

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIII, n. 42, 2024

RUBRICA CENTRO STUDI INTERUNIVERSITARIO E. SANGUINETI

«cinecatcombe tenebrose» e «ciechi occhi»: Luis Buñuel e il Surrealismo nella lente di Edoardo Sanguineti

«cinecatcombe tenebrose» and «ciechi occhi»: Luis Buñuel and Surrealism through the lens of Edoardo Sanguineti

VIRGINIA CRISCENTI

ABSTRACT

A partire dai materiali documentari conservati presso il Centro Studi Interuniversitario "Edoardo Sanguineti" – tanto le schede lessicografiche quanto i documenti del Fondo Eredi – il presente articolo indaga il legame che Edoardo Sanguineti ha intessuto attraverso la sua produzione giornalistica e lessicografica con Luis Buñuel e il Surrealismo. Un ulteriore sguardo sarà riservato al rinvenimento di possibili tracce buñueliane e surrealistiche nella produzione teatrale del poeta genovese.

PAROLE CHIAVE: Edoardo Sanguineti, Luis Buñuel, Surrealismo, Sanguineti's Wunderkammer

From the documentary materials stored at Centro Studi Interuniversitario "Edoardo Sanguineti", both lexicographic cards and documents of Fondo Eredi, this essay investigates the connection which Sanguineti has woven through his journalistic and lexicographic production with Luis Buñuel and Surrealism. Then possible buñuelian and surrealist traces surfacing in the theatrical production of the Genoese poet will be explored.

KEYWORDS: Edoardo Sanguineti, Luis Buñuel, Surrealismo, Sanguineti's Wunderkammer

AUTORE

Virginia Criscenti, laureata in Culture moderne comparate presso l'Università degli Studi di Torino, è attualmente assegnista di ricerca e afferente del Centro Studi Interuniversitario "Edoardo Sanguineti" (UniTo), autrice su cui vertono i suoi studi più recenti rivolti alla sua produzione per la scena fra traduzioni e teatro musicale. Si sta occupando dell'edizione dell'opera Macbeth Remix. Un travestimento da W. Shakespeare e F.M. Piave di Edoardo Sanguineti e Andrea Liberovici (1998). È, inoltre, membro della redazione delle riviste scientifiche «Sinestesia» e «Ottocento, Novecento e oltre».

virginia.criscenti@unito.it

1. *Tracce «surrealistiche» e «buñueliane» fra articoli giornalistici e schede lessicografiche di Edoardo Sanguineti*¹

In occasione del Festival del Cinema di Venezia del 1984, Sanguineti suggerisce sulle pagine de «l'Unità» come approcciare la quantità di girato che offre la Serenissima: «chi si farà veneziano [...] avrà a disposizione, arrotondando le cifre, cento film, dieci al giorno, in dieci sezioni».² Soppresseduti i banali consigli degli «scorrevoli informatori pubblici» che «suggeriscono provvide scorciatoie, astute epurazioni, cautelose autoriduzioni programmatiche» e sconsigliata un'«astratta preselezione indiziaria che è sempre cosa delicata, azzardosa, inquietante», il poeta propone un valido rimedio, diffusosi parallelamente all'esponenziale crescita delle sale cinematografiche, o meglio, delle «cinecatacombe tenebrose»:

Si salta a caso, senza consultare né orario né orologio, senza badare né al titolo né a regia, senza curarsi né di cast né di nazionalità, da una sala all'altra, dalla Volti alla Grande, dall'Arena al Perla.³

Il risultato auspicato, a Festival concluso, è allora di portarsi via

in testa una visione sinteticamente compressa, e fortemente personalizzata, anzi l'unica al mondo, di quella mostra dei mostri avendo tutto assaggiato e filtrato e rielaborato in un favoloso e accidentale collage di immagini e di suoni.⁴

La raccomandazione è di optare per una scelta radicale volta a sfruttare al meglio le possibilità offerte dalla quantità di film a disposizione per farsi il proprio «microfestival» ed evitare così «la morte a Venezia».⁵ Sanguineti riconduce l'invenzione di questo utilissimo «metodo fatalistico e insalatesco» ad André Breton e Jacques Vaché. Il capofila del Surrealismo rievocava, nel 1951, questo loro atteggiamento nei

¹ Alcuni documenti citati nell'articolo sono conservati nel *Fondo Eredi Sanguineti*, depositato in comodato d'uso presso il Centro Studi Interuniversitario "Edoardo Sanguineti" (<https://www.centrosanguineti.unito.it/it>), e sono attualmente oggetto di un lavoro di schedatura e riordino (sarà sempre indicata in nota l'appartenenza dei documenti a questo fondo). Presso il medesimo Centro Studi nell'Archivio *Sanguineti's Wunderkammer* (ASW), catalogato e digitalizzato, sono conservate le schede lessicografiche redatte dall'autore, quelle qui menzionate sono riportate in calce, attraverso un secondo sistema di note in numeri romani.

² E. SANGUINETI, *Fatevi il vostro festival*, «l'Unità», 26 agosto 1984, p. 16 (documento conservato nel Fondo Eredi del Centro Studi Interuniversitario Edoardo Sanguineti).

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

confronti dei prodotti cinematografici. Il godimento, condiviso in particolare con Vaché e in cui Breton aveva individuato la forma più «magnetizzante» di fruizione, era ricavato dall'irruzione «in una sala qualsiasi» ignorandone - per totale disinteresse verso la programmazione - luogo, orario e soggetto, per poi uscirne «al primo approssimarsi della noia», trasferirsi in un'altra sala e comportarsi allo stesso modo: «va da sé che il più delle volte abbandonavamo i nostri posti senza nemmeno conoscere il titolo del film, che d'altronde non ci importava affatto». ⁶ Questi ricordi bretoniani erano stati proposti e ampiamente discussi da Gianni Rondolino, in apertura dell'intervento *Cinema e surrealismo* a un convegno dedicato all'omonimo movimento, promosso dall'istituto di storia dell'Arte dell'Università di Salerno nel corso dell'anno accademico 1972-73, ateneo dove dopo i piemontesi anni di formazione e i torinesi esordi accademici era da poco approdato Edoardo Sanguineti; anch'egli infatti figurava fra i relatori alla conferenza con un intervento tutto dedicato ad Alberto Savinio. ⁷ Lo stesso Sanguineti, un decennio più tardi, ripercorre le medesime suggestioni di Breton così:

Quando avevano «l'età del cinema» (bisogna pure riconoscere scrisse poi Breton, infatti, che nella vita esiste questa età del cinema, e che poi passa), si esaurivano, in un breve giro di ore domenicali, tutte le possibilità filmiche in cartellone a Nantes. Uscivano dal giro provvisti di una riserva settimanale di sequenze incongrue e incompatibili, tanto da poter raggiungere la successiva domenica senza soffrire di quelle crisi di cineastinenza che travagliano, come la vocazione poetica e gli erotici furori, tutte le giovinezze del nostro secolo beato. ⁸

L'accidentalità nella fruizione di una pellicola, in realtà, era un esercizio abituale, durante la sua "età del cinema", dello stesso Sanguineti che «al cineclub, segnatamente, ha consumato, "par délicatesse", una buona fetta della sua remotissima adolescenza». ⁹ La pratica, ben descritta in un precedente articolo dal titolo *Il contesto immaginario* pubblicato l'8 dicembre 1977 su «Paese sera», prevedeva la casualità dell'ingresso al «cine», egli infatti «capitava a caso lì in sala, metodicamente irrispettoso dell'orario degli spettacoli. Si trovava così sopra lo schermo, irrompendo, letteralmente, in *medias res*, uno spezzone accidentale del film». ¹⁰ Se il giovane San-

⁶ A. BRETON, *Comme dans un bois*, in «L'âge du cinéma», nn.4-5-, 1951, ora in ID., *La clé des champs*, Editions du Sagittaire, Parigi 1953.

⁷ Gli interventi sono stati raccolti nel volume *Studi sul surrealismo* a cura di F. Menna, Officina Edizioni, Roma 1977.

⁸ E. SANGUINETI, *Fatevi il vostro festival*, cit.

⁹ ID., *Il contesto immaginario*, in «Paese sera», 8 dicembre 1977, ora in ID., *Giornalino secondo*, pp. 342-344.

¹⁰ Ivi, p. 343.

guineti però alla fine «compiva l'intero periplo, sino a ritrovarsi, le vele calanti, scrupoloso, al *suo* punto di sutura, quivi lasciando, com'è giusto, o meglio prendendosi, un certo margine abbondante, per la ricucitura, da farci l'orlo di riattacco».¹¹ Quella prima «sequenza accidentale», quel «casuale assaggio» risultava infine sempre, a film ricucito e concluso, il più «appetibile e grato» rispetto al resto del girato che si rivelava «così deludente, per lo più».¹² Siffatta scoperta permise, allora, sulle pagine di «Paese sera», l'elaborazione della "Teoria del contesto immaginario" che descrive il piacere derivato dall'«inconscia e arbitraria organizzazione, alla ricerca di un qualche impianto strutturale, di un lacerto qualunque, prescelto a caso, e concepito isolatamente» di un organismo narrativo. Distante dal gusto del frammento o dalla fruizione passiva del consumo di immagini, tale modalità impegna lo spettatore «nell'oneroso travaglio di una perpetua, estenuante fabbricazione» di contesti immaginari, «lungi dal disinteressarsi alla storia, insaziabilmente ne promuove la creativa moltiplicazione».¹³

Il salto da una sala all'altra, suggerito sette anni dopo, consente di unire all'accidentalità il «principio costruttivo» stesso del montaggio cinematografico: l'aleatorietà,¹⁴ e il connubio delle pratiche avrebbe permesso l'amplificazione dell'effetto scaturito dalla prima. Sulle pagine del quotidiano «l'Unità» Sanguineti riconduce la pratica dell'«esercizio polifilmico» inaugurato da Breton e Vaché, in quegli anni «remoti» di inizio secolo, all'assenza di *Un chien andalou* di Luis Buñuel che non era stato ancora girato e perciò «non offrendosi sul mercato alcun esempio di surrealismo particolare, per surrealizzarsi un po' sul grande schermo, non c'era altra via».¹⁵ Breton, affinando l'ingegno per necessità e producendo così una «mirabolante invenzione», poté, «con questo colpo d'ala bricoleggiante», vedersi «in anteprima, in privato, tutta la filmografia bunueliana, quando il sublime regista non aveva ancora girato, con la sua forte mano, nemmeno una manovella».¹⁶

È il regista aragonese, Luis Buñuel, a costituire per Edoardo Sanguineti uno dei cardini del cinema del Novecento, come ha ricordato lo stesso poeta in molte occasioni.¹⁷ Originario di Calanda – un piccolo villaggio 'medievale', come lo definiva lo

¹¹ *Ibidem*.

¹² Ivi p. 344.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ All'aleatorietà, Sanguineti dedicherà una magistrale spiegazione durante il seminario *Il montaggio nella cultura del Novecento*, tenutosi al Dams dell'Università di Torino il 10 e 11 maggio 2004, ora raccolto nel volume *Un poeta al cinema* a cura di F. Prono e C. Allasia, Bonanno, Roma 2017, cfr. in particolare pp. 17-24.

¹⁵ E. SANGUINETI, *Fatevi il vostro festival*, cit.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Cfr. ID., *Un poeta al cinema*, cit.

stesso natio – e presto trasferitosi ad Aragona, si spostò poi a Madrid dove, negli anni di formazione, frequentò la *Residencia* e il fervido ambiente culturale che vi gravitava attorno; per ricordare solo alcuni nomi degli animatori di quel contesto, mi limiterò a citare Moreno Villa, Ramón Gómez de la Cerna, Federico García Lorca e, dal 1921, Salvador Dalí. In quegli anni spagnoli, «il cinema era ancora un semplice svago», nessuno di loro «pensava che si trattasse di un nuovo modo di esprimersi, e tanto meno di un'arte. Le uniche arti importanti erano la poesia, la letteratura, la pittura». ¹⁸ In realtà, durante il soggiorno alla *Residencia*, Buñuel «fondò e diresse un cineclub, il primo di Spagna e, probabilmente, il primo cineclub universitario d'Europa». ¹⁹ Fu però qualche anno più tardi, a Parigi che il giovane Buñuel esordì come regista teatrale e iniziò a frequentare più assiduamente il cinema, «molto più che a Madrid, fino a tre volte al giorno», ²⁰ scrivendo anche qualche critica sui fogli volanti parigini «Les Cahiers d'art» e sulla rivista madrilenza «La Gaceta Literaria». Se nei primi anni di vita parigina, Buñuel frequentava per lo più suoi connazionali e aveva sentito poco parlare dei surrealisti, il primo regista con cui collaborò, Jean Epstein, ne colse comunque l'affinità con il gruppo guidato da André Breton; in realtà l'aneddoto spesso ricordato dall'allora giovane assistente non era altro che una messa in guardia: «Attento, sento in lei delle tendenze surrealiste. Stia lontano da quella gente». ²¹ Inutilmente avvertito dal regista, il giovane spagnolo sentiva montare l'affinità verso quel movimento che proponeva forme di espressione più irrazionali. Rimasto colpito dalla fotografia di «Benjamin Péret che insultava un prete», ²² dalle franche risposte dei Surrealisti a un'inchiesta sul sesso apparsa sulla rivista «La Révolution surréaliste» e dalle agitazioni da loro causate, fu Man Ray, in seguito alla mediazione di Thériade poco dopo la fine delle riprese del film d'esordio di Buñuel, a presentargli Luis Aragon. In quell'occasione il regista dichiarò che «sotto certi aspetti *Un chien andalou* poteva essere considerato un film surrealista, o almeno così gli sembrava». ²³ Il giorno seguente visto il film nello "Studio des Ursulines", Aragon e Ray, entusiasti, ne vollero organizzare una prima, convinti che bisognasse metterlo in luce.

Sanguineti nelle sue *Conversazioni immorali* si chiede se sia stato Buñuel a insegnare ai surrealisti oppure se siano stati i surrealisti a insegnare a lui, in particolare riguardo la centralità del sogno che accomuna entrambi. In realtà Buñuel definì nelle pagine della sua biografia il movimento come «una specie di appello raccolto qua e

¹⁸ L. BUÑUEL, *Dei miei sospiri estremi*, pp. 85-86.

¹⁹ A. BERNARDI, *L'arte dello scandalo. «L'âge d'or» di Luis Buñuel*, Dedalo, Bari 1984, p. 66.

²⁰ L. BUÑUEL, *Dei miei sospiri estremi*,

²¹ Ivi, p. 89.

²² L. BUÑUEL, *Dei miei sospiri estremi*, p. 100.

²³ Ivi, p. 103.

là [...] da gente che già praticava una forma di espressione istintiva e irrazionale ancora prima di conoscersi»²⁴ e individuava nelle poesie che aveva pubblicato in Spagna, ancora prima di sentir parlare del surrealismo, «una testimonianza di questo appello» che fece convergere i fervidi intellettuali verso Parigi; inoltre, proprio nella lavorazione con Dalì del loro film, egli riconobbe la pratica di una «specie di scrittura automatica: eravamo dei surrealisti senza etichetta».²⁵

Nella *Sanguineti's Wunderkammer*, il monumentale archivio lessicografico di Edoardo Sanguineti che conserva oltre 70.000 schede, si rintraccia l'attenzione lessicomane riservata dal poeta tanto al surrealismo, quanto al regista che potrebbe aver influenzato il movimento e che sicuramente da esso ne è rimasto profondamente segnato: «l'incontro con il gruppo fu essenziale e decisivo per il resto della mia vita».²⁶

Tredici lemmi derivano dal lessema *surrealei* che presenta due schede con tre attestazioni, le prime due derivate da Corrado Alvaro che commentando una commedia di Goldoni le riconosce il limite di non superare il confine di «quella realtà stravagante, *surreale* come si direbbe oggi» e, ancora, in un articolo su «Il Mondo», al quale ha a lungo collaborato, parla della finzione della scena dipinta a teatro, la cui convenzione non provoca più «un effetto reale, bensì uno *surreale*, con un largo margine alla nostra immaginazione». La terza, invece, attesta l'aggettivo sostantivato, «il clima del *surreale*» e deriva da Eugenio Montale.ⁱⁱ Ben quattro schede sono riservate a *surrealista*,ⁱⁱⁱ sia sostantivo che aggettivo, con attestazioni da numerose fonti; il lemma verrà poi retrodatato a uno degli italiani protagonisti nella Parigi di inizio secolo: Giuseppe Ungaretti, che la impiega nel 1926 parlando di «una scuola estrema come i *surrealisti*», poi «nel 1927 è in Vittorini; nel 1930 ancora in Ungaretti; nel 1931 in Montale e in Savinio». Non può certo mancare nell'archivio, maniacalmente costruito, il lemma con suffisso avverbiale *-mente surrealisticamente*,^{iv} che mutua due schede con fonti Savinio e Moravia, che descrivono uno stile di vita o uno stravolgimento di essa. L'aggettivo *surrealistico*,^v poi, è attestato in una scheda da tre fonti: Alberto Arbasino, Mario Gromo e, nuovamente, Moravia che utilizzano tutti l'aggettivo in seno a considerazioni cinefile; in un'altra scheda dedicata al medesimo lemma, a essere la fonte è ancora l'autore de *Gli Indifferenti* che paragona gli effetti ottici provocati dalla luce del deserto «a quelli di certi quadri surrealistici» di Dalì e di De Chirico.^{vi} Il costrutto *neosurrealismo*^{vii} si ascrive invece all'ambito musicale, la sua fonte è una lettera di Fedele d'Amico al compositore, musicalmente frequentatissimo da parte di Sanguineti, Luciano Berio.

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ *Ibidem.*

Le varie attestazioni, scorse velocemente, assicurano la pervasività del movimento e del suo lascito nelle più svariate arti. Le schede più interessanti, però, sono quelle mutate dai personaggi che intorno a quel movimento hanno gravitato e che ci riportano a una delle sue origini. Innanzitutto, Alberto Savinio è fonte anche del lemma *surrealtà*. Proprio a lui, posto dallo stesso Breton assieme al fratello Giorgio De Chirico a «capo di quella forma d'arte che di poi prese nome di surrealismo»,²⁷ Sanguineti aveva dedicato l'intervento in occasione del suddetto convegno del 1973. Il poeta, parlando del Savinio surrealista, riprende alcune sue dichiarazioni, tacciate però di poca chiarezza, e cerca di metterne in luce le sfaccettature. Nei diversi scorci tentati da Sanguineti, si rintracciano alcuni lemmi poi entrati nella *Wunderkammer* spogliati da Savinio,²⁸ fra loro quello di nostro maggiore interesse è quello che, come esplicita Sanguineti, ci permette di risalire «all'etimo storico e linguistico ad un tempo»²⁹ del surrealismo.

surrealtà in GRADIT; a. 1988 (Dorfles); A. Savinio, Guglielmo Apollinaire, in *Narrate, uomini* (1942), p. 105: "Questo *fantaisiste* aspirava alla realtà; per meglio dire alla *surrealtà* come diceva lui, e con maggior diritto di altri che di noi hanno usurpato questo termine e inquinato";³⁰

Fu proprio Apollinaire a forgiare, infatti, nel 1917 l'aggettivo 'surrealista' nel sottotitolo del dramma *Les Mamelles de Tirésias*, per descrivere lo sforzo personale compiuto verso un rinnovamento del teatro, in protesta contro quello naturalista da *trompe-l'œil*. Mirando al ritorno «alla natura stessa», ma distanziandosi dall'imitazione che ne offrono i fotografi, Apollinaire fece appello a un arcaico atto surrealista: «quando l'uomo ha voluto imitare la capacità di camminare, ha creato la ruota che non assomiglia affatto a una gamba. Ha fatto in questo modo del *surrealismo* senza saperlo». ³¹ Fu Pierre Albert-Birot, fondatore della rivista «Sic», secondo la sua stessa testimonianza, a condurre il poeta verso il conio di quell'aggettivo. Inizialmente, infatti, Apollinaire avrebbe voluto impiegare «surnaturalisme», tuttavia l'amico sconcertato gli ricordò che il soprannaturale, in principio, non è altro che un miracolo,

²⁷ A. SAVINIO, *Tutta la vita*, Bompiani, Milano 1953, p. 7. Sul complicato rapporto di Giorgio de Chirico con il surrealismo si veda R. TORDI CASTRIA, *Italo Calvino in viaggio nelle città di Giorgio de Chirico*, in *Cinque studi. Carlo Michelstaedter, Giuseppe Ungaretti, Alberto Savinio, Italo Calvino, Giacomo Debenedetti*, Bulzoni, Roma 2010, pp. 61-82 (in particolare p. 77) e la recente monografia di F. BENZI, *Giorgio de Chirico. La vita e l'opera*, La Nave di Teseo, Milano 2019, pp. 291-308.

²⁸ Cfr. E. SANGUINETI, *Alberto Savinio*, in *Studi sul surrealismo*, cit., pp. 405-430.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ S6658.

³¹ G. APOLLINAIRE, *Le Mammelle di Tiresia*, in ID., *Guillaume Apollinaire. Teatro*, a cura di F. Bruera, Carocci, Roma 2019, p. 108.

allora immediatamente Apollinaire volse alla più calzante descrizione «surréaliste».³² Già un mese prima della messa in scena del suo dramma, il poeta aveva impiegato l'aggettivo in questione per descrivere il balletto *Parade* con libretto di Jean Cocteau, musica di Erik Satie, scenografia e costumi di Picasso. La parola, poi, sarà ripresa da André Breton e Philippe Soupault nel *Primo manifesto* del Surrealismo, dichiaratamente in omaggio al precursore dell'*esprit nouveau*, Apollinaire. In realtà, al tempo l'accezione era più vicina al neologismo coniato dai romantici tedeschi «supernaturalismo» e Breton stesso retrodatò lo «spirito della parola», a più giusto titolo, a Gerard de Nerval che aveva impiegato quella di origine tedesca e ne ricinobbe, invece, «la lettera di essa» al poeta francese.³³

Qualche anno prima, nel 1913, Apollinaire aveva siglato il manifesto l'*Antitradition fururiste*³⁴ facendo eco ai ben più noti manifesti di Filippo Tommaso Marinetti, a partire dal primo pubblicato nel 1909 che inaugurò il Futurismo. Questo movimento avanguardista troverà, però, maggiore diffusione oltralpe e riceverà altrettanta attenzione da Sanguineti.³⁵ Lo spogliatissimo F.T. Marinetti, nella *Sanguineti's Wunderkammer*, è inevitabilmente, alla luce di quanto detto finora, affiancato da Apollinaire,^{viii} che entra nell'insettario verbale proprio attraverso il suo contributo ai *Manifesti*, con numerosi lemmi che per lo più soddisfano la mania sanguinetiana degli *-ismi*: *antitradizione*,^{ix} *buongustismo*,^x *esploratorismo*,^{xi} *espressionismo*,^{xii} *fauvisme*,^{xiii} *fonocinematografia*,^{xiv} *merdeggiate*,^{xv} *scientismo*,^{xvi} *tremolismo*;^{xvii} fra le retrodatazioni ci si imbatte nuovamente nei lemmi *fonocinematografia* e *scientismo* e si trovano il composto *oltreuomo*,^{xviii} *orfismo*^{xix} e *poliglottismo*.^{xx}

³² «Il le dit à Michel Décaudin au cours d'un entretien radiophonique en 1964: "en 1917, nous cherchions, Apollinaire et moi, comment qualifier les Mamelles de Tirésias; nah, on sait l'histoire, je l'ai racontée bien souvent mais à Guillaume qui proposait drame surnaturaliste, je me suis écrié, mais non, mais non, le surnaturalisme c'est tout autre chose. En principe, le surnaturel, c'est un miracle, et aussitôt Apollinaire me disait, c'est bien vrai, mettons donc drame surréaliste».

³³ A. BERNARDI, *L'arte dello scandalo. «L'âge d'or» di Luis Buñuel*, cit., pp. 13-14; «En hommage à Guillaume Apollinaire, qui venait de mourir et qui, à plusieurs reprises, nous paraissait avoir obéi à un entraînement de ce genre, sans toutefois y avoir sacrifié de médiocres moyens littéraires, Soupault et moi nous désignâmes sous le nom de SURREALISME le nouveau mode d'expression pure que nous tenions à notre disposition [...] A plus juste titre encore, sans doute aurions-nous pus nous emparer du mot SUPERNATURALISME, employé par Gérard de Nerval posséda à merveille l'esprit dont nous nous proclamons, Apollinaire n'ayant possédé, par notre, que la lettre, encore imparfaite, du surréalisme et s'étant montré impuissant à en donner un aperçu théorique qui nous retienne», *Manifeste du surréalisme*, Coll. Idées N.R.F. Gallimard, p. 36.

³⁴ Pubblicato su «Lacerba», n. 18, 15 settembre 1913.

³⁵ Cfr. a proposito di quest'altro côté avanguardistico è necessario segnalare l'articolo di S. VITA, *La parola di Boccioni. Riflessioni sulle schede lessicografiche della Wunderkammer sanguinetiana*, pubblicato in questo stesso numero di rivista.

In continuità con l'*antitradizione* di cui Marinetti si fa portaparola,³⁶ che entra però nell'archivio lessicografico attraverso il poeta di *Alcools*, Franca Bruera individua nel tanto breve quanto illuminante libercolo *Apollinaire & C.* – nel cui sottotitolo compare un ligure Sanguineti da non confondere con l'omonimo di cui ci stiamo occupando – tre sostantivi che «riescono a fornire gli elementi necessari per tracciare le linee essenziali del legame ideologico che unì Apollinaire e Savinio nel più vasto sistema dei movimenti d'avanguardia dell'inizio del secolo»: coraggio, sorpresa, aggressività.³⁷ I due si conobbero nel 1913 e a quello stesso anno Bruera fa risalire la conoscenza di Apollinaire con un altro italiano trasferitosi sulle rive della Senna, Giuseppe Ungaretti;³⁸ l'incontro diede vita a un rapporto ben noto e molto studiato, che si rafforzerà negli anni successivi e toccherà il picco svelato dalle ricerche, condotte dalla suddetta francesista a fine millennio, che hanno permesso di ricondurre la traduzione in francese della prima lirica del *Porto Sepolto* proprio alla mano del poeta dei *Calligrammes*.³⁹

Ungaretti,⁴⁰ già fonte nella *Wunderkammer* di alcuni lemmi sopraccitati, lo è anche del lemma *dadà*;^{xxi} la citazione riportata sulla scheda offre la possibilità di ripercorrere il legame che il movimento guidato da Tristan Tzara, il dadaismo, intrattene con quello capofilato da Breton: «dottrina seducentissima dalla quale André Breton e complici dadà vogliono sprigionare una nuova corrente romantica, un'arte d'ispirazione, d'ubbidienza cieca agli impulsi dell'essere buio». specularmente Paolo Chiarini, profondo conoscitore delle avanguardie, nel febbraio del '64 descriveva la stagione dadaista come «l'esperienza [...] nata a Zurigo nel 1916 per opera di Tristan Tzara e Hugo Ball all'insegna di un automatismo surreale *avant-lettre*»,^{xxii} ed è proprio quest'ultimo francesismo, che stabilisce il legame con le successive istanze del surrealismo, a entrare nell'archivio sanguinetiano.

Le urgenze dadaiste approdarono qualche anno dopo sul ricettivo territorio parigino, fertilizzato negli anni precedenti dal cenacolo di Apollinaire e gli artisti che vi avevano gravitato attorno e dal moltiplicarsi delle riviste letterarie e artistiche pubblicate tra il 1915 e il 1920: «Nord-sud», «Sic», «Proverbe» e «Littérature». A

³⁶ Cfr. C. ABASTADO, *Introduction au surréalisme*, Bordas, Paris-Montréal 1971, p. 20.

³⁷ F. BRUERA, *Apollinaire & C. Ungaretti – Savinio – Sanguineti*, Bulzoni Editore, Roma 1991, p. 43.

³⁸ «ricaviamo questa data approssimativa da una lettera di Ungaretti a Enrico Pea, dove il poeta asserisce: "Apollinaire pubblica un libro originalissimo senza punteggiatura «Alcool». Uscirà in questi giorni. Curioso tipo il panciuto Apollinaire."», Ivi, p. 53.

³⁹ Cfr. F. BRUERA, *Apollinaire & C. Ungaretti – Savinio – Sanguineti* cit.

⁴⁰ Necessario è un cenno alle parole spese da Giuseppe Ungaretti per le prime prove poetiche di Edoardo Sanguineti: «certe audacie del Futurismo, e l'esperienza di Joyce e di taluni anglosassoni, sono state assimilate con una originalità davvero ammirevole»; chi se non proprio un cosmopolita, uno spirito europeo come Ungaretti, che aveva vissuto a Parigi durante l'esplosione delle avanguardie ed era stato corrispondente di Apollinaire, poteva cogliere la cifra sperimentale e la portata artistica del giovane genovese.

un'iniziale affinità tra i dadaisti e il gruppo protosurrealista raccolto attorno alla rivista «Litérature» seguirono presto divergenze, in particolare riguardo il nichilismo dei primi, che portarono a una definitiva rottura. André Breton, dopo il distacco da Tzara e il folgorante incontro con Freud, riunì attorno a sé gli artisti che sentivano come lui la necessità di esplorare l'inconscio, da poco scoperto, e in particolare i «meccanismi [...] che si scatenano nei momenti in cui i controlli razionali sono più allentati: il sonno, il sogno, il dormiveglia, la *rêverie*»,⁴¹ attraverso sedute di ipnosi e la riscoperta di artisti che utilizzassero nelle loro opere «il massimo grado di arbitrio». ⁴² Il riferimento è ovviamente, su tutti, al conte di Lautréamont e all'«incontro fortuito sopra un tavolo di anatomia fra una macchina per cucire e un ombrello»,⁴³ un'immagine che diventerà archetipica per le file dei surrealisti e in cui Edoardo Sanguineti individuerà il «più arcaico esempio di montaggio», il cui procedimento mentale è ben precedente all'avvento del cinematografo.

Considero le parole di Lautréamont il primo esempio di montaggio – anche se probabilmente ci sono esempi anteriori individuabili ad esempio in alcuni affreschi antichi – perché designano tre oggetti artificiali, non naturali. È una novità assoluta: Lautréamont non parla di una pera, una pianta e un sasso. L'enumerazione ordinata ha sempre messo insieme tante cose; quella caotica, studiata da Spitzer, è altrettanto importante relativamente a quest'idea di montaggio: butto dentro qualsiasi cosa e avanti... Anzi, più caotico è il procedimento, più è efficace. Tutto il Surrealismo è strutturato su quest'idea da cui deriva l'importanza del sogno, cioè di immagini incongrue alle quali si cerca di dare un ordine.⁴⁴

Si trovano qui condensati tre elementi su cui si impernia la sperimentazione surrealista e ancora di più quella buñueliana – in particolare nelle sue prime prove – che difficilmente possono essere considerati singolarmente: il montaggio, che in quegli anni diventa tangibile in seguito alla nascita del cinema, l'aleatorietà, insita nelle possibilità offerte dalla tecnica del 'taglia e cuci', che «più caotica è [...] più è efficace», e la dimensione onirica posta sotto una nuova luce in seguito alla scoperta dell'inconscio, a partire dagli studi freudiani, con particolare riferimento all'opera antesignana degli studi psicanalitici *Die Traumdeutung* pubblicata sul finire del 1899. Proprio su questo volume, che chiude il secolo del romanticismo e apre quello

⁴¹ A. BERNARDI, *L'arte dello scandalo. «L'âge d'or» di Luis Buñuel*, cit., p. 11.

⁴² Ivi, p. 12.

⁴³ I.L. DUCASSE, CONTE DI LAUTRÉAMONT, *Opere*, Feltrinelli, Milano 1968, p. 283.

⁴⁴ E. SANGUINETI, *Un poeta al cinema*, cit., p. 32.

delle avanguardie – o meglio fa da collante fra il secolo in cui nasce il germe avanguardistico e quello in cui dà i suoi innumerevoli frutti –⁴⁵ Sanguineti inizierà il suo *Ritratto del Novecento*. Nella prima tessera infatti è indicata la proiezione di quella «data allegorica»,⁴⁶ il '1899', e la lettura di accompagnamento, dalle *Opere* di Freud, dell'episodio di Irma di cui «si legge solo il sogno».⁴⁷ Questo titolo si ritrova centrale nella produzione teatrale sanguinetiana nell'emblematica opera *Traumdeutung* (1965), anche più volte messa in musica.⁴⁸ Fondamentali in quest'opera sono tanto il tema onirico, quanto il procedimento di montaggio, poiché ai quattro attori – immaginati come un «quartetto d'archi» – è affidato il racconto di un sogno, uno per ogni attore, che però implica anche la presenza degli altri. Le loro voci nell'esecuzione «si sovrappongono e si incrociano e lo spettatore riceve una sorta di sintesi frammentaria e arbitraria. Dipende da come le voci vengono lasciate emergere, dalla posizione degli attori e del pubblico».⁴⁹

Sulle pagine della frequentatissima «Unità», nel 1981, Sanguineti individuava in Sigmund Freud addirittura «l'ultimo eroe edipico», in un disseminato percorso 'enigmistico' - un'altra delle sue manie - che principia con Edipo e termina con «La pagina della Sfinge» della «Settimana Enigmistica».

L'ultima saga di decrittazione concerne l'autore dalla *Interpretazione dei sogni* (e del *Motto di spirito*), che, emblematicamente inaugura il nostro secolo. Con Freud, con lo «spostamento» e con la «condensazione», l'enigmistica si risarcisce, una

⁴⁵ «Probabilmente è con la cultura romantica che si può inaugurare la poetica delle avanguardie. Ciò può apparire abbastanza sorprendente [...] se però badiamo alla sostanza, allora – pensando piuttosto alle avanguardie come a un divenire di posizioni che, a mano a mano, si radicalizzano e si strutturano in modo più consapevole e definito – i romantici sono i primi a organizzare, appunto, un movimento culturale in rottura consapevole con le tradizioni», *Sanguineti/Novecento. Conversazioni sulla cultura del ventesimo secolo*, a cura di G. Galletta, il melangolo, Genova 2005, p. 24.

⁴⁶ Ivi, p. 93.

⁴⁷ E. SANGUINETI, *Ritratto del Novecento*, a cura di N. Lorenzini, con uno scritto di A. Guglielmi, Manni, San Cesario di Lecce, 2009, p. 39.

⁴⁸ Vittorio Gelmetti, *Traumdeutung* 1967 per quattro voci amplificate e nastro magnetico, testo di Edoardo Sanguineti, 1 esecuzione 10 settembre 1967, Musee Rath, Ginevra. Vinko Globokar, *Traumdeutung* (dall'opera omonima) 1967 1 versione per 4 cori (88 coristi), celesta, arpa, vibrafono e chitarra, 1 esecuzione 7 settembre 1968, Rotterdam; 1976 II versione per 44 coristi, celesta, arpa, vibrafono e chitarra, 1 esecuzione 12 aprile 1976, Colonia. Paolo Silvestri, *E così sogno che dormo*, 1989 (da *Traumdeutung* e *Protocolli*); Cfr. 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 e E. Risso, Franco Cesati Editore, Firenze 2012, pp. 307-310 e E. SANGUINETI, *Conversazioni musicali*, a cura di R. Iovino, il melangolo, Genova 2011.

⁴⁹ *Sanguineti/Novecento. Conversazioni sulla cultura del ventesimo secolo*, cit., p. 96.

volta per tutte, della sua degradazione storica, della sua perdita d'aureola, per risalire, definitivamente, dal giuoco alla scienza. L'ultima sfinge dell'occidente si chiama, da allora in poi, Inconscio.⁵⁰

Sanguineti, inoltre, in questo articolo riconosceva al suo atteggiamento iniziale verso la psicanalisi una vicinanza sia alle movenze di Alberto Moravia, già incontrato infatti in veste di fonte per lemmi 'surrealistici', sia, soprattutto, alle posizioni del Surrealismo. Anch'egli era magneticamente attratto *in primis* dalla «rivelazione degli aspetti occulti della realtà, del non detto»⁵¹ e dallo scoperchiamento del mondo onirico in una chiave «lontana, non diciamo da qualsiasi lettura più o meno profetica, insolita, cabalistica, ma anche da quella diffidenza di fronte all'insensatezza dell'esperienza del sonno, cose da seppellire nell'ambito notturno».⁵²

Siamo giunti nuovamente, a questo punto, a quel movimento che era stato timorosamente definito da Giuseppe Ungaretti "estremo"; la scelta dell'aggettivo è tuttavia calzante perché l'obiettivo stesso era di toccare, varcare e travalicare le estremità e i limiti del reale per accedere alla surrealtà. Un legame che viene ben illustrato, ancora una volta, da Sanguineti poiché «è soltanto l'onirico che permette di cogliere la realtà (se vogliamo usare questo termine) ed è soltanto la realtà che può generare quella visione onirica che in fondo è l'unica esplicativa».⁵³ Le pratiche surrealistiche variavano, infatti, fra l'onirismo, l'automatismo, l'ipnotismo e altre affini, accostate a un carattere spiccatamente provocatorio e militante che, come per tutte le avanguardie, confluì nella necessità di dotarsi di un manifesto, un nuovo veicolo di comunicazione dirompente e provocante che attualizza un progetto e mette in pratica nuove modalità di scrittura e di arte.⁵⁴

Il *Primo manifesto surrealista* del 1924⁵⁵ fu rapidamente seguito dalla cessazione della rivista «Littérature», sostituita dalla nuova e programmaticamente intitolata «La révolution surréaliste». Il manifesto venne poi rapidamente pubblicato

⁵⁰ E. SANGUINETI, *L'enigma di massa*, «l'Unità», 26 aprile 1981, ora in ID., *Gazzettini*, Editori Riuniti, Roma 1993, pp. 64-65. Sull'enigmistica, l'ennesima mania sanguinetiana, rimando ai recenti studi di V. COROSANITI, *Dai «fotogrammi rubati» ai «rebus enigma cartigli fatati»: le parole del cinema e del giuoco nella Sanguineti's Wunderkammer tra godardismo e Settimana Enigmistica*, Atti del convegno *Edoardo Sanguineti nella città «cruciverba»* (Torino, 7 marzo 2024), in «Sinestesie» (numero speciale), in c.d.s.

⁵¹ *Sanguineti/Novecento. Conversazioni sulla cultura del ventesimo secolo*, cit., p. 93.

⁵² Ivi, p. 94.

⁵³ Ivi, p. 87.

⁵⁴ Sullo studio del manifesto come genere letterario si rimanda a C. ABASTADO, *Introduction à l'analyse des manifestes*, «Littérature», 39, année 1980, pp. 3-11.

⁵⁵ In occasione del cinquantesimo anniversario del *Manifesto del Surrealismo*, la radio olandese Katholieke Radio Omroep commissionerà nel 1973 un'opera radiofonica a Luciano Berio che realizzerà su testo di Edoardo Sanguineti *A-Ronne*, «documentario radiofonico per cinque attori su una poesia di Edoardo Sanguineti».

nei primi mesi del 1925 in Spagna sulla «Rivista de ocidente» e lo stesso anno il surrealista Luis Aragon si recò alla *Residencia* per tenere una polemica e violenta conferenza contro «la scienza, il lavoro e la civiltà». Proprio al termine del primo quarto di secolo, contestualmente, Luis Buñuel lasciò la Spagna per Parigi. L'avvicinamento fra il giovane cinefilo e il gruppo avanguardista fu favorito dal primo esperimento registico dell'aragonese ideato a quattro mani con Salvador Dalì che suscitò gli entusiasmi del gruppo. Tra i firmatari del *Secondo manifesto*, del 1930, si trovano infatti anche i due spagnoli, che confluirono nell'esperienza nel suo momento più intransigente, le fila del movimento erano state infatti severamente selezionate e miratamente rimpolpate dal rigido Breton. In seguito ai rinnovati principi del secondo manifesto, il gruppo era composto da un lato da un nucleo più legato agli «aspetti sociali e politici dell'arte» e dall'altro da un nucleo di scrittori e pittori che «si interessavano particolarmente dello sfruttamento espressivo delle profondità dell'inconscio»,⁵⁶ proprio tra queste ultime fila si inserisce il regista aragonese. Ciò che rimase al cineasta della triennale esperienza del surrealismo fu

quel libero accesso alle profondità dell'essere, riconosciuto e desiderato, quell'appello all'irrazionale, all'oscurità, a tutti gli impulsi che vengono dal nostro io profondo. Appello che echeggiava per la prima volta con una tale forza, un tale coraggio, e che si circondava di una rara insolenza, di un gusto per il gioco, di una forte perseveranza nella lotta contro qualsiasi cosa ci sembrasse nefasta.⁵⁷

Nella *Sanguineti's Wunderkammer*, Luis Buñuel compare in alcune schede lessicografiche, sottolineando ancora una volta l'attenzione che il poeta ha riservato al cineasta. Si contano diciotto lemmi a lui relativi, derivati da sole due fonti, un numero sorprendentemente ridotto rispetto alle numerose letture di Sanguineti sull'argomento,⁵⁸ rintracciabili grazie al preziosissimo lavoro di Lorenzo Resio confluente nella tesi di dottorato *Oltre la Sanguineti's Wunderkammer: per un archivio*

⁵⁶ A. BERNARDI, *L'arte dello scandalo. «L'âge d'or» di Luis Buñuel*, cit., p. 23.

⁵⁷ L. BUÑUEL, *Dei miei sospiri estremi*, cit., pp. 120-121.

⁵⁸ Nell'ASW i documenti della biblioteca relativi al cineasta sono numerosi: *Buñuel: cittadino messicano - ciudadano mexicano*, a cura di A. Bernardi, Le mani, Recco 1999; *Buñuel secondo Buñuel*, a cura di T.P. Turrent e J. de la Colina, Ubulibri, Milano 1993; *Buñuel 100 anos - 100 ans: es peligroso asomarse al interior - il est dangereux de se pencher au-dedans*, Catalogo della mostra a Tolosa e Parigi, 2000, Istituto Cervantes; L. BUÑUEL, *Dei miei sospiri estremi*, trad. di D. Selvatico Estense, SE, Milano 1991; G. VALERIO, *Invito al cinema di Luis Buñuel*, Mursia, Milano 1999; A. CATTINI, *Luis Buñuel*, Il Castoro, Milano 1995, supplemento a «l'Unità» n. 129, 07.06.1995, e 2° ed. aggiornata, 1996; A. BERNARDI, *Luis Buñuel*, Le mani, Milano, 1998; *Luis Buñuel: el ojo de la libertad: febrero-mayo 2000*, Publicaciones de la Residencia de estudiantes, Madrid 2000; P. BERTELLI, *Luis Buñuel: il fascino discreto dell'anarchia*, BFS, Pisa 1996; M.L. VILLEGAS, *Sade y Buñuel: el marques de Sade en la obra cinematografica de Luis Buñuel*, Instituto de estudios Turolenses, Gobierno de Aragon, Zaragoza 1998; L. BUÑUEL, *Sette film: L'età dell'oro, Nazarin, Viridiana, L'angelo sterminatore, Simone nel deserto, La via lattea, Il fascino*

esteso di autori e fonti.⁵⁹ Tra le tante letture vale la pena ricordare almeno quelle recensite dal poeta: l'«autobiografia» di Buñuel il cui testo è stato raccolto da Jean-Claude Carrière, *Dei miei sospiti estremi*, presentato in un conciso, ma quanto mai appassionato, articolo dal titolo *Viva Luis Buñuel, «scandalo» del '900*, apparso il 31 luglio 1983 sulle pagine de «l'Unità», in seguito alla morte del cineasta avvenuta pochi giorni prima. Poi, l'anno successivo sul medesimo quotidiano, il poeta suggerisce la lettura del volume *L'arte dello scandalo: "L'âge d'or" di Luis Buñuel* di Auro Bernardi, «una premiata tesi di laurea edita da Dedalo» che accosta a «un apprezzabile saggio sul suo capolavoro», «anche ragionamenti e documentati prolegomeni all'indigestione di Buñuel». ⁶⁰ L'eccelsa qualità dell'operazione effettuata dal giovane Bernardi si intuisce dall'aggettivo scelto per descriverla, un lessema iconico che si ritroverà nei programmatici, e ben noti, *Prolegomena* posti in apertura al *Supplemento 2004 del Grande Dizionario della Lingua Italiana* diretto da Sanguineti, in cui il «lessicomane» non solo «espone un programma editoriale, ma giustifica e dà profondità a quello che è stato il lavoro di una vita». ⁶¹ Tuttavia, a produrre i lemmi approdati in archivio saranno altre letture, entrambe più tarde di almeno un decennio: *Buñuel secondo Buñuel* curato da Tomás Pérez Turrent e José de la Colina del 1993 che, come ricorda lo sceneggiatore nelle prime pagine, dialoga inevitabilmente con il libro curato da Carrière: «il nostro volume ha dei legami con quella biografia (è la stessa persona che parla delle stesse cose), ma è incentrato fondamentalmente sul cinema. In un certo modo i due testi si integrano a vicenda». ⁶² Il secondo testo è di diversa natura ed è un saggio apparso sulla rivista «Bianco & Nero» nel 1999, *Il prologo di "Un chien andalou"*, in cui lo studioso Paolo Bertetto analizza l'emblematico esordio del primo film spontaneamente e velocemente ideato a quattro mani con Salvador Dalí.

La prima fonte mutua quattro lemmi, che spaziano dall'attenzione agli *-ismi*, con *mexicanismo*,^{xxiii} a quella riservata ai calchi,⁶³ con l'ancora attualissimo *stagiaire*^{xxiv}

discreto della borghesia, a cura di G. Fofi, trad. di S. Esposito, Einaudi, Torino 1989, nuova ed; A. FARRASSINO, *Tutto il cinema di Luis Buñuel*, Baldini & Castoldi, Milano 2000; A. BERNARDI, *L'arte dello scandalo: "L'âge d'or" di Luis Buñuel*, Dedalo, Bari, 1984; *L'occhio anarchico del cinema: Luis Buñuel*, a cura di V. Cordelli e L. De Giusti, Il Castoro, Milano, 2001; L. BUÑUEL, *Le journal d'une femme de chambre*, Avant-Scène, Seuil, Paris 1971; L. BUÑUEL, *Un tradimento inqualificabile: scritti letterari e cinematografici*, a cura di A.S. Vidal, trad. di D. Pini Moro, Marsilio, Venezia 1971 e nuova ed. 1996.

⁵⁹ L. RESIO, *Oltre la Sanguineti's Wunderkammer: per un archivio esteso di autori e fonti*, tesi di dottorato discussa presso l'Università di Torino, tutor Prof.ssa Laura Nay, (14 marzo 2022).

⁶⁰ E. SANGUINETI, *Fatevi il vostro festival*, cit.

⁶¹ C. ALLASIA, «Giardini della zoologia verbale». *Percorsi intermediali negli scritti inediti o dispersi e nelle schede lessicografiche di Edoardo Sanguineti*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2022, p. 7.

⁶² T.P. TURRENT, *La storia di questo libro*, in *Buñuel secondo Buñuel*, cit., p. 11.

⁶³ Sulle 'manie' lessicografiche sanguinetiane cfr. V. COLETTI, *Sanguineti anti Bembo*, Atti del convegno *Edoardo Sanguineti nella città «cruciverba»* (Torino, 7 marzo 2024), in «Sinestesie» (numero speciale), in c.d.s.

utilizzato dal regista nel ricordo dei suoi esordi cinefili: «mi prese come un odierno 'stagiaire' e poi come assistente».⁶⁴ Il lemma viene ripreso nella prefazione da de la Colina, non solo nei termini ma anche negli intenti: «chiedevo solo di assistere alle riprese del suo film in qualità di 'stagiaire' (una specie di apprendista)». Lo scorcio aneddotico concesso dall'istantanea di Buñuel che si coglie leggendo questi pochi e selezionati lemmi è arricchito da un ulteriore aggettivo impiegato da de la Colina, poiché il regista «per la sua convinzione di "non essere psicanalizzabile"; era anche poco *intervistabile*».^{xxv} L'ultimo interesse sanguinetiano toccato da questo ridotto gruppo di schede è la deonomastica – una passione che già da una rapida panoramica del suo archivio lessicografico appare particolarmente produttiva⁶⁵ – con il lemma *bunueliano*,^{xxvi} che presenta anche un'attestazione più tarda: un articolo apparso sul «Corriere della Sera» il 2 settembre 2005 di Maurizio Porro, *La Madonna e il diavolo*. In realtà, l'aggettivo era stato utilizzato ben prima dell'ultimo decennio del '900 e dei primi anni Duemila, per l'esattezza il 26 agosto 1984 compariva nelle colonne de «l'Unità», fra le righe dell'articolo di mano proprio di Sanguineti, copiosamente citato qui in apertura: *Fatevi il vostro Festival*.⁶⁶

A costituire la fonte più spogliata è tuttavia il saggio che mutua ben tredici lemmi. Alcuni di questi riguardano la sfera delle pulsioni sessuali – aspetto cardine tanto della produzione 'buñueliana' quanto di quella del poeta genovese –, in parti-

⁶⁴ Il riferimento è ovviamente all'esperienza con Jean Epstein per la realizzazione di *Mauprat*: «-Senta, so che sta per girare un film. Il cinema m'interessa molto, ma tecnicamente ci capisco pochino. Non posso essere utile. D'altra parte, non voglio denaro. Per cui mi prenda per scopare il set, fare le spese, e insomma qualsiasi cosa-. Accettò. Mauprat (girato a Parigi, ma anche a Romorantin e a Châteauroux) fu la mia prima esperienza cinematografica. In quel film ho fatto un po' tutto, perfino una tombola da cascatore», L. BUÑUEL, *Dei miei sospiri estremi*, cit., p. 88.

⁶⁵ Per citare solo alcuni esempi presenti nell'ASW: A3277 *adornismo*: da 'T.W. Adorno' (fonte L. Berio); A3278 *adornistico*: da 'Ardorno' (fonte L. Berio); A586 *alleniano*: da 'Woody Allen' (fonte A. Monda); A2937 *apollinairiano* (fonte P.P. Pasolini); A2757 *ariostesco* (P.J. Martello); A3636 *aristofanesco* (V. Aferi, G. Carducci); B847 *beatlesiano*: da 'Beatles' (fonti G. Castaldo e M. Luzzatto); B878 *beckettiano*: da 'S. Beckett' (fonte L. Gozzi); B1018 *beriano*: dal compositore 'Luciano Berio' (fonte M. Bortolotto); B1849 *bortolottiano*: dal musicologo 'Mario Bortolotto' (fonte L. Berio); B1850 *bortolottismo*: dal musicologo 'Mario Bortolotto' (fonte L. Berio); B1851 *bortolottisticamente*: dal musicologo Mario Bortolotto (fonte L. Berio); B2034 *brechtiano* (fonte F. d'Amico); B2440 *bussottiano*: dal compositore 'Sylvano Bussetti' (fonte L. Berio); C77 *cageano*: 'relativo al musicista statunitense John Cage' (fonte V. Gelmetti); C78 *cageismo*: da 'Cage' (fonte V. Gelmetti); C992 *callasiano*, di 'Maria Callas' (fonte E. Montale), ammiratore di Maria Callas (fonte A. Arbasino); C1390 *callasiano*: da Callas (fonti G. Gavazzeni ed E. Montale); C723 *catulliano* (fonte P.J. Martello); C1852 *chiarasco*: 'di Pietro Chiari' (fonte G. Baretto); R1118 *rognoniano*: dal musicologo 'Luigi Rognoni' (fonte L. Berio); S356 *sartriano* (fonti R. De Monticelli, W. Gombrowicz); S1210 *schönberghianamente* (fonte V. Gelmetti); S3935 *sofocleo*: 'di Sofocle' (fonti C.G. Rezzonico, I. Pindemonte, F. Algarotti); T1992 *tristanico*: 'relativo a Tristan' (fonti E. Jona e G. De Maria); W4 *wagnerianamente* (fonte A. Savinio); W10 *wagnerismo* (fonte G. Verdi);

⁶⁶ vd. *infra* p. 4.

colare la tensione all'atto mancato, proposta nel prologo dal «meccanismo di *irrealizzazione*»^{xxvii} cui si riconduce la «*fantasmaticizzazione* della sessualità [...] che investe fin dall'inizio, l'operare cinematografico di Buñuel»,^{xxviii} A queste pulsioni si accostano «direzioni e forme diverse di sadismo», «sottolineate in modo palese e *sur-determinate*»^{xxix} fin dall'esordio, a partire dal celeberrimo taglio dell'occhio che «non può essere sottovalutato nel suo carattere di attrazione *iperaggressiva*»^{xxx} e che «delinea l'oggettivarsi della pulsione sessuale nella sua *non-mediatezza*»,^{xxxi} Il sadismo del taglio si proietta momentaneamente anche su una figura femminile, la cui inquadratura appare improvvisamente nel prologo, con il primo piano del volto della donna e il suo occhio sinistro tenuto aperto da due dita; il suo viso viene poi coperto dalla mano con in pugno il rasoio che si avvicina pericolosamente all'occhio. La donna diventa allora il «campo di esercizio del desiderio maschile»⁶⁷ e Buñuel «tende a esaltare il carattere acefalo, amorale e trasgressivo del desiderio, contro tutti gli ostacoli, e, per questa via, considera arbitrariamente la donna come *non-soggetto* [...], oggetto sottoposto brutalmente alla spinta pulsionale»,^{xxxii}

I restanti lemmi spogliati dal saggio, invece, sono relativi alla sfera *metacinematografic[a]*: *metafilmico*, *micronarrativo*, *micronarrazione*, *microoperare*, *microsequenza* e si ascrivono tutti alla classe dei composti, confermando ancora una volta l'attrazione del lessicomane per questa categoria di costrutti.^{xxxiii} A risaltare, però, è l'attestazione di procedimenti ed elementi filmici raccolti proprio a partire da un saggio dedicato al regista che per Sanguineti rappresenta l'emblema del cinema.⁶⁸ Questa scelta rinsalda la coerenza delle sue parole giornalistiche in morte a Buñuel:

Appartengo alla famiglia di coloro, che non posso sapere quanti siano, ma che certamente non sono nemmeno pochissimi, e che devono formare una specie di setta segreta, sparsa per il mondo, i quali, alla domanda «Che cosa è il cinema?», sono pronti a rispondere, senza un attimo di esitazione, che è, e che anzi ormai fu, Luis Buñuel. Naturalmente, costoro alludono, in primo luogo, a *Un chien andalou* e a *L'âge d'or*. Ma, messi alle strette, richiesti di chiarimenti ulteriori, sarebbero pronti a continuare con *Las Hurdes*, e a tirare avanti tranquillamente, fino alla *Via Lattea*, al *Fascino discreto della borghesia*, al *Fantasma della libertà*, all'*Oscuro oggetto del desiderio*, percorrendo, non dico proprio l'intera filmografia di Buñuel, ma poco ci manca.⁶⁹

⁶⁷ P. BERTETTO, *Il prologo di "Un chien andalou"*, cit., p. 58.

⁶⁸ Sul legame fra cinema e letteratura e fra Sanguineti e Buñuel si rimanda a C. ALLASIA, «*Cadaveri 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, «Sinestesie» XX, 2020, pp. 83-97.

⁶⁹ E. SANGUINETI, *Viva Luis Buñuel, «scandalo» del '900*, «l'Unità», 31 luglio 1983 (documento conservato nel Fondo Eredi del Centro Studi Interuniversitario "Edoardo Sanguineti").

Sebbene rinfrancati da tale congruenza, una velata perplessità deriva da un lato dalla diradata presenza di Buñuel nelle raccolte di scritti giornalistici di Edoardo Sanguineti⁷⁰ e dall'altro dagli anni tardi in cui si collocano non solo le fonti spogliate, ma anche quelle presenti nella sua biblioteca: esse risalgono quasi interamente, infatti, all'ultimo decennio del '900 e ai primi anni duemila, mentre gli articoli in cui compare Buñuel sono stati redatti nei primi anni '80, in cui l'attività lessicografica del poliedrico intellettuale era già ampiamente in corso.

L'ultima attestazione dello spogliatissimo saggio di Bertetto è un lemma che si ritrova a più riprese all'interno dell'articolo: *eideticamente*. Riprendendo le pagine della rivista «Bianco & Nero», in cui è proposta l'analisi del celeberrimo prologo di *Un chien andalou*, ci si imbatte però ben prima in questa parola, già a pagina 50 infatti lo studioso propone un primo elemento che potrebbe «quasi [...] rappresentare eideticamente il film e il cinema di Buñuel»: il «rasoio, posto in limine». ⁷¹ Se la medesima frase, qui parzialmente riportata, produce un altro lemma, *micronarrativo*, e per altri lemmi come *metafilmico* le attestazioni sono più di una, allora la mirata selezione di un solo utilizzo dell'avverbio con suffissazione *-mente* potrebbe suggerire quale sia l'interpretazione privilegiata da Sanguineti fra quelle avanzate da Bertetto. Allo stesso modo a pagina 51 è proposta dall'autore del saggio «la rilevanza eidetica» del gesto del 'taglio' compiuto dall'uomo, anche questa occorrenza del lessema viene soprasseduta, benché la frase successiva produca un altro lemma (*microoperare*). La scelta di Sanguineti ricade, infine, sull'occorrenza a pagina 55 che privilegia la sfera delle pulsioni sessuali e in particolare la tensione mai soddisfatta che popola i film del cineasta:

In sostanza il prologo, vera epigrafe di tutto il cinema di Buñuel, proporrebbe *eideticamente* un meccanismo di irrealizzazione della sessualità e la sua riconduzione all'atto mancato investirebbero dunque subito, fin dall'inizio, l'operare cinematografico di Buñuel.

Diversi anni prima, Sanguineti attribuiva al «celeberrimo occhio rasoio» la potenzialità di produzione di «senso in proporzione alle proporzioni che può assumere». ⁷² Una di queste è quella attestata dal poeta genovese che riconduce alla suddetta prima attrazione esercitata dal mondo psicanalitico sul giovane poeta: «la ri-

⁷⁰ Cfr. ID., *Scribilli*, Feltrinelli, Milano 1985; ID., *Ghirigori*, Marietti, Genova, 1988; ID., *Gazzettini*, cit.; ID., *Giornalino secondo*, cit.

⁷¹ P. BERTETTO, *Il prologo di 'Un chien andalou'*, cit., p. 50.

⁷² E. SANGUINETI, *Grandi e piccoli schermi e spettatori*, in ID., *Scribilli*, pp. 139-141.

velazione degli aspetti occulti della realtà, del non detto», con particolare riferimento alla sfera sessuale e pulsionale, una fascinazione che aveva esercitato anche sul giovane Buñuel.

La sequenza del taglio dell'occhio può però arrivare ad assumere proporzionalmente la dimensione di emblema delle istanze surrealiste nella tensione verso la surrealtà, per le sue implicazioni sessuali, pulsionali, sadiche, oniriche e inconse. Auro Bernardi definisce addirittura, e a ragion veduta, questa immagine la «soglia» della «metafisica surrealista»:

essa è immagine catalizzatrice, elemento-soglia cui è necessario sottostare, quasi come ad una forza caudina, per entrare nel mondo surrealista il cui accesso, è bene sottolinearlo, non è alla portata di tutti né è praticabile senza un adeguato sforzo di adattamento intellettuale. Immagine-soglia, [...] immagine-choc, certo, ed immagine dallo straordinario potere straniante: non occhio emendato o corretto, ma occhio «accecato» (reso cieco) ai miseri lumi del reale, della logica e del razionale.⁷³

Bernardi sembra aver chiosato Michel Carrouges che in apertura del volume *André Breton et les données fondamentales du surréalisme* (Gallimard, 1950) sosteneva che

per l'uomo che lo osserva da fuori, il surrealismo è un mostro assurdo, ma per chi ha saputo penetrarvi è la più straordinaria delle rivelazioni umane. Il primo crede di detenere il monopolio del buon senso, ma il secondo si inebria a entrare nel mondo inesplorato della surrealtà, sarebbe a dire non dentro l'irreale, ma dentro il cuore del reale.⁷⁴

Buñuel e i surrealisti sono contestualmente riusciti a varcare questa soglia, Sanguineti decenni dopo colto dalle stesse pulsioni ha saputo anch'egli sottostarvi. In virtù delle riflessioni sanguinetiane proposte in questo articolo – solo alcune delle molte a disposizione – e dell'attenzione lessicografica da egli riservata al surrealismo, si può affermare che anche Sanguineti ha saputo risolutamente varcare la soglia del surrealismo e a lungo abitarvi.

⁷³ A. BERNARDI, *L'arte dello scandalo. «L'âge d'or» di Luis Buñuel*, cit., p. 53.

⁷⁴ La traduzione è mia, cfr. «pour l'homme qui l'observe du dehors, le surréalisme est un monstre absurde. Mais, pour qui a su y pénétrer, c'est la plus extraordinaire des révélations humaines. Le premier croit détenir le monopole du bon sens, mais le second s'enivre d'entrer dans les mondes inexplorés de la surréalité, c'est-à-dire non dans l'irréel, mais dans le cœur du réel», M. CARROUGES, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Coll. Idées N.R.F, Gallimard, 1950, p. 8.

2. «ciechi occhi» e «carne carnevalica»: sulle tracce del surrealismo nella produzione sanguinetiana

Con una funambolica acrobazia noto che l'occhio «accecato (reso cieco) ai miseri lumi del reale, della logica e del razionale», che Bernardi individua nella sequenza buñueliana, affiora in una delle tarde traduzioni sanguinetiane del 1996. Il poeta-traduttore avvicina vertiginosamente gli *unseeing-sightless eyes* del sonetto XLIII del canzoniere di William Shakespeare all'occhio rasoiato buñueliano, traducendoli a chiasmo «occhi ciechi», «ciechi occhi». ⁷⁵ «L'organo del vedere viene annullato o forse, meglio, viene sottoposto ad una operazione chirurgica per riuscire a 'vedere meglio', 'vedere in un modo diverso'»: ⁷⁶ queste parole, con cui Sanguineti descriveva nel 2004 la famosa sequenza filmica, ben si ascrivono anche al sonetto shakespeariano.

Ad accomunare le due opere è la stretta concatenazione dell'organo visivo e dell'argomento del sogno che spalanca le porte dell'inconscio. Nel componimento, infatti, ci si avvale della visione onirica per andare oltre la realtà, gli occhi sono senza vista e proprio quando non svolgono la loro naturale funzione «allora meglio vedono»: ⁷⁷ una cecità fisica apre alla visione della mente. Nel sonetto attraverso l'opposizione semantica si alterna la visione del sogno al vedere reale: «il desiderio chiama la visione del sogno, e il sogno a sua volta chiama la vista reale». ⁷⁸ In realtà, come nel film di Buñuel in cui viene messo in scena il desiderio mancato che non trova soddisfazione, protagonista fra i versi è l'assenza, a essere esaltata è un'inafferrabile ombra, quella della persona amata e ne si auspica la sostanza e la forma, irraggiungibili.

Shakespeare, con ben tre secoli di anticipo, sembra proporre un primo tentativo di travalicare la realtà per accedere alla surrealtà attraverso l'impiego della tecnica barocca dell'anamorfose che proietta lo sguardo al di là del visibile, ne disgrega le forme, per poi ricomporle in un secondo momento in una realtà ancora più vera. ⁷⁹ Lo stesso Buñuel per descrivere il secondo dei suoi film, *L'âge d'or*, parla di un «con-

⁷⁵ Edoardo Sanguineti traduce nove sonetti del canzoniere di William Shakespeare nel 1996 in seguito a una commissione per il composito progetto teatrale *L'opera completa di William Shakespeare. Siamo un sogno dentro un sogno* per la regia di Tonino Conte, in scena al Teatro della Tosse di Genova (maggio 1996); i testi sono poi stati raccolti in E. SANGUINETI, *Omaggio a Shakespeare. Nove sonetti*, Manni, 2004 con disegni di Mario Persico e infine sono confluiti in ID., *Quaderno di traduzioni*, Einaudi, Torino 1996.

⁷⁶ ID., *Un poeta al cinema*, cit., pp. 38-39.

⁷⁷ Ivi, p. 153.

⁷⁸ W. SHAKESPEARE, *Sonetti*, a cura di A. Serpieri, Bur, Milano 2017, p. 484.

⁷⁹ Cfr. S. CLARK, *Vanities of the Eye: Vision in Early Modern European Culture*, Oxford University Press, Oxford 2007; J. KEPLER, *Optics (1604)*, transl. W.H. Donahue, Green Lion Press, Santa Fe 2000.

tinuo scambio tra la realtà concreta, logica, evidente, ed una realtà superiore, o “surrealtà”, non meno rilevante della prima, che anzi essa illumina e cui conferisce una più esatta e precisa connotazione» e a questo proposito nomina i piani del film che «si intersecano come i piani prospettici»⁸⁰ di un quadro cubista. È il riferimento alla prospettiva a interessarci poiché essa è alla base della tecnica anamorfica che in età barocca stravolge il modo di guardare la realtà. Se il suo impiego in letteratura spesso nasce da un errore della vista, il ‘trasvedere’, che permette la deformazione della realtà, dall’altro canto consente di aderire ancora di più alla realtà stessa perché ne supera i confini per tendere verso l’iper-realtà. Che Sanguineti, allora, abbia ‘surrealizzato’ Shakespeare traducendolo? Forse, ma chiosando nuovamente Carrouges il Bardo sembra timidamente anticipare quanto poi pianamente raggiunto dai surrealisti e messo in luce dalla traduzione che ne offre Sanguineti:

la surrealtà [...] contiene al contrario tutta la realtà terrestre, ma trafitta (*transverbérée*) dai raggi di una luce fantastica. Non si confonda la surrealtà con l’irrealtà, essa è la sintesi vivente del reale e dell’irreale, dell’immediato e del virtuale, del banale e del fantastico.⁸¹

Tornando su più saldi terreni, il volume *Studi sul surrealismo* può proporre una prima prova delle tendenze surrealiste della produzione sanguinetiana: fra le sue pagine spicca l’intervento di Giuseppe Bartolucci *Dalla pagina alla scena surrealista*, un percorso fra numerosi testi approdati alla scena. Non sorprenderà certo a questo punto imbattersi nelle *Storie naturali* di Sanguineti che, secondo il critico, hanno «un movimento surreale senz’altro»:

sia che siano voci e non personaggi (hanno soltanto indicazioni di sillabe, e dicono di quel che fanno, nella mente del lettore, direi nell’occhio del lettore), sia che da voci si trasferiscano appunto in immagini per quel che dicono e di conseguenza per il modo con cui si compongono dentro di noi mentalmente. L’esercizio di lettura a questo punto fa a meno della didascalia, come abbiamo già visto in Vitrac, e tuttavia, a differenza di Vitrac, esso tende ad avere una sua autonomia di ritmo, e quindi a imporre una sua emozione-conoscenza, che è quella sanguinetiana, imponendosi come azione-sogno. Le voci affondano in se stesse per ripetizioni di azioni apparentemente reali, e le immagini si muovono per affondamenti di vuoto che

⁸⁰ A. BERNARDI, *L’arte dello scandalo. «L’âge d’or» di Luis Buñuel*, cit., pp. 102-103.

⁸¹ La traduzione è mia: «le surréel [...] il contient au contraire en lui toute la réalité terrestre, mais transverbérée par les rayons d’une lumière fantastique. Le surréel ne se confond pas avec l’irréel, il est la synthèse vivante du réel et de l’irréel, de l’immédiat et du virtuel, du banal e du fantastique», M. CARROUGES, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, cit., p. 24.

sono poi quelli del sogno. La variazione del movimento è dettata dall'uso della parentesi: quest'ultima proponendosi come resistenza «ultima» alla rappresentazione; ed il testo allora vive di questa variazione materiale, in una rappresentazione surreale, nel senso che non smarrisce la naturalità di fondo ed usandola però per vertigine di voci e di immagini.⁸²

Gli elementi centrali individuati in questo breve passo: la presenza di voci, di immagini, l'autonomia di ritmo dell'esecuzione della parola che si smarca dalla necessità della didascalia e si impone come «azione-sogno» e, ancora, l'importante impiego della parentesi confluiscono in una «rappresentazione surreale» che crea un vortice di «voci e immagini» che si ritroveranno anche in lavori successivi. In particolare, ai fini di questa indagine sulle tracce del surrealismo sanguinetiano l'ultimo decennio del Novecento appare significativo, non solo per la comparsa e fruizione dei sopracitati volumi buñueliani, ma per l'inaugurazione della collaborazione con Andrea Liberovici, il cui primo esito, *Rap* (1996), risente e riecheggia «tensioni» surrealiste. Primo sintomo avanguardista è il programmatico *m.a.n.i.f.e.s.t.o.* in calce al volume a quattro mani di Sanguineti e Liberovici *Il mio amore è come una febbre e mi rovescio* (Bompiani, 1998) in cui è pubblicato il libretto di questo spettacolo.

Alla base di quest'opera si collocano il sogno e il gioco, il cui binomio regge sulla regola di ingaggio istituita dal poeta in virtù della costante attenzione alla tecnica del montaggio cinematografico e mantenuta anche nei successivi lavori: «monta, smonta, ripeti, rompi [...] l'importante è che non cambi le parole».⁸³ Sanguineti aveva infatti predisposto dei materiali verbali, i suoi testi, che potevano essere smontati e rimontati a piacimento dell'artista. Il vincolo fondamentale di questa appropriazione a posteriori era di non cambiare le singole parole: il frammento fondamentale o il tassello minimo.⁸⁴ L'unità minima, una singola parola o un intero verso, che può variare da un'opera all'altra e che corrisponde sostanzialmente al foto-

⁸² G. BARTOLUCCI, *Dalla pagina alla scena surrealista*, in *Studi sul surrealismo*, cit., pp. 68-96.

⁸³ A. LIBEROVICI, Intervista condotta da Clara Allasia e Chiara Tavella, 17 dicembre 2021, Università degli Studi di Torino.

⁸⁴ La "m" del *m.a.n.i.f.e.s.t.o.* rappresenta non solo il fondamentale montaggio, ma anche, fra gli altri, il mosaico: «Se è vero che il cinema è nato come imitazione del teatro, per poi, attraverso appunto il montaggio, elaborare una propria estetica, ci interessa costruire [...] una *sceneggiatura-partitura*, in cui musica parole gesto e luce vengono a formare un tutto proprio come un *fotogramma-battuta musicale-tassello*, da montare creativamente uno dopo l'altro, uno sull'altro, una pausa altro, *punto contro punto*. La storia quindi, data dai contrasti e analogie che queste sintesi d'informazioni vengono a creare una volta montate fra loro, viene dedotta dalla visione completa e soggettiva dello spettatore che può a sua volta integrarla, rielaborarla a suo piacimento, durante e dopo lo spettacolo. Un mosaico-musicale *in progress* svelato e sottratto dallo scorrere del tempo, rigoroso e preciso nella sua meccanica interna ma assolutamente libero e reinventabile nella sua totalità, dallo spettatore *cret(v)ivo*», A. LIBEROVICI, E. SANGUINETI, *Il mio amore è come una febbre e mi rovescio*, cit., pp. 81-82.

gramma nella decima arte, nel momento in cui viene riconosciuta diventa immodificabile poiché senza quell'elemento non si potrebbe più significare la stessa cosa. La possibilità di ricomporre questi materiali è invece infinita, solo se, però, ci si affida all'aleatorietà, il principio costruttivo del montaggio.

Liberovici individua, nell'articolo *Recitar cantando* in silloge allo spettacolo, un'analogia fra il metodo di composizione del sogno, tema dell'opera, e quello di composizione di un rap ovvero la libera associazione e la continua metamorfosi. La potenzialità di ricomposizione degli elementi preesistenti si collega in un rapporto di interdipendenza alla dimensione onirica, sia come tema che come linguaggio, poiché i tasselli vengono smontati e rimontati con logica onirica, con casualità appunto, perché non c'è nulla di logico nel sogno. Solo il suono, il significante deve trasportare l'ascoltatore in questo flusso, la prosa concitata lo trascina in questo ritmo vorticoso che fa perdere il senso dell'orientamento: il senso non c'è e non deve essere cercato. Il flusso verbale torrenziale hip hop, inoltre, si presta molto bene al ritmo ipnotico concatenato all'argomento dell'opera, il sogno.

La linea di ricerca è vicina a quella avviata da Buñuel in *Un chien andalou* che «è il risultato di un automatismo psichico cosciente, e [...] non si presenta come il resoconto di un sogno, ma utilizza meccanismi analoghi a quelli del sogno».⁸⁵ Ancora più affini possono apparire lo spettacolo e il film, se si riprendono le parole di Liberovici in merito all'avvio della collaborazione: egli ricorda che Sanguineti «gli dava dei mazzi di chiavi: trova delle serrature e vedi cosa c'è nelle stanze».⁸⁶ Se si ha sotto mano *Un poeta al cinema* salta subito all'occhio che questa metafora è speculare a quella usata da Sanguineti per il film, in occasione del seminario del 2004: «Buñuel ci mostra un sogno, che è interpretabile, però si guarda bene dal darcene la chiave».⁸⁷ Buñuel e Dalì, infatti, si erano proposti di montare i fotogrammi attraverso libere associazioni, rifiutando gli accostamenti che permettevano di capirne il nesso o darne un'interpretazione, l'intero film infatti era costruito attraverso il rifiuto di nessi logici perché «più caotico» è il procedimento di accostamento, «più è efficace». Interessante è l'osservazione di Sanguineti a tal proposito che sottolinea la difficoltà o addirittura l'impossibilità di creare qualcosa che non abbia senso: «innanzitutto sembra facilissimo creare qualcosa che non abbia alcun senso, invece è la cosa più difficile del mondo»⁸⁸ proprio la psicoanalisi ne spiega la ragione: l'asso-

⁸⁵ L. BUÑUEL, *Notes on the making of 'Un chien andalou'*, in *Art in Cinema: a Symposium on the Avantgarde Film*, a cura di F. Stauffacher, Musesum of Art, San Francisco, 1947.

⁸⁶ A. LIBEROVICI, Intervista condotta da Clara Allasia e Chiara Tavella, 17 dicembre 2021, Università degli Studi di Torino.

⁸⁷ E. SANGUINETI, *Un poeta al cinema*, cit., p. 42.

⁸⁸ Ivi, p. 39.

ciazione libera, infatti, è basata sul fatto che qualsiasi relazione ha senso e ogni relazione è sempre questione di interpretazione. Sanguineti ricorda, in effetti, che Buñuel non ha mai smentito le varie interpretazioni seguite al film e colloca *Un chien andalou* tra le opere surrealiste il cui interesse è di tipo cognitivo, ovvero il funzionamento del mondo psichico.

Liberovici prosegue in *Recitar cantando* esplicitando che lo spettacolo non ha una storia, ma piuttosto tante storie musicali e intuitive scaturite da ragioni sonore e ritmiche piuttosto che narrative. Indagando le origini del genere musicale rap, il compositore pone l'accento sulla componente del gioco, non nella primaria accezione infantile, ma su quella secondaria e complessa di composizione. Ripercorrendo le tappe della genesi dello spettacolo, da lui tracciate nell'articolo, in prima battuta, troviamo il sogno «come contenitore del gioco».⁸⁹ Questi due elementi del binomio, quindi, sono strettamente concatenati per la dinamica aleatoria del loro sviluppo e diventano nella genesi dello spettacolo inseparabili. Se ne trova conferma nel coevo articolo *Rap e Poesia* di Sanguineti, in cui vengono ripresi i due elementi individuati e ne si sottolinea la consonanza e l'interconnessione. Il primo è il sogno, su cui l'autore stesso riconosce la vastità di materiale che aveva prodotto sul tema. La libertà che aveva accordato al regista di montare i suoi testi e di poterci 'giocare' sfociano nel secondo elemento, il gioco, che a sua volta ritorna alla logica onirica che permette di ritrovare «un loro senso di montaggio».⁹⁰

I personaggi dello spettacolo *Rap* corrispondono a tre diverse voci per e di un unico soggetto, i livelli inconsci di un individuo, il «poeta/personaggio».⁹¹ Le voci sono interpretate da Liberovici stesso e Ottavia Fusco in scena, mentre la voce fuori campo è di Enrico Ghezzi, lettore di una selezione di schede dalla *Smorfia*. Questo libro di interpretazione dei sogni e del gioco del lotto aveva già fornito a Sanguineti spunti per il testo *Smorfie* (1986).⁹² Alcuni estratti prosaici di questo testo si accostano a numerosi prelievi poetici da altre fonti sanguinetiane: quattro poesie dell'anno 1982 ricche, al solito, di giochi allitterativi e di una forte componente ritmica, *Lirica*, *Mimus Albus*, *Re/spira* e *Ab edendo*, di quest'ultima vengono in particolare utilizzati i segmenti «seno, segno, sogno» e, infine, *Sonetto sud* del 1991 (tutti i componimenti sono raccolti in *Senzatitolo*, Feltrinelli, 1992). Le allusioni presenti

⁸⁹ A. LIBEROVICI, *Recitar cantando*, in *Officina Liberovici. Il suono diventa teatro*, a cura di G. Becheri, Marsilio, Venezia 2006, p. 79.

⁹⁰ E. SANGUINETI, *Rap e poesia*, in *Officina Liberovici. Il suono diventa teatro*, cit., p. 74.

⁹¹ A. LIBEROVICI, *Recitar cantando*, in *Officina Liberovici. Il suono diventa teatro*, cit., p. 79.

⁹² Ora in E. SANGUINETI, *Smorfie. Romanzi e racconti*, Feltrinelli, Milano 2007.

nei testi di Sanguineti sono state ben illustrate da Chiara Tavella nell'illuminante articolo *Tra «materiali preesistenti» e «relativa libertà» dell'artista: esempi di «riuso dell'uso» nel Sanguineti in musica*.⁹³

Tavella, inoltre, ricorda che Luigi Weber ha individuato nella rappresentazione teatrale il potenziamento del surrealismo del lessico sanguinetiano e l'esplicitazione di componenti del «profondo»⁹⁴ sulla scena. Queste evocano «metafore ossessive e immagini dell'inconscio»⁹⁵ poiché da un lato rievocano il gusto per il sadico, come nei lacerti «e che ci scorta, lì alla porta, a mano morta, di / matrici punitrici / grassatrici da appendici: / [...] martellate le donne cannoni castrate». Dall'altro i numerosissimi animali che si incontrano rievocano l'assidua presenza animalesca nel surrealismo. La mucca, la tartaruga, la lepre, il coniglio, l'anguilla, il maiale e altri insistentemente ricorrenti come il pesce, la capra, gli insetti, l'asino, sono solo alcuni esempi della fauna presente in *Rap*. Questi ultimi animali in particolare rievocano immediatamente alcune precise immagini buñueliane: gli asini putrefatti di *Un chien andalou*⁹⁶ e gli insetti che lo popolano.

Vediamo alcuni punti di *Rap* in cui compare la 'surrealistica' fauna:

e c'è in tresca contadina, pesca fresca, la
(testa equina che mi contesta, che mi mina:
che mi mima
[...]
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.

⁹³ Cfr. C. TAVELLA, *Tra «materiali preesistenti» e «relativa libertà» dell'artista: esempi di «riuso dell'uso» nel Sanguineti in musica*, in *Ritratto/i di Sanguineti 1930-2010/20*, «Sinestesie», XXI, 2021, pp. 367-384. I testi poetici di Sanguineti utilizzati per *Rap*, ricorda inoltre Tavella, intrattengono un legame con le arti figurative: *Smorfie* è successivamente sfociato in un dialogo intermediale con i disegni di Tommaso Cascella, *Lirica* è stata composta per il vignettista e pittore Renato Calligaro (ora raccolta in *Senzatitolo*, nella sezione *Ecfrasi*, il cui titolo torna sul legame intermediale tra parola e arte figurativa) e *Mimus Albus* invece è stata composta per Geppino Cilento.

⁹⁴ *Ibidem*; Cfr. L. WEBER, *Usando gli utensili di utopia: traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti*, Gedit, Bologna 2004, pp. 264-265.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ A proposito degli asini presenti in *Un chien andalou* è interessante ricordare l'aneddoto ricordato dal regista riguardo la sua prima occasione di incontro con la morte: «Un giorno passeggiavo con mio padre in un oliveto quando la brezza mi portò un odore dolciastro e ripugnante. A un centinaio di metri da noi un asino morto, orrendamente gonfio e dilaniato, fungeva da banchetto per una dozzina di avvoltoi e qualche cane. Lo spettacolo mi attirava e respingeva insieme. [...] I contadini non seppellivano le bestie morte, convinti che la loro putrefazione arricchisse la terra. Rimasi come affascinato da quella visione, intuendo, al di là della materia decomposta, un vago significato metafisico. Mio padre mi afferrò per il braccio, allontanandomi», L. BUÑUEL, *Dei miei sospiri estremi*, cit., p. 14.

[...]
oblungo, sbilenco, come certe bestie che
trovi dentro la zuppa di pesce [...]
e non era un insetto con un
pungiglione, ma con un paio di minime corna
deboli. Aveva anche quattro ali deboli, e
quattro minime zampe
[...]
io posso essere diventato anche il pesce
[...]
tu che sei diventata la capra
[...] Posso essere diventato la
capra, infatti, tanto per dire. E forse è l'asino,
invece, che è diventato lui, la capra, che gli
rassomiglia, persino, all'asino. Che forse era
un mulo, invece, non me ne intendo niente.⁹⁷

Inoltre, alcuni passaggi animaleschi possono ascrivere a pieno titolo alla gratuità provocatoria dei gesti surrealisti:

Ci sono due o tre possibilità, adesso. Perché
puoi prendere quella specie di frusta, per
esempio, per mandarmi via l'asino, che sta
qui a pestarsi la sua ombra, tranquillo. E puoi
schiacciarmi l'insetto, anche, se ti volti. E
puoi anche picchiarti il mondo, se ti viene
bene.⁹⁸

Il gusto per la provocazione è aumentato dalla costante presenza del teschio e in altri casi di lische, ma anche di «conati di carne carnevalica» e «un campo» che antitetivamente è «pingue di cadaveri, fertile di scheletri». Altrettanto provocatorie sono le immagini sessuali, spesso pulsionali, che si susseguono come «la donzelletta prostituetta nel tango», «immorale genitale», «utero d'uso», «le labbra che si slabbrano», «con cazzo a chiazze», «lungando la mia lingua lecco in letto / cannellone cunnipeto, il confetto:», «ampliando amplessi amareggio l'amore» e «sfumato è il grimo in granuli di sperma».

⁹⁷ Il libretto di *Rap* è stato pubblicato in E. SANGUINETI, A. LIBEROVICI, *Il mio amore è come una febbre e mi rovescio*, cit., pp. 5-34.

⁹⁸ *Ibidem*.

È costante l'accostamento di immagini violente e mortifere con quelle pulsionali e sessuali, spesso affiancate da figure animalesche. Una giustapposizione che si rintraccia anche nell'autobiografia di Luis Buñuel, fin dalle prime pagine, che ha sempre trovato «nell'atto sessuale una certa similitudine con la morte, un rapporto segreto ma costante» e «ha anche tentato di tradurre in immagini quest'inspiegabile sensazione» proprio in *Un chien andalou* «quando l'uomo accarezza il seno nudo della donna, e poi all'improvviso il suo volto diventa il volto di un cadavere». ⁹⁹

Il gusto per la provocazione ben si allinea alla lettera "o" del *m.a.n.i.f.e.s.t.o.*: «osare. Osare». Sembra confermare questa osservazione l'aneddoto raccontato da Andrea Liberovici durante un'intervista ¹⁰⁰ riguardo la prima dello spettacolo che vedeva in scena una carota di tre metri e mezzo e carcasse di animali morti. Questi oggetti scenici erano stati trasportati dai tecnici su un furgoncino, ma la carota così lunga usciva inevitabilmente dal veicolo, fatto che destò i sospetti delle forze dell'ordine che fermandoli e trattenendoli a lungo rischiarono di non far andare in scena lo spettacolo.

Quest'ultima suggestione ci permette di approdare alla cifra avanguardista e militante, propria sia dello spettacolo *Rap* sia dell'ampissima produzione di Sanguineti. Questo lavoro del 1996 si inserisce nel solco dello sperimentalismo avanguardistico e va proprio nella direzione anarchica, eversiva del «momento di pulsione della grande arte critica del Novecento», ¹⁰¹ i cui ultimi bagliori Sanguineti aveva individuato nelle espressioni artistiche degli anni '90 come il rock violento e il rap che riuscivano a evadere dall'orizzonte piccolo-borghese in cui era confinata la canzonetta italiana. ¹⁰²

Liberovici puntualizza, però, che «nello spettacolo questo elemento della militanza rimane escluso, in realtà la militanza era già nel progetto». ¹⁰³ Infatti, è proprio «nella scelta della veste musicale, che Sanguineti e Liberovici mandavano un messaggio ideologico precisamente orientato, come ebbe a dire Lukács: in arte il vero sociale è la forma». ¹⁰⁴ Quando *Rap* era andato in scena al Teatro La Pergola di Firenze per gli abbonati, uno spettatore si è alzato a metà spettacolo inveendo: «non si capisce un cazzo», scatenando la risposta di un altro spettatore: «sei tu che non

⁹⁹ L. BUÑUEL, *Dei miei sospiri estremi*, pp. 17-18.

¹⁰⁰ A. LIBEROVICI, intervista condotta da Clara Allasia e Chiara Tavella il 16 dicembre 2021, Università degli Studi di Torino.

¹⁰¹ E. SANGUINETI, *Rap e poesia*, in *Officina Liberovici. Il suono diventa teatro*, cit., p. 76.

¹⁰² Cfr. ID., *Rap e poesia*, cit.

¹⁰³ A. LIBEROVICI, Intervista di Clara Allasia e Chiara Tavella, 17 dicembre 2021, Università degli Studi di Torino.

¹⁰⁴ L. WEBER, *Usando gli utensili di utopia. Traduzione parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti*, cit., p. 266.

capisci un cazzo».¹⁰⁵ Sanguineti dopo la rappresentazione aveva commentato soddisfatto: «Ah, finalmente siamo riusciti a rompere un po' i complimenti inutili, siamo entrati nell'inconscio di alcune persone».¹⁰⁶

In *Sanguineti's song Conversazioni immorali* Sanguineti ragiona sul valore militante e provocatorio de *L'âge d'or*: Luis Buñuel «non fa un film per divertirsi ma per mollare uno schiaffo alla borghesia. Il pubblico borghese vuole una storia? Bene. Lui gli scaglia contro un groviglio mostruoso, orripilante, insensato, delirante».¹⁰⁷ L'impatto avanguardistico dello spettacolo *Rap* è innegabilmente minore rispetto al film di Buñuel che «nessuno distribuisce, i nobili che lo hanno finanziato inorridiscono di fronte al prodotto, i fascisti bastonano chi va a vederlo, la censura in Francia ne ha vietato la visione fino agli anni cinquanta».¹⁰⁸ Ciò nonostante, in un momento in cui lo scandalo non si può più dare e, ormai distanti all'orizzonte, crepitano gli ultimi bagliori dell'avanguardia, l'aneddoto citato in precedenza riguardo la reazione sdegnata di uno spettatore illustra bene come l'operazione provocatoria sia riuscita e il pubblico ancora vi reagisca.

¹⁰⁵ *Ibidem.*

¹⁰⁶ *Ibidem.*

¹⁰⁷ E. SANGUINETI, A. GNOLI, *Sanguineti's song Conversazioni immorali*, Milano, 2006, p. 81.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 80.

Schede lessicografiche

ⁱ S6297 «surreale in DELI (e PF), a. 1965; C. Alvaro, Il successo della “prima” con il “Poeta fanatico” di Goldoni, in “Popolo di Roma”, 30 luglio 1941 (*Cronache e scritti teatrali*, p. 197): “Il difetto della commedia consiste, secondo noi, nel mancato ardimento della caricatura e della inverosimiglianza, nel non varcare i limiti di quella realtà più estravagante, surreale come si direbbe oggi, al modo del *Borghese gentiluomo* molieriano o del *Malato immaginario*”; *Per tiro a quattro*, in “Mondo”, 2 settembre 1950 (*ibid.*, p. 321): “A teatro, la finzione della scena dipinta, delle false prospettive, è una convenzione in cui noi non leggiamo più un effetto reale, bensì uno surreale, con un largo margine per la nostra immaginazione, pel nostro potere emotivo e perfino pel nostro grado di cultura”».

ⁱⁱ S6298 «surreale in DELI (e PF), a. 1965; Montale, *Le parole e la musica* (1949), in *Auto da fé*, p. 113: “raggiungono involontariamente il clima del surreale”».

ⁱⁱⁱ S6161 «surrealista in DELI (e PF), a. 1942; E. Montale, “Il paese del melodramma” di Bruno Barilli, in *Arte, musica, società*, p. 927 (1931): “per quanto pochi surrealisti stranieri abbiano le risorse di Barilli”; G. Ungaretti, *A proposito dell'Accademia* (1926), in *Filosofia fantastica*, ed. C. Ossola, p. 85: “vieta persino a una scuola estrema come i surrealisti, di straziare la lingua”».

S6162 «surrealista in DELI (e PF), a. 1942; Ungaretti, lett. a Adrea Caffi (1929-1930), in *Saggi e interventi*, p. 900: “nei surrealisti la disperazione morale mi sembra un atteggiamento prevalentemente polemico tranne in Eluard, - che poi, nelle poche cose veramente poetiche non è un surrealista”; A. Savinio, *Negrizzanti* (1932), in *Souvenirs*, p. 82: “Non c'è mica più abbandono, più semplicismo, più ingenuità in *Paolo e Virginia*, che in un ‘testo’ surrealista ispirato dall'idolismo negro”».

S6299 «surrealista in DELI (e PF), a. 1942 (s.m.) e 1960 (agg.); Savinio, *Mostra del film* (1940), in *Sogno meccanico*, p. 142: “taluni surrealisti come Vitrac (autore di *Les enfants au pouvoir*)”; “la malefica fonte di certi infelici tentativi surrealisti della più recente cinematografia nostrana”; Savinio, *Cinematografo e teatro* (1931), p. 76: “un cinematografo, ahimè! specializzato nei film d'arte, o intellettuali, o surrealisti”».

S6300 «surrealista in DELI (e PF, e DISC), a. 1942; E. Vittorini, *Prolegomeni* (1927), in *Letteratura arte società*, I, p. 16: “Il mal d'Europa è il peggiore di tutti (...); di italiano che parlavi balbetti un francese per pederasti; ti fai delicato, ti fai anche diafano, ti fai anche surrealista”».

RETRO1891 «surrealista datato 1942; databile 1926, con G. Ungaretti, *A proposito dell'accademia* (1926), in *FILOSOFIA FANTASTICA*, ed. C. Ossola, p. 85: “vieta persino a una scuola estrema come i surrealisti, di straziare la lingua”; (nel 1927 è in Vittorini; nel 1930 ancora in Ungaretti; nel 1931 in Montale e in Savinio)».

^{iv} S5722 «surrealisticamente manca al DEI; A. Moravia, *Diario europeo*, 6 ottobre 1985, p. 47: “In Videomusic la vita quotidiana, pur stravolta surrealisticamente, si presenta con alcuni aspetti tipici”».

S6657 «surrealisticamente in GRADIT, a. 1985 (Moravia); A. Savinio, *La strada del dilettantismo* (1946), in *Scritti dispersi*, p. 237: “certuni bib tanto i creatori del surrealismo a dir vero quanto i succubi di esso, vivono surrealisticamente”».

^v S6163 «surrealistico in DELI (e PF), a. 1960; A. Arbasino, *Anonimo Lombardo* (1959), p. 326: “È un film su scenari onirici-surrealistici”; M. Gromo, *Imputato, alzatevi di M. Mattoli* (1939), in *Davanti allo schermo*, p. 115: “In tutto il film sono inoltre evidenti un'intenzione e una cifra costanti, che mirano a dargli toni surrealistici”; *San Giovanni decollato di A. Palermi* (1940), *ibid.* p. 138 (parlando di Totò): “I suoi primi due tentativi erano stati *Fermo con le mani* e *Animali pazzi*. Modesto, ridanciano e farsesco il primo, pretenzioso e surrealistico il secondo (...): sono trucioli surrealistici che di per sé non potranno mai avere molta importanza”».

^{vi} S6244 «surrealistico in DELI (e PF), a. 1960; Moravia, *Palmira* (1953), in *Viaggi*, p. 569: “La luce del deserto produce effetti ottici paragonabili a quelli di certi quadri surrealistici: sembra di vivere in un quadro di Dalì, di De Chirico”; Arbasino, *Anonimo Lombardo* (1959), p. 387 (di Savinio): “il suo grosso *bric-à-brac* surrealistico”».

^{vii} N147 «neosurrealismo manca al GRADIT; F. d'Amico, lett. a L. Berio, 30 dicembre 1957 (in Berio-d'Amico, *Nemici come prima*), p. 25: “il postwebernismo, a mio fallibile giudizio, non marcia verso l'avvenire ma verso il passato (è neo-espressionismo, neo-surrealismo, eccetera)”».

viii Guillaume Apollinaire affianca in questa scheda dell'ASW Filippo Tommaso Marinetti: D159 «*decauville* vedi PM; manca al GDLI; è in Apollinaire; Marinetti, *Alcova d'acciaio*, pp. 29-30: "il proietto-
tore che funziona a distanza esce dalla sua caverna e s'avanza sul binario Decauville fin sull'orlo della
roccia a picco"».

ix A2185 «*antitradizione* manca al GDLI; Apollinaire, *L'antitradizione futurista* (1913), in *Manifesti*,
p. 147;».

x B2360 «*buongustismo* manca al GDLI; Apollinaire, *L'antitradizione futurista* (1913), in *Manifesti*,
p. 150: "Buongustismi Orientalismi Dandismi";».

xi E768 «*esploratorismo* manca al GDLI; Apollinaire, *L'antitradizione futurista* (1913), in *Manifesti*,
p. 148: "Nomadismo epico esploratorismo urbano ARTE DEI VIAGGI e delle passeggiate";».

xii E628 «*espressionismo* in DELI (e PF), a. 1927; Apollinaire, *L'antitradizione futurista* (1913), in
Manifesti, p. 147: "impressionismo 'fauvisme' cubismo espressionismo patetismo drammatismo or-
fismo parossismo" [...];»

xiii F245 «*fauvisme* in DELI, a. 1942 (PM); Apollinaire, *L'antitradizione futurista* (1913), in *Manifesti*,
p. 147: "impressionismo 'fauvisme' cubismo espressionismo patetismo drammatismo orfismo paros-
sismo";».

xiv F970 «*fonocinematografia* manca al GDLI; ma vedi *fotocinematografia*; Apollinaire, *L'antitradi-
zione futurista* (1913), in *Manifesti*, p. 149: "Libro o vita imprigionata o fonocinematografia o IMMA-
GINAZIONE SENZA FILI"; il testo francese reca: "Livre ou vie capitivée ou phonocinematographie ou
Imaginations sans fils";».

xv M1708 «*merdeggianti* manca al GDLI; Apollinaire, *L'antitradizione futurista* (1913); in *Manife-
sti*, p. 150: "Dilettantismi merdeggianti";».

xvi S1306 «*scientismo* in DELI (e PF), a. 1942; Apollinaire, *L'antitradizione futurista* (1913); in *Ma-
nifesti*, p.150: "Scientismo";».

xvii T1840 «*tremolismo* manca al DEI; Apollinaire, *L'antitradizione futurista* (1913); in *Manifesti*, p.
149: "Tremolismo continuo o onomatopée più inventate che imitate";».

xviii RETRO1045 «*oltreuomo* da registrare con G. Apollinaire, *L'antitradizione futurista* (1913); in
Manifesti, p. 149: "Umanità e appello all'oltre-uomo";».

xix RETRO1054 «*orfismo* datato 1920; databile 1913, con G. Apollinaire, *L'antitradizione futurista*
(1913); in *Manifesti*, p. 147: "impressionismo 'fauvismo' cubismo espressionismo patetismo dram-
matismo orfismo parossismo"; nel 1914 è in Boccioni e in "Lacerba";».

xx RETRO1156 «*poliglottismo* datato 1958; databile 1913, con G. Apollinaire, *L'antitradizione fu-
turista* (1913); in *Manifesti*, p. 148: "Poliglottismo"; è anche in Gramsci 1930;».

xxi D7 «*dadà 'dadaismo'*; in DELI (e PF), a. 1965; Ungaretti, *Sottigliezza poetica di Reverdy* (1924),
in *Saggi e interventi*, p. 75 "Dottrina seducentissima dalla quale André Breton e complici dadà vo-
gliono sprigionare una nuova corrente romantica, un'arte d'ispirazione, d'ubbidienza cieca agli im-
pulsivi dell'essere buio";».

xxii A1068 «*avant lettre* manca al GRADIT; P. Chiarini, *Ipotesi per Grosz*, in "Marcatrè", 3 (febbraio
1964), p. 14: "l'esperienza dadaista: un'esperienza che, nata a Zurigo nel 1916 per opera di Tristan
Tzara e Hugo Ball all'insegna di un automatismo surreale avant-lettre, venne consumata in proprio
da Grosz a Berlino, nel dopoguerra, in chiave decisamente politico-sociale";».

xxiii M1596 «*messianismo* manca al GRADIT T.P. Turrent e J. de la Colina, *Buñuel secondo Buñuel*
(tr. P. Volterra, 1993), p. 22: "Di ammirevole Valle Inclan ha il linguaggio: arcaismi, neologismi, mes-
sicanismi, valleinclanismi";».

xxiv S5235 «*stagiaire* manca al GRADIT; T.P. Turrent e J. de la Colina, *Buñuel secondo Buñuel* (tr.
P. Volterra, 1993), p. 9: "chiedevo solo di assistere alle riprese del suo film in qualità di 'stagiaire'
(una specie di apprendista)"; p. 24: "Epstein (...) mi prese come un odierno 'stagiaire' e poi come
assistente";».

xxv I1367 «*intervistabile* manca al GRADIT; T.P. Turrent e J. de la Colina, *Buñuel secondo Buñuel*
(tr. P. Volterra, 1993), p. 14: "era anche poco intervistabile";».

xxvi B2352 «*bunueliano*: non registrato; T.P. Turrent e J. de la Colina, *Buñuel secondo Buñuel* (tr. P.
Volterra, 1993), p. 20: "Sfatiamo un'altra leggenda bunueliana"; M. Porro, *La Madonna e il diavolo*, in
"Corriere della Sera", 2 settembre 2005 (ree. al film *Espelho mágico* di Manoel de Oliveira): "Fanta-
sioso, ironico e molto bunueliano, con gettate di dialogo che cementano una maestria narrativa natu-
rale, e con la saggezza dell'età, il portoghese Manoel (...) anche ieri ha avuto un'accoglienza trionfale";

^{xxvii} I2093 «*irrealizzazione* manca al GRADIT; P. Bertetto, *Il prologo di "Un chien andalou"*, in "Bianco & Nero", maggio-agosto 1999, p. 55: "In sostanza il prologo, vera epigrafe di tutto il cinema di Buñuel, proporrebbe eideticamente un meccanismo di irrealizzazione, un atto mancato dalle evidenti connotazioni sessuali"; p. 63: "un evento possibile, ma non effettuale, che si iscrive nell'orizzonte della pulsione e del desiderio fantasmatico e che, come tutti i desideri nel cinema più radicale di Buñuel, è destinato alla irrealizzazione e allo scacco!";».

^{xxviii} F19 «*fantasmaticizzazione* manca al GRADIT; P. Bertetto, *Il prologo di "Un chien andalou"*, in "Bianco & Nero", maggio-agosto 1999, p. 55: "La fantasmaticizzazione della sessualità e la sua riconduzione all'atto mancato investirebbero dunque subito, fin dall'inizio, l'operare cinematografico di Buñuel";».

^{xxix} S6594 «*surdeterminare Ambiti e contenuto: surdeterminare surdeterminato* mancano al GRADIT (e al GDLI), che registra *surdeterminazione*; P. Bertetto, *Il prologo di "Un chien andalou"*, in "Bianco & Nero", maggio-agosto 1999, p. 57: "La prima connotazione evidente della sequenza è il suo carattere sadico, sottolineato in modo palese e surdeterminato";».

^{xxx} I2027 «*iperaggressivo* manca al GRADIT; P. Bertetto, *Il prologo di "Un chien andalou"*, in "Bianco & Nero", maggio-agosto 1999, p. 57: "Il taglio dell'occhio coagula in sé accezioni, direzioni e forme diverse di sadismo, ma non può essere sottovalutato nel suo carattere di attrazione iperaggressiva"; [...].».

^{xxxi} N571 «*nonmediatezza (non-mediatezza)* manca al GRADIT; P. Bertetto, *Il prologo di "Un chien andalou"*, in "Bianco & Nero", maggio-agosto 1999, p. 58 "una iniziale e palese componente sadico-aggressiva, che delinea l'oggettivarsi della pulsione sessuale nella sua non-mediatezza";».

^{xxxii} N661 «*non-soggetto* manca al GRADIT; P. Bertetto, *Il prologo di "Un chien andalou"*, in "Bianco & Nero", maggio-agosto 1999, p. 58: "considera arbitrariamente la donna come non-soggetto, come campo di esercizio del desiderio maschile";».

^{xxxiii} M1598 «*metacinematografico* manca al GRADIT; P. Bertetto, *Il prologo di "Un chien andalou"*, in "Bianco & Nero", maggio-agosto 1999, p. 56 "Il livello metacinematografico e metafilmico è innanzi tutto sfaccettato in più articolazioni e più accezioni"; p. 57: "Occhio e taglio possono assumere entrambi una forte valenza metacinematografica";».

M1599 «*metafilmico* manca al GRADIT; P. Bertetto, *Il prologo di "Un chien andalou"*, in "Bianco & Nero", maggio-agosto 1999, p. 55: "Se (...) la lettura metafilmica del prologo può essere confermata, diventa incerta l'attribuzione a Bunuel del taglio dell'occhio"; p. 56: [...]. Secondo le interpretazioni di carattere metafilmico il taglio dell'occhio propone la necessità di una visione radicalmente diversa (...); e il tema del taglio non può essere considerato meno rilevante del tema dell'occhio in relazione alla dimensione metafilmica";».

M2323 «*micronarrativo* manca al GRADIT, P. Bertetto, *Il prologo di "Un chien andalou"*, in "Bianco & Nero", maggio-agosto 1999, p. 50: "l'ampliamento della sequenza (...) consente una preparazione al segmento micronarrativo del taglio dell'occhio";».

M2324 «*micronarrazione* manca al GRADIT; P. Bertetto, *Il prologo di "Un chien andalou"*, in "Bianco & Nero", maggio-agosto 1999, p. 53: "la presenza, sul balcone, dello stesso uomo con il rasoio indurrebbe a dislocare sul balcone e nel tempo della micronarrazione l'atto del sezionamento dell'occhio";».

M2325 «*microoperare* manca al GRADIT; P. Bertetto, *Il prologo di "Un chien andalou"*, in "Bianco & Nero", maggio-agosto 1999, p. 51: "Un'attenzione particolare va riservata anche all'immagine dell'uomo, al suo microoperare e al suo stesso abbigliamento";».

M2331 «*microsequenza* manca al GRADIT; P. Bertetto, *Il prologo di "Un chien andalou"*, in "Bianco & Nero", maggio-agosto 1999, p. 51: "una simile precisione descrittiva è ad esempio ripetuta nella micorsequenza del precipitarsi della donna in strada, in soccorso del ciclista caduto";».