

SANGUINETI



TESTI E COMMENTO

INTRODUZIONE

EDOARDO SANGUINETI (1930-2010)

Edoardo Sanguineti è stato uno dei principali esponenti del Gruppo 63, fondamentale per gli interventi teorici nei convegni e nei dibattiti e per gli scritti inseriti nell'antologia dei *Novissimi* e nella raccolta di saggi *Ideologia e linguaggio* (pubblicata da Feltrinelli nel 1965 e in seconda edizione nel 1970). Sanguineti raccoglie gli stimoli delle avanguardie europee (in particolare la "pulsione anarchica" che le anima), ma afferma che occorre «superare il formalismo e l'irrazionalismo dell'avanguardia (e infine la stessa avanguardia, nelle sue implicazioni ideologiche), non per mezzo di una rimozione, ma a partire dal formalismo e dall'irrazionalismo stesso, esasperandone le contraddizioni sino a un limite praticamente insuperabile, rovesciandone il senso, agendo sopra gli stessi postulati di tipo anarchico, ma portandoli a un grado di storica coscienza eversiva» (*Poesia informale?*, ne *I novissimi*). Agisce in lui la consapevolezza di una situazione più complicata dove la "vita disordinata" non è più sufficiente a garantire l'efficacia dell'operazione: l'inglobamento delle figure eccentriche è in agguato, e da un lato il "momento eroico-patetico" si rivela un momento "cinico" (una semplice risorsa concorrenziale) mentre, dall'altro lato, l'avanguardia è sempre in bilico tra il mercato e il museo (vedi il saggio *Sopra l'avanguardia*, in *Ideologia e linguaggio*). Solo un'avanguardia cosciente dei propri stessi limiti può rendere produttiva, nel suo teso, la contraddizione che rappresenta. Utilizzando da par suo un marxismo eterodosso e critico, definendosi anzi «apprendista materialista storico», Sanguineti parte dall'equazione tra ideologia e linguaggio: ogni linguaggio è sempre ideologico, anche quando sembra innocente e vergine e naturalmente anche quando sostiene la fine delle ideologie. E ogni linguaggio ha a che fare con le egemonie culturali e, al di là di esse, con la lotta di classe. Quindi ogni linguaggio è politico o, per dirla con l'autore, è un «giuoco sociale». E in ogni linguaggio, non soltanto in quello pubblicitario, è insita una "persuasione occulta". Per lo scrittore che voglia disporsi criticamente si aprono le strade di Brecht e di Benjamin: lo straniamento e l'allegoria (quest'ultima entra nel dibattito con il saggio *Per una letteratura della crudeltà*, pubblicato in prima battuta sul primo numero di "Quindici" nel 1967). Anche dopo la fine del Gruppo 63, Sanguineti continuerà sostenere la tendenza antagonista della scrittura con formule inequivoche del tipo "il sabotaggio della letteratura", "la lotta al poetese", "l'elogio dell'antitesi".

Nella sua pratica poetica si può individuare una linea evolutiva che parte con la prima produzione tesa appunto a gettarsi «nel labirinto del formalismo e dell'irrazionalismo», del caos e del disordine di un testo privo di coordinate, equivalente linguistico della pittura *informale*, per riemergere gradualmente al recupero della figuratività. Il punto di partenza è il *Laborintus* (1956) che irrompe nella poesia italiana – per usare l'immagine di Curi – come un "meteorite": il suo sperimentalismo "duro" scatena in esasperato plurilinguismo poundiano una grande quantità di materiali culturali mescolati insieme a simboli ripresi da Jung e combinazioni surrealiste, in un ritmo dilagante di versi lunghissimi. I successivi *Erotopaegnia* (1960) confermano il legame di questa ricerca con l'inconscio e quindi con la psicoanalisi (non solo Freud, ma soprattutto Groddek); mentre con

Purgatorio de l'Inferno (1963), che si conclude nei pressi della fondazione del gruppo, inizia il ritorno verso la comunicazione, improntata in primo luogo al posizionamento politico. Dopo aver toccato un massimo di disordine in *T.A.T.* all'altezza del '68, il viaggio poetico di Sanguineti va ad articolarsi attorno alle situazioni del viaggio vero e proprio, e lo testimoniano titoli come *Reisebilder* (in *Wirrwarr*, 1972) e *Postkarten* (1978). Pur non concedendo nulla alla espressione patetica del vissuto, il testo acconsente ora alla presenza dell'io e dell'esperienza, magari attraverso il genere epistolare della lettera, prevalentemente rivolta a un interlocutore familiare. Qui Sanguineti, rovescia l'apparente conformismo in una affermazione provocatoria, sostenendo che mentre l'amore dei poeti ha sempre cercato l'oggetto (le Beatrici, le Laure, ecc.) fuori dell'istituzione, occorre ancorarlo materialisticamente all'apologia del matrimonio, come cellula sociale per niente sublimatoria, ma attraversata da ben corporee pulsioni. Ne deriva una la poesia-diario, ancorata al "piccolo fatto vero" (come dichiara la poetica in versi di *Postkarten* 49), dove a particolari precisissimi si accompagnano cospicue lacune ed omissioni (anche perché la scena è preferibilmente all'estero) e dove si aggiungono le riflessioni, le connessioni, anche le polemiche, e poi i sogni, i motti (spesso nelle chiuse sentenziose). L'esito è quello di una decostruzione dell'io, che prosegue e approfondisce il solco della "riduzione dell'io", fino all'autocritica e all'autoscoronamento (come quando Sanguineti – in *Reisebilder* 29 – dice: «sono quasi il sosia di un mediocre comico inglese», alludendo alla somiglianza con Marty Feldman, l'attore che impersona Igor in *Frankenstein junior*).

Lo stile, già in partenza arduo, si stabilizza attorno ad alcuni stilemi (*sanguinetemi*) assai riconoscibili: le parentesi, numerosissime a addirittura accoppiate, se non poste una dentro l'altra, a marcare la presenza di direzioni ulteriori possibili e, al contempo, l'assoluta *frammentarietà* del discorso; e i due punti finali, che indicano l'*infinibilità* del testo e annunciano un seguito in una sorta di *scrittura ininterrotta*. Particolarmente ricercate le omofonie e i bisticci, ovvero le associazioni sonore, fino alle "infilate" di rime (tutte però rigorosamente interne al verso e mai alla fine, dove la tradizione vorrebbe che fossero), e fino alle paronomasie, anche triple (del tipo: «pena piena e pietà»). Questi procedimenti sono fondamentali per l'intero itinerario sanguinetiano che proseguirà con *Scartabello* (1981), *Bisbidis* (1987), *Senzatitolo* (1992), *Corollario* (1997), *Cose* (1999). Vi è però, in Sanguineti, anche un'altra linea di lavoro che non disdegna le rime in fine verso nel quadro di un recupero della metrica di tipo parodico, sostanzialmente non poi così distante dal filone principale, cui lo avvicina lo stile comico portato all'eccesso del *fou rire*: sono quei testi, per così dire, d'occasione che l'autore pone nei suoi volumi come secondari, approfondendo però in essi tutto il suo estro. Vi ritroviamo il sonetto, la ballata, l'ottava e varie altre forme chiuse, tra le quali s'impone soprattutto l'acrostico (con una "parola-valigia", Sanguineti si dirà «acrosticobatico»). In questo settore rientrano anche gli omaggi, le traduzioni, la riscrittura, formidabile quella di Pascoli ne *L'ultima passeggiata* (1982).

Ma non c'è solo la poesia; abbiamo a che fare con un autore "a tutto campo", che pratica ogni genere di scrittura. Il suo *Capriccio italiano* (1963), con andamento onirico e linguaggio basso, aprirà la stagione del romanzo sperimentale; verrà più avanti, in ambito narrativo, *Il Giuoco dell'Oca* (1967) che procede per schede separate come lungo le caselle di un percorso ludico, in realtà deformante e critico. Si aggiungono i testi per il teatro, tra i quali spiccano i dialoghi delle *Storie naturali* (1971), dove Sanguineti maggiormente esplora la tematica del corpo; e poi gli adattamenti e le riduzioni, davvero avanguardistica quella dell'*Orlando furioso* per la realizzazione di Ronconi. E poi ancora le collaborazioni con i musicisti, tra i quali Berio, Razzi, Lombardi, Liberovici.

Il Sanguineti teorico, oltre ai fondamentali contributi sull'avanguardia, ha lasciato saggi metodologici come *La missione del critico*, nel volume omonimo (1987). Nella ingente attività critica, spiccano i lavori sulla "linea crepuscolare" (*Tra liberty e crepuscolarismo*, 1961; *Guido Gozzano. Indagini e letture*, 1966) di cui l'autore stesso può considerarsi una estrema propaggine, quanto all'uso dell'ironia. Molti contributi, lucidi e taglienti, sono consegnati alle pagine di giornale ("Paese sera", "L'Unità", "il Lavoro") e successivamente raccolti in vari volumi. Inoltre, Sanguineti è autore di una antologia della *Poesia italiana del Novecento* (1969) tuttora polemica e istruttiva.

Bibliografia essenziale della critica: Gabriella Sica, *Edoardo Sanguineti*, 1974; Aa. Vv., *Sanguineti ideologia e linguaggio*, 1991; Antonio Pietropaoli, *Unità e trinità di Edoardo Sanguineti. Poesia e poetica*, 1991; Luigi Weber, *Usando gli utensili di utopia: traduzione, parodia riscrittura in Edoardo Sanguineti*, 2004; Erminio Riso, *Laborintus di Edoardo Sanguineti: testo e commento*, 2006; Franco Vazzoler, *Il chierico e la scena. Cinque capitoli su Sanguineti e il teatro*, 2009; Gilda Policastro, *Sanguineti*, 2009; Fausto Curi, *Piccolo (e molti didascalico) viatico per un'introduzione alla poesia di Sanguineti*, 2011; Filippo Bettini, *Avanguardia e materialismo*, 2014.

Laborintus I (1951)

composte terre in strutturali complessioni sono Palus Putredinis
riposa tenue Ellie e tu mio corpo tu infatti tenue Ellie eri il mio corpo
immaginoso quasi conclusione di una estatica dialettica spirituale
noi che riceviamo la qualità dei tempi

tu e tu mio spazioso corpo
di flogisto che ti alzi e ti materializzi nell'idea del nuoto
sistematica costruzione in ferro filamentoso lamentoso
lacuna lievitata in compagnia di una tenace tematica
composta terra delle distensioni dialogiche insistenze intemperanti
le condizioni esterne è evidente esistono realmente queste condizioni
esistevano prima di noi ed esisteranno dopo di noi qui è il dibattito
liberazioni frequenza e forza e agitazione potenziata e altro
aliquot lineae desiderantur

dove dormi cuore ritagliato
e incollato e illustrato con documentazioni viscerali dove soprattutto
vedete igienicamente nell'acqua antifermentativa ma fissati adesso
quelli i nani extratemporali i nani insomma o Ellie
nell'aria inquinata

in un costante cratere anatomico ellittico
perché ulteriormente diremo che non possono crescere

tu sempre la mia natura e rasserenata tu canzone metodologica
periferica introspezione dell'introversione forza centrifuga delimitata
Ellie tenue corpo di peccaminose escrescenze

che possiamo roteare
e rivolgere e odorare e adorare nel tempo

desiderantur (essi)
analizzatori e analizzatrici desiderantur (essi) personaggi anche
ed erotici e sofisticati

desiderantur desiderantur

È il folgorante inizio del *Laborintus* che mette subito il lettore a mal partito con versi difficili da decifrare. Che cosa sono le terre “composte” e dove si trovano? La Palus Putredinis è una contrada della luna e lo sono – nelle sezioni seguenti – il Mare Humororum e il Lacus Somniorum, eppure non pare proprio che il testo inviti a un viaggio interplanetario. Piuttosto, ci sono dei segnali che ci indicano come l’oscurità sanguinetiana sia sostanzialmente diversa da quella, per esempio, ungarettiana. Non vi è alcuna pretesa di linguaggio rivelativo, mistico-sacrale; l’oscurità sanguinetiana assume da subito un connotato “saggistico-scientifico”: il territorio ha complessioni “strutturali”; più avanti troveremo una costruzione “sistematica”, una tenace “tematica” e perfino una canzone “metodologica”, infine “analizzatori e analizzate”. Se la Palus Putredinis allude a una cartografia, si tratta qui della cartografia della cultura: è la cultura della modernità avanzata che, guidata com’è dal principio della reificazione e della mercificazione, va a mischiare tutto, sicché riduce il patrimonio comune a una palude e per di più imputridita, vale a dire omologata, squalificata e degradata. Come sostiene esplicitamente Sanguineti nell’intervento inserito nei *Novissimi (Poesia informale?)*, non resta altro da fare che «gettare se stessi, subito, e a testa prima, nel labirinto del formalismo e dell’irrazionalismo, nella Palus Putredinis, precisamente, dell’anarchismo e dell’alienazione» con l’intento però di sortirne un risultato lucidamente critico. La cifra sarà quella del plurilinguismo. Il latino è presente fin dal titolo, *Laborintus* appunto, tratto dall’arte poetica di Everardus Alemannus, retore del XIII° secolo; titolo che viene spiegato ancora in latino: «*Titulus est / Laborintus / quasi laborem / habens intus*». Il “labirinto”, quindi, non significa soltanto la condizione di complicazione della modernità (che non si può illudere di cancellare con una pretesa purezza), ma anche l’affaticamento interno di una scrittura che si propone di attraversare tutti i livelli della cultura. Sul livello alto si pone il riferimento all’alchimia (per tramite dello studio di Jung su *Psicologia e alchimia*) da cui deriva, ad esempio, il “flogisto” e la figura femminile di Ellie, anche rappresentata dalla lettera greca λ. Nelle note della antologia dei *Novissimi*, Giuliani spiega così il rapporto del materiale junghiano e gli archetipi con l’ispirazione marxista e materialista dell’autore: «la ricerca della pietra filosofale e dell’elixir vitae (la trasmutazione della materia) diventa una formula mitologica del “dibattimento” ideologico (trasmutazione della società e della natura umana)». Il livello basso è costituito dall’emersione dell’inconscio, la spinta pulsionale del desiderio e la tematica del corpo, che compare in evidenza reiterato fino dal secondo verso.

Molti sono i materiali eterogenei coinvolti nella composizione. Gli accostamenti incongrui e assurdi (il corpo che “si materializza nell’idea del nuoto”; il “cuore ritagliato”, ecc.) rimandano all’eredità del surrealismo. Possiamo notare alcune citazioni: quella da Foscolo sui poeti che “traggono qualità dai tempi” e quella da Stalin sulle “condizioni esterne”. I lacerti vengono amalgamati in un verso lungo monotonamente elencativo, condotto mediante una sommatoria di unità ritmiche, dove magari si ritroveranno endecasillabi dispersi (per esempio: “dialogiche insistenze intemperanti”), rime interne (“filamentoso lamentoso”, una rima inclusa), paronomasie (“e odorare e adorare”), nonché numerosi altri fenomeni di ricorrenza sonora. Il procedere del verso, reso continuo dall’assenza totale di punteggiatura, è solcato da varie spezzature, disposte a “scalare”, che segnalano la frammentarietà dell’insieme. Qui Sanguineti è ancora parco di parentesi, che tuttavia si affacciano nella parte finale della sezione.

Laborintus 14 (1951)

con le quattro tonsille in fermentazione con le trombe con i cadaveri
con le sinagoghe devo sostituirti con le stazioni termali con i logaritmi
con i circhi equestri

con dieci monosillabi che esprimano dolore
con dieci numeri brevi che esprimano perturbazioni
mettere la polvere
nei tuoi denti le pastiglie nei tuoi tappeti aprire le mie sorgenti
dentro il tuo antichissimo atlante

i tuoi fiori sospenderò finalmente
ai testicoli dei cimiteri ai divani del tuo ingegno
intestinale

devo con opportunità i tuoi almanacchi dal mio argento escludere
i tuoi tamburi dalle mie vesciche

il tuo arcipelago dai miei giornali
pitagorici

piangere la pietra e la pietra e la pietra
la pietra ininterrottamente con il ghetto delle immaginazioni
in supplicazioni sognate di pietra

ma pietra che non porta distrazione
esplorare i colori della tua lingua come morti vermi mistici
di lacrime di pietra

ma pietra irrimediabilmente morale

il tuo filamento patetico rifiuta le scodelle truccate
i corpi ulcerati così vicini al disfaccimento

con la lima ispida

devo trattare i tuoi alberi del pane

devo mangiare il fuoco e la teosofia
trattare anche l'ospedale psichiatrico dei tuoi deserti rocciosi
oh più tollerante di qualche foresta
più nervale di qualsiasi nervo e pertanto scopertamente fibrosa
tratto la tua recisione e quando batte le immagini il tuo sputo spasmodico
oh esultanza per gli aghi sub specie mortis

e adesso

il nonparlare il nonpensare il nonpiangere
disperatamente parlano pensano piangono durante il ventre della torpedine
in ipso nudo amore carnali

in ipso animae et corporis matrimonio
per quale causa vomitano le tuniche intima anima e bastonano l'estate
e con la coda stimolano il sale e la pioggia?

Questa sezione si apre con un elenco insistito, retto dalla ripetizione iniziale di “con”, che annuncia la sostituzione del “tu”. Si potrebbe vedere in tale abbrivio una polemica verso il procedimento principe della lirica e cioè la metafora. La metafora sostituisce le parole in base all’analogia: qui, invece, si sostituisce l’interlocutore con una serie di cose disparate – e l’unica analogia presente nel testo (la similitudine: “i colori della tua lingua come morti vermi mistici”) è altamente improbabile. Una svolta, dunque, dall’ordine metaforico al disordine dello scambio arbitrario, che potrebbe valere anche come allusione al sistema centrale del capitalistico, lo scambio merce-denaro, che può coinvolgere qualsivoglia cosa. Il “tu” comunque, persiste per tutto il testo, tanto da far pensare che si tratti di partner erotico, stanti le allusioni (per esempio quelle “sorgenti” che si aprono nell’“atlante”) e l’esplicita citazione latina alla fine del brano “in ipso nudo amore carnali”. Certo, le immagini che si creano sono *mésalliances* completamente assurde, sul tipo del “cadavere squisito” surrealista, come quell’appendere “fiori” ai “testicoli dei cimiteri”, dove “fiori” e “cimiteri” potrebbero benissimo stare insieme, ma i “cimiteri”, che contengono i cadaveri, non dovrebbero avere testicoli (e i cimiteri vengono personalizzati per subire una crudele tortura). Subito di seguito i “divani del tuo ingegno intestinale” configurano una metafora del genitivo dove l’“ingegno” risulterebbe pigro (se è paragonato a un “divano”), ma l’aggettivo rimanda la dote spirituale verso un materiale meccanismo fisiologico.

Proseguendo nel brano, la sostituzione diventa “esclusione”, “rifiuto”, quindi sempre separazione e comunque differenza rispetto all’interlocutore o interlocutrice. Una parte batte insistentemente sulla “pietra”, configurandola diversamente in una sorta di metamorfosi della durezza. La “riduzione dell’io” non toglie che esso venga posto davanti al dovere, ed un dovere che comporta la vocazione all’inglobamento (“devo mangiare il fuoco e la teosofia”), la voracità onnivora che è quella di un testo che ha sempre fame di nuovi materiali per farli deragliare in modi diversi. A scontare fino in fondo la contraddizione dell’esprimersi, contemporaneamente dentro e fuori la logosfera della cultura. Concludendo provvisoriamente in ulteriori metamorfosi surrealiste (“vomitare le tuniche” e “bastonare l’estate”), segnate dall’incertezza del punto interrogativo (unica punteggiatura ineliminabile).

Laborintus 16 (1952)

e ormai per forza di serietà recuperare ma per produzione potremo
ma contro il mio palato sopra questo orizzonte ma distesa
e un sogno respinto e ormai distesa e sopra questo orizzonte
respinto e per forza di vita e con le mani respinto e produttive
percorsa masticata e sopra questa negazione di orizzonte toccata
e adesso espulsa e sopra questo nulla sive coitus et filiam et mundum
gestavi et sensibilem sopra questo orizzonte e produttivo et
in cerebro meo e ormai sopra questo nulla di nulla e ormai
coniunctio e distesa (coniunctio sive coitus) e permeabile
permeata e sopra questo nulla di orizzonte in incastro
come i giorni permeata e trascinata ormai in me e trascinata
sopra questa negazione di negazione e orizzonte cerebrale e toccare
inghiottire e trascinata fuori e per riprendere (fuori e fuori)
i paesaggi dell'amore e sopra questo composti sopra questo
orizzonte di nulla e sopra questo paesaggio sensibile di nulla
(di negazione e di orizzonte) e sopra e fuori e adesso e ormai

ma

dentro un sensibile cerchio Ellie dentro un cerchio di nulla
in cerebro meo composta e maturata dentro un cerchio di incastro
tanto cerebrale tanto sensibile e ormai trascinata fuori
tanto fuori e distesa e dentro un cerchio di contatto e di giorni e di
maturazione ma espulsa ma per forza di nulla ma toccata in sensibile
contatto ma ormai per produzione ma ormai sopra un palato permeabile
un serio sogno ma sogno per forza di vita

e ormai un sogno respinto ma in masticazione ma il sogno
ma il sogno stesso era una vita
masticazione e vita e produzione e sogno in cerebro meo
soltanto in cerebro meo dove l'orizzonte è seriamente orizzonte
il paesaggio è paesaggio il mundus sensibilis è mundus sensibilis
la coniunctio è coniunctio il coitus coitus

ma ormai

in un orizzonte orizzontale per forza di serietà recuperare
ma ormai recuperare in me per forza di sogno

ma ormai

i paesaggi del mare e il re marino tutti i paesaggi sensibili
del mare tutti i paesaggi recuperare in me e lo scheletro maturo
del re marino e lo scheletro cerebrale della figlia del re marino
et in cerebro meo recuperare in me e respingere nei giorni
e in comprensione e comprensione e comprensione

ma ormai

Anche questa sezione è altamente ripetitiva: il suo ritornello “e ormai”, “ma ormai” non indica tanto qualcosa di irrimediabile e neppure (sebbene chiuda allo stesso modo in cui ha aperto) una circolarità, indica l'imminenza di qualcosa che finalmente accade. Perché si tratta, come si vedrà subito, di “recupero” e di “produttività”, quindi una spinta positiva, tutto il contrario di quello che ci si potrebbe aspettare. Sanguineti ha dichiarato che la forma-labirinto gli interessava anche come costruzione architettonica e in questa sezione possiamo riscontrare l'attenta trama di ripetizioni che collega i versi lunghi, con una capacità variantistica e combinatoria che perviene a un effetto musicale. Termini ricorrenti: “distesa”, “orizzonte”, “cerchio”, “sogno”; che sembrano indicare uno spazio e la sua praticabilità. Le ricorrenze stesse indicano come decisivo il rapporto tra il “mundus sensibilis” e il riscontro che se ne ha “in cerebro meo”. Ancora in termini latini, è il mondo esterno che, attraverso i sensi, viene acquisito nel teatro mentale. In questo rapporto si decide la congiunzione, che non è soltanto erotica (“coniunctio sive coitus”), ma complessivamente vitale, dove è in gioco l'esistenza stessa che, a rigore, non può essere accertata che al modo di una autoponentesi tautologia (“il paesaggio è paesaggio”, ecc.). E però nel cervello la realtà si vanifica, sconfina nella negazione e ne nulla, dalla parte di Leopardi (e Sanguineti ha scritto proprio un saggio intitolato *Il nulla in Leopardi*, compreso ne *Il chierico organico*, 2000), magari di un Leopardi aggiornato con Beckett. Davvero qui, in queste spirali semantiche e filosofiche, si manifesta quel significato di labirinto “quasi laborem habens intus”: lavoro verbale e al contempo pratica di annientamento di ogni valore. Nella parte finale del brano ricorrono gli archetipi e i simboli (Ellie e altri: polo maschile e polo femminile), come sottolinea Giuliani nelle note ai *Novissimi*. Ma sono “scheletri”: e sono “scheletri” proprio perché fissati dalla prospettiva della massima consapevolezza che insiste con monotona (e insormontabile) ripetitività nella conclusione.

Gli *Erotopaegnia* (titolo ripreso da una raccolta di Levio) sono una sperimentazione di passaggio. Da un lato, gli “scherzi d’amore” del titolo, rimandano all’emersione del pulsionale-inconscio, con punte di disordine verbale e di sonorità liberata; dall’altro lato, comincia a farsi strada il tema familiare che si svilupperà più avanti (la nascita di un figlio che sarà al centro anche della prosa narrativa di *Capriccio italiano*). In questo brano, infatti, il “tu” dell’interlocutore si può riconoscere la moglie, se l’oggetto del discorso è esplicitamente il “nostro bambino”. Il tono si fa più disteso, stante il recupero della punteggiatura, posta nei punti giusti, cioè alla fine dei periodi e ai margini delle interruzioni “a scalare”.

In ognuna delle parti è possibile rintracciare una tendenza all’elencazione di materie eterogenee e far loro discordanti: nella prima “mercurio”-“gingiva”-“miele”-“sfera”; nella seconda “ortiche”-“vino”-“nausea”-“ruggine”; nella terza “forfora”-“fosforo”; nella quarta “vento”-“luoghi affollati”-“giocolieri”-“insetti”. Forti rimangono altresì i legami sonori, come quello poco sopra citato tra “forfora” e “fosforo” e pure – poco sotto – tra “globuli”-“nodi”-“lobi”.

Quanto alla composizione surrealista si manifesta benissimo nell’immagine del figlio neonato con gli “occhi di obliquo burro”: a parte gli “occhi di burro” (forse biancastri?), ci si chiede come si possa presentare un “burro obliquo”... Forse l’attributo è spostato per ipallage e quindi è da attribuire allo sguardo. Lo sguardo sì che potrebbe essere “obliquo”: in particolare nel senso che al nuovo nato si attribuisce la facoltà di divergere, di comportarsi diversamente. Addirittura di “correggere” la storia, con tanto di punto esclamativo. Vedremo meglio, nel brano qui posto come seguente, reso ancora più chiaro questo legame tra nascita e speranza dell’utopia.

È il componimento conclusivo (e in qualche modo riassuntivo) della raccolta che si situa tra l'antologia dei *Novissimi* (dove è incluso il primo pezzo) e il Gruppo 63; una raccolta che rappresenta la svolta verso il recupero della comunicazione. Non a caso vi è espresso il superamento: "il fango che ci sta alle spalle", che è anche quello della *Palus Putredinis* di *Laborintus*. Parlo di svolta e non di conversione, perché il recupero della comunicazione non contiene nessun cedimento verso uno stile scorrevole e verso il senso comune della lirica. Anzi, il testo, come si vede subito, è quanto mai frantumato e saltellante, né riesce a stabilizzarsi in un luogo. Il punto è che la comunicazione non riguarda tanto il vissuto (sebbene in apparenza da quello prenda le mosse), quanto invece si appunta sulla questione politica: un "cinese" si aggira per l'Europa, creando una certa discussione. Per Sanguineti la Cina è già vicina (mentre il film di Bellocchio e *La cinese* di Godard sono di alcuno anni dopo); per lui il maoismo rappresenta l'indicazione di una sinistra radicale che rifiuta la moderazione del "riformismo" (e dell'"opportunismo") della sinistra ufficiale. La discussione si svolge con le obiezioni dell'esistenzialismo (il problema della giustificazione), per arrivare a sostenere l'utopia dell'accordo delle scelte personali (la famiglia, i bambini, ancora) con le indicazioni collettive e sociali della politica, in una visuale di amplissimo orizzonte, in cui marxianamente tutta la storia realizzata finora dall'umanità non è altro che "preistoria" e la storia vera e propria non sorgerebbe se non con l'apparire dell'utopia comunista.

Ma vediamo come lavora Sanguineti sui nuclei aneddotici, cioè sulla materia del vissuto da cui estrae le sue battute di dialogo, marcate dai ripetuti "dissi", "volevo dire", "dicevano". Le indicazioni di luogo sono precise (Cerisy, Palermo) e tuttavia vaghe, perché non sappiamo in quali circostanze ci si trovi il soggetto, né con chi si sia incontrato. Certo, con un po' di pazienza filologica il contesto lo possiamo ricostruire: si tratta probabilmente di due convegni molto ravvicinati ai quali Sanguineti ha partecipato, all'inizio di settembre del 1963 in Francia a Cerisy (il tema era: *Une nouvelle littérature*) e poi all'inizio di ottobre a Palermo quello fondativo del Gruppo 63. Ma resta il fatto che, qui come altrove, l'autore preferisce lasciare le indicazioni lacunose ed ellittiche, forse proprio per dimostrare che non sono i fatti personali ad essere importanti, bensì il senso che se ne può ricavare. Ed ecco allora tutto il processo di elaborazione dei dati, il montaggio desultorio, la sovrabbondanza delle parentesi che contornano il detto con il sottinteso, il postillato, il correttivo, e che si moltiplicano in parentesi dopo parentesi, separate magari dal punto e virgola, fino ai due punti finali, segnale – come dicevamo – di un discorso che potrebbe continuare ed è destinato a continuare di fatto nel testo seguente.

Il dialogo infine si indirizza verso l'interlocutrice nella parte finale (con l'indicazione, in presenza, del "vedi"), mentre nella parte iniziale "mia moglie" era chiamata in causa oggettivamente. Ma anche questo è il prodotto di un libero e animato montaggio: è il montaggio è per Sanguineti lo stigma fondamentale dell'arte del Novecento.

Postkarten 49 (1975)

per preparare una poesia, si prende "un piccolo fatto vero" (possibilmente fresco di giornata): c'è una ricetta simile in Stendhal, lo so, ma infine ha un suo sapore assai diverso: (e dovrei perderci un'ora almeno, adesso, qui, a cercare le opportune citazioni: e francamente non ne ho voglia):

conviene curare spazio e tempo: una data precisa, un luogo scrupolosamente definito, sono gli ingredienti piú desiderabili, nel caso: (item per i personaggi, da designarsi rispettando l'anagrafe: da identificarsi mediante tratti obiettivamente riconoscibili):

ho fatto il nome di Stendhal: ma, per lo stile, niente codice civile, oggi (e niente Napoleone, dunque, naturalmente): (si può pensare, piuttosto, al Gramsci dei *Quaderni*, delle *Lettere*, ma condito in una salsa un po' piccante: di quelle che si trovano, volendo, là in cucina, presso il giovane Marx): e avremo una pietanza gustosamente commestibile, una specialità verificabile: (verificabile, dico, nel senso che la parola può avere in Brecht, mi pare, in certi appunti dell'*Arbeitsjournal*): (e quanto all'effetto V, che ci vuole, lo si ottiene con mezzi modestissimi): (come qui, appunto, con un pizzico di Artusi e Carnacina):

e concludo che la poesia consiste, insomma, in questa specie di lavoro: mettere parole come in corsivo, e tra virgolette: e sforzarsi di farle memorabili, come tante battute argute e brevi: (che si stampano in testa, così, con un qualche contorno di adeguati segnali socializzati): (come sono gli a capo, le allitterazioni, e, poniamo, le solite metafore): (che vengono a significare, poi, nell'insieme:

attento, o tu che leggi, e manda a mente):

Questa è la più estesa e esplicita “poetica in versi” presente nell’opera sanguinetiana. Essendo un testo su base propositiva ci si dovrebbe aspettare una diminuzione dei procedimenti formali. Effettivamente, diminuiscono le “scalature” dei versi, e anche le catene di paronomasie e di rime interne (sebbene, a uno sguardo meticoloso apparirà con sorpresa la rima tra il primo e l’ultimo verso – “possibilmente/mente” – poco avvertibile con l’orecchio). Non diminuiscono, però, le parentesi, che sono anche parentesi dopo parentesi, intervallate dai due punti, improponibili nella usuale punteggiatura, compresi i (canonici per il Sanguineti maturo) due punti finali. Il tono prosaico, quindi, lo è solo fino a un certo punto; semmai, si avverte in modo particolare nel componimento, l’emergere di una misura metrica mascherata, una sorta di “criptoendecasillabo”, da “possibilmente fresco di giornata” e “c’è una ricetta simile in Stendhal”, fino al conclusivo “attento, o tu che leggi, e manda a mente”.

E la poetica qui esibita privilegia l’aspetto tecnico presentandosi come una ricetta (con tanto di riferimento ai più famosi manuali di cucina), quindi come un’istruzione legata al “fare”, smentendo l’idea romantica dell’ispirazione come vento rapinoso e parola soprannaturale. La poesia è vista come una pratica che prevede una accurata preparazione, e la raccolta dei necessari “ingredienti”. Ma la metafora culinaria contiene un altro importante risvolto, perché nella cucina il “saper fare” è rivolto all’*incorporazione*, il valore sta nel risultato energetico. La metafora allora nel caso della poesia, rimanda a un effetto positivo (il cibo preparato deve “far bene”) in ultima istanza politico: ed ecco allora spuntare, nel corso del testo, i nomi più indicativi della “poetica politico” sanguinetiana, sui quali l’autore ha continuato a puntare anche in anni di mode contrarie e cioè: Marx, Gramsci, Brecht. Di quest’ultimo, la poesia stessa riprende l’ironia e lo straniamento nel presentare appunto se stessa attraverso la figura gastronomica.

La proposta che emerge fin da subito con la priorità del “piccolo fatto vero” indica la centralità dell’esperienza. È una caratteristica che riguarda la gran parte della produzione sanguinetiana dopo gli anni del disordine “laborintico”: la presenza-base di un aneddoto autobiografico (un viaggio, un incontro, ecc.) colto con date, nomi, sebbene quasi mai completo e spesso alquanto ellittico. Il “possibilmente fresco di giornata” (come se fosse un uovo) lo si riscontrerà nel fatto che le poesie sono scritte a ridosso del fatto: guardando gli indici delle raccolte sanguinetiane, sai vedrà che sono sempre puntigliosamente tutte datate, segno anche che non ci dovrebbero essere ripensamenti, limature o varianti stilistiche (per rimanere nell’ambito culinario si potrebbe dire: “poesia cotta e mangiata”). Certo, l’aneddoto non è “crudo” e infatti deve essere “cucinato”, vale a dire rielaborato e questo significa nella prospettiva dell’autore, un passaggio riflessivo che porti dal privato al pubblico, dall’inconscio alla coscienza, dall’individuale al politico, appunto.

Entrando in un problema che ha intrigato parecchio la critica marxista, Sanguineti afferma la “poesia come lavoro”, e va a specificare: si tratta di una operazione soprattutto di evidenziazione del linguaggio (parla di “corsivo”, di “virgolette”), quasi di citazione, che deve sollecitare la considerazione (la memoria) e la consapevolezza critica. Mentre la poesia lirico-sacrale richiede l’adesione intuitiva, Sanguineti ambisce a presentare il suo testo come processo “verificabile” da tutti.

Cataletto I (1981)

sono un bronzo di Riace (uno dei due, quello che più ti piace): e però sono,
soltanto, insecchito, ingobbito (e un po' invecchito): (e poi rasato, spelato, spellato):
anche se sembro, come vedi (e tocchi), più sviluppato, in ciccia, nel mio piccio:
io vivo ancora una mia fase alquanto primordiale del mio restauro (con
tumefazioni, incrostazioni, con corrosioni corrotte e le ossa rotte):

e sto

affunato, carrucolato (con gli occhi tutti a posto, tolti i denti, se sono un B,
tuttavia):

(ma in fondo sarò un A, per carità, va' là, gonfio di qualità):

Nel brano inaugurale della serie *Cataletto* c'è una differenza nella provenienza del “piccolo fatto varo”: Questa volta il riferimento non è al privato dell'autore, quanto piuttosto a un grande evento collettivo come l'esposizione delle statue conosciute come “bronzi di Riace”, ripescate dal mare della Calabria, sottoposte ad un lungo restauro e poi offerte al pubblico con un enorme concorso di folla prima a Firenze e successivamente a Roma, al Quirinale. I due antichi guerrieri (erano etichettati con le sigle A e B) si prestavano a fare da “attraZIONE”, portando a coincidere l'armonia dell'ideale classico, eppure, con il fenomeno di moda postmoderna; la carica mitica del corpo “selvaggio” con lo stampo di un supermodello maschile di tipo pubblicitario. Lo stesso Sanguineti, in un articolo pubblicato in quello stesso periodo su “Il Lavoro” di Genova (titolo: *Gli alieni di Riace*), metteva in evidenza tutti i loro risvolti ideologici.

Nel testo in versi di *Cataletto*, il clamore è ancora percepibile. La poesia è rivolta a un “tu”, che potrebbe anche, come in tanti altri casi di poesia epistolare sanguinetiana, essere la moglie dell'autore (stante anche lo sfondo sessuale dell'offerta). Ma, poiché ci troviamo in assenza di precisazioni, qualsiasi lettore potrebbe riconoscersi nel “tu”: perciò la poesia assume l'aspetto di una dichiarata *réclame*, della messa in vendita di una merce “parlante” che si propone alla scelta di un consumatore che, si sa, ha sempre ragione. Tanto più che qui, a differenza dei veri bronzi debitamente transennati, si può addirittura “toccare”, col che l'esposizione si concede alla “familiarizzazione” del tatto.

L'identificazione con l'oggetto del desiderio collettivo e la conseguente esibizione da richiamo pubblicitario, si svolge sul filo dell'ambiguità: una ipotesi è che l'autore presti la prima persona alla statua che, per così dire, si presenta al pubblico (la mossa della prosopopea, dare la parola a qualcosa che non può averla); un'altra ipotesi è che si tratti di una metafora, cioè che l'autore affermi di essere lui simile alla statua. In questo secondo caso saremmo (e probabilmente siamo) in piena parodia, con l'accostamento al corpo vigoroso di un sosia scoronante. Tanto più che il bronzo stesso non è colto nel momento trionfale della mostra, ma in quello precedente del restauro, tenuto in sospensione da legamenti che fanno pensare a una tortura e, a pensarci bene, alla figura derisoria dell'“appeso”, passando per le stazioni assai poco affascinanti del corpo scuoiato o dalla superficie malata e abrasa. La materia più dura e durativa si trasforma in umana materia carnale sottoposta ai difetti, alla disgregazione e agli insulti del tempo.

L'ironia è evidente; ma se non lo fosse, a convincerci che l'autore non sta facendo l'elogio dei bronzi, c'è il fatto che non sta parlando seriamente, dato che gioca con la sonorità delle parole. L'uso rinforzato della rima interna, a partire da quella prettamente sloganistica di «Riace» con «piace», e poi nelle serie susseguenti e accavallate della rima in “-ito”, in “-ato”, in “-oni”, va a trionfare nell'ultimo verso con la rima tronca. Le parentesi, tipicamente sanguinetiane, mantengono un ruolo correttivo che vale a disgregare passo passo la perentorietà dell'affermazione iniziale, il testo va avanti a forza di avversative e concessive. Al termine di un tale cammino, si arriva a riprendere l'enfasi del Valore, e però le locuzioni che lo affermano (collegate, come si diceva, dalla rima tronca) suonano volutamente comiche. Per di più, il valore è ripristinato (“per carità, va' là”), ma attraverso una attribuzione (“gonfio di qualità”) che allude all'essere “gonfio” (e tronfio) del maschilismo aggressivo.

Cataletto 12 (1981)

a domanda rispondo:

lo ammetto, ho messo in carte, da qualche parte, con arte, questa mia storia così: faccio il pagliaccio in piazza, sopra un palco: (io sono il cavadenti, il mangia- e sputafuoco, l'equilibrista contorsionista, il domatore di tigri e pulci, il ciarlatano con l'orvietano, l'incantatore di basilischi, il carto- e il chiro-mante, il zingaro, la spalla di un tony nano, il marrano): (mi cinge e preme un'orda di medici stile Petrolini, à la manière de Molière, con le sperticatissime siringhe (e scarpe lunghe con le lunghe stringhe), che mi atomizzano, a destra e a manca, in giro, una nuvola densa di un deodorante disinfettante):

mi infilo in bocca una mia mano, scendo nella mia gola più profonda, con il mio braccio, e avanti, e sotto, sempre più dentro, giù, passe-passe di passe-partout, finché mi afferro infine, lì in fondo fino al fondo, con il mio dito (che mi è l'indice mio), l'anello del mio elastico sfintere: e tiro forte, è fatta: mi rovescio le viscere, e mi sembra la scuoiatura del coniglio, forse: e grido, su dall'ano, ma piano:

venite qui, e vedete: è questo l'uomo nudo, il vivo e il vero, se lo prendi nell'intimo dell'imo (servito al naturale):

Il brano si presenta come risposta a una domanda che non conosciamo e autocitazione di una “storia” già scritta, ma non si sa dove. In realtà è il pretesto per una sequenza di immagini che si susseguono come scatole cinesi una dentro l’altra, così come le parentesi si trovano qui anche dentro parentesi. Non è nemmeno un sogno, è piuttosto, all’inizio, una scena da teatro improvvisato, da palco in piazza, più che un vero teatro è il podio dell’imbonitore, il baraccone di luna park, dove un versatile mimo fa tutti i ruoli e prova tutte le parti. Poi, però, diventa l’oggetto di un inseguimento di medici da commedia, i balanzoni della situazione, e con un guizzo arriva finalmente alla scena-madre, quella del braccio che scende nel corpo e lo rovescia come un calzino. Infine la voce dell’imbonitore (“venite e vedete” che vale il solito “venghino venghino”), lo offre al pubblico con una sfumatura gastronomica, “servito al naturale”.

Che è poi una chiara dichiarazione di poetica: la nudità e verità così conseguita, il dire “tutto”, comporta, intanto, la contestazione dei divieti e delle censure di qualsiasi tipo (è il “ritorno del represso”, insomma). Né si tratta di narcisismo, perché è piuttosto l’esibizione dell’intimo, l’io non è accarezzato, non blandito, non abbellito, ma impietosamente mostrato nelle sue proprie contraddizioni. Come mostra bene l’allegoria dell’impossibile contorsione, il linguaggio della poesia serve a portare l’interno all’esterno, quindi oggettivandolo con la massima crudeltà, ironia e straniamento.

Cose 12 (1996)

penso che accadde a Vieste, la prima volta, a cena (ma era già forse una replica, invece), quando, esibendo ai invitati la mia carta d'identità (AA3004276), ho pronunciato l'encomio (un po' luttuoso) della borghesia capitalistica, spiegando che quella, in sostanza (che pure, va bene, d'accordo, ci scheda), ci assicurò la patente dell'ego: e da allora, da quando sono un citoyen bourgeois, io, come tutti, io sono un io me stesso (io che ero un niente, un tempo, un accidente):

così è che ho avuto un'anima civile, laica, per cui possiamo noi tutti, individuati individui individuabili, avanzarci ulteriori pretese argomentate bene (con qualche immortale principio formale):

lo so, però, che è la sostanza che mi manca (ci manca): (e a me mi manca, così, anche all'io, e all'es mio, mio superio):

Questo ultimo Sanguineti sembra riassumere, in un eloquente apologo il problema che percorre tutta quanta la sua scrittura, quello dell'identità, un problema personale che ha però uno strettissimo legame col sociale (e si può coniugare quindi solo sull'asse Marx-Freud).

L'aneddoto è certo e certificato: Sanguineti è stato a Vieste (lo attesta il volume che lo presenta insieme a Gaetano delli Santi, *Vieste avamposto d'avanguardia*, edito da D'Ambrosio nel 2006); anche se non pare proprio certo che sia quella la volta giusta dell'episodio. Si può immaginare che durante la cena sia insorta la questione dell'io: ed ecco allora che Sanguineti risponde con un semplice gesto (un *gestus* brechtiano) tirando fuori la "carta d'identità" e trascrivendone addirittura il numero, la "patente dell'ego". Non è soltanto un modo per contestare tutte le sottigliezze della decostruzione – come dire: inutile cincischiare, la burocrazia ci individua sempre; alla esibizione del documento, fa seguito un discorso ampio sulla storia, un vero e proprio "elogio della borghesia", che non ci aspetteremmo dalla collocazione dell'autore a sinistra, ma è perfettamente in linea con il *Manifesto comunista* di Marx e Engels: va dato atto alla borghesia di avere messo in moto un grandioso processo liberatorio, e tutto quello che la borghesia ha scardinato non va affatto rimpianto o restaurato, si tratta, semmai, di verificare le chiusure e i limiti di questo processo. Che infatti emergono con l'analisi dell'io come prodotto sociale, composto di parti solo parzialmente accordate e accordabili, che a guardar bene conducono alla cosiddetta "essenza", ma a ciò che qui si chiama "mancanza di sostanza".

Il testo ha dunque un sostenutissimo tenore argomentativo (una di quelle "grandi narrazioni" che il postmoderno sconsigliava). Tuttavia accompagnato da un impianto di sperimentazione formale rilevante, con le sonorità dei significanti (assonanze, rime interne paronomasie) e la frammentazione della sintassi cui l'autore ci ha abituato. Nella parte finale, la questione dell'identità, declinata, sì, secondo la famosa tripartizione della topica freudiana (io/es/superio), viene accompagnata da alcuni significativi fenomeni linguistici: dal linguaggio basso-parlato di "a me mi" (che già funge da raddoppiamento, nel mentre conduce in una zona meno controllata del linguaggio), e poi da quel quasi-bisticcio che rende il possessivo (il possesso dell'identità) nient'altro che una sorta di eco ("anche all'io, e all'es mio, mio superio").