

RITRATTO DI SANGUINETI 1930-2010

a cura di

Clara Allasia, Lorenzo Resio, Erminio Risso, Chiara Tavella



SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XXI • 2021
NUMERO SPECIALE

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

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

MOD

Società italiana per lo studio
della modernità letteraria

Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Comitato scientifico / *Scientific Board*

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

Comitato scientifico internazionale / *International Scientific Board*

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

Redazione / *Editorial Board*

CHIARA TAVELLA (coordinamento), LORENZO RESIO

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

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

Revisori / *Referees*

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

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

RITRATTO/I DI SANGUINETI
1930-2010/20

a cura di

Clara Allasia, Lorenzo Resio, Erminio Riso, Chiara Tavella

XXI – 2021

NUMERO SPECIALE

Rivista annuale / *A yearly journal*
XXI – 2021

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

*

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

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

*

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

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

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

*

Impaginazione / *Graphic layout*
Francesca Cattina

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

*

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

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

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

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

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

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

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

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

(Federico Sanguineti)

INDICE

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

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

Erminio Risso

IMMAGINI DEL RITRATTO: *REISEBILDER* 16

1. L'insegna di *Wunderkammer*, cioè di camera delle meraviglie, di immagini strane e inusuali, e anche, in nuova declinazione, di depositi di immagini tenute ai margini dalla cultura ufficiale, ci induce a riflettere sulla 16 di *Reisebilder*, dove, giocando con le "visioni", i "quadri" o, per meglio dire le "impressioni di viaggio" di Heine, dal quale riprende il titolo, Sanguineti, attraverso uno strategico *pastiche* di generi letterari, ci presenta un'accurata indagine sull'io che scrive, agisce, vive e interpreta.

La 16 di *Reisebilder* si configura anche primariamente come una sorta di testo di poetica, ma giocata su una doppia dimensione, in quanto la quotidianità reagisce con la riflessione sullo scrivere in versi, che mette in gioco anche la teoria letteraria come scienza della letteratura, in grado di essere tra le altre cose una riflessione ai limiti estremi della scrittura.

Per comodità ermeneutiche, possiamo sezionare e presentare il testo secondo i diversi momenti che lo compongono. «Sono più slavo di Tadeusz» è l'*incipit* ipersignificativo. L'apertura è un riferimento diretto all'amico Tadeusz Różewicz, incontrato per la prima volta al Festival di poesia in Olanda:

L'avevo conosciuto a Rotterdam, alla seconda edizione di "Poetry International". Era il 1971. E Tadeusz era entrato subito nei miei versi, con nome e cognome, insieme ad alcuni altri scrittori, in quei giorni. Perché c'erano, allora, tanto per dire, Günter Fuchs e Günter Kunert, Vasco Popa e Tchicaya U Tam'si, Eugène Guillevic e Breyten Breytenbach, Gerald Bisinger e Yehuda Amichai. È tutta gente che ho poi ritrovato, lì in Olanda o in giro per il mondo, tra un festival e l'altro, per lo più. Non avrei più visto, soltanto, quello che era un po' l'ospite d'onore quell'anno, Pablo Neruda.¹

¹ E. SANGUINETI, *Per Tadeusz*, in T. RÓŻEWICZ, *Bassorilievo*, Scheiwiller, Milano 2004, pp. 7-8.

Le parole di Sanguineti hanno il pregio di ricreare il clima di quegli incontri occasionali tra poeti, ma qui nello specifico diventa interessante il messaggio stesso: «sono più slavo di Tadeusz», per proseguire poi con «se è vero che gli italiani sono slavi, e gli slavi sono quelli che si accarezzano con le parole». In questa serie sintagmatica, Sanguineti introduce un discorso che pare partire dalle solite “false credenze” nazional-popolari, nell’accezione gramsciana, su italiani e slavi, per poi spostarsi subito; infatti, l’identità è molto semplicemente legata all’accarezzarsi «con le parole» che poi vuol dire – e la cosa ci viene subito svelata – usare «frasi di contatto», «che sono le carezze, appunto», sul tipo di «*wie geht es dir?*» («come stai?»). Qui si crea il primo vero scarto, che chiude il primo momento, infatti la domanda riacquista tutta la sua pregnanza e la sua forza di significato: accarezzarsi con le parole vuol dire creare un rapporto vero e autentico tra sé e l’altro. Essere umani vuol dire, in questa prospettiva, al di fuori di ogni alienazione, riconquistare, attimo per attimo, la propria umanità: «accarezzarsi con le parole» crea un’equivalenza tra ciò che è profondamente umano e l’uso antropologico del linguaggio, anche come tecnica del corpo.

Nel secondo momento si passa dal concetto quasi astratto e assoluto all’azione concreta: «io ho accarezzato il polacco Tadeusz Różewicz, una notte, in casa di Adriaan [Morriën], scrivendogli un biglietto che diceva, precisamente: / *wie geht es dir?*». Sanguineti ci descrive il suo atto di amore fraterno verso «il polacco Tadeusz Różewicz», svelando così con precisione l’identità del Tadeusz di apertura: e accarezzarlo con le parole vuol dire in realtà scrivergli un biglietto con la frase «*wie geht es dir?*». In questo modo si crea una circolarità tra i due momenti, in virtù di una formula di contatto che riacquista profondamente la sua pregnanza semantica. Alle parole seguono i gesti, un sorriso da lontano e un ciao con la mano. Il momento si conclude con due informazioni secche: Tadeusz «non beveva da oltre un anno: e perché in un anno, ormai, in media, compone / due, tre poesie, soltanto». Insomma è in una sorta di crisi di ispirazione. Questo testo assume così anche la forma della riflessione in versi sul fare poesia; del resto, Sanguineti, riflettendo proprio su quell’epoca e su quelle occasioni, osserva puntualmente che

c’era davvero, in quell’epoca, e in parte è viva ancora, una generazione che si è incontrata e ritrovata un po’ ovunque, nel tempo, peregrinando da un festival all’altro. E così accadeva per i musicisti, così accadeva per i pittori. Parlo di gente, segnatamente, nata negli anni Venti e Trenta del secolo scorso, tra il ’21 di Różewicz e il ’39 di Breytenbach, per limitarmi a nomi che ho già fatto. Ma quello che volevo dire, qui, è un’altra cosa. È stata, la mia, la nostra generazione, quella che, più di ogni altra, forse si è posta, direttamente in poe-

sia, la questione delle ragioni della poesia stessa. Alcuni hanno fornito anche in prosa, si capisce, molti commenti e autocommenti, al riguardo. Ma, in un modo o in un altro, con evidenza o indirettamente, è soprattutto nei versi che hanno cercato di spiegare il senso del loro lavoro. Lo so, almeno dopo Baudelaire, e forse già dopo Goethe, lo hanno fatto tanti, lo hanno fatto tutti, e dunque si dirà che, per questo aspetto, non c'è stato assolutamente niente di nuovo. Ma c'è pure un punto importante, che è specifico del secondo Novecento. È che i poeti hanno spiegato, ognuno a suo modo, che le loro ragioni erano assolutamente irragionevoli, contraddittorie, inconfessabili. Hanno così esibito una versione dialettica del fabbricare versi, e hanno proclamato che era una dialettica, invalicabilmente, interminabile. Perché faceva poi corpo, infine, con la dialettica della storia e con la dialettica dell'esistere.²

Ho citato con abbondanza perché Sanguineti ha qui l'enorme pregio, da un lato, di trasmettere il clima e il *côté* culturale dell'epoca, quello in cui maturano operazioni di scrittura collettiva come *Renga* (Octavio Paz, Jacques Roubaud, Edoardo Sanguineti e Charles Tomlinson, Gallimard, 1971) o *Made in Holland* (Vasko Popa, Yehuda Amichai, Breyten Breytenbach e Edoardo Sanguineti, per Octavio Paz), e dall'altro di parlarci chiaramente di una cifra stilistica essenziale dei poeti della sua generazione e cioè quella di fare, per dirla con un termine riassuntivo, della meta-poesia.

Quindi, la citata crisi di Tadeusz apre così alla promessa dell'amico italiano che si impegna a leggere «i suoi vecchi versi, è un patto stipulato tra di noi»; qui si apre un nuovo momento del testo, il terzo. La lettura ha un fine interpretativo chiaro e scopertamente dichiarato, infatti deve «dichiarargli, poi, se sono versi slavi, polacchi, malati». A questo punto la questione ermeneutica è davvero capitale; Sanguineti ha il compito di individuare la natura storica della scrittura dell'amico, giocando con una serie di *topoi* già romantici e post-romantici, quelli delle identità nazionali (i versi sono slavi, polacchi?) per approdare alla consumatissima coppia di poesia e malattia. Sanguineti fa solo apparentemente un salto verso la tradizione, o per meglio dire, con termine caro a Lucini, verso la "consuetudine", poiché i termini acquistano nuovi significati; la malattia è quella di un processo forte di alienazione e manipolazione, innescato dalle trasformazioni del tardo capitalismo. Ormai le identità – se mai siano esistite – sono completamente superate e inattingibili, la fase è quella di una globalizzazione che omologa e omogeneizza: questi richiami topici servono a Sanguineti non solo per sabo-

² *Ibid.*

tare il poetese ma per destrutturare i prodotti della cultura di massa, facendo emergere così contraddizioni e aporie della cultura dominante. Il testo è del luglio 1971: Sanguineti fa un'affermazione davvero spiazzante per i lettori, dicendo che «oggi, fiuto nei tedeschi altrettanti spagnoli: gente buona per le corride, per gli olè: e per la lotta dei galli»: in quel lontano '71, in cui la Spagna sta vivendo il lento tramonto, lungo e persistente, del franchismo, vedere nei tedeschi altrettanti spagnoli vuol dire davvero un'estrema consapevolezza del processo fortissimo di omologazione culturale e non solo di omogeneizzazione economica, vuol dire vedere oltre. Questa sequenza perfettamente folklorica di "corride olè e lotta dei galli", da stereotipi per turisti, di un turismo che stava diventando non più viaggio di conoscenza ma industria del tempo libero, si interrompe di colpo e il termine su cui si chiude è «*Literaturwissenschaft*», la scienza della letteratura. Rompere l'orizzonte d'attesa del fruitore significa qui aprire un nuovo discorso: la forza della manipolazione, nell'accezione lukácsiana del termine, agisce sulla cultura popolare come sulla cultura alta. Il riferimento alla scienza della letteratura va naturalmente inteso in relazione ai fiorentissimi dibattiti di teoria letteraria che stavano attraversando gli anni Sessanta e Settanta, dalle impostazioni metodologiche alle riflessioni sociali, ma pone contemporaneamente la questione di una scienza della letteratura all'altezza della *Weltliteratur*, della letteratura mondiale che nasce e prende forma, nella condizione di forte interdipendenza del tardo capitalismo, dalle molte letterature nazionali e locali. Sanguineti vede, così, con perfetta lucidità e in filigrana, la maturazione del processo che Marx aveva delineato nel suo *Manifesto del Partito comunista*. La trascrizione di un quotidiano apparentemente banale, la nascita di un'autentica amicizia, fondata sull'accarezzare con le parole, sulla promessa di leggere i versi dell'amico, il giocare con le identità e il linguaggio, serve all'autore a mettere in luce le diverse dinamiche relazionali tra saperi e poteri: attraverso la scrittura, il quotidiano si apre sul baratro della storia, perché è nella realtà effettuale che si forma e si brucia, eventualmente, il soggetto.

2. L'uomo costruisce le proprie diverse tecniche del corpo anche nell'azione dialettica con la realtà: una serata in compagnia, un gioco tra apparentemente vecchie identità, con un sapore di romanticismo e nazionalismi *d'antan*, servono ad aprire il discorso verso la comprensione dell'altro e la definizione di se stessi. Arriviamo così all'*explicit*, e come si usa dire *in cauda venenum*, infatti con la mossa del cavallo l'autore fa un netto salto di prospettiva, lascia Tadeusz e la sua crisi d'ispirazione' per focalizzare l'obiettivo su se stesso, lasciando sullo sfondo le implicazioni del concetto di identità, individuale e nazionale: «(come Archibaldo de la Cruz, sogno delitti che

non so commettere: / un fragile erotomane platonico, inibito pornografo: un poeta)». Se precedentemente il gioco di specchi delle relazioni attraverso le quali si forma l'io sono con la figura di Tadeusz, ora lo spostamento è netto, guardare a se stessi vuol dire però ricorrere a una sorta di similitudine, qui con un personaggio cinematografico, Archibaldo de la Cruz, protagonista di *Ensayo de un crimen* (*Estasi di un delitto*) di Buñuel.

Non deve naturalmente fare meraviglia questa presenza buñueliana, se Sanguineti lessicologo e lessicomane segnalava prontamente alla redazione UTET la “grave” mancanza dell'aggettivo «buñueliano» (nella scheda per il Battaglia fa esplicito riferimento al testo *Buñuel secondo Buñuel* edito da Ubulibri), anche nel *Grande Dizionario Italiano dell'Uso* diretto da Tullio de Mauro. La mancanza è grave nella prospettiva sanguinetiana: l'autore non ha perso mai occasione – dall'importante intervista con Galletta a quella con Gnoli fino alle bellissime pagine di un *Poeta al cinema* che abbiamo grazie alla preziosa cura di Franco Prono e Clara Allasia³ – di porre come centrali e capitali per la storia della cinematografia *Un chien andalou* e *L'âge d'or*, in funzione in modo particolare del montaggio e della costruzione in base ai temi e all'azione. In occasione del questionario Proust pubblicato su *Mikrokosmos*, invece, apporta una piccola variante, infatti alla domanda «I film più amati?» risponde in maniera secca «I primi tre di Buñuel: *Un chien andalou*, *L'âge d'or*, *Terre sans pain* o *Las Hurdes*.». Questa trilogia completa il tessuto buñueliano, fatto anche di armoniche sottese e di rapporti intertestuali, in virtù dei quali in Sanguineti emerge la presenza della cultura spagnola *tout court*, sebbene naturalmente non in un'ottica nazionale, a partire dalla presenza donchisciottesca rilevata da Corrado Bologna per arrivare a un quadro complesso e articolato di presenze e di nessi logici per i quali possiamo ora rimandare alle puntuali ed efficaci analisi di Franco Vazzoler, che ha dedicato due saggi all'argomento.⁴

È tempo ora di entrare, *in corpore vili*, nel testo: «come Archibaldo de la Cruz sogno delitti che non so commettere»: Archibaldo – come osserva

³ *Sanguineti/Novecento. Conversazioni sulla cultura del ventesimo secolo*, a cura di G. Galletta, il melangolo, Genova 2005; *Sanguineti's song. Conversazioni immorali*, a cura di A. Gnoli, Feltrinelli, Milano 2006; E. SANGUINETI, *Un poeta al cinema*, a cura di F. Prono e C. Allasia, Bonanno, Roma 2017.

⁴ F. VAZZOLER, *La philosophie dans le théâtre. Travestimento e travestitismo in Edoardo Sanguineti*, in *Sanguineti: la parola e la scena*, a cura di F. Carbognin e L. Weber, in «Poetische», VIII, 2006, pp. 467-491, ora in F. VAZZOLER, *Il chierico e la scena*, il melangolo, Genova 2009, pp. 109-129; ID., *Sanguineti, Don Chisciotte, il viaggio e alcune occasioni spagnole*, in «Quaderns d'Italià», 16, 2001, pp. 197-207.

Buñuel stesso – «non è uno psicopatico, ma piuttosto una persona che non riesce a portare a termine, o gli riesce solo parzialmente, quanto si propone. Prova il desiderio di uccidere, ma qualcuno lo fa prima di lui, o le vittime predestinate muoiono prima. È un uomo abbastanza saggio, ma vuole realizzare il suo sogno, la sua ossessione».⁵ Andando oltre, Buñuel afferma, in maniera decisa, che «Archibaldo e la bella di giorno immaginano cose proibite che cercano di vivere nella realtà. Gran parte della loro vita è solo immaginazione».⁶ Archibaldo è, per certi versi, un impotente, un frustrato,

ma non un impotente sessuale [...]. È un frustrato in certi suoi rapporti con la realtà. Quasi tutti i miei film hanno questo tema: la frustrazione. Borghesi che non possono uscire da una casa, gente che vuol cenare ma tutto glielo impedisce, un tizio che vuole uccidere, ma che non riesce nei suoi intenti omicidi [...]. È la distanza tra il desiderio e la realtà. Tentare e fallire. [...] Archibaldo vuole uccidere, su questo non c'è dubbio. Probabilmente uccidere lo liberebbe dal punto di vista sessuale, ma non si sa cosa farebbe in seguito, se arrivasse a uccidere realmente. È un assassino. Ma, evidentemente, gli piace anche la frustrazione, la adora. Cerca di uccidere una donna e il suo tentativo fallisce ancora una volta. Si direbbe che desidera fallire, per poter provare ancora. Lo fa per liberarsi? Forse lo fa per il motivo contrario. So che questo sembra oscuro. Mi attira l'oscurità in un personaggio. Se cercate di costruire un personaggio molto razionalmente, costruirete un personaggio senza vita. Ci deve essere una zona d'ombra.⁷

La lunga citazione proviene dall'intervista di Turrent e Colina, datata tra il '75 e il '77 e pubblicata in Messico nel 1986: a essa Sanguineti fa riferimento nelle schede lessicografiche per «buñueliano», che ho citato prima, sebbene il libro, allo stato attuale dei lavori di catalogazione della Biblioteca Sanguineti, non sia presente. Troviamo invece due bellissimi cataloghi in spagnolo per il centenario della nascita del regista (*Luis Buñuel, el ojo de la libertad* e *Buñuel: 100 Años / 100 Ans – Es peligroso asomarse al interior / Il est dangereux de se pencher au-dedans*). Nonostante la chiara diacronia, perché il testo di Sanguineti è del 1971 e precede l'intervista, è inevitabile sottolineare come egli parta da questa “zona d'ombra” per autorappresentarsi

⁵ *Buñuel secondo Buñuel*, a cura di T.P. Turrent e J. de la Colina, Ubulibri, Milano 1993, p. 117.

⁶ *Ivi*, p. 116.

⁷ *Ivi*, pp. 118-119.

nelle vesti di Archibaldo de la Cruz, tra desiderio e realtà, frustrato «dalla situazione stessa, dalla realtà»; qui però non è presente nessun oggetto come il *carillon* di Archibaldo che liberi l'immaginazione, proiettando nell'infanzia. Comunque l'ambivalenza dei processi inconsci, la loro ambiguità, inseriti nella consapevolezza tutta sanguinetiana della fabula onirica e del linguaggio del sogno,⁸ ci induce a riflettere ancora su questi delitti «che non sa commettere».

Essi rimandano, per quanto in maniera un poco occulta, a un buon amico di Buñuel, Max Aub, autore caratterizzato da un amore fortissimo verso l'ironia, il divertimento e qualsiasi tipo di anarchia; e con i suoi *Delitti esemplari*, libriccino pubblicato a Città del Messico nel 1957, un anno dopo *Ensayo de un crimen* (in Italia nel 1981 da Sellerio), ci presenta un catalogo di assassini immaginari, che confessano apertamente i propri crimini. Il testo non è presente, ad ora, nella biblioteca d'autore, ma quello che qui ci interessa, al di là della consapevolezza che i libri posseduti non esauriscono certamente il tavolo da lavoro, è quello di creare un tessuto di possibili rapporti: da un lato, Archibaldo, assassino solo in potenza, al quale «dice il commissario di polizia [che] “non ci sarebbero carceri sufficienti al mondo se si arrivasse a condannare le intenzioni”»,⁹ dall'altro, in Aub, immaginari rei confessi, le cui azioni spesso appaiono arbitrarie, in quanto dettate dalla reazione del momento, da incontrollati sensi di rabbia.¹⁰ Tra questi troviamo anche un anti Archibaldo, nel protagonista che afferma «lo uccisi in sogno, poi non potei far altro che sopprimerlo sul serio. Inevitabilmente».¹¹ La questione è anche una questione di stile, e proprio per questo il «non so commettere» acquista anche, in un gioco di specchi e rimandi, il significato recondito di «non oso commettere», gettando così un ponte con i celeberrimi versi baudelairiani di *Al Lettore*, apertura de *Les Fleurs du mal*, che recitano: «Si le viol, le poison, le poignard, l'incendie, / N'ont pas encore brodé de leurs plaisants dessins / Le canevas banal de nos piteux destins, / C'est que notre âme, hélas! n'est pas assez hardie».¹² E così la frustrazione è figlia anche della dialettica tra la realtà materiale e l'animo, il cuore, per così dire, dell'in-

⁸ Su questo si veda E. SANGUINETI, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, in ID., *Ideologia e linguaggio*, nuova edizione a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2001, pp. 91-92.

⁹ A. CATTANI, *Luis Buñuel*, L'Unità/Il Castoro, Roma 1995, p. 40.

¹⁰ M. AUB, *Delitti esemplari*, Sellerio, Palermo 2015, per esempio pp. 14-17.

¹¹ Ivi, p. 19.

¹² C. BAUDELAIRE, *I Fiori del male*, traduzione A. Bertolucci, Garzanti, Milano 1981, pp. 5-6, la traduzione di Bertolucci recita: «Se lo stupro, il veleno, il pugnale, l'incendio, non

dividuo contemporaneo. Il soggetto dell'uomo contemporaneo è quello di un criminale in potenza, ma spesso fortunatamente alle intenzioni non seguono i fatti per mancanza di coraggio, ed egli ricade così nell'impotenza e nella frustrazione. Ma il gioco sanguinetiano di scarti e salti procede con l'*explicit* del componimento che recita: «un fragile erotomane platonico, inibito pornografo: un poeta». La chiusa conclude in perfetta circolarità il movimento di autorappresentazione: «un fragile erotomane platonico» concentra l'attenzione su una persona con una natura poco resistente e debole soggetta alle tentazioni, affetta da erotomania, cioè da una alterazione psichica dell'istinto sessuale determinata da eccitamento intellettuale senza desiderio del contatto sessuale. (È interessante notare che per erotomane Sanguineti propone nel *Supplemento 2009* del Battaglia una retrodatazione, da Soldati e Moravia a Marinetti che parla del pubblico di D'Annunzio: «innumerevole clientela di erotomani»);¹³ entra così in gioco una nuova declinazione di pazzia d'amore, e «platonico» qui serve una volta di più a sottolineare come sia un atteggiamento completamente scevro di sensualità e dedito alla contemplazione. L'autoritratto procede con «inibito pornografo», quasi una sorta di contrasto/contraddizione, poiché inibito indica un blocco, un impedimento, mentre il pornografo mette al centro una spinta e una forza irrefrenabile verso l'osceno. Dall'erotomane al pornografo ci troviamo tra impulsi patologici dell'osceno e del sesso, sotto le insegne del personaggio buñueliano che apre l'autoritratto, pronto a chiudersi davvero con un colpo di scena: l'approdo di questa serie, quasi un *climax* ascendente, è significativamente «un poeta». Questa parola pare riassumere tutto, dalla fragilità all'incapacità di vivere, dal rapporto complesso con la sfera sessuale alle inibizioni ad agire sulla realtà effettuale. Per certi versi, sembra quasi un giocare, in pieno rovesciamento e in attraversamento diacritico, con la figura del poeta dei crepuscolari ma qui, materialisticamente, Sanguineti pone l'accento sulla dialettica uomo/realtà e su come anche il poeta sia un soggetto gettato nella realtà effettuale e nella storia. Così subisce ugualmente tutti i processi di manipolazione e alienazione del tardo capitalismo. Non è più un inetto, o un malato su modello *fin de siècle*, tra crepuscolari e decadenti, ma l'uomo fatto a pezzi del tardo capitalismo, ai cui processi nulla sfugge: se c'è esemplarità è

hanno / ancora ricamato con le loro forme piacevoli il canovaccio / banale dei nostri miseri destini è perché non abbiamo / ahimé un'anima sufficientemente ardità», ivi p. 7.

¹³ Archivio Sanguineti's Wunderkammer, E653: «erotomane / in PF, a. 1956; in GDLI, Soldati; / Marinetti, *Guerra sola igiene del mondo* (1915), in *Teoria*, p. 202: "Gabriele D'Annunzio ci seguì da lungi, da passatista convertito, senza avere il coraggio, naturalmente, di rinunciare alla sua innumerevole clientela di erotomani e di archeologi eleganti"».

proprio in questa dialettica io/reale, con tutte le difficoltà di interpretazione e annesse nevrosi. È necessario immediatamente rilevare come oltretutto questo gioco di autorappresentazione non costituisca un *hapax*, bensì sia, almeno a questa altezza cronologica, una pratica, per così dire, consolidata, al punto che, volendo fare un esempio tra i tanti possibili, in *Reisebilder* 29, la voce poetica, in dialogo con la moglie, così si mette in scena: «nemmeno se io fossi quell'osceno fauno di mezza / età che io sono davvero, ormai: / guardami in faccia, almeno / quando mi tagli i capelli sul balcone, che sto lì a torso nudo, nel vivo / sole di mezzogiorno, nel vento: / mi sognavo simile a un Hoffmann / in delirio: e sono quasi il sosia di un mediocre comico inglese». Naturalmente i due punti con i quali si chiudono sia la 16 sia la 29 servono a sottolineare come il discorso sia sempre aperto e le armoniche sottese siano previste già dall'autore stesso. L'apertura dell'autorappresentazione della 29 è quasi per certi versi una sequenza perfetta della 16, in quanto il campo è ancora quello della sessualità; in questo caso, senza ombra di dubbio, quasi specularmente in opposizione, persino esasperata; infatti l'autore acquista, in perfetta metamorfosi, le sembianze di un «osceno fauno di mezza età», è un quarantenne, con un fascino naturale, vivace, sensuale e malizioso, sempre in agguato e pronto a cogliere le occasioni sessuali. È con tutti questi aspetti e tratti che Sanguineti gioca coscientemente intrecciandoli e sovrapponendoli. Infatti l'aggettivo «osceno», che, qui, ha in modo privilegiato i significati di contrario alle norme religiose, morali e di costume, in base alle quali ciò che attiene al sesso deve essere circondato di riserbo, lascivo, lussurioso, libidinoso, serve a caricare ancora di più la figura del fauno di tutto ciò che concerne il corpo nudo, gli attributi sessuali e la forza del desiderio. Le metamorfosi dell'autorappresentazione proseguono e l'autore si sogna, nel senso proprio di vedersi in sogno, nella dimensione onirica, ma anche di immaginarsi, di desiderare di essere, un «Hoffmann in delirio»: qui il rimando è letterario, Hoffmann è E.T.A. Hoffmann, simbolo di un romanticismo tedesco, declinato in un intreccio forte con un razionalismo scettico (presente sempre nel suo pensiero, sebbene il notturno, il fantastico, ciò che non trova spiegazione, occupino uno spazio decisivo nelle sue composizioni). Con *L'uomo della sabbia* (testo di apertura dei *Notturmi*) Hoffmann ci dimostra come la dimensione onirica e quasi spettrale possa muovere partendo quasi dalla quotidianità, dalla realtà apparentemente più normale. Per questa presenza dello strano e del folle nella vita reale, Freud focalizzerà la sua attenzione proprio su questo testo per elaborare la sua teoria del «perturbante», una sorta di sentimento pieno di angoscia, che prende l'anima delle persone di fronte a situazioni sentite contemporaneamente come estranee e familiari. Se i deliri di Hoffmann hanno fatto riflettere, quasi ispiran-

dolo, Freud, Sanguineti, seguendo le linee di un viso scarno, si immagina appunto nelle vesti di un «Hoffmann in delirio», dove l'immagine topica del Romanticismo è giocata in esasperazione, così che alcuni elementi passano dalla scrittura dei *Notturmi* a Hoffmann stesso, che si trova in uno stato di alterazione mentale e di confusione, in grado di dar vita però a un'espressione poetica creata da una sfrenata fantasia, dagli eccitamenti dell'immaginazione. Questo Hoffmann delirante è ciò che Sanguineti desidera per se stesso, una sorta di maschera. Anche in questo caso però, *in cauda venenum*, infatti l'*explicit* cambia ancora una volta la situazione, l'autoironia aumenta decisamente e l'approdo è quello realisticamente, al posto del desiderato «Hoffmann in delirio», di ritrovarsi quale sosia di un mediocre comico inglese, che altro non è che una divertentissima dichiarazione di somiglianza con Marty Feldman, noto in Italia soprattutto per l'Igor di *Frankenstein junior*. Al di là del forse immeritato titolo di «mediocre», Feldman è stato un attivo membro del Partito Comunista britannico, con un notevole fascino sulle donne, e, a parere di alcuni biografi, con un libro di versi nel cassetto. E allora dal *divertissement* passiamo tranquillamente a un vero sosia, portando alla luce così la figura del doppio. Diventa quindi inevitabile, da Archibaldo de la Cruz a E.T.A. Hoffmann, fino a Marty Feldman, chiedersi cosa significhi per Sanguineti, nel concreto della scrittura dei testi, giocare con questa serie di maschere, di doppi in rovesciamento: Sanguineti è naturalmente consapevole, al grado massimo, dell'uso che ne fanno Lucini e Pirandello (oltre a *Sei personaggi.com*, si rileva un rinvio a Pirandello e precisamente a Vitangelo Moscarda, protagonista di *Uno, nessuno, centomila*, in *Corollario 35*, già evidenziato da Franco Vazzoler) in rappresentazione, occultamento e smascheramento, ma, per così dire, fa un passo oltre e uno di lato, in funzione di una profonda pratica di demistificazione. Sanguineti, con questa serie di autoritratti, quasi una galleria di quadri, unisce l'idea stessa di parodia come rovesciamento di un modello, a quella di ironia tecnica, l'autorappresentazione non è solo e semplicemente, secondo la tradizione appena rilevata, una maschera ma è uno stato e una situazione che si attraversa, da Archibaldo de la Cruz a Marty Feldman, si passa attraverso stadi, stati e situazioni, e ognuno lascia qualcosa che si sedimenta. In questo modo, l'autorappresentazione o per meglio dire l'autoritratto viene a costruirsi in virtù di una serie di biografie possibili quanto inventate e talvolta inesistenti proprio nel momento in cui si fanno autobiografia, perché sono tratti di vite altrui. Tra le tante sollecitazioni possibili, emerge nuovamente Max Aub con il suo Jusep Torres Campalans, «che non è mai esistito: quello di Max Aub è un esercizio divertito e divertente, fatto di innesti da biografie autentiche (quella di Picasso, ad esempio) e di particolari, forse autobiografici e forse

dedotti imprudentemente da altre vite meno illustri e significative». ¹⁴ Può essere che Sanguineti conoscesse quest'opera oppure no, al momento non possiamo ancora esprimerci in maniera certa, ma importa che sicuramente possa condividere l'affermazione centrale di Aub: «Una trappola: ecco cos'è una biografia per un romanziere e drammaturgo. Il personaggio è bell'e fatto, senza avere alcuna libertà di tempo. Affinché l'opera sia come dev'essere, deve rimanere incatenata al protagonista: spiegarlo, farne l'autopsia, compilarne la cartella clinica, diagnosticare. Fuggire, il più possibile, da interpretazioni personali, tipiche del romanzo: ammanettare l'immaginazione, e attenersi a ciò che è stato veramente. Scrivere una storia». ¹⁵ E anche di Jusep Torres Campalans come del nostro Sanguineti-personaggio veniamo a conoscenza di tutti i particolari della sua vita, dai dettagli intimi e sessuali ai gusti per i cibi e le bevande, ai suoi pensieri più reconditi, anche se poi moltissimo della sua personalità resta occultato, ed è ciò che rende credibile una biografia. In questa prospettiva, partendo proprio dall'idea della trappola, per Sanguineti, come per Max Aub, una (auto)biografia, anche di un uomo che non è mai esistito, diventa vera, quasi autentica, per effetto e per forza di scrittura. In questa maniera, la biografia come storia falsa, in un gioco più o meno scoperto del sognare e dell'agire in sogno, dell'immaginare, produce uno statuto di verità labile, fragile, i confini tra vero e falso sono quasi inesistenti, per questo la maschera sanguinetiana diventa, in parodia, la consapevolezza dell'io sull'orlo del nulla. Sanguineti ci rappresenta così, in forma di parole, il naufragio del soggetto: è in questo spazio e in questa prospettiva che si deve leggere il verso «non ho creduto in niente» della 50 di *Postkarten*. Questo verso non ha nulla di ambiguo e non comporta una sorta di ritrattazione di posizioni, ma sottolinea come per Sanguineti il materialismo storico non sia qualcosa in cui credere, verso cui avere fede, ma sia un atteggiamento che implica sempre la ricerca dell'esplorazione totale del mondo per interpretarlo e mutarlo. È da questo confronto dialettico che nasce il naufragio del soggetto, il cui esito, da un certo punto di vista, è l'io fatto a pezzi, l'io decentrato, assediato dalle merci, a un passo dal soccombere.

Per questo motivo, le metamorfosi, le trasformazioni, il prendere i panni di un altro, la falsa biografia servono a Sanguineti per dirci che la vera identità è vera in quanto frutto, antropologicamente, di un lavoro attento di costruzione, e talvolta di invenzione, in un rapporto dialettico con la realtà

¹⁴ M. AUB, *Jusep Torres Campalans*, Theoria, Roma 2018, p. v. Citiamo dall'introduzione di G. Panella.

¹⁵ Ivi, p. 10.

effettuale e i suoi detriti. Spesso il suo io è tenuto insieme non dalla consapevole razionalità ma dalla forza dell'ironia. In quest'ottica, e solo in questa, è lecito parlare di grottesco, anche come serie di rappresentazioni deformate di se stessi; di conseguenza con questa pratica si chiude il discorso di ogni ricerca di autenticità e dei suoi diversi gerghi come assoluti, sebbene ogni deformazione e ogni paradosso contenga al suo fondo un nucleo di verità parziale. Questa è la consapevolezza ultima di quella che potremmo definire, con termine di altri tempi, una coscienza problematica, che sa essere impossibile il dare un senso unitario ai molteplici piani del reale. La realtà, entrando decisamente nel testo poetico, quasi dandogli forma, fa esplodere i nessi tra materia e senso, in modo che la condizione della vita umana, il suo io esplosivo, vanno costruiti e ricostruiti continuamente e lentamente perché altro non sono che una vicenda interpretativa. Il fare dell'essere umano è contemporaneamente agire e decifrare la realtà. L'incertezza, il rischio, la fragilità sono gli aspetti capitali di una conoscenza umana indiziaria, l'uomo deve imparare a leggere i segni nella loro complessità: la quotidianità diventa così anche una questione interpretativa. Tutto questo emerge grazie alla sequenza e al montaggio, delle cui pratiche fondamentali di *découpage* Sanguineti è talmente consapevole da poter sottoscrivere l'idea di Buñuel che «l'intuizione del film» (nel nostro caso del testo poetico),

l'embrione fotogenico, palpita già in quell'operazione che si chiama *découpage*. Segmentazione. Creazione. Scissione di una cosa perché si trasformi in un'altra. Quello che prima non era, ora è. Modo, il più semplice, il più complicato, di riprodursi, di creare [...] creazione per segmentazione.¹⁶

Questo doppio processo di segmentazione e ricomposizione, di *collage*, produce una dialettica tra il detto e il non detto, dove il non detto, ciò che rimane in ombra, apre sul vuoto del non sapere: questo è per Sanguineti il linguaggio del silenzio e del profondo, estremo approdo dei travestimenti grotteschi degli autoritratti.

¹⁶ L. BUÑUEL, «*Découpage*» o *Segmentazione cinematografica*, in ID., *Un tradimento inqualificabile. Scritti letterari e cinematografici*, a cura di A. Sanchez Vidal, Marsilio, Venezia 1996, p. 156.

Ritratto/i di Sanguineti, dieci anni dopo • EPIFANIO AJELLO, *Un aneddoto. La sigaretta (e l'Abbecedario) di Sanguineti* • CLARA ALLASIA, *Alle origini della Wunderkammer lessicografica: Edoardo Sanguineti e Luca Terzolo* • MARCO BERISSO, *Nella biblioteca di Sanguineti: la sezione dantesca* • VALÉRIE T. BRAVACCIO, *Da 'Laszo Varga' a 'Laborintus': la genesi* • GIUSEPPE CARRARA, *Dentro e fuori l'avanguardia: 'T.A.T.'* • MONICA CINI, *Da interconnesso a interpersonale: il progetto Sanguineti's Wunderkammer* • ANDREA CONTI, *Una poesia «molto giornalistica»: lettura di 'Postkarten 62'* • FAUSTO CURI, *Lo spadino di Giacomo* • NUNZIA D'ANTUONO, *Prima della Wunderkammer: tra Salerno e Napoli* • GIORGIO FICARA, *Eventuale destino dello scrittore italiano* • ALBERTO GOZZI, *L'archivio come rappresentazione* • LINO GUANCIALE, *Edoardo Sanguineti. Un incontro al buio* • ANDREA LIBEROVICI, *Per Edoardo dall'«amante giovane»* • NIVA LORENZINI, *Sanguineti, Klee e la Wunderkammer* • ELEONISIA MANDOLA, *Il cinema nelle lettere di Sanguineti a Sanguineti* • LAURA NAY, *Cesare Pavese: un sanguinetiano «sperimentatore» e «cattolico»* • PAOLA NOVARIA, *«Con la dignità che si richiede»: Edoardo Sanguineti nei documenti ufficiali conservati dall'Archivio storico dell'Università di Torino (1949-1970)* • MARCELLO PANNI, *Madrigale per Edoardo Sanguineti*, in memoriam • TOMMASO POMILIO, *Stendendo il vinavil. Ancora una parola su 'Tutto'* • FRANCO PRONO, *Una testimonianza su Edoardo Sanguineti* • LORENZO RESIO, *Dalla «setta degli Indifferenti» all'«incontenibile» «travoltismo»: tracce di Moravia nella Sanguineti's Wunderkammer* • ERMINIO RISSO, *Immagini del ritratto: 'Reisebilder 16'* • ELENA ROSSI, *Sanguineti lettore dei media. Una campionatura dalla Wunderkammer* • FEDERICO SANGUINETI, *Da Sanguineti minor per il maior* • ELEONORA SARTIRANA, *Spazio alle parole: testimonianze televisive e radiofoniche di Edoardo Sanguineti* • GIULIANO SCABIA, *Bambini sanguinetiani* • VALTER SCELSI, *Sanguineti e architettura* • CHIARA TAVELLA, *Tra «materiali preesistenti» e «relativa libertà» dell'artista: esempi di «riuso dell'uso» nel Sanguineti in musica* • FEDERICO TIEZZI, *L'Inferno simultaneo: sulla drammaturgia di Edoardo Sanguineti* • FRANCO VAZZOLER, *Le parole di Carlo Gozzi (fra schede lessicografiche e travestimenti teatrali).*

In copertina: FEDERICO SANGUINETI, *Solventi aprotici apolari e non / depositi sopra tavola di legno* (ca. 1970), particolare, per gentile concessione dell'autore.