appare, articolata, organizzandosi ideologicamente»; se «per questo mondo [...] non c'è che *collage*», è perché «non c'è che contestualità assemblate, in un perpetuo lavoro di intratestualità e intertestualità». ⁶⁸

⁶⁴ Cfr. la puntata radiofonica del programma *I grandi poeti italiani del Novecento letti e commentati da tredici poeti del nostro tempo*, dal titolo *Edoardo Sanguineti legge Aldo Palazzeschi* (in onda il 16 luglio 1988); citata in C. TAVELLA, *L'«acrobatismo disinteressato»* cit.

⁶⁵ E. SANGUINETI, *Il montaggio nella cultura del Novecento*, Seminario tenuto al DAMS dell'Università di Torino il 10 e 11 maggio 2004, in ID., *Un poeta al cinema*, a cura di F. Prono e C. Allasia, Bonanno, Acireale-Roma 2017, pp. 13-66: 50 sgg. Su questo tema (applicato alla poesia sanguinetiana), cfr. anche F. CURI, *Del montaggio*, in «il verri» n. 29 cit., pp. 12-22.

⁶⁶ E. SANGUINETI, *Il plurilinguismo nelle scritture del Novecento* cit., p. 290.

⁶⁷ ID., *Le linee della ricerca avanguardistica* [2001], in ID., *Ideologia e linguaggio* cit., pp. 193-203: 203.

⁶⁸ *Ibid.* Qui, Sanguineti accosta il montaggio alla sintassi, *ma* a una qualità particolare di sintassi: «A questo mondo, se volete, non c'è che sintassi. Soltanto, quando diciamo sintassi, non intendiamo la sintassi dei modelli grammaticalizzati, ma quella che fa scaturire significati e subsignificati, i manifesti e gli occulti, dal mosaico delle scritture, esattamente come in moviola si è venuto formando e definendo il nostro linguaggio audiovisuale»; il concetto “tradizionale” di sintassi anche filmica – riassunto nel nome di Pudovkin, in quanto «strut-

Il *montaggismo verbale* della *Passeggiata* palazzeschiana, di fatto, verrà messo in connessione diretta con Godard e i suoi «salti di montaggio», in particolare per un procedimento tipico di quella cinematografia, ossia l'«irruzione della scrittura nella rappresentazione»: ciò che nel tempo (al momento) postremo del regista, fra le *Histoire(s) du cinéma* e *Le livre d'image*, diverrà del tutto portante, a prezzo d'un abbandono della rappresentazione – pur criticamente – mimetica. Sull'implicita traccia dei *Passages* benjaminiani, e del motto che li illustra («Non ho niente da dire, soltanto da mostrare»), tanto caro a Sanguineti in primis e alla molteplicità del suo *discorso infinito*.⁶⁹ «I film di Godard sono pieni di scritte, di insegne stradali che appartengono ad una città tutta da leggere».⁷⁰ Nel nome di Godard, per Edoardo si esponeva il sogno, che fu il suo, d'una cinematografia verbale, onni-inclusiva, in cui l'immagine-movimento, inscritta nelle pieghe del *tutto*-scrivere, potesse *segnarsi*, e così rovesciarsi di segno. Ché in lui Edoardo, non è tanto la scritta, non sono tanto le scritture, ad imprimersi sul piano dell'immagine, fino a scomporlo minutamente, a imporre un montaggio interno (poniamo) finanche al singolo *frame* (così come accadeva peraltro negli anni del '63 nell'opera di visivi “di area” come Novelli, o Baruchello,⁷¹

tura che si presenta come chiusa, pianificata e che corrisponde (alla Foucault) all'ordine del discorso» – è riportato nel seminario del 2004, *Il montaggio nella cultura del Novecento* cit., pp. 18-19.

⁶⁹ Evidente, quanto rivelatorio infatti (nella prospettiva del *Tutto* di cui qui), il simbiotico proiettarsi della pratica sanguinetiana su quella godardiana, nella comune matrice Benjamin; sottolineerà ancora Edoardo, nel corso del seminario torinese del 2004, avendo riassunto l'idea benjaminiana d'un testo fatto di sole citazioni, in continuo accrescimento, quanto la sua incompiutezza fosse già inscritta nel processo (e nel progetto): «se non faccio nulla se non mostrare, allora non c'è limite all'esibizione di cose che, collegate e giustapposte tra loro, vengono ad elaborare un discorso che può evidentemente continuare all'infinito, perché ogni giorno posso scoprire un nuovo testo» (e al «*collage* di parole» di Benjamin, fa riscontro il «*collage* di immagini» di Godard: «due tipi di montaggio che rivelano la realtà»), E. SANGUINETI, *Il montaggio nella cultura del Novecento* cit., pp. 52-53.

⁷⁰ Ivi, p. 50.

⁷¹ Se con Novelli non mi risultano collaborazioni, è da citare la sequenza *T.A.T.*, con sette poesie di Sanguineti (1966-1968), dedicate a Marcel Duchamp, e quattro incisioni di Gianfranco Baruchello (Renzo Sommaruga, Verona 1968); prima uscita dopo il *Triperuno*, la sequenza sanguinetiana costituirà l'apertura di *Wirrwarr* (1972), immediatamente prima della conversione a una seconda maniera (che avverrà, nella medesima raccolta, coi *Reisebilder*, datati 1971). Assai interessante, per una pratica poetica tanto tratta dalla forma “rebus”, la natura dell'interazione ecfraistica, nei confronti di tavole (come quelle di Baruchello) che, per la loro natura composita di scrittura con figure, sembrano poter iscriversi giusto in quella prospettiva (*ars* aleatoria, sì, ma pur priva di tentazioni enigmistiche). Sulla collaborazione fra Sanguineti e Baruchello, ma anche fra quest'ultimo e Balestrini (ma soprattutto poi sull'in-

o diversamente nel montaggio insieme “pubblicitario” e asemico delle scomposte scritte “zeroglifiche” di Spatola),⁷² ma è l’articolarsi, e disarticolarsi, fotogrammatico della verbalità-oggetto, nel catalogo degerarchizzato dei suoi gesti e delle sue posture, a imporre il moto continuo e a sbalzi, *a salti*, del suo cinema della parola: da *visionare* infatti (per parafrasare Balestrini) *negli* occhi stessi, e rotativi, del linguaggio (e vedasi, al proposito lo scritto del 2006, *Rotorilievi*, intorno alla cinematografia duchampiana).⁷³ – Aggiungerei che questo d’una immagine abitata di scritte, da Sanguineti posto in rilievo tra le costanti godardiane, sembra *procedimento* assai intrinseco al concetto poetico-oggettuale di Edoardo, anche per la sua prossimità a quell’idea di *rebus*, di poesia a chiave, ludico-sibillina, di marca collagistica (e surrealistica?) anch’essa. Tavola insieme criptica e oggettualizzata (per cui il linguaggio si cosifica, letteralmente, e le cose si traducono in motti), dove le significazioni si straniano e rovesciano nella commistione d’immagini (non trasposte, a decalcomania, sulla tavola del testo, ma minuziosamente astratte e descritte) e di numeri arabi, e lettere dell’alfabeto: segni tipografici atti a rivelare (se correttamente ricomposti, risalendo dallo smontarsi enigmistico), e non seguendo altro segnale, la coerenza rimontata (ma sibillina, ancora) d’una frase.⁷⁴

terferenza della verbalità, e sulla dominanza d’una «scrittura-scrittura», nell’opera dell’artista livornese, quella pittorica quanto quella tipografica: nell’ambito d’un peculiare, inimitabile «lavoro antologico-visivo-letterario-progettante-attivo», come l’artista stesso ebbe a definirlo in un appunto del ’75), cfr. C. PORTESINE, *La “funzione-Baruchello” nella poesia della Neoavanguardia: il problema delle scritte, tra sintassi disegnativa e statuto del personaggio*, in «piano b», V, 1, 2020, pp. 132-160.

⁷² A. SPATOLA, *Zeroglifico*, Sampietro, Bologna 1966 (ma cfr. anche ID., *Poesia da montare. Puzzle Poem*, Sampietro, Bologna 1965).

⁷³ E. SANGUINETI, *Rotorilievi*, in ID., *Cultura e realtà* cit., pp. 204-208 (le pagine furono scritte per il catalogo di una mostra milanese, edito da Skira). Un altro tipo di montaggio, dei quattro su cui Sanguineti si sofferma, nel seminario del 2004, *Il montaggio nella cultura del Novecento*, valorizzandoli come esempi di *strutture aperte* (in una prospettiva che oppone tale tecnica alla “chiusa” sintassi tradizionale – anche filmica – e in quanto tale estensibile al di là del mero *medium* cinematografico nel suo investire «qualsiasi comunicazione intersoggettiva»), è quello antinarrativo del primo Buñuel, dal regista concepito assieme a Salvador Dalí (le altre tipologie considerate, sono quella di von Trier, e, ovviamente, quella di Ejzenštejn). In *Sanguineti’s song. Conversazioni immorali*, a cura di A. Gnoli, Feltrinelli, Milano 2006, pp. 73-74, lo riassumeva in questo modo: «ci sono scene totalmente insensate: indicazioni di tempo che non corrispondono a nessun tipo di racconto, salti temporali che non hanno nessuna spiegazione. È puro montaggio».

⁷⁴ Mi riferisco, naturalmente, in primo luogo a diversi dei testi compresi nella sequenza di *Rebus* (1984-1987), nonché di *Glosse* (1986-1991), ora entrambe in E. SANGUINETI, *Il gatto lupesco* cit.

Inutile, forse, ulteriormente insistere su quanto il concetto (antisintattico) di montaggio, e s/montaggio, abbia inciso sull'intera prassi sanguinetiana: dal prodigioso album dell'infante, fino al grandioso ipermontaggio multiplo *dal vivo* (da *vee-jay* consumatissimo quale Edoardo è *sempre* stato, di fondo) ossia lo "spartito per una esecuzione polifonica e multimediale" nella Sala Borsa di Bologna, nelle cinque giornate del dicembre 2005, per un *Ritratto del Novecento*.⁷⁵ Principio (di marca dada, e anarchica ancora,⁷⁶ assai più che costruttivista)⁷⁷ di scardinamento di ogni «codice selezionato», onnipervasivamente, «il montaggio non è altro che la messa in evidenza del fatto che tutto è citazione, nel senso che tutto è combinazione di codici»;⁷⁸ con esso – Edoardo, icastico, riassume – «salta tutto», nel nome d'una «rottura del continuo», nella macrotestualità d'un sistema-mondo che si trama d'infinito citazioni.⁷⁹ Anche qui, e necessariamente, il modello assemblatorio del *Tutto* si rivela il principio di attrazione, dico calamitante, che è la storia stessa del testo di Sanguineti, nel suo tutto multiverso es-porsi. – Superficie-magnete d'un Testo di continuo riaperto; in cui *tutto*, nelle infinite figure e possibilità, s'incolla nel suo ordine reticolare-espanso, e nelle stesse griglie delle sue necessarie, critiche s/composizioni.

⁷⁵ La relativa documentazione è raccolta nell'omonimo volume a cura di N. Lorenzini, con uno scritto di A. Guglielmi, Manni, San Cesario di Lecce 2009; ultimo volume, se non erro, pubblicato con l'autore in vita.

⁷⁶ In E. SANGUINETI, *Elogio dell'anarchia* cit., p. 268, il principio del montaggio, accanto a quello di straniamento e all' «economia della carnevizzazione», figura come una delle «forme linguistiche elaborate dalle grandi avanguardie anarchiche per permettere a noi la presa della parola tra *choc* e parodia e rovesciamento».

⁷⁷ Uno dei quattro tipi su cui Sanguineti si sofferma, nel seminario del 2004 sul montaggio, valorizzandoli come esempi di *strutture aperte* (in una prospettiva che oppone tale tecnica alla "chiusa" sintassi tradizionale – anche filmica – e in quanto tale estensibile al di là del mero *medium* cinematografico nel suo investire «qualsiasi comunicazione intersogettiva»), è quello antinarrativo del primo Buñuel, dal regista concepito assieme a Salvador Dalí (le altre tipologie considerate, oltre a quella di Ejzenštejn ovviamente, sono quella «a scatti», già citata, di Godard, e quella di von Trier, regista da Edoardo particolarmente amato, fra quelli emersi negli ultimi decenni). In *Sanguineti's song. Conversazioni immorali* cit., pp. 73-74, in questo modo riassume la tipologia dalí-buñueliana: «ci sono scene totalmente insensate: indicazioni di tempo che non corrispondono a nessun tipo di racconto, salti temporali che non hanno nessuna spiegazione. È puro montaggio».

⁷⁸ E. SANGUINETI, *Per una teoria della citazione* cit., p. 346.

⁷⁹ *Ibid.*: «Vedere Benjamin, teoria dello *choc*, rottura del continuo, e questo è il sistema comunicativo. Non è necessario essere andati al cinematografo per vivere di montaggio».

Alla base infine dell'idea di montaggio, è per Edoardo, ancora, la forma-catalogo. Che include ogni suo *fuori catalogo* naturalmente.⁸⁰ Così, con riferimento alla proverbiale immagine del “fortuito incontro” di cui ci dice il canto sesto del *Maldoror*, ci rivela lui, nel seminario torinese del 2004: «una fonte di ispirazione potrebbe essere costituita proprio da un catalogo in cui si trovano gli oggetti più diversi messi uno dopo l'altro». Più volte Berio stesso, parlando del testo (a lui destinato) di *Laborintus II* (1965: per voci, strumenti e nastro magnetico, in occasione del settecentesimo anniversario della nascita di Dante), insiste sulla natura di catalogo, enciclopedico-citazionale, che è alla base del suo comporsi e *montarsi*: «Il testo di Sanguineti è [...] concepito un po' nello spirito del catalogo medievale: è anch'esso, come la musica, una carrellata che si sposta lentamente, ma con saltuarie discontinuità (veri e propri cambiamenti di scena poetici), dalle *Etimologie* di Isidoro di Siviglia a Sanguineti stesso».⁸¹ Ma certo, accanto al paradigma medievaleggiante, e medievista, la forma catalogo – tradotta in vorticoso estro elencatorio, accumulazione, spitzeriana “enumerazione caotica”, o analitica anche, ma comunque onni-inclusiva, e riaffiorante persino (per contrazione?) nel pre-tombale *cataletto*,⁸² – è, certo, il modo portante della letteratura barocca. Di neo-barocco, Edoardo espressamente parla in tempi non sospetti, fin nel '59 cioè, a proposito di Baj:⁸³ e sappiamo quando determinante e spesso simbiotico, fin da quel '51 della «nascita» nucleare, fosse il suo rapporto con l'opera di questo pittore – al punto che proprio nel nome di Baj è giocata la più spettacolare performance “neobarocca” dell'*Alfabeto apocalittico* (la dominante leporeambica,⁸⁴ riscontrabile qui, è probabilmente estensibile alla quasi totalità dei titoli dedicati a Baj; ma non certo soltanto a quelli di lui). Certo, sarebbe auspicabile, in differente sede, seguire il duplice corso d'un neobarocco sanguinetiano: giuocato nella poesia portan-

⁸⁰ La trasversale sequenza così titolata (*Fuori catalogo*, 1957-1979) si trova in E. SANGUINETI, *Segnalibro* cit.

⁸¹ Cito, qui, da L. BERIO, *Intervista sulla musica*, a cura di R. Dalmonte, Laterza, Roma-Bari 2007 [edizione digitale: ottobre 2015], sez. 5: *Il mestiere di compositore* (la Nota del compositore, per il programma di sala della prima esecuzione, Spoleto, Teatro Caio Melisso, 11 luglio 1968, è compresa in E. SANGUINETI, *Per musica*, a cura di L. Pestalozza, Ricordi-Mucchi, Milano-Modena 1993, p. 66).

⁸² «dato per letto tutto il cataletto (a doppio fondo, e a doppio senso)», E. SANGUINETI, *Cataletto* [1981], sez. 9, in ID. *Segnalibro* cit., p. 341.

⁸³ E. SANGUINETI, *Situazione di Baj*, in «Evento», aprile-luglio 1959, 78, pp. 32-33; riportato in *Pretesti ecfrastrici* cit., pp. 57-58.

⁸⁴ Cfr. R. BOGLIONE, *Leporeo Liminale, Sanguineti Sconfinato*, in *Album Sanguineti* cit., pp. 23-25.

te, nel modo più nel moto perpetuo di infinita *variatio* protratto nell'arco dell'unico-poemare (della seconda maniera, dai *Reisebilder* in avanti), il suo *continuum* frattalizzato dal ricorso alle diverse occasioni-spinta, diaristico-narrative, o basilarmente aneddotiche (la poetica del «piccolo fatto vero», espressa in *Postkarten* sez. 49: un *fatto*, che – sappiamo già, dalla casella ultima del *Giuoco dell'Oca* – è anch'esso in verità un oggetto fra gli oggetti);⁸⁵ e, diversamente, nella poesia *fuori-catalogo*, o *fuggitiva*, o *vario-eventuale*, o direttamente in *ecfrasi* (titolo della sequenza '82-'90), dichiaratamente d'occasione, per dediche in larga misura ecfrastriche, proprio, oltre che, assai spesso, acrostiche. Testi, questi, in cui la sinopia (cioè a dire l'occasione, il manufatto originale – visivo, di norma – e la verbalità stessa “rifacitoria” che la perimetra) rimane a esporsi in un primo piano spesso sibillino o comunque enigmisticamente a chiave (sottratto che è l'oggetto del “rifacimento”, o del ripercorrimiento ecfrastrico).⁸⁶ – Noterei, qui, semplicemente che per la precedente e più *caotica* fase, il discorso è ancor più complesso (e impossibile comunque da sviluppare in questa sede); basterà sottolineare come la traccia pound-eliotiana di un “rovinismo” allegorico, strutturante l'*opus metricum* d'esordio nelle sue varie atomizzazioni e devastazioni,⁸⁷ vada a ricongiungere la pratica barocca (nella prospettiva benjaminiana, specie del *Dramma barocco tedesco*, pubblicato nel 1928 – ma non sembrano esservi elementi che indichino che Sanguineti in quegli anni '50 abbia potuto incrociare quel testo)⁸⁸ a un modello dantesco, attraversato proprio sulla scorta dei due grandi imagisti. Ma vi si aggrega (seguitando sulla linea continiana, allora in piena formazione, che Edoardo discuterà nel succitato saggio del '96 sul plurilinguismo novecentesco) una traccia ulteriore, che andrà a incidere, a posteriori, sulla titolazione del trittico esordiale, il *Triperuno* appunto: quella d'un “espressionismo” comico-anticlassicista, esemplificato nel nome di Folengo, e appunto, *comicizzandola* anche oltre la stessa *Comedia*.⁸⁹

⁸⁵ Si veda *supra*, nota 37.

⁸⁶ Cfr. C. PORTESINE, *L'ecfrasi ai tempi del medium fotografico* cit.

⁸⁷ «These Fragments I have shored against my ruins», secondo il proverbiale motto a suggello di *The Waste Land*.

⁸⁸ Per una considerazione della dominante allegorica al tempo di *Laborintus* (e dell'intiero *Triperuno*), vedasi fra l'altro G. CARRARA, *Il chierico rosso e l'avanguardia. Poesia e ideologia in 'Triperuno' di Edoardo Sanguineti*, Ledizioni, Milano 2018, specialmente il capitolo 3, dedicato a *Laborintus* (e in particolare le pp. 69-107, su *Polisemia e allegoria* e su *Allegoria e alchimia*). Va rilevata, a ogni buon conto, la natura bruniana del titolo della terza anta del trittico, *Purgatorio de l'Inferno*, tratto da un perduto dialogo del Nolano.

⁸⁹ Tommaso Lisa, nell'approfondire la componente neobarocca del discorso sanguinetiano (in connessione, e divergenza, rispetto ad Anceschi, ma anche rispetto a Giovanni Getto,

Non posso però esimermi dall'almeno citare l'attenzione da Edoardo prestata – oltre che al neobarocco (e nucleare, patafisico) suo contemporaneo – nei confronti di secentisti propriamente detti. Ma in particolarissimo sul Redi, parassitologo, al cui *Bacco in Toscana* egli dedicò non molte ma fondamentali pagine;⁹⁰ rilievi sulle «sequenze montate a collage», sul «movimento di sterminato catalogo, di inventario potenzialmente illimitato, a collana aperta e indefinita», sul *congiungersi e fondersi* (nel «barocco rediano») d'una «strepitosa invenzione musicale» e una «non meno straordinaria manipolazione del materiale verbale»... E poi un lavoro di «progressivo rigonfiamento a schidionata»: al quale (a rimanere nell'ambito della produzione poetica sanguinetiana) è da ascrivere probabilmente il *modus* compositivo della fase laborintica, ma non, mi pare, quel getto, ossia il marciante *continuum* proprio della seconda maniera diaristico-relazionale (mentre la maniera ludico-occasionale, incluso il *labor* patafisico-alfabetizzante, sembra meglio riconducibile, allora, alle «schidionate» palazzeschiere di cui sopra).

Di fatto, nella selva selvaggia e ringhiottente delle soluzioni e direzioni, *tutto* ci dice (a dispetto della natura «a chiave» di molti testi, la cui filigrana resta in ogni caso il rebus) di una prassi testuale, un *poiein*, che non è dato propriamente *interpretare* (anche perché l'interprete, sulla sua scena, è appunto lì, ad esibirsi senza infingimenti ma appunto facendo ruotare dispositivi sintattici, agendo *mises à nu* di veritiere finzioni) ma in cui piuttosto è richiesto di (criticamente) risiedere: posizionarsi, ecco, giusto all'interno del dispositivo (oggettuale), nel suo stesso moto rotativo. Alla maniera, potremmo dire, del *dreamer* di Kurosawa, che si trova ad abitare in impropria, e cioè ossessa e ammagata, *flânerie* le tele di Van Gogh; o invece, tornando sul *Giuoco dell'Oca*, alla «grande bara» (che è la Cassa Sistina di Ceroli, poi, notoriamente) in cui l'*io*, il narrante, è rinchiuso giusto nell'incipit del romanzo, sua sola casella inamovibile; quella bara (con

primo maestro di Sanguineti), rileva che in lui si tratta di «un Barocco impuro e mirabolante, che pone in evidenza la frattura epistemologica degli schemi conoscitivi, un Barocco novecentesco “anarchico” che tenta di dire l'indicibile poggiando sull'empiria sensoria». T. LISA, *Le Poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi. Linee evolutive di un'istituzione della poesia del Novecento, con un'appendice di testimonianze inedite e testi rari*, Firenze University Press, Firenze 2007, p. 268.

⁹⁰ E. SANGUINETI, *Un Bacco barocco*, intervento introduttivo a F. REDI, *Bacco in Toscana*, Motta, Milano 1990, ora in E. SANGUINETI, *Cultura e realtà* cit., pp. 88-94 (da cui traggio le citazioni a seguire).

l'io ivi "ridotto") da forse intendersi, anche, come *senhal* dell'allegorismo del moderno.⁹¹

Nel segno-vinavil dell'archetipico raccoglitore di *Tutto*, atto ad assimilare, collosamente, chi si attenti a sfogliarlo e tattilmente ripercorrerne e sbalzi e colature, vanno a ricondursi insomma i vari esiti della testualità sanguinetiana, nella sua stessa vocazione di *tester*: del dato culturale interrogato: e *tester* così, del suo medesimo lettore, affondante *in rebus* a provare "scollare", impropriamente, i vari strati del palinsesto. A meramente attenersi (a questo punto, ormai) ad alcune titolazioni esemplari di alcune sezioni, a partire almeno dagli ultimi anni '80: dai *Rebus* (di *Bisbidis*) si trapassa alle *Glosse* (di *Senzatitolo*), e da queste alle *Cose* (raccolta a sé, stavolta): serie, entrambe, che dal paratesto in primis (in maniera meno evidente dal loro svolgimento discorsivo) sembrano deporre la vocazione relazionale delle serie post-*Triperuno*, e casomai ripiegarsi sul loro reificati enigmi. Ma, quanto a titolazione, la serie che sembra meglio rivelatoria del massimalismo pullulante che è del Sanguineti IperTutto, quale risalito dal quaderno (dai quaderni?) d'infanzia, è forse *Fanerografie* (sezione datata 1982-1991, di *Senzatitolo*). Concetto onni-inclusivo quanto aleatorio nel suo appello alla piena visibilità; se il greco φανερός, valendo per "visibile, manifesto", rimanda alla sfera dei *phaenomena*, il lemma acquisì una peculiare, quanto aleatoria, centralità nell'ottica di Charles Sanders Peirce, il quale giunse a fondare una "faneroscopia" (a contrasto della fenomenologia propriamente detta), intendendola (riassumo assai sommariamente) come totalità niente di meno che del *tutto*, di qualunque cosa: *tutto ciò che può venire davanti alla mente in qualsiasi senso* ovvero, poi, la somma totale di *tutti* i contenuti della coscienza umana (che si tratti o meno di cose reali), posta ancor prima della mente.⁹² Non c'è tempo qui per addentrarsi nella specificità di questi 41 pezzi unici, assai mosso e imprevedibile catalogo di modi, metri, tombeaux, hommages, variazioni, laude, imitazioni (contenente alcuni dei più straordinari episodi di quel periodo sanguinetiano); rileverei giusto però lo slittamento, dalla faneroscopia, alla fanerografia: non si tratta, potremmo dire, di percepire, anche l'irreale,

⁹¹ «L'allegoria barocca vede il cadavere solo dall'esterno, Baudelaire lo rappresenta dall'interno», è l'assai celebre motto benjaminiano (*Passagenwerk*, I, 417), W. BENJAMIN, *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di G. Agamben, Neri Pozza, Vicenza 2012, p. 101.

⁹² Desumo la definizione dal *Commens* – Digital Companion to C.S. Peirce, www.commens.org (url consultato il 4/3/2021), dove si riportano le relative citazioni tratte dalla totalità degli scritti del filosofo.

anche l'invisibile, riposto nel fluttuante mondo delle idee, ma di *scriverlo*, e (articolato *per verba*) renderlo oggettivo, o finanche, oggettuale.

Ma naturalmente, non posso risucchiare, nell'esiguo spazio di queste pagine, la moltitudine di soluzioni e posizioni che saltano fuori, in pop-up, a getto continuo, dalla cornucopia di quelle compulsioni coltivate in quel tempo vinilico d'infanzia (libro d'immagini e libro animato); e probabilmente, dalla precoce consapevolezza dell'era, se non sempre necessariamente, *atomica*, di certo atomizzante (disgregante il senso, benjaminiana-mente, dell'Esperienza), in cui la storia, e al pari l'identità dei fagocitati in essa, sarebbe precipitata... Ché la pressoché *totalità* degli esiti e dei *phaenomena* per cui si dispone la messa-in-scena della parola sanguinetiana, sembra infatti sortire da quel germinale ipercatalogo-contenitore di *Tutto*, e dal gesto d'infanzia che adesso fantasmiamo; e la stessa complessione dell'io *storicamente* diviso (sulla smontata scena-mondo di un «oggettivo “esaurimento” storico»)⁹³ sintatticamente (montaggisticamente) «aperto», io come storia (smembrata) di un corpo⁹⁴ (corpo-*corpus*, unico e multi, sensorialità verbale che si pronunzia dal fondo delle *tenebre* – così nelle *Storie naturali*, – sul punto di putrefarsi/mineralizzarsi in qualità di *corpse* – così nella quarta rembrandtiana *Mauritshuis*, o nell'incipit del *Giuoco dell'Oca* – o forse in teschio, *Mauritshuis* sez. 7, *Pieter Claesz*), l'«ego labile e lapsile» (secondo il motto della prima, straordinaria, delle *Glosse*), quel personaggio-io che, istrionico e incoeso, colto nelle pirotecnie (*incendiarie*, proprio) del degradarsi o riducendosi sulla soglia (semi-beckettiana) d'una *vociferante* inesistenza,⁹⁵ quel pronome-io esibito, cosificato, smembrato, moltiplicato, *abbassato* ovunque (attraversato/rovesciato il gaddiano «bambolotto d'una credulità tolemaica»:⁹⁶ non mai il luogo d'una unità-feticcio, ma quello della stessa, critica *dissociativa* molteplicità), è il soggetto-maschera dell'intiero sanguinetiano teatro-della-parola

⁹³ E. SANGUINETI, *Poesia informale* cit., p. 202.

⁹⁴ Così («l'io come storia di un corpo») leggevamo, in caratteri verdi su fondo bianco, nella fascetta-manifesto di *Storie naturali* cit.; labile striscia di materiale tipografico, destinata a disperdersi, o a farsi – a tutti gli effetti – il segnalibro di quel testo.

⁹⁵ Per una «funzione Beckett» nel teatro e nella narrativa di Edoardo, cfr. L. WEBER, *Tra Belacqua e Mastro Adamo: il dantismo beckettiano di Edoardo Sanguineti*, in ID., *Con onesto amore di degradazione. Romanzi sperimentali e d'avanguardia nel secondo Novecento italiano*, Il Mulino, Bologna 2007, pp. 206-220.

⁹⁶ Secondo il proverbiale passaggio di *Come lavoro* [1950], in C.E. GADDA, *Saggi, giornali, favole e altri scritti*, vol. I, a cura di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Garzanti, Milano 1991, pp. 427-443: 431.

(che sia programmato o meno, questo, per eseguirlo sopra una empirica scena). «Io clonato, acorporeo, cadaverizzato, azzerato, anonimo e amorfo», a fronte d'un «mondo in frantumi» (Lorenzini).⁹⁷ Dal crogiolo del quaderno *Tutto* sembra pullulare, persino, quella predilezione (solo apparentemente occasionale, e simil-teatrale comunque) al “dialoghetto” di marca “operettistica”, leopardiano-luciana: che viene in luce in zone periferiche ma non meno significative dell'opera sanguinetiana; per cui citerei almeno, seppur deprivate di quella divagantemente umoristica funzione “moraleggiante” che è propria del genere,⁹⁸ le quattro *Interviste impossibili*, mandate in onda da RadioRai nell'agosto del '74. Dove (nell'ordine cronologico del personaggio, non però della sua “entrata in scena”, cioè della messa in onda) gli intervistati sono Socrate, Francesca da Rimini, Vincenzo Monti, Sigmund Freud.⁹⁹ Si tratta, anche qui, di un catalogo, *per exempla*, della propria (di Edoardo) autobiografia intellettuale; come in tutte o quasi le *interviste* degli altri (Arbasino, Calvino, Ceronetti, Eco, Malerba, Manganelli...), la voce intervistante corrisponde alla voce stessa dell'autore in dialogo col personaggio interpretato.¹⁰⁰ Nello specifico caso di Edoardo, tramite la performance attoriale della messa in scena di un riconoscibile, esibito sé-personaggio (nel giuoco autodimidiantesi di un io/me, oggettualizzato comunque), parodizzantesi (in discretissime autodegradazioni) nell'interazione con l'illustre parodizzato, i quattro “tempi” dialogici segnano le linee portanti di una sorta di enciclopedia minima

⁹⁷ Frantumi (precisa Niva Lorenzini) esplosi tra simulacri di datità e trionfo del sostitutivo, dell'impermanente, dell'artificiale». N. LORENZINI, “Adesso tu mi domanderai...”: *Sanguineti e la fascinazione del niente* cit., p. 30. Per la tangibile qualità fisico-corporea, sempre tuttavia ai limiti dell'autofagocitatorio e dell'azzerarsi, della scrittura di Edoardo, cfr. peraltro, della medesima, *Corpo e poesia nel Novecento italiano*, Bruno Mondadori, Milano 2009.

⁹⁸ Così di fatto in Sanguineti anche; a partire dai *Giornalini* in avanti, ma particolarmente poi, in poco meno di una ventina di casi, nei *Taccuini* per «Rinascita», usciti fra il maggio 1985 e il gennaio 1987, e raccolti in «Poetiche – Rivista di letteratura», 3, 2007, pp. 413-475, *Nota* introduttiva e cura di L. Weber (il quale tornerà su quei testi: *I “Taccuini” di «Rinascita»: la tentazione del dialogo*, in *Edoardo Sanguineti: ritratto in pubblico* cit., pp. 79-93).

⁹⁹ Messe in onda, rispettivamente: 8 agosto 1974, 5 agosto 1974, 21 agosto 1974, 28 agosto 1974.

¹⁰⁰ Gli attori essendo, nell'ordine: Paolo Bonacelli, Laura Betti, Eros Pagni, e di nuovo Paolo Bonacelli (la regia è quella, sempre, di Andrea Camilleri). I testi sono leggibili ora nell'edizione integrale de *Le interviste impossibili. Ottantadue incontri d'autore messi in onda da Radio Rai (1974-1975)*, a cura di L. Pavolini, con una «Intervista delle interviste» ad Andrea Camilleri, Donzelli, Roma 2006.

quanto (savinianamente) straniata della formazione intellettuale di lui, in alcune delle sue più esemplari (e persino, inaspettate) proiezioni.¹⁰¹

Eppure, in questa sarabanda in danzante, iperfratta fuga dalla cornucopia o spirale del Tutto, dallo sfogliarsi del quaderno d'immagini (dallo scollarsi/strapparsi stesso, dalla selva dei quaderni, dei frantumi delle immagini), ciò che resta, che persistentemente si *espone* sulla scena-mondo di questo Testo in continua espansione, è il materializzarsi, sempre invocato, e non a esorcismo (non sempre), del «nulla»: o meglio (dopo *Laborintus*, nel cui *fango* si trascinano anche i detriti degli esistenzialismi), del «niente».¹⁰² O inversamente, potremmo dire; la risalita (oniroide?) di un *pluriemulsionato* Tutto dal fondo (amniotico?) d'un Niente; forse *del* Niente: in forma di sguardo, a scrutare dal folto di tenebra. E l'attesa – vagheggiata e sempre rinviata, implacabilmente osteggiata come fosse chisciottesco mulino a vento, ma corteggiata nella selva degli «angoli morti» del Testo, – l'attesa del riassorbirsi dentro il «vuoto oscuro», lo «Zero».¹⁰³ Che è forse il punto stesso, in cui l'ipertutto, l'ipertesto, smette di replicarsi nella tempesta delle sue relazioni: e il mare-melma ancora

¹⁰¹ Di fatto, ciascuna delle 4 stazioni corrisponde a cruciali nodi della formazione intellettuale sanguinetiana: dall'origine socratica del modo dialogico-operettistico, qui risolto in esilarante chiave di meta-intervista con Socrate; all'*Inferno* dantesco già qui attualizzato nell'era diciamo del fotoromanzo, e riattraversato in un esilarante sketch, tre lustri prima del "travestimento" di *Commedia dell'Inferno*, che verrà messo in scena da Federico Tiezzi; all'anti-modello Monti (già però fra i più paradossali «obiettivi della [...] onniscienza» dell'Edoardo ragazzo, e in quanto tale responsabile – almeno in parte, e sicuramente a contrasto – della formazione poetica sanguinetiana), figura aliena quanto improbabile di miglior *faber* colto in un interminabile e sempre più tronfio nonsensico *labor limae* variantistico; fino a Sigmund Freud in persona, incontrato in una seduta folta di atti mancati, in una gag degli equivoci mirata a produrre il più improbabile dei transfer: con Sanguineti che «con un grido, terribile, di pianto, ma un grido sommo, un po' strozzato, quasi livido, diafano» – secondo la didascalia programmata da questo Freud dell'oltremondo – pronunzierà la più assurdo, per lui, delle battute: «Papà, papà, papà, papà» (sul tema, inverso, della paternità sanguinetiana, cfr. E. Ó Ceallacháin, "Pessimo me, come padre": *Paternity in Sanguineti and the Novecento tradition*, in «Modern Languages Open», 1, 1, 2020, pp. 1-27).

¹⁰² Di cui si computano 90 occorrenze nelle sole raccolte comprese nel *Gatto lupesco* (14 nel solo *Novissimum Testamentum*): più un «annienti», più, soprattutto, lo «nientifica» su cui si chiude *L'ultima passeggiata*; contro l'unica di «nulla», nell'ultimo verso della *N* di *Alfabeto apocalittico*: «nero su nero, & niente, & nulla, & no:».

¹⁰³ Così nel cap. LXXXI di *Capriccio italiano*, in E. SANGUINETI, *Smorfie* cit., p. 86. Lo Zero è l'ultimo "lemma" dell'*Abecedario* in video (di cui sopra). Per questo periferico-cruciale «angolo morto», non posso che rimandare, veramente *in toto*, alle fondamentali pagine di Niva Lorenzini, "Adesso tu mi domanderai...": *Sanguineti e la fascinazione del niente* cit.

e diversamente si allarga dell'«entropia testuale», nel parcellizzarsi definitivo dei suoi *atomi*.¹⁰⁴

E, ultima acrobazia (estremo ribobolo): l'*horror vacui*, farsi calamita del vuoto. Così, estrema insegna, e proiettivamente postuma allegoria, è possibile ancora che un dimidiato Tutto, nel seno stesso del già mineralizzato Niente, continui a pronunziarsi; nel motto del teschio di Pieter Claesz, posto in *explicit* del *Mauritsbuis*: «e poi, è vero, certo: qui tutto è niente: / (e questo niente è tutto:»

E dell'infinità di questa eco risalita dal niente-tutto, dal tutto-niente, nelle tempeste del suo relazionarsi (e relazionarci) così come nella atomizzante deriva delle relazioni, non possiamo, noi, che restare in ascolto.

¹⁰⁴ Nella visione di Paolo Fabbri (in un'importante conversazione con Milli Graffi sul *Giuoco dell'Oca* e sull'*Orologio astronomico*, in «il verri», n. 29 cit., pp. 23-49: 25), per Edoardo la morte si presenta «come un'entropia testuale; come il passaggio dalla tensione binaria delle cose e del linguaggio alla perdita d'informazione e di senso del termine unico, privato di relazioni».

Franco Prono

UNA TESTIMONIANZA SU EDOARDO SANGUINETI

«Un Seminario sul cinema? Lo farò molto volentieri. È un'ottima occasione per intraprendere qualcosa che non ho mai fatto in tutta la vita. Confesso che alla mia età sono stufo di continuare a parlare di Dante: è ora che parli di Buñuel e di Godard». Più o meno con queste parole Edoardo Sanguineti accettò la mia proposta di tenere un Seminario presso il DAMS dell'Università di Torino su un argomento a sua scelta nel campo del cinema.

Era la prima volta che incontravo il grande poeta e italianista e l'occasione mi fu offerta dalla serata inaugurale (21 marzo 2001) della manifestazione *Turin, berceau du cinéma italien*, da me organizzata insieme a Stefano Della Casa al Centre Georges Pompidou di Parigi. Per quella serata ci era stata chiesta la proiezione di un breve video che illustrasse il tema dell'iniziativa: la storia del cinema fatto in Piemonte dall'anno 1900 al 2000. Stefano ed io scegliemmo un regista che ci sembrava adeguato al tempio parigino dell'arte contemporanea: Ugo Nespolo, artista molto conosciuto anche all'estero, il quale negli anni Sessanta aveva realizzato alcuni bellissimi cortometraggi d'avanguardia nel clima degli sperimentalismi dell'epoca, mutuati dall'*underground* americano. Nespolo si dedicò con entusiasmo all'impresa, selezionò alcune sequenze di una quindicina di film e chiese all'amico Sanguineti di scrivere il testo del video, intitolato *Film/a/TO*. L'apporto di quest'ultimo fu non solo quello di "sceneggiatore", ma anche quello di "attore" che "dice" il testo e appare fisicamente in quasi tutte le inquadrature, mentre in sovrimpressioni scorrono velocemente le parole da lui pronunciate (tradotte in francese), scritte in caratteri di vari colori e dimensioni.

Questo video non cade nelle banalizzazioni dei tradizionali messaggi promozionali, ma interpreta ad alto livello l'impegno di comunicazione richiesto dal Beaubourg: offrire un panorama di cent'anni di cinema piemontese. Suggestioni, emozioni, invenzioni vengono create dal poeta e messe in scena

dal pittore. Sanguineti dà vita così ad una *performance* ironica e raffinata, imponendo la sua figura esile, il suo importante naso, le sue lunghe mani (quasi sempre impegnate a reggere una sigaretta), il suo sguardo luciferino, mentre “recita” con grande divertimento. A ognuna delle inquadrature selezionate egli dedica una coppia di lunghi versi che non intendono descrivere o interpretare i film a cui esse appartengono, ma sembrano sviluppare una sorta di “riflessione sinteticamente acrobatica” che apre inattese e talvolta sorprendenti chiavi di lettura a livello di narrazione audiovisiva. Questi versi aprono spiragli di senso e terminano sempre con due punti, come a dire: “c’è dell’altro, ma per ora basta così”. È evidente che a Sanguineti non mancano capacità attoriali: si veda come sorride o come sembra distrarsi, come finge di incespicare o di stupirsi, per tornare subito dopo serissimo.

Dopo la conclusione della serata inaugurale al Centre Pompidou, una conversazione nel ristorante all’ultimo piano dell’edificio insieme a Nespolo e Sanguineti mi rivelò la passione cinefila di quest’ultimo e la sua notevole competenza in campo cinematografico. Gli rivolsi allora il già citato invito a tenere un Seminario sul cinema e immediatamente lui non solo accettò, ma indicò già il titolo, *Il montaggio nella cultura del Novecento*, che subito mi entusiasmò perché riconosceva l’importanza del linguaggio cinematografico (in particolare il *montaggio*) in rapporto con gli altri settori della cultura.

Già in precedenza avevo rivolto un simile invito a personalità della cultura: letterati, artisti, musicisti come Gianni Celati, Guido Ceronetti, Franco Battiato, Paolo Conte e Gianni Vattimo. Sono convinto che sia molto stimolante sentir parlare di cinema studiosi e artisti attivi in altre discipline, in quanto gli esperti di cinema elaborano i loro discorsi in modo per lo più prevedibile, secondo schemi teorici e analitici a cui sono/siamo abituati, mentre capita spesso che scrittori, poeti, pittori, filosofi offrano approcci nuovi e originali. Talvolta essi fanno degli errori di interpretazione, non colgono alcuni importanti dettagli del linguaggio audiovisivo, ma credo che sia molto interessante prendere in considerazione il loro punto di vista originale e inconsueto. Sono convinto che mentre nel settore scientifico è oggi necessaria una specializzazione in particolari campi di indagine, in quelli umanistici e artistici non dovrebbe esistere una simile specializzazione, ma un continuo dialogo e confronto reciproci tra discipline e linguaggi diversi.

Edoardo Sanguineti ha risposto in modo splendido alle mie aspettative, impostando il suo Seminario in maniera multidisciplinare. Egli da un lato ha riconosciuto la rilevanza fondamentale del cinema in tutta la cultura del Novecento poiché questo mezzo espressivo ha inaugurato un modo nuovo di vedere la realtà, dall’altro ha privilegiato un particolare periodo della storia del cinema, quello dalla metà degli anni Venti ai primi anni Trenta,

quando si sono realizzate sperimentazioni di altissimo livello, in sintonia con la cultura letteraria e visiva delle Avanguardie storiche. Queste aspiravano a penetrare nel cuore della realtà per scoprirne l'essenza profonda e misteriosa, e il cinema possedeva la capacità di svelare l'*oltre* del visibile e dell'udibile. In particolare il cinema e la letteratura, secondo Sanguineti, sono forme espressive autonome, dotate di linguaggi molto diversi, le quali non possono che trarre giovamento da un confronto reciproco sulla base di un modo non tradizionale di vedere il mondo. Se la funzione fondamentale del romanzo è di *raccontare storie* e quella del cinema è di *mostrare immagini* (e far sentire suoni), la componente narrativa all'interno dello spettacolo audiovisivo può anche essere quasi o del tutto assente, come dimostrano tutte le Avanguardie dal Futurismo all'Underground. Un film insomma raggiunge il più alto livello espressivo non quando pone come principale centro di interesse il *contenuto*, la *storia*, ma quando offre allo spettatore un elevato livello di *visionarietà*.

Iniziando il suo Seminario, Sanguineti ha affermato di non essere un «esperto di cinema», ma di aver avuto «dei trascorsi da cinefilo in giovinezza»; appare però chiaro, sia ascoltando le sue lezioni, sia prendendo in considerazione molte pagine delle sue opere, che la sua competenza non deriva soltanto da una cinefilia giovanile. Il mezzo audiovisivo lo ha sempre interessato «come linguaggio piuttosto che come mezzo di narrazione o di rappresentazione spettacolare», in accordo con la poetica delle Avanguardie di ogni epoca. Affermava di avere scarsa conoscenza del cinema contemporaneo, ma ammetteva di amare molto Ciprì e Maresco e di avere una «predilezione senile» per Lars Von Trier. D'altra parte, il fatto che avesse in casa una piccola cineteca costituita da più di 700 film in dvd e videocassetta dimostra che, anche se negli ultimi anni aveva diradato la frequentazione delle sale cinematografiche, acquistava i film che suscitavano il suo interesse e li vedeva a casa sullo schermo televisivo.

Tutto il Seminario, coerentemente con il suo titolo, aveva come tema centrale il *montaggio* nella sua accezione più ampia, che abbraccia tutti i settori della cultura e dell'arte. Sappiamo che la categoria del montaggio è presente nel pensiero critico di Sanguineti ed è alla base della struttura stessa di alcune sue opere (ad esempio, un "montaggio" caotico ma non casuale, razionale e programmatico costituisce la cifra stilistica di testi quali *Il giuoco dell'oca* e *L'orologio astronomico*). Egli teneva a dimostrare che, anche se si è cominciato ad utilizzare il termine *montaggio* con l'avvento del cinema che lo ha riconosciuto come suo fondamento linguistico e strutturale, il concetto di *montaggio* appartiene – magari inconsciamente – ad artisti di ogni epoca. Il primo esempio di uso cosciente della categoria del montaggio in ambito

letterario, secondo Sanguineti, è il passo dei *Chants de Maldoror* di Lautréamont dove l'autore cita, come esempio di bellezza, l'incontro casuale sopra un tavolo di dissezione anatomica di una macchina da cucire e di un ombrello. Questo *montaggio* di elementi eminentemente visivi sembra un *collage* simile a quello rinvenibile nella *pop art* e in molte opere di Rauschenberg che sono costituite dall'assemblaggio di elementi pittorici con oggetti di vario genere. Così, a partire dagli anni Venti la categoria del montaggio è stata elaborata a livello teorico e messa in pratica nel campo del cinema, e parallelamente essa è stata utilizzata in romanzi, poesie, opere pittoriche e musicali, da Joyce all'*École du regard*, da Satie a Stockhausen, da Ejzenštejn a Buñuel, da Godard a von Trier.

Forse l'importanza del Seminario non è stata compresa in pieno dai nostri studenti, anche se ho l'impressione che Sanguineti abbia cercato di esprimersi in modo semplice, per poter essere capito da un ampio pubblico. Indubbiamente, però, il discorso è stato di un livello molto elevato, insolito per chi, nel migliore dei casi, era uscito dalla scuola superiore con una certa conoscenza di Dante, Manzoni e Leopardi, ma pochissima o nessuna di Rimbaud, Lautréamont, Queneau, Joyce, Beckett e Pound. Invece gli studenti si sono dimostrati molto partecipativi e hanno fatto vari interventi dopo le proiezioni di *Zero in condotta* di Vigo e *Vampyr* di Dreyer perché hanno ricevuto stimoli molto forti da questi due film straordinari, che quasi tutti non avevano mai visto prima e che naturalmente erano stati scelti da Sanguineti come strumenti efficaci per avvicinare i giovani spettatori al meraviglioso mondo dell'Avanguardia.

Lorenzo Resio

DALLA «SETTA DEGLI INDIFFERENTI»
ALL'«INCONTENIBILE» «TRAVOLTISMO»:
TRACCE DI MORAVIA NELLA SANGUINETT'S WUNDERKAMMER

Nell'opera di Edoardo Sanguineti non è mai mancato l'interesse per la contemporaneità,¹ venuto ancora prima della tesi di laurea a commento di Malebolge.² Come dimostrano i saggi di *Tra liberty e crepuscolarismo*,³ lo sperimentatore neoavanguardista è sempre stato interessato alla nuova letteratura e, in particolare, al suo influsso sulla società e sulla politica; si ricordi, ad esempio, l'articolo pubblicato sulla pagina culturale della «Repubblica» in occasione del settantesimo compleanno di Alberto Moravia,⁴ in cui Sanguineti racconta il suo primo approccio a un romanzo che considera un capolavoro generazionale: «quando sono nato io – scrive – gli *Indifferenti* avevano già un anno di vita». In questa prima frase caratterizzata da una colloquiale terza persona plurale per indicare il titolo del romanzo, scelta sicuramente ponderata, l'autore sta parlando più che del libro, dei suoi protagonisti e così dei loro «figli e nipotini» (e si noti l'eloquente uso del termine

¹ Per la definizione di Sanguineti quale critico militante si rimanda al volume di C. ALLASIA, *Fenomeni di militanza. Scritture dell'impegno dal secolo di De Sanctis al Novecento*, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2018, pp. 146-147.

² Poi pubblicata con il titolo di *Interpretazione di Malebolge*, Olschki, Firenze 1961. Mi permetto a tal proposito di rimandare anche a L. RESIO, *Dante «compagno di strada». Edoardo Sanguineti e il «romanzo» della 'Commedia'*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2021 e all'articolo *L'ombra del comico: Dante nella Wunderkammer e dintorni*, in *Le forme del comico*, Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti) Firenze, 6-9 settembre 2017, a cura di F. Castellano, I. Gambacorti, I. Macera, G. Tellini, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2019, consultabile all'url http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/01_04_allasia_resio.pdf (consultato il 3 gennaio 2019).

³ E. SANGUINETI, *Tra liberty e crepuscolarismo*, Mursia, Milano 1961.

⁴ ID., *Tutti figli di Michele*, in «la Repubblica», 16 novembre 1977, ora in ID., *Giornalino secondo. 1976-1977*, Einaudi, Torino 1979, pp. 309-310.

gramsciano, non meritevole di una scheda ma riconoscibile e presente tra le fonti lessicografiche di cui si parlerà nelle prossime pagine):⁵

della setta degli «indifferenti», a mio modo, ho fatto parte anch'io, ovviamente. Mi sono trovato alle prese, ambiguo, con quell'ambiguo titolo: non sapendo bene se di indifferenza dovevo accusare gli uomini e gli dèi, o se dell'indifferenza dovevo gloriarmi come di una deliziosa, nobilitante tara.

La lettura del romanzo di Moravia viene descritta come una delle esperienze segnanti nella carriera del Sanguineti lettore e critico, tale da divenire, per un periodo, un sistema di classificazione dei coetanei, tra coloro che avevano letto il romanzo e quelli che invece non lo avevano fatto. *Gli indifferenti* è stato, insomma, uno dei «libri della [...] vita», testo formativo meritevole di una analisi approfondita.

1. Introduzione: Moravia nella critica sanguinetiana

Per la collana *Civiltà letteraria del Novecento. Profili. Saggi. Testi*, edita da Ugo Mursia e diretta da Giovanni Getto (su cui Sanguineti aveva pubblicato, l'anno precedente, il saggio *Tra liberty e crepuscolarismo*) nel 1962 viene quindi pubblicato *Alberto Moravia*. La serie, curata dallo stesso Sanguineti e da Giorgio Barberi Squarotti, era dedicata agli alla letteratura contemporanea e aveva accolto negli anni precedenti le firme di Mario Costanzo (autore del profilo di Giovanni Boine), di Lorenzo Mondo (che aveva dedicato il libro a Cesare Pavese), di Marziano Guglielminetti (che si era occupato di Clemente Rebora), di Bruno Maier (con *La personalità e l'opera di Italo Svevo*) e dello stesso Barberi Squarotti (con il saggio *Poesia e narrativa del*

⁵ Cfr. Archivio Sanguineti's Wunderkammer (d'ora in poi ASW), B2050: «brescianesimo / non registrato; neologismo gramsciano; 'la corrente letteraria e culturale che sviluppa la linea tracciata dal padre Bresciani ("I nipotini del padre Bresciani"), filocattolica e filoclericale»; / A. Gramsci, *Quaderni*, 1 (1929-1930), p. 18: "La preistoria del Brescianesimo moderno (...). A mezza strada tra la letteratura di sagrestia e il brescianesimo laico sono i romanzi di Giuseppe Molteni (...). Il Brescianesimo laico assume una certa importanza nel dopoguerra e va sempre più diventando la 'scuola' letteraria preminente e ufficiale (...). Tutta la letteratura pseudo-storica del Panzini è da riesaminare dal punto di vista del Brescianesimo laico (...). Salvator Gotta nel suo 'Ciclo dei Vela' deve ricadere specificamente nel brescianesimo";»; la scheda non è stata invece inclusa in E. SANGUINETI, *Schede gramsciane*, UTET, Torino 2004, dove c'è un vuoto tra *bluffistico* e *brr* (pp. 25-26).

secondo Novecento). I profili si presentavano non tanto come introduzioni all'opera degli autori trattati, ma come saggi di approfondimento: in questo modo non veniva negato ai giovani studiosi di letteratura un approccio critico che affiancasse una sezione puramente divulgativa.

Seguendo un ordine cronologico, Sanguineti divide il suo saggio in tre capitoli, dedicati ai tre decenni di pubblicazioni di Moravia: il primo, *Gli indifferenti*, si occupa della produzione degli anni Venti e Trenta, il secondo (*Agostino e la disubbidienza*) dei romanzi degli anni Quaranta e il terzo (*Il disprezzo e la noia*) tratta degli ultimi libri pubblicati, terminando con *La noia*.⁶ Nelle intenzioni dell'autore, i tre capitoli dovrebbero ripercorrere la convivenza di marxismo ed esistenzialismo nella narrativa moraviana, scegliendo gli esempi più noti; la carriera dello scrittore romano è analizzata del resto, lo ricorderà Sanguineti ad anni di distanza, nel momento in cui gli «parve notevole», in un «saggio quasi apologetico».⁷ A concludere il volume vi era anche una *Bibliografia della critica*, curata dallo stesso Sanguineti con Ornella Sobrero.

La divisione della carriera narrativa di Moravia in tre momenti ha il fine di offrire un'interpretazione dell'opera del «poeta dell'“indifferenza”»⁸ in un trentennio che aveva visto uno sviluppo del tema, per Sanguineti caratterizzato da una tensione discendente non destinata però a perdere efficacia e aggressività, ma invece ad analizzare l'evoluzione sociale della classe borghese all'interno del quadro sociale italiano. La prima pagina del saggio parte proprio dal *Prologo della Noia*, in cui Dino racconta il momento in cui, affetto dallo *spleen* del titolo, decide di smettere di dipingere. «Il sentimento della noia nasce in me da quello dell'assurdità di una realtà, come ho detto, insufficiente ossia incapace di persuadermi della propria effettiva esistenza»,⁹ racconta il protagonista, per poi passare al celebre esempio del

⁶ Tale divisione in fasi è stata poi, con i dovuti aggiornamenti, rispettata nelle monografie successive, come ad esempio accade in R. MANICA, *Moravia. La vita e le opere in un volume di Raffaele Manica. Le immagini e la voce del poeta in una videocassetta di Rai Educational*, Einaudi – Rai Educational, Torino 2004.

⁷ *Sanguineti's song. Conversazioni immorali*, a cura di A. Gnoli, Feltrinelli, Milano 2006, p. 162.

⁸ E. SANGUINETI, *Alberto Moravia*, Mursia, Milano 1962, p. 7. Oltre alla lettura presentata nelle pagine successive, si rimanda anche all'interpretazione fornita da Renato Ricco in *Moravia di Edoardo Sanguineti*, in *Atti del convegno Alberto Moravia e gli Amici. Sabaudia 30 novembre 2010*, introduzione e cura di A. Fàvaro, numero speciale di «Sinestesie», 2011, pp. 165-179.

⁹ A. MORAVIA, *La noia*, Bompiani, Milano 1960. Si cita dall'edizione Bompiani, Milano 2017, p. 7.

bicchiere. Per Sanguineti si tratta della medesima malattia degli *Indifferenti* Michele e Carla, i cui sintomi manifesti sono «impossibilità, torturata e insieme morbidamente compiaciuta, di mordere nella realtà, e frustrata aspirazione a stabilire un vero contatto con gli oggetti e un vero rapporto con gli altri uomini». Si tratta quindi dei «temi fondamentali della psicologia del primo e dell'ultimo eroe moraviano e costituiscono addirittura la base esistenziale delle sue più tipiche figure narrative di ambiente borghese, la struttura della loro chiusa alienazione vitale».¹⁰

Il male da cui derivano indifferenza e noia nei protagonisti di Moravia – Sanguineti non stenta a riconoscerlo – proviene dal loro essere borghesi; infatti proprio da qui nasce il riconoscimento di una coscienza di classe quasi grottesca: il critico parla di «schemi elementari, rozzamente e violentemente espressionistici»,¹¹ su cui comunque si fonda il realismo dell'opera di Moravia. Questa interpretazione non può non concentrarsi alla riflessione del capitolo VIII degli *Indifferenti*:

Il ragazzo si rifugiò presso la finestra: la pioggia cadeva ancora, se ne udiva il fruscio sulle imposte e sugli alberi del giardino; pioveva tranquillamente, sulle ville, per le strade vuote. Molta gente doveva ascoltare come lui, dietro i vetri chiusi, col cuore pieno dell'istessa angoscia, volgendo le spalle alla calda intimità delle stanze: 'È inutile' si ripeteva toccando con le dita incerte i bordi della finestra, 'è inutile... questa non è la mia vita'. Gli tornò in mente la scena del portacenere, il ridicolo svenimento, quell'indifferenza: 'Tutto qui diviene comico, falso; non c'è sincerità... io non ero fatto per questa vita'. L'uomo che egli doveva odiare, Leo, non si faceva abbastanza odiare; la donna che doveva amare, Lisa, era falsa, mascherava con dei sentimentalismi intollerabili delle voglie troppo semplici ed era impossibile amarla: ebbe l'impressione di volgere le spalle non al salotto, ma ad un abisso vuoto e oscuro: 'Non è questa la mia vita' pensò ancora con convinzione; 'ma allora?'.¹²

¹⁰ E. SANGUINETI, *Alberto Moravia* cit., p. 8. A tal proposito, cfr. anche A. SEBASTIANI, *La soglia claustrofobica: la non-vita degli 'Indifferenti' di Alberto Moravia*, in «Studi e problemi di critica testuale», LXX, 2005, pp. 157-190. Tale sensazione di chiusura, che diviene anche fisica, è strettamente legata alla impronta teatrale del romanzo, accennata in G. LAUTA, *Lingua e stile dagli 'Indifferenti' ai 'Racconti romani'*, Franco Angeli, Roma 2005 e poi ripresa in R. RICCO, *'Gli Indifferenti', o la tragedia mancata del borghese 'ohne Eigenschaften'*, in «Critica letteraria», 137, 2007, pp. 779-794: 779-783.

¹¹ E. SANGUINETI, *Alberto Moravia* cit., p. 15.

¹² A. MORAVIA, *Gli indifferenti*, Alpes, Milano 1929. Si cita dall'edizione Bompiani, Milano 2018, pp. 146-147.

Il melodrammatico svenimento della madre e la reazione di indifferenza alla violenza a cui ha assistito e preso parte portano Michele a ragionare sul “falso” della vita borghese e sulla mancanza di sincerità. Il riferimento al mascheramento di Mariagrazia, di Leo e di Lisa rimanda ai concetti della classe borghese, «la proiezione ideale che l'ambiente stesso propone, nella sua patente falsificazione ideologica, come la propria immagine autentica»,¹³ immagine su cui gli occhi disincantati di Michele aprono un varco, svelandone la finzione. Il *monstrum* novecentesco che è la borghesia, con tutte le sue inquietanti incoerenze, viene svuotato del «buon senso»¹⁴ non da Michele, che in qualche modo ne è ancora portatore,¹⁵ ma dall'autore stesso, che basa così su una narrazione ancora rispettosa dei canoni narrativi ottocenteschi e primonovecenteschi la sua «enciclopedia delle sciocchezze della conversazione media borghese di ambizioni mondane in stile familiare», il suo «repertorio topico» arricchito da «una formidabile collezione dei luoghi comuni della coscienza borghese media».¹⁶

La coscienza di appartenere alla classe media rende tutti i personaggi *ficti* pur nel loro realismo: si comportano, per il critico genovese, come si aspetterebbe il lettore borghese, esibendo ricchezze su di un palcoscenico che li accoglie. Spetta al lettore, guidato abilmente da un narratore nascosto, indossare le lenti di Michele e Lisa per notare le ipocrisie che stanno alla base della classe media. Nella *storyline* di Carla si assiste a un lento allineamento con i valori di Mariagrazia anche a causa della presenza di Leo Musumeci, che per Sanguineti è l'«incarnazione perfetta della più ferma logica borghese»,¹⁷ personaggio infido e sgradevole, ma caratterizzato, nel corso del romanzo, da una forte carica sessuale.¹⁸ È il sesso, insieme al denaro,

¹³ E. SANGUINETI, *Alberto Moravia* cit., p. 15.

¹⁴ *Ivi*, p. 25.

¹⁵ Voce del buon senso è, per Sanguineti, la stessa indifferenza dell'eroe: «basterebbe [...] pensare alle sue fantasticherie prima del delitto mancato, intorno al delitto stesso e al conseguente processo, fantasticherie in cui trova meschino sfogo e compenso tutta la sua pratica impotenza, così che egli possa consolare, in certo modo, la propria incapacità di un tragico decoro: il che qui si configura, sempre con forte realismo critico, come uno strano, ambiguo impasto di grandezza dostoevskijana e di teatrale volgarità da “reportage” di cronaca nera», *ivi*, p. 26.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ivi*, pp. 20-21.

¹⁸ La caratterizzazione quasi ferina, si badi, rimane per Sanguineti sempre legata alla maschera imposta al personaggio e non va al di là del solito personaggio grottesco e, quindi, miserabile (e a questo proposito si ricordi che il narratore insiste, per lui e Carla, sulle caratteristiche fisiche meno invitanti, cioè rispettivamente su calvizie e rossore da iperteso per il

a «stabilire i criteri di fondo per ogni possibile giudizio, intorno alla realtà umana e sociale, per ogni possibile interpretazione dell'esistere: è nell'erotico, integrato con l'economico, che i personaggi si definiscono in pieno».¹⁹ In tal modo si può spiegare l'affermazione dell'articolo del 1977 citato, per cui Sanguineti confessa di essersi avvicinato a psicanalisi e marxismo grazie al romanzo di Moravia:

Michele non aveva letto né Freud né Marx. Nemmeno il suo autore, quando ne scriveva il romanzo, li aveva letti. Ma noi *Gli indifferenti*, ci precipitammo a leggerli, e il Freud e il Marx. E capimmo che quel «cattivo» libro era stato, per noi, un libro proprio buono. E anche a quel libro, infine, dovevamo il nostro Freud, e anche, che più importava, il nostro Marx. Perché il nostro Marx ci spiegava tutti, nella nostra «indifferenza», nella nostra «educazione borghese». E cominciammo a capirci. E a liberarci dall'«indifferenza».²⁰

primo, e sulle dimensioni sproporzionate della testa per la seconda. Leo infine è per Sanguineti un personaggio che, a differenza di Michele, «cede alla illusione di una autenticità socialmente bene adattata, [...] trasforma il suo bovarismo in azione vera, la sua impotenza in buona volontà» (ivi, p. 39). A proposito del personaggio di Leo, cfr. M.M. GALATERIA, *Come leggere 'Gli indifferenti' di Alberto Moravia*, Mursia, Milano, pp. 46 ss., che appoggia la lettura sanguinetiana; inoltre cfr. C. LA BELLA, «Quando la vita non era ridicola, ma tragica»: il mondo degli adulti ne *'Gli indifferenti' di Alberto Moravia*, in «Carte allineate», s. 2, 61, 2018, consultabile al link <http://cartescoperterecensionietesti.blogspot.com/2018/01/> [url visitato l'8 gennaio 2021].

¹⁹ E. SANGUINETI, *Alberto Moravia* cit., p. 28.

²⁰ ID., *Tutti figli di Michele* cit. Il riferimento al «cattivo libro» è un rimando alla pagina su Agostino firmata da Umberto Saba (*Quinte scorciatoie*, 152: *Il caso Moravia*, in *Scorciatoie e raccontini*, a cura di S. Perrella, Einaudi, Torino 2011, pp. 93-94). Moravia appare come un autore di romanzi che «INSUDICIANO – SCONCIANO AMORE» [i maiuscoletti sono presenti nell'originale]. A proposito del rapporto tra Sanguineti e la psicanalisi, si veda L. NAY, «Il soggetto, virgola, [...] si appropria disinvoltamente del lessico analitico»: i «rituali» della psicoanalisi nella Wunderkammer, in *Le forme del comico* cit., consultabile al link http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164 (consultato il 7/1/2021); l'autrice dedica la nota 2 del saggio a Moravia e rimanda anche al saggio *Come si diventa materialisti storici*, in cui Sanguineti torna a sostenere che Moravia «ha letto male Freud» (cfr. E. SANGUINETI, *Cultura e realtà*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2010, p. 28). Per correttezza andrà ricordato però un racconto psicanalitico con protagonisti i cinque personaggi degli *Indifferenti* dal titolo *Cinque sogni*, pubblicato su «L'interplanetario», I, 2, 5 febbraio 1928, p. 3, poi analizzato in U. CARPI, «*Gli indifferenti' rimossi*», in «Belfagor», XXXVI, 1981, pp. 696-709 e poi in P. VOZA, *L'autore in cerca di personaggi. La formazione degli 'Indifferenti' di Moravia*, in ID., *Coscienza e crisi. Il Novecento italiano tra le due guerre*, Liguri, Napoli 1983, pp. 87-119; in linea con Sanguineti, a differenza di Carpi, rimane lo stesso Voza che rievoca una polemica sorta sulla «Tribuna» il 13 luglio 1929 con l'articolo anonimo

La formazione intellettuale di Sanguineti si fonda insomma sul primo romanzo di Moravia e l'autore di *Laborintus* è interessato a ripercorrere i legami con le due colonne del suo pensiero anche nel saggio. La freddezza del narratore romano viene infatti giustificata dall'aver accolto solo la *pars destruens* delle tesi di Freud e Marx e di aver caratterizzato Michele con la forza distruttrice della filosofia contemporanea.²¹ Il suo ergersi contro le colonne della borghesia, il suo rifiuto del sesso e del denaro rappresentano «un'esigenza insoddisfatta e, per sua natura, perennemente sospesa di eticità, e in questa sospensione persino apertamente risibile e perfettamente cosciente di essere tale».²²

Il critico condivide questa sospensione e comprende, essendosi sentito anche lui un appartenente alla «setta degli indifferenti», il dilemma esistenziale del giovane protagonista. Michele diviene simbolo antierico di questa generazione, coronando questa mancata formazione attraverso l'inettitudine con cui organizza il fallito attentato alla vita di Leo: è qui che per Sanguineti agisce la regia moraviana, dotata di «un fondo logoro che la crudeltà morale dello scrittore realista, per tutto il resto del libro, era riuscita a coprire».²³ Michele ha la stessa dote di Agostino,

Joyce+Freud ovvero la moda della cattiveria sui romanzi psicanalitici. Cfr. ID., *Nel ventisette sconosciuto: Moravia intorno al romanzo*, in «Belfagor», XXXVII, 2, 1982, pp. 207-210.

²¹ Sanguineti si muove qui, più che nell'articolo del 1977, con sicurezza bibliografica sulle dichiarazioni di Moravia. Se nel 1977 dice, basandosi su A. MORAVIA, *Gli italiani non sono cambiati* (in «L'Espresso», 2 agosto 1959), che l'autore, nel momento di scrivere il romanzo, non aveva letto Freud e Marx, nel saggio ricorda, oltre a A. MORAVIA, G. PIOVENE, *Situazione della psicoanalisi. Opinioni di due narratori*, in «Fiera letteraria», I, 16, 1946, sull'affermazione per cui «i due grandi liberatori e scopritori del mondo moderno si chiamano Freud e Marx» (in A. MORAVIA, *Storia dei miei libri*, in «Epoca Lettere», III, 23, 1953), l'*Introduzione moraviana* a E. ZOLLA, *I moralisti moderni*, Garzanti, Milano 1960. A tal proposito, cfr. anche quanto viene detto in E. SANGUINETI, *Sui moralisti moderni*, in *Tra liberty e crepuscolarismo* cit., pp. 194-200: 195-196: «Dice [...] lo Zolla che il moralismo nasce dal disprezzo, da un atteggiamento incollerito e giudicante; dice Moravia, consentendo, che Marx e Freud ci hanno per contro spiegato che il male non esiste ma può venire rimosso e annullato. Fedele alla nozione di un biblico e astratto moralismo, l'antologista sarà pertanto costretto a moralizzare antistoricamente Freud, frustatore della vanità, dell'ira, della superbia travestite da Agnelli: ma Moravia lo ha già smentito. Freud è certamente uno dei massimi moralisti moderni, ma è tale proprio per la sua rinuncia al disprezzo, per il nuovo atteggiamento (nel caso, anzi, clinico), per la sua assunzione della analisi terapeutica, precisamente, in sostituzione della ferula. Onde la sua singolare efficacia moralistica, per noi, la sua concreta e storica eticità». Cfr. a tal proposito F. MESITI, *Aspetti del "moralismo" nella narrativa di Moravia*, in «Misure critiche», 103-104, 1997, pp. 125-132.

²² E. SANGUINETI, *Alberto Moravia* cit., p. 41.

²³ Ivi, p. 44.

una immaginazione grazie alla quale appunto [...] Agostino può trasformare la propria chiusa, elementare vicenda, in una crisi sintomatica al più alto grado. È di fronte a questo ideale tribunale del cuore, è di fronte a questa onirica immagine, in cui si concentra tutta la disperazione sentimentale di cui è emblema e figura, che Agostino convoca tutta la sua amara esperienza [...], trasformando così l'amarezza in giudizio, l'incerta contraddizione in oggettiva diagnosi etica. [...] Infine Michele e Agostino, sognando un "paese innocente", esprimono quella loro impossibilità di adattamento che è una cosa sola con la loro fondamentale innocenza, con l'innocenza, appunto, della loro anima sognante, in un sogno amaramente alienata.²⁴

La malattia degli eroi di Moravia prima del disilluso Dino è da diagnosticare proprio con quel «sentimentalismo etico»²⁵ che li spinge a cercare innocenza in un mondo colpevole. Lo stesso Dino, pur avendo superato nella *Noia* il rischio di fallire come Michele e Agostino, si arrenderà in altro modo di fronte a una realtà che appare «ad un tempo, desiderabile e ripugnante, come ciò che, non potendosi veramente possedere, si tratterà almeno di neutralizzare».²⁶ Il rapporto con Cecilia nel romanzo del 1960 diviene quindi simbolo di un'altra resa ai valori della borghesia (questa volta, però, da parte di un nobile decaduto), incarnati dalla proposta di matrimonio a una donna che – il protagonista ne è consapevole – non lo ama. Potrebbe però essere l'amore «senza più»²⁷ rivelato allo stesso protagonista in conclusione del romanzo a ingannare il lettore: al fine di evitare la possibile incomprensione, si può negare quello che è già un relativo *happy ending* citando l'affermazione «ossia speravo di avere imparato»,²⁸ che permette di dubitare ancora del presunto esito fausto della vicenda

²⁴ Ivi, p. 46.

²⁵ Ivi, p. 44.

²⁶ Ivi, p. 125. Con il saggio, Sanguineti precede una polemica sull'interpretazione della noia moraviana che oppose Eugenio Montale, Pietro Citati e Geno Pampaloni. A tal proposito, cfr. G. PAMPALONI, *La 'Noia' di Moravia non è indifferenza*, in ID., *Il critico giornaliero. Scritti militanti di letteratura (1948-1993)*, a cura di G. Leonelli, Bollati Boringhieri, Torino 2001, pp. 210-213. Cfr. ancora G. GUGLIELMI, *L'indifferenza di Moravia*, in ID., *La prosa italiana del Novecento*, vol. II: *Tra romanzo e racconto*, Einaudi, Torino 1998, pp. 22-37.

²⁷ A. MORAVIA, *La noia* cit., p. 280.

²⁸ *Ibid.* Oltre al saggio di Sanguineti, si rimanda all'analisi del finale in G. BALDI, *'La noia': possesso borghese e donna confiscata*, in ID., *Eroi intellettuali e classi popolari nella letteratura italiana del Novecento*, Liguori, Napoli 2005, pp. 221-230; cfr. inoltre G. TURCHETTA, *Cecilia, ossia la realtà. Il mistero della donna in 'La noia' di Alberto Moravia*, in «ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università Statale di Milano», II, 2009, pp. 71-85.

di Dino Sanguineti però interpreta tale rinuncia come «vera e sostanziale estraneità», o meglio

se estraneità non vuole essere, minaccia di precipitare, per contro, in una qualche riabilitazione della giustificazione estetica dell'esistere, nella forma, ovviamente, della contemplazione come “piacere disinteressato”.²⁹

Il critico ritiene così di trovarsi di fronte a un nuovo tipo di personaggio borghese, orientato alla «rinuncia al possesso», «prezzo storico della sua redenzione morale». ³⁰ Con Dino si conclude la parabola moraviana, che porta il protagonista borghese a rinunciare a quei mezzi, compiendo quanto prospettato da Marx, ma ponendo la celebre rivoluzione in un ambito interiore e psicologico. Dal cambiamento, il protagonista borghese dei romanzi di Moravia non esce integro, ma decide comunque di percorrere la strada della rinuncia in opposizione ai valori del sesso e del denaro, che lo disgustano e di cui vede l'inerente ipocrisia.

Contestualmente alla monografia, furono varie le occasioni per dibattere di Moravia e con Moravia, inaugurate già nel 1961 con il commento all'*Introduzione* einaudiana ai *Promessi sposi* e la critica ad alcune posizioni critiche del narratore romano.³¹ All'interno delle teche della *Sanguineti's*

²⁹ E. SANGUINETI, *Alberto Moravia* cit., pp. 129-130.

³⁰ Ivi, p. 130.

³¹ Per quanto riguarda il saggio *Il Manzoni di Moravia* (pubblicato in origine in «Lettere italiane», XIII, 2, 1961, e poi, con il saggio già citato *Sui Moralisti moderni*, in *Tra liberty e crepuscolarismo* cit., pp. 201-215), mi permetto di rimandare al mio *La «larga base» della Storia: il Manzoni di De Sanctis da Moravia a Salinari*, in «Studi Desanctisiani», VII, 2019, pp. 81-96 (oltre a C. ALLASIA, «La testa in tempesta»: Edoardo Sanguineti e le distrazioni di un chierico, Interlinea, Novara 2017, pp. 71-72). Una bibliografia dei saggi critici di Sanguineti su Moravia comprenderebbe, se non dimentico nulla, la recensione a *L'uomo come fine*, in «marcatré», 3, febbraio 1964, pp. 27-29, poi in *Edoardo Sanguineti e il gioco paziente della critica. Scritti dispersi 1948-1965. Con un'appendice di contributi su Sanguineti critico*, a cura di G.L. Picconi ed E. Risso, edizioni del verri, Milano 2017, pp. 151-154; inoltre E. SANGUINETI, *Ercole simbiote*, in «Paese sera», 28 giugno 1973, poi in *Giornalino. 1973-1975*, Einaudi, Torino 1976, pp. 15-17; ID., *Le donne di Moravia*, ivi, pp. 36-39; ID., *Moravia al cinema*, in «Paese sera», 22 gennaio 1976, poi in ID., *Giornalino secondo* cit., pp. 7-11; ID., *Cose che non mentono*, in «Giorno», 26 novembre 1977, poi in ID., *Giornalino secondo* cit., pp. 328-331; ID., *Il sogno di una cosa*, in «Paese sera», 30 marzo 1978, ora in ID., *Scribilli*, Feltrinelli, Milano 1985, pp. 67-69; ID., *Storie di sputi*, in «Paese sera», 11 luglio 1978, ora in ID., *Scribilli* cit., pp. 122-124; ID., *La femme revoltée*, in «Rinascita», 21 luglio 1978, ora in ID., *Scribilli* cit., pp. 130-133; ID., *A Moravia rispondo*, in «Paese sera», 3 agosto 1978, ora in ID., *Scribilli* cit., pp. 143-145. A questo materiale potrà aggiungersi la tavola rotonda a cui hanno partecipato entrambi gli autori dal titolo *Requiem per il romanzo?*, pubblicata su «Paese Sera Libri» il 26 marzo e

Wunderkammer si può ovviamente tenere traccia dell'interesse del critico per l'opera moraviana, continuando idealmente il discorso intrapreso nei saggi. In particolare, nelle pagine che seguono mi concentrerò sulla presenza di Moravia nei documenti appartenenti alle TecheRai³² e all'archivio lessicografico raccolto durante la collaborazione con la redazione della casa editrice torinese UTET per i *Supplementi al Grande Dizionario della Lingua Italiana* di Salvatore Battaglia e per il *Grande Dizionario dell'Uso* di Tullio De Mauro.

2. *L'intervento a 'Match – Domande incrociate' sul ruolo dell'intellettuale e l'eredità del Sessantotto*

La Rai nella stagione 1977-1978 produce dieci puntate di una trasmissione, *Match*, pensata per la seconda serata della Rete 2. L'autore del programma, Arnaldo Bagnasco, sceglie come conduttore e moderatore uno dei nomi più importanti del Gruppo 63: Alberto Arbasino che, dopo avere pubblicato il suo romanzo più noto, *Super Eliogabalo*, aveva cominciato a collaborare con «la Repubblica» divenendo presto una delle firme più apprezzate del quotidiano. La trasmissione, della durata di 45 minuti, prevedeva un incontro-scontro (un *match*, appunto) tra due personaggi che avessero idee divergenti su un tema della politica o della cultura. Tra gli ospiti, si possono ricordare i registi Mario Monicelli e Nanni Moretti, le scrittrici Susanna Agnelli e Lidia Ravera, gli economisti Francesco Forte e Romano Prodi, i giornalisti Giorgio Bocca e Indro Montanelli.

Una puntata sul ruolo dell'intellettuale³³ vede protagonisti Moravia in qualità di «maggiore scrittore italiano» e Sanguineti, scelto per il ruolo

il 9 aprile 1965 (cfr. C. BERTONI, «Non è in crisi il romanzo borghese»: una polemica degli anni sessanta, in «Between», VIII, 18, 2018).

³² Per cui si rimanda a E. SARTIRANA, «Quasi un autoritratto». Edoardo Sanguineti nelle teche RAI, Tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Torino, Relatori C. Allasia, L. Nay, F. Prono, A.A. 2016-2017 ed EAD., *Uno scrittore allo specchio: Edoardo Sanguineti attraverso le interviste nell'archivio di TecheRAI*, in «Sinestesiaonline», VII, 23, 2018, pp. 75-83 (disponibile al link <http://sinestesiaonline.it/wp-content/uploads/2018/06/maggio2018-11.pdf>, consultato l'8 gennaio 2019), oltre al contributo della stessa autrice nel presente volume, per cui cfr. *infra*, pp. 333-349.

³³ La puntata può essere vista interamente all'indirizzo <https://www.raiplay.it/video/2016/12/Alberto-Moravia-e-Edoardo-Sanguineti-599420af-2903-44cd-a0d3-d6ae5a114ef0.html> (consultato il 2 gennaio 2020). La doppia intervista è stata poi interamente trascritta in E. SARTIRANA in «Quasi un autoritratto» cit., pp. 230-245.

lo di consigliere comunale di Genova. La trasmissione andava in onda negli anni in cui l'impegno politico di Sanguineti tra le file del PCI gli aveva permesso di ottenere il primo incarico tra il 1976 e il 1981, che ovviamente implicava una posizione facilmente fraintendibile e magari contestabile da chi, come Moravia, aveva sul finire degli anni Sessanta appoggiato il movimento giovanile, unendosi alla contestazione dei cosiddetti "quadri".³⁴

Il *format* prevedeva che i due ospiti si intervistassero a vicenda e ognuno aveva venti minuti a disposizione (interrotti dal suono del *gong*), affrontando contemporaneamente le domande dei giornalisti presenti in studio.

Il primo ad essere intervistato nella puntata in questione è proprio Sanguineti. La prima domanda di Moravia parte proprio dal problema etico dell'intellettuale nel mondo moderno, ripercorrendo la discussione a partire dal dilemma di Ivàn Karamazov in Dostoevskij fino alla nuova avanguardia, nata dopo il *boom*. Facendo riferimento al ritorno all'impegno nel '68, l'autore della *Romana* chiede:

Che cosa avvenne in quel preciso momento all'Avanguardia, al Gruppo 63, quando si trovò nel momento in cui le cose andavano ancora bene economicamente di fronte a una gioventù che invece, al contrario di quello che loro avevano detto fino ad allora, voleva l'impegno proprio grezzo, proprio "stradale"? Cosa avvenne, come avete fatto, insomma, ad affrontare questa vostra crisi? Per me è una crisi. [...] È stata la prima volta in cui mi sono trovato d'accordo con un movimento di piazza, perché era la sinistra senza stalinismo.

La tesi di Moravia, ribadita ancora qualche minuto dopo, è che la «frattura» che ha portato la cultura italiana «oltre la letteratura» sia nata invece prima del Sessantotto, proprio con il Gruppo 63 e la sua reazione di disimpegno al *boom* economico. Nella risposta, Sanguineti riconosce la crisi del Gruppo neoavanguardista, definendola addirittura «corrosione interna», dovuta alle numerose differenze tra i componenti del movimento culturale. Il rimando alla lettura degli *Indifferenti* pubblicata nella monografia per Mursia arriva nella risposta all'accusa di disimpegno avanzata, nell'introduzione alla sua domanda, alla neoavanguardia: l'autore di *Capriccio*

³⁴ Salvo poi essere contestato alla Sapienza al grido di «Mao sì, Moravia no», come ricorda Eileen Romano nella *Cronologia* pubblicata nei Classici Bompiani (cfr. A. MORAVIA, *Viaggi. Articoli 1930-1990*, a cura di E. Siciliano, Bompiani, Milano 1994, p. XXI).

italiano sostiene infatti di appartenere a una «generazione» (e si potrebbe supporre, considerando che l'articolo sugli *Indifferenti* per «Repubblica» era stato pubblicato solo qualche settimana prima, che il critico si riferisca proprio al discorso intrapreso in quella sede) che «se parlava di disimpegno era per togliere quel tanto di equivoco morale, caldo e metafisico che deve essere collegato alla concezione morale del borghese che si impegna e in quell'impegno porta tutta una carica esistenziale, viscerale, eccetera, di fredda adesione politica».

Sanguineti dunque si riconosce ancora in quella crisi di valori, che personalmente agli inizi degli anni Sessanta cercava di vincere non con l'indifferenza, ma dimostrandosi invece «molto ideologico, cioè molto impegnato, tutto sommato». Seguono quindi le affermazioni sul Sessantotto come «riurgito romantico»:

In fondo non avevo molta simpatia per questo tipo di contestazione, di cui comprendo ovviamente tutte le ragioni, eccetera eccetera, e direi che oggi ha il suo versante negativo su quello che non volevano i ragazzi del Sessantotto (e su questo, per l'amor di Dio, avevano tutte le ragioni e qualcun'altra in più). Però quello che mi pareva mancasse completamente era la possibilità di elaborare appunto una qualsiasi linea culturale, politica, letteraria anche per quello che riguardava quella che oggi si chiamerebbe l'ala creativa, in sostanza, e mi pare che noi stiamo vivendo proprio questo vuoto relativamente caldo, quanto più caldo quanto più quello che è cominciato nel Sessantotto era poi uno stato di ragazzi in rivolta, in sostanza.

Sanguineti, lungi dal parlare del «vuoto giovanile» a cui farà riferimento qualche settimana dopo nella stessa trasmissione Susanna Agnelli, si riferisce qui all'assenza di una posizione ideologica chiara e propositiva. Per lui il «disimpegno» successivo al *boom* economico non aveva creato invece nessuna crisi, bensì era volutamente provocatorio e volto a «disilludere» e «contestare l'idea che ci si trovasse di fronte a una società armonica, compatta, destinata a magnifiche sorti neocapitalistiche».

L'aggettivo più utilizzato da Sanguineti per definire la sua posizione di intellettuale differente rispetto a quella del movimento sessantottesco è «freddo» e alla domanda di uno spettatore sulla definizione di «freddezza», Sanguineti risponde dicendo che era un elemento molto diffuso tra i componenti della neoavanguardia, nata da un «bilancio profondo esistenziale [*sic*]». Si potrebbe ritenere, conoscendo le pagine della monografia, che l'autore stia qui facendo di nuovo riferimento a un altro romanzo di Moravia, al carattere freddo con cui Dino nella *Noia*, affronta la realtà.

È però Severino Cesari, giornalista del «Manifesto», a portare il dibattito sull'incarico di consigliere di Sanguineti, con quella che lui stesso definisce una «domanda cattiva»:

non crede, Sanguineti, che sia paradossale che quell'avanguardia fredda di cui lei è esponente, quell'avanguardia che sul piano culturale scardina il linguaggio e si propone come eversiva e nello stesso tempo mette in evidenza l'aspetto di merce di ogni cultura e scardina l'istituzione culturale e letteraria, paradossalmente la porti a diventare lei stesso istituzione, cioè a entrare nel meccanismo dello Stato?

Nella risposta a Cesari Sanguineti nega di avere contestato le istituzioni: «se rimprovero qualche cosa al Sessantotto [...] è che comincia lì la mistificazione per cui nascono le categorie del potere, del dominio e via discorrendo». Sul piano letterario, passa a definire la sua lotta contro le istituzioni letterarie come poeta, che è una lotta «contro una certa idea di letteratura». Il mestiere di poeta e critico militante, quindi, prende le mosse da una *pars destruens* comune a quella degli eroi moraviani, ma ha il fine di costruire una nuova letteratura. Ancora una volta, come si vede, viene ricordato un termine presente nella monografia su Moravia: è quanto veniva detto a proposito dell'approccio dei personaggi del romanzo alle basi della classe borghese, basi che vengono di volta in volta irrisse, demolite o a cui viene opposta una rinuncia. L'intellettuale militante fa un passo avanti e, evitando di adagiarsi sulle comodità della cultura appena demolita, la riforma. Nella distruzione dei paradigmi borghesi durante il Sessantotto però, lo dirà rispondendo a un altro appartenente del Gruppo 63 presente tra il pubblico, Enrico Filippini,³⁵ Sanguineti teme l'intervento della classe piccolo-borghese, ambiguo ed equivoco e per nulla interessato ai propositi dell'intellettuale, che sia proletario o borghese.

A voler portare il discorso su temi concreti è Romano Ledda di «Rinascita», che chiede quale possa essere il ruolo proprio di questi nuovi intellettuali, intesi come larga fascia di laureati dopo il Sessantotto provenienti da fasce sociali differenti (una situazione definita da Moravia «kafkiana»). Provocatoricamente, Sanguineti risponde a lui e a Moravia con quella che definisce l'«apologia della burocratizzazione»: l'intellettuale deve dimostrare di appar-

³⁵ Filippini fu traduttore di Benjamin e amico di Sanguineti: si rimanda al carteggio intrattenuto con il poeta e raccolto in *Cosa capita del mondo. Carteggio 1963-1977*, a cura di M. Fuchs, Mimesis, Milano-Udine 2018.

tenere a quella realtà occupandosi anche dei problemi concreti e non solo di concetti. Proprio da qui deriva la scelta di divenire un «quadro».

La conclusione a cui giunge Moravia, in una discussione che prende in considerazione anche il «ruolo religioso» dell'intellettuale rilevato da Sanguineti nella monografia, è su un duplice modo di intendere l'intellettuale:

Qual è la posizione, diciamo così, di un intellettuale? Insomma, secondo me può burocratizzarsi, cioè diventare un quadro, e non è affatto una cosa, diciamo così, che io considero negativa (il quadro è un ruolo molto importante, è il *philosophe* di una volta, che però fa parte di un partito che è eredità della filosofia); oppure, si torna al solito discorso, la famosa storia della verità, che è in sostanza più che altro una questione di natura, cioè ci sono delle persone che non stanno bene nei partiti, in una democrazia. Non ci stanno bene, si dirà, perché? Perché – per motivi molto profondi!

Sanguineti non è tuttavia d'accordo sulla «questione di natura»: per lui si deve parlare di «ottica di classe», tornando ancora una volta alla sorgente marxista (e letteraria) del discorso. Non è una «cosa più modesta» (una «questione di diversità»), come tenterà di spiegare il suo avversario, ma una questione che affonda le radici nella concezione borghese del ruolo dell'intellettuale, che non può coincidere con i doveri del proletario.

3. *Una testimonianza per Massimo Fini*

Dopo lo scontro in *Match*, uscì il romanzo sperimentale *La vita interiore*, che venne subito recensito da Sanguineti: su «Rinascita» del 21 luglio usciva la recensione *La femme revoltée*, in cui il nuovo romanzo veniva valutato come riscrittura della *Disubbidienza* con personaggi che ritornavano tali e quali dagli *Indifferenti*, in un romanzo che è «l'approdo diretto di Moravia all'«apologetica indiretta»». ³⁶ Da questo intervento in particolare nacque una polemica che si sviluppò successivamente sulla «Stampa» ³⁷ e «Paese sera». ³⁸

Il giorno stesso della risposta di Moravia sulla «Stampa», l'«Europeo» pubblicava un approfondimento di Massimo Fini dal titolo *Una rissa sul Moravia*. ³⁹

³⁶ E. SANGUINETI, *Scribilli* cit., p. 133.

³⁷ Con A. MORAVIA, *Rispondo ai critici*, in «la Stampa», 28 luglio 1978.

³⁸ Per cui cfr., in questo articolo, la nota 31.

³⁹ M. FINI, *Una rissa sul Moravia*, in «L'Europeo», 28 luglio 1978.

Il presupposto dell'autore è che tutti siano d'accordo con Sanguineti sul fatto che il romanzo sia un «résumé» dell'opera moraviana; chi legge però non è ancora certo «se *La vita interiore* sia un compendio del Moravia migliore o di quello peggiore». La domanda viene posta a quattro autori e critici che, secondo il titolista, «rimpiangono ancora *Gli indifferenti*»: Lidia Ravera, Giuseppe Berto, Oreste Del Buono e Sanguineti, introdotto come «poeta-romanziera, ex-“gruppo '63”». Di seguito la testimonianza sanguinetiana, presente in un ritaglio del Fondo Eredi Sanguineti e, a quanto mi risulta, mai ristampata altrove:

Moravia ha il “coraggio” di “scrivere brutto”. In questo corrisponde al prototipo del narratore che è un uomo talmente nato a raccontare da essere, nel fondo, scarsamente autocritico. Il mondo, per Moravia, è un immenso materiale romanzesco e chi racconta la “commedia umana” non è, di norma, un selezionatore del proprio materiale. E *Gli indifferenti* sono stati proprio questo: l'unico tentativo, nel gran deserto di “romance” che caratterizzò il periodo fascista, di una narrativa realistica, il primato del fatto sullo stile, della narrazione sull'attenzione alla scrittura. In realtà, ne *Gli indifferenti*, anche il linguaggio è il ritratto dell'italiano medio-borghese del tempo. Certo *Gli indifferenti* sono anche un romanzo fortemente ideologico perché Michele, Carla, Leo, gli eroi del libro, esprimono i conflitti dominanti della società degli anni '30. In fondo anche se non c'è un solo accenno al regime, *Gli indifferenti* è il più bel romanzo che sia stato scritto sul fascismo, la borghesia fascista vi è rappresentata con un'efficacia mai più raggiunta.

Indubbiamente Moravia non ha più attinto a quei livelli e ha vissuto un po' di rendita. Ma non sono di rendita perlomeno né *Agostino*, né *La disubbidienza*. Anche *La noia* è, nonostante tutto, importante.

Gli indifferenti come ritratto del decadimento borghese: Sanguineti torna in questa prima parte a riassumere quanto detto in precedenza nella monografia; e non è un caso che, tra i romanzi successivi considerati di una certa importanza, inserisca quelli commentati nel suo saggio, concludendo proprio con *La noia*, senza andare oltre con *L'attenzione* e *Io e lui*.

Ho letto l'ultimo libro di Moravia. È un romanzo di idee, astrattamente programmato, in cui il narratore ha il torto di sapere sempre cosa significa tutto. Sarebbe stato forse meglio che non l'avesse riscritto sette volte, perché questa settima volta il romanzo è talmente autodeciftrato e autointerpretato che, dal punto di vista della narrazione, non viene fuori più nulla se non una greve allegoria.

Insomma, l'ombra del narratore precedente, che ancora rielabora personaggi e temi già noti al suo pubblico. Tanto che, subito dopo, Sanguineti rincara la dose:

Qui, veramente, Moravia vive di rendita perché *La vita interiore* non è nient'altro che una specie di mini-enciclopedia di tutto il Moravia precedente. Eppoi accade a questo romanzo quello che accade al Moravia degli ultimi anni, direi anzi degli ultimi decenni: è un romanzo che è inutile leggere. Voglio dire che se si legge un'intervista a Moravia su *La vita interiore* si è, in pratica, già letto il libro, perché programma ed esecuzione coincidono ormai in maniera inerte.

In conclusione, il giudizio di «romanzo scolastico», da intendersi proprio come divorato dall'invadente proposito auto-didascalico e dalla piattezza delle sue allegorie

Direi che è un romanzo scolastico. La stessa struttura dell'intervista, che è ormai un tic stilistico presente in tutto l'ultimo Moravia, anche quello degli articoli e dei saggi (dove lo scrittore si fa delle domande e si risponde), serve al catechismo, alla pedagogia, e a quella minuziosa, ossessiva pazienza esplicativa che caratterizzano il Moravia di questi ultimi anni. In Moravia questa tendenza moralistica-allegorica era presente dalle origini, fin da *I sogni del pigro*, ma oggi ha raggiunto il parossismo con lo svantaggio che il moralista-allegorico ha divorato completamente il narratore.

4. Alberto Moravia nello schedario lessicografico di Sanguineti

All'interno della collezione di schede lessicografiche che compongono il cuore della *Wunderkammer*, è possibile contare ben 722 risultati che rimandano al nome di Moravia. È un numero che ovviamente non deve stupire, se si tiene presente l'interesse dimostrato per l'autore degli *Indifferenti* anche nelle occasioni rievocate nelle pagine precedenti. A Moravia viene prima di tutto dedicata una scheda riassuntiva delle fonti utilizzate. Come è stato ribadito più volte in passato,⁴⁰ si tratta in realtà di un tentativo di riordino

⁴⁰ Il progetto di dottorato su cui ho cominciato a lavorare nell'ottobre 2018, dal titolo *Oltre la Sanguineti's Wunderkammer: per un archivio esteso di autori e fonti* si occupa proprio di questi argomenti. Le prime fasi sono state illustrate in un intervento dal titolo *Nel labirinto del «lessicoman»: strumenti per orientarsi nella Wunderkammer*, nel corso della II giornata dottorale

abbandonato, per cui tale scheda non può rappresentare il totale delle fonti moraviane presenti nella ricerca lessicografica:

MORAVIA Alberto

Viaggi, Articoli 1930-1990, a cura e con introduzione di Enzo Siciliano, post-fazione di Tonino Tornitore, Bompiani, Milano 1994.⁴¹

La fonte indicata da Sanguineti è una sola, e neanche la più importante tra le opere di Moravia: si tratta dell'elegante volume Bompiani pubblicato postumo a cura di Enzo Siciliano in cui vengono raccolti i resoconti dei viaggi compiuti tra il 1930 e il 1990, pubblicati precedentemente a puntate sul «Corriere della Sera» e su altri quotidiani. Pur non essendo l'unica fonte usata da Sanguineti, si può parlare di quella più diffusa: tra le 481 schede destinate ai singoli lemmi (e non conto in questa sede i 239 termini raccolti nel lavoro riassuntivo di retrodatazione, che ripetono alcune parole già schedate), ben 441 sono tratti dal volume.

In particolare Sanguineti è interessato agli esotismi introdotti da Moravia nel lessico italiano, come ad esempio avviene per l'acquavite mongola, l'*arkhi*, citata ben due volte:

archi

arkhi

manca al GDLI; 'acquavite mongola';

Moravia, *Un «mazzolin di fiori» per i mongoli* (1983), in *Viaggi*, p. 1561: «arkhi ossia acquavite, a 50 gradi, simile alla vodka, anch'essa ricavata dal latte»; p. 1562: «Tre cameriere sorridenti e graziose girano continuamente intorno la tavola con la bottiglia dell'arkhi (sull'etichetta c'è un disegno che rappresenta lo Sputnik sovietico del primo viaggio nello spazio) e sono leste a riempire il bicchiere, or ora vuotato»; *In Mongolia a trovare Gengis Khan* (1986), *ibid.* p. 1664: «Beviamo in bicchieri neppure tanto piccoli l'archi a cinquanta gradi; prevedendo una pioggia di brindisi, bagno appena le labbra»;⁴²

organizzata dai dottorandi in Lettere dell'Università di Torino *Metodi e strumenti della ricerca umanistica*, Torino, 12 giugno 2019. Mi permetto inoltre di rimandare a L. RESIO, *L'ombra del comico* cit., e ID., «Gioie, dolori e tanta noja». *Il lessico di Tondelli da 'Pao Pao' alla Sanguineti's Wunderkammer*, in *Cronache dagli anni Ottanta. Società, immaginario, cultura visuale a partire da Pier Vittorio Tondelli*, a cura di L. Malavasi e G. Rigola, Aracne, Roma (in c.d.s.).

⁴¹ ASW, Autori192.

⁴² ASW, A2321.

Considerando che Moravia viaggiò più volte in Inghilterra e negli Stati Uniti, molti sono gli anglicismi presenti nella *Wunderkammer*. Un esempio è il termine della controcultura sessantottesca *groovy*:

groovy

nel gergo degli hippies, esaltazione euforica;

Moravia, *Quando l'America uccide* (1968), in *Viaggi*, p. 1279: «C'è una loro parola (gli hippies come tutte le società, diciamo così, antisociali hanno un loro gergo particolare) che designa questo loro stato di lievitazione svanita e drogata: *groovy*. Tutto ciò che è buono, amabile, positivo, allegro, e saltante, inebriante ecc. ecc. è *groovy*. Ogni esperienza presa per il suo verso buono cioè alla maniera hippie, è *groovy*»;⁴³

Talvolta – è il caso di *yes-man* – gli articoli di Moravia vengono invece adoperati per fornire una variante:

yes-man

non datato; propongo 1963, con A. Arbasino (*yesman*), *Fratelli d'Italia* (1963), p. 124: «Quello vuole intorno solo degli esecutori materiali, dei *yesmen* modestissimi... capaci di fare anche i clowns, i *jongleurs*»; (nel 1968 in Moravia (*yesman*));⁴⁴

La fonte utilizzata è del resto una miniera di esotismi, proprio perché l'interesse dell'autore era quello di portare sulla pagina la sua «curiosità per il colore locale, per le insolite costumanze, l'attrazione per l'ignoto che si nasconde sempre dietro un mondo rozzo e precivile», trasformatasi poi, per Siciliano, in una «crescente curiosità antropologica». ⁴⁵ L'anima di saggio antropologico e, insieme, di romanzo d'avventura non potevano non attrarre negli anni Novanta, all'uscita del volume, il Sanguineti lessicografo, interessato a introdurre termini esotici nella sua collezione. Un altro vantaggio, come si sarà potuto vedere dagli esempi sopra forniti, era la possibilità di datare con precisione i termini, provenienti da quotidiani.

Ovviamente attraverso questa selezione è possibile condurre uno studio su un saggio lessicale che attraversa tutta la carriera dell'autore, selezionando anche alcune caratteristiche, come la passione per prefissoidi e suffissoi-

⁴³ ASW, G1107.

⁴⁴ ASW, Retro2249.

⁴⁵ E. SICILIANO, *Introduzione*, in A. MORAVIA, *Viaggi* cit., p. IX.

di. Ad esempio, *anti* è presente con *antinazista*,⁴⁶ *antinipponico*,⁴⁷ *antiricci*,⁴⁸ *antirinascentale*,⁴⁹ *antiromanzesco*,⁵⁰ *antisionista*,⁵¹ *antisovietismo*,⁵² *antisraeliano*⁵³ e *antimaosta*:

⁴⁶ ASW, A152: «*antinazista* / manca al GDLI; / Alvaro, *Quasi una vita* (1950), p. 372: “C’è una reazione interessante delle prostitute, a quanto dicono. Per inclinazione naturale di gente oppressa, esse tendono a parteggiare sempre contro i prepotenti e i vincitori. Ieri erano antinaziste e antifasciste. Oggi inclinano per i perdenti”; / Moravia, *Il diavolo è tedesco?* (1948), in *Viaggi*, p. 512: “In certi altri, invece, decisamente antinazisti, l’interesse per la Germania e il rifiuto di considerare le atrocità tedesche come mere anomalie e mostruosità, portano allo studio delle origini sociali, metafisiche e morali del fenomeno nazista”».

⁴⁷ ASW, A161: «*antinipponico* / manca al GDLI; / Moravia, *Alle radici del conflitto fra la Cina e il Giappone* (1937), in *Viaggi*, p. 324: “È chiaro che soltanto nel caso che la Cina fosse un paese largamente dotato di strade, ferrovie e aviazione civile, attrezzato industrialmente, unito moralmente, socialmente e politicamente, Chiang Kai Scek sarebbe in grado di fare quella politica antinipponica che i più fanatici dei suoi connazionali non cessano di consigliargli”».

⁴⁸ ASW, A294: «*antiricci* / manca al GDLI; / Moravia, *Chicago* (1955), in *Viaggi*, p. 735: “la tua fronte sulla quale le potenti lozioni antiricci non sono riuscite a spianare del tutto l’originaria ricciutezza”».

⁴⁹ ASW, A302: «*antirinascentale* / manca al GDLI; / Moravia, *Gaudi* (1954), in *Viaggi*, p. 629: “Questa conseguenza si deve probabilmente allo scarso sviluppo del Rinascimento in Spagna, alla sua antirinascentale tradizione gotica, moresca, barbarica”; / C. Alvaro, *Amleto*, in “Stampa”, 30 agosto 1939 (*Cronache e scritti teatrali*, p. 411): “Nacque quella che Chesterton chiama ‘tradizione nazionale contro Maria’, che fu proprio anticattolica, antirinascentale, antiromana”; / M. Praz, *Mnemosine* (1971), p. 103: “già nel movimento anti-rinascentale che va sotto il nome di manierismo (...) si erano ricercati effetti che postulavano un’inversione dell’uso classico”».

⁵⁰ ASW, A312: «*antiromanzesco (anti-romanzesco)* / non registrato; / A. Berardinelli, *Novecento*, in “Unità”, 22 maggio 1995: “Metterei poi Giacomo Debenedetti e la sua tradizione (il romanzo e la poesia letta come romanzo) contro Gianfranco Contini e la sua prosa d’arte più o meno espressionistica e anti-romanzesca”; / A. Moravia, *Diario europeo*, 1° giugno 1988, p. 195 (parlando di *La costellazione del caprotoro* di F. Iskander): “Le digressioni alle quali si lascia andare questo personaggio costituiscono la parte migliore e più moderna del breve romanzo, curiosamente in accordo con le teorie antiromanzesche della narrativa occidentale”».

⁵¹ ASW, A358: «*antisionista* / manca al GDLI; / Moravia, *I farisei hanno conquistato il Sepolcro* (1953), in *Viaggi*, p. 534: “Ma altrettante divisioni, quali recenti e quali secolari, separano gli ebrei di varie tendenze prosioniste e antisioniste, i cristiani dei diversi riti latini, greci e protestanti”».

⁵² ASW, A373: «*antisovietismo* / manca al GDLI; / Moravia, *Perché il popolo americano non può soffrire il comunismo* (1955), in *Viaggi*, p. 778: “Per il suo anticomunismo e antisovietismo valgono le stesse ragioni che per gli intellettuali”».

⁵³ ASW, A386: «*antisraeliano* / manca al GDLI; / A. Moravia, *Diario europeo*, 2 giugno 1987, p. 87: “E non vogliamo qui alludere a certi particolari addirittura comici come la Bibbia, libro sacro degli ebrei, inviata all’antisraeliana Khomeini e accompagnata da una torta al cioccolato confezionata in una pasticceria di Tel Aviv”».

antimaoista

manca al GDLI;

Moravia, *Nel tempio di Hobot* (1986), in *Viaggi*, p. 1657: «perché tra le due fazioni politiche dei maoisti e degli antimaoisti, ci sono andati di mezzo i templi, cioè, in fondo, l'arte?»;⁵⁴

O si potrebbe ancora citare la lunga lista di *super*, come *superaffollamento*⁵⁵ e *supercivilizzato*.⁵⁶

Non mancano, poi, le felici invenzioni lessicali, ad esempio *squilibratezza*:

squilibratezza

manca al DEI;

Moravia, *Festa nella 'boarding-house'* (1931), in *Viaggi*, p. 46: «accusava la Neo-Zelanda di angusto puritanesimo, l'Australia di egoismo frivolo e filisteo, il Canada di essere troppo simile agli Stati Uniti, l'Irlanda di squilibratezza»;⁵⁷

A tal proposito, si possono citare anche le schede che contengono altre fonti legate a Moravia. Nel caso di *travoltismo*, ad esempio, si può facilmente spiegare l'assenza del testo nella scheda dedicata all'autore perché si tratta di un'intervista comparsa su «Panorama» nel 1978 firmata da Maria Luisa Agnese:

travoltismo, travoltamania

dal nome del ballerino John Travolta; il vocabolo è coniato nel 1978; vedi *Dimmi come balli* di Maria Luigia Pace, in «Panorama», 14 novembre 1978 (in cui è riprodotta un'inquadratura del film *Grease*, interpretato da John Travolta), che inizia con queste parole: «Brillantina e discoteche, John Travolta e il suo mito: la febbre del sabato sera, la smania di ballare trascina tutti, i giovani, i borghesi, i proletari, gli impegnati nella politica e gli indifferenti, le femministe e le 'farfalline', i reduci del Sessantotto e i figli delle im-

⁵⁴ ASW, A575.

⁵⁵ ASW, S5786: «*superaffollamento* / in PF, a. 1960; / Moravia, *I ragazzi "gangsters"* (1955), in *Viaggi*, p. 747: «abitazioni squallide e affollate, superaffollamento delle scuole, assenza dei genitori nelle ore di lavoro, mancanza di centri sociali e di assistenza»;

⁵⁶ ASW, S6172: «*supercivilizzato* / manca al DEI; / Moravia, *Lo sforzo per creare lo stato* (1931), in *Viaggi*, p. 84: «si va dritti all'America, all'ideale americano, cioè ad un tipo di umanità supercivilizzata in quel modo esteriore e pratico che tutti sanno»;

⁵⁷ ASW, S4592.

maginose contestazioni del '77. Il travoltismo è ormai un fenomeno innegabile e critici, scrittori, esperti di musica e di scienze sociali sono adesso impegnati a scruatarlo, analizzarlo, tentando di collocarlo in una precisa prospettiva politica e culturale»; nello stesso numero di «Panorama» compare un'intervista a Moravia (*Moravia: la politica non c'entra*), a cura di Maria Luisa Agnese, introdotta da queste parole: «Esistono balli di destra o di sinistra, è legittimo accusare la travoltamania di qualunquismo?» (nel corso dell'intervista la voce usata è però sempre «travoltismo»); vedi, per esempio, *Scusi, vuol ballare con me?* di Rosanna Lampugnani, in «Città futura» n. 44, 22 novembre 1978, che inizia con le parole: «Ancora sul travoltismo»; i sottotitoli dicono, tra l'altro: «Il travoltismo, da espressione giornalistica efficace ma 'da virgolettare', è presto assurta ai fasti del linguaggio sociologico e più strettamente politico (Castellina lo citava, assieme alla droga, come indizio di disgregazione). Noi siamo stati tra i primi a parlarne»; quanto a John Travolta, vedi *Grease, un monumento di canditi* di Mino Argentieri, in «Rinascita», 10 novembre 1978: «*Grease*, cantato e danzato da John Travolta, incassa una barca di quattrini negli Stati Uniti, in Italia e altrove»;⁵⁸

Oppure possono essere scritti su Moravia, come nel caso di *semicancellazione*, in cui si cita un articolo di Alberto Arbasino.⁵⁹ Più curiose sono le poche parole tratte dalla seconda fonte moraviana, cioè *Le ambizioni sbagliate*, romanzo del 1935 che Sanguineti aveva già letto ai tempi della monografia. Si veda ad esempio *incontenibile*, che retrodata un aggettivo introdotto per il Cortelazzo-Zolli nel 1946 da Umberto Saba:

incontenibile

in DELI (e Z); a. 1946 (U. Saba);

A. Moravia, *Le ambizioni sbagliate* (1935), in *Op.* I, p. 434: «sentiva la vita sfuggirle dalle mani e un panico incontenibile travolgerla»;⁶⁰

⁵⁸ ASW, T2028.

⁵⁹ A. ARBASINO, *Moravia dimenticato*, in «la Repubblica», 28 settembre 1995 (cfr. S2667: «*semicancellazione (semi-cancellazione)* / non registrato; A. Arbasino, *Moravia dimenticato / Forse il sesso non c'entra*, in «Repubblica», 28 settembre 1995: «furono le basi del trionfo postumo dopo esser state le cause di una semi-cancellazione in vita»;»). Si guardi anche *neoprimitivismo* (N384: «*neoprimitivismo (neo-primitivismo)* / non registrato; (vedi, in SUP4, *neoprimitivo*); / R. Paris, *L'esperienza dell'India* (1990), in P.P. Pasolini, *L'odore dell'India* (Guanda, Parma 1990), p. 119: (parla Moravia): «L'olfatto è il più animalesco dei nostri sensi e questo conferma il neo-primitivismo di Pasolini»;»), in cui Renzo Paris parla del rapporto tra Moravia e Pasolini.

⁶⁰ ASW, I539.

L'edizione indicata in questo caso è comunque recente e risale al 1986:⁶¹ essendo una piccola eccezione alla lunga lista di termini tratti dai *Viaggi*, si può ipotizzare che sia sfuggita a Sanguineti nel momento dell'indicizzazione, o che la scheda sia stata redatta in un periodo precedente o successivo al tentativo di riordino.⁶² Sarà invece più semplice motivare l'assenza degli altri grandi romanzi moraviani portando ad esempio le quaranta schede in cui Moravia viene citato come fonte del *Grande Dizionario della Lingua Italiana* o di altri dizionari consultati da Sanguineti, come accade per *pussa via*, locuzione usata nell'*Attenzione*:

pussa via

in GDLI, Moravia a. 1955;

Tofano, *Una losca congiura* (1930), in *Teatro di Bonaventura*, p. 267: «Tutti si slanciano in difesa dei bigné, formando un cerchio intorno alla cuoca col piatto. Il cane vi gira intorno cercando di aprirsi un varco tra l'uno e l'altro, e ma è scacciato da tutti a pedate con dei 'pussa via!' energici, fin ché una pedata di Elettra non lo fa scappare via con la coda fra le gambe»;⁶³

Per cercare termini nuovi, Sanguineti deve rivolgersi insomma a fonti recenti e non considerate dagli altri dizionari; a differenza di quanto avvenuto con Pier Vittorio Tondelli,⁶⁴ la ricerca nell'opera di Moravia deve per forza scontrarsi con un lavoro già svolto in parte da altri. Stupisce comunque come, grazie all'esame di un'opera minore quale può considerarsi *Viaggi*, l'autore riesca a collezionare all'interno della sua *Wunderkammer* un ragguardevole numero di termini destinati, almeno in parte, ad arricchire i *Supplementi del Grande Dizionario della Lingua Italiana*.

⁶¹ A. MORAVIA, *Opere*, vol. I: 1927-1947, a cura di G. Pampaloni, Bompiani, Milano 1986.

⁶² Purtroppo non è più possibile dare un ordine alla stratificazione cronologica delle schede: della situazione critica in cui versavano in origine si è occupata Allasia nel suo «*Ci fu una lunga guerra etimologica*»: *Sanguineti lessicomane*, in EAD., «*La testa in tempesta*» cit., pp. 15-45. Cfr. in particolare la nota 18 di p. 41.

⁶³ ASW, P1060.

⁶⁴ Per cui mi permetto di rimandare ancora al mio «*Gioie e dolori e tanta noja*» cit.

Erminio Risso

IMMAGINI DEL RITRATTO: *REISEBILDER* 16

1. L'insegna di *Wunderkammer*, cioè di camera delle meraviglie, di immagini strane e inusuali, e anche, in nuova declinazione, di depositi di immagini tenute ai margini dalla cultura ufficiale, ci induce a riflettere sulla 16 di *Reisebilder*, dove, giocando con le "visioni", i "quadri" o, per meglio dire le "impressioni di viaggio" di Heine, dal quale riprende il titolo, Sanguineti, attraverso uno strategico *pastiche* di generi letterari, ci presenta un'accurata indagine sull'io che scrive, agisce, vive e interpreta.

La 16 di *Reisebilder* si configura anche primariamente come una sorta di testo di poetica, ma giocata su una doppia dimensione, in quanto la quotidianità reagisce con la riflessione sullo scrivere in versi, che mette in gioco anche la teoria letteraria come scienza della letteratura, in grado di essere tra le altre cose una riflessione ai limiti estremi della scrittura.

Per comodità ermeneutiche, possiamo sezionare e presentare il testo secondo i diversi momenti che lo compongono. «Sono più slavo di Tadeusz» è l'*incipit* ipersignificativo. L'apertura è un riferimento diretto all'amico Tadeusz Różewicz, incontrato per la prima volta al Festival di poesia in Olanda:

L'avevo conosciuto a Rotterdam, alla seconda edizione di "Poetry International". Era il 1971. E Tadeusz era entrato subito nei miei versi, con nome e cognome, insieme ad alcuni altri scrittori, in quei giorni. Perché c'erano, allora, tanto per dire, Günter Fuchs e Günter Kunert, Vasco Popa e Tchicaya U Tam'si, Eugène Guillevic e Breyten Breytenbach, Gerald Bisinger e Yehuda Amichai. È tutta gente che ho poi ritrovato, lì in Olanda o in giro per il mondo, tra un festival e l'altro, per lo più. Non avrei più visto, soltanto, quello che era un po' l'ospite d'onore quell'anno, Pablo Neruda.¹

¹ E. SANGUINETI, *Per Tadeusz*, in T. RÓŻEWICZ, *Bassorilievo*, Scheiwiller, Milano 2004, pp. 7-8.

Le parole di Sanguineti hanno il pregio di ricreare il clima di quegli incontri occasionali tra poeti, ma qui nello specifico diventa interessante il messaggio stesso: «sono più slavo di Tadeusz», per proseguire poi con «se è vero che gli italiani sono slavi, e gli slavi sono quelli che si accarezzano con le parole». In questa serie sintagmatica, Sanguineti introduce un discorso che pare partire dalle solite “false credenze” nazional-popolari, nell’accezione gramsciana, su italiani e slavi, per poi spostarsi subito; infatti, l’identità è molto semplicemente legata all’accarezzarsi «con le parole» che poi vuol dire – e la cosa ci viene subito svelata – usare «frasi di contatto», «che sono le carezze, appunto», sul tipo di «*wie geht es dir?*» («come stai?»). Qui si crea il primo vero scarto, che chiude il primo momento, infatti la domanda riacquista tutta la sua pregnanza e la sua forza di significato: accarezzarsi con le parole vuol dire creare un rapporto vero e autentico tra sé e l’altro. Essere umani vuol dire, in questa prospettiva, al di fuori di ogni alienazione, riconquistare, attimo per attimo, la propria umanità: «accarezzarsi con le parole» crea un’equivalenza tra ciò che è profondamente umano e l’uso antropologico del linguaggio, anche come tecnica del corpo.

Nel secondo momento si passa dal concetto quasi astratto e assoluto all’azione concreta: «io ho accarezzato il polacco Tadeusz Różewicz, una notte, in casa di Adriaan [Morriën], scrivendogli un biglietto che diceva, precisamente: / *wie geht es dir?*». Sanguineti ci descrive il suo atto di amore fraterno verso «il polacco Tadeusz Różewicz», svelando così con precisione l’identità del Tadeusz di apertura: e accarezzarlo con le parole vuol dire in realtà scrivergli un biglietto con la frase «*wie geht es dir?*». In questo modo si crea una circolarità tra i due momenti, in virtù di una formula di contatto che riacquista profondamente la sua pregnanza semantica. Alle parole seguono i gesti, un sorriso da lontano e un ciao con la mano. Il momento si conclude con due informazioni secche: Tadeusz «non beveva da oltre un anno: e perché in un anno, ormai, in media, compone / due, tre poesie, soltanto». Insomma è in una sorta di crisi di ispirazione. Questo testo assume così anche la forma della riflessione in versi sul fare poesia; del resto, Sanguineti, riflettendo proprio su quell’epoca e su quelle occasioni, osserva puntualmente che

c’era davvero, in quell’epoca, e in parte è viva ancora, una generazione che si è incontrata e ritrovata un po’ ovunque, nel tempo, peregrinando da un festival all’altro. E così accadeva per i musicisti, così accadeva per i pittori. Parlo di gente, segnatamente, nata negli anni Venti e Trenta del secolo scorso, tra il ’21 di Różewicz e il ’39 di Breytenbach, per limitarmi a nomi che ho già fatto. Ma quello che volevo dire, qui, è un’altra cosa. È stata, la mia, la nostra generazione, quella che, più di ogni altra, forse si è posta, direttamente in poe-

sia, la questione delle ragioni della poesia stessa. Alcuni hanno fornito anche in prosa, si capisce, molti commenti e autocommenti, al riguardo. Ma, in un modo o in un altro, con evidenza o indirettamente, è soprattutto nei versi che hanno cercato di spiegare il senso del loro lavoro. Lo so, almeno dopo Baudelaire, e forse già dopo Goethe, lo hanno fatto tanti, lo hanno fatto tutti, e dunque si dirà che, per questo aspetto, non c'è stato assolutamente niente di nuovo. Ma c'è pure un punto importante, che è specifico del secondo Novecento. È che i poeti hanno spiegato, ognuno a suo modo, che le loro ragioni erano assolutamente irragionevoli, contraddittorie, inconfessabili. Hanno così esibito una versione dialettica del fabbricare versi, e hanno proclamato che era una dialettica, invalicabilmente, interminabile. Perché faceva poi corpo, infine, con la dialettica della storia e con la dialettica dell'esistere.²

Ho citato con abbondanza perché Sanguineti ha qui l'enorme pregio, da un lato, di trasmettere il clima e il *côté* culturale dell'epoca, quello in cui maturano operazioni di scrittura collettiva come *Renga* (Octavio Paz, Jacques Roubaud, Edoardo Sanguineti e Charles Tomlinson, Gallimard, 1971) o *Made in Holland* (Vasko Popa, Yehuda Amichai, Breyten Breytenbach e Edoardo Sanguineti, per Octavio Paz), e dall'altro di parlarci chiaramente di una cifra stilistica essenziale dei poeti della sua generazione e cioè quella di fare, per dirla con un termine riassuntivo, della meta-poesia.

Quindi, la citata crisi di Tadeusz apre così alla promessa dell'amico italiano che si impegna a leggere «i suoi vecchi versi, è un patto stipulato tra di noi»; qui si apre un nuovo momento del testo, il terzo. La lettura ha un fine interpretativo chiaro e scopertamente dichiarato, infatti deve «dichiarargli, poi, se sono versi slavi, polacchi, malati». A questo punto la questione ermeneutica è davvero capitale; Sanguineti ha il compito di individuare la natura storica della scrittura dell'amico, giocando con una serie di *topoi* già romantici e post-romantici, quelli delle identità nazionali (i versi sono slavi, polacchi?) per approdare alla consumatissima coppia di poesia e malattia. Sanguineti fa solo apparentemente un salto verso la tradizione, o per meglio dire, con termine caro a Lucini, verso la "consuetudine", poiché i termini acquistano nuovi significati; la malattia è quella di un processo forte di alienazione e manipolazione, innescato dalle trasformazioni del tardo capitalismo. Ormai le identità – se mai siano esistite – sono completamente superate e inattingibili, la fase è quella di una globalizzazione che omologa e omogeneizza: questi richiami topici servono a Sanguineti non solo per sabo-

² *Ibid.*

tare il poetese ma per destrutturare i prodotti della cultura di massa, facendo emergere così contraddizioni e aporie della cultura dominante. Il testo è del luglio 1971: Sanguineti fa un'affermazione davvero spiazzante per i lettori, dicendo che «oggi, fiuto nei tedeschi altrettanti spagnoli: gente buona per le corride, per gli olè: e per la lotta dei galli»: in quel lontano '71, in cui la Spagna sta vivendo il lento tramonto, lungo e persistente, del franchismo, vedere nei tedeschi altrettanti spagnoli vuol dire davvero un'estrema consapevolezza del processo fortissimo di omologazione culturale e non solo di omogeneizzazione economica, vuol dire vedere oltre. Questa sequenza perfettamente folklorica di "corride olè e lotta dei galli", da stereotipi per turisti, di un turismo che stava diventando non più viaggio di conoscenza ma industria del tempo libero, si interrompe di colpo e il termine su cui si chiude è «*Literaturwissenschaft*», la scienza della letteratura. Rompere l'orizzonte d'attesa del fruitore significa qui aprire un nuovo discorso: la forza della manipolazione, nell'accezione lukácsiana del termine, agisce sulla cultura popolare come sulla cultura alta. Il riferimento alla scienza della letteratura va naturalmente inteso in relazione ai fiorentissimi dibattiti di teoria letteraria che stavano attraversando gli anni Sessanta e Settanta, dalle impostazioni metodologiche alle riflessioni sociali, ma pone contemporaneamente la questione di una scienza della letteratura all'altezza della *Weltliteratur*, della letteratura mondiale che nasce e prende forma, nella condizione di forte interdipendenza del tardo capitalismo, dalle molte letterature nazionali e locali. Sanguineti vede, così, con perfetta lucidità e in filigrana, la maturazione del processo che Marx aveva delineato nel suo *Manifesto del Partito comunista*. La trascrizione di un quotidiano apparentemente banale, la nascita di un'autentica amicizia, fondata sull'accarezzare con le parole, sulla promessa di leggere i versi dell'amico, il giocare con le identità e il linguaggio, serve all'autore a mettere in luce le diverse dinamiche relazionali tra saperi e poteri: attraverso la scrittura, il quotidiano si apre sul baratro della storia, perché è nella realtà effettuale che si forma e si brucia, eventualmente, il soggetto.

2. L'uomo costruisce le proprie diverse tecniche del corpo anche nell'azione dialettica con la realtà: una serata in compagnia, un gioco tra apparentemente vecchie identità, con un sapore di romanticismo e nazionalismi *d'antan*, servono ad aprire il discorso verso la comprensione dell'altro e la definizione di se stessi. Arriviamo così all'*explicit*, e come si usa dire *in cauda venenum*, infatti con la mossa del cavallo l'autore fa un netto salto di prospettiva, lascia Tadeusz e la sua crisi d'ispirazione' per focalizzare l'obiettivo su se stesso, lasciando sullo sfondo le implicazioni del concetto di identità, individuale e nazionale: «(come Archibaldo de la Cruz, sogno delitti che

non so commettere: / un fragile erotomane platonico, inibito pornografo: un poeta)». Se precedentemente il gioco di specchi delle relazioni attraverso le quali si forma l'io sono con la figura di Tadeusz, ora lo spostamento è netto, guardare a se stessi vuol dire però ricorrere a una sorta di similitudine, qui con un personaggio cinematografico, Archibaldo de la Cruz, protagonista di *Ensayo de un crimen* (*Estasi di un delitto*) di Buñuel.

Non deve naturalmente fare meraviglia questa presenza buñueliana, se Sanguineti lessicologo e lessicomane segnalava prontamente alla redazione UTET la “grave” mancanza dell'aggettivo «buñueliano» (nella scheda per il Battaglia fa esplicito riferimento al testo *Buñuel secondo Buñuel* edito da Ubulibri), anche nel *Grande Dizionario Italiano dell'Uso* diretto da Tullio de Mauro. La mancanza è grave nella prospettiva sanguinetiana: l'autore non ha perso mai occasione – dall'importante intervista con Galletta a quella con Gnoli fino alle bellissime pagine di un *Poeta al cinema* che abbiamo grazie alla preziosa cura di Franco Prono e Clara Allasia³ – di porre come centrali e capitali per la storia della cinematografia *Un chien andalou* e *L'âge d'or*, in funzione in modo particolare del montaggio e della costruzione in base ai temi e all'azione. In occasione del questionario Proust pubblicato su *Mikrokosmos*, invece, apporta una piccola variante, infatti alla domanda «I film più amati?» risponde in maniera secca «I primi tre di Buñuel: *Un chien andalou*, *L'âge d'or*, *Terre sans pain* o *Las Hurdes*.». Questa trilogia completa il tessuto buñueliano, fatto anche di armoniche sottese e di rapporti intertestuali, in virtù dei quali in Sanguineti emerge la presenza della cultura spagnola *tout court*, sebbene naturalmente non in un'ottica nazionale, a partire dalla presenza donchisciottesca rilevata da Corrado Bologna per arrivare a un quadro complesso e articolato di presenze e di nessi logici per i quali possiamo ora rimandare alle puntuali ed efficaci analisi di Franco Vazzoler, che ha dedicato due saggi all'argomento.⁴

È tempo ora di entrare, *in corpore vili*, nel testo: «come Archibaldo de la Cruz sogno delitti che non so commettere»: Archibaldo – come osserva

³ *Sanguineti/Novecento. Conversazioni sulla cultura del ventesimo secolo*, a cura di G. Galletta, il melangolo, Genova 2005; *Sanguineti's song. Conversazioni immorali*, a cura di A. Gnoli, Feltrinelli, Milano 2006; E. SANGUINETI, *Un poeta al cinema*, a cura di F. Prono e C. Allasia, Bonanno, Roma 2017.

⁴ F. VAZZOLER, *La philosophie dans le théâtre. Travestimento e travestitismo in Edoardo Sanguineti*, in *Sanguineti: la parola e la scena*, a cura di F. Carbognin e L. Weber, in «Poetische», VIII, 2006, pp. 467-491, ora in F. VAZZOLER, *Il chierico e la scena*, il melangolo, Genova 2009, pp. 109-129; ID., *Sanguineti, Don Chisciotte, il viaggio e alcune occasioni spagnole*, in «Quaderns d'Italià», 16, 2001, pp. 197-207.

Buñuel stesso – «non è uno psicopatico, ma piuttosto una persona che non riesce a portare a termine, o gli riesce solo parzialmente, quanto si propone. Prova il desiderio di uccidere, ma qualcuno lo fa prima di lui, o le vittime predestinate muoiono prima. È un uomo abbastanza saggio, ma vuole realizzare il suo sogno, la sua ossessione».⁵ Andando oltre, Buñuel afferma, in maniera decisa, che «Archibaldo e la bella di giorno immaginano cose proibite che cercano di vivere nella realtà. Gran parte della loro vita è solo immaginazione».⁶ Archibaldo è, per certi versi, un impotente, un frustrato,

ma non un impotente sessuale [...]. È un frustrato in certi suoi rapporti con la realtà. Quasi tutti i miei film hanno questo tema: la frustrazione. Borghesi che non possono uscire da una casa, gente che vuol cenare ma tutto glielo impedisce, un tizio che vuole uccidere, ma che non riesce nei suoi intenti omicidi [...]. È la distanza tra il desiderio e la realtà. Tentare e fallire. [...] Archibaldo vuole uccidere, su questo non c'è dubbio. Probabilmente uccidere lo liberebbe dal punto di vista sessuale, ma non si sa cosa farebbe in seguito, se arrivasse a uccidere realmente. È un assassino. Ma, evidentemente, gli piace anche la frustrazione, la adora. Cerca di uccidere una donna e il suo tentativo fallisce ancora una volta. Si direbbe che desidera fallire, per poter provare ancora. Lo fa per liberarsi? Forse lo fa per il motivo contrario. So che questo sembra oscuro. Mi attira l'oscurità in un personaggio. Se cercate di costruire un personaggio molto razionalmente, costruirete un personaggio senza vita. Ci deve essere una zona d'ombra.⁷

La lunga citazione proviene dall'intervista di Turrent e Colina, datata tra il '75 e il '77 e pubblicata in Messico nel 1986: a essa Sanguineti fa riferimento nelle schede lessicografiche per «buñueliano», che ho citato prima, sebbene il libro, allo stato attuale dei lavori di catalogazione della Biblioteca Sanguineti, non sia presente. Troviamo invece due bellissimi cataloghi in spagnolo per il centenario della nascita del regista (*Luis Buñuel, el ojo de la libertad* e *Buñuel: 100 Años / 100 Ans – Es peligroso asomarse al interior / Il est dangereux de se pencher au-dedans*). Nonostante la chiara diacronia, perché il testo di Sanguineti è del 1971 e precede l'intervista, è inevitabile sottolineare come egli parta da questa “zona d'ombra” per autorappresentarsi

⁵ *Buñuel secondo Buñuel*, a cura di T.P. Turrent e J. de la Colina, Ubulibri, Milano 1993, p. 117.

⁶ *Ivi*, p. 116.

⁷ *Ivi*, pp. 118-119.

nelle vesti di Archibaldo de la Cruz, tra desiderio e realtà, frustrato «dalla situazione stessa, dalla realtà»; qui però non è presente nessun oggetto come il *carillon* di Archibaldo che liberi l'immaginazione, proiettando nell'infanzia. Comunque l'ambivalenza dei processi inconsci, la loro ambiguità, inseriti nella consapevolezza tutta sanguinetiana della fabula onirica e del linguaggio del sogno,⁸ ci induce a riflettere ancora su questi delitti «che non sa commettere».

Essi rimandano, per quanto in maniera un poco occulta, a un buon amico di Buñuel, Max Aub, autore caratterizzato da un amore fortissimo verso l'ironia, il divertimento e qualsiasi tipo di anarchia; e con i suoi *Delitti esemplari*, libriccino pubblicato a Città del Messico nel 1957, un anno dopo *Ensayo de un crimen* (in Italia nel 1981 da Sellerio), ci presenta un catalogo di assassini immaginari, che confessano apertamente i propri crimini. Il testo non è presente, ad ora, nella biblioteca d'autore, ma quello che qui ci interessa, al di là della consapevolezza che i libri posseduti non esauriscono certamente il tavolo da lavoro, è quello di creare un tessuto di possibili rapporti: da un lato, Archibaldo, assassino solo in potenza, al quale «dice il commissario di polizia [che] “non ci sarebbero carceri sufficienti al mondo se si arrivasse a condannare le intenzioni”»,⁹ dall'altro, in Aub, immaginari rei confessi, le cui azioni spesso appaiono arbitrarie, in quanto dettate dalla reazione del momento, da incontrollati sensi di rabbia.¹⁰ Tra questi troviamo anche un anti Archibaldo, nel protagonista che afferma «lo uccisi in sogno, poi non potei far altro che sopprimerlo sul serio. Inevitabilmente».¹¹ La questione è anche una questione di stile, e proprio per questo il «non so commettere» acquista anche, in un gioco di specchi e rimandi, il significato recondito di «non oso commettere», gettando così un ponte con i celeberrimi versi baudelairiani di *Al Lettore*, apertura de *Les Fleurs du mal*, che recitano: «Si le viol, le poison, le poignard, l'incendie, / N'ont pas encore brodé de leurs plaisants dessins / Le canevas banal de nos piteux destins, / C'est que notre âme, hélas! n'est pas assez hardie».¹² E così la frustrazione è figlia anche della dialettica tra la realtà materiale e l'animo, il cuore, per così dire, dell'in-

⁸ Su questo si veda E. SANGUINETI, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, in ID., *Ideologia e linguaggio*, nuova edizione a cura di E. Riso, Feltrinelli, Milano 2001, pp. 91-92.

⁹ A. CATTANI, *Luis Buñuel*, L'Unità/Il Castoro, Roma 1995, p. 40.

¹⁰ M. AUB, *Delitti esemplari*, Sellerio, Palermo 2015, per esempio pp. 14-17.

¹¹ Ivi, p. 19.

¹² C. BAUDELAIRE, *I Fiori del male*, traduzione A. Bertolucci, Garzanti, Milano 1981, pp. 5-6, la traduzione di Bertolucci recita: «Se lo stupro, il veleno, il pugnale, l'incendio, non

dividuo contemporaneo. Il soggetto dell'uomo contemporaneo è quello di un criminale in potenza, ma spesso fortunatamente alle intenzioni non seguono i fatti per mancanza di coraggio, ed egli ricade così nell'impotenza e nella frustrazione. Ma il gioco sanguinetiano di scarti e salti procede con l'*explicit* del componimento che recita: «un fragile erotomane platonico, inibito pornografo: un poeta». La chiusa conclude in perfetta circolarità il movimento di autorappresentazione: «un fragile erotomane platonico» concentra l'attenzione su una persona con una natura poco resistente e debole soggetta alle tentazioni, affetta da erotomania, cioè da una alterazione psichica dell'istinto sessuale determinata da eccitamento intellettuale senza desiderio del contatto sessuale. (È interessante notare che per erotomane Sanguineti propone nel *Supplemento 2009* del Battaglia una retrodatazione, da Soldati e Moravia a Marinetti che parla del pubblico di D'Annunzio: «innumerevole clientela di erotomani»);¹³ entra così in gioco una nuova declinazione di pazzia d'amore, e «platonico» qui serve una volta di più a sottolineare come sia un atteggiamento completamente scevro di sensualità e dedito alla contemplazione. L'autoritratto procede con «inibito pornografo», quasi una sorta di contrasto/contraddizione, poiché inibito indica un blocco, un impedimento, mentre il pornografo mette al centro una spinta e una forza irrefrenabile verso l'osceno. Dall'erotomane al pornografo ci troviamo tra impulsi patologici dell'osceno e del sesso, sotto le insegne del personaggio buñueliano che apre l'autoritratto, pronto a chiudersi davvero con un colpo di scena: l'approdo di questa serie, quasi un *climax* ascendente, è significativamente «un poeta». Questa parola pare riassumere tutto, dalla fragilità all'incapacità di vivere, dal rapporto complesso con la sfera sessuale alle inibizioni ad agire sulla realtà effettuale. Per certi versi, sembra quasi un giocare, in pieno rovesciamento e in attraversamento diacritico, con la figura del poeta dei crepuscolari ma qui, materialisticamente, Sanguineti pone l'accento sulla dialettica uomo/realtà e su come anche il poeta sia un soggetto gettato nella realtà effettuale e nella storia. Così subisce ugualmente tutti i processi di manipolazione e alienazione del tardo capitalismo. Non è più un inetto, o un malato su modello *fin de siècle*, tra crepuscolari e decadenti, ma l'uomo fatto a pezzi del tardo capitalismo, ai cui processi nulla sfugge: se c'è esemplarità è

hanno / ancora ricamato con le loro forme piacevoli il canovaccio / banale dei nostri miseri destini è perché non abbiamo / ahimé un'anima sufficientemente ardit», ivi p. 7.

¹³ Archivio Sanguineti's Wunderkammer, E653: «erotomane / in PF, a. 1956; in GDLI, Soldati; / Marinetti, *Guerra sola igiene del mondo* (1915), in *Teoria*, p. 202: "Gabriele D'Annunzio ci seguì da lungi, da passatista convertito, senza avere il coraggio, naturalmente, di rinunciare alla sua innumerevole clientela di erotomani e di archeologi eleganti"».

proprio in questa dialettica io/reale, con tutte le difficoltà di interpretazione e annesse nevrosi. È necessario immediatamente rilevare come oltretutto questo gioco di autorappresentazione non costituisca un *hapax*, bensì sia, almeno a questa altezza cronologica, una pratica, per così dire, consolidata, al punto che, volendo fare un esempio tra i tanti possibili, in *Reisebilder* 29, la voce poetica, in dialogo con la moglie, così si mette in scena: «nemmeno se io fossi quell'osceno fauno di mezza / età che io sono davvero, ormai: / guardami in faccia, almeno / quando mi tagli i capelli sul balcone, che sto lì a torso nudo, nel vivo / sole di mezzogiorno, nel vento: / mi sognavo simile a un Hoffmann / in delirio: e sono quasi il sosia di un mediocre comico inglese». Naturalmente i due punti con i quali si chiudono sia la 16 sia la 29 servono a sottolineare come il discorso sia sempre aperto e le armoniche sottese siano previste già dall'autore stesso. L'apertura dell'autorappresentazione della 29 è quasi per certi versi una sequenza perfetta della 16, in quanto il campo è ancora quello della sessualità; in questo caso, senza ombra di dubbio, quasi specularmente in opposizione, persino esasperata; infatti l'autore acquista, in perfetta metamorfosi, le sembianze di un «osceno fauno di mezza età», è un quarantenne, con un fascino naturale, vivace, sensuale e malizioso, sempre in agguato e pronto a cogliere le occasioni sessuali. È con tutti questi aspetti e tratti che Sanguineti gioca coscientemente intrecciandoli e sovrapponendoli. Infatti l'aggettivo «osceno», che, qui, ha in modo privilegiato i significati di contrario alle norme religiose, morali e di costume, in base alle quali ciò che attiene al sesso deve essere circondato di riserbo, lascivo, lussurioso, libidinoso, serve a caricare ancora di più la figura del fauno di tutto ciò che concerne il corpo nudo, gli attributi sessuali e la forza del desiderio. Le metamorfosi dell'autorappresentazione proseguono e l'autore si sogna, nel senso proprio di vedersi in sogno, nella dimensione onirica, ma anche di immaginarsi, di desiderare di essere, un «Hoffmann in delirio»: qui il rimando è letterario, Hoffmann è E.T.A. Hoffmann, simbolo di un romanticismo tedesco, declinato in un intreccio forte con un razionalismo scettico (presente sempre nel suo pensiero, sebbene il notturno, il fantastico, ciò che non trova spiegazione, occupino uno spazio decisivo nelle sue composizioni). Con *L'uomo della sabbia* (testo di apertura dei *Notturmi*) Hoffmann ci dimostra come la dimensione onirica e quasi spettrale possa muovere partendo quasi dalla quotidianità, dalla realtà apparentemente più normale. Per questa presenza dello strano e del folle nella vita reale, Freud focalizzerà la sua attenzione proprio su questo testo per elaborare la sua teoria del «perturbante», una sorta di sentimento pieno di angoscia, che prende l'anima delle persone di fronte a situazioni sentite contemporaneamente come estranee e familiari. Se i deliri di Hoffmann hanno fatto riflettere, quasi ispiran-

dolo, Freud, Sanguineti, seguendo le linee di un viso scarno, si immagina appunto nelle vesti di un «Hoffmann in delirio», dove l'immagine topica del Romanticismo è giocata in esasperazione, così che alcuni elementi passano dalla scrittura dei *Notturmi* a Hoffmann stesso, che si trova in uno stato di alterazione mentale e di confusione, in grado di dar vita però a un'espressione poetica creata da una sfrenata fantasia, dagli eccitamenti dell'immaginazione. Questo Hoffmann delirante è ciò che Sanguineti desidera per se stesso, una sorta di maschera. Anche in questo caso però, *in cauda venenum*, infatti l'*explicit* cambia ancora una volta la situazione, l'autoironia aumenta decisamente e l'approdo è quello realisticamente, al posto del desiderato «Hoffmann in delirio», di ritrovarsi quale sosia di un mediocre comico inglese, che altro non è che una divertentissima dichiarazione di somiglianza con Marty Feldman, noto in Italia soprattutto per l'Igor di *Frankenstein junior*. Al di là del forse immeritato titolo di «mediocre», Feldman è stato un attivo membro del Partito Comunista britannico, con un notevole fascino sulle donne, e, a parere di alcuni biografi, con un libro di versi nel cassetto. E allora dal *divertissement* passiamo tranquillamente a un vero sosia, portando alla luce così la figura del doppio. Diventa quindi inevitabile, da Archibaldo de la Cruz a E.T.A. Hoffmann, fino a Marty Feldman, chiedersi cosa significhi per Sanguineti, nel concreto della scrittura dei testi, giocare con questa serie di maschere, di doppi in rovesciamento: Sanguineti è naturalmente consapevole, al grado massimo, dell'uso che ne fanno Lucini e Pirandello (oltre a *Sei personaggi.com*, si rileva un rinvio a Pirandello e precisamente a Vitangelo Moscarda, protagonista di *Uno, nessuno, centomila*, in *Corollario 35*, già evidenziato da Franco Vazzoler) in rappresentazione, occultamento e smascheramento, ma, per così dire, fa un passo oltre e uno di lato, in funzione di una profonda pratica di demistificazione. Sanguineti, con questa serie di autoritratti, quasi una galleria di quadri, unisce l'idea stessa di parodia come rovesciamento di un modello, a quella di ironia tecnica, l'autorappresentazione non è solo e semplicemente, secondo la tradizione appena rilevata, una maschera ma è uno stato e una situazione che si attraversa, da Archibaldo de la Cruz a Marty Feldman, si passa attraverso stadi, stati e situazioni, e ognuno lascia qualcosa che si sedimenta. In questo modo, l'autorappresentazione o per meglio dire l'autoritratto viene a costruirsi in virtù di una serie di biografie possibili quanto inventate e talvolta inesistenti proprio nel momento in cui si fanno autobiografia, perché sono tratti di vite altrui. Tra le tante sollecitazioni possibili, emerge nuovamente Max Aub con il suo Jusep Torres Campalans, «che non è mai esistito: quello di Max Aub è un esercizio divertito e divertente, fatto di innesti da biografie autentiche (quella di Picasso, ad esempio) e di particolari, forse autobiografici e forse

dedotti imprudentemente da altre vite meno illustri e significative». ¹⁴ Può essere che Sanguineti conoscesse quest'opera oppure no, al momento non possiamo ancora esprimerci in maniera certa, ma importa che sicuramente possa condividere l'affermazione centrale di Aub: «Una trappola: ecco cos'è una biografia per un romanziere e drammaturgo. Il personaggio è bell'e fatto, senza avere alcuna libertà di tempo. Affinché l'opera sia come dev'essere, deve rimanere incatenata al protagonista: spiegarlo, farne l'autopsia, compilarne la cartella clinica, diagnosticare. Fuggire, il più possibile, da interpretazioni personali, tipiche del romanzo: ammanettare l'immaginazione, e attenersi a ciò che è stato veramente. Scrivere una storia». ¹⁵ E anche di Jusep Torres Campalans come del nostro Sanguineti-personaggio veniamo a conoscenza di tutti i particolari della sua vita, dai dettagli intimi e sessuali ai gusti per i cibi e le bevande, ai suoi pensieri più reconditi, anche se poi moltissimo della sua personalità resta occultato, ed è ciò che rende credibile una biografia. In questa prospettiva, partendo proprio dall'idea della trappola, per Sanguineti, come per Max Aub, una (auto)biografia, anche di un uomo che non è mai esistito, diventa vera, quasi autentica, per effetto e per forza di scrittura. In questa maniera, la biografia come storia falsa, in un gioco più o meno scoperto del sognare e dell'agire in sogno, dell'immaginare, produce uno statuto di verità labile, fragile, i confini tra vero e falso sono quasi inesistenti, per questo la maschera sanguinetiana diventa, in parodia, la consapevolezza dell'io sull'orlo del nulla. Sanguineti ci rappresenta così, in forma di parole, il naufragio del soggetto: è in questo spazio e in questa prospettiva che si deve leggere il verso «non ho creduto in niente» della 50 di *Postkarten*. Questo verso non ha nulla di ambiguo e non comporta una sorta di ritrattazione di posizioni, ma sottolinea come per Sanguineti il materialismo storico non sia qualcosa in cui credere, verso cui avere fede, ma sia un atteggiamento che implica sempre la ricerca dell'esplorazione totale del mondo per interpretarlo e mutarlo. È da questo confronto dialettico che nasce il naufragio del soggetto, il cui esito, da un certo punto di vista, è l'io fatto a pezzi, l'io decentrato, assediato dalle merci, a un passo dal soccombere.

Per questo motivo, le metamorfosi, le trasformazioni, il prendere i panni di un altro, la falsa biografia servono a Sanguineti per dirci che la vera identità è vera in quanto frutto, antropologicamente, di un lavoro attento di costruzione, e talvolta di invenzione, in un rapporto dialettico con la realtà

¹⁴ M. AUB, *Jusep Torres Campalans*, Theoria, Roma 2018, p. v. Citiamo dall'introduzione di G. Panella.

¹⁵ Ivi, p. 10.

effettuale e i suoi detriti. Spesso il suo io è tenuto insieme non dalla consapevole razionalità ma dalla forza dell'ironia. In quest'ottica, e solo in questa, è lecito parlare di grottesco, anche come serie di rappresentazioni deformate di se stessi; di conseguenza con questa pratica si chiude il discorso di ogni ricerca di autenticità e dei suoi diversi gerghi come assoluti, sebbene ogni deformazione e ogni paradosso contenga al suo fondo un nucleo di verità parziale. Questa è la consapevolezza ultima di quella che potremmo definire, con termine di altri tempi, una coscienza problematica, che sa essere impossibile il dare un senso unitario ai molteplici piani del reale. La realtà, entrando decisamente nel testo poetico, quasi dandogli forma, fa esplodere i nessi tra materia e senso, in modo che la condizione della vita umana, il suo io esplosivo, vanno costruiti e ricostruiti continuamente e lentamente perché altro non sono che una vicenda interpretativa. Il fare dell'essere umano è contemporaneamente agire e decifrare la realtà. L'incertezza, il rischio, la fragilità sono gli aspetti capitali di una conoscenza umana indiziaria, l'uomo deve imparare a leggere i segni nella loro complessità: la quotidianità diventa così anche una questione interpretativa. Tutto questo emerge grazie alla sequenza e al montaggio, delle cui pratiche fondamentali di *découpage* Sanguineti è talmente consapevole da poter sottoscrivere l'idea di Buñuel che «l'intuizione del film» (nel nostro caso del testo poetico),

l'embrione fotogenico, palpita già in quell'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 [...] creazione per segmentazione.¹⁶

Questo doppio processo di segmentazione e ricomposizione, di *collage*, produce una dialettica tra il detto e il non detto, dove il non detto, ciò che rimane in ombra, apre sul vuoto del non sapere: questo è per Sanguineti il linguaggio del silenzio e del profondo, estremo approdo dei travestimenti grotteschi degli autoritratti.

¹⁶ L. BUÑUEL, «*Découpage*» o *Segmentazione cinematografica*, in ID., *Un tradimento inqualificabile. Scritti letterari e cinematografici*, a cura di A. Sanchez Vidal, Marsilio, Venezia 1996, p. 156.

Elena Rossi

SANGUINETI LETTORE DEI MEDIA:
UNA CAMPIONATURA DALLA *WUNDERKAMMER**

«La fotografia, il cinema, la televisione – nei loro aspetti seriali – hanno riempito il mondo di immagini. [...] L'orecchio e la parola hanno accresciuto enormemente il loro potere. Il mondo sonoro è diventato più inquinante rispetto al passato. La parola stessa, se si guarda alla comunicazione orale, e a quella scritta, sono rinate attraverso Internet e gli sms».¹ Questa breve considerazione, tratta dalle *Conversazioni immorali* di Edoardo Sanguineti con il giornalista di «Repubblica» Antonio Gnoli, ci permette di focalizzare la nostra attenzione su un argomento che è stato finora esplorato solo in parte dagli studiosi che si sono occupati del rapporto del poeta e critico genovese con i *media*. Mentre la passione di Sanguineti per il cinema e l'influenza che questo ha avuto nella sua modalità di scrittura sono già note e ampiamente indagate dalla critica,² più in ombra è rimasto il suo interesse nei confronti

* Il contributo riprende alcuni temi trattati con maggior respiro nella tesi di laurea *Sanguineti lettore dei media: 261 articoli dalla Wunderkammer*, discussa da chi scrive presso l'Università di Torino, Scuola di Scienze Umanistiche, Corso di laurea magistrale in CAM – Cinema, Arti della scena, Musica e Media, *tutores* prof.ssa Clara Allasia e dott.ssa Chiara Tavella.

¹ E. SANGUINETI, *Sanguineti's Song. Conversazioni immorali*, a cura di A. Gnoli, Feltrinelli, Milano 2006, pp. 57-58.

² Su questo si vedano innanzitutto: C. ALLASIA, «L'evocazione di una grande illusione»: *Sanguineti e i fotogrammi rubati*, in E. SANGUINETI, *Un poeta al cinema*, a cura di F. Prono e C. Allasia, Bonanno, Roma 2017, pp. 95-110; C. ALLASIA, «La testa in tempesta»: *Edoardo Sanguineti e le distrazioni di un chierico*, Interlinea, Novara 2017, pp. 47-84, 85-125; EAD., «Cada veri» e «sartine»: *Buñuel, Debenedetti, Sanguineti e il difficile, grande amore fra letterati e cinema*, in *Fotogrammi a parole*, a cura di C. Allasia, M. Pierini, F. Prono, C. Tavella, numero speciale della rivista «Sinestesia», XX, 2020, pp. 83-97; C. TAVELLA, *Fotogrammi a «cartelli» nel 'Work in regress' di Liberovici-Sanguineti*, *ivi*, pp. 181-193; G. ANNOVI, «Nel cinematografo della mia mente»: *Edoardo Sanguineti e il cinema*, in *Edoardo Sanguineti: ritratto in pubblico*, Atti del Convegno (Bologna, 23 giugno 2015), a cura di L. Weber, Mimesis, Milano 2017, pp. 34 e sgg.

dei *media* digitali e delle tecnologie informatiche, un interesse che tuttavia emerge spesso nelle interviste da lui rilasciate e che appare quanto mai curioso, se si pensa da un lato all'attiva e duratura collaborazione dell'autore con la radio e con la televisione³ e, dall'altro lato, al suo netto rifiuto di servirsi del computer e alla sua preferenza, costante fino all'ultimo, per strumenti più tradizionali, come la macchina da scrivere.

Tra gli oltre cinquemila ritagli da riviste e giornali raccolti da Sanguineti nell'arco della vita e oggi custoditi a Torino nell'archivio lessicografico del Centro Studi a lui intitolato,⁴ più di duecento sono quelli che riguardano i prodotti cinematografici più recenti, la televisione, il web e le nuove tecnologie. Tali documenti risultano particolarmente rilevanti perché costituiscono la base per la ricerca sanguinetiana di parole da collezionare e di idee a cui attingere: non è infatti un caso che questi articoli abbiano fornito al Sanguineti «lessicomane» una notevole quantità di lemmi poi confluiti nei due *Supplementi al Grande Dizionario della Lingua Italiana* del 2004 e del 2009 da lui diretti e che, contemporaneamente, gli stessi testi contribuiscano a integrare alcune riflessioni dell'autore sul mondo dei *media*.⁵

L'intento del contributo che qui si pubblica è quello di offrire una rassegna di alcune delle tematiche finora emerse dall'analisi del nucleo dei ritagli della *Wunderkammer*.⁶

Nell'indagare il rapporto di Sanguineti con i *media* viene quasi naturale prendere l'avvio dagli articoli sul cinema, da lui spesso considerato «come

³ A questo proposito si rimanda alla tesi di E. SARTIRANA, «*Quasi un autoritratto*». *Edoardo Sanguineti nelle teche RAI*, Tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Torino, Scuola di Scienze Umanistiche, Relatori Clara Allasia e Franco Prono, A.A. 2016-2017, e al suo articolo pubblicato in questo volume. Cfr. *infra*, pp. 333-349.

⁴ Per una descrizione del fondo si veda innanzitutto il sito del Centro Studi Interuniversitario *Edoardo Sanguineti*, presso il quale i documenti lessicografici del poeta genovese sono oggi conservati: <https://www.centrosanguineti.unito.it/it/la-sanguinetis-wunderkammer/i-fondi-documentari-del-centro-studi> [url consultato il 16 aprile 2021].

⁵ «Lessicomane» si definì il poeta in un articolo per «l'Unità», *Memorie di un lessicomane*, 8 aprile 2004. A proposito della collaborazione con la casa editrice UTET, nell'ormai vasta bibliografia sull'argomento, si rimanda a E. TESTA, *Sanguineti lessicomane*, in E. SANGUINETI, *Le parole volano*, a cura di G. Galletta, con un saggio di E. Testa, il canneto editore, Genova 2015, pp. 9-27 e a C. ALLASIA, «*Ci fu una lunga guerra etimologica: Sanguineti lessicomane*», in EAD., «*La testa in tempesta*» cit., pp. 15-45. Cfr. inoltre in questo stesso volume EAD., *Alle origini della Wunderkammer lessicografica: Edoardo Sanguineti e Luca Terzolo*, pp. 21-48.

⁶ Su questa parte del fondo lessicografico è attualmente in corso la stesura della tesi di laurea di Valentina Corosani, che si è occupata di censire e di trascrivere oltre duecento articoli raccolti da Sanguineti sul tema della musica e della cultura *underground*.

linguaggio piuttosto che come mezzo di narrazione o di rappresentazione spettacolare», come *medium* che «attiva un processo sincretico tra realtà, immaginario, esperienza, visione, memoria, onirismo, parodia, presa diretta» e che si fa «scrittura personale, segno inconfondibile della creatività attraverso le immagini». ⁷ I ritagli della *Wunderkammer* dimostrano come l'interesse di Sanguineti si orienti innanzitutto verso la definizione di un tipo di cinema non lineare. Tra i documenti raccolti figura, ad esempio, un articolo di Dario Zonta pubblicato il 24 maggio 2003 su «l'Unità» in cui viene introdotto il concetto di *non-film*: in questo pezzo, dal titolo *Il non-film di Battiato è un balletto*, il recensore ragiona sul significato generale della parola "film" e tenta di individuare una categoria all'interno della quale inquadrare *Perdutoamor* (2003), con cui il cantautore siciliano, qui esordiente regista, si è guadagnato il Nastro d'Argento. Zonta ritiene che per definire questo particolare prodotto cinematografico, a cui non si addice l'etichetta di film classico né di film sperimentale, sia necessario un neologismo, che è appunto quel *non-film* su cui inciampa l'occhio del Sanguineti collezionista di parole. Del resto l'intero articolo non poteva che piacere al cinefilo-lessicomane, dal momento che tra i vari esempi usati da Zonta come termine di paragone per il film di Battiato, viene citato anche Buñuel, uno dei registi più cari all'autore di *Laborintus*. ⁸ Tuttavia il lemma *non-film* è attestato anche da un altro articolo conservato nella *Wunderkammer* – si tratta del coevo *Altman: film sulla danza, faccio parlare i piedi* di Giovanna Grassi («Corriere della Sera», 9 settembre 2003) – incentrato sull'analisi di *The company*, diretto da Robert Altman nel 2003, nel quale il cinema si accosta a un'altra delle grandi passioni di Sanguineti, la danza. ⁹

Dal *non-film* si passa all'*antifilm* – un'etichetta che Gabriella Gallozzi in *Benvenuti nella culla dell'antifilm* («l'Unità», 7 maggio 2003) utilizza per opere che non hanno ottenuto la fama di *cult* sperata e prevista – e

⁷ M. SALOTTI, *La passione per il cinema. La Videoteca di Edoardo Sanguineti*, in www.mazzinosanguineti.it [url consultato il 31/08/2020].

⁸ Nelle *Risposte a un questionario* pubblicate in E. SANGUINETI, *Mikrokosmos. Poesie 1951-2004*, a cura di E. Rizzo, Feltrinelli, Milano 2004, p. 327, Sanguineti indica tra i film preferiti tre opere di Buñuel: *Un chien andalou*, *L'âge d'or* e *Terre sans pain*.

⁹ «La passione è legata veramente a ricordi addirittura di infanzia, molto radicati in esperienze di cui ho una memoria quasi onirica, vaga, come quella che si ha di cose che risalgono veramente a tempi remoti e, anzi, molti dei ricordi più antichi che ho della mia vita, sono legati proprio alla musica o alla danza», *Sanguineti/Novecento. Conversazioni sulla cultura del ventesimo secolo*, a cura di E. Sanguineti e G. Galletta, il melangolo, Genova 2005, p. 37. Sulla tema della danza è declinata anche una delle video-interviste sanguinetiane di *Abecedario* curate da Rossana Campo nel 2006 con la regia di Uliano Paolozzi Balestrini.

all'*iperfilm*, un lemma (e un concetto) che Sanguineti riprende in più di un'occasione, ad esempio quando in una delle *Conversazioni sulla cultura del ventesimo secolo* con Giuliano Galletta confessa di apprezzare uno dei capolavori delle sorelle Wachowski: «Anche un prodotto popolare può essere di lettura complessa e sofisticata. *Matrix*, per esempio, è un film, un iper-film, tutt'altro che lineare».¹⁰ Nella *Wunderkammer* il termine *iperfilm*, insieme a *iper-cinema*, viene individuato e sottolineato da Sanguineti all'interno dell'articolo *Arriva la carica dell'Iper-cinema. Sarà Rivoluzione?* pubblicato da Francesca Parisini su «l'Unità» il 25 ottobre 1998,¹¹ un testo che attira l'attenzione di Sanguineti perché descrive una delle novità di fine secolo nell'ambito della fruizione cinematografica: si tratta del cinema multisala, anche noto come *multiplex*, che il lessicografo genovese accoglie come neologismo nel *Supplemento 2009* ma dalla cui moda, come spettatore, non esita a prendere le distanze.

Chiamateli multiplex o megaplex; certo, non multisale e tanto meno cinema. Sono gli ipermercati del grande schermo, gli iper-cinema, le cittadelle del tutto quanto fa fiction formato 35 millimetri. I primi, i multiplex, in genere contano tra gli otto ed i dodici schermi; i secondi viaggiano oltre la dozzina. Ma ciò che li contraddistingue dalle multisale tradizionali è il fatto che sono circondati di servizi pensati appositamente per chi li frequenta: fast-food, negozi di gadget, sale giochi, bar e ristoranti.¹²

Nell'articolo collezionato nella *Wunderkammer* la cultura di questi «ipermercati del grande schermo» viene associata soprattutto alle nuove generazioni. A tal proposito torna in mente una riflessione dello stesso Sanguineti sul rapporto tra la settima arte e i giovani, i quali, fruendo del cinema come di una semplice «macchina delle meraviglie», come un intrattenimento puramente consumistico, lo vivono in modo superficiale e ingenuo, gratificati più dagli effetti speciali che dalle tecniche o dai messaggi d'autore:

¹⁰ Sanguineti/Novecento. *Conversazioni sulla cultura del ventesimo secolo* cit., p. 74. Su *Matrix* nella *Wunderkammer* sono conservati anche gli articoli di L. TORNABUONI, *Keanu terrorista dell'intelligenza. «Matrix reload» suggestivo e pretenzioso*, in «la Stampa», 16 maggio 2003; *Matrix, il ritorno dei cybereroi*, in «la Repubblica», 11 aprile 2003; D. ZONTA, *Che burlesco l'Altissimo*, in «l'Unità», 30 maggio 2003, da cui vengono spigolati lemmi come *para-scientifico*, *cybereroe*, *cyberletteratura*.

¹¹ Archivio Sanguineti's Wunderkammer (d'ora in avanti ASW), GrandiFormati1538, F. PARISINI, *Arriva la carica dell'Iper-Cinema. Sarà rivoluzione?*, in «l'Unità», 25 ottobre 1998.

¹² *Ibid.*

Tornando ai giovani quella che mi pare manchi è la coscienza della centralità del montaggio, cioè della fabbricazione del film come tale. In fondo mi sembra che si abbia, nel complesso, uno sguardo più ingenuo sul cinema, lo si vede cioè un po' come era alle origini, una macchina di meraviglie, produttrice di stupore. Il cinema che io vivo in senso negativo è quello degli effetti speciali, che possono essere molto seducenti, ma verso i quali provo pochissima simpatia.¹³

Sul medesimo tema Sanguineti ritaglia e conserva anche un articolo del 2002 firmato da Francesco Fasiolo e ricco di spunti interessanti a riguardo.¹⁴ Fasiolo, in particolare, analizza le moderne modalità di fruizione cinematografica, specificando che la fruizione del *medium* non è più limitata unicamente alla sala di proiezione, dal momento che i *multiplex* (cinque o più schermi dalle avanzate caratteristiche tecnologiche) sono spesso collocati nel contesto di un luogo di divertimento, insieme a negozi, ristoranti e sale giochi, che contribuiscono a creare elementi socializzanti che vanno ben oltre la semplice visione di un film. Fasiolo, in particolare, mette in relazione la strategia *multiplex* con il feticismo delle merci, «concetto marxiano che i teorici della Scuola di Francoforte hanno utilizzato per descrivere il ruolo svolto dall'industria culturale nel mercificare simboli e opere d'arte»: Adorno e Horkheimer hanno sottolineato come questo meccanismo abbia portato «alla venerazione di massa del valore di scambio dell'oggetto prodotto, che diviene un feticcio, frutto della produzione industriale». Nel tentativo di rendere il prodotto più tangibile il cinema, per Fasiolo, pare essersi ridotto alla riproposizione di emozioni e azioni standard:

Quella che poteva essere una sensazione unica e particolare, che Walter Benjamin nel suo saggio sull'opera d'arte descriveva in termini di vero e proprio "shock", è ricondotta nei canali della riproducibilità e della standardiz-

¹³ *Sanguineti/Novecento* cit., p. 71. Sugli effetti speciali nel cinema, per una testimonianza precedente il nuovo millennio, cfr. anche quanto dichiarò su *Guerre stellari* di George Lucas in E. SANGUINETI, *Il contesto immaginario*, in ID., *Giornalino secondo 1976-1977*, Einaudi, Torino 1979, pp. 342-344: 342, e a proposito di *Alien* di Ridley Scott in ID., *Il bruto e la bestia*, in ID., *Ghirigori*, Marietti, Genova 1988, pp. 64-66. Nella *Wunderkammer*, sugli effetti speciali si conservano i seguenti articoli: Elena Del Drago, *La carica dei Replicanti*, apparso sul «il Manifesto» il 31 maggio 2003; Adriano De Carlo, *Guerra ai mostri, prevedibile ma con tanti effetti speciali*, in «il Giornale», 18 marzo 2006; Francesco Troiano, *Caro Frankenstein dammi un brivido*, in «la Stampa» il 21 maggio 2003.

¹⁴ ASW, Riviste154, Riviste155, Riviste156, F. FASIOLO, *Il fenomeno Multiplex*, in «Tempo presente», novembre/dicembre 2002.

zazione. È così, per Adorno, che il divertimento-distrazione è elevato a ideale dalla società di massa: “divertirsi significa essere d’accordo”. È così che la mercificazione dei simboli attuata dalla società dei consumi raggiunge il suo apice: la relazione con l’opera d’arte non permette nessun pensiero o emozione veramente originale da parte del fruitore.

I *multiplex* sono anche quelli che Augè definisce come «non-luoghi»: a causa di un eccesso di tempo, di eventi a cui è possibile partecipare e di spazio, il cinema multisala utilizza la tecnologia per soddisfare lo spettatore, rendendo questa condizione più importante del contenuto trasmesso. Mentre il “luogo” consente di modificare o formare la propria identità, personale o di gruppo, per Fasiolo «i multiplex sono invece apparentemente slegati da una identità culturale precisa e delimitata e sembrano più vicini a quella mcdonaldizzazione che caratterizza i processi di globalizzazione economica e culturale». I multiplex, conclude il giornalista, riordinano lo spazio strutturale per consentire il passaggio da un’attrazione all’altra, portando a un annullamento dell’identità che diviene anonima. Non stupisce che l’articolo da cui sono tratte queste riflessioni rientri nel gruppo di testi ritagliati integralmente da Sanguineti dalla rivista che lo conteneva, non solo per interessi lessicografici ma per implementare la propria “emeroteca” specializzata sugli argomenti a lui più cari. Il ritaglio conservato tocca infatti più di un tema su cui il critico genovese torna nelle sue interviste, dal cinema a Benjamin, che, sul discorso della mercificazione dei prodotti artistici, viene ad esempio chiamato in causa in *Sanguineti’s Song*:

Con la nascita della professione dell’intellettuale all’interno della società borghese il prodotto intellettuale e artistico – secondo la nota frase di Benjamin – diviene il problema della mercificazione. Un tempo, insomma, si trattava di conquistare un’aristocrazia, un principe, un vescovo o un cardinale e nella competizione vincere su tutti gli altri. Adesso bisogna conquistare un pubblico, i consumatori e il prodotto con cui lo si seduce è la merce.¹⁵

Nel corso del seminario proposto al DAMS nel 2004 Sanguineti dichiara di conoscere poco il cinema contemporaneo:¹⁶ in realtà, gli articoli raccolti nella *Wunderkammer*, così come la sua videoteca personale, che comprende

¹⁵ *Sanguineti’s Song*. *Conversazioni immorali* cit., p. 202.

¹⁶ E. SANGUINETI, *Un poeta al cinema* cit., p. 79.

oltre settecento film in DVD e VHS, in buona parte realizzati negli anni Duemila,¹⁷ dimostrano il suo essere al passo con la produzione cinematografica più recente. Un consistente nucleo di ritagli riguarda infatti le principali *kermesse* internazionali di cinema, dalla Notte degli Oscar ai Festival di Cannes e di Venezia, che stuzzicano l'attenzione di Sanguineti per motivi sia tematici che lessicografici (arrivano da questo nucleo di documenti termini come *nomination*, accolto nel *Supplemento 2004*, e *toto-palma*, *pluripremiato*, *film-rivelazione*, *oscarizzato*, che vanno ad arricchire il già ampio *parterre* di confissi e derivati dello schedario sanguinetiano). Altrettanto numerosi sono poi i ritagli di giornale relativi al cinema italiano e va notato che si tratta in molti casi di recensioni a film che lo stesso Sanguineti possiede nella propria collezione privata.¹⁸ Alla riflessione del poeta genovese sul cinema contemporaneo possono essere poi ricondotti i ritagli relativi al fenomeno del *blockbuster* e dell'*home video* (altri due lemmi schedati dal lessicomane e confluiti nel *Supplemento 2004*), così come quelli sul «provvisorio ed effimero» divismo contemporaneo,¹⁹ di cui Sanguineti discute in una delle *Conversazioni* con Galletta.²⁰ Da questi ritagli provengono le attestazioni di numerosi neologismi, confissi e anglismi della *Wunderkammer* lessicografica, da *cinepanettone* a *cineflop*, da *ultra-bionda* ad *anchor woman*, da *show-business* a *box-office*, fino ai vari *semi-vip*, *neodivo*, *minidivo*, *baby-vip*, *baby-diva* e *baby successo*. Al confine tra cinema e televisione si colloca poi il tema delle *docufiction* (o *docu-soap*), delle *soap-opera* e delle *telenovelas* (rappresentato nella *Wunderkammer* da articoli che forniscono numerose attestazioni per

¹⁷ Cfr. il censimento archivistico stilato nel corso del progetto *Magazzino Sanguineti*, consultabile all'indirizzo http://magazzinosanguineti.it/wp-content/uploads/Videoteca_Edoardo_Sanguineti.pdf [url consultato il 21 aprile 2021].

¹⁸ Ad esempio, la videoteca sanguinetiana custodisce il film *Enrico IV* e *Buongiorno, notte* di Marco Bellocchio e *Ultimo tango a Parigi*, *Novecento Atto I*, *Novecento Atto II* e *The Dreamers* di Bernardo Bertolucci (*ibid.*). Gli articoli raccolti da Sanguineti a riguardo sono: A. CRESPI, *Venezia Rosso Schocking*, in «l'Unità» del 25 agosto 2003 (ASW, GrandiFormati3758), G. GRASSI, *Bertolucci vietato ai 14 anni*, in «Corriere della Sera», 8 ottobre 2003 (ASW, GrandiFormati2975), M. ANSELMINI, *Bertolucci si crogiola al sole del prossimo Maggio*, in «il Giornale», 18 marzo 2006 (ASW, GrandiFormati2270), M. TAGLIAFERRI, *Bertolucci, memorie del '68*, in «il Secolo XIX», 8 ottobre 2003 (ASW, GrandiFormati2964).

¹⁹ Si vedano a questo proposito *Il semivip* edito da Massimo Gramellini sulla «Stampa» del 22 gennaio 2004 (ASW, GrandiFormati2358) e *Divi per un giorno* di Lucia Corna, uscito su «Io Donna» il 18 giugno 2003 (ASW, Riviste194, Riviste195).

²⁰ «I personaggi sono poi proiettati da una trasmissione all'altra. A mano a mano, diventano nei talk show figure popolari alle quali si fa riferimento e si crea questa specie di divismo provvisorio ed effimero, ma che agisce moltissimo», *Sanguineti/Novecento cit.*, p. 81.

lemmi confluiti nei due *Supplementi*),²¹ prodotti – queste ultime due – a cui Sanguineti non esita ad attribuire parte della responsabilità della rovina del cinema, basti pensare alla conversazione con Franco Vazzoler sul tema *La scena, il corpo, il travestimento* durante la quale il poeta-cinefilo parla di quelle «cifre televisivamente convenzionali, essenzialmente “seriali” e “telenovellistiche”, che hanno anche distrutto il cinema».²² Infatti, per ricorrere a un altro luogo in cui viene affrontata la questione, «se un tempo era equo il dire che il mondo è un teatro, si dovrà ormai preferibilmente sviluppare, come capitale metafora esistenziale, quella del mondo come *videotape*, se non, addirittura, [...] come telefilm, come “telenovela”».²³ I ritagli della *Wunderkammer* sono utili al poeta per documentarsi e per proporre puntuali e approfondite riflessioni in merito alla televisione e ai modelli che essa contribuisce a diffondere. In una delle già citate *Conversazioni* con Galletta,²⁴ Sanguineti sviscera questo argomento, dimostrando il proprio interesse – già osservato nel caso del *multiplex* – nei confronti della fruizione del *medium* da parte del pubblico. Ragionando ad esempio sull’approccio dello spettatore, Sanguineti sostiene che

nel cinematografo la passività non è mai così distratta come quella che è promossa dal consumo televisivo. Lo spettatore cinematografico, di norma, entra in sala, si siede e può uscire disgustato, ma normalmente entra all’inizio e segue lo spettacolo fino alla fine e lo percepisce nella sua complessità e integrità. [...] Posso averne una percezione distratta, evidentemente, ma sono stimolato a guardare con una certa attenzione.²⁵

Nonostante il diverso atteggiamento del pubblico di fronte allo schermo, cinema e tv hanno però in comune, secondo Sanguineti, la responsabilità di

²¹ Si vedano ad esempio gli articoli *L’Italiano che cantò al mondo “Quando calienta el sol”*, in «Liberazione», 19 novembre 2006 (ASW, GrandiFormati0059); S. GARAMBOIS, «*Residence ex Bastogi*»: una docu/soap ficcanaso e bella, in «L’Unità», 20 giugno 2003 (ASW, GrandiFormati0153); F. RAPONI, *Gli Aerbereshe d’Italia in otto film*, in «Liberazione», 19 dicembre 2006 (ASW, GrandiFormati2408); M. PORRO, *Dieci minuti di applausi per gli immigrati di De Seta*, in «Corriere della Sera», 1° settembre 2007 (ASW, GrandiFormati3313).

²² Così Sanguineti in *La scena, il corpo, il travestimento. Conversazione con Edoardo Sanguineti* (1988), in F. VAZZOLER, *Il chierico e la scena, il nuovo melangolo*, Genova 2009, p. 198.

²³ E. SANGUINETI, *Teatro con musica, teatro senza musica*, in ID., *La missione del critico*, Marietti, Torino 1987, p. 194.

²⁴ *Sanguineti/Novecento* cit., pp. 78-91.

²⁵ Ivi, p. 74.

un certo «bovarismo» di massa, dal momento che entrambi i *media* hanno lentamente sottratto alla «sottoletteratura» alcuni compiti educativi:

Una volta esistevano manuali in cui si proponevano modelli di corteggiamento [...]. Questo a un certo punto è diventato un compito assolto dal cinema. [...] Oggi questo ruolo di guida è assunto dalla televisione. Liala diceva di aver insegnato alle donne italiane a profumarsi, a lavarsi, a comportarsi in maniere esteticamente, igienicamente [...] più efficaci. Quella sottoletteratura che agiva con una sua pedagogia, con sue modalità di insegnamento, è diventata immediatamente più potente quando non era la parola astratta a indurre a certi comportamenti, ma il modello visibile. È la clonazione che il cinematografista ha sempre prodotto, non a caso fornendo divi e dive, cioè oggetti di culto. Oggetti di culto perché archetipi di un modo di vivere.²⁶

Con la globalizzazione, «il discorso collettivo e sociale» ha trovato nella televisione «il proprio centro e orizzonte generale».²⁷ Sanguineti sottolinea però che, a differenza del cinema, che è un «oggetto che viene preparato e quindi può avere una struttura artistica molto elaborata», la televisione nasce con la necessità di un «rapporto immediato con la realtà», che è molto più difficile da «configurare in maniera artistica» poiché «la necessità di immediatezza, di improvvisazione, di occhio aperto sul reale, non permette quel tipo di organizzazione e struttura [...] essenziale all'opera d'arte».²⁸ Sanguineti è un annoiato spettatore ma attento osservatore dei programmi televisivi che rientrano nelle categorie dei *talk-show*, dei *talent-show*, della *tv-verità*, dei *reality show*²⁹ e non è un caso che numerosi articoli della *Wunderkammer* riguardino proprio questi argomenti e servano, al solito, sia per le ricerche lessicografiche – *velina*, *talk-show*, *reality show* entrano come nuovi lemmi nel *Supplemento 2004* – sia per un'indagine di tipo critico. Interessanti sono ad esempio l'articolo di Fulvio Abbante, *L'Isola dei frignoni*, uscito su «l'Unità» del 5 ottobre 2003³⁰ o quello di Daniela Amenta, *Professione: «caso*

²⁶ Ivi, p. 76.

²⁷ Ivi, p. 78.

²⁸ Ivi, p. 79.

²⁹ «È come guardare un “grande fratello” un “isola dei famosi”, una trasmissione della moglie di Costanzo in persona: voglio capire che cosa è che attrae di questi fenomeni televisivi. Le assicuro che mi annoiano profondamente, il che non mi impedisce di studiarli. Del resto seguo, non di rado, perfino Vespa, perfino Fede che è il colmo», *Sanguineti's Song. Conversazioni immorali* cit., p. 75.

³⁰ ASW, GrandiFormati2566.

umano» per la tv, pubblicato sempre su «l'Unità» l'11 dicembre 1998,³¹ in cui si riflette sulla ricorrenza di alcune tipologie di personaggi nei *reality*. Anche secondo Sanguineti la televisione propone dei "tipi", un repertorio di figure fisse che diventa una sorta di teatro delle maschere e di commedia dell'arte che «si svolge ormai secondo tecniche che tendono a cristallizzarsi sempre meglio e danno origine a tipi e stereotipi».³² Sanguineti prende ad esempio in esame il caso del *Grande Fratello* – su cui la *Wunderkammer* conserva decine di articoli da giornali e riviste – in cui individua l'apice di questa tendenza. Per il poeta genovese l'efficacia di questo *format* Endemol non sta tanto nella trasmissione televisiva in sé, che diventa una diretta perpetua, quanto nei personaggi che diventano degli eroi, rappresentando dei sintomi «sia in quanto artificiosi, coltivati, manipolati, che come eroici, autentici e ruspanti»: da divi si trasformano dunque in «documenti, figure modellizzanti a cui ispirarsi o su cui discutere»,³³ anche se di fatto essi rimangono comunque dei divi "provvisori", proprio come nel caso dei *blockbusters* di cui si è detto in precedenza. Per Sanguineti, insomma, «la televisione occupa uno spazio sempre maggiore» nel modo di «vivere la propria esperienza», anche a causa della crisi dei vecchi modelli tradizionali:

Ci si riconosce, o si tende a riconoscersi nei modelli già noti, introducendoli alla tipologia televisiva, e si organizza la propria esperienza cercando di applicarla e spesso forzandola entro i modi di classificazione che sono resi disponibili.³⁴

Nei confronti della televisione egli riconosce inoltre due atteggiamenti opposti: da un lato vi sono «gli intellettuali e i commentatori» che «si lamentano [...] che la televisione sia anche troppo considerata», che anche i giornali «siano diventati teledipendenti», condizionati «nel seguire quel tipo di notizia, di avvenimento» che la televisione «spinge in primo piano». Altri pensano invece che «la tv sia poco considerata, rispetto a quello che è il suo ruolo nella vita collettiva». Sanguineti ritiene che la verità stia in una «strategia diversa»: ad esempio egli suggerisce di far entrare la televisione a scuola, in modo da educare a una lettura «corretta» e «consapevole» del «testo televisivo», un'azione che, ribadisce,

³¹ ASW, *GrandiFormati*1557.

³² *Sanguineti/Novecento* cit., p. 82.

³³ Ivi, pp. 80, 81.

³⁴ Ivi, p. 82.

se non si farà in tempo utile, diventerà sempre più difficile, nel senso che c'è ormai un dominio molto forte della percezione distratta. [...] L'uso della televisione è ormai molto spesso saltuario, occasionale, si va girando da un canale all'altro [...], ma questa distrazione – aggiunge – è ciò che rende poi più difficile, appunto, una lettura critica della televisione. [...] Sul piano televisivo, anche in ragione dell'eterogeneità delle trasmissioni, è tutto più sfuggente.³⁵

Sono concetti, questi, analoghi a quelli espressi da Beppe Sebaste nell'articolo *La cultura quotidiana* pubblicato su «la Repubblica» il 13 luglio 2003,³⁶ conservato nella *Wunderkammer* sanguinetiana.

Nell'analisi del *medium* televisivo, Sanguineti riflette inoltre sull'intervento, a livello comunicativo, di alcuni elementi (come l'utilizzo della luce, il linguaggio del corpo, il ritmo del discorso...) che, a suo parere, fanno perdere di vista il contenuto del messaggio. «La televisione – suggerisce il poeta – è prima di tutto un grande mercato» e dunque anche nei programmi informativi l'«evento dominante» è sempre collegato a «preoccupazioni seduttive»:

Allora si assiste ad un fenomeno per cui discutendo di qualche grave problema di salute pubblica, di ecologia, di politica, interviene l'attrice, la presentatrice che, soprattutto se la fanciulla è graziosa, diventa portatrice di opinione, qualche volta anche con una sua efficacia e con abilità, perché ha capito bene quale può essere il suo ruolo. Ma questo, in fondo, fa sì che opinioni di specialisti, o supposti tali, e spesso dotati di effettiva autorità, si rimescolino con la reazione spontanea, che non è detto che sia, necessariamente, inefficace o meno valida, spesso anzi è dotata di un certo acume.

Sanguineti individua naturalmente anche «trasmissioni serie» ma ha l'impressione che esse riescano «a stento a sopravvivere»:

Anche cose molto ammirevoli, dedicate alla medicina per esempio, che hanno una funzione informativa e di educazione generale, hanno bisogno però di un rinforzo giocoso, o di gara, l'intervento di attori o altri personaggi popolari.³⁷

³⁵ Ivi, p. 84.

³⁶ ASW, GrandiFormati1336.

³⁷ *Sanguineti/Novecento* cit., p. 86.

Dietro suggestione di Galletta, Sanguineti, richiamando l'intellettuale organico di Gramsci, riflette sul ruolo dell'intellettuale «organico all'ideologia televisiva», «un intellettuale che è un po' attore, un po' giornalista, un po' politico, un po' opinion-maker»: nella società contemporanea questo ruolo è per lui svolto «dai personaggi televisivi, siano giornalisti o personaggi presi dal mondo dello spettacolo».³⁸ Le idee espresse in tv vengono consacrate e i protagonisti del dibattito vengono valutati *in primis* in base alla loro immagine, un cambiamento che – nota Sanguineti – è visibile anche nel mondo della politica: l'opinione pubblica si forma nei dibattiti in televisione dove intervengono elementi che prima erano marginali, come il modo in cui si parla, come si produce un gesto, l'angolazione e la luce con cui viene ripreso colui che parla, il contesto in cui si colloca, il ritmo del discorso. Questi elementi vanno a costituire il vero messaggio, che va anche oltre alle intenzioni di chi lo espone. «La televisione ha avvocato a sé quello è che il dibattito e la discussione pubblica. Una volta erano i comizi, le sedi dei partiti, i vari centri in cui la società civile rifletteva e dibatteva le questioni del giorno. Ormai tutto è deferito alla televisione». Rifacendosi ancora a Gramsci, Sanguineti definisce questa situazione un moto molecolare perché vede «nello spostarsi delle opinioni, accanto ai grandi fenomeni di mutamento del costume e del giudizio, piccoli fatti, spostamenti che si accumulano per una sorta di ricaduta, di contagio». Il ruolo del parlamento come luogo di confronto è stato sostituito dalla televisione, l'immagine del politico acquista «requisiti attoriali», con un «effetto devastante», poiché il giudizio dell'opinione pubblica, secondo Sanguineti, «si basa più sull'effetto visivo che sui contenuti». Ma la «spettacolarizzazione» non investe solo il mondo della politica, ma anche la società a livello generale e la vita quotidiana:

Siamo tutti attori, questo è uno dei messaggi che la televisione comunica. Il mondo dell'apparire, lo scarto fra l'apparenza e l'essere, viene veramente promosso come una strategia rilevante e naturalmente le ricadute più gravi sono nell'ordine etico e politico.³⁹

Nella riflessione di Sanguineti sulle strategie di una comunicazione seduttiva entra a questo punto in gioco un altro elemento essenziale del mondo dei *media*, la pubblicità, i cui linguaggi finiscono più di una volta sotto la lente del lessicomane genovese. Gli slogan, le ricerche di mercato, i sondaggi

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Ivi, p. 89.

diventano essenziali per vendere prodotti, così come per «fare politica nell'era televisiva».⁴⁰

Il messaggio, insomma, deve esclusivamente sedurre. Per il resto non veicola più niente. Si scende sul terreno della menzogna organizzata: un'automobile che va a duecento all'ora, una donna che si lascia conquistare con un profumo, un viaggio considerato esclusivo, sono esempi banalissimi del modo in cui il messaggio cancella il referente reale per lasciare solo il gioco della seduzione. E guardi, non è che chi riceve il messaggio non sappia che è una menzogna. Il punto è che l'arte pubblicitaria fa tutt'uno con l'arte della seduzione, ed entrambe sono manifestazioni della persuasione occulta.⁴¹

I pubblicitari, organizzando le parole e la gestualità dei politici diventano personaggi potenti «che agiscono nell'ombra e sono i veri burattinai del teatro della politica». La creatività contemporanea è tutta in mano al pubblicitario, secondo Sanguineti, che è il «vero tecnico della persuasione». Questo porta ad un cambiamento nel ruolo del politico, che deve imparare a recitare una parte, avere un «physique du role» e l'oratoria adatta:

mi chiedo se sia proprio la fatalità di questi mezzi che possa spiegare il perché i media siano diventati così egemonici. Sappiamo che una notizia è una merce. [...] Però non c'è dubbio che tra lo scoop che mette in evidenza qualcosa di clamoroso e un ragionamento attento sugli eventi c'è una bella differenza. [...] Però tutto questo diventa la ricerca del simbolo.

In altre interviste Sanguineti, vestendo ancora una volta i panni del poeta al cinema, mette in relazione il fenomeno pubblicitario con i *videoclip*, individuando una loro connessione nel comune utilizzo di un montaggio «iper-veloce» e che prescinde dalla narrazione di una storia.⁴² La pubblicità si rapporta con il cinema anche in alcuni articoli conservati nella *Wunderkammer*, come *La tv secondo Fellini: ecco gli spot parodia* di Giuseppe Manin, uscito sul «Corriere della Sera» il 25 luglio 2003⁴³ o *Ridley Scott, favola patinata girata con la tecnica degli spot*, edito sulle stesse colonne il 15 dicembre 2006,⁴⁴

⁴⁰ Ivi, p. 90.

⁴¹ *Sanguineti's Song* cit., p. 178.

⁴² Ivi, p. 72.

⁴³ ASW, GrandiFormati1370.

⁴⁴ ASW, GrandiFormati2277.

in cui si parla dell'esperienza di un regista e di un film, *Un'ottima annata*, che deve molto alla tecnica dello spot pubblicitario.

Un ulteriore nucleo di articoli riguarda Internet e le nuove tecnologie. In particolare, tra i ritagli conservati, emergono quelli legati al rapporto tra pornografia ed Internet (come avviene per l'articolo Enrico Arosio, *Guardami... ma solo con la webcam*, «l'Espresso», 14 settembre 2000);⁴⁵ numerosi sono anche gli articoli che trattano di come la rete abbia avuto un ruolo nell'offrire nuovi modelli di femminilità (tra i tanti esempi si può citare il ritaglio di Chantal Personè, *Il Web è mio e lo gestisco io*, «l'Espresso», 7 maggio 1998).⁴⁶ Tali temi sono affrontati nelle *Conversazioni* con Galletta, in cui Sanguineti espone la propria visione sull'eroticismo e, in particolare, riflette sull'influenza che l'avvento e la diffusione di Internet e dei telefoni cellulari hanno avuto sull'exasperazione della «mercificazione [...] della comunicazione di tipo erotico».⁴⁷ Nella stessa intervista, inoltre, il poeta – qui quasi vestendo i panni del sociologo – parla della «caduta dell'identità precisa di modelli maschile/femminile», ragionando su come «dopo un momento fortemente segnato dal femminismo» si sia iniziato a tendere «ad andare di là dell'opposizione biologica e ad accogliere, come superamento di tutte le censure del passato, qualsiasi atteggiamento di tipo omosessuale o transessuale, insistendo, dunque, su modelli che diventano sempre più articolati, sempre più difficili da classificare»,⁴⁸ una riflessione, questa, che parrebbe riprendere alcuni aspetti discussi proprio nell'articolo di Personè raccolto nella *Wunderkammer*. Anche questi articoli forniscono a Sanguineti lemmi da spigolare, da *cyberfemminismo* a *riot-girl* e *webgirl*.⁴⁹

In diversi articoli custoditi nel fondo lessicografico sanguinetiano sono infine presenti riflessioni sulle novità tecnologiche che hanno modificato profondamente le normali attività quotidiane: tra queste, Sanguineti si sofferma in particolare sull'editoria digitale, sugli archivi online, sulla *net-art*, sullo *streaming* e sui programmi di fotoritocco digitale. In questo senso sono esemplificativi gli articoli di Marco Belpoliti, *Videogame. L'arte all'ultima frontiera*, pubblicato su «la Stampa» del 31 ottobre 2006;⁵⁰ di Anna Maria Speroni, *La biblioteca senza libri*, contenuto in «IoDonna» o quello di Fabio

⁴⁵ ASW, Riviste1046, Riviste1047, Riviste1048, Riviste1049, Riviste1050.

⁴⁶ ASW, Riviste168.

⁴⁷ *Sanguineti/Novecento* cit., p. 108.

⁴⁸ *Ivi*, p. 111.

⁴⁹ Si veda ad esempio l'articolo di C. PERSONÈ, *Il Web è mio e lo gestisco io*, in «l'Espresso», 7 maggio 1998 (ASW, Riviste168).

⁵⁰ ASW, GrandiFormati3640.

Di Gianmarco,⁵¹ *Nel sito dello scrittore*, presente su «Io Donna» del 1° marzo 2003,⁵² che offrono altri preziosi lemmi da collezionare come *game art*, *videoart*, *informazionalismo*, *info-estetica*, *generative art*, *net art*, *new media art*, *pixel art*, *mediateca*, *e-book*, *videopresentazione*.

Attraverso articoli come quello di Marta Mainieri, *La mia vita in un vlog* in «la Repubblica», 25 agosto 2005,⁵³ di Marco Formento, *Fenomeno "vlog"*, *il videodiario conquista il web*, in «il Secolo XIX» del 30 ottobre 2006⁵⁴ e di Sarah Tobias, *Youtube e i suoi molti fratelli. Viaggio dentro l'immensa videosfera*, tratto dal «Manifesto» dell'8 febbraio 2007,⁵⁵ Sanguineti può riflettere sulle nuove forme di costruzione e fruizione dell'immagine offerte dal web e si sofferma in particolare sul fenomeno dei *blog* e dei *social*, che gli permette di arricchire ulteriormente la propria collezione lessicografica grazie a termini come *video-blog*, *vlog*, *videoblogging*, *videosfera* e *ideosito*, accolti nel *Supplemento* del 2009.

Come si evince dalla schematica campionatura fin qui proposta, la raccolta di articoli della *Wunderkammer* dimostra come l'eccentrico Sanguineti sia stato in grado di analizzare lucidamente, a volte anche con largo anticipo, lo sviluppo e l'impatto dei nuovi *media* sulla realtà socioculturale. Da una lettura attenta di tali ritagli emerge infatti che molti concetti vengono teorizzati dal critico genovese a partire da una riflessione sulle tematiche affrontate negli articoli collezionati. È per questo motivo che il ricco nucleo di riviste e di giornali della *Wunderkammer* non va studiato solo per il notevole apporto alla lessicomania dell'autore ma anche come fonte per le analisi socioculturali tutt'altro che rare nelle scritture sanguinetiane.

⁵¹ ASW, Riviste991.

⁵² ASW, Riviste424.

⁵³ ASW, Riviste18, Riviste19.

⁵⁴ ASW, GrandiFormati2979.

⁵⁵ ASW, GrandiFormati3602.

Federico Sanguineti

DA SANGUINETI *MINOR* PER IL *MAIOR*¹

Sanguineti secondo Sanguineti
mi chiedono del maior essendo io il minor
come studioso oppure come figlio

dieci anni dopo la morte del padre
che posso Edipo dire se non questo
che della morte sono responsabile?

come fibroma asciutto e magra tenia
son figlio di mia madre che era λ
e di mio padre ancor disoccupato

in un romanzo di appendice in atto
il giorno in cui nacque il sottoscritto
non era ancor mio padre laureato

così pesto la ghiaia e scuoto l'ombra
e strido e deglutisco avendo atteso
da sempre il gusto della camomilla

¹ Ritenendo che il sottoscritto fosse «posseduto da una smania suicida», nel 1989 il compianto professor Vittorio Russo lo definì «Sanguineti *minor*» in una pagina pubblicata su «Belfagor» (*E cortesia fu lui esser villano*, vol. XLIV, pp. 716-717). Con l'aiuto della dottoressa Chiara Tavella, a cui va la più viva gratitudine, si riproduce qui il testo dell'intervento pronunciato in occasione dell'incontro *Con Sanguineti: quel che resta di un inattuale* (Salerno Letteratura Festival, 18 dicembre 2020).

mi svolgo i miei esami di coscienza
e sogno è tutto dire è dire tutto
da tardo handicappato frastornato

mentre i tuoi 90 anni ti minacciano
con il sorriso etrusco di mia madre
torno in cucina ancora in via Vespucci

oggi lo stile è non avere stile
sei stato il surrogato di te stesso
58 anni fa sempre di maggio

mia madre e io facemmo una lista
inclusa in *Purgatorio de l'Inferno*
e rispondesti infatti in questo modo:

*oh (disse): se scrivi una poesia per me; oh (disse): se scrivi,
devi metterci che ti aspettavo a Gap, che piangevo, che piangevo tanto;
se davvero scrivi per me (disse): oh devi metterci che anche il mio fratello
Alessandro piangeva, che ti aspettava, che piangeva tanto: e che io ho dormito,
quella notte, in albergo;
devi scrivere (disse): oh devi scrivere che a Pompei
sono tutti morti;
che i fascisti sono cattivi;
che i numeri non finiscono mai...*

Trovo intanto doveroso ringraziare *Salerno Letteratura Festival* per l'omaggio che fa a Edoardo Sanguineti o, se preferite, a mio padre, a seconda di come vogliate che "io" sia qui presente: la sfera pubblica e quella privata costituiscono due realtà che non sono in grado di differenziare e questo complica ogni relazione con il mondo esterno. Più facile è il rapporto con me stesso, salvo il fatto di vivere in una società, quella borghese, dove "pubblico" e "privato" sono dissociati tanto rigorosamente quanto artificiosamente. Ho davanti a me l'occasione di parlare di Edoardo padre, di cui sarei appunto un figlio (nei limiti del possibile... *pater semper incertus*), ma, al tempo stesso, essendomi occupato episodicamente della sua opera letteraria e saggistica, potrei persino azzardare qualcosa, anche in considerazione del fatto che al Centro Studi Interuniversitario *Edoardo Sanguineti*, di recente istituito per iniziativa della professoressa Clara Allasia, la famiglia ha affidato per un decennio, in comodato d'uso, autografi e testimonianze inedite,

in varia misura cosiddette private. Avendo conservato più di cinquecento lettere indirzzatemi nel corso di due anni (1978 e 1979), le ho rese disponibili, pur trattandosi di messaggi privatissimi (non li rileggo da quando mi sono arrivati), ma l'idea di proprietà, ripeto, e la separazione di "pubblico" e "privato" non mi appartengono. E non solo, come ho detto, non saprei cosa farmene di questa distinzione, il privato essendo oltretutto politico, ma mi trovo comunque, bene o male, a vivere l'impossibilità stessa, all'atto pratico, di tener lontana una cosa dall'altra, legato come sono a Edoardo in virtù di mia madre, compagna e moglie del poeta, ininterrottamente presente nell'opera di lui, al punto da indurlo a raccontare nei suoi versi ogni dettaglio (o quasi) di vita familiare.

Manca in effetti, almeno a mia conoscenza, uno studio su Luciana e su quello che realmente è stata. Nella cultura patriarcale la donna è annullata in "figura" più o meno feticizzata, oggetto inautentico dell'immaginario (maschile), poco riconosciuta (né sempre riconoscibile) come realtà attiva e soggetto culturale. Fatto sta che, persino al di là di ogni testimonianza esterna, il ruolo che, addirittura simbioticamente, la consorte ha nell'opera del marito appare determinante, essendo presente fin da *Laborintus*, raccolta di poesie composte fra il 1951 e il 1954. Da quel momento in poi, sotto qualsiasi punto di vista, la presenza di λ, vale a dire Luciana, risulta decisiva. A riguardo, in una biografia del poeta non sarebbe inopportuno precisare che, in uno dei componimenti di *Reisebilder*, raccolta del 1971, la definizione di "ragazza proletaria" corrisponde, per ideologia e linguaggio (è proprio il caso di dire), a una realtà intenzionalmente idealizzata in chiave anti-lirica, in primo luogo perché il nominativo anagrafico, per esteso, è "Luciana Garabello in Sanguineti", come si usa dire quando una donna assume il nome di famiglia del marito. Se il contrario è impossibile, se cioè non accade che un uomo sposandosi riceva il cognome della moglie, è perché nel mondo la proprietà privata appare distribuita in rapporto al genere in modo che meno dell'1% delle donne ne è detentrica. In altre parole, alla luce di una ricerca svolta dalla Caritas – non da un centro di ricerca femminista o marxista –, più del 99% della proprietà privata globale è in mano maschile.

Chiarita l'identità della moglie, non resta che esplicitare in quale relazione si trovi con l'autore oggetto di indagine. Ebbene, quando nasce Federico, Edoardo non solo è disoccupato, ma non ha neppure terminato gli studi: conclude l'università come studente fuori corso; anzi, con neologismo introdotto pochi lustri fa, diremmo che è un "bamboccione". Il figlio vede infatti la luce nel '55, ma il padre si laurea l'anno successivo, relatore Giovanni Getto, con una tesi dal titolo *Interpretazione di Malebolge*. Se ciò accade, è sposando una donna che, una volta risolto *pater familias*, fa in modo che

egli diventi anche dottore in Lettere e inizi a lavorare. Così questo ventenne poeta genovese, da tempo residente a Torino, *bohémien* con chioma sovrabbondante (ci sono foto che lo testimoniano) quanto i giovani che, alla vigilia del Sessantotto, sono poi noti come “capelloni”, integrando lo stipendio di precario con lezioni private, comincia a insegnare in un ginnasio.

In breve: Edoardo si laurea, col massimo dei voti e dignità di stampa, grazie al fatto che Luciana è dattilografa della sua tesi. Quando, nato con ernia ombelicale, Federico principia strillando a infastidire il mondo circostante (a quel tempo solo i genitori), non è difficile immaginare che il padre, di venticinque (o ventisei) anni, nel dettare la tesi, lo tenga in braccio; oppure, viceversa, di ventidue (o ventitré) anni, la madre di tanto in tanto lo allatta, mentre, battendo a macchina centinaia di pagine, trascrive in più tomi l'opera del marito che nevroticamente, per perfezionismo, apporta al testo continue correzioni.

Tenuto conto che Edoardo è figlio piccolo-borghese di un impiegato di banca, l'importanza del cognome di Luciana emerge non appena, su qualsiasi motore di ricerca in Internet (comunismo *ante litteram* che dà virtualmente a ognuna e ognuno secondo i propri bisogni), si scopre l'esistenza di “Francesco Garabello”. È lui, il nonno di mia madre, che, per fare un unico esempio, nel 1927 inventa una 175 monocilindrica, con distributore a tamburo rotante in testa, raffreddamento ad acqua, albero motore longitudinale, cambio a 4 marce, trasmissione finale ad albero e via discorrendo. Se, dal 1985 in poi, platealmente Federico si presenta come “figlio di papà”, optando per la professione di docente (benché il padre, potendo, glielo proibirebbe, dal momento che in Unione Sovietica per legge è vietato a un figlio replicare l'attività paterna), il cognome di maggior prestigio, nella realtà effettuale, prima che Sanguineti, è Garabello; senonché, per eterna vicenda delle umane sorti, la condizione della famiglia precipita e, da altoborghese che è, Luciana si trasforma non in “ragazza proletaria”, come vorrebbe il poeta, ma sottoproletaria. A ciò si aggiunga che Angela, nonna materna del sottoscritto, nasce a sua volta in casata non meno benestante, quella dei Bosone, proprietari terrieri con attività anch'essa destinata a fallire (fornace di mattoni), sicché, dopo la morte prematura del padre Pietro (1900-1946), Luciana sedicenne vive con la madre in un monolocale torinese riscaldato con stufa a legna, sito in via Bussoleno 8, insieme a tre fratelli più giovani: Francesco (nome del nonno), Silvio e Cesare. Qui, mancando di bagno, senza acqua calda e con una tazza alla turca sul balcone, mentre Angela dorme coi figli, per Luciana c'è una branda in un angolo della cucina. Lasciando da parte ciò che all'epoca riguarda un po' tutte e tutti (fascismo, guerra, fame, ecc.), la “ragazza” che mio padre definisce “proletaria” incontra a vent'an-

ni un poeta; il cognome di quest'ultimo, per chi voglia trovarlo, è inserito nell'opuscolo *Chi sono, quanti sono, come si chiamano gli ebrei in Italia* (sottotitolo: *Tutti i cognomi delle famiglie ebraiche*) pubblicato nel 1938 a cura di Giovanni Preziosi, firmatario nello stesso anno del *Manifesto della razza*.

Ne consegue, tanto per dire, che, dando alla luce un figlio, Luciana a ventidue anni gli assegna un nome di origine non ebraica ma germanica, Federico (alludendo se non altro a Garcia Lorca), cui aggiunge, secondo e terzo nome, Pietro (come suo padre) e, *last but not least*, Maria (la femmina desiderata al fine di autoriprodursi). Per parte sua, con l'intento di metterlo sull'avviso, nel gennaio del 1960, al primogenito che compie cinque anni, Edoardo scrive una poesia che, nuda e cruda, comincia: «ti attende il filo spinato...» (vincitrice ad Ivrea, un paio di anni dopo, un premio letterario *ex aequo* con *I draghi morenti* di Maria Luisa Spaziani). Accade pertanto che l'autore di *Purgatorio de l'Inferno*, che mai e poi mai ha intenzione di diventare padre, genera tre figli (Federico, Alessandro, Michele) e finalmente una figlia (Giulia), per non disattendere i *desiderata* di una moglie risoluta a rifare a ogni costo sé stessa e i tre figli di sua madre.

In sintesi: *Laborintus* esce nel 1954, il figlio a cui è dedicata la poesia che comincia «ti attende il filo spinato» nasce, come si è detto, l'anno successivo; ma, guarda caso, durante la gravidanza di Luciana, Edoardo non scrive: segno che la nascita del primogenito è un trauma; e lo si comprende benissimo alla luce, poniamo, di quella che, nell'*Idiot de la famille* (libro ricordato in una poesia di *Postkarten*), Sartre chiama “costituzione passiva”.

Per la cronaca, in occasione di un convegno (16-18 febbraio 1989), chi scrive interviene sul tema *Edoardo Sanguineti dantista*, prendendo le distanze dall'autore del *Realismo di Dante* almeno su un punto: l'equiparazione (irricevibile) di Dante a Pound; quindi, di fronte a interrogativi del tipo: “che cosa pensa di suo padre?”, non è possibile rispondere se non rammentando che in un paese come l'Italia, dove nel Novecento il sole della cultura vola, direbbe Kraus, piuttosto basso, Edoardo è un gigante; ma, per non parlare del lorianismo, varcati i confini, di fronte a pensatori come Lukács o a scrittori come Brecht, il giudizio va ridimensionato.

Ecco, per chiudere, un paio di postille: la prima relativa alla presenza di Kafka che emerge latente, all'interno di *Postkarten*, nella poesia «vivo da topo...», dove già l'*incipit* è da porre in relazione con l'ultimo racconto dello scrittore praghese, sottotitolato *Das Volk der Mäuse* (*Il popolo dei topi*), ma il cui titolo, *Josephine, die Sängerin* (*Giuseppina, la cantante*), evoca il nome della madre di Edoardo, Giuseppina Cocchi, appassionata di musica, il cui fratello Luigi è autore, poniamo, di *Nozioni di didattica vocale infantile*, nonché *Brevi notizie sulla vita e sulle opere dei più grandi musicisti italiani* e,

per finire, di *Lineamenti di storia della musica. Con numerose illustrazioni, esempi musicali e riproduzioni d'autografi*.

Altro punto, sempre all'interno di *Postkarten*, è una poesia che si chiude con cinque parole: «non ho creduto in niente». Per un poeta che scrive e riscrive, ammette lui stesso, il proprio testamento, l'allusione non può che essere al cosiddetto Nuovo Testamento, dove, nella prima *Lettera ai Corinzi* (14, 19), san Paolo confessa di preferire cinque parole dette con intelligenza piuttosto che diecimila pronunciate in virtù dello Spirito Santo (quest'ultimo, non a caso, evocato all'interno di «ti attende il filo spinato...»). Ma poiché, nella letteratura italiana, secondo lo studioso Robert Hollander, alle cinque parole dell'Apostolo si allude, con voce di Pluto, fin dal verso inaugurale del VII canto della prima cantica dantesca, «Pape Satàn, pape Satàn aleppe», la morale ultima si ricava da *Purgatorio de l'Inferno*, nella poesia che comincia «questo è il gatto con gli stivali...», vale a dire che in un mondo dominato dal (Dio) denaro, non si può credere in niente.

Apologetica indiretta del modo di produzione capitalistico o, direbbe Edoardo, materialismo storico? Ai posteri l'ardua sentenza.

Eleonora Sartirana

SPAZIO ALLE PAROLE:
TESTIMONIANZE TELEVISIVE E RADIOFONICHE
DI EDOARDO SANGUINETI

Dalla fine degli anni 60 al 2010 Sanguineti, parallelamente alla propria carriera di scrittore e critico, ha partecipato a diversi programmi televisivi e radiofonici affrontando le tematiche più disparate, dall'autobiografia alla letteratura, dall'arte alla politica, proponendo talora discorsi più liberi e personali e altre volte riflessioni dalla solida base teorica, la stessa da cui egli è partito per l'elaborazione delle sue celebri raccolte saggistiche come *Tra Liberty e Crepuscolarismo*, *Ideologia e linguaggio*, *La missione del critico*, *Il chierico organico* e *Cultura e realtà*.¹

La maggior parte di questo immenso repertorio è oggi custodito nell'Archivio Rai² presso la Mediateca Rai "Dino Villani", dove queste testimonianze sono state recentemente recuperate nel corso del progetto torinese *Sanguineti's Wunderkammer*.³ Qui è stato possibile visionare le interviste che mostrano in modo chiaro quali siano gli argomenti che maggiormente accendono l'interesse di Sanguineti che sembra prediligere l'autobiografia,

¹ E. SANGUINETI, *Tra liberty e crepuscolarismo*, Mursia, Milano 1961; ID., *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano 1965; ID., *La missione del critico*, Marietti, Genova 1987; ID., *Il chierico organico*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2000; ID., *Cultura e realtà*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2010.

² Le interviste analizzate sono conservate presso l'Archivio della Rai. Per le ricerche nell'Archivio si ringraziano RaiTeche, la Dott.ssa Susanna Gianandrea e il Dott. Roberto Rossetto.

³ Per notizie sul progetto attivo presso l'Università di Torino, cfr. http://frida.unito.it/wn_pages/percorso.php/427_culture-produzione-culturale-e-artistica-filosofia/3227/ (url consultato il 31 agosto 2019). Mi permetto di rimandare a E. SARTIRANA, «*Quasi un autoritratto*». *Edoardo Sanguineti nelle Teche Rai*, Tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Torino, Scuola di Scienze Umanistiche, Relatori Clara Allasia e Franco Prono, A.A. 2016-2017; EAD., *Uno scrittore allo specchio: Edoardo Sanguineti attraverso le interviste nell'archivio di Teche Rai*, in «Sinestesiaonline», VII, 23, 2018, pp. 75-83.

la critica letteraria e la propria carriera di uomo di lettere, con un'attenzione particolare all'esperienza della neoavanguardia e all'esegesi delle proprie opere.

Mi chiamo Edoardo Sanguineti, sono nato a Genova nel 1930, ho incominciato a pubblicare poesie nel '51 e il mio primo volume è del '56 con il titolo *Laborintus* e ho continuato poi, è stata la cosa a cui mi sono dedicato maggiormente, almeno nel senso della durata, a pubblicare e a comporre poesie, ne scrivo ancora adesso. Ho vissuto, benché nato a Genova, per la maggior parte nella mia vita a Torino, dall'età di tre quattro anni, credo, fino al '68, dal '68 a Salerno per sei anni e ora sono ritornato a Genova. Come mestiere sono professore, insegno letteratura italiana alla Facoltà di Lettere, ho scritto anche un paio di romanzi, del teatro, dei saggi naturalmente, delle traduzioni da classici e articoli per giornali anche come critico teatrale, il mio ultimo libro è fra l'altro *Giornalino*, una raccolta appunto di articoli usciti su quotidiani. Sono sposato da 22 anni, ho quattro figli, tre maschi e una femmina.⁴

Così Sanguineti in una trasmissione radiofonica del 1977, in modo chiaro e sintetico, presenta ai propri ascoltatori le tappe fondamentali della sua vita, la nascita a Genova, la giovinezza a Torino, la pubblicazione di *Laborintus*, il trasferimento a Salerno, il ritorno nella città natale, la produzione romanzesca, teatrale, saggistica, l'interesse verso la traduzione dei classici e il mondo giornalistico, il matrimonio e la nascita di quattro figli.

Analizzando le interviste Rai conservate in Archivio si può notare che l'elemento autobiografico è una costante; lo scrittore con piacere si abbandona a narrare fatti riguardanti la propria vita, prediligendo notevolmente episodi della sfera privata, spesso legati a figure fondamentali per la sua formazione e la sua crescita personale, senza però tralasciare fatti legati alla vita professionale e i rapporti con il mondo letterario.

Risulta interessante soffermarsi sui modi con cui l'autore affronta la tematica autobiografica confrontando questi contributi con altre interviste già pubblicate come *Colloquio con Edoardo Sanguineti. Quarant'anni di cultura italiana attraverso i ricordi di un poeta intellettuale, Sanguineti/Novecento. Conversazioni sulla cultura del ventesimo secolo e Sanguineti's song. Conversazioni immorali*.⁵

⁴ TecheRai, Intervista: *Primo Nip*, Radio 1, 1977.

⁵ *Colloquio con Edoardo Sanguineti. Quarant'anni di cultura italiana attraverso i ricordi di un poeta intellettuale*, a cura di F. Gambaro, Anabasi, Milano 1993; *Sanguineti/Novecento*.

A una prima lettura si ha l'impressione che i racconti riguardanti la vita personale dell'autore siano uno degli elementi centrali e percentualmente preponderanti all'interno dei vari interventi televisivi e radiofonici in cui, infatti, Sanguineti parla costantemente di sé offrendo particolari privati in cui il limite tra la realtà e la finzione risulta spesso molto labile.

Che la narrazione del romanzo della propria vita sia centrale nella maggior parte delle testimonianze è un elemento che anche a una lettura più attenta risulta confermato, ma l'impressione iniziale di essere immersi a trecentosessanta gradi nell'universo sanguinetiano va invece scemando; analizzando infatti in modo più accorto le interviste, senza lasciarsi ingannare dal numero di volte in cui il poeta dice «io», si può invece notare che il grado di approfondimento della discesa nell'universo sanguinetiano risulta inferiore rispetto alle raccolte di interviste prima citate.

Occorre però fare delle precisazioni perché, se il materiale raccolto risulta essere un prezioso documento dell'esegesi sanguinetiana della propria produzione critica e letteraria, poiché le interviste costituiscono una testimonianza di come Sanguineti interpretasse la propria carriera e le proprie opere, per quanto riguarda invece la narrazione della vita, le informazioni offerte sono inferiori rispetto a quelle reperibili in altre interviste già pubblicate: non è presente una narrazione antologica della sua biografia, manca un racconto omogeneo della sua carriera di professore universitario e dei suoi rapporti con il mondo intellettuale negli anni successivi alla nascita del Gruppo 63 ma, grazie al racconto di episodi personali, soprattutto dell'infanzia e della giovinezza, quindi della sua formazione, pur non venendo offerto un quadro completo della sua figura, vengono sicuramente gettate le basi per meglio comprendere questa complessa personalità.

L'autore illumina aspetti leggermente diversi rispetto a quelli narrati in altri colloqui già noti; se infatti i testi citati propongono riflessioni dal più ampio respiro in cui racconti personali si intrecciano con riflessioni sulla cultura, sull'arte, sulla letteratura e sulla politica, questi contributi offrono invece ragionamenti più circoscritti, più aneddotici e personali; egli racconta infatti soprattutto episodi della sua vita privata dando uno spazio consistente a riflessioni riguardanti ad esempio la sua passione per la musica e la centralità che essa ha avuto nella sua vita, il proprio rapporto con genitori, parenti e figli, gli anni del liceo, l'esperienza della neoavanguardia e il rapporto con alcuni intellettuali con i quali ha collaborato durante la sua carriera.

Decidendo di affrontare i contenuti autobiografici proseguendo in ordine cronologico, ma contemporaneamente, soprattutto per i ricordi dell'infanzia la cui datazione spesso risulta difficile, anche sulla base dell'importanza che essi assumono nell'universo sanguinetiano, il ricordo da cui è necessario partire è il ricordo che romanzescamente spiega perché il poeta abbia più volte affermato con entusiasmo e convinzione che da bambino avrebbe voluto diventare un ballerino:

Da un po' di tempo confesso che, cosa che dapprima occultavo, la mia vocazione iniziale, se vogliamo usare questa parola che considero piuttosto impropria, il mio fantasma iniziale era dedicarmi alla danza, sognavo di essere ballerino e ho tutta una storia che sarebbe lunga, anche se bella da raccontare per molti riguardi perché molto psicanaliticamente anche interessante.⁶

Inoltre questa storia fornisce anche una spiegazione alla grande passione per la musica che, accompagnandolo per tutta la vita, lo porta a diventare un «ascoltatore pressoché maniacale»,⁷ a sperimentare tutte le possibili potenzialità dei suoni e dei rumori e a individuare nel *Pierrot Lunaire* di Schönberg un «esempio assoluto di comunicazione verbale»⁸ a cui ispirarsi nella scrittura poetica.

Alla base di questa passione musicale vi sarebbero quindi «ricordi remotissimi che spiegano molto bene»⁹ le sue origini; tra le numerose memorie che egli propone quella che maggiormente colpisce il lettore, per i modi quasi teatrali che l'autore utilizza nel descriverne in modo vivido ogni dettaglio, è quella di un ballo con una cameriera in un rifugio di montagna che diventa infatti l'immagine simbolica dell'origine della passione musicale sanguinetiana.

Questa passione costituisce quindi il comune denominatore di numerosi ricordi legati ad alcuni membri della sua famiglia; Sanguineti racconta infatti delle prime lezioni di pianoforte impartitegli dalla zia, dello zio Luigi Cocchi, delle canzoni che la madre era solita cantare quando lui era ancora in giovanissima età e delle estati passate a Bordighera con il cugino grazie al quale il poeta conosce il jazz e in qualche modo anche l'America. Non

⁶ RaiTeche, *Scrittori per un anno: ritratti, storie e percorsi. Edoardo Sanguineti*, Rai 1, 2008.

⁷ *Ibid.*

⁸ RaiTeche, *Appunti di volo. La musica di Edoardo Sanguineti*, Radio 3, 1994.

⁹ Ivi, *Il Novecento racconta. Edoardo Sanguineti*, Radio 3, 2000.

stupisce che nella puntata di *Appunti di volo* del 24 settembre 1994 l'autore affermi:

Potrei parlare della mia vita in un certo senso come di un'esistenza che è stata accompagnata da una sorta di perpetua colonna sonora, questo rende difficile in qualche modo mettere in evidenza dei punti particolarmente rilevanti, è una sorta di continuum appunto che mi ha accompagnato.¹⁰

Sulla base quindi delle affermazioni sanguinetiane l'origine dell'impostazione teorica della sua poesia, quindi la sua forte musicalità, deriverebbe dunque da una passione infantile, poi proseguita per tutta la vita, che lo ha reso un «grande amante della musica tonale, dodecafonica»,¹¹ e lo ha portato a scegliere per i propri versi un modello musicale e non letterario, il *Pierrot Lunaire* di Schönberg, brano che, secondo l'autore, era «un modello sublime di quello che la poesia avrebbe dovuto tentare in qualche modo di realizzare con le proprie forze».¹²

Di notevole interesse sono, per proseguire l'*excursus* dei ricordi sanguinetiani, le narrazioni riguardanti gli anni del liceo in cui ci viene presentato un ragazzo la cui carriera scolastica non appare dissimile da quella di tanti altri giovani di oggi e di ieri, egli infatti, in una intervista del 1988, afferma che la sua «formazione dal punto di vista [...] burocratico è quanto di più banale si può immaginare, cioè una classe dopo l'altra, normalmente».¹³ Iscritto a Torino al liceo classico Massimo D'Azeglio egli si mostra fin da subito «piuttosto studioso, assai appassionato di un po' tutte le discipline»,¹⁴ senza che ci fosse un «primato della letteratura»;¹⁵ l'autoritratto che Sanguineti propone è quindi quello del «primo della scuola, insomma era noto a tutti, ma non era quello che si dice il ragazzo da tutti naturalmente detestato perché era lì pignolo, noioso, scostante, borioso».¹⁶

Uno degli episodi riguardanti gli anni del liceo che Sanguineti decide di condividere con i telespettatori è proprio collegato a questa profonda inclinazione nei confronti degli studi che però, in questo caso, rappresenta

¹⁰ Ivi, *Appunti di volo. La musica di Edoardo Sanguineti*, Radio 3, 1994.

¹¹ Ivi, *Il Novecento racconta. Edoardo Sanguineti*, Radio 3, 2000.

¹² *Ibid.*

¹³ RaiTeche, *Antologia di Radio 3*, Radio3, 1988.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ RaiTeche, *Fuori classe – Canale scuola lavoro. Speciale incontro con Edoardo Sanguineti*, Rai 1, 2006.

semplicemente l'antefatto necessario per narrare la storia di come cominciò a fumare:

Incominciasti a fumare perché mi regalavano continuamente delle sigarette agli esami di ginnasio perché volevano in qualche modo risarcirmi dalla pena, che non era una pena affatto, così, di passare le traduzioni, fare schemini di temi, suggerire a bassa voce durante l'interrogatorio, e a un certo punto le si deve pure usarle e così presi a fumare, presi a fumare perché ero questa specie di benefattore della collettività scolastica.¹⁷

Con la fine del liceo, terminato con un esame di maturità di cui Sanguineti afferma di non aver vissuto il «rituale che rendeva tutti così trepidanti»,¹⁸ per la sua grande tranquillità e soprattutto per la competenza nei diversi campi di studio che porta i «cortesi professori»¹⁹ a disputare perché, come afferma l'autore stesso, «alcuni volevano che io mi dedicassi alle scienze ed altri invece alla letteratura»,²⁰ Sanguineti sceglie naturalmente la strada della letteratura inaugurando la propria carriera letteraria nella notte di capodanno tra il '50 e il '51.

Come anticipato la narrazione di aneddoti personali non è il solo argomento a troneggiare nelle interviste Rai; Sanguineti, scrittore imprevedibile che confonde i propri lettori facendoli immergere nella realtà labirintica che sapientemente costruisce nelle sue opere grazie al montaggio di materiali eterogenei e di tessere narrative che si giustappongono su un'ipotetica pellicola cinematografica, solo per un aspetto non stupisce i propri ascoltatori. Come ci si potrebbe aspettare, infatti, molte testimonianze si concentrano sull'avanguardia, sulla neoavanguardia, sull'esposizione delle proprie strategie poetiche, sull'ideologia e sulle intenzioni sottese alla sua attività letteraria.

Lo scrittore, in due interviste del 1987 e del 1997, afferma di non possedere la virtù dell'autoanalisi e anzi, da freudiano ortodosso, di non poter nemmeno pretenderla da se stesso, eppure ciò che accende maggiormente il suo interesse è proprio la presentazione e l'analisi delle proprie opere.

Sono rari i poeti che propongono l'autoesegesi dei propri lavori, solitamente è compito del lettore e dei critici interpretarli, qui Sanguineti sembra

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ RaiTeche, *Antologia di Radio 3*, Radio 3, 1988.

²⁰ *Ibid.*

invece voler aiutare chi si accosta ai suoi testi presentando una panoramica di tutta la sua carriera di scrittore, poeta e critico.

La sua eterogenea carriera è ben rappresentata nelle interviste dedicate alla sua attività di scrittore e al suo rapporto con avanguardia e neoavanguardia, egli infatti racconta agli ascoltatori il suo particolare modo di fare poesia, le caratteristiche e le intenzioni dei suoi romanzi, illustra le collaborazioni che hanno portato alla creazione di spettacoli teatrali e radiofonici, parlando naturalmente con entusiasmo dei suoi lavori con Luciano Berio e Andrea Liberovici. Sono numerose anche le parole spese per illustrare la sua idea e la sua attività di traduttore e il suo amore per il travestimento che ha portato alla riscrittura di opere del passato.

In un panorama così ampio non potevano mancare l'analisi critica dell'avanguardia storica, con i suoi programmi e la sua eredità, e nemmeno l'inquadramento storico del movimento della neoavanguardia italiana, dalla sua preistoria fino al Gruppo 63, a cui Sanguineti partecipa fin dai primi albori, fin dalla pubblicazione dei *Novissimi* nel 1956, anno in cui l'avventura della neoavanguardia ha davvero inizio. In una puntata di *Antologia di Radio 3* Sanguineti racconta questa esperienza di sodalizio non preconstituito con degli intellettuali che, più che condividere un programma, erano legati per via negativa da ciò che rifiutavano. Sanguineti dichiara di essere il coniatore dell'appellativo *novissimi* per indicare quei poeti che «volevano essere al tempo stesso i più giovani e anche apocalitticamente gli ultimi»,²¹ che volevano aprire la strada per un nuovo tipo di letteratura ma, per quanto la volontà di rottura fosse già ben presente in questa prima esperienza neoavanguardista e per quanto Sanguineti stesso percepisse l'attività poetica come un «proposito abbastanza delirante [...] di aprire la seconda metà del secolo»,²² egli racconta in un'intervista del 2008 di essersi opposto, in realtà, alla pubblicazione dell'antologia perché considerata un gesto eccessivamente narcisistico e auto-monumentale. Ma la storia naturalmente ha avuto un altro corso e nel '61 l'antologia viene pubblicata con prefazione di Giuliani. Dopo solo due anni la neoavanguardia è pronta a compiere un passo in più lungo la strada che si lascia alle spalle la tradizione ermetica e le sperimentazioni neorealiste ed è in questa prospettiva che nel 1963 si riuniscono a

²¹ RaiTeche, *Il tempo e i giorni. Rubrica di cultura religiosa. Apocalisse alle soglie del terzo millennio. Figure dell'angoscia e della speranza*, Radio 3, 1978.

²² Ivi, *Magazzini Einstein: lo spettacolo della cultura. Postkarten: cartoline da Edoardo Sanguineti*, Rai 3, 2012.

Palermo poeti, teorici, critici, studiosi d'arte, pittori e musicisti per dare vita a un gruppo eterogeneo di persone, più o meno della stessa generazione, pronte a confrontarsi, a mettere in discussione le proprie strategie di lavoro, unite dalla concordia nelle cose che rifiutavano.

Di questa esperienza Sanguineti parla diffusamente in numerosi programmi televisivi e radiofonici concentrando la propria attenzione soprattutto sulle motivazioni che avevano spinto lui e questo gruppo di intellettuali, molto diversi tra loro, a riunirsi per discutere assieme i loro problemi e le loro ideologie. Sanguineti conclude che il Gruppo 63, essendo nato dal bisogno di mettere in comune le proprie idee al fine di lottare congiuntamente contro le radici stesse della società non solo letteraria, ma mantenendo viva l'individualità artistica di ciascun membro,

si sciolse quando questo momento di confronto, di polemica interna venne naturalmente ad esaurirsi; probabilmente non fu un caso, anzi non lo fu senz'altro, che questo sia accaduto nel '68. Quello che è rimasto per ognuno di noi credo sia molto diverso a seconda delle singole personalità.²³

Entrando nel vivo delle opere sanguinetiane la poesia è certamente il genere del quale l'autore parla con più interesse, infatti una parte consistente delle interviste inedite si concentra proprio sull'analisi della produzione poetica a partire da *Laborintus* con il quale, come afferma in un'intervista del 1997, voleva

cercare di rovesciare [...] la tradizione egemone in generale nella tradizione letteraria italiana, segnatamente poi nell'ambito della lirica novecentesca e segnatissimamente in quella attività di poesia che precedeva gli anni del dopoguerra, gli anni '50, e cioè la posizione degli ermetici.²⁴

Sono numerose le interviste dedicate alla prima raccolta poetica, sebbene quanto detto da Sanguineti non permetta di tracciare un quadro completo dell'opera. Egli concentra infatti la propria attenzione principalmente sul desiderio di rinnovamento che lo animava. Di fronte a un panorama culturale statico in cui era forte l'impressione che la modalità letteraria basata sul ritorno all'ordine si fosse ormai esaurita, Sanguineti intraprende la strada

²³ Ivi, *Primo Nip*, Radio 1, 1977.

²⁴ Ivi, *Italiani a venire. Voci del nostro tempo: Eraldo Affinati incontra Edoardo Sanguineti (1 parte)*, Radio 3, 1997.

della neoavanguardia, attuando nelle sue opere un “ritorno al disordine” di cui *Laborintus*, essendo il primo passo in questa direzione, diventa per l'autore un manifesto di intenti e di poetica.

La volontà sanguinetiana era quella di opporsi alla linea petrarchesca e alla cultura lirica: con *Laborintus* Sanguineti propone al mondo il proprio «trattato di poetica»²⁵ che racchiude «una modalità di scrittura»²⁶ nata dal «profondo fastidio verso la poesia che *lo* circondava».²⁷ Quella di Sanguineti è quindi una «letteratissima lotta alla Letteratura [...] attraverso la letteratura stessa»,²⁸ un'«antipoesia [...] negativa, nichilista»²⁹ che si opponga al “poetese”.

La volontà di rinnovamento si concretizza allora nella creazione di una scrittura la cui novità «si regge su una radicale operazione linguistica in cui [Sanguineti] sfrutta il plurilinguismo, la complicazione e la frantumazione del discorso»³⁰ per opporsi al «gergo poetico»³¹ dal «tono di vaticinio, di sublimità e di aura poetica»,³² per uscire dal lirismo e creare una scrittura poetica nuova adottando come modello la musica postweberniana e in particolare il già citato *Pierrot Lunaire*.

In Sanguineti è quindi ben chiara l'idea di aver iniziato a scrivere versi per inaugurare una nuova fase poetica; se dunque alla base della vocazione poetica dell'autore vi è l'aspirazione al cambiamento e il desiderio di aprire nuove strade di sperimentazione, non stupisce quanto egli afferma in un'intervista per il *Tg3* dove sostiene che

il poeta, lo voglia o non lo voglia, il poeta lavora per cambiare il mondo, [...] non è detto che il poeta sia consapevole di avere certi atteggiamenti, ma il suo messaggio viene in ogni caso vissuto e interpretato come un incitamento ad assumere questa o quella posizione, perciò a me piace dire «siamo tutti impegnati».³³

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ E. BACCARANI, *La poesia nel labirinto. Razionalismo e istanza «antiletteraria» nell'opera e nella cultura di Edoardo Sanguineti*, il Mulino, Bologna 2002, p. 188.

²⁹ G. SICA, *Edoardo Sanguineti*, Il Castoro, Milano 1974, p. 24.

³⁰ *Colloquio con Edoardo Sanguineti. Quarant'anni di cultura italiana attraverso i ricordi di un poeta intellettuale* cit., p. 29.

³¹ RaiTeche, *Poeti in discussione*, 1987.

³² *Ibid.*

³³ RaiTeche, *Tg3 Linea notte. Ricordi di Edoardo Sanguineti*, Rai 3, 2010.

Quindi se Sanguineti sostiene che il ruolo del poeta consiste nel dare il proprio contributo per modificare il mondo, la sua attività poetica rispecchia perfettamente questa vocazione al cambiamento perché i suoi versi costituiscono in ogni loro aspetto una grande novità nel panorama letterario della seconda metà '900.

Nel parlare di *Laborintus*, però, Sanguineti non propone un'analisi completa, egli sembra fare un discorso volutamente semplificato che risulta efficace per il contesto comunicativo in cui viene offerto, ma che non rende appieno la complessità linguistica e strutturale che rappresenta una delle caratteristiche di maggior rilievo dell'opera. L'autore predilige quindi discorsi dal più ampio respiro, ma soprattutto discorsi trasversali tra le varie raccolte che servono a indicare le linee guida della propria poesia per renderla accessibile anche a un pubblico di non specialisti.

A differenza di quanto si è detto a proposito della poesia, la produzione romanzesca di Sanguineti rappresenta invece un argomento su cui egli non si sofferma in modo particolare nelle interviste qui prese in esame, confermando quanto affermato nel suo intervento raccolto in *Scrittori a confronto*: «quando devo parlare di me come romanziere ho sempre qualche esitazione». ³⁴ Sebbene Sanguineti non affronti in modo completo la sua produzione narrativa quest'ultima, «contravvenendo [...] a ben consolidate leggi di genere», ³⁵ acquista comunque rilevanza nel panorama letterario della seconda metà del secolo, perché «taglia in verticale l'accidentato terreno del romanzo sperimentale degli anni '60». ³⁶

Per quanto riguarda il romanzo la ricerca sanguinetiana è stata solitaria, ma questo non gli ha impedito di entrare in contatto con le maggiori correnti letterarie che in quegli anni proponevano i loro prodotti sperimentali; in un'intervista del 2008 egli afferma infatti di essere entrato in contatto con il gruppo di *Tel Quel*, in occasione della traduzione francese di *Capriccio italiano*, ma le posizioni del gruppo sono considerate dallo scrittore lontanissime dalle proprie.

Un piccolo spazio viene dedicato anche al rapporto con il Surrealismo in una puntata di *Match* sul ruolo dell'intellettuale nella cultura italiana;

³⁴ E. SANGUINETI, *Il principio del montaggio*, in *Scrittori a confronto. Incontro con Aldo Busi, Maria Corti, Claudio Magris, Giuliana Morandini, Roberto Pazzi, Edoardo Sanguineti, Francesca Sanvitale, Antonio Tabucchi*, a cura di A. Dolfi e M.C. Papini, Bulzoni, Roma 1998, p. 127.

³⁵ R. BARILLI, *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del «Verri» alla fine di «Quindici»*, il Mulino, Bologna 1995, p. 154.

³⁶ G. SICA, *Edoardo Sanguineti* cit., p. 59.

qui Sanguineti afferma di non essere «mai stato filo-surrealista in nessun senso»,³⁷ lasciando quindi poco spazio ai dubbi. Una ventina di anni dopo, invece, in una puntata di *Il Novecento racconta*, addolcendo un po' la propria posizione, egli confessa: «all'inizio devo dire provavo qualche disagio nei confronti del Surrealismo».³⁸

Nel parlare del romanzo Sanguineti si concentra soprattutto su *Capriccio italiano* e *Il Giuoco dell'oca* ponendo, ovviamente, particolare attenzione all'onirismo e alla tecnica del montaggio.

Ad animare Sanguineti vi è quindi un profondo desiderio di sperimentazione, la volontà di intraprendere strade diverse per affrontare nuove problematiche e produrre nuove soluzioni artistiche per evitare di «rimanere fermi e, in un certo modo, prigionieri di una propria maniera»,³⁹ pertanto anche il romanzo altro non è che uno dei tanti tasselli dello sperimentale mosaico delle opere sanguinetiane la cui varietà e eterogeneità porta alla celebre affermazione dell'autore: «oggi il mio stile è non avere stile».⁴⁰

Accanto alla volontà di non rimanere incatenati alla medesima modalità di scrittura Sanguineti racconta che lo stimolo maggiore a passare al mondo della narrativa era stato costituito da un certo fastidio nei confronti del modo in cui nei romanzi venivano narrati i sogni, egli infatti afferma che «i sogni che si leggono in letteratura sono pochissimo attendibili, ecco, suonavano falsi, mal raccontati»,⁴¹ questo perché mancava completamente il rispecchiamento dell'elemento onirico nell'organizzazione del discorso e nel linguaggio, come se i sogni venissero raccontati da desti, con una forte razionalizzazione; i sogni apparivano quindi «narrativizzati in maniera inerte, convenzionale, molto ricostruiti, poco onirici».⁴²

Sanguineti tenta allora di esplorare attraverso i suoi romanzi la dimensione del sogno per riuscire a comunicare un sincero sentimento dell'onirico e per dar vita a un nuovo tipo di narrativa in cui «alla maniera del sogno, potesse essere raccontata qualsiasi tipo di esperienza».⁴³

³⁷ RaiTeche, *Match. Domande incrociate tra protagonisti: Alberto Moravia e Edoardo Sanguineti*, Rai 2, 1978.

³⁸ Ivi, *Il Novecento racconta. Edoardo Sanguineti*, Radio 3, 2000.

³⁹ Ivi, *Scrittori per un anno: ritratti, storie e percorsi. Edoardo Sanguineti*, Rai 1, 2008.

⁴⁰ E. SANGUINETI, *Postkarten* 62 [1977], in ID., *Mikrokosmos. Poesie 1951-2004*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2004, p. 88.

⁴¹ RaiTeche, *Antologia di Radio 3*, Radio 3, 1988.

⁴² E. SANGUINETI, *Il principio del montaggio* cit., p. 129.

⁴³ Ivi, p. 130.

Da questa posizione critica Sanguineti elabora quindi un nuovo modo di narrativizzare il sogno che si accompagna alla creazione di un «sottolinguaggio»⁴⁴ volutamente povero e vicino al parlato, «con un vocabolario molto limitato, con una sintassi molto povera»,⁴⁵ con forzature abbastanza nette dell'italiano corrente che permettesse di non distinguere l'esperienza del sonno e della veglia, creando quindi un racconto in cui può «regnare un'incertezza assoluta».⁴⁶

Capriccio italiano, accolto come «il romanzo rivoluzionario della giovane letteratura italiana, il romanzo che fa voltare pagina alla narrativa italiana»,⁴⁷ è il primo esperimento narrativo di Sanguineti che egli stesso considera la pietra dello scandalo di una letteratura alternativa; nel parlare di questa sua opera l'autore si sofferma soprattutto sull'aspetto onirico considerando *Capriccio italiano* come l'attuazione concreta del suo progetto di una nuova trasposizione letteraria del sogno; egli infatti afferma che tra quelle pagine si può scorgere una continua oscillazione tra sogno e realtà e l'innalzamento dell'onirismo a nuova forma di comunicazione grazie alla quale possono essere espressi «elementi estremamente realistici, ma giocando sopra questa ambivalenza tra la dimensione del sogno e la dimensione della quotidianità».⁴⁸

La trama tradizionale del romanzo è stravolta, viene rifiutato il descrittivismo «inteso come riflesso passivo, mimetico del nuovo tipo di società»,⁴⁹ persiste però lo scheletro di un tessuto narrativo aperto in cui si riconoscono gli schemi della peripezia, dell'itinerario, del viaggio che però si allontanano dalle regole aristoteliche, «non ci sarà “favola”, e tanto meno questa potrà sperare di essere unitaria»;⁵⁰ viene infranta la mimesi realistica e la narrazione basata sulla concatenazione logica degli eventi.

Manca però ancora un elemento per chiudere il discorso su *Capriccio italiano* e per entrare nell'universo del *Giuoco dell'oca*: secondo Sanguineti il Novecento è stato il secolo del cinematografo e del montaggio che, diven-

⁴⁴ RaiTeche, *Antologia di Radio 3*, Radio 3, 1988.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ G. SICA, *Edoardo Sanguineti* cit., p. 60.

⁴⁸ RaiTeche, *Scrittori per un anno: ritratti, storie e percorsi. Edoardo Sanguineti*, Rai 1, 2008.

⁴⁹ R. BARILLI, *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del «Verri» alla fine di «Quindici»* cit., p. 154.

⁵⁰ *Ibid.*

tando «la nuova sintassi»,⁵¹ hanno permesso di osservare la realtà e ragionare sullo spazio e sul tempo in modi nuovi, permettendo di allontanarsi dalla naturalezza dell'esperienza. Il cinema diventa importante fonte di innovazione anche per la letteratura perché «questo mezzo espressivo ha modificato in modo radicale il modo in cui per secoli gli esseri umani hanno visto il mondo intorno a loro»⁵² perché «è come se ognuno di noi, da quando esistono il cinematografo e la televisione, fosse egli stesso una sorta di macchina da presa incarnata».⁵³

Costruire un romanzo mutuando dal cinema una tecnica tecnologicamente armata⁵⁴ permette quindi di rompere definitivamente l'illusione naturalistica e di creare un'opera in cui

i materiali narrativi si addizionano e procedono non in modo lineare, ma attraverso continui processi di smantellamento e spiazzamento che costituiscono e sfasciano le immagini in una perenne ricerca del vuoto, di uno spazio in cui la parola si svuota di ogni spessore semantico.⁵⁵

Letterato onnivoro, Sanguineti durante la sua lunga carriera si è dedicato, oltre che al romanzo e alla poesia, anche alla traduzione, non solo dal punto di vista teorico, ma anche dilettrandosi con la traduzione di vari autori classici e di questo argomento egli parla sia in televisione sia alla radio, spesso in relazione a opere da lui composte come *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, *Omaggio a Shakespeare* e *Quaderno di traduzioni*. Benché le interviste presenti nell'Archivio Rai siano numerose e coinvolgenti, i contributi ritrovati non si discostano sensibilmente dai ragionamenti che l'autore ha proposto nei propri saggi critici e nelle introduzioni delle singole opere.

Infine, l'ultimo tassello che manca per completare l'analisi che Sanguineti stesso compie della propria carriera è costituito dalle sperimentazioni radiofoniche e teatrali per le quali la musica assume un ruolo assolutamente centrale. Se in poesia Sanguineti respinge l'eutonia, che caratterizzava la tessitura verbale del discordo poetico, attraverso la ricerca di una musicalità non armonica, anche nei suoi esperimenti teatrali e radiofonici egli appare

⁵¹ *Sanguineti's song. Conversazioni immorali* cit., pp. 67-68.

⁵² E. SANGUINETI, *Un poeta al cinema*, a cura di F. Prono e C. Allasia, Bonanno Roma 2017, p. 115.

⁵³ *Ivi*, p. 25.

⁵⁴ RaiTeche, *Italiani a venire. Voci del nostro tempo: Eraldo Affinati incontra Edoardo Sanguineti (II parte)*, Radio 3, 1997.

⁵⁵ G. SICA, *Edoardo Sanguineti* cit., p. 63.

interessato all'aspetto sonoro e quindi alla musica, ai rumori, alle voci, che trattate strumentalmente si sovrappongono e si incrociano, e a tutte le «dimensioni della voce umana, dal grido, al lamento, al mugolio fino anche al canto».⁵⁶

Numerose sono le esperienze teatrali e radiofoniche di cui Sanguineti parla nelle interviste, concentrando quasi sempre l'attenzione sulla predisposizione a percepire nella voce e nei suoni l'elemento fisico, concreto, e quindi a trattare il materiale sonoro come significante, innalzando il suono a senso.⁵⁷ Bisogna però notare che queste opere non sono mai oggetto di un'analisi ampia e dettagliata, Sanguineti tendenzialmente accenna a queste opere delineandone le caratteristiche più evidenti e gli intenti letterari, senza quasi mai entrare nei dettagli.

Ovviamente, però, le opere delle quali l'autore sembra parlare con maggior passione e affetto sono sicuramente quelle nate dalla collaborazione con Berio. Il ritratto che Sanguineti propone del suo rapporto con il compositore è quello di un'amicizia sincera fondata sulla comunione di intenti e interessi, confermando quanto egli afferma nelle interviste a Giuliano Galletta. Sanguineti racconta che la collaborazione con Berio è ciò che gli ha definitivamente permesso di imprimere alla propria scrittura quella musicalità alla quale aveva sempre aspirato, dando vita a delle opere in cui parole, musica e suoni appaiono assolutamente integrati e inscindibili. In una puntata di *Radio 3 Suite* Sanguineti scherza sul fatto di essere stato tra i pochi a non aver mai litigato con Berio, ma di aver sempre comunque discusso con lui, ma è proprio grazie a questo continuo confronto che nelle opere nate dalla loro collaborazione è difficile distinguere i contributi dell'uno e dell'altro artista; Sanguineti infatti, parlando dei loro lavori, racconta:

io non mi limitai a preparare un testo e poi mandarglielo, gli mandavo dei testi poi ci incontravamo, ne discutevamo insieme e a mano a mano prendeva forma quella che era, appunto, la struttura dello spettacolo; egli mi informava delle sue intenzioni musicali e drammatiche e io dialogavo continuamente indicando quello che mi pareva fosse il modo migliore per poter realizzare quello che egli cercava.⁵⁸

⁵⁶ RaiTeche, *Radiomania. La radio dei ricordi di Edoardo Sanguineti*, Radio 3, 1996.

⁵⁷ E. SANGUINETI, *La messa in scena della parola* [1982], in ID., *Ideologia e linguaggio* cit., p. 173.

⁵⁸ *Ibid.*

Per concludere questa immersione nelle interviste sanguinetiane manca ancora un aspetto da affrontare; alcuni degli interventi oggi conservati nell'Archivio Rai possono essere considerati come vere e proprie lezioni di letteratura accessibili al grande pubblico televisivo e radiofonico poiché in questa sede Sanguineti legge e interpreta criticamente i maggiori scrittori e poeti della letteratura italiana e europea.

Nel volume *Sanguineti didatta e conversatore* Marco Innocenti ha sottolineato come parte dell'opera di Sanguineti non nasca in forma scritta e ha affermato che «è sufficiente sfogliare una raccolta come *Cultura e realtà* per accorgersi che alcuni degli interventi ivi contenuti hanno avuto una genesi "parlata"»;⁵⁹ oltre all'indiscussa natura orale di alcuni contributi che oggi conosciamo in forma scritta, nell'Archivio Rai è presente un cospicuo repertorio di interventi in cui l'autore parla al pubblico radiotelevisivo proponendo un eccellente esempio di critica letteraria divulgativa pensata anche per i non specialisti.

Se si mettono a confronto queste testimonianze con la produzione saggistica appare subito in modo evidente come gli interessi e l'impianto critico e teorico dei ragionamenti siano i medesimi; a mutare sono però i toni e gli intenti di Sanguineti che, posto davanti al grande pubblico, si impegna per rendere il discorso critico meno criptico possibile e per questo motivo gli interventi di critica letteraria sono sicuramente le interviste in cui più si può notare l'influenza del mezzo televisivo e radiofonico sulle strategie comunicative dell'autore.

Dall'origine del sonetto alla letteratura a lui contemporanea, gli argomenti a cui Sanguineti si dedica sono numerosi e vari, ma il periodo che maggiormente accende il suo interesse è quello a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento, dal liberty al crepuscolarismo, appunto, passando poi all'avanguardia italiana, al futurismo, fino agli scrittori a lui contemporanei.

Nelle vesti di critico Sanguineti si concentra soprattutto sul XIX e XX secolo. Le strategie che egli utilizza per appassionare il pubblico variano però a seconda degli autori affrontati; in alcuni casi egli preferisce evitare argomenti fin troppo noti in altri casi dimostra un'attenzione particolare per l'analisi tematica e stilistica delle singole poesie.

Entrando nel vivo della critica televisiva e radiofonica di Sanguineti un interessante esempio della sua abilità divulgativa in ambito letterario è sicuramente costituito dalla puntata di *Una cosa chiamata poesia* del 1995 in cui egli, partendo dall'antologia uscita nel '57 per Mursia, *Il sonetto. Cinque-*

⁵⁹ M. INNOCENTI, *Sanguineti didatta e conversatore*, Lo Studiolo, Sanremo 2016, p. 17.

cento sonetti dal Duecento al Novecento,⁶⁰ in collaborazione con Getto, offre un percorso sulla forma del sonetto, proponendo «una selezione di letture che non corrispondono ai percorsi più consueti»,⁶¹ cioè alla selezione «più obbligatoriamente scolastica».⁶²

Alcune parole vengono poi spese per Foscolo e Tolstoj ed è stato possibile riscoprire anche un'intervista del 1970 in cui Sanguineti assieme a Fortini propone un accurato ritratto di Elio Vittorini, ma ad animare l'interesse e la passione critica sanguinetiana sono soprattutto Pascoli e Gozzano.

Per quanto riguarda quest'ultimo sono state ritrovate due interviste radiofoniche, una del 1983 e l'altra del 1993, in cui vengono proposti i maggiori nodi critici affrontati da Sanguineti nella sua produzione saggistica a proposito del poeta crepuscolare.

Secondo il critico, Gozzano è una personalità poetica molto sfaccettata che spesso i lettori hanno semplificato nel «*cliché* di un affabile nostalgico verso un mondo perduto»⁶³ trasformandolo in un fabbricatore, egli stesso, di buone cose di pessimo gusto, ma naturalmente dietro a questa figura c'è una complessità maggiore ed è per questo che egli ne auspica una nuova lettura e rinnovate attenzioni critiche:

è giunto ormai anche per Gozzano, e meritatamente, il tempo di una nuova lettura; e di questa necessità di rinnovate attenzioni critiche, e più riposate, si vedono già a mio parere, o si indovinano, i primi segni probabili.⁶⁴

Per quanto riguarda Pascoli, invece, è stato possibile ritrovare un ciclo di cinque puntate radiofoniche andate in onda nel 2006 dedicate all'interpretazione della produzione poetica pascoliana in rapporto alla cultura letteraria dell'800 e del '900, unitamente alla lettura di alcune delle riscritture di questo «poeta da Sanguineti assai studiato, anzi ruminato, assimilato, rovesciato e omaggiato».⁶⁵

⁶⁰ E. SANGUINETI, *Il sonetto: cinquecento sonetti dal Duecento al Novecento*, Mursia, Milano 1957.

⁶¹ RaiTeche, *Una cosa chiamata poesia*, Radio 2, 1995.

⁶² *Ibid.*

⁶³ RaiTeche, *Parole nuove*, Radio 3, 1993.

⁶⁴ E. SANGUINETI, *Da Gozzano a Montale* [1954], in ID., *Tra liberty e crepuscolarismo*, Mursia, Milano 1961, p. 17.

⁶⁵ C. BELLO MINCIACCHI, *Alfabeti, abecedari, (auto)ritratti*, in *Edoardo Sanguineti: ritratto in pubblico*, Atti del Convegno internazionale (Bologna. 23 giugno 2015), a cura di L. Weber, Mimesis, Milano 2016, p. 73.

Infine ampio spazio viene ovviamente dedicato al Futurismo parlando del quale Palazzeschi acquista un posto d'onore nelle riflessioni sanguinetiane che, in sede radiofonica, alternando speculazioni dal più ampio respiro ad analisi testuali molto precise, confermano perfettamente quanto sostenuto da Sanguineti nei suoi saggi.

In conclusione, grazie alle preziose informazioni contenute nelle interviste inedite, è stato possibile compiere un ampio studio su Edoardo Sanguineti illuminando molteplici aspetti della sua vita privata e della sua carriera letteraria; le interviste presenti nell'Archivio Rai, per la varietà degli argomenti affrontati, sono quindi un prezioso strumento grazie al quale è possibile addentrarsi nell'universo sanguinetiano per scoprire tutti i segreti di questo grande scrittore della nostra letteratura.

Giuliano Scabia

BAMBINI SANGUINETIANI

Ho assistito a quando nella città di Reggio Emilia
il poeta Edoardo Sanguineti gruppo sessantatré anno 1964
stritolò dentidentuto un giovane poeta che lesse
(o incauto! lesse!) di fronte a un feroce consesso
fra cui Eco Giuliani Pagliarani Porta Balestrini
et Colombo Arbasino Guglielmi Manganelli Filippini
e il nobile cavalier Barilli nonché altra nominaglia
Spatola Celli Costa Gozzi Carta et altra gentaglia di Malebolge
nonché la famosa sindachessa comunista formosa capelli corvini
sposa del sindaco Renzo Bonazzi quasi anche lui malebolgino
(che banda!)

 dicevo che assistetti a quando
il giovane poeta lesse una sua poesia in cui (ahi!)
dentro un verso c'era scritto (e fu detto)
"bambini sanguinetiani" (ahi!).

Fu Sanguineti dell'avanguardia riconosciuto dux (et lux)
che nel suo famoso spietato incalzatore argomentare disse
che lui "bambini sanguinetiani" in poesia proprio
non li amava (ma nella vita sì, lo so).

E di verso in verso al povero poeta
(che da vecchio senza più bambini diventò non male)
frantumò disossò spaccò bastonò il poemetto (ahi!)
sì, del giovane poeta (giovane così così, era trentenne),
sì, il cancheretto poemetto.

Ma chi mai degli autolettori quel giorno sfuggì
alle spietate demolizioni dell'assemblea che
non lasciò vivo nessuno? Come ai tempi di
Robespierre les aristocrates e Andrea Chenier.

Ma devo dire che quel bagno di parole e sangue
era pur segno di rara onestà: ché
se una cosa non va bisogna dirlo è da buttare
poiché – anche se la pubblici – c'è il gatto che, gnam gnam,
l'aspetta – come ha insegnato il gran camminatore
Robert Walser – sublime poeta nivale.

Valter Scelsi

SANGUINETI E ARCHITETTURA

Che quello della relazione intellettuale con un architetto sia stato per Sanguineti un esperimento senz'altro non precoce,¹ lo dobbiamo credere leggendo quanto contenuto in un'intervista pubblicata su «Casabella»² nell'aprile 1983:

È facile, per esempio, avere un amico pittore, non soltanto in quanto lo si ammira o si conversa con lui, ma anche in quanto ad un certo momento si fa un libro insieme, gli si presenta una mostra. Con l'architetto la collaborazione è molto più difficile; l'occasione pratica che vada al di là del riscontro di ricerca, di interessi, eccetera, richiede in fondo per tutt'e due l'uscita dal proprio territorio, ora almeno che non si usa molto scrivere lapidi sui muri o accompagnare l'architettura con detti memorabili, ciò che era forse il massimo che si potesse verificare nel passato. [...] Il concreto lavoro in comune è ed è stato anche in passato molto raro. Dico questo tanto più volentieri perché credo di rappresentare una delle rare eccezioni: quando Botta ha pubblicato i suoi studi e progetti per la casa rotonda, richiesto di una prefazione, io scrissi una poesia.

Si tratta di ragionamenti che collocano il contributo poetico fornito l'anno prima al volume monografico sulla "casa rotonda", realizzata dall'ar-

¹ L'occasione di fare parte di un comitato direttivo che comprendeva due importanti figure di architetti e intellettuali (Paolo Portoghesi da subito, e più tardi anche Vittorio Gregotti) era stata fornita a Sanguineti da Eugenio Battisti per la rivista «marcatré. Notiziario di cultura contemporanea» edita a Genova a partire dal novembre 1963. Tuttavia, su queste pagine i contributi di Sanguineti non raggiunsero mai il campo dell'architettura, attestandosi sui naturali interessi letterari ai quali si affiancavano resoconti e saggi di critica d'arte.

² *Edoardo Sanguineti, metafora di costruzione*, intervista di M. Galligani, in «Casabella», 490, 1983, pp. 48-49.

chitetto svizzero Mario Botta, nel quadro della costituzione di un terreno d'incontro dove liberare produzioni apertamente ecfrastriche. Del resto, la stessa poesia, che si intitola *Ab edendo*,³ inaugurerà con la dedica «to B.» la raccolta *Ecfrasi*.

Si potrebbe interpretare l'attenzione di Sanguineti per l'opera di Botta come un segno del bisogno di concedere finalmente una "possibilità ecfrastrica" al rapporto tra architettura e poesia, e tuttavia una precedente completa estraneità storica della Neoavanguardia italiana, e in particolare degli autori del Gruppo 63, al fenomeno architettonico non appare sostenibile senza le dovute precisazioni, fosse anche solo per riguardo all'opera di interpretazione semiologica che Umberto Eco fa della materia architettonica.⁴

È in questo quadro fatto di presupposti da verificare che possiamo collocare l'indagine che Sanguineti, a partire dalla fine degli anni Settanta, svolge sulla possibilità di trarre materiale poetico dall'architettura e, più avanti e in senso più esteso, dalla città. La rotondità della casa di Botta e la natura simmetrica della sua composizione procedono, tramite una serie di analogie antropomorfe, verso l'origine *geometrica* di alcuni temi sanguinetiani. Dalle riproduzioni dell'edificio Sanguineti «deduce ogni possibile suggestione figurativa», come ha recentemente evidenziato Marco Berisso.⁵ Vale la pena notare il modo in cui lo sguardo di Sanguineti non si riferisce diretto all'esperienza dell'architettura costruita, ma a quella della sua rappresentazione originata dalla combinazione di strumenti diversi, quelli del disegno e quelli della fotografia davanti a tutti, in questo senso riconducendosi a una propria visione dell'opera del Piranesi, architetto e incisore, espressa nel 1962 a seguito della visita alla mostra dei disegni allestita quell'anno presso la Galleria di Arte Moderna di Torino.⁶ All'epoca Sanguineti identificava l'originalità misteriosa delle acqueforti, che

³ La poesia è contenuta in E. SANGUINETI, *Il Gatto Lupesco. Poesie (1982-2001)*, Feltrinelli, Milano 2002, p. 141. Nell'indice viene riportata in parentesi la data "febbraio 1982", l'anno in cui la poesia compare in *Mario Botta, La casa rotonda*, a cura di R. Trevisiol, contributi di E. Sanguineti, G. Basilico, A. Sartoris, P. Nicolin, R. Krier, Reiser, Edizioni l'Erba Voglio, Milano 1982.

⁴ U. ECO, *Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive*, Bompiani, Milano 1967; ID., *Proposte per una semiologia delle comunicazioni visive*, in «marcatré», 34-35-36, dicembre 1967, pp. 58-61; ID., *La struttura assente. Introduzione alla ricerca semiologica*, Bompiani, Milano 1968.

⁵ M. BERISSO, *Sanguineti, il Duecento e Dante (e una poesia d'occasione)*, in *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Genova, 12-14 maggio 2011), a cura di M. Berisso ed E. Riso, Franco Cesati Editore, Firenze 2012, p. 212.

⁶ E. SANGUINETI, *A proposito di Piranesi*, in «il verri», 1, 1962, da leggersi ora in E. SANGUINETI, *Cultura e realtà*, a cura di E. Riso, Feltrinelli, Milano 2010, pp. 195-197.

poi sono il prodotto compiuto del lavoro di Piranesi architetto-incisore, nel loro saper conservare internamente il disegno generatore.

Nell'intervista rilasciata a Mariangiola Galligani per «Casabella», Sanguineti, con calcolata *nonchalance*, chiama in causa il postmoderno architettonico provocando la reazione dell'intervistatrice, la quale gli domanda quale possa essere la differenza tra questo postmoderno «manifestazione dell'ontologia "del declino"» e le avanguardie. Nella risposta, Sanguineti vuole (*deve*, egli scrive) riconoscere che «questo tipo di poetica ripropone, anche se in maniera negativa, un appello al complesso della sensibilità dello spettatore». E se è vero che l'architettura «non è propriamente, e non siamo abituati a pensarla, riproducibile», allora il postmoderno appare utilizzare la «categoria dell'effimero» per produrre «un tentativo di unicità talmente fondata su se stessa da pretendere non solo di non riprodursi, ma di non durare».

In questo quadro, la citazione è davvero l'unico strumento linguistico con il quale l'architettura riesce a criticarsi con le sue stesse armi? Nel cercare una risposta è discriminante «l'ordine di citazioni che viene applicato», poiché più di quella postmoderna è stata citazionale l'architettura razionale, nella quale, però, «la citazione era estremamente assorbita e integrata nel discorso nuovo». Poi, è chiaro, l'azione critica letteraria sembra godere di un vantaggio di partenza su quella architettonica, che è l'uso della parola per parlare di parole, «mentre un architetto usa le parole per parlare di architettura». Questa affermazione si collega negli effetti a quanto in un'intervista⁷ di qualche anno dopo:

mentre un prodotto pittorico, in fondo, è aperto a un immediato colloquio con gli altri, e noi tutti siamo abituati a un quadro commentato, discusso, criticato, l'architettura ci dà l'impressione di una maggiore distanza. Di solito l'architettura si presenta come un monumento e allora la distanza tra un oggetto che ha una funzionalità molto precisa ed evidente (perché è funzionale anche un arco di trionfo) e il fatto di essere un luogo abitabile rende più evidente questa foderà di parole che la avvolge; c'è una sorta di più clamoroso senso, credo non motivato fino in fondo, di proporzione tra le due cose». E più avanti, tornando sul tema della *riproducibilità* dei fenomeni letterari e di quelli architettonici: «non esiste la possibilità di un'invenzione assoluta e nemmeno di una riproducibilità assoluta» in entrambi i casi, evidentemente.

⁷ V. SCELISI, *Conversazione con Edoardo Sanguineti*, in *Repertorio variabile. Genova nella formazione di una nuova generazione di architetti*, a cura di D. Datti, R. Miselli, G. Nepi, Libria, Melfi 2005, pp. 11-14.

A completare il “dittico Botta” interverrà nell’estate del 1999 l’occasione di un progetto temporaneo: la costruzione di un modello ligneo in scala al vero della chiesa romana di San Carlo alle Quattro Fontane collocato su un pontile nel lago di Lugano. L’architettura borrominiana, rappresentata nella sua sezione, verrà realizzata in occasione della mostra *Il giovane Borromini* su progetto di Mario Botta e per iniziativa dell’Accademia di Architettura di Mendrisio. Sanguineti scrive:⁸

Guardami, me: ti scopri il postCarlino
 Bis, dimidiato e gemino, ancorato
 Alla rivetta Tell, stratificato
 Enigma a falde e a sfoglie: e il lanternino

Si spacca in liquidi specchi: in Ticino
 Ombra natante, io mi sono sbarcato
 radice viva, un fantasma clonato,
 trapiantandomi un mio doppio uterino:

ti spalanco il mio vuoto, e lo richiudo:
 occhio sopra occhio, ti ritaglio il niente,
 ma ti stranio, anatomico, il mio nudo:

è la mia parte il mio tutto: è presente
 questa mia assenza: un cielo antico è scudo
 nuovo, a rifarmi emblema, propriamente

In materia di temporaneità (che forse all’epoca si sarebbe definita “architettura effimera”)⁹ la rivista «Hinterland», ideata e fondata nel 1977 da Guido Canella,¹⁰ pubblica nell’autunno del 1979 una lunga intervista a Sanguineti a

⁸ E. SANGUINETI, *Guardami, me*, in *Borromini sul Lago*, a cura di G. Cappellato, Skira, Milano 1999, p. 11, poi in ID., *Il Gatto Lupesco* cit., p. 440.

⁹ Il termine si diffonde in riferimento alle manifestazioni conosciute come *Estate romana*, il ciclo di eventi culturali organizzati dal comune di Roma in diversi luoghi monumentali della capitale a partire dal 1977, ideato dall’architetto Renato Nicolini, all’epoca giovane assessore alla cultura della Giunta di Giulio Carlo Argan. Gli eventi assunsero il valore simbolico di volontà di uscita da alcuni aspetti del contesto politico e sociale degli anni Settanta. Il cantautore Lucio Dalla ne fu ispirato per la canzone *La sera dei miracoli* (in *Dalla*, RCA Italiana 1980).

¹⁰ «Hinterland. Disegno e contesto dell’architettura per la gestione degli interventi sul territorio» è stata una rivista diretta da Guido Canella, edita da General Promotion Gruppo Mondadori e pubblicata a Milano (dal numero 1 al 34) tra il 1977 e il 1985.

cura di Enrico Bordogna. L'argomento sul tavolo è quello della controversa XVI Triennale di Milano che, a sei anni dall'ultima edizione, si pone l'obiettivo di estendere l'attività espositiva all'intero arco del mandato triennale, quindi fino al 1982, attraverso un sistema di mostre ed eventi dedicati ai temi di città, architettura, design, moda, video. Le esperienze culturali del decennio dei Settanta emergono nelle domande e nelle risposte. La legge Basaglia¹¹ e il Centro Pompidou¹² sono evocati come possibili esempi ai quali guardare rispettivamente dall'intervistato, che auspica, per ottenere un momento partecipativo nella gestione della Triennale, «un'azione di mediazione tra tecnici (o intellettuali) e utenti, del tipo di quella che negli ultimi anni è stata praticata con consapevolezza evidente soprattutto nella psichiatria», e dall'intervistatore, che domanda se abbia senso, nel caso della Triennale, allinearne la gestione «a modelli internazionali: l'esempio più pubblicizzato è senz'altro il Beaubourg parigino».

Interrogarsi sul senso di un'istituzione culturale che abbia per missione quella di organizzare esposizioni di architettura, del resto, coincide in quel momento con quanto accade contemporaneamente a Venezia, dove viene per la prima volta istituita l'autonomia del settore architettura della Biennale, nel quadriennio di presidenza di Giuseppe Galasso¹³ (1979-1982), dopo che l'architettura come ambito disciplinare aveva fatto la sua comparsa a partire dal '75 quale estensione del settore delle arti visive durante la presidenza di Carlo Ripa di Meana e per la direzione di Vittorio Gregotti. Progettando se stessa, inevitabilmente l'istituzione che per propria missione organizza esposizioni incontra la tentazione dell'obiettivo dei *grandi numeri* e la mette a confronto con la scelta di eleggere interlocutori particolari (amministratori, addetti al comparto della cultura, insegnanti, studenti), che sappiano essere gli operatori della mediazione tra la massa dei visitatori e i cosiddetti tecnici del settore. Su questo aspetto Sanguineti si sofferma per avvisare del rischio che «volendo superare la spettacolarità ci si inserisca negli specialismi», seppure animati dalla volontà positiva di attribuire una qualche funzione propriamente progettuale a istituzioni pubbliche come la Triennale. La riflessione è aperta sul senso e sui modi della condivisione ci-

¹¹ Con *Legge Basaglia* si intende la legge italiana numero 180 del 13 maggio 1978, in materia di "Accertamenti e trattamenti sanitari volontari e obbligatori", legata al nome del suo principale promotore, lo psichiatra Franco Basaglia (1924-1980).

¹² Il *Centre National d'Art et de Culture Georges-Pompidou* di Parigi è stato inaugurato il 31 gennaio 1977.

¹³ La prima edizione della *Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia* si terrà dal 27 luglio al 20 ottobre 1980 e avrà come direttore Paolo Portoghesi.

vile di un progetto culturale (e un progetto architettonico può, deve essere anche espressione di un progetto culturale) messa in confronto con quella di un'architettura costruita, di una parte di città dove i livelli di realtà si misurano con i bisogni che si manifestano. Nel gennaio del 2005, visitando a Genova la mostra *Arti e Architettura. 1900/2000*,¹⁴ Sanguineti concluderà (rivolto ad Anna Foppiano che lo accompagna e ne raccoglie le osservazioni per la rivista «Abitare»): «ciò che mi lascia perplesso è questa idea dominante della progettualità come elemento centrale dell'architettura, rispetto alla realizzazione dell'opera».¹⁵

Nel 1997, durante un'intervista¹⁶ Sanguineti esprime alcune posizioni personali in materia di fenomeno urbano e vita quotidiana: «la città è un contenitore, a me interessano i contenuti. Ecco, ad esempio vivere una città per me significa andare in un bar. [...] Adorerei prendere un libro e andare in un caffè a leggerlo. Questi sono i piaceri della vita. A Torino lo facevo sempre, con quattro soldi passavo il pomeriggio in un bel bar e non mi sentivo nemmeno un dissoluto. La gente che si muove non mi ha mai disturbato». L'intervista viene ricondotta da Sanguineti al tema della sua genovesità ricostruita. La nascita in salita Santa Maria della Sanità, nella zona di Castelletto,¹⁷ il trasferimento a Torino dove avviene la sua formazione scolastica e universitaria, il ritorno a Genova, nel 1974. L'argomento è occasione per innestare una breve, ma completa, descrizione dell'appartamento di via Pergolesi nel quartiere di edilizia popolare costruito sulla collina di Begato¹⁸ noto come Cige:

¹⁴ *Arti & Architettura. 1900/2000*. Palazzo Ducale, Genova 2/10/2004-13/2/2005, mostra a cura di Germano Celant, curatore associato Anna Costantini, progetto di allestimento Gae Aulenti, Vittoria Massa, Francesco Fenaroli, immagine grafica Studio Cerri & Associati, enti promotori Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Comune di Genova, Palazzo Ducale S.p.A., catalogo edito da Skira.

¹⁵ *Edoardo Sanguineti: visitando 'Arti & Architettura': 27 gennaio 2005*, a cura di A. Foppiano, in «Abitare», 448, marzo 2005, pp. 132-133.

¹⁶ E. QUATTRINI, *Con i piedi sull'asfalto. Intervista a Edoardo Sanguineti*, in «AL-Architetti Liguria», 36, 1997, pp. 33-34.

¹⁷ Edoardo Sanguineti nacque a Genova il 9 dicembre 1930, al civico 70 interno 6 di salita Santa Maria della Sanità.

¹⁸ Il Piano di Zona di Begato ha fatto parte integrante di un sistema di interventi legati alla legge 167 del 1962, adottato dal Comune di Genova nel 1963. L'insediamento di edilizia residenziale pubblica sulla collina di Begato, in prossimità del forte Diamante, in Valpolcevera, progettato dall'architetto Piero Gambacciani, venne approvato nel 1975. Il settore 1, dove la famiglia Sanguineti risiedeva, fu il primo a essere completato, risultando anche quello più conforme alla progettazione originaria, dotato di servizi commerciali e di interesse comune. Le prime abitazioni vennero occupate nel 1980.

I bambini erano piccoli, io come deputato ero sempre a Roma, quindi ho lasciato carta bianca a lei [Luciana Garabello, moglie di Sanguineti, N.d.A.]. Decide per il Cige: le piacque l'idea di andare a vivere in una casa completamente nuova, perfettamente funzionante e pulita, con molti bambini vicini di casa e molto verde dove farli giocare. Fu una soluzione ideale. Sono case popolari, grandi edifici che visti dall'esterno spaventano un poco, ma dentro ci si sta benissimo, si sentono le rane gracidare e il mattino il canto degli uccelli. C'è grande tranquillità, grande silenzio. L'unico problema è la lontananza dal mio luogo di lavoro, l'università. Ogni mattina per il viaggio in macchina impiego circa un'ora di tempo, che sfrutto ascoltando il notiziario alla radio. Ogni tanto pensiamo ancora di trasferirci in centro, ma abbiamo paura di pentirci.¹⁹

Per meglio comprendere non si può dimenticare che all'epoca dell'articolo il quartiere era correntemente inserito nell'elenco di periferie italiane segnate da diffuse e gravi condizioni di degrado. Un elenco sul quale media e critica concentravano da anni il dibattito. Per Begato, e in particolare per i suoi edifici più evidenti, due enormi palazzi noti come "la diga", il meccanismo di identificazione tra mega-struttura architettonica e disagio sociale si verificava implacabile, fino al punto da simboleggiare in pieno il fallimento delle politiche urbanistiche novecentesche.

La descrizione di Sanguineti, che da un lato si propone come la sovversione formale di un atteggiamento e di un giudizio ampiamente diffusi, dall'altro appare offrirsi in un modello volutamente lirico, tale da poter suggerire letture ulteriori al tema delle periferie e della loro vivibilità. Le affermazioni di Sanguineti sembrano, inoltre, raggiungere l'obiettivo di eludere lo stereotipo mettendo in gioco una dichiarazione di sostanziale inesprimibilità del nucleo del fatto. Qualcosa di simile a quanto produce ogni *microstoria*, scriverà qualche anno dopo: «E la microstoria spiega, con un piccolo esempio concreto, più mostruoso che tragico, più assurdo che penoso, che è importante registrare anche qualunque microstoria, se è una microstoria vera. Potrà, eventualmente, a qualcuno che legge, non si sa mai, suggerire un significato, anche se quello è perduto, per me».²⁰

Inoltre, gli insistiti richiami alle piccole gioie che quell'appartamento e il suo contesto sanno concedere a chi li abita, non possono non richiamare

¹⁹ Sanguineti risiederà a Begato in via Pergolesi fino alla morte. Circa il progetto di trasferirsi, è probabile che sia rimasto nel tempo come un tema di attualità per la famiglia Sanguineti.

²⁰ E. SANGUINETI, *Genova per me*, Guida, Napoli 2004, p. 21.

le perplessità altrove espresse circa l'autonomia della progettazione, la sua tenuta di senso qualora astratta dalle implicazioni portate dal costruire e dall'abitare.

Poi, il finale della piccola storia vuole porre sullo stesso piano periferia e centro, finendo con l'evocare, proprio mediante la loro evidente omissione, riferimenti ai molti e diversi condizionamenti sociali che intervengono nella scelta della collocazione sul territorio urbano della propria casa.

Seguendo questa traccia fatta di minime indicazioni autobiografiche arriviamo, nel 2004, al punto in cui Sanguineti manifesta l'esigenza di precisare in forma sintetica, si potrebbe dire di *seminare*, alcune questioni intorno alla poesia, e di farlo nel contesto di una collana che ha per titolo *Ritratti di città*. L'editore è Alfredo Guida, di Napoli, che al momento della stampa (marzo 2005) non ha altri titoli di Sanguineti in catalogo e che propone il breve saggio in un formato decisamente tascabile. L'occasione da cui nasce il libro la chiarisce Sanguineti nelle conclusioni:

Arriva il 2004. Genova (anzi GE/NOVA, come da logo) è capitale europea della cultura. Mi chiedono di scrivere, finalmente, una poesia per Genova, da pubblicare in un volume collettivo di testimonianze varie, di italiani e di stranieri. Come sempre accade, è cosa urgente. Ma io sto partendo per Lisbona. "Non ho tempo", dico (che è un altro mio vecchio motto, tutto vero, sempre). Mi spiegano, però, che posso scriverla a Lisbona, una piccola poesia, e consegnarla poi subito, al mio ritorno. Anzi, una Genova vista da Lisbona, poniamo, andrebbe benissimo. Così scrivo davvero, laggiù, un acrostico di sei versi, che sono questi:

Guarda qui, questa città, la mia:
 È in riva al Tejo che io cerco Campetto,
 Nel Bairro Alto ho trovato Castelletto,
 O un Cable Car su in Vico Zaccaria:
 Vedilo, il mondo: in Genova è raccolto
 A replicarne un po' la psiche e il volto.

Qui, dunque, Genova è vista da Lisbona. Ma non da Lisbona soltanto. C'è di mezzo, tanto per dire, spero che sia chiaro, anche San Francisco, e così si spiega il Cable car. Anche se, per ora, a San Francisco non ho mai messo piede. Ma che importa, poi? Esistono le fotografie, i film, la televisione. Per conoscere San Francisco, da Genova, o da Lisbona, o da qualunque luogo della terra, non occorre muovere un passo. [...] Genova è un microcosmo. Posso dire che l'universo, che altrove si squaderna, è qui raccolto, in Genova, miniaturizzato come si deve. Ma questo accade anche perché Genova è un po' la repli-

ca del mondo, è un po' il suo archetipo ristretto, una specie di modellino ristretto. Così, posso cercarla dappertutto, se voglio. Dipende da me. Posso fare un'epitome dell'universo, che lo replica anamorficamente, e insieme lo virtualizza in ologramma.

La poesia è allegoria, suppongo. In poesia non ci sono che allegorie. Genova, in una poesia, è un'allegoria. È, nella mia poesia, probabilmente, un'allegoria del mondo. E il mondo, anche quello è un'allegoria, per sé. E questa non è soltanto una faccenda poetica, per carità. È che l'uomo è quell'animale che fabbrica allegorie, che vive di allegorie. Dico che l'uomo è, tutto quanto, un'allegoria vivente. E dico che anche questo che dico, per forza, è un'allegoria. A questo mondo, insomma, stringi stringi, per me, per noi, per tutti noi, non ci saranno che allegorie. E non ci sta niente altro, credo, in fondo.

Questo testo descrive un amore di Sanguineti per Genova non precoce, assimilabile all'identico sentimento provato da Guido Gozzano per Torino, così come Sanguineti lo descrisse nel celebre saggio pubblicato per Einaudi: amore non precoce, appunto.²¹ Proprio in questa sua dimensione matura, il testo si propone come uno degli approdi possibili della ricerca sui modi di trarre materiale poetico dall'architettura e dalla città.

Se è vero che non si può identificare un uso costante della materia architettonica nella produzione sanguinetiana, tuttavia rimane aperta la possibilità di trovarvi riferimenti a un ordine del tutto interno al "travestimento finale" delle cose (e, quindi, delle architetture) in quell'assetto che Erminio Risso, nella primavera del 2004 scrivendo sulle modalità di organizzazione e allestimento della mostra monografica *Magazzino Sanguineti*,²² definisce "inevitabile":

È l'aspetto di Sanguineti poeta del concreto e del materiale ad essere sfruttato fino in fondo, dove concreto e materiale vanno riferiti direttamente alla capacità dell'autore di far entrare la realtà effettuale nel testo, così da riuscire a mostrare non solo il nudo dietro le quinte, il background a pezzi e a bocconi di una vita e di una scrittura, ma il momento stesso di nascita del manufatto artistico, mettendo a disposizione la fonte, l'occasione di una scrittura e naturalmente il suo inevitabile "travestimento" finale. Se nell'opera sanguinetiana troviamo oggetti, fatti, pratiche, trasformazioni reali di processi storici in forma di

²¹ ID., *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Einaudi, Torino 1966, p. 61.

²² *Magazzino Sanguineti*, mostra a cura di E. Risso, ideazione e progetto di allestimento di F. Frassinelli, D. Perfetti, M. Oddone, V. Scelsi, a Palazzo Ducale, Loggia degli Abati, Genova, dal 23 maggio al 27 giugno 2004.

parole, qui, sotto gli occhi, abbiamo contemporaneamente le parole sanguiniane e i loro rimandi concreti, più o meno diretti. Rinunciando ad ogni ansia di esaustività documentaria, si è perseguita piuttosto una specie di esaustività costruttiva, e cioè i materiali non come reperti inani o esotici, ma vivi protagonisti di una composizione in corso.²³

E sul testo come travestimento Sanguineti aveva detto, pochi anni prima, in un dialogo con Eugenio Buonaccorsi premesso a *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*:

Ci sono livelli diversi nella categoria del «travestimento». C'è un grado zero che posso aver usato quando ho ridotto dei classici, greci o latini. Lì possono esserci delle libertà nel modo di restituire il testo. Sono forzature forse inevitabili perché tradurre vuol dire comunque interpretare. Lo spettatore mica sta lì ad ascoltare Euripide. Ascolta ciò che ho scritto io. Io travaso nella mia lingua quello che Euripide dice in altra lingua, per giunta morta. Quindi in realtà chi parla è il traduttore. Di fatto è il traduttore che è nostro contemporaneo, non il classico come si diceva una volta, a destra e a manca. Se il classico è contemporaneo, merito e colpa sono del traduttore. Poi ci sono forme più deliberate di travestimento.²⁴

E se l'azione dell'autore-traduttore altera l'opera, l'opera a sua volta corregge l'immagine che l'autore ha di sé, l'identità del quale non è mai data dalla tradizione culturale, ma da una forma di progetto personale, continuamente trasformabile.

Tornando a quanto prima citato:

Di solito l'architettura si presenta come un monumento, e allora la distanza tra un progetto che ha una funzionalità molto precisa ed evidente (perché è funzionale anche un arco di trionfo) e il fatto di essere un luogo abitabile rende più evidente questa fodera di parole che la avvolge; c'è una sor-

²³ E. SANGUINETI, F. FRASSINELLI, D. PERFETTI, M. ODDONE, V. SCELSI, E. RISSO, *Magazzino Sanguineti* (piccolo volume contenuto, con dieci cartoline, in una scatola di cartone prodotta in mille esemplari numerati), Palazzo Ducale, Genova 2004, p. 71.

²⁴ *Il grande teatro è solo hard. Dialoghetto sulla drammaturgia tra Edoardo Sanguineti ed Eugenio Buonaccorsi*, in E. SANGUINETI, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, il melangolo, Genova 2001, p. 7. Si veda anche quanto contenuto a riguardo in C. ALLASIA, «La testa in tempesta». *Edoardo Sanguineti e le distrazioni di un chierico*, Interlinea, Novara 2017, p. 87.

ta di più clamoroso senso, credo non motivato fino in fondo, di sproporzione tra le due cose.²⁵

Nella stessa occasione, quella di una conversazione con chi scrive, nel 2005, Sanguineti affronta il tema delle parole che avvolgono l'architettura. Lo fa con la dovuta premessa che «tutto è avvolto dalle parole, anche le parole». Poi, più avanti conclude:

Domandarsi se esiste una disciplina architettonica e se si può insegnare l'architettura non è più complicato che domandarsi se esiste una letteratura. Se uno dice *romanzo* stabilisce certe attese, ci sono degli elementi di continuità nel genere, vuol dire che si replica continuamente. Non esiste la possibilità di un'invenzione assoluta e nemmeno di una replicazione assoluta. Nessuno ti può insegnare a scrivere. Ma, nel passato più che oggi poter rispondere a quella che si sentiva come una vocazione era cosa molto avventurosa. Credo non siano mai esistiti tanti architetti e tanti scrittori come oggi, ed è diventato economicamente utile insegnare. In questo senso si può insegnare architettura, non nel senso di fabbricare un architetto. Piuttosto esistono delle proposte architettoniche di gruppo, allora può nascere una scuola: ci sono una o più persone che elaborano un'idea di architettura precisa, diversa. Allo stato delle cose l'architettura può apparire minoritaria rispetto ad altre forme di espressione, ma se anche cose minime hanno il significato di costruzione di un ambiente, allora la richiesta di architettura raggiunge dimensioni enormi: oggi la de-localizzazione, e in questo la rete ha la sua importanza, fa sì che gli scambi possano moltiplicarsi e che, quindi, anche le richieste possano diventare più complesse.²⁶

La sera del 12 dicembre 2005 Sanguineti parla nella Sala Borsa di Bologna, a introduzione delle successive quattro serate che vedranno la messa in scena di *Ritratto del Novecento*,²⁷ un progetto che prevede

microsistemi interdisciplinari che spaziano da materiali filmici a sequenze di immagini fotografiche e iconografiche, pagine di poesia, prosa, saggistica, fi-

²⁵ V. SCELSI, *Conversazione con Edoardo Sanguineti*, in *Repertorio variabile*, cit., p. 11.

²⁶ *Ivi*, p. 14.

²⁷ *Ritratto del Novecento di Edoardo Sanguineti* (Bologna, Sala Borsa, 12-16 dicembre 2005) è stato realizzato dall'assessorato alla Cultura e rapporti con l'Università di Bologna e dalla Cineteca di Bologna. Realizzazione Giuseppe Bertolucci e Luisa Grosso; coordinamento Stefania Aluigi; adattamento testi Niva Lorenzini; coordinamento ricerche Gualtiero De Marinis; live Saul Saguatti e Bartolomeo Sailer, Tatiana Vecchio.

losfia, architettura, cinema, teatro, antropologia, etnografia, storia e quant'altro, lette dal vivo da giovani attori e da studenti-attori con voce neutra, priva di intenzioni recitative. A esse si accompagna una colonna sonora composta di frammenti della più varia provenienza, dalla musica classica al jazz, dal rock al pop: ogni apertura di tessera, in particolare, prevede un'introduzione musicale. Il tutto è sottoposto a libero montaggio, proposto in successione frammentaria, casuale, mai tematicamente coerente, lasciando nell'anonimato i cento "attori", e cioè gli autori chiamati a testimoniare intorno al Novecento, uniti a costruire l'ossatura di questo ritratto e mai dichiarati esplicitamente, ma trascritti in uno spoglio elenco alfabetico distribuito ogni sera al pubblico in sala.²⁸

Nell'elenco dei cento attori del secolo troviamo tre nomi di architetti, rispettivamente collocati ai numeri 38, 39 e 40 della lista. Si tratta di Le Corbusier, Frank Lloyd Wright e Frank O. Gehry.²⁹

A quest'ultimo, sostanzialmente coetaneo di Sanguineti, il Castello di Rivoli ha dedicato nel 1986 la prima mostra antologica in Italia,³⁰ curata da Germano Celant. Il centro della mostra era costituito da una struttura abitabile in forma di pesce lunga dodici metri.³¹ Si trattava della seconda prova allestitiva italiana di Gehry: nel 1980 era stato uno degli architetti chiamati da Paolo Portoghesi a Venezia, nella prima Biennale di Architettura, per contribuire a quella Strada Novissima³² che diverrà manifesto dell'architettura postmoderna. Ma i testi

²⁸ *Edoardo Sanguineti. Ritratto del Novecento*, a cura di N. Lorenzini, Manni, Lecce 2009, p. 21.

²⁹ Le Corbusier, pseudonimo di Charles-Édouard Jeanneret-Gris (1887-1965); Frank Lloyd Wright (1867-1959); Frank Owen Gehry (1929).

³⁰ Dal 26 marzo 1986 al 11 maggio 1986.

³¹ L'installazione *The GFT Fish* verrà riproposta nel 2004 nell'Appartamento del Doge di Palazzo Ducale, a Genova, in occasione della mostra *Arti & Architettura*.

³² Il 27 luglio 1980 inaugura la prima mostra internazionale di Architettura della Biennale di Venezia. Paolo Portoghesi, già direttore della sezione architettura della Biennale, chiamato a farne da curatore, realizza l'esposizione intorno al tema "La presenza del passato". Tra le diverse mostre organizzate all'interno della manifestazione, quella dedicata alla Strada Novissima alle Corderie dell'Arsenale: venti facciate affidate ad altrettanti progettisti formano, nelle parole di Portoghesi, una «galleria di autoritratti architettonici»: Costantino Dardi, Oma/Rem Koolhaas, Michael Graves, Frank O. Gehry, Taller de Arquitectura/Ricardo Bofill, Osvald Mathias Ungers, Charles W. Moore, Robert Venturi-Denis Scott Brown-John Rauch, Robert A.M. Stern, Léon Krier, Franco Purini-Laura Thermes, Josef Paul Kleihues, Stanley Tigerman, Hans Hollein, Studio Gruppo Romano Architetti Urbanisti/Grau, Massimo Scolari, Thomas Gordon Smith, Allan Greenberg, Arata Isozaki, Christian de Portzamparc (la facciata di quest'ultimo non fu montata, venne sostituita da un'altra realizzata dal-

selezionati per la lettura vengono da un'altra specifica sezione del lavoro di Gehry, quella del rapporto della sua progettazione con gli strumenti e le pratiche operative digitali. Si tratta di citazioni tratte dalla traduzione italiana del saggio *Material Resistance, Digital Construction* che Bruce Lindsay dedica al tema *Gehry digitale*. Jimi Hendrix che suona *The Star-Spangled Banner*, l'inno nazionale degli Stati Uniti d'America, costituisce il preludio musicale alla lettura dei testi.

Per Le Corbusier e Frank Lloyd Wright³³ la presenza nell'elenco ci appare più prevedibile, in quanto *figure* dell'architettura del Novecento, se vogliamo ricordare quanto Roland Barthes scriveva nel '67 a proposito di Sanguineti: «produce così una scrittura duplice (colpita da duplicità), che ironizza l'ordine ma, insieme, disordina l'ironia, distrugge la retorica ma, insieme, esalta la figura».³⁴ Del resto, «l'antologia è un gioco culturale che ha una regola molto precisa, fondata su inclusione ed esclusione. [...] Naturalmente qualche volta questo appare immediatamente motivato, e può apparire perfino ovvio».³⁵

lo stesso Portoghesi con Cellini e D'Amato, reinterpretazione delle facciate di San Carlo alle Quattro Fontane e dell'Oratorio dei Filippini).

³³ Le opere tradotte dalle quali attinge Sanguineti sono: per Le Corbusier *Verso un'architettura* (riferito all'edizione Longanesi, collezione "I Marmi") e *Maniera di pensare l'urbanistica* (Economica Laterza, Roma-Bari 2004); per Wright *Una autobiografia di Frank Lloyd Wright* (Jaca Book, Milano 2003).

³⁴ R. BARTHES, *Edoardo Sanguineti visto da Roland Barthes*, in *Album Sanguineti*, a cura di N. Lorenzini ed E. Risso, Manni, Lecce 2002, pp. 18-19.

³⁵ E. SANGUINETI, *Atlante del Novecento italiano. La cultura letteraria*, a cura di E. Risso, Manni, Lecce 2001, p. 7.

Chiara Tavella

TRA «MATERIALI PREESISTENTI» E «RELATIVA LIBERTÀ» DELL'ARTISTA:
ESEMPI DI «RIUSO DELL'USO» NEL SANGUINETI IN MUSICA

Con qualche mese di anticipo rispetto al debutto di *Rap*, il progetto di teatro musicale sperimentale che nel 1996 inaugura un decennale e assai fertile sodalizio con Andrea Liberovici,¹ Edoardo Sanguineti pubblica un intervento dal titolo *Rap e poesia*, in cui la presentazione dello spettacolo appena citato gli offre lo spunto per spaziare verso una più ampia e organica riflessione sul rapporto tra letteratura e musica e, in particolare, sulle diverse forme di collaborazione tra gli scrittori e gli artisti.² Nell'analisi delle variegate dinamiche a esse sottese Sanguineti individua «due polarità fondamentali»: da un lato pone gli scrittori che, «senza pensare assolutamente alla musica», scrivono un testo che un compositore utilizza «perché lo giudica adoperabile ai suoi fini espressivi, stimolato oltre che dall'aspetto tematico, dall'aspetto dell'organizzazione linguistica»; al lato opposto, colloca invece i casi in cui all'autore viene commissionato un testo «appositamente scritto» per essere musicato.³ Le *Note per un catalogo delle opere musicali scritte su testi (o ispirate a testi) di Sanguineti*, inserite nelle *Conversazioni musicali* cu-

¹ *Rap* (1996), testo di Edoardo Sanguineti, musica e regia di Andrea Liberovici. L'opera, prodotta dalla compagnia «Teatrodelsuono» e interpretata, oltre che dallo stesso Liberovici, da Ottavia Fusco e da Enrico Ghezzi (voce fuori campo), è stata rappresentata per la prima volta presso la Sala Agorà del Teatro della Tosse di Genova il 1° aprile 1996. Il testo è disponibile in E. SANGUINETI, A. LIBEROVICI, *Il mio amore è come una febbre e mi rovescio*, Bompiani, Milano 1998, pp. 7-34. La registrazione integrale è uscita per la Nuova Fonit Cetra Linea Classica nel 1996; alcuni estratti sono oggi disponibili sul sito ufficiale del compositore al link <https://www.liberovici.it/portfolio/teatro-musicale/rap/ascolta-rap/> (url consultato in data 7/10/2020).

² E. SANGUINETI, *Rap e poesia*, in «Bollettino '900», 4-5, maggio 1996, pp. 9-11, da leggersi ora in *Officina Liberovici: il suono diventa teatro*, a cura di G. Becheri, Marsilio, Venezia 2006, pp. 72-76, da cui si citerà.

³ Ivi, p. 72.

rate da Roberto Iovino,⁴ permettono di notare come lo stesso «musicalissimo» oltre che «musicatissimo»⁵ poeta genovese, lungo il suo incessante *flirt* con la quinta arte,⁶ abbia avuto modo di sperimentare in prima persona entrambe le modalità di collaborazione artistica: si pensi, solo per fare qualche esempio, alla *C* del suo *Alfabeto apocalittico* inserita, insieme a versi di Vittorio Sereni, Mario Luzi e Giorgio Caproni, nelle *Quattro voci* per soprano, flauto, clarinetto e pianoforte (1988) di Stefano Gervasoni, oppure ai testi sanguinetiani utilizzati da Ennio Morricone nelle due versioni di *Flash* (1996 e 2000), o ancora all'*Acrobata* musicato per quartetto vocale (a cappella) da Claudio Ambrosini nel 1997.

«Appositamente scritti» per la rappresentazione musicale sono invece, tra gli altri, i noti *Passaggio* (1963) e *Laborintus II* (1965), nati dalla collaborazione con Luciano Berio, *Carrousel* per Vinko Globokar (1976) e il più recente *Sonetto del rebus sonoro* composto per i *Nodi* di Massimo Pastorelli nel 2006 e poi confluito nella raccolta poetica postuma *Varie ed eventuali*.⁷

Il Sanguineti “librettista” – o “paroliere”, come lui preferiva definirsi – di *Rap* ma anche dei successivi progetti a quattro mani con quello che è stato scherzosamente definito il suo «amante giovane»,⁸ si muove invece in una via intermedia tra le due «polarità» appena descritte, dal momento che – ed è lo

⁴ Note per un catalogo delle opere musicali scritte su testi (o ispirate a testi) di Sanguineti, in E. SANGUINETI, *Conversazioni musicali*, a cura di R. Iovino, il melangolo, Genova 2011, pp. 68-93.

⁵ Sono parole tratte dalla testimonianza di Stefano Scodanibbio sulla versione in musica di *Postkarten*, riportata nelle Note per un catalogo delle opere musicali scritte su testi (o ispirate a testi) di Sanguineti cit., p. 91.

⁶ Cfr. M. VENEGONI, *In ricordo di Edoardo Sanguineti. Un poeta che flirtava con la musica*, in «la Stampa», 19 maggio 2010. Del ruolo di Sanguineti come «poeta per musica», «librettista», «appassionato ed entusiasta collaboratore di tanti compositori» discute Roberto Iovino nell'introduzione a E. SANGUINETI, *Conversazioni musicali* cit., pp. 5-9. Su questo argomento si vedano inoltre R. MELLACE, *Sanguineti e i “suoi” musicisti. Una bussola per orientarsi*, in *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Genova, 12-14 maggio 2011), a cura di M. Berisso ed E. Risso, Franco Cesati Editore, Firenze 2012, pp. 291-310; C. DI LUZIO, *Sanguineti e Berio. Suono-voce-gesto*, in «Poetiche», 3, 2006, pp. 529-548; S. SCODANIBBIO, *Naturalmente Edoardo Sanguineti è il più musicale*, in *Album Sanguineti*, a cura di N. Lorenzini ed E. Risso, Manni, Lecce 2002. Importante testo di riferimento è anche E. SANGUINETI, *Per musica*, Mucchi, Modena 1993, che contiene due conversazioni con Luigi Pestalozza e con Franco Vazzoler.

⁷ E. SANGUINETI, *Varie ed eventuali. Poesie 1995-2010*, Feltrinelli, Milano 2010, p. 75.

⁸ Se «Luciano Berio può configurarsi musicalmente come “la moglie” ufficiale» di Sanguineti, Liberovici ricopre «senza dubbio il ruolo dell'amante giovane». La battuta del musicologo Gianfranco Vinay è riportata in A. LIBEROVICI, *Dal punto di vista dell'amante giovane*, in *Album Sanguineti* cit., pp. 106-107. A *Rap* seguiranno poi *Sonetto. Un travestimento sha-*

stesso Sanguineti a sottolinearlo – il testo di *Rap* non nasce «su commissione» né dalla semplice riutilizzazione «di un testo concepito al di fuori della musica», ma deriva dal «lavoro di un musicista su dei materiali poetici che gli vengono messi a disposizione» secondo un preciso modello collaborativo.⁹

«Coniugare Sanguineti con il rap» – sono parole del musicologo Gianfranco Vinay – è un vero e proprio «colpo di genio drammaturgicomusicale».¹⁰ Come ho tentato di illustrare più diffusamente altrove,¹¹ il poeta genovese abbraccia con entusiasmo il progetto propostogli da Liberovici per varie ragioni: innanzitutto, oltre che da un personale gusto eclettico e dall'incostante curiosità nei confronti della sperimentazione e della contaminazione tra le arti e tra gli stili, Sanguineti è motivato dallo specifico interesse verso la *pop music*, nel senso di una «musica di più largo consumo, che usa modalità di comunicazione popolare»;¹² in seconda battuta è altresì attirato dalla tecnica compositiva del rap, che non è solo una tecnica «evidentemente ritmica e musicale» ma anche verbale, poiché «l'importanza del testo» e dei «giochi» interni a esso è molto forte:¹³ in altre parole il rap rappresenta per Sanguineti un «modo paradossale per *recitar cantando*» e, allo stesso tempo, per uscire dai rigidi schemi del «poetese», qui declinato come «canzonettese».¹⁴

kespeariano (1997), *Macbeth remix* (1998), *Seipersonaggi. com* (2001), *Electronic Frankenstein* (2002), *Work in regress* (2006), *Poètanzi!* (2006) e la canzone *Habanero* (2007).

⁹ E. SANGUINETI, *Rap e poesia* cit., p. 72.

¹⁰ G. VINAY, *Il primato dell'“orazione”*: ‘Rap’ di Sanguineti-Liberovici e ‘To Be Sung’ di Gertrude Stein-Dusapin-Turrell, in «Avidi Lumi. Quadrimestrale di culture musicali del Teatro Massimo di Palermo», I, 1, 1997, pp. 5-9, poi ripubblicato, con tagli e aggiunte, in *Officina-Liberovici* cit., pp. 80-83, da cui si citerà.

¹¹ C. TAVELLA, *Il ritmo hip-hop di Sanguineti: da ‘Rap’ alle forme d’arte underground nella Wunderkammer*, in «Sinestesia», XVII, 2019, pp. 473-482.

¹² E. SANGUINETI, *Rap e poesia* cit., p. 72.

¹³ Ivi, p. 73.

¹⁴ «La scrittura letteraria e il lavoro sulla parola potrebbero trovare in questa sorta di ibridazione una spinta ulteriore per rompere con il “poetese” in senso negativo, cioè il gergo lirico, la selezione verbale verso realtà superiori dotate di aura, e stimolare maggiormente a un impiego poetico del linguaggio quotidiano di tutto quello che è il mondo della prosa moderna, della tecnologia, delle feconde mescolanze di lingue diverse. [...] Accanto al “poetese”, c’è stato un “canzonettese”: l’Italia purtroppo è il paese di Sanremo, per dire tutto in una formula, e questo ha rappresentato e rappresenta un limite molto forte. Anche dal punto di vista dei contenuti, delle idee, benché la canzone abbia avuto un pubblico larghissimo, in sostanza è sempre rimasta prigioniera di atteggiamenti, per così dire, piccolo-borghesi [...]. Tentare l’esperimento del rap significava per me uscire davvero da questi confini», ivi, p. 75. Su questi aspetti cfr. anche A. PIETROPAOLI, *Sanguinetiana: la lotta al poetese*, in ID., *Le strutture dell’anti-poesia*, Guida, Napoli 2013, pp. 11-89.

Grazie al lessico anti-lirico e all'ampio uso dei «giochi verbali», dell'allitterazione e della rima ribattuta, alcune poesie sanguinetiane ben si prestano «ad essere trasformate in rap, con poche modifiche di replica, di iterazione, di variazione». ¹⁵ Sanguineti viene addirittura applaudito come «rapper d'eccezione» da Vinay, che riconosce negli «stacchi improvvisi» e nelle «catene di rime e di assonanze» delle sue poesie un andamento «squisitamente» *hip-hop*. ¹⁶ Consapevole della musicalità ritmata insita nei propri testi, il poeta genovese non esita perciò a proporre a Liberovici vari componimenti – i «materiali preesistenti» a cui fa cenno nell'intervento *Rap e poesia* – e lascia che il giovane compositore li «riorganizzi secondo le proprie esigenze» con relativa «libertà d'uso», ¹⁷ «giocando [...] sulla congiunzione di parti eterogenee tra loro», smontando e ri-assemblando i vari segmenti attraverso tagli e ripetizioni in modo che essi «ritrovino un loro senso» in una sorta di «logica onirica». ¹⁸ E il soggetto del *Rap* a quattro mani è costituito, non a caso, proprio dal tema del sogno, un tema che aveva già attirato l'attenzione di Sanguineti in più di un'occasione, basti pensare, tra i tanti esempi citabili, al suo *Traumdeutung*, il testo teatrale che prende in prestito il titolo originale dell'*Interpretazione dei sogni* di Sigmund Freud, ¹⁹ pubblicato nel 1965 su «Menabò» e variamente rappresentato negli anni successivi. ²⁰

I personaggi dell'onirico *Rap* simboleggiano i livelli dello stato di dormiveglia di un individuo ²¹ e sono interpretati da tre «voci», quelle in scena di Liberovici (attore, oltre che autore) e di Ottavia Fusco e quella fuori campo di Enrico Ghezzi, ²² al quale spetta il compito di leggere una selezione di didascalie della *Smorfia*, il libro dei sogni che indica i numeri da giocare al

¹⁵ E. SANGUINETI, *Rap e poesia* cit., p. 73.

¹⁶ G. VINAY, *Il primato dell'«orazione»: 'Rap' di Sanguineti-Liberovici* cit., p. 82.

¹⁷ «Io ho proposto vari materiali preesistenti, altri sono stati cercati da Liberovici stesso fra i miei scritti, e ci siamo accordati su una relativa libertà d'uso», E. SANGUINETI, *Rap e poesia* cit., p. 72.

¹⁸ Ivi, p. 73.

¹⁹ Sull'inesausto rapporto tra Sanguineti e la psicoanalisi si veda innanzitutto L. NAY, «Il soggetto virgola, [...] si appropria disinvoltamente del lessico analitico»: i «rituali» della psicoanalisi nella Wunderkammer, in *Le forme del comico*, Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Firenze, 6-9 settembre 2017), a cura di F. Castellano, I. Gambacorti, I. Macera, G. Tellini, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2019, pp. 10-17.

²⁰ E. SANGUINETI, *Traumdeutung*, in «Menabò», 8, 1965, pp. 37-49.

²¹ Cfr. L. LIPPERINI, *Un rap fa cantare Edoardo Sanguineti*, in «la Repubblica», 16 marzo 1996.

²² «Ghezzi mi sembrava perfetto per un monologo sul sogno», dice ancora Liberovici, «la sua, in fondo, è la voce su cui i tiratardi di Raitre si addormentano. Quando gliel'ho detto si è un po' offeso», *ibid.*

lotto, lo stesso volume che, una decina di anni prima, aveva già fornito a Sanguineti lo spunto per quelle *Smorfie* in cui la parola scritta interagiva con i disegni di Tommaso Cascella.²³ Le tre voci, alternate a «episodi polivocali (cosiddetti “cori”)», sono accompagnate da una «base musicoelettronica sensibile e cangiante» e lo spettacolo, fino al suono della sveglia che interromperà il vorticoso flusso onirico, si snoda con ritmo ipnotico tra «glossolalie scatenate» e «*nonsense* arguti», in una chiave che Vinay non ha esitato a definire «simil-futuristica e palazzeschiana».²⁴ Ecco l'esordio:

VOCE 1 (su nastro).

Rotta è l'alta catena ottenebrante
 turbante di sirena lancinante
 furfante che ci esorta
 E che ci scorta, lì alla porta, a mano morta, di
 matrici punitrici
 grassatrici da appendici
 Nane mamme mammellate, marmellate le gomme di
 gonne, martellate le donne cannoni castrate,
 in soldoni di bottoni di calzoni:

VOCE 1.

Alta è la turpe tubatura dura di tacchi di tabacchi, di
 Sacchi, di spacchi di almanacchi:
 Troncato è il tronco, tattile ma torto, dei pasti
 pederasti,
 coccolati cioccolati,
 Ossigenati cottimati, operati, oberati di travi e di
 navi, di
 nodi di nevi da razzi,
 di pazzi con cazzi di chiodi:

Maledetto sia il muto maccheronico,
 iconico intrainonico & ipotonico

²³ E. SANGUINETI, *Smorfie*, con disegni di T. Cascella, Etrusculudens, Roma 1986, edizione di 900 esemplari numerati, poi ripubblicato all'interno della silloge *Smorfie. Romanzi e racconti*, Feltrinelli, Milano 2007, pp. 271-351, da cui si citerà.

²⁴ G. VINAY, *Il primato dell'“orazione”*: 'Rap' di Sanguineti-Liberovici cit., p. 82. Sull'influsso del «saltimbanco» palazzeschiano nella poetica di Sanguineti mi permetto di rimandare a C. TAVELLA, *L'«acrobatismo disinteressato» di Edoardo Sanguineti nelle teche della Wunderkammer*, in *Le forme del comico* cit., pp. 18-28.

maledetto il mentulico meccanico,
usufrutto di unghiatico & di uranico:²⁵

In questa «smitragliata di rap»²⁶ che apre l'opera i lettori avranno già riconosciuto alcuni dei «materiali verbali» sanguinetiani «preesistenti»: la prima parte (da «Rotta» a «chiodi») è infatti costruita sui lacerti della *Lirica* composta nel maggio del 1982 per il vignettista e pittore Renato Calligaro e raccolta in *Senzatitolo*, in particolare nella sezione *Ecfrasi* (1982-1990), il cui stesso titolo intende suggerire un legame intermediale tra la parola e le arti, in questo caso quelle figurative.²⁷ Luigi Weber ha descritto questa poesia come «un flusso di fonemi, compresso quasi inestricabilmente come un gigantesco scioglilingua», un «groviglio fonologico», del tutto «anti-lirico e anti-melodrammatico» che reca in sé «una ritmica eccezionale» e grandi possibilità di sviluppo dal punto di vista di un adattamento musicale per la scena.²⁸ Insomma, ciò che si percepisce è un «libero moto di significanti» privo di riferimenti al «mondo esterno»: ogni traccia di «naturalismo» si dissolve completamente nella travolgente «inondazione verbale».²⁹

Sui versi di *Lirica*, frammentati e inanellati velocemente uno dopo l'altro per obbedire all'incalzante lettura ritmico-musicale, Liberovici ne innesta però altri quattro, altrettanto martellanti (da «Maledetto» a «uranico»), tratti da *Mimus albus*, la poesia scritta nell'agosto '82 per un altro artista, Geppino Cilento, e pubblicata di seguito a *Lirica* nella medesima raccolta sanguinetiana.³⁰ Questo testo, ricchissimo, come il precedente, di giochi allitterativi, fornisce una quantità di elementi ritmici da smontare e riutilizzare in diverse sezioni di *Rap*. Si vedano ad esempio le parole affidate verso la metà dell'opera alla «Voce 1», in cui si incardinano tra loro frammenti che, pur non alterando nella maggior parte dei casi la misura minima del verso della fonte preesistente, sono variamente estrapolati da strofe diverse, che vale qui la pena riportare:

²⁵ E. SANGUINETI, A. LIBEROVICI, *Rap*, in *Il mio amore è come una febbre e mi rovescio* cit., p. 7.

²⁶ G. VINAY, *Il primato dell'«orazione»: 'Rap' di Sanguineti-Liberovici* cit., p. 83.

²⁷ E. SANGUINETI, *Senzatitolo*, Feltrinelli, Milano 1992, da leggersi ora in ID., *Il Gatto lupesco. Poesie 1982-2001*, Feltrinelli, Milano 2002 («Le comete»), poi ivi 2010 («Universale Economica»), da cui si citerà. Nei primi mesi del 2021 è uscita presso Feltrinelli una nuova edizione della silloge sanguinetiana, curata e introdotta da Erminio Risso.

²⁸ L. WEBER, *Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti*, Gedit, Bologna 2004, pp. 264-265.

²⁹ Ivi, p. 264.

³⁰ E. SANGUINETI, *Il Gatto lupesco. Poesie 1982-2001* cit., pp. 144-146.

da *Mimus albus*

Protrudo un pene proboscidoidesco,

urodelico uncino usignolesco:
lungando la mia lingua lecco in letto,
cannellone cunnipeto, il confetto:
irsuto intraprendente ippotamico,
nasuto nosferatu nostradamico,
esoftalmico eretto & efficientistico,
lotto al lotto, logogrifo logistico:
lave lavo, lanoso & lugubretto,

almanacchi almanacco, affetti affetto:

[...]

Punzono a patta & a pari i petti a putte,
uggioso ultroneo in umido uppercutte:
limaccia lassa & luna leporina,
che cresce in ciccia cogliona & caprina,
inietto, infilo, infilzo, inchiavo, inchiodo,
nutro & nitrisko, nasciuto da un nodo:
empiuto di empi empiastri, eccido eccidi,
lodo le lodi, & lego i ludi & i lidi:
libro lebbre alle labbra lazzarone,
alle ascelle di ancelle & di accattone:

protoprometeo postperipatetico,
umuncio da universo unipoetico,
libero lazzi logici & luetici,
con cazzo a chiazze, in cosmi da cosmetici:
innalzo a iperimbutto un ipsilonne,
negando nanne & ninne a nonni & a

nonne:

erro tra le erme emetiche, erto eone,
lussurio i lussi a lampo di lampione:

da *Rap*

VOCE 1. Protrudo un pene
proboscidoidesco,

urodelico uncino usignolesco:
esoftalmico eretto & efficientistico
lotto al lotto, logogrifo logistico:
protoprometeo postperipatetico,
umuncio da universo unipoetico
libero lazzi logici & luetici
con cazzo a chiazze, in cosmi da

cosmetici:

[...]

Punzono a patta & a pari i petti a putte,
uggioso ultroneo in umido uppercutte:
limaccia lassa & luna leporina,
che cresce in ciccia cogliona & caprina,
inietto, infilo, infilzo, inchiavo, inchiodo,
inchiavo, inchiodo,
inchiavo, inchiodo,
inchiavo, inchiodo
nutro & nitrisko, nasciuto da un nodo:

CORO. lodo le lodi, & lego i ludi & i lidi:
eccito eccidi

VOCE 1. libro lebbre alle labbra
lazzarone,
alle ascelle di ancelle & di accattone³¹

³¹ E. SANGUINETI, A. LIBEROVICI, *Rap* cit., pp. 26-28, *passim*.

lottizzo lutti, lumino lindure,
arrido agli astri & astringo le aperture.³²

La creatività del *Mimus albus* sanguinetiano non può che piacere a Liberovici: secondo Vittorio Coletti il testo è infatti latore di un «messaggio comico di straordinaria efficacia icastica» e si presenta come una vera e propria carnevalesca «festa della lingua»,³³ in cui latinismi, neologismi, forme arcaiche, termini tecnici settoriali, lemmi composti, turpiloquio e dialetto si giustappongono senza distinzioni «di classe». La cultura alta si mescola con il *pop*, abbracciando una tendenza cara al rap e, più in generale, a tutte le forme d'arte *underground*. In *Rap* la tradizione può essere facilmente tradotta in caricatura, come accade in un dialogo tra «Voce 1» e «Coro», in cui i versi tratti dalla prima strofa di *Mimus albus* vengono spezzati e riutilizzati per parodiare un ritmo salmodiante:

CORO. benedetto il buco biconvesso
VOCE 1. santosacrificata sia la sega
CORO. benedetto il buco biconvesso
VOCE 1. assunta in alfabeto & in alfaomega
CORO. benedetto il buco biconvesso³⁴

Le riprese da *Ecfrasi* non si limitano tuttavia a *Lirica* e a *Mimus albus*: altri segmenti costruttivi provengono dalle prime due parti di *Re/spira* (agosto 1982), che vengono riproposte integralmente in un recitativo della «Voce 1» in chiusura di *Rap*,³⁵ e da *Ab edendo* (febbraio 1982), come si evince dalle prime frasi affidate alla «Voce 2», che riutilizzano la terza strofa della poesia in questione senza modificare la successione dei versi ma variandone gli *enjambements*:

sarò la porta aperta che si perde (nel giro della
bocca che
si becca): (e che
ti tocca): faro di vena vera (e vera sfera che spera):
e favo

³² Ivi, pp. 144-145.

³³ V. COLETTI, *Storia dell'italiano letterario*, Einaudi, Torino 1993, p. 457.

³⁴ E. SANGUINETI, A. LIBEROVICI, *Rap* cit., p. 28.

³⁵ Ivi, p. 33. Il testo di *Re/spira*, scritto per Antonio Papasso, è da leggersi ora in E. SANGUINETI, *Il Gatto lupesco. Poesie 1982-2001* cit., p. 147.

(e fiato soffiato
 fragolato): la culla della colla della cellula (che
 dondola):
 tuo velo (e cielo):
 sarò il tuo piatto catafratto (affatto contraffatto):
 (casa è
 cosa, nel caso: (utero d'uso): (corno d'ariete,
 lancia): e
 plancia): (e pancia):
 sarò il tuo dente incontinente (il tuo sogno, il tuo
 segno):
 (e sarò un seno) (il tuo sogno, il tuo segno) (e sarò
 un seno)³⁶

I due versi finali di *Ab edendo* – «sarò il tuo dente incontinente (il tuo sogno, il tuo segno): (e sarò un seno)» – vengono poi ulteriormente spezzati e ogni segmento, il *sogno*, il *segno* e il *seno*, è adoperato come un pezzo variamente incastrabile nel *puzzle* del testo di *Rap*: più oltre la «Voce 2» declamerà infatti «sarò un seno, il tuo segno, il tuo sogno», modificando l'ordine degli “addendi” sanguinetiani.³⁷

Assai interessante è poi il lavoro di riutilizzo che viene effettuato sulla matrice del *Sonetto Sud*, composto da Sanguineti nel settembre del 1991 e compreso tra le *Fanerografie* della già menzionata raccolta *Senzatitolo*.³⁸ Ecco il testo originale di Sanguineti posto a confronto con il rimaneggiamento di Liberovici:

Sonetto Sud

da *Rap*

la maschera, io che dondolo, che
 stringo
 a specchio, tra le cifre, è una moneta,
 è la ruota del pesce, è il muto atleta
 messo a mollo, è la testa che ti fingo

la maschera, io che dondolo, che stringo
 a specchio,
 tra le cifre, è una moneta,
 è la ruota del pesce, è il muto atleta che ti
 fingo

³⁶ E. SANGUINETI, A. LIBEROVICI, *Rap* cit., pp. 8-9. Il testo di *Ab edendo* è da leggersi ora in E. SANGUINETI, *Il Gatto lopesco. Poesie 1982-2001* cit., p. 141.

³⁷ E. SANGUINETI, A. LIBEROVICI, *Rap* cit., p. 10.

³⁸ Il testo è da leggersi ora in E. SANGUINETI, *Il Gatto lopesco. Poesie 1982-2001* cit., p. 247.

per cancellarti e impallidirti: e spingo
macchie, e mi inquadro: sono cera e
macchie
creta e sono cera e creta esclamativa
esclamativa: sono un ballo, zeta
per zita, e per guaglione casalingo:
se tu ti giri sopra il taburé,
traccabballà, ti scoppio in tarantelle,
gli spilli nella pelle, e in palle tre:
i talloni impiumati, le erbicelle
fiorite tra le dita: è tutto: e se
mi pesti le mie spine: stilli stelle.

per cancellarti, impallidirti e spingo
macchie
sono un ballo zeta
per guaglione casalingo e per zita
la maschera, io che dondolo, che stringo
se tu ti giri sopra il taburé,
traccabballà, ti scoppio in tarantelle,
se tu ti giri sopra il taburé,
gli spilli nella pelle, e in palle tre:
se tu ti giri sopra il taburé,
traccabballà, ti scoppio in tarantelle,
se tu ti giri sopra il taburé,
gli spilli nella pelle, e in palle tre:
[...]
la maschera, io che dondolo, che stringo
e se mi pesci le spine
stilli stelle
e se mi pesci le spine
stilli stelle
e se mi pesci le spine
stilli stelle
e se mi pesci le spine
stilli stelle
se tu ti giri sopra il taburé,
traccabballà, ti scoppio in tarantelle,
se tu ti giri sopra il taburé,
gli spilli nella pelle, e in palle tre:
se tu ti giri sopra il taburé,
traccabballà, ti scoppio in tarantelle,
se tu ti giri sopra il taburé,
gli spilli nella pelle, e in palle tre:³⁹

Anche in questo caso i versi sanguinetiani vengono frammentati e riutilizzati in misure più piccole – dal verso Liberovici sceglie variamente di estrapolare emistichi o singoli termini – e ripetuti per ricreare una sorta di «catena di puri significanti».⁴⁰ Come sottolinea ancora Weber, «nel flusso

³⁹ E. SANGUINETI, A. LIBEROVICI, *Rap* cit., pp. 30-31.

⁴⁰ G. VINAY, *Il primato dell'“orazione”*: ‘Rap’ di Sanguineti-Liberovici cit., p. 83.

irto e franto del recitativo» di *Rap* «la concentrazione fonologica dei testi poetici liquefa ogni residuo semantico in puro suono» e, se «all'atto della lettura privata» è ancora possibile «riconoscere almeno le singole parole», quest'ultimo «residuo» cade durante l'esecuzione pubblica.⁴¹ Attingendo alla ricchezza di «scansioni ritmiche», spezzature, sincopi, accelerazioni improvvise dei testi sanguinetiani, Liberovici riesce a scoprire dentro i versi una «quasi infinita pronunciabilità, una serie senza fine di differenti esecuzioni», senza tuttavia sacrificare la complessità dell'originale.⁴²

Al riuso musicale dei versi di *Senzatitolo* si aggiunge però anche il *collage* dei lacerti in prosa dalle citate *Smorfie* sanguinetiane del 1986, con rapide concessioni al libro dei sogni e alla cabala napoletana:

da *Smorfie*

Adesso incomincio che ti dico che l'ho visto subito,

lì in alto, a sinistra, il mondo, rotondo, quasi gonfio, incolore, sospeso dentro il vuoto, a mezz'aria, giusto sopra la schiena di un asino.

Il sole in quel momento stava pieno nel cielo, a destra, che gli faceva il *pendant*. Era con la sua faccia in faccia, però, ma impassibile, grigio, e con tutte le rigchette dei raggetti, intorno, come tanti peli.

Per me, mi trovavo piuttosto bloccato, e piuttosto dalla parte del sole, con le braccia e le gambe chiuse, in un astuccio lavorato,⁴³

da *Rap*

CORO. Adesso incomincio che ti dico che l'ho visto subito,

VOCE 3. Aglio: mangiarlo = hai delle cattive abitudini N° 88

Bacherozzo = matrimonio N° 76

Cesso: vedersi nel cesso = sei circondato di pettegolezzi N° 2; vederlo libero = invidia N° 44; vederlo occupato = speranza realizzata N° 55

CORO. lì in alto, a sinistra, il mondo, rotondo, quasi gonfio, incolore,

VOCE 2. Adesso incomincio che ti dico che l'ho visto

subito, lì in alto, a sinistra, il mondo, rotondo, quasi

gonfio, incolore,

sospeso dentro il vuoto, a mezz'aria, giusto sopra la schiena di un asino.

VOCE 1. Il sole in quel momento stava pieno nel cielo, a destra, che gli faceva il *pendant*

⁴¹ L. WEBER, *Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti* cit., p. 265.

⁴² Ivi, pp. 265-266.

⁴³ E. SANGUINETI, *Smorfie* cit., pp. 272-278.

CORO. Pendant
 VOCE 2 + CORO. Con la sua faccia in
 faccia
 VOCE 2. Impassibile, grigio, con
 tutte le righette dei raggetti intorno,
 come peli
 CORO. Per me
 VOCE 1. Mi trovavo piuttosto bloccato
 CORO. Per me
 VOCE 1. e piuttosto dalla parte del sole
 CORO. Per me
 VOCE 1. con le braccia e con le gambe
 chiuse
 CORO. Per me
 VOCE 1. in un astuccio lavorato
 CORO. Per me⁴⁴

Gli estratti da *Smorfie*, recitati indifferentemente dalla voce maschile e da quella femminile, contribuiscono a evocare metafore ossessive e immagini dell'inconscio («il pesce, la carota, gli insetti giganti, il teschio, la decomposizione e via di questo passo»),⁴⁵ che Vinay paragona a «incubi di un'Alice in un Paese delle meraviglie di fine (secondo) millennio». ⁴⁶ La rappresentazione teatrale è in grado di potenziare le «ascendenze surrealistiche del lessico» sanguinetiano e di rendere esplicite «le simbologie del profondo» contenute negli «enti» della scena o evocate nelle parti non cantate del testo.⁴⁷

Il *mash up* di queste libere associazioni onirico-letterarie,⁴⁸ che potrebbe apparire del tutto casuale, è in realtà ricreato grazie a un preciso metodo compositivo e a un sapiente lavoro di rimaneggiamento e di accostamento dei testi e degli elementi musicali. È innegabile che il protagonista dell'operazione costruttiva dell'opera sia, ancora una volta, il montaggio, una tecnica amatissima da Sanguineti, il quale, mutuandola dal cinema, non solo

⁴⁴ E. SANGUINETI, A. LIBEROVICI, *Rap* cit., pp. 10-11.

⁴⁵ L. WEBER, *Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti* cit., p. 265.

⁴⁶ G. VINAY, *Il primato dell'«orazione»: 'Rap' di Sanguineti-Liberovici* cit., p. 82.

⁴⁷ L. WEBER, *Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti* cit., p. 265.

⁴⁸ Cfr. A. LIBEROVICI, *[Rap] Note di regia e note sulle note*, in E. SANGUINETI, A. LIBEROVICI, *Il mio amore è come una febbre e mi rovescio* cit., p. 125. Lo stesso testo è stato poi ripubblicato con il titolo *Recitar cantando* in *Officina Liberovici* cit., pp. 77-79.

la assume come elemento cardine della propria produzione creativa,⁴⁹ ma arriva addirittura a considerarla come una vera e propria cifra per rileggere tutto il secolo appena trascorso,⁵⁰ come dimostrerà emblematicamente nel 2005 attraverso il caleidoscopico *Ritratto del Novecento*.⁵¹ A *Rap*, così come ad altri progetti che seguiranno (*Sonetto. Un travestimento shakespeariano* e *Macbeth remix* su tutti), si può pertanto applicare a ragione la «definizione tecnico-estetica» di «teatro musicale di *montaggio*», un teatro cioè «svincolato dalla narrazione» e che attinge liberamente dalla poesia e dalla musica, «lasciandosi suggestionare più dal linguaggio del *videoclip*» che non da quello specifico del proprio genere. Tale è la dichiarazione di intenti dei due autori, riportata nel curioso *m.a.n.i.f.e.s.t.o.* di poetica costruito alla maniera sanguinetiana dell'acrostico e pubblicato in calce al volumetto, preparato anch'esso a quattro mani, *Il mio amore è come una febbre e mi rovescio*, che contiene i libretti di *Rap* e del successivo *Sonetto*, che con il primo condivide intenti e modalità compositive (il testo è in questo caso un montaggio di otto sonetti di Shakespeare tradotti da Sanguineti e di *Glossa n. 15, Animali elementari, Canzonetta pietrosa* e *Catasonetto* dello stesso poeta genovese).⁵²

⁴⁹ Sulla centralità del concetto di montaggio in Sanguineti si vedano innanzitutto C. ALLASIA, «*La testa in tempesta*». Edoardo Sanguineti e le distrazioni di un chierico, Interlinea, Novara 2017, in particolare pp. 47-84, 85-125; F. PRONO, *La categoria del montaggio tra cinema, letteratura e arti visive nel segno dell'avanguardia storica*, in E. SANGUINETI, *Un poeta al cinema*, a cura di F. Prono e C. Allasia, Bonanno, Roma 2017, pp. 111-130; G. ANNOVI, «*Nel cinematografo della mia mente*»: Edoardo Sanguineti e il cinema, in *Edoardo Sanguineti: ritratto in pubblico*, Atti del Convegno (Bologna, 23 giugno 2015), a cura di L. Weber, Mimesis, Milano 2017, pp. 34 e sgg.

⁵⁰ Il 10 e l'11 maggio 2004 Sanguineti, su invito di Franco Prono, interviene al DAMS di Torino sul tema *Il montaggio nella cultura del Novecento*: la trascrizione della conferenza è disponibile nel volume E. SANGUINETI, *Un poeta al cinema* cit., pp. 13-66. Si vedano inoltre anche ID., *Il secolo del montaggio*, in *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, a cura di F. Curi e M.A. Bazzocchi, Pendragon, Bologna 2003, pp. 251 e sgg.; A. GNOLI, E. SANGUINETI, *Sanguineti's song. Conversazioni immorali*, Feltrinelli, Milano 2006, pp. 66-67; *Sanguineti/Novecento. Conversazioni sulla cultura del ventesimo secolo*, a cura di G. Galletta, il melangolo, Genova 2005, pp. 69-77.

⁵¹ E. SANGUINETI, *Ritratto del Novecento*, a cura di N. Lorenzini, Manni, Lecce 2009. Il volume raccoglie i materiali dattiloscritti preparatori di una manifestazione realizzata nel 2005 presso la Sala Borsa di Bologna a partire da un'idea di Angelo Guglielmi, il cui obiettivo era appunto comporre un ritratto multimediale della cultura complessiva del secolo scorso. Le schede del *Ritratto* ripercorrono quattro tappe fondamentali dell'esperienza novecentesca: le avanguardie, la psicanalisi, i conflitti sociali e il montaggio ed è proprio quest'ultimo a fornire lo scheletro metodologico e la ragione di fondo del progetto sanguinetiano.

⁵² «Personalmente molto soddisfatto della riuscita di *Rap*, ho collaborato volentieri ad apprestare i materiali verbali per *Sonetto* che può essere considerato come un ulteriore mo-

La “m” del citato *m.a.n.i.f.e.s.t.o.* rappresenta i quattro concetti chiave di «musica, montaggio, musomusica,⁵³ mosaico». In *Rap* Sanguineti e Liberovici danno vita a una sorta di «sceneggiatura-partitura», in cui «musica parola gesto e luce» formano un «tutto», proprio come un «*fotogramma-battuta musicale-tassello*, da montare creativamente uno dopo l'altro, uno sull'altro, una pausa l'altro, *punto contro punto*» (i corsivi sono degli autori). La poesia e la musica rappresentano i «materiali primi del montaggio drammaturgico» e la «*storia*», data dai «contrasti e analogie che queste sintesi d'informazioni vengono a creare una volta montate tra loro», è composta da un «mosaico-musicale *in progress*» e può essere dedotta solo dalla «visione completa e soggettiva dello spettatore».⁵⁴

Scorrendo il *m.a.n.i.f.e.s.t.o.* fino alla lettera “f”, ci si imbatte in un altro cardine della poetica sanguinetiana, che in qualche modo si aggancia alla tecnica del montaggio: si tratta del «furto» (definito anche «*prelievo*»), ovvero della citazione, sui cui aspetti teorici il poeta e critico genovese si sofferma anche in un interessante saggio del 2001.⁵⁵ Il «furto», scrive Liberovici riferendosi alle teorie sanguinetiane, è la «caratteristica dominante di molta arte della seconda metà del Novecento, *pop* in testa».⁵⁶ E questo “prelievo” può essere considerato a tutti gli effetti un «fatto stilistico preciso».⁵⁷ La tecnica compositiva utilizzata per il trattamento dei «materiali verbali» sanguinetiani è la stessa che guida Liberovici nella rielaborazione e nel montaggio musicale delle «materie prime» del rap. Dal punto di vista musicale il giovane compositore può liberamente assumere come «materiale da co-

mento di ricerca sulla linea di quel primo esperimento con Liberovici. [...] Questa volta, si è trattato di partire da qualche sonetto di Shakespeare devolvendolo alla scena e rimescolandolo arbitrariamente con altri miei versi, sonetti e non sonetti», E. SANGUINETI, 'Sonetto'. *Un travestimento shakespeariano*, in A. LIBEROVICI, E. SANGUINETI, *Il mio amore è come una febbre e mi rovescio* cit., p. 131. Sul montaggio dei testi shakespeariani e sanguinetiani in *Sonetto* si vedano innanzitutto G. BECHERI, *Parole, suono e senso in 'Sonetto' di Sanguineti-Liberovici*, in *Officina Liberovici* cit., pp. 88-93 e E. BAIARDO, F. DE LUCIS, *Shakespeare e il rap. I 'Sonetti' secondo Liberovici e Sanguineti*, De Ferrari, Genova 1998.

⁵³ «Marzio Pieri, nella sua presentazione a *Rap*, programma di sala dello spettacolo, inventa e ci suggerisce questa parola per descrivere questo *modo* compositivo», A. LIBEROVICI, E. SANGUINETI, *Il mio amore è come una febbre e m.a.n.i.f.e.s.t.o.*, in *Il mio amore è come una febbre e mi rovescio* cit., p. 81.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ E. SANGUINETI, *Per una teoria della citazione* [2001], in ID., *Cultura e realtà*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2010, pp. 335-347.

⁵⁶ A. LIBEROVICI, E. SANGUINETI, *Il mio amore è come una febbre e m.a.n.i.f.e.s.t.o.* cit., p. 90.

⁵⁷ *Ibid.*

struzione» suoni estratti «da qualsiasi epoca, stile, provenienza»: «accordi d'orchestra già esistenti, *pattern* ritmici da vecchi dischi di *soul music* ecc.» vengono campionati e danno origine a dei *loops*, cioè alla «ripetizione infinita di un frammento montato [...] in modo che non se ne distingua il capo dalla coda e che venga a creare un diverso disegno musicale rispetto all'originale». ⁵⁸ Analogamente, dal punto di vista testuale i versi sanguinetiani vengono prelevati e ri-usati per creare un nuovo "libretto", ma seguendo una regola precisa: l'artista ha «piena libertà di montaggio fra i materiali» e deve giocare con i testi senza «reverenziali timidezze» ma non può contraffare o modificare le parole originali. ⁵⁹

È tuttavia necessario ricordare che in Sanguineti il «furto» è un concetto in qualche modo preesistente allo stesso *Rap*, dal momento che le «filze di significanti e di allitterazioni» comprese nei versi del libretto risultano essere a loro volta riusi, riprese o «parodie di modelli celebri». ⁶⁰ Come hanno notato alcuni critici, il verso «Rotta è l'alta catena ottenebrante», incipit di *Lirica* e poi di *Rap*, tradisce un legame con l'endecasillabo petrarchesco «Rotta è l'alta catena e 'l verde lauro» (*Canzoniere*, 269), così come il «Se sesso io fossi di sensato sasso», che arriva in *Rap* da *Mimus albus*, parrebbe ricordare il «S'i fosse foco» di Cecco Angiolieri. ⁶¹ Allo stesso tempo, mentre la «donzelletta» di *Lirica* richiama quella leopardiana del *Sabato del villaggio*, il cappellaio del verso di *Ab edendo* «ero il cappello (del cappellaio cappellano, in amore)» potrebbe essere sia un'allusione al cappellaio matto dell'*Alice* di Carroll sia ad Andrea Cappellano, autore di quel trattato – *De amore* – ampiamente ripreso nella *Commedia dell'Inferno*. ⁶² Il gioco di specchi non si esaurisce qui: molti dei lemmi che arrivano in *Rap* attraverso le poesie sanguinetiane sono infatti a loro volta citazioni

⁵⁸ Ivi, p. 91.

⁵⁹ Cfr. *Intervista a Edoardo Sanguineti di Andrea Liberovici*, in *Il mio amore è come una febbre e mi rovescio* cit., pp. 105-122: 109-112.

⁶⁰ G. VINAY, *Il primato dell'«orazione»: 'Rap' di Sanguineti-Liberovici* cit., p. 83.

⁶¹ L. WEBER, *Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti* cit., p. 265.

⁶² E. SANGUINETI, *Commedia dell'Inferno*, Costa&Nolan, Genova 1989, poi ripubblicato da Carocci nel 2005 per le cure di Niva Lorenzini (si vedano, in quest'ultima edizione, le pp. 36-39 e 48). Su questi aspetti rimando anche a L. RESIO, *Dante «compagno di strada». Edoardo Sanguineti e il «romanzo» della 'Commedia'*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2021, pp. 114-115. Non è tuttavia da escludere che, in una poesia dall'evidente connotato erotico come *Ab edendo*, Sanguineti voglia giocare anche sull'accezione triviale del paronimo "cappella", accolto nel 2009 nel *Supplemento al Grande Dizionario della Lingua Italiana* da lui diretto per UTET.

provenienti dalla *Wunderkammer* dell'autore.⁶³ Il dizionario e le schede lessicografiche raccolte nell'arco di una vita costituiscono per Sanguineti un'inesauribile fonte compositiva, da cui trarre elementi da combinare e da montare per dare vita a una lingua poetica «*ficta*» e giocata su «meccanici *collages*». ⁶⁴ Ed ecco allora che, spigolando nella *Wunderkammer*, scopriamo che hanno valore di furto e di citazione non solo le strutture metriche (come l'esempio dell'endecasillabo petrarchesco citato poco fa) o determinate immagini care alla memoria letteraria (la “donzella”, il “cappellaio”) ma persino i singoli lemmi usati – o meglio ri-usati – da Sanguineti nei propri testi. Gli aggettivi “artiglieresca” e “mammellate”, presenti nei segmenti «c'è la bocca manesca artiglieresca» e «Nane mamme mammellate» di *Lirica*, poi trasferiti in *Rap*, arrivano rispettivamente da Luciano Folgore⁶⁵ e da Alberto Savinio.⁶⁶ Come ha notato Allasia, Savinio «fu sempre inesauribile fonte per Sanguineti», il quale non solo confessa in più di un'occasione la propria affinità con l'autore di *Ascolto il tuo cuore, città*, ma riprende dalle sue opere numerosissimi lemmi.⁶⁷ Di provenienza saviniana – e usato per retrodatare il *Grande Dizionario della Lingua Italiana* e il *Grande Dizionario italiano dell'uso* – potrebbe infatti essere anche l'«uranico» citato nel quarto verso di *Mimus albus* e più volte ripreso in

⁶³ Il fondo lessicografico sanguinetiano, che raccoglie oltre 70.000 attestazioni letterarie su schede dattiloscritte e ritagli da quotidiani e riviste, è oggi custodito a Torino presso il Centro Studi Interuniversitario *Edoardo Sanguineti*, ed è attualmente al centro di un articolato progetto di ricerca diretto dalla professoressa Clara Allasia. L'archivio è stato integralmente digitalizzato ed è interrogabile grazie a un database, tuttora in fase di implementazione, che sarà presto reso accessibile al pubblico. Sul Sanguineti “lessicografo” e “lessicomane” si veda innanzitutto C. ALLASIA, «*La testa in tempesta*». *Edoardo Sanguineti e le distrazioni di un chierico* cit., pp. 17-45.

⁶⁴ L. WEBER, *Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti* cit., p. 269.

⁶⁵ Archivio Sanguineti's Wunderkammer (d'ora in avanti ASW), A1112: «manca al GDLI; / L. Folgore, lett. a F.T. Marinetti, 1917 (in C. Salaris, *Luciano Folgore e le avanguardie*, p. 246): “Vita artiglieresca con molti compagni d'arme sparpagliati ora dovunque dalle grandi necessità della guerra”».

⁶⁶ ASW, M757: «Savinio, *Nuova enciclopedia*, p. 212: “la vita un giorno, a chi ha ben meritato, diventa tutta pianura dolcemente mammellata di armoniose collinelle sotto un morbido cielo d'autunno”».

⁶⁷ C. ALLASIA, «*La testa in tempesta*». *Edoardo Sanguineti e le distrazioni di un chierico* cit., p. 29. Su Savinio Sanguineti aveva inoltre pubblicato i saggi *Savinio e Gance*, in «Il Lavoro», 24 settembre 1981, ora in E. SANGUINETI, *Gazzettini*, Editori Riuniti, Roma 1993, p. 178, e ID., *Alberto Savinio*, in *Studi sul Surrealismo*, Officina Edizioni, Roma 1977, pp. 405-431, poi in ID., *La missione del critico*, Marietti, Genova 1987.

Rap.⁶⁸ Nella stessa poesia troviamo ancora «ippopotamico», tratto dall'*Atlantide* di Rapisardi,⁶⁹ e «ipsilonne», “rubato” invece al *Caos del Triperuno* folenghiano.⁷⁰ Il vortice verbale sanguinetiano trascina poi con sé un «catafratto»⁷¹ da *Penisola pentagonale* di Praz, un «logogrifo» collodiano⁷² e ancora un «taburè» dagli *Animali parlanti* di Casti.⁷³

L'arte è sempre allusiva e «un testo non è che un insieme di citazioni», scrive Sanguineti nel 2001,⁷⁴ regalando al lettore-Arianna il filo per non perdersi nello sconfinato labirinto creativo in cui la letteratura “alta” si mescola con la musica “delinquenziale” e il Cinquecento si abbina alla Neoavanguardia con magistrale *nonchalance*.⁷⁵ In Sanguineti, insomma, non c'è «limite all'invenzione (o alla citazione “dell'invenuto”), specie dei composti [...] e dei derivati»: accanto alla ripresa di modelli celebri, le poesie che abbiamo finora preso in considerazione offrono anche un «incredibile inventario di

⁶⁸ ASW, U437: «in GRADIT, nell'accezz. 'del cielo', a. 1960 (Landolfi); A. Savinio, *Ascolto il tuo cuore, città* (1944), p. 278: (all'Osservatorio di Brera): “Sulle tavole della sala vestita di libri, leggo gli uranici titoli di due pubblicazioni ignotissime laggiù sul basso piano di noi terrestri: 'Coelum' si chiama l'una, 'Avventure del cielo' l'altra”;».

⁶⁹ ASW, I1934: «ippopotamico / 'di ippopotamo'; / Rapisardi, *Atlantide*, VI, p. 82: “la tromba ippopotamica torreggia”;».

⁷⁰ ASW, I1929: «ipsilon (ipsilonne) / vedi GDLI (Berni); forse da retrodatare; / Folengo, *Caos del Triperuno*, II (*Opere italiane*, I, p. 241): “la via par che 'n duo branchi vi si faccia, / qual oggi e' greci fingon l'ipsilonne”;». Sulle parole di Folengo nella *Wunderkammer* sanguinetiana rimando a C. ALLASIA, *Da Aretino a Bruno: qualche appunto sul Cinquecento (erotico ed eretico) nella Wunderkammer*, in *EDO500. Edoardo Sanguineti e il Cinquecento italiano*, a cura di A. Ferraro e M.I. Torregrossa, Mimesis, Milano 2020, pp. 55-76, in particolare pp. 71-75.

⁷¹ ASW, I1190: «Praz, *Penisola pentagonale* (1927), p. 143: “se la tradizione del grand tour avesse potuto continuare per quella strada, forse d'insularismo inglese oggi non si parlerebbe più”; p. 146: “abbottonati nel loro catafratto insularismo”;». La citazione è usata per creare la scheda del lemma “insularismo”.

⁷² ASW, R307: «Collodi, *Misteri di Firenze* (1857), ed. Tempesti, p. 24: “non v'era motto, sciarada, rebus, logogrifo che egli non si piccasse d'indovinare alla prima”;». L'attestazione è riportata sulla scheda del lemma “rebus”.

⁷³ ASW, T248: «tabouret (tabourè) (taburè, taburrè) / vedi DEI; / Casti, *Animali parlanti*, VI, 9: “A qualche bestia della prima sfera / far volendosi onor che dia sugli occhi, / per esempio alla Jena e alla Pantera, / d'erbe sopra a un fastel, ma senza fiocchi, / accullatar facevasi, dal che / l'uso ne venne poi del taburè”; / Faldella, *Tota Nerina*, ed. Briganti, p. 91: “con un bel cuscino in più sul taburrè”; / Moretti, *Esame al Conservatorio (Tutte le novelle*, p. 48): “S'avvicinò al pianoforte, sedette sul taburè, e restò lì con le mani intrecciate come se non potesse alzare il coperchio del suo strumento”;».

⁷⁴ E. SANGUINETI, *Per una teoria della citazione* cit., pp. 335, 345.

⁷⁵ A questo proposito rimando ancora al recente volume collettaneo *EDO500. Edoardo Sanguineti e il Cinquecento italiano* cit.

forme possibili (più che reali)»,⁷⁶ la cui origine va rintracciata ancora una volta nell'interesse dell'autore per la tecnica del montaggio, che gli consente di giocare acrobaticamente con la lingua attraverso neoconiazioni «prefissali e suffissali» e forme analogiche di «lemmi in prelievo»⁷⁷ che trovano degno spazio nel suo personalissimo vocabolario.

Teatro, musica, letteratura, lessicomania: in *Rap* si coniugano tutte le passioni di Sanguineti, cinema compreso. E infatti non è un caso che, in una chiacchierata con Liberovici poi pubblicata in calce al volumetto del 1998 che contiene il testo di *Rap* e di *Sonetto*, il poeta paragoni il *libretto* delle due opere a una «sceneggiatura dedotta dal montaggio», uno strumento utile per capire come i testi sono stati organizzati:

E dirò per la millesima volta, come sai, che quello che è essenziale è il montaggio per cui anche parole che hanno una loro struttura semanticamente forte, una volta montate in maniera diversa sono altre parole. È l'organizzazione quella che dà il senso al discorso, quindi è utile, per chi ascolti, avere uno strumento che lo guidi e l'accompagni, che è il *libretto* quale risulta dal lavoro del musicista.⁷⁸

Rap dimostra che il «riuso dell'uso» in Sanguineti non investe solo il contenuto dei testi ma riguarda soprattutto la tecnica con cui i «materiali preesistenti» vengono riutilizzati e montati tra loro. Non sarà forse un azzardo definire questo progetto teatrale a tutti gli effetti un'opera *pop* in cui la contaminazione tra le arti e lo sperimentalismo seguono innanzitutto la direzione indicata dalla lettera "o" del *m.a.n.i.f.e.s.t.o.*: «osare. Osare».

⁷⁶ V. COLETTI, *Storia dell'italiano letterario* cit., p. 457.

⁷⁷ L. WEBER, *Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti* cit., p. 269. Su questo si veda anche C. ALLASIA, «La testa in tempesta» *Edoardo Sanguineti e le distrazioni di un chierico* cit., pp. 25-27.

⁷⁸ *Intervista a Edoardo Sanguineti di Andrea Liberovici* cit., p. 119.

Federico Tiezzi

L'INFERNO SIMULTANEO:
SULLA DRAMMATURGIA DI EDOARDO SANGUINETI

Solo sua Eccellenza Filippo Tommaso Marinetti potrebbe simultaneare e mettere su carta i ricordi che si affacciano nello stesso momento alla mia memoria e che riguardano il mio rapporto con Edoardo Sanguineti. Ma tra tutti questi ricordi che si sovrappongono al pensiero mentale, resta unico quello dell'antologia di poesie *I Novissimi, poesie per gli anni '60*, curata da Alfredo Giuliani, comprato alla stazione di Arezzo (città in cui frequentavo il Liceo-Ginnasio Francesco Petrarca) e che divoravo e ripassavo tornando a casa, in treno, in Valdichiana. Non avevo mai letto niente di simile. Pagliarini, Balestrini, Porta e Sanguineti.

Quando poi, circa vent'anni dopo, scesi alla stazione di Genova per incontrare Edoardo Sanguineti in Università, avevo in mente quel libro e la consapevolezza che ne avevo acquisita di come il mondo giochi la sua partita sul piano del linguaggio. Era il 1989.

Volevo disfare l'antiquato modo di avvicinarsi a Dante (allora come ora il mio scrittore preferito), frutto dell'incontro che ognuno di noi ha avuto col poeta sui banchi di scuola. Desideravo riscoprirlo, svelarlo quasi. E avevo avuto l'idea di realizzare per il Teatro Metastasio di Prato (che voleva continuare l'esperienza laboratoriale iniziata da Luca Ronconi dieci anni prima) la *Divina Commedia* per la scena. Ma avevo bisogno di un ponte, di qualcuno che potesse traghettare me e il futuro pubblico verso un racconto che è un mito fondante della cultura italiana ed europea e che ha la pretesa di abbracciare, con l'umano, tutta la realtà.

Leggevo Pavese, mentre ascoltavo con un orecchio la lezione di greco che con la superiorità del secchione mi permettevo di snobbare: da qualche parte dice che solo attraverso la modernità si attinge e si scopre il passato, o qualcosa di simile – considerazione che da allora non mi ha più lasciato. Così il ponte lo trovai nell'idea di affidare a tre poeti – che sarebbero stati

nell'ordine Sanguineti, Mario Luzi e Giovanni Giudici – la drammaturgia teatrale delle cantiche.

La *Commedia dell'Inferno* di Edoardo Sanguineti non si svolge all'inferno: accade sul palco di un teatro. Basterebbe questo a segnalare lo spazio di manovra che Sanguineti sapeva concedersi come drammaturgo, un ruolo che ha ricoperto più di una volta nella sua carriera, e sempre felicemente, come forse nessun poeta, con l'eccezione di Pasolini e Testori, ha saputo fare – al punto che si potrebbe anche dire che il Sanguineti drammaturgo non ha esiti meno esuberanti del Sanguineti poeta. Penso alle sue versioni dei tragici, esorbitanti ed eccentriche, alle sue feroci e severe *Baccanti*; naturalmente all'*Orlando Furioso* con Ronconi, che seppe essere un cruciale punto di snodo del teatro italiano, con quello spericolato futurismo drammaturgico che portava nella simultaneità il qui e ora del teatro, slegando ogni unità narrativa in una supernova esplosa in frammenti.

Soprattutto poi la *Commedia dell'Inferno*: che trasferimmo appunto sul palcoscenico, e non per metafora; il suo Inferno è show, avanspettacolo, circo, numero, performance; il suo testo possiede una frontalità dichiarata che costituisce lo specifico dello spettacolo: il pubblico è accolto, ricompreso, programmato nell'evento, guidato nei termini di uno spettacolo come rappresentazione. Essendo Sanguineti convinto – come Marcuse, come Debord – che ogni espressione del potere è, di per sé, rappresentazione; ogni potere in atto è spettacolo. E quindi quale spettacolo più grande, quale performance più clamorosa di quella del potere divino, della giustizia in atto nel qui e ora del teatro?

L'operazione principale di Sanguineti sul testo dantesco fu sostanzialmente di togliergli il racconto: non c'è vera e propria discesa, non c'è svolgimento, siamo in una drammaturgia spezzata in orizzontale. Lo spazio di Sanguineti è performativo e modernissimo: sempre simultaneo, anche qui: le cose accadono in uno spostamento dello sguardo che non è progressivo ma ha un andamento altalenante, ricorsivo, rapsodico: eventi e personaggi sfilano secondo la cronologia dell'occhio, ma potrebbero accadere potenzialmente tutti nello stesso tempo, in uno spazio teatrale che funzionasse come un'installazione che si svela man mano, un ingranaggio che si articola mentre si costruisce: l'inferno come rivelazione di un meccanismo. Un procedimento antinarrativo che Sanguineti porta anche nella lingua: smonta l'endecasillabo, gli toglie quel respiro naturale che sta nella prosodia italiana e che lo rende consecutivo; Sanguineti gli toglie i binari e lo priva della sua organica spinta in avanti, ci mette dentro un inciampo, un virus, un singhiozzo statico: non c'è senso dell'andare, si ha l'impressione di un ricadere sempre nello stesso punto. Lo stesso vale per il suo plurilinguismo: i diversi

idiomi, le favelle dantesche che costellano il testo – a cui Sanguineti arriva soprattutto tramite Ezra Pound – funzionano come frastuono, disfunzione esponenziale, non hanno niente di illustrativo: sono chiasso, rumore ermeneutico, eccesso d'interpretazione che culmina in una totale assenza di interpretazione; il troppo del linguaggio che diventa il suo contrario, l'eccesso di teoria che trabocca nell'illeggibilità, nell'incapacità di trovare una strada: si ha l'impressione di essere caduti in una trappola, di abitare un *loop* senza scampo, un cortocircuito dove il tempo ha smesso di funzionare.

Dovessi individuare lo specifico del Sanguineti drammaturgo lo troverei forse proprio in questo: nell'idea della simultaneità che si tramuta in pena, nel castigo filosofico, tutto kafkiano, del soffrire senza capire: il gioco crudele di un Escher postmoderno, dove la compresenza degli eventi costruisce un cerchio senza scampo.

Non c'è forse immagine più netta di questa per rappresentare una forma tragica dell'oggi: la grande macchina del linguaggio che ci ricade addosso, e ci imprigiona in un silenzio fatto di teoria. Non c'è immagine più esaustiva di questa per indicare la macchina dell'Inferno che Sanguineti ha messo in moto: consegnando (a me e agli attori) un *travestimento dantesco* (come recita il sottotitolo) attraverso il quale riescivo a percepire la filigrana del mondo, del nostro mondo, del teatro.

Franco Vazzoler

LE PAROLE DI CARLO GOZZI
(FRA SCHEDE LESSICOGRAFICHE E TRAVESTIMENTI TEATRALI)

I due capitoli su Carlo Gozzi, che possiamo leggere opportunamente di seguito, nella sezione *Musica, teatro e spettacoli* di *Cultura e realtà*, il primo a proposito di *La donna serpente* (1979) e il secondo a proposito di *L'amore delle tre Melarance* (2001),¹ entrambi legati a due occasioni sceniche, rappresentano i due momenti fondamentali dell'interesse di Sanguineti per il drammaturgo veneziano, distinti cronologicamente, ma coerenti fra loro, separati da un arco di tempo abbastanza ampio, entro cui si collocano anche i suoi interessi lessicografici.

Il primo (*'La donna serpente' come fiaba*) era stato pubblicato nel volume del Teatro stabile di Genova in occasione dello spettacolo di Marcucci-Luzati, dopo essere stato letto in un seminario (esiste anche in forma di dattiloscritto con correzioni autografe a penna).² Secondo Sanguineti, la fiaba è innanzitutto oralità che, attraverso la ritualizzazione, è implicitamente teatrale. E la lettura della *Donna serpente* fatta da Sanguineti in quell'occasione, mettendo in evidenza (attraverso Propp e Bettelheim) il carattere dell'archetipo (il meccanismo di divieto e iniziazione) e, quindi, il suo significato pedagogico-psicanalitico (uscire dalla immortalità della natura per entrare nel tempo della storia), individuava il carattere romanzesco (e romantico) della fiaba settecentesca di Gozzi: il romanzesco come mediazione fra puro fiabesco e puro teatrale. In questo modo, secondo Sanguineti, il gioco drammaturgico della fiaba, in apparenza basato sull'alternanza di tragico e comico, si sviluppa attraverso il montaggio e il *collage* di materiali favolistici preesistenti, rovesciandosi in pura "impassibilità":

¹ E. SANGUINETI, *Cultura e realtà*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2010, pp. 280-292.

² ID., *L'amore delle tre melarance*, il melangolo, Genova 2001.

La fiaba come archetipo di ogni racconto possibile, rende l'uomo cosciente di produrre e riprodurre la propria vita, nell'orizzonte storico e sociale. E se non ci sono altre storie, in ultima istanza, è perché questa è la storia dell'uomo. La dimensione di storia e quella pedagogica, psicologica e psicoanalitica, la simbologia sociale e quella sessuale, fanno corpo.³

Recensendo lo spettacolo di Marcucci, sull'«Unità» all'indomani della prima rappresentazione, Sanguineti, alla luce della messa in scena, rileggerà il teatro di Gozzi mantenendo il riferimento a Propp (la metafiaba), ma ne aggiungerà uno a Benjamin: l'«Eterno Infantile. Che ci porta in basso, e indietro», in cui «la nostalgia è nostalgia di futuro, la regressione naturale nasconde l'utopia della storia».⁴

Così, se da un lato cita il De Sanctis della *Storia della letteratura italiana* (il cui giudizio, nella conclusione, è messo fra virgolette: «Gozzi “voleva ristorare l'antico, odiava le novità, e senza saperlo le portava nel suo seno”»),⁵ dall'altro interpreta il “regresso” come indicazione, rovesciata, del futuro: cioè insistendo sulla possibilità che Gozzi offre di rifunzionalizzare, «in nome della nostalgia o in nome dell'utopia», quella che, appunto citando Benjamin, è una delle principali caratteristiche della fiaba: «un prodotto di scarto nel processo della nascita e della decadenza della leggenda».

È, in sostanza, la proiezione di Gozzi verso l'uso che ne faranno le avanguardie novecentesche,⁶ evidentemente seguendo la suggestione di alcune soluzioni spettacolari di Marcucci e Luzzati. Infatti, la recensione, nel cogliere, nella regia di Marcucci, il carattere di inventario di citazione di ogni possibile teatralità, infatti, è interessante proprio per la parte che riguarda la scenografia e i costumi di Emanuele Luzzati, per il quale Sanguineti ha sempre avuto una sincera ammirazione e al quale sembra rendere omaggio, nell'*ekphrasis* dello spettacolo, grazie all'esibizione elencatoria e alle pirotecniche invenzioni di neo coniazioni verbali.

Il risultato che Sanguineti coglie nello spettacolo di Marcucci/Luzzati è, infatti, l'esibizione di tutto il teatro e di tutto il teatrabile possibile, sotto forma di continua citazione: «Tutto si è già visto da qualche parte, da tutte le

³ ID., *Cultura e realtà* cit., p. 284.

⁴ ID., *Pop Settecento*, in «l'Unità», 22 aprile, 1979, da leggersi ora in ID., *Scribilli*, Feltrinelli, Milano 1985, pp. 297-300.

⁵ Ivi, p. 297.

⁶ Cfr. F. VAZZOLER, *Staging Gozzi-Meyerhold, Vakhtangov, Brecht, Besson*, in *Commedia dell'arte in context*, a cura di Christopher B. Balme, P. Vescovo, D. Vianello, University Press, Cambridge 2018, pp. 254-265.

parti, che si è rivisto e rivisto, ma così a questo punto, con tal controsenso lì, forse no, non ancora, non in grado tale».⁷

Una conseguenza dell'interesse di Sanguineti per Gozzi, in questa fase, sarà anche l'inserimento del *Ragionamento ingenuo* (1983) nella collana "Testi della cultura italiana" che Sanguineti dirige per la Costa & Nolan, affidata ad Alberto Beniscelli (autore già della lettura della *Donna serpente* nel volume dello Stabile) e con prefazione di uno dei Novissimi, Elio Pagliarani.

Esiste, poi, un profondo legame fra Sanguineti e il maggior interprete dei testi gozziani sulla scena contemporanea, il regista Benno Besson, allievo di Brecht (in particolare la sua collaborazione al progetto della *Turandot ovvero il congresso degli imbiancatori* negli anni 1953-54).

Materiali relativi alla *tournée* del 1984 di *l'Oiseau vert*, lo spettacolo di Besson ricavato nel 1982 da *L'augellin bel verde*, erano stati raccolti da Sanguineti, inseriti fra i volumi della sua biblioteca e sono conservati presso la Biblioteca Universitaria di Genova.⁸

Besson e Sanguineti si erano incontrati in occasione della presentazione al Festival nazionale dell'Unità di Genova, nel 1978, del *Cerchio di gesso del Caucaso* (due gli interventi di Sanguineti al riguardo, ora in *Scribilli*). In seguito, collaboreranno a proposito della traduzione dell'*Edipo tiranno* di Sofocle/Hölderlin nel 1982 e ai tempi di questa collaborazione gli dedicherà una poesia fondamentale: *La philosophie dans le Théâtre*, (maggio 1982, pubblicata in *Novissimum testamentum*, dove apre la sezione *Fanerografie*),⁹ scritta proprio come dialogo con lui; infine per Besson scriverà *L'amore delle tre melarance*, il «travestimento fiabesco» in cui si misurerà direttamente con il testo di Gozzi, così come è trasmesso dall'*Analisi riflessiva*.

⁷ E. SANGUINETI, *Pop Settecento* cit., p. 298.

⁸ Bug, ES 7352, allegato alla copia di C. GOZZI, *Il ragionamento ingenuo*, a cura di A. Beniscelli, presentazione di E. Pagliarani, il melangolo, Genova 1983 (collocazione: STUDIO ES 852.6 GOZZC 2). Aggiungo questa notizia a quanto ho già scritto sul rapporto fra Gozzi e Besson in «*La philosophie dans le théâtre*». *Travestimento e travestimenti in Edoardo Sanguineti*, in «Poetiche», VIII, 3, 2006, pp. 467-491 e in *Il «travestimento fiabesco e gozziano» di Edoardo Sanguineti: 'L'amore delle tre melarance' per Benno Besson*, in «Problemi di critica goldoniana», XIII, 2006 (Numero speciale: *Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur: un carrefour artistique européen*, a cura di A. Fabiano), pp. 385-398, da leggerli ora entrambi in *Il chierico e la scena. Cinque capitoli su Sanguineti e il teatro*, il melangolo, Genova 2009, pp. 109-129 e pp. 130-150. Il rimando è ancora una volta a F. VAZZOLER, *Staging Gozzi* cit.

⁹ Per una lettura della poesia rimando al mio saggio già citato «*La philosophie dans le théâtre*». *Travestimento e travestimenti in Edoardo Sanguineti*.

Coerentemente con la posizione assunta ai tempi della *Donna serpente*, ora, nello scritto introduttivo, a Sanguineti interessa mettere in evidenza, nella posizione storica di Gozzi, la consapevolezza che sono finiti i tempi della favola come mito, per entrare nell'ambito del comico e dell'ideologico: il mito (e, quindi, la favola) non potrà essere che degradato, pur restandone traccia, a tragicommedia. In questo modo Sanguineti da un lato storicizza Gozzi (nel Settecento «nasce, con evidenza, una società di autodiretti» in cui gli spettatori «sono ormai pubblico per impresari»), dall'altro storicizza la trasformazione che la fiaba ha subito in questo contesto, diventando ambivalente, nel senso detto prima (traccia e degradazione). Lo stesso discorso vale per la Commedia dell'arte «che tenta la sua ultima sortita».

Si tratta, in sostanza, di estrarre dalla contingenza polemica settecentesca e veneziana gli elementi di cristallizzazione schematica (i *topoi* favolistici, i tipi fissi delle maschere) e l'estrema varietà, eterogeneità in cui, in ogni commedia dell'arte e in ogni favola, prendono di volta in volta vita quelle «funzioni» sempre identiche, per cui le «motivazioni polemiche» della sperimentazione gozziana, sono assunte da Sanguineti in funzione di un equivalente polemico (la cultura televisiva al posto del teatro *larmoyant* in martelliani di Chiari e Goldoni), risalendo agli elementi originari della funzione morfologica della fiaba e mantenendo l'«identificazione di “maschera” (della commedia dell'arte)».

Nel travestimento di Sanguineti la realtà contemporanea (di cui i riferimenti alla televisione sono l'aspetto più vistoso) «è trascinata violentemente a contatto» con quanto di favolistico-gozziano è presente nel testo. Il punto di riferimento tematico diventa, infatti, l'invasione pervasiva della televisione (l'orizzonte delle *Melaranche* sanguinetiane è adesso quello del berlusconismo), la «mediazione [...], insieme tematica e formale, del linguaggio televisivo», che condiziona la nostra «percezione della realtà» e «le strutture della nostra fantasia», abbracciando «l'intera esperienza immaginativa e informativa», cioè «la nostra attualità, la più oggidiana possibile, la più urgentemente effimera». I riferimenti alla televisione, infatti, nelle battute dei personaggi, si estendono poi a tutta la cultura di massa, alle mode che dalla televisione derivano, provocano l'ironia, il sarcasmo, la satira, in una sorta di grande «sberleffo contemporaneo».¹⁰

Nel travestimento questa ipotesi critica diventa inevitabilmente corpo-corpo con il testo (anche se si tratta di un testo particolare, essendo l'o-

¹⁰ M.G. GREGORI, in «l'Unità», 31 luglio 2001 cit. in *Teatro in Italia anno zero?*, in «il palatologo», XXIV, 2001, p. 201.

originale, l'*Analisi riflessiva*, non il copione, ma il racconto a posteriori dello spettacolo), fra citazione e travestimento nella chiave della celebrazione della morte delle maschere e della fiaba: le *Melarançe* di Gozzi sono, storicamente, «cerimonia funeraria» della Commedia dell'arte e «degradazione» dell'«archetipo solenne della fiaba».

Dal punto di vista della struttura della *pièce*, Sanguineti, infatti, si pone con un atteggiamento di totale fedeltà al canovaccio ricavabile dall'*Analisi riflessiva*: la storia, i personaggi, i *gags* sono gli stessi di Gozzi, chiaramente “in citazione”, riprese nella messa in scena di Besson.¹¹

L'effetto cercato – come spiega lo stesso Sanguineti nella premessa al suo testo¹² – è quello di una estremizzazione della teatralità, di una teatralità al quadrato (per Sanguineti «un estremizzato teatro nel teatro»).

Segno ne è il suo modo di accostarsi proprio alla scrittura gozziana: Sanguineti, pur seguendo tutto il dettato didascalico di Gozzi, si dispone semplicemente ad «allestire il materiale verbale», compiendo quello che lui stesso definisce un «cammino a ritroso» volto a depurare il nuovo testo da qualsiasi indicazione spettacolare («il passato della messa in scena, anno 1761»).

Appare logica, in questa prospettiva, la scelta di conservare le parti già scritte da Gozzi in martelliani (le “tirate” di Morgana e di Celio) che, ora ricontestualizzate, «al nostro orecchio, comportano un effetto che è, a un tempo, puerile e comico, marionettistico e filastrocchresco, e insomma, ancora una volta, fa mascheratura e favolosità». Il martelliano è utilizzato poi – salvo «il ricorso, per particolari coloriture, a diverse soluzioni specifiche (e si può all'occasione spaziare dal sonetto alla terzina), comunque in versi» (ma c'è anche una parte di Celio in prosa), con lo stesso effetto di «straniamento» – per la trasposizione in battute e in dialoghi fra i personaggi di quelle parti “all'improvviso” dei personaggi che sono riassunte nel “racconto” gozziano, realizzando così un gioco di intarsi fra i brani originali gozziani e quelli reinventati da Sanguineti in martelliani, prendendo a contrappello, per restarle apparentemente fedele, la *pièce* originale di Gozzi, con una operazione diversa da quella compiuta sulle ottave ariostesche nell'*Orlando* ronconiano e sulle terzine dantesche della *Commedia dell'Inferno*, dove Sanguineti aveva proceduto a una sorta di riformulazio-

¹¹ Cfr. anche C. MERLI, *Il teatro mette in gioco la realtà: un «travestimento fiabesco» da 'L'amore delle tre melarançe'*, in *Studi gozziani*, a cura di M. Cambiaghi, CUEM, Milano 2006, pp. 183-212.

¹² E. SANGUINETI, *La maschera e la fiaba*, in ID., *L'amore delle tre melarançe* cit., pp. 7-14.

ne (Ariosto) e “disintegrazione” (Dante) dell’endecasillabo, sganciandolo dal sistema di rime originario.¹³

Antonietta Grignani ha messo in evidenza, nel travestimento, i manierismi simil-settecenteschi introdotti da Sanguineti, come le «esibizioni di cortesia da reggia e da teatrino», in cui affiorano lacerti del testo gozziano e pseudocitazioni dialettali; ma anche neologismi gergali che spesso rivelano il culture del vocabolario, appunto il lessicografo/lessicomane.¹⁴

E appare chiaro, allora, come i cataloghi, in cui la Grignani mette in evidenza l’uso della rima, delle allitterazioni, le catene di prefissi (col loro effetto di cantilena), le derivative e i bisticci, siano tutti elementi che risalgono alla tradizione della poesia comica, a cui si rifà il Carlo Gozzi non solo delle *Fiabe*, ma anche (soprattutto?) della *Marfisa Bizzarra*, modernizzata nei contenuti e in rapporto agli usi linguistici del Sanguineti poeta, contribuiscono qui non alla sliricizzazione e alla spoetizzazione della poesia, ma potenziano, con operazione analoga ma opposta, la teatralità del teatro. Piuttosto che «speciale declinazione del *teatro-di-parola*», come la stessa Grignani lo definisce, metalingua per un metateatro.

Tuttavia, non è possibile individuare riprese lessicali puntuali, a parte le esplicite citazioni, o calchi precisi del testo di Gozzi, sia nel travestimento, sia negli interventi critici.

Né sono riuscito a ritrovare note di lettura nei volumi delle opere di Gozzi presenti nella sua biblioteca (per quel che fino a ora ho potuto vedere, tranne forse a p. 328 della *Donna serpente*, dove è sottolineata l’espressione «il manco orecchio»).

Se nel travestimento – se ho visto giusto – Sanguineti non utilizza direttamente il lessico gozziano e preferisce reinventare una propria lingua (o rimanere fedele alla propria lingua poetica), l’interesse delle schede lessicografiche gozziane non può prescindere dalle caratteristiche della lingua di Gozzi, una lingua, come quella dei Granelleschi, «di marca arcadica accademico-faceta», caratterizzata da «una vivacità che sconfinava spesso nella bizzarria e non nascondeva la sua predilezione per la tradizione comica

¹³ «Si trattava di erodere il testo dantesco, dissestarlo metricamente, sottoporlo a contrazione, per ottenere il massimo dell’espressività gestuale, fonica, visiva», N. LORENZINI, *Nota al testo*, in E. SANGUINETI, *Commedia dell’Inferno. Un travestimento dantesco*, Carocci, Roma 2005, p. 105.

¹⁴ M.A. GRIGNANI, *Sanguineti-Gozzi: un travestimento (anamorfosi) da canovaccio*, in «il verri», n. 29, ottobre 2005, pp. 50-63.

e bernese, lontana dal solco classicistico della linea bembesco-salvianese della Crusca».¹⁵

Ovviamente Carlo Gozzi non poteva rimanere estraneo all'interesse lessicografico di Sanguineti,¹⁶ come dimostrano alcuni degli articoli poi raccolti nei *Giornalini*, in *Scribilli* e in *Ghirigori*. In particolare per quanto riguarda Carlo Gozzi, già da una nota a proposito del *Grande Dizionario Storico della Lingua italiana* edito da UTET, risulta quell'attenta lettura delle *Memorie inutili* e della *Marfisa bizzarra*, che è alla base delle indicazioni delle schede e porta il Sanguineti lessicografo a individuare almeno due prime attestazioni gozziane (anzi – come scrive Sanguineti – «carlogozziane»):

è curioso che per *montenegrino*, piuttosto, si voglia indugiare sino all'attestante D'Annunzio. I montenegrini, al minimo, stanno già di casa nelle *Memorie inutili* di Carlo Gozzi, e tanto fieramente da esservi proclamati più fieri dei morlacchi, che pure non scherzano. [...] Dalla carlogozziana *Marfisa bizzarra* (IV, 45) c'è da estrarre, se mai, *metaforaccia*, più anziana di quella adottata via De Amicis, e che sta in versi in cui, spregiativamente si accoppia a «frasi alla lombarda».¹⁷

E, infatti, *montenegrino* e *metaforaccia* trovano riscontro, con tanto di citazione ampia del contesto, nelle relative schede.¹⁸ Sarà utile, intanto, dare un'occhiata alle «fonti», cioè alle opere di Carlo Gozzi da cui Sanguineti trae i suoi esempi: *Memorie inutili* (53); *Marfisa*, compreso *A' lettori* (80), *Traduzione del Fajel* (1), *Parere, o sia lettera di C. Gozzi e dei Granelleschi* (8): fra le *Fiabe*, in cui è sempre segnalato il personaggio che parla: *Augellin* (13), *Il mostro turchino* (1).

Nella biblioteca di Sanguineti mancano sia la *Marfisa*, sia le *Memorie inutili*, mentre per le fiabe sono presenti solo note di lettura relativa alla *Donna serpente* (in relazione ai passi citati e a cui fa riferimento nel saggio *'La donna serpente' come fiaba* nell'esemplare dell'edizione dei *Classici italiani*, (Serie

¹⁵ G. FOLENA, *L'italiano in Europa*, Einaudi, Torino 1983, p. 120; per la bibliografia progressiva cfr. C. GOZZI, *La marfisa bizzarra*, a cura di M. Vanore, Marsilio, Venezia 2015, p. 598.

¹⁶ Siamo qui per questo e mi sembra superfluo citare qui estesamente i contributi di Clara Allasia.

¹⁷ E. SANGUINETI, *Lettera emme*, in «Paese sera», 1° marzo 1979, da leggersi ora in *Scribilli* cit., p. 278.

¹⁸ Archivio Sanguineti's Wunderkammer (d'ora in avanti ASW), M1745, M2915.

2, nn. 36-37) dell'Istituto editoriale italiano, [Milano s.d., ma 1914], con un discorso di Rosolino Guastalla.¹⁹

La predominanza della *Marfisa* (e delle relative annotazioni autoriali) e, sebbene in misura leggermente minore, delle *Memorie inutili*, è spiegabile con le caratteristiche della lingua di Gozzi messe in evidenza da Folena e più recentemente negli studi di Tomasin²⁰ e di Laura Nascimben,²¹ oltre che, per quanto riguarda il poema, nel commento alla recente edizione di Marta Vanore, confermata anche dalle coincidenze, in alcuni casi, con gli esempi tratti dalla tradizione toscana precedente (Pulci e Michelangelo Buonarroti jr), come nei casi in cui Sanguineti propone l'aggiunta dell'esempio di Gozzi a precedenti attestazioni («è anche in C. Gozzi...», «conviene aggiungere la testimonianza e l'esplicazione di C. Gozzi»):

sonneforoso

in TB, la forma *sonniferoso* (Buonarroti il Giovane);

C. Gozzi, *Memorie inutili*, I, 12 (I, p. 89): «Un nobile illirico (...) sedeva in un canto di quell'anticamera sonneforoso, quasi dormendo»;²²

villeggiatore

da registrare con A. Genovesi, lett. a R. Sterlich, 27 ottobre 1753 (*Autobiografia*, p. 75): «Sarebbe solo a desiderarsi che gli abitanti di quei beati colli (...) gli rendessero un poco più praticabili coll'accomodamento della strada; cosa che richiamando sì gran numero di villeggiatori, potrebbe di molto accrescere i loro commodi, ed ingentilir la loro vita»; (è anche in C. Gozzi, *Memorie inutili*, I, p. 106, a. 1780);²³

¹⁹ Bug, ancora senza collocazione, n. inventario: ES 000010541.

²⁰ «Ampio è, dunque, il contingente dei termini ereditati dalla letteratura burlesca toscana tre-quattrocentesca, cioè da quella produzione sul modello dei cui massimi *auctores*, Burchiello e Pulci, Gozzi aveva concepito opere come la *Tartana* e la *Marfisa*», L. TOMASIN, «*Scrivere la vita*». *Lingua e stile nell'autobiografia italiana del Settecento*, Cesati, Firenze 2009, p. 150.

²¹ «*La Marfisa bizzarra* è l'opera a cui Gozzi affida il suo rapporto con la storia delle parole, la storia delle idee e la storia del costume, e in cui si confronta, attraverso la letteratura, con il rinnovamento linguistico-culturale del Settecento», L. NASCIMBEN, *Gozzi e la Crusca*, in *La nascita del Vocabolario*, Atti del Convegno per i quattrocento anni del «Vocabolario della Crusca» (Udine, 12-13 marzo 2013), a cura di A. Daniele e L. Nascimbeni, Esedra, Padova 2014, p. 135.

²² ASW, S3770.

²³ ASW, V720.

ridacchiare

manca al DEI; vedi TB;

Riccoboni, *Dell'arte rappresentativa* (1728), IV (in Engel, p. 215): «niente è più gelato / che il veder te giulivo ridacchiando, // e l'uditorio tristo ed annojato»;

C. Gozzi, *Marfisa bizzarra*, v, 54: «Un gran rumor venìa su per la scala, / un ridacchiar femminile e maschile»;²⁴

In quest'ultimo caso si può, ulteriormente, segnalare la vicinanza con il precedente di Riccoboni. Ma, tranne questi casi, si tratta sempre della segnalazione e della proposta di nuove prime attestazioni o di retrodatazioni, anche con nuove accezioni («nell'accezione non registrata di C. Gozzi») e a questo proposito va rilevato che quello delle retrodatazioni e delle prime attestazioni gozziane mi pare un capitolo fin qui trascurato negli studi sulla lingua di Carlo Gozzi. Ecco così registrati da Sanguineti:

accigliamento

in GDLI, la prima attestazione è di Papini;

C. Gozzi, *Marfisa bizzarra*, IV, 5: «Ma ciò che più di tutto fa stupire / è che i ragionamenti più divoti / e più morali e santi in sul garrire, / gli accigliamenti a tempeste e tremuoti, / il chiamar quelli 'giuste celesti ire', / il far digiuni, il far proteste e voti, / e l'annodar dell'una all'altra mano, / fossero azioni del traditor di Gano»;

Scott, *Kenilworth*, tr. Gaetano Barbieri, Parma 1829, I, 1, p. 37: «E v'assicuro, qui si guardano per traverso quelle persone, che per coprire il loro accigliamento fanno discendere a mezzo volto il cappello, come se fossero sospirosi dei tempi andati, ed incapaci di sentire il ben presente, di cui godiamo, grazie al cielo, sotto il governo della buona regina Elisabetta, che Dio ci benedica e conservi»;²⁵

sbrigliatezza

in TB, senza attestazioni; nel DEI, sec. XIX; C. Gozzi, *Memorie inutili*, I, 11 (I, p. 87): «Posso vantare senza esagerazione d'aver fatto il miracolo di non aver mai giuocato che piccioli giuochi, di non essermi mai abbandonato alle sbrigliatezze della lussuria»;²⁶

²⁴ ASW, R765.

²⁵ ASW, A3400.

²⁶ ASW, S450.

sputacchiata

‘sputo’, sf.;

C. Gozzi, *Marfisa bizzarra*, VII, 79: «Turpino scrive che le sputacchiate, / a questa distinzione tra Pietro e Cristo, / furon tremila cento e settantotto»; (nelle annotazioni, p. 340: «Gli applausi, che si fanno nelle chiese di Venezia a’ predicatori e alle fanciulle che cantano nei pii conservatorii musicali, quando piacciono, sono di raschiamenti universali delle trachee e un gran sputacchiare catarroso degli uditori»);²⁷

stonamento (stuonamento)

‘stonatura’; nel DEI, sec. XIX;

C. Gozzi, *Memorie inutili*, I, 11 (I, p. 85): «l’ amico sciolse de’ canzoncini vil-
lerecci con una voce franca (...), e con de’ stuonamenti da far vergogna alla
musica italiana»;²⁸

barambagola

‘grinza, ruga, specialmente del mento’ (Turchi);

C. Gozzi, *L’ Augellino belverde* (1765, ed. 1772), II, 6, p. 47: «Possenti ba-
rambagole, / per voi son temerario...» (Brighella, alla vecchia Tartagliona);²⁹

bevagno

‘bevitore’;

C. Gozzi, *Marfisa bizzarra*, XII, 148: «Trovaron elmi assai da’ ferravec-
chi, / venduti a peso da’ staffer bevagni»;³⁰

Fra queste, abbiamo anche parole composte, come:

fruttivendolo

in GDLI, la prima attestazione è di Nievo; nel DEI, sec. XIX;

C. Gozzi, *Memorie inutili*, I, 2 (I, p. 42): (delle «ragazzesche fatiche mie let-
terarie») «È probabile che de’ salsicci e de’ fruttivendoli sieno stati i loro
giusti carnefici»;³¹

²⁷ ASW, S4325.

²⁸ ASW, S4729.

²⁹ ASW, B0545.

³⁰ ASW, B1087.

³¹ ASW, F1338.

concomica

concomico

non registrato; è in C. Gozzi, *Memorie inutili* (1798), II, 12 (I, p. 308): «Tro-
vava la meschina onorata, morigerata, di abilità, e parevami ch'ella dovesse
partecipare de' favori che godevano tutte le sue concomiche. Scorgeva esse-
re ciò necessario per lei e per me»;³²

toccaferro

datato 1879; databile 1772, con C. Gozzi, *Augellin belverde* (1772), p. 45:
«Giuocheremo ogni giorno a gatta cieca / tocca ferro, a romper la pignat-
ta, / e ti divertirai»;³³

Possono avere un particolare interesse, rispetto agli usi linguistici dello
stesso Sanguineti (del poeta, ma anche del critico), le registrazioni dei su-
perlativi:

toscanissimo

manca al DEI;

C. Gozzi, *Parere, o sia lettera* (1758), p. 130: «Sturatevi gl'orecchi a questi
due versi toscanissimi, che trattano di lingua»;³⁴

dei nomi o aggettivi alterati (diminutivi, accrescitivi, vezzeggiativi, dispre-
giativi):

anitretta

da 'anitra'; C. Gozzi, *Marfisa bizzarra*, V, 47: «Con le man dietro passeggia, e
pur chiede / agli staffier, che sono alla vedetta, / se comparir nessuno ancor
si vede; / poi ripasseggia come un'anitretta»;³⁵

amaretto

'lieve sapore amaro', sm.; manca al GDLI, in questa accezione;

C. Gozzi, *Memorie inutili*, I, 11 (I, p. 82): «L'emulazione nel coraggio del-
la nazione italiana e della nazione illirica, ch'hanno sempre un occulto ama-
retto di disapprovazione, cagiona spesso in que' paesi de' brutti cimenti»;³⁶

³² ASW, C2995.

³³ ASW, Retro2004.

³⁴ ASW, T1324.

³⁵ ASW, A4192.

³⁶ ASW, A2785.

accidentino

da 'accidente'; dim.;

C. Gozzi, *Marfisa bizzarra*, III, 30: «e mille accidentin non posi in rima»;³⁷

accidentuzzo

C. Gozzi, *Memorie inutili*, I, 4 (I, p. 50): «Quella notte mi rimase fitta nella mente per un accidentuzzo che m'avvenne»;³⁸

coduzza

in TB, *coduccia* (non registrato in GDLI);

C. Gozzi, *Marfisa bizzarra*, XI, 43: «con la parrucca come una matassa / di lin, non ripurgata o ribollita, / che per le guance penzolava bassa, / con la coduzza dietro di tre dita»;³⁹

caratteraccio

in GDLI, la prima attestazione è di Collodi; in TB, senza attestazioni; C. Gozzi, *Marfisa bizzarra*, I, 69: «Io non iscopro in questi nuovi fogli / e in queste farse dette oggi esemplari / che debolezze e mal condotti imbrogli, / caratteracci arditi, e truffe e baci, / e tradimenti ai mariti e alle mogli; / poi sermon lunghi per porre i ripari»; I, 81: «Ma ragion fate, il primo canto sia / una commedia di caratter nuova, / che andate poi lodando per la via, / bench'altro in essa alfin non ci si trova / che di caratteracci una genia, / e vi tien per tre ore e nulla prova»;⁴⁰

debitaccio

in GDLI, la prima attestazione è di Giacosa;

C. Gozzi, *Marfisa bizzarra*, VI, 62: «Que' debitacci vostri, che a' mercanti / promettete pagar, defunto Namò, / li saprà vostro padre tutti quanti; / vi fo diseredar per quanto io v'amo»;⁴¹

inutilaccio

da 'inutile';

C. Gozzi, *Marfisa bizzarra*, VI, 67: «Il sir di Montalbano la mattina / era eloquente e buon uffiziatore, / ma dopo il pranzo egli era una cantina / di vino, inutilaccio ed in furore»;⁴²

³⁷ ASW, A4531.

³⁸ ASW, A4532.

³⁹ ASW, C2606.

⁴⁰ ASW, C1230.

⁴¹ ASW, D132.

⁴² ASW, I681.

italianaccio

manca al GDLI;

Soffici, lettera a Carrà, da Poggio, 22 maggio 1913, in Carrà-Soffici, *Lettere*, p. 12: «Lavoro con più calore e più lena sapendo che le mie perle buone o cattive non andranno più ormai invariabilmente innanzi a porci ed altri italianacci moderni!»;

C. Gozzi, *Memorie inutili*, II, 19 (I, p. 354): «Ella mi compiange di vedermi nel mezzo a questi comici italianacci»;⁴³

di parole composte con suffissi:
del tipo in *-esco*:

arlecchinesco

in GDLI, la prima attestazione è di Tommaseo (in TB);

C. Gozzi, *Memorie inutili*, I, 7 (I, p. 65): «ebbero invidia d'una scena arlecchinesca ch'io aveva sostenuta, e ch'essi non avevano avuta la fortuna di rappresentare in mio luogo»;

Calzabigi, *Lulliade*, VI, 27 (p. 146): «e ginocchio a ginocohio / sedeale avanti, in lieta cera e fresca, / un giovin di sembianza arlecchinesca»;⁴⁴

cappuccinesco

in GDLI, la prima attestazione è di Foscolo;

C. Gozzi, *Marfisa bizzarra*, annotazioni, ad. v, 117, p. 337: «Il giuoco dell'“undici” (...) è un giuoco cappuccinesco e da solitario»;⁴⁵

ragazzesco

C. Gozzi, *Memorie inutili*, I, 2 (I, p. 41): «Un viaggio ch'io feci, e un allontanamento dalla mia casa di tre anni, e le rivoluzioni che nacquerò nella mia famiglia nel triennio della mia lontananza, fecero cadere tutte le ragazzesche fatiche mie letterarie, che lasciai in un monte, in quel smarrimento che meritavano»; I, 11 (I, p. 81): «Oltre a che non interesserebbe la minuta storia del mio ragazzesco coraggio esposto in molti cimenti nella Dalmazia, mi vergogno a confessare delle mie bravure, che non furono altro che insensate e forsennate imprudenze»;

Calzabigi, *Lulliade*, Annotazioni al c. VI, p. 297: quelle “marinesche” e “zapiane” delicatezze di ricercata ragazzesca lascivia»;

⁴³ ASW, I2206.

⁴⁴ ASW, A3641.

⁴⁵ ASW, C1217.

Leopardi, lett. A Pietro Giordani, da Recanati, 9 dicembre 1817: «Seguita la difesa di Giacomo Leopardi accusato di politica ragazzesca verso un amico» (il Giordani stesso);
manca al DEI e al TB;⁴⁶

romanzesco

agg.; in senso strettamente letterario, TB lo attesta in Gravina (cfr. DEI); mancano attestazioni per usi traslati;

C. Gozzi, *Memorie inutili*, I, 3 (I, p. 44): «Questa femmina di fervida e volante immaginazione, e perciò abilissima a' poetici rapimenti, volle per i stimoli d'un buon animo, misti con quelli dell'ambizione e della presunzione che aveva della sua attività, inoltrarsi a regolare le cose domestiche disordinate; ma i suoi progetti e gli ordini suoi non poterono uscire da' ratti romanzeschi e pindarici»; I, 11 (I, p. 84): «Il signor Massimo si volse a me dicendo che, fatta la notte, doveva seguirlo col mio chitarrino, e la mia intrepida condiscendenza romanzesca rispose che l'avrei seguito assolutamente»;

Foscolo, *Notizia bibliografica* (1816), in *Ortis*, p. 529: «queste così fatte sono le teste ridicole che hanno titolo di *romanzesche*, copie femminine viventi del modello de' Saint Preux e di altri raffinatori di purissima corruttela»; p. 530: «Non pare che nell'*Ortis* le donne di misero spirito e di tepido cuore ritroveranno incitamenti a di venire *romanzesche*»;⁴⁷

anche in averbi:

bernescamente

'alla maniera del Berni';

C. Gozzi, *Memorie inutili*, I, 2 (I, p. 39): «Le di lei preghiere mi commossero, ed ho servita io la signora Angela bernescamente, nel modo che segue» (a proposito della composizione di un sonetto, *Alla vedova d'un cagnolino*);⁴⁸

romanzescamente

in TB, senza attestazioni;

C. Gozzi, *Memorie inutili*, I, 10 (I, p. 77): «Fui attentissimo a' miei militari doveri, e sono certo che, se fosse avvenuto un cimento di guerra, mi sarei esposto da ragazzo romanzescamente onorato a morir martire della patria, della mia gloria e delle mensuali trentotto lire»;

⁴⁶ ASW, R0153.

⁴⁷ ASW, R1230.

⁴⁸ B1035.

Giusti, lett. a Domenico Martini, da Firenze, 6 febbraio 1838 (*Epistolario*, I, p. 150): «Caro amico, mille merdoni alla mia indolenza: la penna era muta (per dirla romanzescamente) ma il cuore parlava di te»;⁴⁹

suffissi del tipo *-ata*:

vergheggiata

‘colpo di verga’;

C. Gozzi, *Memorie inutili* (1780), I, 2 (I, p. 35): «conveniva salire la bestia, sofferire qualche vergheggiata in sulle gambe, galleggiare e correre senza riflettere al pericolo de’ stinchi e del collo»;⁵⁰

trombonata

datato 1875; databile 1797, con C. Gozzi, *Memorie inutili* (1797), I, 13 (I, p. 94): «Mi risovvenne in quel punto il pericolo che aveva corso delle trombonate per di lei cagione»;⁵¹

parole composte con prefissi:

in *-dis*

disalveare

in GDLI, non è registrata l’accezione figur.;

C. Gozzi, *Marfisa bizzarra*, VI, 8: “Filinor lesse ed ebbe un gran piacere, / e disse: – Io vengo; – e prima volle a Gano / la carta e l’avventura far palese, / per non disalveare dal Maganzese”;⁵²

⁴⁹ ASW, R1228. Sfugge però all’attenzione di Sanguineti l’avverbio «ragazzescamente», derivato dal pur registrato «ragazzesco», per cui si veda l’osservazione di Tomasin: «parimenti originale è la formazione del composto ragazzofilosofico I. 41, [...] coniata in un passo» ancora una volta autoironico: l’espressione «parvemi ragazzescamente filosofando» usata in I. 40 è riecheggiata nella pagina successiva dal commento: «Mi riconfermai nel riflesso ragazzofilosofico che aveva fatto» I. 41». A sua volta, però, Tomasin non coglie l’analogia con l’alfieriano «giovanilmente plutarcheggiano» di *Vita*, I, epoca III, cap. VIII (V. ALFIERI, *Vita*, a cura di G. Dossena, Einaudi, Torino 1967, p. 95).

⁵⁰ ASW, V392.

⁵¹ ASW, T2131.

⁵² ASW, D0809.

in *-in*:

inarcare

detto di pistole;

C. Gozzi, *Memorie inutili*, I, 11 (I, p. 85): «Senza muovere un passo, inarcammo le nostre pistolette verso la squadra mascherata» (p. 86: «Ritornando al nostro verso con un passo da risoluzione, e trovando di nuovo i lor due nimici galletti temerari colle pistolette inarcate e in guardia, pensarono che fosse meglio l'oltrepassare e il ritirarsi senza più lasciarsi vedere»);⁵³

indamascato

C. Gozzi, *Memorie inutili*, I, 7 (I, p. 63): «Aveva veduti fuori dal casotto indamascato de' servi affaccendati, che apparecchiavano de' rinfreschi acquatici, e una gran sete mi molestava» (si parla di «una gran sala di legnami, adobbata di bei damaschi»);⁵⁴

Dal punto di vista del Sanguineti lettore di Gozzi, è possibile fare qualche osservazione supplementare: se, in generale, è piuttosto ampia la citazione del contesto in cui si inserisce il lemma, trovo di un certo interesse il fatto che Sanguineti contestualizzi il lemma *apostrofare* all'interno delle polemiche linguistiche settecentesche, utilizzando tanto la risposta di Gozzi, quanto l'osservazione di Bettinelli a cui si riferisce:

apostrofare

tr.; in GDLI, Beltramelli (erronea l'indicazione del DELI); da retrodatare; Bettinelli, *Raccolte* (1751), II, 48: «Ma poi che alfin, come il poeta debbe, / ho pur l'Italia apostrofata anch'io, / l'empio stuol lascio, che più sempre crebbe / di nemici al Buongusto e al biondo Dio»; in nota, il Bettinelli (*Poemi didascalici*, p. 359): «*Apostrofare* è voce usata per bisogno, e lo scherzo mira all'uso di varj poeti in altri tempi, massimamente di guerre, che canzoni e sonetti empievano di *Italia mia, Italia, Italia*»; (l'uso del vocabolo è biasimato nel *Parere, o sia lettera*, 1758, di C. Gozzi e dei Granelleschi, p. 118, dove «*Apostrofare* per parlare con apostrofe» è indicata come una delle voci, impiegate dal Bettinelli nelle *Raccolte*, «affatto nuove, e ignote al *Vocabolario*»);⁵⁵

⁵³ ASW, I772.

⁵⁴ ASW, I965.

⁵⁵ ASW, A3760.

o *cacoete*, anche qui accostando Gozzi a Bettinelli e risalendo («le *Raccolte* recano un'epigrafe da Giovenale (Sat. VII, 51-5 2: "tenet insanabile multos / scribendi Cacoethes"») alla fonte latina:

cacoete

manca al GDLI; personaggio delle *Raccolte* (1751) del Bettinelli, «in cui raffigura il Poeta una Divinità, che move universalmente gli Uomini a far troppo, o troppo presto, o con troppa avidità qualunque cosa si sia nel trovamento delle arti, in fondar leggi, maneggiar guerre, scoprire paesi, governar regni, e conquistarne di novelli» (C. Gozzi e Granelleschi, *Parere, o sia lettera*, 1758, p. 108); le *Raccolte* recano un'epigrafe da Giovenale (Sat. VII, 51-5 2: «tenet insanabile multos / scribendi Cacoethes»); vedi *cacoetico*, *cacoeteo*; Bettinelli, *Raccolte*, I, 23: «La nova Dea, ma pur quant'altra mai / possente in cielo e nel profondo Lete, / (benché in Natale Conti nol trovai) / dagli antichi fu detta Cacoete; / né miglior nome ritrovar non sai, / Crusca, e voi che la Crusca in pregio avete, / poiché foja, furor, frega, prurito / quella proprio non è che avete udito»; e *passim*;⁵⁶

Così alcune proposte di aggiunte di esemplificazioni, contengono una cripto interpretazione, soprattutto nell'aggiungere il "basso" (Gozzi) ad esempi "alti" (Parini, Foscolo), cronologicamente vicini, dell'uso antonomastico dei nomi propri:

Frine

'cortigiana'; in DEI, Parini; si può accostare la testimonianza di Carlo Gozzi; C. Gozzi, *Marfisa bizzarra*, v, 99: «Di ott'anni è civettina divenuta: / si udia suonar per tutto: – Oh cara! oh cara! – / onde Artemia si gonfia e va superba / della sua figliuoletta Frine in erba»;⁵⁷

dulcinea

in GDLI, la prima attestazione è di Foscolo (in GDLI, sec. XIX); C. Gozzi, *Memorie inutili* (1798), I, 11 (I, p. 84): «Si armammo del nostro brando, di due pistolette e si piantammo nella strada maggiore, ch'era lunga e diritta, sotto alle finestre della Dulcinea promessa sposa»;⁵⁸

⁵⁶ ASW, C1057.

⁵⁷ ASW, F1252.

⁵⁸ ASW, D1357.

L'autocommento della *Marfisa* è utilizzato per approfondire il significato di locuzioni che hanno altre attestazioni più antiche, come:

albanese, messere; in GDLI, attestazione di Pulci, e esplicazione di Varchi; conviene aggiungere la testimonianza e l'esplicazione di C. Gozzi; C. Gozzi, *Marfisa bizzarra*, VIII, 30: «ei rivolge il discorso ad altra cosa, / facendo il sordo o albanese messere»; annotazioni, p. 340: «“Far albanese messere” è proverbio toscano antico, e vale finger di non capire»;⁵⁹

ciocca

ciocca di cristallo, 'lampadario';

C. Gozzi, *Marfisa bizzarra*, V, 44: «e ciocche di cristallo risplendente, / non dico del Briati che non c'era, / ma di Buemmia cariche di cera»; annotazioni, p. 336: «Giuseppe Briati muranese fu benemerito inventore privilegiato in Venezia della pasta del terso cristallo, e particolarmente di ciocche magnifiche da illuminare le sale de' gran signori, i teatri e le vie in occasione di solennità»;⁶⁰

conservatorio

la transizione tra il significato di 'educandato' e quello di 'istituto musicale' si coglie perfettamente in C. Gozzi;

C. Gozzi, *Marfisa bizzarra*, annotazioni, ad VII, 79, p. 340: «Gli applausi, che si fanno nelle chiese di Venezia a' predicatori e alle fanciulle che cantano nei pii conservatorii musicali, quando piacciono, sono di raschiamenti universali delle trachee e un gran sputacchiare catarroso degli uditori»;⁶¹

cucchier

'tipo di carrozza';

C. Gozzi, *Marfisa bizzarra*, annotazioni, ad VII, 321 p. 339: «“Svimèr”, “landò”, “cucchier”, “cudesime” ed altri nomi, che non si trovano nel vocabolario della Crusca, sono carrozze posteriori alla compilazione del detto vocabolario, ma carrozze in costume a' tempi nostri, introdotte dalla mollezza e dal lusso, giunte dalla Francia, dalla Germania e dall'Inghilterra in Italia»;⁶²

⁵⁹ ASW, A1331.

⁶⁰ ASW, C2242.

⁶¹ ASW, C3168.

⁶² ASW, C3896.

stigmatate (stimate, stimate)

fare le stigmatate;

vedi TB; alle attestazioni ivi raccolte, conviene aggiungere la testimonianza e l'esplicazione di C. Gozzi;

C. Gozzi, *Marfisa bizzarra*, VIII, 19: «e le stimate fece con le mani, / giunta a Marfisa, e disse: – Ho degli arcani»; annotazioni, p. 340: «Modo usato da Luigi Pulci nel suo poema del *Morgante*, forse tratto dall'attitudine in cui è dipinto san Francesco dalle stimate, con le braccia e le mani aperte in atto di preghiera» (vedi Pulci, *Morgante*, XXI, 122: «Quel messaggio le stimate faceva»);⁶³

Lo stesso discorso vale per denominazioni legate alla gergalità, all'oralità, come:

bolognese

'libretto di cabala del lotto';

C. Gozzi, *Marfisa bizzarra*, X, 71: «ed ho sempre concorso di persone, / sapendo trar la cabala pel lotto. / Servo mille persone del paese / con la mia Fiorentina e Bolognese»; annotazioni, p. 343: «La Fiorentina e la Bolognese sono di que' molti libriccini di cabale numeriche, che si vendono agl'infiniti creduli giuocatori del lotto»;⁶⁴

chi va là

in GDLI, la prima attestazione è di Collodi;

C. Gozzi, *Memorie inutili*, I, 4 (I, p. 51): «Un "chi va là" enorme di una sentinella morlacca ivi posta, che mi si presentò col fucile, con un viso tenebroso e con due baffi spannali, trattenendomi, accrebbe la mia necessità»; I, 11 (I, p. 82): «Le genti saltavano dai loro letti temendo forse una scorreria di turchi e gridavano dalle finestre: – Che diavolo è questo? Chi è là? Chi va là?»;⁶⁵

oppure per la registrazione di proverbi, per cui, oltre al già citato «albinese», si veda anche:

formaggio

trovare quello del formaggio;

C. Gozzi, *Marfisa bizzarra*, XI, 8: «Or quasi Ipalca ha smarrito il coraggio / per il finto marito che gemea, / e dice: Eccovi alfin quel dal formaggio. / Caro

⁶³ ASW, S4661.

⁶⁴ ASW, B1707. Ripetuto per *fiorentina*, ASW, F664.

⁶⁵ ASW, C1983.

Gesù! fuggir non si dovea»; annotazioni, p. 343: «Proverbio comune in Venezia. 'Trovare quel del formaggio' vale abbattersi a chi sa castigare»;⁶⁶

Ridotto è l'inserimento di espressioni (più raramente di parole) da altre lingue.

A parte la registrazione dal latino (*ad honorem*)⁶⁷ poche sono le espressioni registrate dalle lingue moderne. Dal francese:

allon

fr. *allons*; manca al GDLI; e al DEI;

C. Gozzi, *L'Augellino belverde* (1765, ed. 1772), IV, 2, p. 82: (Truffaldino) «Scoppiando con la frusta frettoloso; allon, allon; tutto esser in punto; non è più tempo da perdere»; IV, 9, p. 91: (parla Renzo): «Allon, briccone, a prender quell'Augello»;⁶⁸

dalle lingue orientali:

bei (bey)

in GDLI, la prima attestazione è di Settembrini;

C. Gozzi, *Marfisa bizzarra*, XI, 102: «Certi Macmud dipingono prudenti, / molto teneri in cor, molto pietosi, / certi bey, filosofi saccenti, / moralisti, divoti e generosi; / e per converso cristian malviventi, / marchesi ladri e conti pidocchiosi»;⁶⁹

e modi di dire dialettali o regionali:

cane

chi ha il cane per la coda, si sbrighi; prov. veneziano; manca in GDLI; in C. Gozzi, *Il mostro turchino*, V, 1, in ven.: «chi ga el can per la coa, se despettolà» ('chi è nei pasticci se ne cavi da solo', Bonora);

C. Gozzi, *L'Augellino belverde* (1765, ed. 1772), II, 1, p. 40: «Chi ha il cane per la coda, si sbrighi» (in bocca a Pantalone);⁷⁰

⁶⁶ ASW, F929.

⁶⁷ ASW, A4617: «*ad honorem* in GDLI, non datato; / C. Gozzi, *L'Augellino belverde* (1765, ed. 1772), IV, 8, p. 89: "El ciel me defenda da una patente *ad honorem*"».

⁶⁸ ASW, A2951.

⁶⁹ ASW, B0902.

⁷⁰ ASW, C555.

In alcuni casi sembra che l'inserimento sia soprattutto dovuto a una sorta di apprezzamento per la scrittura di Gozzi, testimoniato dall'ampiezza della citazione, come nel caso di

bucintoro (bucentoro)

alle attestazioni di GDLI, conviene aggiungere la testimonianza di C. Gozzi; C. Gozzi, *Marfisa bizzarra*, annotazioni, p. 337: «Il bucentoro era un naviglio ricchissimo, tutto intagli e dorature, d'un costo sommo, in cui il doge di Venezia nel giorno dell'Ascensione veniva condotto al porto di mare detto del Lido, con un séguito di galere e gran numero di barche; laddove giunto, per segno di antico dominio del mare Adriatico, sposava, con un anello gettato nell'onde, codesto mare»;⁷¹

Di particolare interesse mi sembrano alcune prime attestazioni legate alla polemica politico-filosofica come nel caso dei derivati da *umano*:

umanizzare

in TB, senza attestazioni; nel DEI, a. 1838;

C. Gozzi, *Marfisa bizzarra*, ai lettori, p. 324: «Furono pochi quelli della mia patria scopritori che le parole sparse “dirozzare”, “ripulire”, “umanizzare”, “risvegliare”, “illuminare”, “spregiudicare” (...) non erano che stimoli alle sanguinarie rivoluzioni»;⁷²

umanizzato

nel DEI, sec. XIX;

C. Gozzi, *Marfisa bizzarra*, ai lettori, p. 324: «non sono né ‘dirozzati’ né ‘ripuliti’ né ‘umanizzati’ né ‘risvegliati’ né ‘illuminati’ né ‘spregiudicati’, ma ciechi ed ebbri sonnambuli disumanati, che girano brancoloni per entro una densa nebbia contagiosa e fetente, da essi creduta lume risplendentissimo e quintessenza di cribrata e purificata filosofia»;⁷³

umanizzatrice

C. Gozzi, *Memorie inutili*, I, 6 (I, p. 58): «Non mi ridussi però giammai (...) a tenere per inutilità e frivolezze gli studi della morale salubre e quelli delle belle lettere ricreatrici e umanizzatrici»;⁷⁴

⁷¹ ASW, B2253.

⁷² ASW, U0290.

⁷³ ASW, U0291.

⁷⁴ ASW, U0292.

Pur nei limiti di una campionatura abbastanza ristretta, non sarà senza significato se nelle schede trova spazio e rilievo la polemica nei confronti della realtà contemporanea, in forma parodistica,⁷⁵ presente nella lingua di Gozzi (come rilevato da Folena e da Tomasin e della Nascimben per quanto riguarda la *Marfisa*).

Lontano da ogni sistematicità statistico-quantitativa, Sanguineti si muove guidato dal suo “fiuto” linguistico, secondo una logica di curiosità estemporanea (si pensi alla coincidenza tra gli interventi sulla *Donna serpente* e le esemplificazioni gozziane dell’articolo *La lettera emme*) che non esclude affatto una lettura approfondita e una selezione mirata (in particolare quella della *Marfisa*).

In questo il «travestimento» delle *Melarançe* (ricco invece di espressioni, anche gergali, contemporanee, soprattutto legate all’immaginario televisivo) può forse essere visto anche come un, seppur parziale e circoscritto, tentativo di riprodurre nel proprio linguaggio alcune caratteristiche della lingua di Gozzi.

⁷⁵ In particolare per quanto riguarda il francese, si veda quanto osservato da Tomasin: «Quanto ai francesismi lessicali, Gozzi era naturalmente attento nello schivarli, ma sapeva altrettanto abilmente impiegarli a fini ironici ed espressivi» (in V. ALFIERI, *Vita* cit., p. 152).

Ritratto/i di Sanguineti, dieci anni dopo • EPIFANIO AJELLO, *Un aneddoto. La sigaretta (e l'Abbecedario) di Sanguineti* • CLARA ALLASIA, *Alle origini della Wunderkammer lessicografica: Edoardo Sanguineti e Luca Terzolo* • MARCO BERISSO, *Nella biblioteca di Sanguineti: la sezione dantesca* • VALÉRIE T. BRAVACCIO, *Da 'Laszo Varga' a 'Laborintus': la genesi* • GIUSEPPE CARRARA, *Dentro e fuori l'avanguardia: 'T.A.T.'* • MONICA CINI, *Da interconnesso a interpersonale: il progetto Sanguineti's Wunderkammer* • ANDREA CONTI, *Una poesia «molto giornalistica»: lettura di 'Postkarten 62'* • FAUSTO CURI, *Lo spadino di Giacomo* • NUNZIA D'ANTUONO, *Prima della Wunderkammer: tra Salerno e Napoli* • GIORGIO FICARA, *Eventuale destino dello scrittore italiano* • ALBERTO GOZZI, *L'archivio come rappresentazione* • LINO GUANCIALE, *Edoardo Sanguineti. Un incontro al buio* • ANDREA LIBEROVICI, *Per Edoardo dall'«amante giovane»* • NIVA LORENZINI, *Sanguineti, Klee e la Wunderkammer* • ELEONISIA MANDOLA, *Il cinema nelle lettere di Sanguineti a Sanguineti* • LAURA NAY, *Cesare Pavese: un sanguinetiano «sperimentatore» e «cattolico»* • PAOLA NOVARIA, *«Con la dignità che si richiede»: Edoardo Sanguineti nei documenti ufficiali conservati dall'Archivio storico dell'Università di Torino (1949-1970)* • MARCELLO PANNI, *Madrigale per Edoardo Sanguineti*, in memoriam • TOMMASO POMILIO, *Stendendo il vinavil. Ancora una parola su 'Tutto'* • FRANCO PRONO, *Una testimonianza su Edoardo Sanguineti* • LORENZO RESIO, *Dalla «setta degli Indifferenti» all'«incontenibile» «travoltismo»: tracce di Moravia nella Sanguineti's Wunderkammer* • ERMINIO RISSO, *Immagini del ritratto: 'Reisebilder 16'* • ELENA ROSSI, *Sanguineti lettore dei media. Una campionatura dalla Wunderkammer* • FEDERICO SANGUINETI, *Da Sanguineti minor per il maior* • ELEONORA SARTIRANA, *Spazio alle parole: testimonianze televisive e radiofoniche di Edoardo Sanguineti* • GIULIANO SCABIA, *Bambini sanguinetiani* • VALTER SCELSI, *Sanguineti e architettura* • CHIARA TAVELLA, *Tra «materiali preesistenti» e «relativa libertà» dell'artista: esempi di «riuso dell'uso» nel Sanguineti in musica* • FEDERICO TIEZZI, *L'Inferno simultaneo: sulla drammaturgia di Edoardo Sanguineti* • FRANCO VAZZOLER, *Le parole di Carlo Gozzi (fra schede lessicografiche e travestimenti teatrali).*

In copertina: FEDERICO SANGUINETI, *Solventi aprotici apolari e non / depositi sopra tavola di legno* (ca. 1970), particolare, per gentile concessione dell'autore.