



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA**

**SCUOLA DI SCIENZE UMANISTICHE**

**DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA, ROMANISTICA,  
ANTICHISTICA, ARTI E SPETTACOLO**

Corso di Laurea Magistrale in Letterature moderne e spettacolo

Tesi di Laurea

**SINTOMATOLOGIA DELLA CRITICA**

Articoli di Edoardo Sanguineti 1948-1963

Relatore: Andrea Aveto

Correlatore: Marco Berisso

Candidato: Marko Kurtinovic

Anno Accademico 2021/2022



## INDICE

Introduzione	p. 5
Strumenti e quesiti	p. 5
Erroneamente ma volentieri	p. 9
Questa non è poesia e nemmeno stile	p. 13
1.«Sempre Avanti!»	p. 18
1.1 La prima collaborazione	p. 18
1.2 Neorealismo	p. 19
1.3 Da Gongóra a Ungaretti	p. 25
2.«Numero»	p. 30
2.1 Una <i>Weltanschauung</i> quasi compiuta	p. 30
2.2 L'anarchico Bertolt Brecht	p. 31
2.3 Antico, irrimediabile scandalo	p. 35
2.4 Lettera a Kafka	p. 40
2.5 Uno sguardo alle recensioni	p. 44
2.5.1 <i>La caccia all'Oca selvatica</i> di Rex Warner	p. 44
2.5.2 <i>Al lume di lanterna</i> di Aldo Peroni	p. 46
2.5.3 <i>Aaron</i> di Antonio Corsaro	p. 47
2.5.4 <i>La Terra e Marte</i> di Giuseppe Basacci	p. 48
2.5.6 <i>Giuda Iscariote</i> di Giovanni Antioco Mura	p. 49
2.5.7 <i>Poesie d'apertura</i> di Sergio Salvi	p. 50
3.«il verri»	p. 52
3.1 A buon cretomante...	p. 52

3.2	Trattare il cinema	p. 53
3.2.1	Edouard L. de Lauront, <i>Della critica e dei criteri critici</i>	p. 55
3.2.2	Giuseppe Ferrara, <i>Ritagli e appunti sulla critica francese</i>	p. 56
3.2.3	François Truffaut, <i>La critica e i suoi peccati capitali</i>	p. 57
3.3	Dell'arte e di certi deliziosi errori	p. 59
3.4	<i>La casa di Arlecchino</i>	p. 61
3.5	Bertolucci, Costanzo e le antologie	p. 63
3.5.1	Attilio Bertolucci, <i>Poesia straniera del Novecento</i>	p. 63
3.5.2	Mario Costanzo, <i>Studi per un'antologia</i>	p. 65
3.6	La realtà nel <i>Decameron</i>	p. 68
3.7	Altri argomenti	p. 71
3.8	La tutela del paesaggio	p. 73
3.9	La tragedia dei Landolfi	p. 74
3.10	Un «Caffè politico e letterario»	p. 77
3.11	Risposte alla “Inchiesta sulle nuove tecniche narrative”	p. 81
4.	«marcatré»	p. 83
4.1	L'approdo di una voce	p. 83
4.2	Il Gruppo 63 a Palermo	p. 85
4.3	Come agisce Balestrini	p. 88
4.4	Letteratura e capitalismo	p. 90
4.5	Una risposta a Moravia	p. 92
	Bibliografia	p. 95
	Scritti apparsi su periodici e riviste dal 1948 al 1967	p. 95
	Pubblicazioni a proposito della neoavanguardia e del Sanguineti critico	p.99



## Introduzione

### Strumenti e quesiti

Per cominciare questa nostra introduzione che vedrà protagonisti gli strumenti principali tramite i quali si è potuti arrivare al cuore dell'argomento (l'evoluzione delle modalità critiche e del pensiero esegetico di Edoardo Sanguineti dagli anni delle prime pubblicazioni su riviste fino alla nascita del Gruppo 63) ci è sembrato opportuno farlo nel segno, drammaticamente serio, del gioco. Con infantile ortodossia a regole autoimposte sarà nostro compito narrare, nelle modalità più varie, le tantissime, per non dire inesauribili, voci del poeta genovese. Fondamentale per la riuscita della nostra produzione è stato il concetto di autosceneggiatura qui illustrato, a proposito dei ricordi dei suoi primi anni, da Edoardo Sanguineti al giornalista Antonio Gnoli, in una splendida intervista del 2004:

EDOARDO SANGUINETI Non ha accennato alla mia infanzia

GNOLI È stata così importante per lei?

SANGUINETI Lo è in generale, come insegnerebbero i sacri testi psicanalitici. Ma la questione che qui solleverei è un'altra: pensare all'infanzia genera in me dei falsi ricordi.

GNOLI Sarebbe a dire?

SANGUINETI Ho dei ricordi della mia infanzia genovese che se fossero veri sarebbero estremamente arcaici: sono su una rotonda, che è una specie di giardino sul mare, in braccio a una balia che prova in tutti i modi ad addormentarmi. Io non voglio ma a un certo punto cedo. Poi ho l'immagine di me che si risveglia furibondo per essersi addormentato

GNOLI Dov'è la stranezza?

SANGUINETI È molto improbabile che uno riesca a ricordare una cosa del genere. È tipico del ricordo fabbricato: uno si vede, come poi faccia a vedersi è quantomeno curioso.

GNOLI Curioso perché lei è troppo in primo piano?

SANGUINETI Quasi sempre una persona nel ricordo è tentata di autosceneggiarsi, magari incorporando sé stessa nella fantasia visiva. Ma normalmente uno ricorda quello che ha visto, non mette sé stesso in scena<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Edoardo Sanguineti - Antonio Gnoli, *Sanguineti's song conversazioni immorali*, Feltrinelli, Milano 2006, pp. 9-10.

Il poeta parla di una autosceneggiatura dell'infanzia, di una autonarrazione che ha come suo centro il mettere in posa i ricordi per poi collocarsi. Occorre, fin da subito, mettere in chiaro l'arbitrarietà di una tale operazione ma allo stesso tempo far luce sull'importanza fondativa che le conferisce l'essersi manifestata come fatto in sé, come atto teatrale. Nostro compito è stato infatti un attento mettere in scena i materiali raccolti per farne un racconto, quanto più possibile coerente, che tutti li comprendesse e li ordinasse come fossero atti di una *pièce* lunga vent'anni. Gli articoli scelti sono editi in quattro diverse riviste, la commedia ha dunque quattro atti, e, si badi, non ha alcuna presunzione di presentarsi in forma di monologo, tal volta può scivolare nel soliloquio, ma per inciampo e per poco. Gli attori in scena sono molteplici e troppi per esser inseriti adesso in un elenco senza risultare ridondanti. Basti tenere a mente che il protagonista stesso della drammaturgia viene descritto e raccontato in tre differenti età della sua carriera di critico. Si è scelto di non includere la poesia di Sanguineti, se non per servirsene in modalità spurie, ed abbiamo trattato nel medesimo modo la narrativa del poeta. L'attenzione è tutta rivolta agli articoli, con buona pace di biografie ed aneddoti, almeno nella stragrande maggioranza dei casi. Qui dove le regole del nostro gioco cominciano a chiarirsi ed al contempo si mistificano è bene interrompersi per proseguire poi con più giustizia e più fiato. Vediamo adesso un breve estratto da un discorso di Edoardo Sanguineti in cui, chiamato a vagliare tre componimenti per una lettura pubblica, si trova nella difficile situazione di dover selezionare, all'interno della sua intera produzione poetica, tre testi che siano tanto esteticamente validi, quanto storicamente rilevanti per la sua crescita artistica ed umana:

Intanto è difficile per me scegliere i testi. Sono sempre un po' imbarazzato quando, come nel caso appunto, si tratta di selezionare tre poesie per destinare un ragionevole tempo, non eccessivo ma nemmeno troppo scarso, a documentare quello che si è cercato di fare. Ormai sono passati cinquant'anni da quando ho cominciato a scrivere; quindi, c'è uno spazio lunghissimo e anche un numero abbastanza alto, e certamente eccessivo, di poesie fabbricate nel corso di mezzo secolo<sup>2</sup>.

Questa ci è sembrata una situazione in tutto simile alla nostra che potremmo così riassumerla impiegando a mo' di canovaccio la sopracitata esternazione del poeta: intanto è stato difficile scegliere i testi; si è sempre un po' imbarazzati quando, e questo è uno di quei casi, si tratta di raccogliere un numero ragionevole di articoli, di recensioni, di saggi per destinare un ragionevole numero di pagine, non eccessivo ma nemmeno troppo scarso, a documentare quello che un critico ha cercato di fare. Per prima cosa si è scelto quali produzioni sanguinetiane e quali riviste in cui esse sono contenute fosse giusto inserire. Dividendo in tre il tempo abbiamo così scandito il ritmo del lavoro: una prima età in cui il nostro è un giovane critico da poco laureatosi e che comprende i due articoli usciti sulla rivista «Sempre Avanti!» nel 1948; una seconda età, più lunga e ben più complessa della prima, in cui si è scelto di inserire gli articoli pubblicati da Edoardo Sanguineti sulle riviste «Numero» e «il verri» tra il 1951 ed il 1960; ed infine un'ultima,

---

<sup>2</sup> Edoardo Sanguineti, *La mia poesia*, «Comunicare. Letterature lingue», 1, 2001, p. 59-90.

vista un po' come un approdo, in cui abbiamo concentrato solamente quattro articoli del 1963 pubblicati dal poeta sul primo numero della rivista «marcatré».

Nell'arco dei vent'anni affrontati in questa tesi il poeta muta voce ed intenzioni più volte confrontandosi con le più varie materie: dalla critica letteraria alla storia dell'arte, dallo studio di alcune drammaturgie fino a varie riflessioni riguardanti la settima arte. Non è un caso che la carriera critica di Sanguineti principi con un articolo dedicato al neorealismo ed al suo superamento. Egli è un uomo nuovo del panorama intellettuale italiano e rispetta questa sua posizione spontaneamente avanguardistica rispecchiando nei suoi scritti l'eterogeneità del mondo contemporaneo. In lui convivono le tensioni delle Avanguardie storiche e le necessità della cultura accademica; egli semplicemente contiene in sé le forze più diverse di quei due schieramenti che negli ultimi secoli si sono aspramente contesi il dominio culturale. Nel suo secondo articolo il poeta si propone invece di analizzare principalmente alcune liriche del poeta spagnolo Gongóra e del francese Mallarmé tradotte da Giuseppe Ungaretti. È sufficiente guardare al caso particolare di queste due uniche produzioni sanguinetiane apparse sulle pagine di «Sempre Avanti!» per avere ben definiti i chiaroscuri della scrittura del poeta qui ancora giovane. Proseguendo a grandi passi, per non perderci in dettagli che poi saranno dati a chi legge nel corso del lavoro, passiamo all'età più complessa che qui affronteremo. Gli articoli che Sanguineti pubblica sulle riviste «Numero» e «il verri» danno senz'altro prova di una rinnovata maturità espressiva e critica. Il poeta sempre più padrone delle materie che si propone di interrogare: tratta di Brecht, dell'espressionismo tedesco, del suo amato Didimo Chierico, delle lettere di Kafka e, per la prima volta, incomincia a recensire volumi di recente pubblicazione, fossero essi di poesia, narrativa o teatro (e l'elenco qui stilato racchiude in breve solamente gli scritti apparsi sulle pagine di «Numero»). Per quanto riguarda «il verri» il discorso si fa ancora più interessante, poiché il poeta proprio da quella sede intraprende un percorso di analisi delle riviste cinematografiche ed artistiche che andavano sempre più accumulandosi sulle scrivanie delle élite culturali italiane. Uno dei temi toccati con maggiore profondità dal genovese in questo suo periodo è quello dell'antologia e della sua museificazione messa in atto dai meccanismi dell'industria editoriale, tema che avrà modo di eviscerare tramite una serie ben nutrita di recensioni a diverse uscite di quegli anni. Sanguineti per «il verri» si occupa perfino di recensire altre riviste di ambito letterario come «Il Caffé», di analizzare un dramma in versi di Tommaso Landolfi, di intervenire nell'illustre rubrica *Diario minimo* dell'amico Umberto Eco e di lanciarsi in un articolo a proposito della gestione sociale della città di Napoli, ma è nell'ultimo breve saggio da noi preso in esame che vediamo la seconda età cedere il passo alla terza. In questa risposta ad un'inchiesta sulle nuove tecniche narrative voluta da Luciano Anceschi dove sarà proprio Sanguineti, tra i tanti intervenuti, a fare la quadra più coerente del panorama narrativo italiano. Per i soli quattro articoli qui estrapolati dalle pagine di «marcatré» si è scelto un itinerario quantomeno atipico: il capitolo si apre e si chiude sull'incontro-scontro Moravia-Sanguineti e questo perché significativo ai fini del nostro operato. Nel rapporto con lo scrittore romano, infatti, la voce oramai completamente formata del poeta si fa vessillo ideologico per una breve generazione di intellettuali che vedevano nell'impattare delle avanguardie calde contro quelle fredde motivo di dissenso ed, in qualche maniera, di rivolta, ma, si badi, nel segno

di Benjamin. Sempre da «marcatré» abbiamo estrapolato un articolo in cui Sanguineti tratta del suo collega Balestrini e delle tecniche da lui impiegate ed una recensione in cui affronta il problema del rapporto tra letteratura e capitalismo in Italia. Fondamentale ai fini della comprensione della nostra tesi è accettare che il lavoro si apra e si concluda su due forti cesure. Queste cesure ci sono state utili a circoscrivere una parabola evolutiva che vediamo, per una prima volta, nell'atto di ascendere a curva già intrapresa e, per un'ultima, spezzarsi nell'atto della sua discesa. Quando leggiamo gli scritti apparsi su «Sempre Avanti!» dobbiamo immaginare che la formazione intellettuale di Sanguineti sia, ovviamente, già incominciata e quando terminiamo la lettura dell'ultimo articolo da noi scelto dalla rivista «marcatré» dobbiamo tenere a mente che nulla di definitivo è stato puntualizzato. Struttura e contenuto della tesi concorrono ad inscenare un'evoluzione che incominci in *medias res* e termini *ex abrupto* come a voler evocare, anche per un'istante soltanto, davanti ai nostri occhi, l'immagine, magari sfocata, d'un cambiamento in divenire. A noi, direbbe il poeta, è bastato un passato, un io morto perché ci inventassimo un destino ma certo non lo abbiamo fatto con presunzione di verità, semmai abbiamo attuato o tentato questa operazione per il semplice motivo della narrazione. Nostra opinione è che, talvolta, può essere utile indagare certe figure al contrario di come impone la pratica comune: non dalla personalità all'opera ma dall'opera alla personalità. Per questo è necessario porsi l'importante quesito, e possiamo farlo con Sanguineti, che chiede se resti dell'uomo qualcosa che vada al di là del proprio operato:

Più non sono quell'io che sono stato,  
ma nessuno è chi fu, caro Golino:  
e qui ognuno è soltanto il suo passato:  
dentro l'io morto, ci inventi un destino:

Il fatto è fatto, e ho amato ciò che ho amato:  
scritto è lo scritto: e, micio e lupicino,  
anche troppo ho ululato e miagolato,  
alla pari, a compieta e a mattutino:

Niente rinnego e di tutto mi pento,  
me stesso mi sconfesso mi confermo,  
sono ghiaccio bollente e incendio spento:

ero un altro, ma identico, a Palermo:  
tremulo scoglio al più flebile vento

vegliardo infante, palestrato infermo<sup>3</sup>:

## Erroneamente ma volentieri

Quello che ci si trova a fare è dunque una sorta di evocazione memoriale, una sorta di rito tramite il quale inanellare le molteplici fonti. Crocianamente potremmo dire d'aver fatto un romanzo di tanti articoli perché occorreva strutturare un discorso la cui impalcatura stessa fosse di per sé significativa. Abbiamo preso in analisi una prima metà della vita di Edoardo Sanguineti suddividendola, come è già stato detto, in tre età critiche, se è possibile chiamarle in questo modo. I confini, che prima abbiamo così definitivamente tracciato, tutti arbitrari, hanno, in realtà, margini ben più sfumati di come magari si può essere inteso in precedenza. Diciamo questo per segnalare il naturale scollamento tra ciò che deciso a livello di sola struttura e ciò che poi, e non è certo chiaramente narrabile, accade. Questa segnalazione vuole aiutare chi legge a ricordare di come questo non sia uno studio sull'evoluzione umana di un poeta ma sulla sua evoluzione di critico al quale col passare di anni e di pubblicazioni venne sempre più riconosciuta una manifesta autorità intellettuale che è andata, senz'altro, a modificare, prima che la qualità degli scritti di Sanguineti, la loro effettiva capacità di penetrare nel tessuto culturale del nostro paese:

Benché l'altrui cortesia abbia indicato questo mio intervento come lezione, in verità non sarà una lezione ma una sorta di evocazione memoriale che mi si addice abbastanza anche perché nel 1965 io mi trovavo esattamente a metà del cammino della mia vita, parlo dei termini canonici, perché ormai la vita, per quanto scritturalmente previsto mi si è allungata al di là dei legittimi termini ecco, ma così capita, fortuna o sventura che sia naturalmente, questo è un altro discorso. Cercherò di indicare cosa poteva essere, se ci riesco, Dante nel 65, prenderò anche queste cose, dantescamente, come una sorta di chiave allegorica: un intervento, quella sì una lezione, da parte di Gianfranco Contini che rappresentava la voce più autorevole del dantismo italiano certamente in quell'anno del centenario dantesco e si potrebbe dire che è esistito un Dante, molto schematicamente, 1921-1965, cioè fra i due centenari danteschi del secolo scorso, nel 1921 come si sa Croce pubblica *La poesia di Dante* e rende canonica la visione di una opposizione fra la struttura del poema, allora non esisteva lo strutturalismo e struttura era impiegato ovviamente come voce assolutamente negativa, una sorta di impalcatura di base che regge un edificio e che veniva spregiativamente indicata appunto come una costruzione, Croce usava anche la parola romanzi in senso negativo, che tiene insieme dei vari pezzi e che ha motivazioni esclusivamente di ordine teologale e politico, di ordine ideologico si direbbe oggi erroneamente ma volentieri e su questa struttura crescevano delle liriche dove la parola lirica, che come è noto in Croce

---

<sup>3</sup> Edoardo Sanguineti, *40 anni dopo*, in *Varie ed eventuali, Poesie 1995-2010*, Feltrinelli, Milano 2010, p. 29.

designava la poesia, con l'avvertenza che non indicava un genere letterario ma il momento aurorale della coscienza, eccetera eccetera, ma ovviamente le parole hanno un destino e Croce rifletteva una ormai matura posizione culturale per cui la lirica sopravviveva come l'unico genere poetico, dal momento che con l'avvento della borghesia e soprattutto con la presa del potere, diciamo con l'89 fatidico, le altre strutture erano morte, le altre forme comunicative<sup>4</sup>.

Come Sanguineti indicava, schematicamente, l'esistenza di due Dante così noi, altrettanto schematicamente, abbiamo segnalato un percorso evolutivo all'interno degli articoli del poeta e dove, dantesco ed allegoricamente, si prendevano le parole di Gianfranco Contini noi abbiamo preso le parole del poeta. Nostro intento è stato mettere in dialogo tra loro una grandissima varietà di fonti e di testi, taluni addirittura estranei al periodo preso in analisi, con la nostra sensibilità e la nostra, appena sufficiente, istruzione. La carriera di Sanguineti è stata altrove già ben storicizzata e, per questo, non ci è rimasto che andare a ricercare laddove la deperibilità dei materiali sfugge ad ogni possibile museificazione, laddove solo un intervento, assolutamente arbitrario (è giusto ripeterlo), è necessario a ricucire i passaggi di un'evoluzione, troppo spesso, data per scontata. Per continuare il gioco che si era in principio incominciato adesso vedremo un estratto da uno splendido saggio sanguinetiano che ci servirà ad entrare ancor più nel vivo delle problematiche strutturali del nostro lavoro:

La questione preliminare può essere, radicalmente, se sia lecito discorrere del personaggio Faust, se sia corretto assumere Faust come personaggio. [...] È troppo noto che quel complesso di esperienze di scrittura, che va dal 1772, credibilmente, al 1831, quando Goethe sigilla il manoscritto per costringersi a terminare di fatto un'opera naturalmente, organicamente interminabile, può essere assunto come il primo modello storico di *work in progress*, di «opera in divenire». [...] La nozione di un personaggio in progress è dunque, immediatamente, una nozione più credibile e attendibile. Ma con l'avvertenza, non meno immediata, che è l'essere *in progress* del personaggio che è l'oggetto della rappresentazione, la sua *Werdelust*, il suo piacere metamorfico. [...] Eroe di un'opera «incommensurabile» per definizione ma minacciato dalla potente astrazione semplificatrice che lo ha rapidamente soppresso nel «faustismo». C'è una verità sicura nel mito dello *Streben*, dell'impulso e dello sforzo e della pulsione infinita. Ma non si ricorderà mai abbastanza che Faust è anche e prima di tutto, «*der Nichtfaustiche*», almeno nel senso che Goethe, per dirla con Mittner, «in lui ammira e insieme condanna il proprio faustismo», esattamente come in Werther aveva proiettato e trasceso, distanziandolo da sé, il proprio wertherismo<sup>5</sup>.

Date queste parole del poeta, possiamo ben domandarci se sia lecito discorrere del personaggio Sanguineti ed assumerlo come personaggio del nostro operato. L'evoluzione

---

<sup>4</sup> Edoardo Sanguineti, *Lezione pubblica*, 16 maggio 2006, Festival FABBRICA EUROPA, Stazione Leopolda, Firenze, in occasione della manifestazione *LABORINTUS Berio\_Dante\_Sanguineti*, riproducibile a questo link: <https://www.youtube.com/watch?v=suCoGTeR60E&t=260s> (la trascrizione è di chi scrive).

<sup>5</sup> Edoardo Sanguineti, *Il personaggio Faust*, in *Gazzettini*, Editori Riuniti, Roma 1993, pp. 270-271.

di cui discorrevamo prima va allora intesa nel senso di un modello storico di *work in progress*? Il nostro lavoro può essere visto come la messa in romanzo di un'opera in divenire? *Omnia determinatio est negatio* sembra l'unica risposta possibile. Johann Gottlieb Fichte teorizzando lo *Streben* teorizzava la tendenza dell'Io al non-*Io*, tendenza che sarebbe il fondamento vitale dell'Io. L'Io infatti, in Fichte, ha per sua naturale fattura necessità di rimuovere il non-*Io*. Deve, per questo, demolire la differenza tra sé e ciò che è altro da sé per poter sancire la propria indipendenza, la propria assoluta libertà. Nel momento esatto in cui l'Io pensa a sé stesso pone un opposto da sé del quale non conosce alcun particolare; esso comprende soltanto che esiste e che la sua sola presenza nega l'aderenza totale dell'Io con sé stesso. In breve, l'Io crea da sé la differenza che è chiamato a superare o, quantomeno, ad aggirare. Così fa il nostro lavoro che ha creato per se stesso la difficoltà che è chiamato a sbrogliare: rilevare ad uno ad uno gli scritti in cui le parole di Sanguineti ammirino ed al contempo condannino il loro essere sanguinetiane. Tanto si è dovuto escludere più di ciò che si è dovuto includere e questo già è un dato fondamentale: il lavoro qui compiuto è un parziale cominciamento di un qualche cosa che avrà termine solamente a mappatura completata di tutte le pubblicazioni critiche del poeta. L'errore sta nel dare un inizio ed una fine ad un percorso tutto in potenza. La relazione che si è scelto di instaurare è una relazione storica tra un frammento di ciò che Sanguineti pubblicò su riviste ed il tempo puntuale della sua pubblicazione, il tutto confinato in un periodo, da noi individuato, in cui questa relazione potesse avere un maggiore diritto d'esistere o, almeno, una maggiore evidenza:

con un progetto di inventario globale, ci sono nato, si può dire, io: (e questo spiega, insieme, e insidia, e inficia, il mio sentimento della totalità): mi vedo, vedi, il mondo, quindi, come un catalogo permanente, anche, e un'esposizione permanente di sé stesso, moltiplicato per esempi e eventi: (da classificare): (da ordinare e riordinare): (e da modificare): è un polimorfo, l'universo, perverso<sup>6</sup>:

Come freudianamente, prima che lacanianamente, è complesso, perverso è polimorfo questo nostro discorrere sopra i temi sempre diversi delle trattazioni sanguinetiane. Perché, proprio come espresso dalla citazione precedente, questa nostra tesi è nata con il progetto di un inventario globale, ancora impraticabile. La vastità degli interessi del poeta va esponenzialmente aumentando la complessità dell'argomento e pretende, tal volta, un avvicinamento quasi esclusivo al singolo materiale in analisi, più semplicemente al singolo articolo. Con il motivo di dare un lieve contesto al tutto si è scelto di far incominciare ognuna delle quattro sezioni del nostro lavoro con un breve capitolo introduttivo che vada giusto a definire in quale ed in quale tipo di rivista siano contenuti i successivi scritti messi sotto la lente d'ingrandimento. Per proseguire nell'analogia con

---

<sup>6</sup> Edoardo Sanguineti, 39, da *Stracciafoglio*, Feltrinelli, Milano 1980, ora in *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Feltrinelli, Milano 1982, p. 270.

il testo precedente possiamo dire che questa tesi sia il tentativo di mettere in piedi un'esposizione permanente di Sanguineti stesso, moltiplicato per esempi ed eventi (sempre da classificare). Tentativo che insieme rivela, insidia ed inficia il nostro sentimento della totalità. Si deve tenere a mente che, anche dove non necessariamente segnalato, i materiali sono sempre nella condizione di dover, anche forzatamente, dialogare tra loro, prima che per una vera e propria necessità strutturale, per la loro semplice giustapposizione, quasi per suggestione poetica. Posti in quell'ordine ed in questa sede essi devono relazionarsi tra loro, perché in caso contrario sarebbe vano perfino lo sforzo d'averli raccolti. Quello che ne risulta è la complessità d'un intellettuale che in tutti i suoi manifestarsi fugge ogni possibilità di riassunto:

In ogni fenomeno originario si determina la forma sotto la quale un'idea continua a confrontarsi col mondo storico, finché essa non sta lì, compiuta, nella totalità della sua storia. [...] La storia filosofica in quanto scienza dell'origine è la forma che, dagli estremi più remoti, dagli apparenti eccessi dello sviluppo, fa emergere la configurazione dell'idea in quanto totalità contrassegnata da una possibile coesistenza di quegli opposti [...]. Poiché ciò che si raccoglie nell'idea dell'origine ha una storia solo come contenuto, e non come un accadere che la riguarderebbe. Esso conosce la storia solo dall'interno [...] come la preistoria e la storia futura dell'essere particolare. [...] L'approfondimento della prospettiva storica in simili ricerche [filosofiche] non conosce per principio confini, né rispetto al passato né rispetto al futuro. Esso attribuisce il totale all'idea. La cui struttura, quale è plasmata dalla totalità in contrasto col suo insanabile isolamento, è monadologica. L'idea è monade. L'essere, che qui ne entra a far parte con la sua preistoria e la sua storia a venire, mostra, nascosta nella propria, la figura abbreviata e scorciata del rimanente mondo delle idee [...]. L'idea è monade: la rappresentazione dei fenomeni riposa in essa, prestabilita, come nella loro oggettiva interpretazione [...]. Dire che l'idea è monade significa in breve: ogni idea contiene l'immagine del mondo. Alla sua rappresentazione [Darstellung] spetta il compito, niente meno, di disegnare in scorcio questa immagine del mondo<sup>7</sup>.

Così occorre che il nostro lavoro rappresenti tramite i suoi squarci, in qualche modo, un integrale. All'inizio di questo secondo capitolo introduttivo abbiamo messo in luce la necessità di compiere attraverso i materiali, di cui si è discusso nella prima parte di questa introduzione, una sorta di evocazione memoriale, una lettura metaforica del dato reale utile a costruire un discorso di natura, come si è detto, prettamente storiografica. È stato necessario far scontrare, allontanare e compenetrare gli scritti sanguinetiani, perché, benché inanimati, rispondessero alle nostre sollecitazioni e prendessero coscienza della loro identità. Nel gioco rimane sempre un qualcosa di magico, sarà per la sospensione totale dell'incredulità alla quale ci costringe o per un qualche antico progenitore archetipico che danzò tra le lingue di fuoco in onore degli spiriti, sarà per la natura più intima e biologica delle nostre connessioni cerebrali, ma nel gioco sopravvivono sempre dei rimasugli occulti. Per questo si è deciso di giocare, erroneamente ma volentieri, con gli articoli come fossero i tarocchi d'un indovino, scoprendo a poco a poco le carte e

---

<sup>7</sup> Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, traduzione di Flavio Cuniberto, Einaudi, Torino 1999, pp. 20-22.

lasciano che da esse sgorgasse naturalmente il senso d'ogni nostra operazione testuale. Ben presto abbiamo compreso che, senza un'azione concreta sugli scritti di Edoardo Sanguineti, un'azione anche violenta in taluni casi, essi sarebbero, senza far rumore e nel silenzio, scivolati mellifluamente nell'abbraccio sicuro della sola filologia scientifica e questo è un rischio che non meritano di correre:

I tarocchi erano lo strumento che mi permetteva di individuare i bisogni di una persona e di localizzare la radice dei suoi problemi. Come è noto, il mero fatto di portare alla luce una difficoltà incosciente, o ignota, è già un primo passo verso la soluzione. Lavorando con me, le persone acquistavano coscienza della propria identità, delle proprie difficoltà, di ciò che le spingeva a operare in una certa direzione. Le obbligavo a muoversi in lungo e in largo all'interno del proprio albero genealogico, al fine di dimostrare l'origine ancestrale di certi malesseri. Ciò nonostante, molto presto ho capito che non ci poteva essere autentica guarigione se non si passava all'azione concreta. Perché la consultazione avesse effetti terapeutici, doveva tradursi in atto creativo reale. Per questo a coloro che venivano da me ordinavo di compiere una o più azioni. L'individuo e io, di comune accordo e pienamente coscienti, dovevamo fissare un programma di azione molto concreto, così ho iniziato a praticare la *psicomagia*<sup>8</sup>.

## Questa non è poesia e nemmeno stile

In questa ultima sezione della nostra introduzione cercheremo di individuare i punti fermi che, con lo svolgersi della tesi, andranno a denotare i passaggi evolutivi che hanno portato Edoardo Sanguineti a costruire con maggiore evidenza la propria coscienza critica. Si tenterà dunque di enumerare non solo, come già fatto in precedenza, le tre diverse età sulle quali ci concentreremo, ma anche i motivi che ci hanno portato ad optare per questa, arbitraria, periodizzazione. Sembra appropriato incominciare con una lettera del febbraio 1950 che Cesare Pavese scrisse in risposta all'invio di alcune poesie da parte del poeta genovese:

Caro Sanguineti,

la sua *Composizione* non mi piace, benché mostri capacità mimetiche quasi prodigiose. Al tema eliotiano di «poesia della stanchezza e dell'indigestione culturale» lei ha sostituito un tono di «indigestione eliotiana», con che viene a perdersi quel senso di smarrita scoperta e balbettamento digestivo proprio di Eliot. Questa non è poesia, e nemmeno stile: sono giochi di prestigio. Aggiunga che la vertiginosa difficoltà testuale delle sue pagine, sentendosi benissimo che non scopre terreno nuovo ma ripete un tono, non invoglia allo sforzo di tensione necessario per farsi

---

<sup>8</sup> Alejandro Jodorowsky, *Psicomagia. Una terapia panica*, Feltrinelli, Milano 2010, pp. 22-23.

capire. C'è poi una grave sproporzione fra l'atteggiamento sibillino di rivelatore di misteri e la materia che traspare sotto le parole: semplici esitazioni e perplessità dell'adolescenza.

So che i consigli non servono a nulla, ma al suo posto io cercherei di ridurre quella qualunque ispirazione che si sente in corpo a un sommesso ed elementare linguaggio da *nursery*, da tiritera rimata (non scherzo): si vedrà così cosa ne rimane. O meglio ancora a un lucido discorso prosastico, un'analisi e constatazione...Darne cioè l'equivalente critico – è un ottimo esercizio.

Cordialmente<sup>9</sup>.

Occorre tenere a mente che Sanguineti, nato nel 1930, all'epoca, aveva solo diciannove anni e che, proprio in virtù di questo, andava a mano a mano formando la sua voce poetica e che il primo articolo di cui ci occuperemo viene stilato dal poeta ben due anni prima di quella data. La precocità assoluta del suo trattare critico è evidente e ci dà modo di comprendere come in lui esistessero, mai sopite, quelle tensioni letterarie dalle quali sgorga così copiosa la sua eterogenea produzione. Il nostro lavoro si concentra, per ovvie ragioni, sulla scrittura critica di Sanguineti e perciò evidenziamo, con l'aiuto di Pavese, che non si occuperà né di poesia né di stile; l'argomento, chissà come, ci è parso perfino più scivoloso. Il punto è concentrarsi su un numero finito di prose in cui andare a scovare i rimasugli o i primi sintomi di un qualche cosa di indicabile come filogenetico. L'evoluzione che andiamo cercando è un'evoluzione che passa attraverso una moltitudine tale di eventi ed argomenti che risulta assai difficoltoso individuare, all'interno dei materiali, con sicura esattezza dove o quando avvenga una muta o una vera e propria metamorfosi. Impiegare testi che esulino dal concetto di genere e di stile concorre poi all'inspessimento della barriera gnoseologica che siamo chiamati, in questa sede, ad abbattere. Ci si è posti il traguardo di trovare un destino nelle parole di Edoardo Sanguineti, un destino, è fondamentale ricordarlo, tutto linguistico:

Il linguaggio opera interamente nell'ambiguità, e la maggior parte del tempo non sapete assolutamente nulla di ciò che dite. Ecco il grande errore di sempre: immaginarsi che gli esseri pensino ciò che dicono. La legge dell'uomo è la legge del linguaggio. Il linguaggio, prima di significare qualcosa, significa per qualcuno.

Sono i casi della vita che ci spingono a destra e a sinistra mentre noi ne facciamo il nostro destino – perché siamo noi che lo intrecciamo in un certo modo. Ne facciamo il nostro destino perché parliamo. Noi crediamo di dire quello che vogliamo, invece è quello che hanno voluto gli altri, in particolare la nostra famiglia, a parlarci. Il "ci" va inteso come un complemento oggetto. Noi siamo parlati, ed è per questo motivo che facciamo dei casi della vita, che ci spingono qua e là, qualcosa di tramato. In effetti una trama c'è – e noi la chiamiamo il nostro destino<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Lettera del febbraio 1950 di Cesare Pavese a Edoardo Sanguineti, in *Lettere 1945-1950*, a cura di Lorenzo Mondo, Einaudi, Torino 1966, p. 479.

<sup>10</sup> Jacques Lacan, *Il Seminario III: Le Psicosis*, traduzione di Giacomo Contri, Einaudi, Torino 1985, p. 136.

Nei primi articoli scritti per «Sempre Avanti!» possiamo notare la trattazione appassionata di un giovane che, ai suoi inizi, si trovi nella posizione di dover mettere in gioco le proprie conoscenze e le proprie idee. Affascinato dal pensiero marxista, interpretato già allora in chiave scientifica, come struttura di conoscenza, Sanguineti, magari peccando di giovanile ardore, ci lascia due articoli di assoluto interesse. La scrittura del poeta risulta in queste prime prove acerba e, fin troppo, partigiana. Nelle successive prove uscite per la rivista «Numero» incontreremo le prime recensioni scritte da Edoardo Sanguineti e questo è un passaggio, certamente, rilevante. L'atto del recensire implica l'autorità del recensore e la subalternità del recensito, per questo evidenzia così giustamente l'affermarsi primigenio del critico. Gli articoli qui pubblicati trattano esclusivamente di grandi nomi delle letterature europee Brecht, Kafka e Foscolo, nomi con cui, finalmente, Sanguineti potrà interfacciarsi e scontrarsi. La voce del poeta è sempre più sicura e sembra, sempre con maggiore evidenza, voler irrompere all'interno degli articoli, tra parentesi o parentetiche, con giudizi di valore o con lazzi sardonicamente audaci. È però con «il verri» che il discutere critico del poeta giunge, se così possiamo azzardare, allo stato dell'arte. Sulle pagine della notissima rivista, grazie a Luciano Anceschi, Edoardo Sanguineti diventerà uno dei nomi più apprezzati e discussi della critica italiana. Tra gli articoli pubblicati dal genovese su «il verri» possiamo trovare alcune recensioni che trattano di altre testate, artistiche e/o letterarie. Il poeta giunge ad una sorta di meta-recensione in cui, facendosi voce della rivista di Anceschi, può ammonire e giudicare altre pubblicazioni di simile natura. Viene interpellato, più volte, dai colleghi in materia di stringenti dibattiti culturali dei quali diventerà, sempre più, ospite fisso *honoris causa*. Qui Sanguineti viene laureato intellettuale con tutte le conseguenze del caso. L'autorità acquisita si manifesta attraverso il moltiplicarsi di recensioni a volumi di recente pubblicazioni, specialmente antologie. Abbiamo già detto dei timori del poeta per quanto riguarda l'incontrollato espandersi delle cretomazie e dunque non ci ripeteremo adesso, con la promessa però di ripeterci in seguito e con più approfondimento; demandiamo insomma al corpo della tesi. Il nostro lavoro si chiuderà con alcuni articoli estratti dal primo numero della rivista «marcatré». In questi articoli il poeta, già riconosciuto intellettuale, diviene il portavoce d'una intera generazione culturale che nasceva dalle ceneri delle avanguardie storiche. Il suo ruolo all'interno del Gruppo 63 e le controversie con lo scrittore Alberto Moravia ci hanno suggerito la cesura che sigillerà la parte finale del nostro elaborato. Questa è una cesura storica, qui termina un periodo perché un altro possa incominciare. Sanguineti è oramai il critico che a noi è interessato interrogare e capire, perché interrogare e capire un poeta al di là della sua poesia e del suo stile è utile a scovare ciò che, tal volta, crediamo deperibile all'interno di una produzione tanto vasta e complessa. La puntualità e l'occasionalità con le quali sono stati composti i testi qui presi in analisi dovrebbero scoraggiarci da questa nostra impresa antologica ma, volentieri, ci siamo sottratti a tale desistenza. Il nostro è stato uno, per dirla con Carmelo Bene, spericolato andar fuor di strada. Spericolato andar fuor della strada segnata, stancamente, dalle contingenze e dagli appuntamenti delle biografie di Sanguineti per giungere, dopo diverse conclusioni, ad un inizio possibile:

L è un labbro laccato, è un lumacone:

I è l'iride intensiva e inibitiva:  
N è narice, è nasutizzazione:  
G è glossalgia da gomma gustativa:  
U è un ultroneo umidore, ululo e unzione:  
A è l'acromia apicale accenditiva:

A è l'aerobica aerofaga arciattiva:  
U è l'uva unghiuta in ultimata ustione:  
G è già gengiva glottogenitiva:  
N è nervo in nervosa negazione:  
I è inchiostro d'idra ignivomitiva:  
L è la lama in lustra lunazione<sup>11</sup>:

I materiali sono dunque stati messi sul tavolo, le mancanze esposte e le lacune colmate. Occorre oramai solamente andare ad incominciare. Da ora in poi saranno principalmente gli stessi articoli ad interrogarsi ed a relazionarsi con la storia evolutiva di Edoardo Sanguineti. Come nel precedente componimento del poeta, lasceremo fare al linguaggio perché, in qualche modo, già tutto è stato esposto in queste prime pagine. Non saranno dunque le intuizioni che certi articoli hanno scaturito in noi a fare da vero e proprio *fil rouge* ma le intuizioni stesse dei testi sui testi. Abbiamo evocato le discipline e le filosofie che più ci apparivano collimare col progetto che si è voluto portare a termine, occorre adesso lasciare ogni premessa (o giustificazione) e comprendere e comprendere e comprendere:

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

---

<sup>11</sup> Edoardo Sanguineti, *Lingua*, in *Poesie fuggitive*, da *Il gatto lupesco*, Feltrinelli Zoom, Milano 2014, p. 11.

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 era una vita  
e 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 celebrato della figlia del re marino  
et in cerebro meo recuperare in me respingere nei giorni  
e in comprensione e comprensione e comprensione

ma ormai<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Edoardo Sanguineti, *16.*, in *Laborintus*, Magenta, Varese 1956, ora in *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Feltrinelli, Milano 2021.

## 1. «Sempre Avanti!»

### 1.1 La prima collaborazione

Siamo nel 1945 in una Torino liberata, quando nel mese di ottobre il piemontese Umberto Calosso sale alla direzione del quotidiano «Sempre Avanti!» portando con sé una già maturata esperienza come collaboratore della ben più nota edizione romana dell'«Avanti!», come studioso di Alfieri, politico, divulgatore delle ragioni del movimento operaio inglese e corrispondente di alcune delle figure storicamente più rilevanti dello scorso secolo, possiamo per esempio ricordare Palmiro Togliatti, Antonio Gramsci e Carlo Rosselli. «Sempre Avanti!» divenne così un giornale di impronta socialista in grado di ospitare tra le sue pagine le personalità più diverse del panorama intellettuale italiano. Basti pensare ai nomi di Fernanda Pivano, Franco Fortini e Giorgio Caproni. La testata purtroppo avrà però vita breve terminando il suo corso con il numero del 31 ottobre 1948. «Sempre Avanti!» sarà però per Edoardo Sanguineti il giusto cominciamento di una parabola critica lunga una vita, il primo banco di prova per le suggestioni e le intuizioni del poeta allora diciassettenne, così come sarà lui stesso a ricordare nel raccontare quei suoi lontani esordi ed il tempo sociale in cui si collocarono:

Non sono un esperto di cinema, però ho avuto dei trascorsi da cinefilo in giovinezza. A diciassette anni di età pubblicai il mio primo articolo proprio su un film, sulle pagine del giornale torinese «Sempre Avanti!» che chiuse poco tempo dopo (non per colpa mia, spero) [...]. Io scrissi il mio articolo su un film sovietico, *Alle sei di sera dopo la guerra* di Ivan Pyriev, un autore che poi è rimasto sepolto nell'oblio perché non rientrava nella rigida ortodossia stalinista<sup>13</sup>.

Cominceremo così sondando ed esaminando i soli, ma importantissimi, due articoli che Edoardo Sanguineti ebbe modo di pubblicare sul giornale: *Neorealismo* sul numero del 16 ottobre 1948 e *Da Góngora a Ungaretti* sulle pagine dell'edizione del 21 ottobre 1948.

---

<sup>13</sup> Edoardo Sanguineti, *Un poeta al cinema*, a cura di Clara Allasia e Franco Prono, Bonanno, Roma 2017, pp. 13-14.

## 1.2 Neorealismo

Ed ecco: dalla Russia ci giunge una commedia musicale in versi, una vicenda d'amore e d'armi collocata nel clima acerbo dell'ultima guerra, l'amore a tre risolto senza artificio, con incantata facilità, un mutilato che non ha più il coraggio di presentarsi alla propria ragazza, un amore che nessuna vicenda, per quanto triste, riesce a distruggere, un tripudio di vittoria che costella la notte di gioiosi fuochi d'artificio<sup>14</sup>.

Sanguineti sta rapidamente accennando alla trama del film di Ivan Pry'ev *Alle sei di sera dopo la guerra*, pellicola di assoluta rilevanza storica e tecnica terminata nel 1944 ma uscita nelle sale solamente a guerra finita, che si assicurò un notevole successo di pubblico dapprima in madrepatria e poi al di là dei confini sovietici. Pry'ev che all'altezza della stesura di questo articolo aveva già vinto cinque dei sei premi Stalin che lo avevano e lo avrebbero consacrato tra i grandi del cinema russo, era considerato l'unico regista in grado, insieme a Grigorij Vasil'evič Aleksandrov (che fu assistente di Sergej Michajlovič Ėjzenštejn per le riprese de *La corazzata Potëmkin*), di proporre un'alternativa comunista alla commedia musicale di stampo americano. Importante è menzionare che in apertura il film, successivamente al titolo, pone una dicitura assai eloquente: «Film poetico-musicale», dunque in scoperta sfida e rivolta contro la politica e poetica delle grandi produzioni hollywoodiane. Così quando *Alle sei di sera dopo la guerra* viene proiettato per la prima volta in Italia critica e pubblico incominciano ad interessarsi alla spinosa questione della terza fase del cinema. Per comprendere il significato di questa terza fase del cinema bisogna però rifarsi a quella periodizzazione che una buona parte degli studiosi della settima arte ritiene più convincente. Queste tre fasi vanno ricondotte alla naturale evoluzione del mezzo audiovisivo: la prima, da collocarsi tra il 1895 ed i primi anni Dieci del Novecento, definisce quella che viene spesso chiamata l'età dei pionieri ed è caratterizzata da cineasti del calibro dei fratelli Lumière, Alexandre Promio e Georges Méliès, la seconda fase ha invece il suo inizio con l'invenzione da parte di David Wark Griffith di un nuovo sistema registico che seppe donare al medium cinematografico una vera e propria grammatica ed ha come suo punto terminale l'avvento della grande avanguardia russa del già citato Ėjzenštejn, di Vertov, di Kulešov e di Pudovkin, la terza, in fine, giunge al tramonto del muto ed all'alba del sonoro:

---

<sup>14</sup> Edoardo Sanguineti, *Neorealismo*, «Sempre Avanti!», 16 ottobre 1948, p. 3. Ora in *Edoardo Sanguineti e il gioco paziente della critica*, edizioni del Verri, Milano 2017, pp. 29-31.

Ma al di fuori di ogni formula consueta, questo film della terza fase, che altrimenti potremmo dire il più consueto che mai abbiamo veduto, ritrova una sua semplicità che facilmente disorienta. [...] Il film ci impone la sua misura dai primi istanti di visione, ci costringe ad accettare con la massima naturalezza la sua irrealistica recitazione, il dialogo, le sue canzoni, i suoi cori copiosamente elargiti, il suo ritmo tenace e assoluto; poi, anche il più agguerrito osservatore diviene un lettore ingenuo, se non lo diviene non ha capito, e pazienza. Questo inconsueto film si accetta con estrema facilità perché al di là di certi problemi di tecnica specifica comincia il suo vero problema<sup>15</sup>.

Il film ci impone la sua misura, fatto nuovo e strano per l'epoca e la critica. Sanguineti sembra dunque proseguire in una messa a fuoco del problema cinematografico che potremmo sintetizzare, rifacendoci alle allora moderne teorie della Gestalt, in questo modo: un oggetto è determinato tanto dalla percezione di chi o di cosa lo interroga quanto dalla pressione che ogni sua parte agisce sul suo riequilibrarsi. Ne consegue che se l'oggetto in questione si trovasse ad essere, come in questo caso, il film *Alle sei di sera dopo la guerra* e noi ci trovassimo calati nel ruolo del cosa o del chi percepisce potremmo ricavarne in negativo ciò che quel cinema non è e per cui non vuole passare: un cinema che è struttura, articolazione e armonia solamente. Ivan Pry'ev per il giovane poeta sembra sia riuscito a sintetizzare in cellulosa un grande film ed uno spartiacque culturale di portata immane. Pry'ev chiede a chi osserva di tornare ingenuo, puro, virginale di fronte all'immagine ed ai suoi suoni, per lo più marce militari addolcite da qualche sporadica ballata folklorica d'argomento amoroso. Il cinema e le teorie gestaltiane vengono così a contatto: nel domandare a chi legge e a chi ascolta nuove orecchie per sentire ed una nuova mente per comprendere. Da tutto il fruitore sembra così esortato ad accettarsi nel difficile ruolo di motore del senso, come se il significato d'un'opera andasse ricercato nella somma di tutte le sensibilità che l'hanno attraversata. Questo forse fu proprio l'obiettivo, in gran parte mancato, della nuova commedia musicale comunista e di propaganda, un cinema che sgorgasse da una grande vittoria e che stesse lì a sottolinearci che tale vittoria appartenesse a noi:

Romanticismo orientale, possiamo dire, per procurarci un termine evidente: un problema che evade dalle consuete frontiere del realismo sovietico senza rinnegarne la superba eredità. Evade al momento giusto, quando si tratta di sfuggire al divertimento formale e risolvere un nuovo gusto di impegno<sup>16</sup>.

Noi come collettività di uomini, noi come vessillo ideologico, noi come umanità. Topos senz'altro comunista è proprio questo frequente richiamo all'uomo come forza annullatrice delle individualità e dell'individualismo borghese. Uomo come entità

superficialmente considerata uniforme ma che in realtà si trova ad essere irrimediabilmente e fondamentalmente plurale. È dunque un problema di prospettive quello che sembrava ottenebrare le critiche degli occidentali moderni:

E vorremmo additare in certe soluzioni liriche un esempio ragguardevole, di un lirismo così concreto ed immediato da consentirne non pochi comparabili; non un romanticismo in ritardo, ma già i primi segni di un umanesimo rinnovato, e questo sì è veramente integrale.

Interessante parallelo si potrebbe fare con quella che sarà da quel momento in poi la scoperta della musica atonale di Schoenberg e dei suoi successori. Per entrare nel vivo di questo specchiarsi delle arti e delle teorie può rivelarsi proficuo passare attraverso un articolo uscito dieci anni dopo lo scritto di Sanguineti sulle pagine della rivista internazionale di musica contemporanea di Luciano Berio, «Incontri Musicali». L'articolo è intitolato *La nuova sensibilità musicale* ed è firmato dal musicologo e compositore belga Henry Pousseur. Per ribadire l'esistenza di una possibile opposizione tra la musica tonale e la musica post-weberniana (per noi tra il cinema della seconda e della terza fase) il musicologo impiega un esempio sottratto all'ottica, il cosiddetto cubo di Louis Albert Necker: una rappresentazione bidimensionale ambigua corrispondente ad una proiezione cavaliera di un cubo. Questo disegno dà a chi lo guardi l'illusione di una profondità benché in vero: «il solido a tre dimensioni di cui è resa possibile la rappresentazione, possiede una struttura molto più semplice, molto più regolare della struttura piana, quale potrebbe rivelare una percezione esclusivamente bidimensionale»<sup>17</sup>. In qualche modo allora se provassimo a percepire il cubo come una figura piana, noteremmo che il disegno ci oppone resistenza ed insieme al compositore belga potremmo aggiungere che l'agente di quella resistenza si trovi in noi stessi. Se provassimo a percepire il film di Pry'ev con la solita nostra sensibilità ne usciremmo, in qualche modo, offesi e Sanguineti sembra esserne ben conscio e affascinato. Questo perché, da ogni fronte, l'uomo contemporaneo si trova sospinto al mutamento delle proprie percezioni prima che delle proprie idee. Il critico deve dunque approcciarsi al di là della tecnica ed al di là del sentimento, deve sottrarsi al giogo delle parti per gettarsi, come può, in questo suo nuovo sentire:

Non, intendiamoci, la “bella” inquadratura, non l'armonico gioco della luce e dell'ombra, che si impone di per sé solo, (il divertimento) ma un lirismo che ha quali propri elementi uomini e cose, ma passioni profondamente umane, e le più elementari, si badi, risolte senza ombra di intellettualismo, pur partendo da premesse così rischiose<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Henry Pousseur, *La nuova sensibilità musicale*, «Incontri Musicali», 1958

<sup>18</sup> Edoardo Sanguineti, *Neorealismo*, «Sempre Avanti!», 16 ottobre 1948, p. 3. Ora in *Edoardo Sanguineti e il gioco paziente della critica*, edizioni del Verri, Milano 2017, pp. 29-31.

Un cinema visto dunque come esperienza totalmente spirituale e poetica. *Alle sei di sera dopo la guerra* per il giovane Sanguineti riesce, a suo modo, a superare gli stessi intenti di Pry'ev e viene ad essere non solo un'altra manieristica parentesi nel cinema musicale sovietico ma il vessillo di un nuovo e profondissimo modo di fare il cinema. Sanguineti sottolinea che: «Vi sono problemi sociali ed umani che anche il cinema deve risolvere: ormai non si tratta più di documentare e di fotografare, ma di costruire e di costruire bene». In qualche modo denunciando questo enorme cambio di rotta all'interno della settima arte. Costruire bene è ricostruire: dopo la fame, la morte e la guerra. Ricostruire è riformare il senso delle cose ed opporsi a certi pigri rituali formalisti. Perché, ed è bene ricordarlo, qui Sanguineti non si scaglia a lancia tesa contro un certo cinema, ma in difesa d'un alto. In difesa dell'impegno poetico e di quell'ultima forma d'arte popolare che allora si voleva credere quasi innocente e forse un po' primitiva:

Pochi film come questo ci fanno sentire la nostra schiavitù intellettuale, il peso di una spaventosa erudizione e cultura, che giunta alle fasi estreme della sua storia rifiuta ogni impegno morale perché non ha più verità da proporci. Al di là di tutte le alchimie visive sta l'ammonimento di quest'opera: un'immediatezza espressiva alla quale è nostro dovere tendere oggi per la nostra salvezza. Questa è per noi la sola avanguardia legittima.

Il cinema però non è innocente e neppure la critica. Per il poeta le colpe sono da ricercarsi in entrambi gli imputati. Colpa del cinema è il suo fermarsi ozioso al ruolo di documento, al ruolo di sola rappresentazione e colpa della critica è l'aver perso di vista il punto centrale del proprio esercizio che trovasi non nelle esibite capacità di snocciolare il come di un oggetto ma nel tendere consapevoli alle ragioni prime d'un'opera, al suo principio. *Alle sei di sera dopo la guerra* non è neppure l'esempio migliore per chiarire un programma ideologico sul quale si dovrebbero rifondare una nuova cinematografia. Il film racconta di due ragazzi: l'ufficiale Vasja e la maestra Varja. I due conosciutisi a Mosca durante una licenza del militare cadono vittime d'un forte innamoramento. Consci del loro presto e dovuto separarsi, a causa del conflitto mondiale, si danno appuntamento per il giorno in cui la guerra sarà finita proprio alle sei di sera su di un ponte nei pressi del Cremlino. Fortuna e sceneggiatura vogliono che i due si incontreranno ed abbracciati resteranno ad ammirare una Mosca impazzita di colori e festante per la grande vittoria. È dunque una pellicola che pienamente si inserisce nell'ecosistema già forte del cinema stalinista. L'argomento bellico fa da cornice perfetta a questo film sovietico di propaganda e sembra quasi dolce il morire per la patria e quasi giusto. La versificazione dell'integrale sceneggiatura, dialoghi compresi, non fa poi che accentuare una certa sensazione di indottrinamento e magniloquenza. Vasja ad un certo punto intona queste parole per le ragazze di Mosca: «La realtà è che al fronte combattiamo il nemico, / ma anche cantiamo le canzoni che amiamo. / Leggiamo le lettere / e persino ridiamo / dieci

minuti prima di morire»<sup>19</sup>. Sanguineti vede però in quest'opera la scintilla d'una novità, una novità che le viene dal modo stesso in cui al suo interno si scontrano critica e teoria. *Alle sei di sera dopo la guerra* serve al poeta per trattare d'altro, per superare il cinema. *Alle sei di sera dopo la guerra* è per il giovane quel caso che ci pone dinnanzi i limiti di ogni nostra valutazione critica e prima ancora di ogni nostra precedente esegesi:

La nostra erudizione dovrà certo ancora esaurirsi attraverso molto calligrafismo, ma conviene tener presente questa lezione e ricavarne immediato vantaggio. Senza rinunciare ad una sintassi precisa, naturalmente, e ad una controllata sceneggiatura [...], noi proponiamo non già una mostruosa rinuncia all'eredità della nostra cultura, ma crediamo ad una ragione storica che voglia condurci a risolverla senza rinnegarla, per condurci ad un'esperta verginità d'arte che solo un nuovo contenuto etico potrà conseguire<sup>20</sup>.

L'impeto giovanile fa certo molto in questa cieca ed acritica accettazione del canone comunista ma ancor di più fanno una certa riluttanza ed una certa diffidenza verso tutto quel mare di cinematografie dette neorealiste che circolavano e sarebbero continuate a circolare in quegli anni. Sanguineti parla di calligrafismo e lo fa in maniera volutamente ambigua. Intende certamente che la nostra sensibilità di fruitori e di creatori dovrà farsi forza di molte e molte prove prima di approdare alle regioni adesso lontanissime d'un nuovo cinema, ma intende in egual misura che la tendenza della nostra produzione cinematografica detta, appunto, del calligrafismo, in qualche modo genitrice del neorealismo propriamente detto, dovrà per necessità farsi da parte oppure soccombere. Questa tendenza prese piede nei primi anni Quaranta ed ebbe come suoi più illustri esponenti registi del calibro di: Mario Soldati, Renato Castellani, Alberto Lattuada e Luigi Chiarini. Intento di tali personalità era quello di far sì che la cinematografia italiana, al pari delle sorelle maggiori europee, potesse affrancarsi dal dominio delle arti passate e confrontarsi senza risultarne avvilita. Il neorealismo fu invece un movimento artistico nato ufficialmente tra le colonne della rivista «Cinema» fondata nel 1936 dal critico romano Luciano De Feo. Fu però con il secondo direttore Vittorio Mussolini (spesso anagrammato in Tito Silvio Mursino), figlio di Rachele Guidi e del Duce che la rivista seppe accogliere tra le sue pagine articoli e scritti di alcuni dei nomi che saranno presto alcune delle grandi firme del nostro cinema, potremmo citare sopra tutti: Giuseppe De Santis, Michelangelo Antonioni e Luchino Visconti. «Cinema» si schierava così, evitando ogni discorso di natura apertamente politica per logici problemi censori, contro il cinema déco o cinema dei telefoni bianchi dei vari Camerini, Mattoli e Bragaglia. Gli artisti che dedicarono il loro talento al movimento neorealista: da Vittorio De Sica a Roberto Rossellini vollero un cinema fatto di volti comuni, non di attori professionisti (con sporadiche eccezioni), privo di doppiaggio e dalla forte impronta dialettale che

---

<sup>19</sup> Ivan Pry'ev *Alle sei di sera dopo la guerra* 1944

<sup>20</sup> Edoardo Sanguineti, *Neorealismo*, «Sempre Avanti!», cit. p. 3.

raccontasse la quotidianità a volte straziante, a volte feroce ed a volte perfino magica, del mondo contemporaneo. Il giovane Sanguineti in conclusione si congeda con un'ultima importante riflessione:

Fra l'alchimia grafica, meravigliosa di *Ivan il Terribile*, e l'umana semplicità, e l'esemplare purezza di *Alle sei di sera dopo la guerra*, due tipiche soluzioni, noi chiediamo al cinema italiano una soluzione parallela alla seconda. E da queste il neorealismo è piuttosto lontano. *Senza pietà* è una pregevole fonte di preoccupazioni<sup>21</sup>.

Le strade percorribili sono dunque due: seguire il maestro Èjzenštejn che con il suo *Ivan il Terribile* aveva costruito un'opera, immane per l'epoca, in grado di raccontare il sogno funesto di Ivan IV che volle riunire la Russia intera sotto la sua spada, oppure seguire, come vorrebbe il poeta, l'esempio di Pry'ev capace, come abbiamo già detto, di restituire al cinema un po' di quell'umanità che sembrava avere perduto. *Senza pietà* di Alberto Lattuada, una storia di malavita e di miseria che risolve il suo intreccio con un tragico doppio suicidio resta, ed il motivo è chiaro, una pregevole fonte di preoccupazioni.

### 1.3 Da Góngora a Ungaretti

Come già nei sonetti di Shakespeare, in queste traduzioni *Da Góngora e da Mallarmé* recentemente raccolte in volume, l'esercizio poetico non si limita al cerchio chiuso di un linguaggio, e si legge come alto e preciso, al peso dell'aggettivo, ad una misura sintattica; si risolve per Ungaretti in una ragione umana e totale anche il sesto volume della *Vita di un uomo*, serbando fede ad un titolo programmatico tanto impegnativo<sup>22</sup>.

In questo secondo articolo, per certi versi meno problematico del precedente, Edoardo Sanguineti tenta un'analisi ed un'apologia dell'allora recentissimo sesto volume della grande opera ungarettiana. Giuseppe Ungaretti che da sempre si era interessato allo studio teorico della pratica del tradurre aveva elaborato per sé un sistema estetico atto a meglio condurre i testi che avrebbe individuato alle rive d'un'altra lingua e di un altro linguaggio. La dicotomia fondamentale individuata dal poeta di Alessandria era quella sussistente tra il fare traduzione dalla prosa, servendosi delle parole per la loro natura prettamente logica ed il tradurre versi, che consisteva invece nello spingere le parole verso il loro contenuto sensoriale. Nella traduzione di un testo narrativo quindi il punto focale è, per Ungaretti, il contenuto. La prosa è così, per sua natura, traducibile servendosi degli strumenti della pura intelligenza, mentre la parola poetica sembra, al contrario, sfuggire ogni qual volta la si tenti di avvicinare tanto alle pretese della logica, quanto ai richiami dei sensi:

Per verità i testi erano alquanto sospetti per il loro facile prestarsi ad un semplice problema di calligrafia verbale (come per il Traverso, pure altrimenti meritevole) o di colore (è il caso di Gabriele Mucchi, per ricordare l'ultimo tentativo), ma l'impressione di certe prime stampe e non molto tempo fa di un esemplare *Après-Midi* bastavano a suscitare la più viva speranza e attesa.

Ricordiamo che, nei casi qui riportati, l'atto traduttivo è gesto primariamente creativo e basa il suo essere su imposte e poi tradite obbedienze. L'originale sparisce o si moltiplica nel gioco del senso, l'originale si intravede appena alle spalle della nuova creazione, conservando di sé solamente la propria identità ed il proprio contenuto storico. Nell'opera ungarettiana è ben chiara l'impossibilità d'una lettura che sia neutrale, i testi non saranno più di Mallarmé tradotti da Ungaretti, ma di Ungaretti da Mallarmé.

---

<sup>22</sup> Edoardo Sanguineti, *Da Góngora a Ungaretti*, «Sempre Avanti!», 21 ottobre 1948, p. 3. Ora in *Edoardo Sanguineti e il gioco paziente della critica*, edizioni del Verri, Milano 2017, pp. 33-35.

Veda oggi il lettore che ha una qualche familiarità con Ungaretti, se le date che accompagnano le diverse traduzioni, tenuto conto del loro valore indicativo, non potrebbero essere quasi suggerite per approssimazione riconducendole alle diverse stagioni del *Sentimento* e del *Dolore* per ragioni di pura atmosfera e clima poetico, che, impliciti nell'arduo testo, solo anni diversi relativamente lontani potevano compiutamente esprimere.

Il giovane Sanguineti nel suo elogio dell'opera ungarettiana non fa che porre l'accento sull'atto generativo della traduzione. Il lettore potrà, secondo il giovane poeta, intuire dalle sole scelte lessicali del traduttore il luogo ed il tempo del loro passare ad un altro sistema linguistico. Ungaretti si appropria dell'intera parabola artistica dei suoi autori per saldarla alla propria, per corromperla e, forse, per rivendicarla. In questa sede purtroppo risulta quanto meno difficoltoso addentrarsi appieno nelle meccaniche traduttive dell'autore de *I fiumi*, ma utili senz'altro potranno essere alcuni esempi:

Mientras por competir con tu cabello,  
oro bruñido el Sol relumbra en vano,  
mientras con menosprecio en medio el llano  
mira tu blanca frente al lilio bello;

mientras a cada labio, por cogello,  
siguen más ojos que al clavel temprano,  
y mientras triunfa con desdén lozano  
de el lucente cristal tu gentil cuello;

goza cuello, cabello, labio y frente,  
antes que lo que fué en tu edad dorada  
oro, lilio, clavel, cristal luciente  
no sólo en plata o víola troncada  
se vuelva, mas tú y ello juntamente  
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en  
nada<sup>23</sup>.

Finché dei tuoi capelli emulo vano,  
vada splendendo oro brunito al Sole,  
finché negletto la tua fronte bianca  
in mezzo al piano ammiri il giglio bello,

finché per coglierlo gli sguardi inseguano  
più il labbro tuo che il primulo garofano,  
finché più dell'avorio, in allegria  
sdegnosa luca il tuo gentile collo,

la bocca, e chioma e collo e fronte godi,  
prima che quanto fu in età dorata,  
oro, garofano, cristallo e giglio  
non in troncata viola solo o argento,  
ma si volga, con essi tu confusa,  
in terra, fumo, polvere, ombra, niente<sup>24</sup>.

Questo primo esempio, preso dai *Sonetos* del poeta e drammaturgo spagnolo Luis de Góngora y Argote, intitolato appunto *Mientras por competir con tu cabello* e datato 1582,

---

<sup>23</sup> Luis de Góngora y Argote *Sonetto X* in *Todas las obras de Don Luis de Gongora en varios poemas. Recogidos por Don Gonzalo de Hozes y Cordona*, la imprenta del Reyno, Madrid 1614, p. 11.

<sup>24</sup> Giuseppe Ungaretti *Sonetto X* in *La traduzione del testo poetico. Modelli di analisi comparata* a cura di Luisa Selvaggini, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2010, p. 50.

uscì per la prima volta in Italia nel 1932 sulle pagine dell'«Italiano» proprio in questa veste traduttiva. Una poesia che certamente ad Ungaretti doveva parere a sua maniera ermetica, in special modo per un uso massiccio della sintassi ipotattica, per l'utilizzo del verbo reggente alla fine della prima quartina ed all'inizio della seconda ed in ultima analisi perché il componimento viene costruito dal poeta di Cordova con un'unica e sola principale inanellata a molte subordinate ed incidentali. La poesia è certamente una buona variazione sul tema classico della *descriptio puellae* e del *carpe diem* latini impreziosita da questo, due volte ripetuto in originale ed una sola in traduzione, *crystal*, sicura reminiscenza petrarchesca dal sonetto 157 del *Rerum vulgarium fragmenta*:

Non è esagerato affermare che basta un verso, un suggerimento come questo e ci sentiamo lettori arricchiti di altri documenti di poesia, che il critico dal canto suo può rivolgere a provare le ragioni, dico ancora una volta, “storiche” di tutte le posizioni del poeta, dico di storia individuale, e riscattarle su un piano di lavoro concrete, in una tensione verso certa legittima, purezza, che al di là e contro ogni evasione ritrova nel mito o nell'arabesco mistico le più profonde ed essenziali posizioni possibili: vicenda personale che diviene quasi emblematica per la complessità arcana dei suoi valori.

Veniamo adesso alle traduzioni da Mallarmé molto apprezzate da Sanguineti. Ungaretti si va ad inserire in un panorama sicuramente affollato. Il poeta parigino che già aveva affascinato Marinetti e Soffici sembrava in quegli anni godere di una rinnovata fama e di un insperato prestigio. Nel giro di pochi anni i lettori italiani entrano in contatto con l'opera di Mallarmé come mai avevano potuto fino ad allora. Calati in questo clima di grande fervore traduttivo è facile guardare alla scoperta delle traduzioni ungarettiane da parte del giovane poeta e comprenderne la portata. Sanguineti trova nel *Fauno* della *Vita d'un uomo* una traduzione che si potrebbe dire autentica, un'operazione culturale ed innanzitutto artistica di assoluta rilevanza. In soli due lustri si erano susseguite versioni su versioni del capolavoro di Mallarmé: uscendo su riviste, venendo inserite in antologie e, perfino, lette alla radio. Basti pensare che già nel 1962 Luigi De Nardis nel suo *L'ironia di Mallarmé*<sup>25</sup> segnalava l'urgenza degli intellettuali ed in special modo dei poeti italiani di mettersi in relazione con l'opera del grande parigino. Riportiamo di seguito una breve bibliografia delle traduzioni de *L'après-midi d'un faune*:

-Luca Pignato, *Il pomeriggio d'un fauno*, Secolo Nostro, 1939 Messina.

-Beniamino Dal Fabbro, in *La sera armoniosa*, Rosa e Ballo, 1944 Milano.

-Luigi Compagnone, lettura alla RAI, luglio 1945 Roma.

---

<sup>25</sup> Luigi De Nardis, *L'ironia di Mallarmé*, Sciascia, Roma, 1962.

-Alessandro Parronchi, *L'après-midi d'un faune*, Il Fiore, 1945 Firenze; *Il pomeriggio d'un fauno*, Fussi, 1946 Firenze; *Il monologo, l'Improvisato e Il pomeriggio d'un fauno*, Fussi, 1951 Firenze.

-Piero Bigongiari, in «Letteratura» VIII, 1946.

-Giuseppe Ungaretti, in «Poesia» II, 1946; *L'après-midi et le monologue d'un Faune*, Il Balcone, 1947 Milano; in *Da Gongora a Mallarmé*, Mondadori, 1948 Milano.

-Vann'Antò, *L'après-midi d'un Faune*, Libreria Ferrara, 1947 Messina.

-Vittorio Pagano, in *Quattro poesie di Stéphane Mallarmé*, Libera Voce, 1946 Lecce; in «L'Albero», 13-14-15-16, 1952; in *Antologia dei poeti maledetti*, Edizioni dell'Albero, 1957 Torino.

-Aldo Capasso, in «Sud letterario», gennaio-febbraio 1948.

-Giovanna Bemporad, in *Esercizi. Poesie e traduzioni*, Urbani e Pettenello, 1948 Venezia.

-Alfredo Rizzardi, *Il pomeriggio d'un fauno*, Anonima Arti Grafiche, 1949 Bologna.

Sanguineti vede però nel *Fauno* ungarettiano il raggiungimento da parte del poeta nato ad Alessandria d'Egitto d'una piena maturità traduttiva. Ungaretti cerca la sua propria voce all'interno del fraseggio simbolista del parigino. Mallarmé serve al traduttore come ponte immaginario tra il suo genio passato ed il suo genio futuro, come lasciapassare per nuove ed inesplorate strade. Così la poesia barocca, tanto amata dal Sanguineti, entra in contatto con un certo tipo di teatralità farsesca da teatro musicale e la traduzione persiste nel suo raccogliere il lascito di due vite all'apparenza molto distanti. Per comprendere meglio questa generosissima impresa ci sembra allora opportuno rifarci a ciò che viene detto dalla studiosa portoghese Isabel Violante Picon in un suo saggio del 1998 avente come centro l'analisi delle traduzioni ungarettiane:

On lit ici à la fois l'origine mallarméenne de certains moments ungarettiens, et l'origine ungarettienne via Mallarmé de certains moments de la traduction mallarméenne. Car cette traduction du Faune a été pour Ungaretti la vérification de l'acquisition d'une langue; le rôle tutélaire du poète français tenait à cette prise de conscience du langage, de la nécessité d'adopter une langue et de se forger une parole poétique. La vérification comporte le dépassement. Ce n'est pas Mallarmé qui essaiera dans la poésie ungarettienne de l'après-guerre, mais la poésie baroque, l'idée de la théâtralisation de la langue<sup>26</sup>

In conclusione, possiamo solamente sottolineare la semplice bellezza del *Fauno* ungarettiano, riuscito, come mai nessuno, ad allineare gusto e scienza, memoria e storia. Non servirà al lettore alcuna sovrastruttura critica per immergersi senza dolore ed al

---

<sup>26</sup> Isabel Violante Picon, *Une œuvre originale de poésie. Giuseppe Ungaretti traducteur*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Parigi, 1998, p. 195.

critico non servirà che la sua unica e naturale sensibilità. Certamente la traduzione di Ungaretti, arbitraria e tal volta incorretta, potrà scontrarsi coi dettami delle più ferree prassi traduttive e questo Sanguineti lo sa. Non sarà, come si diceva prima, *L'après-midi d'un faune* di Mallarmé eppure:

Mais si ce beau couple au pillage  
N'était qu'illusion de tes sens fabuleux?  
L'illusion, Sylvain, a-t-elle les yeux bleus  
Et verts comme les fleurs des eaux, de la  
plus chaste?

Et celle... qu'éprenant la douceur du  
contraste,  
Fut le vent de Sicile allant par ta toison?  
Non, non: le vent des mers versant la  
pâmoison

Aux lèvres pâliissant de soif vers les calices,  
N'a, pour les rafraîchir, ni ces contours si  
lisses  
À toucher, ni ces creux, mistères où tu bois  
Des fraîcheurs que pour toi jamais n'eurent  
les bois.  
Cependant<sup>27</sup>.

Se la bella coppia  
Razziatrice non fosse che illusione  
Dei tuoi sensi favolosi? Silvano,  
Ha l'illusione gli occhi verdi e azzurri,  
Come i fiori delle acque,  
Della più casta? E fu,  
Quella... che la dolcezza del contrasto  
Invaghiva, lungo il tuo vello mosso  
Il vento di Sicilia?  
No, no: il vento dei mari  
Che lo spasimo versa  
Alle labbra per sete  
Sbiancati verso i calici,  
Non ha, per rinfrescarle,  
Né quei contorni così lisi al tatto,  
Né quei cavi misteri dove bevi  
Freschezze che non ebbero  
Mai i boschi per te.  
Eppure.

---

<sup>27</sup> Stéphane Mallarmé estratto e traduzione da *L'après-midi d'un faune* in Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo* – traduzioni II – da *Gòngora e da Mallarmé*, Mondadori, Milano 1948, pp. 96-97.

## 2. «Numero»

### 2.1 Una *Weltanschauung* quasi compiuta

È il luglio 1949 quando la gallerista e pittrice di Bahía Blanca Fiamma Vigo fonda, insieme all'architetto torinese Alberto Sartoris, una nuova rivista in Firenze. Una rivista che si sarebbe chiamata «Numero – Arte e Letteratura» ed avrebbe ospitato le più originali e sconosciute voci del panorama avanguardistico italiano. In special modo alla Vigo interessavano le nuove visioni degli artisti dell'informale e della pop art. Sulle pagine della rivista si sarebbe trattato di architettura, psicologia, teatro, letteratura, musica ed arti figurative, cosicché gli intellettuali a lei contemporanei avrebbero avuto un loro porto sicuro nel quale poter partecipare ai grandi dibattiti europei ed extraeuropei, soprattutto americani. Per merito della rivista nascerà poi nel 1951 la galleria fiorentina Numero, inaugurata con una mostra personale dell'artista Giuseppe Capogrossi, esponente di spicco di quella che il critico Waldemar George avrebbe chiamato “Scuola romana”. Grazie alla Vigo esposero e trattarono delle loro produzioni artisti plurimi che vanno da Emilio Vedova a Mario Nigro fino allo sperimentale Gianfranco Chiavacci. La pittrice argentina si dedicò, inoltre, ad una quasi pionieristica messa in luce delle figure femminili dell'arte italiana, basta citarne alcune per comprendere l'importanza dell'operazione: Carla Accardi, Adriana Pincherle e Giulia Napoleone. La rivista continuò ad uscire solamente fino al 1953. Da una costola di «Numero» tra il 1965 ed il 1966 nacque allora il mensile «Documenti di Numero». Conclusa la parabola delle pubblicazioni è giusto cercare di comprendere come Edoardo Sanguineti sia venuto in contatto con la creatura di Alberto Sartoris e Fiamma Vigo. Sanguineti approda a «Numero» nel 1951 tramite l'intercessione dell'amico pittore Gianni Bertini, conosciuto qualche tempo prima presso l'atelier del filosofo e artista Albino Galvano. Sanguineti venne più volte invitato dalla Vigo presso la galleria Numero ed in tali occasioni ebbe modo di conoscere Antonio Bueno ed Arnaldo Pomodoro. Nelle pagine successive ci occuperemo di analizzare gli articoli pubblicati dal genovese in questo contesto, senza scordare che sarà proprio «Numero» la rivista che Edoardo Sanguineti sceglierà per ospitare alcuni dei versi che confluiranno nel suo venturo *Laborintus*.

## 2.2 L'anarchico Bertolt Brecht

L'articolo intitolato *Libri*, primo articolo pubblicato da Edoardo Sanguineti sulla rivista «Numero», principia così:

Il termine *espressionismo* vale a stabilire il significato essenziale della cultura tedesca negli ultimi quaranta anni (e più generalmente, a nostro parere, della intera cultura europea, per quanto ritroviamo in questa di assolutamente autentico), in quanto cultura di protesta o più esplicitamente e programmaticamente di protesta anarchica<sup>28</sup>.

Il giovane poeta pone innanzi a tutto una quantomeno arbitraria definizione del fenomeno espressionista. Espressionismo e anarchia devono convivere, così come la psicanalisi deve convivere coi tranelli dell'Es. Sanguineti ricorda l'importanza fondante della rivolta come miccia del sentimento artistico e creativo. Espressionista è ciò che in un'intera cultura possiamo ritrovare di «assolutamente autentico» ed ha ragion d'essere in virtù del prezzo della propria verità. Ciò che resterà di innegabilmente vero sarà quell'immaturo sentire anarchico, sottilmente anarchico, che permea tanto le pennellate straziate della *Donna in camicia* di André Derain quanto i versi sonnolenti della *Canzone spirituale* di Georg Trakl, e non certo l'ennesima enumerazione filologica che voglia ridurre a storiografia lo spirito della storia:

Se oggi da un lato si tende a restringere ad un senso rigidamente storico-descrittivo la portata del vocabolo, come ad indicare una esperienza conclusa in limiti ben definiti; d'altro lato risulta legittimo vedere in questo movimento il punto di maggiore consapevolezza (non soltanto polemica e di rottura) che il mondo moderno abbia saputo raggiungere, risulta cioè legittimo compendiare nel nome di espressionismo (o cultura di anarchia) una *Weltanschauung* altrettanto compiuta quanto altri essenziali momenti dello spirito (barocco o illuminista o romantico o quali altri vogliamo, didascalicamente indicare).

Occorre prima di continuare una precisazione. Sanguineti utilizza per descrivere il movimento una parola tedesca di grande interesse: *Weltanschauung*, nome composto dai due vocaboli *Welt* e *Anschauung* (in italiano *mondo* e *punto di vista*). Questo termine sembra essere stato impiegato per la prima volta da Immanuel Kant nel 1790, nel ventunesimo paragrafo del secondo libro della parte prima della *Critica del Giudizio*. Il lemma è stato

---

<sup>28</sup> Edoardo Sanguineti, *Libri*, «Numero», II, 5, 1951-1952, p. 5. Ora in *Edoardo Sanguineti e il gioco paziente della critica*, cit. pp. 37-39.

impiegato poi da Schelling, Novalis e Schleiermacher per esprimere il significato di una *visione del mondo*, specialmente metafisica e spirituale. Sanguineti eleva l'espressionismo a puro «momento dello spirito», in quanto momento di totalizzante consapevolezza, non solamente freudiana. Bisogna però interrogare questo assunto per dimostrarne, se esiste, la veridicità ed il poeta si cimenta in questa impresa tramite una rapida ma attentissima lettura dell'opera e della figura di Bertolt Brecht attraverso gli occhi della critica a lui contemporanea:

Quanti assumono il termine *espressionismo* nel suo senso più ristretto, come abbiamo già indicato, rispondono che l'opera di Brecht si allontana notevolmente dalle premesse del movimento e che solo in un determinato periodo della sua attività il drammaturgo tedesco può essere collocato in questo quadro: e la risposta può essere ancora convalidata in qualche modo dalla posizione politica positiva di Brecht, così che il suo espressionismo viene riconosciuto come semplice momento della sua carriera poetica: un momento sia pure necessario, ma mai costitutivo.

Per Edoardo Sanguineti l'espressionismo brechtiano non è dunque, come fanno in molti, da ricondurre ad una ed unica età della filosofia personale del drammaturgo. Sanguineti individua nell'espressionismo del tedesco la cifra prima d'ogni sua produzione. Brecht non sceglie di uniformarsi o scatenarsi alle o dalle modalità proprie del movimento, Brecht inciampa nello spirito profondo del suo tempo ed un tale tempo non può che domandare un tale modo. Modo che per il genovese sembra abitare già tra le prime strofe, annegate di cieco patriottismo, delle poesie giovanili dell'autore di Augusta. Non bisogna dimenticare che sulle pagine della rivista «Das Wort» (baluardo culturale importantissimo per tutti gli intellettuali, specialmente tedeschi, emigrati in Russia, con sede a Mosca) Bertolt Brecht, in qualità di membro del comitato di redazione, diede il via ad un acceso e tesissimo dibattito a proposito della natura dell'espressionismo. Il dibattito durò dal 1937 al 1938 e poté contare su interlocutori di primo ordine del calibro del filosofo ungherese György Lukács e dello storico francese Marc Bloch. È sorprendente pensare che solo pochi anni prima, tra il 17 agosto ed il primo settembre del 1934 il Comitato organizzatore dell'Unione degli scrittori dell'URSS aveva convocato un Congresso, invitando 590 delegati sovietici e 40 delegati stranieri con il compito di designare il realismo socialista come unico vettore tollerato di creazione artistica. Andrei Ždanov in quella sede, ben prima di dirigere la resistenza di Leningrado in quell'illustre ed infausto assedio nazista, regalò a tutti gli astanti un celebre discorso che così incominciava: «Il compagno Stalin ha chiamato i nostri scrittori gli ingegneri dell'animo umano»<sup>29</sup> ed andava a definire le linee guida del realismo socialista ed il ruolo dell'artista-educatore. Questo il clima in cui si muove il tardo espressionismo di Sanguineti e di Brecht:

Ogni *Weltanschauung* tuttavia si determina metodologicamente, per la forma del problema che in lei si pone e non già per la soluzione che può venire di volta in volta a sciogliere il problema. In questa prospettiva formale Brecht e Toller [...] si trovano stranamente uniti. Per l'uno e per l'altro

---

<sup>29</sup> Andrej Ždanov, *Arte e socialismo*, Cooperativa editrice nuova cultura, Milano 1970, p. 69.

cultura di anarchia (o espressionismo) rappresentano il momento originale, non già come esperienza cronologicamente prima, a cui si conservi poi maggiore o minore fedeltà. Ma come esperienza di problema a cui l'opera deve dare, nella sua totalità, una risposta. [...] È nostra convinzione che la morale positiva di Brecht (ossia il suo atteggiamento politico) rimanga esclusa dalla domanda costitutiva e che l'opera di Brecht, nella sua totalità appunto, si presenti come documento poetico di una rigida protesta, come documento di anarchia, cui si concede un caratterizzante rimando.

L'*opera omnia* di Brecht viene vista come un unico e grande svisceramento della problematica anarchica al di là dei Proudhon, dei Bakunin e degli Stirner. Anarchia come rifiuto dell'eroismo. Anarchia come assalto a ciò che è compiuto in sé, perché dove esistono eroi, nella visione brechtiana, a mano a mano si perde l'uomo. Il tedesco, in accordo con l'undicesima tesi su Feuerbach<sup>30</sup> di Karl Marx, vede ed impiega il mondo come mondo trasformabile. Così il passaggio dell'autore di Augusta dal teatro epico al teatro dialettico ci appare più logico e meno manualistico di come spesso ci viene proposto. Il mondo è mutabile perché contraddittorio ed è nel suo manifesto contraddirsi che si rivela totalmente. La verità brechtiana resta sopita fino a che non le si presenti il suo contrario e solo nello scontro primordiale tra realtà e menzogna ha modo di destarsi ed essere. Così la retorica del paradosso ci sembra consistere primariamente di un solo artificio dal quale si diramano poi le infinite possibilità del teatro di Bertolt Brecht: esibire la contraddittorietà. Esibire la contraddittorietà del mondo nel teatro e del teatro nel mondo:

Chi conosce l'opera di Brecht sa bene che questa "morale positiva" assume costantemente valore strumentale e nasce dalla esigenza di una "morale non-eroica" con cui il suo espressionismo vuole manifestarsi. Essa non modifica la sua problematica né la scioglie, neppure ha vero carattere di una risposta: semplicemente garantisce la sua problematica, non tanto per il sostegno di una verità postulata, ma perché la difende da ogni tentazione eroica. Toller rifiuta le garanzie di ogni specie con una coerenza mantenuta sino alla tragedia della sua morte.

Meraviglioso il parallelo che traccia qui Sanguineti tra Brecht ed il polacco Toller. Più che un di un semplice parallelo ha però quasi il colore d'un omaggio all'autore dell'*Hinkemann*. Il poeta vede in Brecht l'araldo d'una certezza incrollabile: il mondo per come si presenta è un modo contraddittorio ed inefficace. Toller invece viene raccontato come un esule della comprensione: il mondo per come si presenta è un intrico indistricabile e trova nella lotta l'unica sua medicina. Sanguineti pare domandarsi fino a che punto un uomo possa aderire al proprio pensiero, ai propri ideali, alle proprie promesse. Entrambi i drammaturghi hanno espresso in vita un'adesione pressoché incrollabile a quel modo dell'anima e della storia che vogliamo, in questa sede, dire espressionismo. Toller si suicidò il 22 maggio 1939 in una stanza dell'hotel Mayflower di New York tenendo fede a sé stesso e fede al dolore, Brecht visse invece per riaffermare

---

<sup>30</sup> Karl Marx, *Tesi su Feuerbach*, in *Opere complete*, Vol. V, Editori Riuniti, Roma 1972, p. 5.

al mondo la sua natura polisemica. Sanguineti, distaccandosi dal parallelo, si avvia al finale del suo articolo in questo modo:

Nelle *Cinque difficoltà per chi scrive la verità*, Brecht afferma la necessità dell'astuzia per chi vuole diffondere la verità e l'astuzia di Brecht (anche appoggiata sui nomi di Confucio e Voltaire, di Lucrezio e di More) si presenta al tempo stesso come voluta immoralità di fronte alla impostura della moralità borghese, e come rifiuto dell'eroismo di una anarchia senza rimando, quale possiamo trovare in Toller. [...] E la sua "morale positiva" è la semplice arma della sua protesta. Nella prefazione a *Mutter Courage* egli esprime il suo disinteresse per ogni invenzione di un "personaggio positivo": importa in sostanza realizzare la positività dello spettatore e all'opera rimarrà un puro valore di rivolta e di denuncia. E potremmo esemplificare all'infinito.

Eccoci dinnanzi all'anarchismo negativo di Bertolt Brecht: in accordo con la teologia negativa di Plotino, egli può significare soltanto ciò che dell'anarchia disconosce. Il tedesco sovverte in paradosso ogni situazione e con lei ogni logica di potere che in essa si sprigiona. L'interesse brechtiano non si esaurisce nell'educare il pubblico, ha piena espressione invece nello scandalo e nel gioco. Sanguineti conclude così evidenziando, per l'ultima volta, come sia nello spirito della sua contemporaneità il centro della poetica del grande drammaturgo e come il mondo stesso sia il nucleo d'ogni produzione brechtiana. E verrebbe certo da domandarsi se Brecht sia solamente un figlio della storia, o se lo siamo tutti e verrebbe da chiedersi anche perché tutte le cose allora paressero domandare anarchia e, se dovessimo lasciarci tentare, probabilmente Sanguineti parlerebbe in questo modo:

Si può rispondere a questo breve discorso che le condizioni politiche del tempo e della società in cui Brecht vive lo hanno costretto a questa accentuazione esasperata della negazione, a questo fatale oblio dell'aspetto positivo della sua verità. Ma a noi importa proprio e soltanto questo.

## 2.3 Antico, irrimediabile scandalo

Nel paragrafo XIV della *Notizia* noi leggiamo la testimonianza essenziale intorno a Didimo Chierico: «sembrava che egli sentisse non so qual dissonanza nell'armonia delle cose del mondo». Nell'ambito almeno dell'operetta foscoliana questa testimonianza si pone appunto come la *clavis* significante<sup>31</sup>.

Questo l'esordio dell'articolo del 1952 *Propheta Mimimus* scritto da Edoardo Sanguineti e pubblicato in più uscite sulla rivista fiorentina «Numero». Sanguineti proseguirà analizzando del capolavoro foscoliano non tanto gli aspetti formali e stilistici quanto il carattere vero e proprio dell'illustre Chierico. Diciamo carattere intendendo simultaneamente indole e personaggio. Secondo il giovane poeta Didimo riluce nella frase sopraccitata, in quel sentire la disarmonia o, quantomeno, in quel percepire un allontanamento dall'armonia, possiamo dire naturale, di tutte le cose:

Il modo del nostro riconoscimento è anzitutto formale. La proposizione si presenta come un giudizio che potremmo definire di totalità: esso pronuncia una sua verità che tocca le cose del mondo. La totalità reale degli oggetti è giudicata proprio del suo costituirsi come totalità. La proposizione intende stabilire un giudizio sopra gli oggetti (le cose) in quanto partecipano della totalità (del mondo) in quanto anzi essi costituiscono questa totalità. In questa primitiva constatazione rettorica la proposizione si presenta come naturalmente poetica; essa tocca l'indefinito che nasce dalla necessaria possibilità di ogni oggetto di partecipare a tale zona.

Secondo Sanguineti lo strabiliante gesto poetico del Foscolo è da ricercarsi in quel suo costringere tutte le cose del mondo ad una sola tensione. Tutto partecipa del dolore di non prender parte all'ordine ancestrale del mondo. Ogni oggetto, ogni vivente avverte il proprio allontanamento da un ipotetico centro ideale. L'indefinito di cui discorre il poeta è il sentimento, tutto didimeo, della discordia tra gli affetti e le cose. Poetica è la cosmogonia del Chierico che vuole tutto imperfetto perché imperfettamente posto:

La proposizione trova il suo luogo nella incidenza delle cose del mondo: nell'armonia delle cose del mondo. La totalità stabilisce una posizione per gli oggetti che la costituiscono e per gli oggetti ritrova un significato in questa posizione, in quanto costitutiva di armonia: in questa posizione o armonia. Ma il nostro riconoscimento si realizza veramente quando in questa struttura entra un giudizio che ad un tempo nega e pone l'incidenza degli oggetti. Negazione e posizione si qualificano a vicenda come dissonanza e armonia.

---

<sup>31</sup> Edoardo Sanguineti, *Propheta Minimus*, «Numero», IV, 1, p. 17. Ora in *Edoardo Sanguineti e il gioco paziente della critica*, cit. pp. 41-44.

Negazione allora è dissonanza e dissonanza per un errato posizionamento, mentre l'armonia è creatrice di consonanza in virtù del proprio giustamente proporsi in un certo modo o luogo. Dunque, nel loro essere: negazione, posizione, armonia e dissonanza non sono costitutive del reale ma ne sono attrici solamente. Forse soltanto l'armonia per Didimo ha una posizione di rilievo, in quanto precorritrice d'ogni proprio mutamento. L'armonia s'è vista strappata strappandosi, s'è protetta mentre nell'impresa del farsi gli agenti del suo proprio cambiamento la disfacevano. Così l'armonia, che anticamente comprendeva e definiva ogni cosa, ha salvato in sé i suoi assassini:

In concreto la dissonanza si colloca nell'armonia, la negazione è nella posizione come un oggetto ulteriore: essa è lo scandalo dell'armonico mondo ma non altrimenti che come scandalo nell'armonico mondo. La dissonanza nega l'armonia essendo in incidenza e non in altro modo: nel suo valore di oggetti tra gli oggetti (cose del mondo) essa costituisce finalmente la stessa armonia. La dissonanza non può essere afferrata (sentita) se non nell'armonia delle cose del mondo.

La dissonanza come scandalo è la grande invenzione foscoliana per Sanguineti. La dissonanza che non partecipa dell'armonia ma completamente la annulla. In quest'ottica ogni totalità confessa la sua natura parziale ed ogni parte tradisce un malcelato desiderio armonico. La parte vuole dunque affermarsi come totalità e l'unica via sembra esser quella di dissonare a tal punto da far tacere ogni consonanza:

Nella *Dissertazione* del 1822 il Foscolo ricondurrà la «dottrina dell'armonia dell'universo» (e ridurrà questa dottrina) in termini di soggettività: «il più o meno di felicità goduta da ciascheduno sta in ragione nell'armonia che regna nelle sue passioni e non siamo infelici per effetto di discordia o dissonanza fra'nostri sentimenti». Siamo di fatto in presenza di una tarda riduzione del problema; dove importa notare immediatamente nel ricorso ad una medesima regione di linguaggio e di problema del sentimento del disaccordo, una decadenza precisa nel sentimento della totalità

La fondamentale scoperta didimea esiste nella duplice dimensione del sentire poetico: il poeta sente la disarmonia come necessaria alla poeticità ed allo stesso tempo come lesiva per l'armonia naturale. L'uomo fuori di sé ha un mondo compromesso irrimediabilmente e dentro sé conserva le scorie delle proprie compromesse passioni. Sanguineti prosegue evidenziando meglio le differenze teoriche che vanno a distanziare la *Dissertazione* dalla *Notizia*:

Ritornando alla prima testimonianza osserviamo come, a differenza del luogo citato nella *Dissertazione*, dove il rapporto è inteso qualche armonia-felicità, esso è posto quale armonia-bellezza. Ciò che rende essenziale la testimonianza della *Notizia* è la precisa interpretazione della

armonia delle cose del mondo come bellezza dell'universo; della dissonanza nell'armonia come sentimento di totalità di bellezza compromessa: della qualità naturalmente poetica del sentimento dell'armonia e della qualità poetica del sentimento del disaccordo nell'armonico mondo.

Sanguineti procede inoltrandosi nel problema delle passioni in Foscolo. La felicità cui l'uomo aspira ha dimora nella perduta armonia. La sede della felicità è dunque tanto più lontana quanto è più distante dall'antico ordine perfetto delle cose:

È ora evidente come quella tarda riduzione che compromette la qualità della scoperta nel rapporto armonia-felicità possa presentarsi a questo punto come una risoluzione complementare quanto sia sottratta ai suoi limiti puramente soggettivi. Essa spiega da un lato il carattere sentimentale del giudizio e permette il passaggio ad un'analisi della problematica foscoliana delle passioni; d'altro lato essa stabilisce nella compromessa bellezza delle cose del mondo la compromessa felicità delle passioni. [...] Il *propheta minimus* coglie con sentimento di infelicità la compromessa bellezza dell'universo e ritrova in questo disaccordo l'infelicità delle cose stesse del mondo. Né questa tragedia sembra esaurirsi nelle cose: il disaccordo-infelicità è presente soggettivamente anche nel suo aspetto di bellezza compromessa. Nel paragrafo VII della *Notizia* leggiamo ancora: «stimava fra le doti naturali all'uomo primamente la bellezza».

Il poeta sottolinea qui l'ironia di Didimo: impiegare la bellezza degli uomini come metro per misurarne l'aderenza all'armonico mondo. Gli uomini partecipano della disarmonia completamente, così come completamente ne avvertono gli effetti tramite la propria percezione. L'infelicità dipende dalla dissonanza, la felicità dall'armonia. Possiamo dire che la posizione in cui si trovi un uomo ne determini l'armonia, così come l'armonia negandosi ne significhi l'annullamento. Dunque, un uomo imperfettamente messo nel mondo delle cose equivale alla negazione dell'uomo, delle cose e del mondo (cambiando l'ordine degli addendi il risultato non cambia):

Se il nostro riconoscimento può dimostrarsi esatto noi abbiamo colto non soltanto la *clavis* della figura di Didimo ma attraverso questa la *calvis* della figura stella del Foscolo. E se il nostro riconoscimento si dimostrerà esatto avremo stabilito il suo stesso punto di vista: quello che in primo luogo dovevamo cogliere. La testimonianza essenziale comincia infatti così: «inoltre sembravami ch'egli sentisse...». Essa è collocata nel suo paragrafo come una interpolazione che si discosta sensibilmente dal contesto. La *clavis* è dissimulata.

Ma basta ricordare che Didimo sostiene di non aver altra proprietà che degni di chiamar sua al di fuori del proprio segreto, per comprendere la portata di tale nascondimento. Il segreto è ciò che definisce il Chierico e la dissimulazione altro non è che il profilo o la sagoma di tale confidenza. È dunque nel trovare un senso alla dissimulazione che Sanguineti approda ad una importante intuizione critica:

Dico non a caso, ove si ammetta il carattere di *clavis* che questa dottrina presenta nello svolgimento dell'intera opera foscoliana; ma anche intendo sottolineare l'evidente incidenza che tale dottrina ha necessariamente, come tragedia estetica delle cose del mondo, nella concezione foscoliana della poesia. Una ricerca in questo senso dimostrerebbe anzi senza difficoltà che soltanto in questa direzione è dato ricavare il nucleo vitale della sua poetica<sup>32</sup>. [...] Alla poesia si affida il compito di salvare l'uomo dalla disarmonia degli oggetti. La tragedia estetica, in cui trova la sua ragione l'infelicità degli uomini e delle cose, può essere riscattata qualora si presenti all'uomo uno strumento che sciolga gli oggetti dalla disarmonia e ne ricomponga armonicamente la posizione. Essa non è originariamente data; ne originariamente è data la negazione. Originaria appunto è la manifestazione dell'armonia nella sua qualità di armonia compromessa. Alla poesia si affida il compito di stabilire l'armonia degli oggetti, di preservarli dalla negazione, a cui essi sono stati sottratti.

L'armonia che fino ad ora abbiamo detto primordiale, nella cosmogonia foscoliana, è in realtà compromessa fin dalla sua nascita e questo perché già risiedeva in lei la disarmonia che in tutto la nega e la supera. Sta dunque alla poesia riconsegnare agli oggetti una porzione, una stilla di quell'armonia che mai hanno saggiato ed il compito del poeta si risolve, allora, tutto nel riportare alle cose ciò che mai hanno perduto. Uomini e cose vengono così privati d'una possibile età dell'oro ed abbandonati da Foscolo nel cuore della lotta tra negazione e posizione:

Abbiamo indicato nella parola armonizzatrice il mito fondamentale della poetica foscoliana. E tuttavia, commentando la *clavis* didimea, garantivamo la qualità poetica del sentimento del disaccordo e dichiaravamo la duplice dimensione del sentire poetico foscoliano: la negazione è essenziale alla posizione. Dicevamo infatti come soltanto in una dimensione astratta il disaccordo potesse ridursi a semplice negazione dell'armonia: e nell'atto poetico sottolineavamo intenzionalmente il processo di astrazione.

La negazione è essenziale alla poesia. Senza il loro sfacelo le cose non potrebbero essere ricondotte ad alcuna armonia. Sanguineti ribadisce ancora come stiano in quel nascondimento l'arte e la confessione del Chierico. La *clavis* non era dissimulata era nella dissimulazione. Il poeta coglie senz'altro la bruciante ironia di tale scoperta. È Didimo stesso ad essere una verità taciuta e, come si diceva, un segreto. L'enigma di Foscolo si esaurisce nel suo scandalo; nella parola poetica che, in questa *Notizia*, ci appare così sconosciuta ed avvilita:

La prosa di cui Didimo si compiace è di conseguenza il rifiuto della parola armonizzatrice (lo scandalo, diciamo ancora una volta, non ha mai rimedio): il mito foscoliano tocca il suo limite di negazione; ma propone anche il punto in cui, il limite manifestandosi sensibilmente, anche il mito nel limite sensibilmente si dichiara. E ancora: la dissimulazione della *clavis*, che fonda

---

<sup>32</sup> Edoardo Sanguineti, *Propheta Minimus* 2,3 «Numero», IV, 2, 1952, p. 22. Ora in *Edoardo Sanguineti e il gioco paziente della critica*, cit. pp. 44-48.

l'occultamento delle passioni, determina anche il rifiuto della liberazione nella parola espulsiva. In Didimo vengono meno l'una e l'altra dimensione della parola poetica. Le passioni non si destano ad esaltarsi e purificarsi in armonia, né vengono liberate e sgombrate in impaziente parola.

Così quel tale Didimo ci appare verecondo, perché non fu né ricco né povero. Forse non fu nemmeno avido né ambizioso, e per questo, con Sanguineti, lo stimiamo libero.

## 2.4 Lettera a Kafka

Kafka dichiara: «le cose non possono stare come si dimostra nella mia lettera»; la dimostrazione attenta e documentata si rivela priva di autentico fondamento, non già per qualche vizio particolare che ne infirmi la consistenza, ma perché «naturalmente» essa è errata, per la sua stessa natura dimostrativa: appunto perché essa è formalmente perfetta, appunto perché l'errore logico è escluso, la sua verità diviene impossibile di fronte alla verità *inrationabilis* della vita e decade a puro e semplice gioco di pazienza<sup>33</sup>.

Sanguineti apre questo breve saggio con una citazione dalla *Lettera al padre* di Franz Kafka, citazione che dà al poeta modo di trattare delle basi filosofico-stilistiche dell'opera del grande narratore praghese. Il problema viene subitaneamente esposto ed è il seguente: come o dove si trova verità nel gioco kafkiano? In una realtà in cui ciò che si vuole dimostrativo ha valenza di dimostrazione solamente e, si intende, dimostrazione fallace per lo stesso suo primo intento di voler dimostrare una verità: è forse possibile individuare quantomeno le ragioni che stanno avanti la deliberata scelta di voler dimostrare? Ed eccoci caduti nella trappola ordita dall'autore de *Il processo*, ma servirà seguire Sanguineti per vederci più chiaro o scendere ancora nell'imbroglio del narratore:

Se esiste in Kafka una morale letteraria, essa si può formulare così: accettare il vecchio gioco con la consapevolezza assoluta che solo nel capovolgimento della tesi (eternamente possibile e anzi necessario) è una probabile analogia di verità; che solo nella distruzione interna nel vano gioco è dunque il risultato vero del gioco.

Kafka non fu il figlio che ha cercato di raccontare, non fu per suo padre nulla di ciò che avrebbe voluto farci credere, eppure è vero il contrario. Sanguineti straordinariamente ci confessa che quella verità di cui chiedevamo poc'anzi si trovi tutta nel gioco, più precisamente nel fondo del tranello dell'autore laddove il meccanismo incomincia a rompersi. Anche Hanna Arendt nel suo *Il futuro alle spalle* aveva visto in Franz Kafka, per dirla con le sue parole, un costruttore di modelli:

«Così come un uomo che voglia costruire una casa si fa subito disegnare uno schizzo di questa casa, allo stesso modo Kafka si procura uno schizzo del mondo esistente. Confrontandolo con il progetto di una casa vera esso è naturalmente molto irrealistico; ma senza lo schizzo la casa non si sarebbe potuta costruire, né si sarebbero potuti conoscere i pilastri e le fondamenta che sono le

---

<sup>33</sup> Edoardo Sanguineti, *Breve nota per Kafka*, «Numero», V, 3, 1953, 8, pp. 31-32. Ora in *Edoardo Sanguineti e il gioco paziente della critica*, cit. pp. 49-55.

sole cose a garantirne l'esistenza nel mondo reale. Partendo da questo schizzo Kafka costruisce i suoi modelli»<sup>34</sup>.

I modelli o giochi per Kafka nascono dal reale, ne sono calchi e calchi consapevoli della loro natura inconsistente. Quindi la vita viene vista tutta come vita mai razionalizzabile. Sanguineti in un dialogo a distanza con la filosofa tedesca prosegue così il suo articolo:

Ove, la tesi sia contemplata insieme con l'antitesi, anche l'antitesi è in grado di dimostrare la sua formale verità (in sé), la sua impotenza (di fronte alla vita). La tesi insieme con l'antitesi dimostra la indifferenza di entrambe (in sé e di fronte alla vita, di fronte ai modi contrari del tragico e del comico): vuota indifferenza, perché la vita cui esse pretendono riferimento è vita *inrationabilis*, e nell'assenza di riferimento acquistano necessariamente «naturalmente», indifferenza di fronte al loro stesso essere costruite. Ogni costruzione è perfettamente sostituibile.

Costruzione per Sanguineti e modello per Arendt ci paiono adesso significare la medesima cosa. La realtà o verità è sovrapponibile a se stessa ed alle sue, tutte ugualmente reali e vere, varianti. Nessuna variante è insostituibile. Il poeta sottolinea attentamente che la vita da cui queste costruzioni o questi modelli prendono spunto è essa stessa vita irriducibile alla logica, irragionevole. Sanguineti guarda a Kafka con gli occhi del prestigiatore che osservi un baro, con astuto interesse. Di Kafka vuole qui afferrare la nevrosi, non lo stile o la maniera:

La premessa diviene dunque: tutto ciò che è reale è irrazionale; tutto ciò che è irrazionale è reale. La situazione di rottura è tanto più reale, quanto più si presenta come manifestamente *inrationabilis*. Ma a partire da questo momento la costruzione può realizzarsi senza avventure nella pienezza del gioco: e l'opera di Kafka diviene in tutta la sua struttura una sorta di sintomo di una monomania logica che pretende tutto ridurre alle forme di una conclusa razionalità, l'ansia di una costruzione impeccabile nella esclusione quasi di ogni contingenza contestabile, l'accanita invenzione di un mondo dove il caso è inconcepibile e tutto si compone e si cristallizza, ordine geometrico.

Sanguineti vede nell'opera di Kafka un fondante lavoro di sublimazione della materia biografica che si eleva ad universale nel prisma della ferrea logica. È vero in Kafka ciò che vero non si è dimostrato che fosse: questo il sunto dell'analisi sanguinetiana. Ogni illogicità è bandita dal reame kafkiano: tutto è chiaro, tutto è limpido e, pare superfluo dire, inattaccabile. Parafrasando Adorno nel suo *Aufzeichnungen zu Kafka*, letteralmente *Nota su Kafka* (la somiglianza con il titolo scelto da Sanguineti è più che evidente) in quel reame tutto è duro, determinato ed il più possibile staccato. In Kafka ogni proposizione è letterale e quindi significativa. Le sue prose nascono così sotto il segno

---

<sup>34</sup> Hanna Arendt, *Il futuro alle spalle*, il Mulino, Bologna 1995, p. 98.

dell'allegoria, tanto da portare il filosofo Walter Benjamin a chiamarle parabole. Esse non si esprimono mediante l'espressione, bensì mediante il rifiuto di quest'ultima; esse si esprimono nell'interruzione. Sono parabole alle quali è stata sottratta la chiave e non basta che qualcuno impieghi tutti i suoi sforzi per mutare in chiave questa stessa circostanza, poiché cadrebbe in errore confondendo la tesi kafkiana (l'esistenza è irragionevole ed oscura) con il suo significato o contenuto sostanziale:

Ora, quando Oscar Navarro scrive: «Kafka non usa il metodo allegorico in tutta la sua purezza ma lo contamina con il metodo simbolico; di qui la difficoltà di interpretare i suoi testi», troviamo descritto il risultato dell'opzione di Kafka, sul terreno del linguaggio, cioè il riflesso concreto di quella ambivalenza che è della stessa struttura logica e della ambigua risonanza comica e tragica dei suoi testi. La scrittura di Kafka non è né simbolo propriamente né allegoria, ma la contaminazione dei due processi, o, preferirei dire, la cosciente intenzionalità della loro possibilità.

Più volte avvicinato al genere della poesia, Kafka viene letto da Sanguineti proprio nel solco di questa sua plurivoca natura. L'articolo è quasi una guida o un invito alla lettura e non un'analisi o un commento. Il giovane poeta in un gesto vivo di sconosciuto amore pressappoco s'appropria dell'epistolografia kafkiana:

L'interpretazione di Kafka è aperta, dunque, a tutte le soluzioni di lettura, ma (ed è la sua condizione specifica) a ciascuna singolarmente si rifiuta, come evidentemente alla loro somma. La polivalenza dei testi di fronte alle più diverse interpretazioni (che è la essenziale indifferenza dei testi) pone le condizioni di una lettura indifferente di fronte alla indifferenza dei testi, una lettura formale che non intenda definire preliminarmente né la significazione (che è significazione possibile) dell'oggetto, né la condizione (che condizione possibile) di tale significazione, ma la condizione di struttura (il gioco) in cui l'oggetto si presenta e da cui l'oggetto riceve la possibilità dei suoi modi infiniti.

Sanguineti sta arrivando dove si era proposto. La nevrosi, il trauma scatenante dell'opera di Kafka, più importante per il poeta delle mille e mille considerazioni filosofico-stilistiche che già erano state da altri formulate, è dunque da ricercarsi nel suo stesso vissuto di lettore. Il poeta sceglie di terminare dando per vero (ed è già abbastanza kafkiano) ciò che viene scritto nel certamente poco attendibile, eppure pregevole volume dello sloveno Gustav Janouch *Colloqui con Kafka*. Janouch a 17 anni, col proposito di diventare poeta, aveva frequentato per un certo periodo, grazie all'intercessione del padre che era collega di Kafka in un ufficio assicurativo, l'autore de *Il processo*. Come è stato confermato da molti che furono vicini a Kafka compresa la sua ultima compagna Dora Diamant gli incontri tra i due non furono tanti quanti l'autore vuole suggerirci e questo contribuisce ovviamente alla svalutazione sul piano della veridicità del volume.

Sanguineti però conclude proprio con una citazione dalla sua edizione tradotta dei *Colloqui*<sup>35</sup>:

«Tutte le fiabe, per ricorrere un'ultima volta ai *Colloqui*, provengono dalle profondità del sangue e dell'angoscia. Questo è il legame di parentela di tutte le fiabe» (e Kafka additava come esemplari, preziosa indicazione al lettore, le fiabe africane raccolte dal Frobenius). Questa profondità del sangue e dell'angoscia è delle stesse fiabe cruenti di Kafka: assorbita senza residui, ma non perciò meno viva, nell'indifferenza del suo gioco paziente, che a quella profondità ancora allude, abbiamo detto, come al suo *sensus ultimus*.

---

<sup>35</sup> Gustav Janouch, *Colloqui con Kafka*, note e chiarimenti di Alma Urs ed Ervino Pocar, Edizioni Aldo Martello, Milano 1952. La copia personale di Sanguineti è consultabile presso la Biblioteca Universitaria di Genova all'interno dell'Archivio Sanguineti (MICH ES 833.912 JANOG 1).

## 2.5 Uno sguardo alle recensioni

### 2.5.1 *La caccia all'Oca selvatica* di Rex Warner

L'Oca selvatica è sì, nel romanzo di Warner, una chimera irraggiungibile, come tutte le chimere, ma è segno ancora e simbolo di quell'ideale pienezza di vita verso la quale ostinatamente deve tendere, cosa vuole l'autore, ogni uomo nella sua umana avventura: non un castello in aria, insomma, ma il limite concreto e tuttavia sempre sfuggente del compimento del nostro assoluto destino<sup>36</sup>.

*La caccia all'Oca selvatica* è un romanzo che narra la vita di tre fratelli: Rudolph, David e George. I tre vengono mandati dalla madre morente alla ricerca della mitica Oca selvatica, animale sacro la cui cattura garantirà inaudite ricompense ai cacciatori. La caccia durerà anni, anni nella scia del flusso migratorio delle oche, percepiti con enormi differenze dai fratelli. I rapporti di tempo e di spazio crollano nell'opera di Warner: George crede d'essere in viaggio da pochi minuti e Rudolph invece da una vita intera. Seguendo il flusso George arriverà ad una terra di contadini (o ad un accampamento indiano secondo Rudolph) dove uomini e donne sono stati costretti ad adorare un'oca selvatica impagliata che si dice abbia fatto il nido sulla sommità del tempio. Qui dovranno rovesciare il governo di un tracotante tiranno e della sua clownesca polizia per poter raggiungere le paludi in cui le oche vanno a riprodursi. Questo è in breve l'intreccio del romanzo che Sanguineti va a recensire. Il poeta però legge nell'opera allegorica dell'inglese il riflesso della satira:

Il vero Warner, cioè a dire il miglior Warner, non si ritrova tuttavia tanto in queste definizioni di una positività sicura, e facile, di una vitalità immediata e ardente, e generica, di una socialità restituita, se possibile, al suo significato più sincero, e astrattamente impreciso: è nel suo accanimento satirico che potremmo meglio identificarlo, come dimostra l'impianto stesso della narrazione. [...] Nella critica del romanziere i simboli si caricano, spesso con chiara ironia di riferimenti culturali e nei fatti e nello stile, meditato e sciolto insieme, nella esposizione, e si caricano ahimè a vuoto, oltre la misura della deformazione fiabesca, affinché il bersaglio, sia più evidente e al tempo stesso più comodo. Poco importa, se si vuole, ché il libro, se non può convertire, certamente può divertire.

---

<sup>36</sup> Edoardo Sanguineti, *Recensioni*, «Numero», V, 3, 1953, p. 32. Ora in *Edoardo Sanguineti e il gioco paziente della critica*, cit. pp. 57-60.

Il poeta comprende che alla base del processo creativo di Rex Warner vi siano alcune premesse kafkiane. Lo stesso titolo del romanzo è un'espressione che in lingua inglese va ad intendere una ricerca senza fine, intendendo fine come termine e come approdo. Sanguineti rimprovera al romanziere un eccessivo utilizzo della deformazione fiabesca che tal volta sembra impiegata con una buona dose di vizio. Questo spesso inficia grandemente la portata satirica del tutto, tanto da degradare la satira a semplice trovata comica, ma Werner che kafkiano è per elezione, sa bene che qualsiasi verità si ribalta nel suo contrario ogni qual volta la si pronuncia e così quel vizio diventa forse una virtù. Il poeta non può così che mettere in chiusura un passo dell'opera dell'illustre grecista inglese, passo che già da solo si recensisce e recensisce noi, e non possiamo non riportarlo di seguito dichiarandocene seguaci e denunciando consapevoli la nostra disfatta:

E del resto, contro censori e recensori, il professor Warner ha voluto maliziosamente, e abbondantemente, garantirsi in anticipo, in più luoghi di questo suo primo romanzo. George, per citare il caso maggiore, e senza commento, poiché il testo è abbastanza esplicito e chiara la lettura, rifiutando la proposta del chirurgo funzionario di stato, che con opportuna operazione vuole renderlo ermafrodita, dichiara: «Prima di iniziare il mio viaggio conobbi gente che senza dubbio si sarebbe sottoposta volentieri alle vostre pratiche. Era gente che bassava brillantemente gli esami, ma che negli sport non valeva nulla e sapeva soltanto recensire libri».

## 2.5.2 *Al lume di lanterna* di Aldo Peroni

Per queste ultime cinque recensioni, come per la precedente, ci è sembrato utile riportare poche frasi dalle già poche righe degli articoli, al fine di inquadrare solamente i problemi critici che Sanguineti riteneva maggiormente importanti. Andiamo dunque a dare uno sguardo alla recensione sanguinetiana del volume di Aldo Peroni *Al lume della lanterna - ricordo senza ricordi – romanzo*. Il libro uscì nel 1950 a Bergamo per le edizioni della Tipografia Editrice Secomandi. Il testo conteneva al suo interno 15 disegni dell'autore atti a meglio spiegare il contenuto delle liriche. Questo il passaggio più rilevante della recensione del poeta:

Aldo Peroni pubblica *Al lume di lanterna* («ricordo senza ricordi, romanzo»), [...] e vuole essere tenuto distinto dalla segnalazione per la coraggiosa immodestia di cui dà prova; ad evitare ogni equivoco, avvertiremo ancora con l'autore che questo romanzo non ha «le caratteristiche tradizionali di quel genere di esposizione critica» (*sic*), ma è una «breve raccolta di sintesi e disegni»: dove la parola «sintesi» significa semplicemente poesie<sup>37</sup>.

Tutta l'opinione di Sanguineti è da ricercarsi in quel “*sic*”, in quella povera particella affermativa che sta ad evidenziare tutta la delusione del poeta nei confronti d'un'opera che vede pervasa d'un'incrollabile tracotanza, d'un'arroganza tale da ripudiare il nome stesso di romanzo che il suo autore ha scelto per lei. Sulla qualità dei testi il poeta non si pronuncia, non si pronuncia su nient'altro: basta il tradimento.

---

<sup>37</sup> Edoardo Sanguineti, *Recensioni II*, «Numero», V, 4-5, 1953, p. 38. Ora in *Edoardo Sanguineti e il gioco paziente della critica*, cit. p. 61.

### 2.5.3 Aaron di Antonio Corsaro

L'*Amphion* di Valéry è richiamato in nota, ed è ingiustificato richiamo, a nostro parere: varrà al più stabilire una intenzionale autorizzazione; un utile riferimento può essere invece proposto, a chi voglia ricordare certo estetismo più facile e nostrano, di buona memoria<sup>38</sup>.

*Aaron: balletto liturgico* è un'opera teatrale di Antonio Corsaro data alle stampe dalle Edizioni Camene di Catania nel 1953. L'autore è un sacerdote che dalla Sicilia, dove era nato il 5 novembre 1909, venne a Milano per studiare in Cattolica presso la facoltà di Lettere e Filosofia. Innamorato di Valery e di Gide, che si dice abbia anche avuto modo di conoscere o quantomeno incontrare nel suo periodo milanese, incomincia a scrivere poesie macchiate d'un manierismo che non può che dirsi evidente. Corsaro imitava tal volta i poeti ermetici e tal volta i simbolisti. Risultati più soddisfacenti li avrebbe generati da alcune traduzioni di poeti ungheresi quando, inviato a Budapest dal professor Oscar Mårffy, docente di letteratura ungherese dell'Università Cattolica di Milano, tradurrà Mihály Szabolcska, Janos Garay e Ady Endre. L'*Aaron* di cui stava trattando Sanguineti è il primo dei due balletti liturgici di Corsaro e sarebbe stato seguito pochi anni dopo da *L'ombra del primo giorno*. Sanguineti chiaramente non si lascia affascinare dallo stile del sacerdote e ne rimprovera il voler avvalorare la sua stessa opera tramite un'infelice operazione di avvicinamento al capolavoro di Paul Valéry ed Arthur Honegger. Da una parte abbiamo il mito di Anfione figlio di Antiope e di Zeus e dall'altra il racconto biblico di Aronne che nell'*Esodo* si dice abbia parlato per conto di suo fratello Mosè al Faraone d'Egitto. Sanguineti relega quindi il testo al ruolo di comparsa letteraria e lascia, vorremmo dire inconsapevolmente, trasparire un'evidente antipatia per la *piece* e nient'altro.

---

<sup>38</sup> Edoardo Sanguineti, *Recensioni II*, «Numero», V, 4-5, 1953, p. 38. Ora in *Edoardo Sanguineti e il gioco paziente della critica*, cit. p. 61.

#### 2.5.4 *La Terra e Marte* di Giuseppe Basacci

Edoardo Sanguineti si trova in questo caso a recensire l'opera, uscita per Vallecchi nel 1953 a Firenze, di Giuseppe Basacci: *La terra e Marte*. Il poeta trova il volume dello scrittore, commediografo, poeta e pittore pratese assai caricata d'ingiuste pretese. A Basacci non bastano le ardite fantasticherie, di cui il libro è stracolmo, ad ingraziarsi il critico. Certamente non è il genere a dispiacere a Sanguineti ma il modo in cui tale genere viene impiegato in un'opera che, agli occhi del poeta, doveva risultare oltremodo maldestra nel portare il fardello di tutta la letteratura del fantastico che l'aveva preceduta. Il pratese nell'introdurre il suo romanzo lo aveva definito: una fantasia e «alcuni squarci di vita reale». Definizione questa che certamente non viene accolta con facilità da Sanguineti che, appena ne ha l'occasione, così commenta la scelta lessicale del pittore: «Preferiamo, volendo scegliere, questi *squarci* (che è brutta parola)». Sanguineti conclude allora la sua breve recensione consigliando all'autore un ritorno alla «vita reale»:

In *La Terra e Marte* (tale il titolo del volumetto) troppe incertezze stilistiche, troppa fantasticheria a vuoto e troppo moralismo inopportuno macchiano ancora queste pagine. La «vita reale» è buona maestra. E a maggior concretezza sembra giusto esortare questo scrittore<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> Edoardo Sanguineti, *Recensioni II*, «Numero», V, 4-5, 1953, p. 38. Ora in *Edoardo Sanguineti e il gioco paziente della critica*, cit. pp. 61-62.

### 2.5.5 *Giuda Iscariote* di Giovanni Antioco Mura

Il caso in questione è senz'altro uno dei più interessanti trattati da Sanguineti e non tanto per la bontà o meno dell'opera analizzata quanto per la scelta, ardita, di trattare d'una personalità del calibro di Giovanni Antioco Mura. Mura era nato a Bonorva il 12 gennaio 1882 da genitori benestanti, aveva frequentato il liceo a Sassari per poi dedicarsi allo studio della Giurisprudenza tra le università di Torino, Roma, Napoli e Padova. Proprio negli anni universitari aveva incontrato il giovane politico partenopeo Arturo Labriola dal quale venne avvicinato al pensiero socialista. Si badi che nella maggior parte delle biografie di Giovanni Antioco Mura viene detto invece che nel periodo napoletano lo scrittore entrò in contatto con il filosofo marxista Antonio Maria Marziale Labriola che, in quello stesso periodo, era in realtà docente di filosofia e pedagogia dell'università di Roma. Molti sono incappati nell'errore poiché tanto il politico quanto il filosofo erano soliti firmare: A.Laboria. Mura rientrato in Sardegna, si adoperò ad organizzare insieme coi contadini della sua Bonorva l'occupazione di alcune terre e si fa promotore di diverse cooperative per poi trovarsi, nel ruolo di avvocato, a difendere clienti delle classi sfruttate. Nel 1945 le contingenze lo portano ad entrare in conflitto col PCI di Velio Spano in materia d'un progetto che si proponeva di dare vita ad una repubblica socialista sarda divisa in federazioni. Da questo evento in poi lo scrittore si allontanerà un passo alla volta dalla pubblica politica dedicandosi con sempre più impegno alla composizione di drammaturgie, alcune come, per esempio, la commedia in tre atti *S'incunza*, in dialetto Sardo logudorese. Sanguineti, forse per una vicinanza d'ideali taciuta, si trova ad apprezzare il *Giuda Iscariote* di Giovanni Mura. L'opera uscita per Gastaldi nel 1952 a Milano è una rilettura del classico racconto evangelico che vuole dare risalto alla figura di Giuda figlio di Simone, quasi volesse raccogliere quei denari lasciati cadere nel tempio al tempo del suo pentimento e giudicati prezzo di sangue dai sacerdoti. Questa la recensione di Edoardo Sanguineti:

I cinque lunghi atti di *Giuda Iscariote* [...] scritti nei modi della più accertata tradizione teatrale, propongono una nuova versione del mito evangelico. La proposta è avanzata, come nelle intenzioni dello scrittore, «con spirito di umana interpretazione»; e ciò va francamente riconosciuto, per quest'opera di serio impegno, che può bene attendere dalle scene una più precisa misura di valutazione<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup> Edoardo Sanguineti, *Recensioni II*, «Numero», V, 4-5, 1953, p. 38. Ora in *Edoardo Sanguineti e il gioco paziente della critica*, cit. p. 62.

### 2.5.6 *Poesie d'apertura* di Sergio Salvi

Ed è già merito sicuro, in queste scritture sperimentali, aver saputo accogliere nel ritmo calmo degli endecasillabi la nuova immagine con fresca evidenza, con sicurezza. Per venire ora al Salvi più propriamente «prosaista», [...] fuori di questo crepuscolarismo riformato, se così vogliamo dire, la poetica del Salvi, più evidentemente e più apertamente e più programmaticamente, con una scrittura ancora discontinua e incerta, ma più simpaticamente impudente: non mancano le cadute e le larghe zone oscure, ma a saper leggere e a voler leggere, anche dove il testo è più scopertamente voluto, vi è un'ansia di immagini vive che promette bene<sup>41</sup>.

Le *Poesie d'apertura* del fiorentino Sergio Salvi vengono pubblicate presso la tipografia Il Cenacolo per la collana chiamata dei *Quaderni dell'Arlecchino* che si proponeva, sotto l'attenta direzione dello scrittore Eugenio Miccini, di dar voce a tutta una nuova generazione di poeti sperimentali. Possiamo ricordare tra gli altri: l'ermetico Gino Gerola che in quegli anni era amico di Montale e di Luzi ed il germanista, traduttore anche di Kafka, Ferruccio Masini. Sanguineti rimane colpito, come si è potuto leggere, dalla qualità delle liriche del Salvi. Per quanto addensate ed appesantite d'un dannunzianesimo pudico ed inconfessabile liriche come *Ragazza di periferia* e poche altre hanno almeno il merito di avvicinarsi a quanto il critico stia cercando di dimostrare. Sanguineti segnala e lamenta le «larghe zone oscure» di cui il volume è costellato ma sembra dimenticare quanto irrисorie siano le sparute sue sezioni luminose o, perlomeno, traslucide. In questa sua ultima recensione per la rivista «Numero» Sanguineti sceglie di raccontare l'opera di un giovanissimo, Sergio Salvi, che andava ad inserirsi nella scena affollatissima della poesia post-montaliana. L'esaltazione sanguinetiana può essere spiegata dalla natura stessa del suo apprezzamento che pare avere motivo di esistenza nella giovinezza dell'autore di cui si è scelto di trattare. La recensione è tutta volta al futuro, quasi sorvola l'argomento letterario della sua disamina, come a significare: Salvi sarà ciò che in quella silloge non ha avuto modo di esprimere. Salvi però non è diventato ciò che in lui il giovane Sanguineti aveva visto: pubblicherà per Rizzoli il romanzo sperimentale *L'oro del Rodano* per poi ritirarsi col passare degli anni nel reame della saggistica culturale e sportiva, con particolare attenzione alle tematiche del calcio e dell'araldica rugbistica. Salvi ha inoltre studiato la storia dell'Unione Sovietica e dei suoi rapporti con l'islam in volumi come *L'Ucraina, madre di tutte le Russie* e *La grande Russia* usciti entrambi per i tipi di Insula all'interno della collezione *Osservatorio*. Certamente la parabola di Sergio Salvi non ha rispettato l'augurio di Sanguineti ed il motto: «La Padania, che ha la responsabilità storica di aver fatto l'Italia, si è ora assunta la responsabilità di disfarla», utilizzato durante i comizi a favore della secessione padana dall'autore delle *Poesie d'apertura*, non fa che confermare con maggior nitidezza ciò che già era evidente e

---

<sup>41</sup> Edoardo Sanguineti, *Recensioni II*, «Numero», V, 4-5, 1953, p. 38. Ora in *Edoardo Sanguineti e il gioco paziente della critica*, cit. p. 62-63.

lampante nei suoi testi: una triste e mai sazia mancanza di fantasia. «Non è mediocre» aveva detto Sanguineti e noi potremmo scrivere invece che, al massimo, non lo era in quel preciso momento, non lo era ancora.

### 3. «il verri»

#### 3.1 A buon cretomante...

Una rivista letteraria dell'importanza e dell'unicità del «verri» non ha certo bisogno di lunghe presentazioni. Basti ricordare che venne fondata nel 1956 dal filosofo milanese Luciano Anceschi e che volle caricarsi del gravissimo compito di sondare ed analizzare lo stato dell'arte contemporaneo. Indagare le lettere come fenomeno in sé: questo l'obiettivo che, fin dal *Discorso generale* apparso sulla prima uscita della rivista, Anceschi si era proposto di raggiungere. Perché appariva imperativo risollevarli gli attori della cultura italiana dal torpore in cui sembravano versare. La rivista ospitò Sanguineti fino agli ultimi anni della sua vita e con lui altri grandi autori e autrici che ebbero modo così di poter mostrare i risultati delle loro fatiche e dei loro studi. Pagliarani, Giuliani, Balestrini e Porta, assicurano, insieme al nostro, a «il verri» la presenza della neoavanguardia dei *Novissimi*. La poetessa Giulia Niccolai, lo scrittore Giuseppe Pontiggia ed il drammaturgo Sandro Bajini ebbero poi modo di usare la rivista come, se non prima, più importante vetrina. Umberto Eco vi pubblicò dal 1959 al 1961 la sua rubrica più conosciuta, ovvero il *Diario minimo*, dove il bibliofilo commentava fatti di costume o si lanciava in raffinatissime parodie. L'elenco dei collaboratori è già stato stilato e, certamente, siamo ben lungi dall'averli enumerati tutti, cosa peraltro non necessaria in questa sede. In questa sede è bene invece segnalare la condizione di quasi totale aderenza tra l'etica culturale sanguinetiana e la visione di Anceschi. Sanguineti pubblicò su «il verri» ogni sorta di pezzo: dai propri testi poetici alle proprie prose, dalle piccole critiche fino alle più attente analisi storico-letterarie e socio-letterarie. Risulta evidente che, in qualche modo, siamo giunti ad un approdo per il poeta, un porto sicuro. Gli articoli che verranno paiono attraversati da una maturità nuova e fanno prova dell'evoluzione di quel Sanguineti intellettuale che andavamo cercando: gli interessi, già molteplici, esplodono in una contemplazione che si fa totale. Il capitolo che segue è senz'altro il più problematico, proprio per questa sua natura lavica che tutto fagocita e tutto digerisce nel suo incedere naturale verso un estuario che pare irraggiungibile e fatale.

### 3.2 Trattare il cinema

Quando nell'agosto 1955, apparve il primo numero di "Film", una premessa della direzione, tracciando in breve il programma della nuova rivista, «in un momento in cui per le sollecite cure di precettori d'opposte parti il cinema rischia di non poter compiere il suo naturale ufficio artistico, in un momento cioè in cui esso invece di profittare di un esercizio che ne convalidi l'attività estetica, viene considerato quale funzione strumentale più o meno ricreativa»<sup>42</sup>.

Stampata a Venezia presso i tipi delle edizioni Lombroso «Film. Rassegna internazionale di critica cinematografica» è stata una meteora nell'ambito delle riviste cinematografiche specialistiche avendo protratto le sue pubblicazioni per soli tre anni, fino al 1958. Sotto l'attenta direzione della visionaria critica cinematografica Flavia Paulon, al secolo Flavia Guidini, il mensile (che raramente riuscì a rispettare la propria tabella delle uscite) ospitò alcuni tra i più importanti studiosi e critici della settima arte. Paulon, che tra gli altri ebbe modo di conoscere personalmente personaggi del calibro di Laurence Oliver, Carl Theodor Dreyer e Peggy Guggenheim, alla quale tra l'altro suggerì l'acquisto del Palazzo Venier dei Leoni che oggi contiene i tesori della grande collezionista, intendeva con questa rivista riconsegnare al cinema non soltanto le attenzioni di una critica che fosse consapevole, ma anche la sua meritata posizione all'interno del pantheon delle arti. Gli intenti però misurano la propria effettiva necessità dal modo in cui si trasformano in effettuali realtà:

L'invito «a badare a simile qualità» era accompagnato dalla riconosciuta esigenza «di far conoscere al pubblico italiano il pensiero critico sui fatti del cinema degli studiosi stranieri meglio qualificati»: in un incontro tematico assai suggestivo e impegnato per l'attività del nascente periodico, anche se insufficiente in essenza, per sé, a donargli un preciso profilo a priori, fra i molti periodici già operanti, da più antica data, in analoga direzione.

Sanguineti teme che al numero già cospicuo di riviste cinematografiche che venivano pubblicate in Italia se ne andasse semplicemente ad aggiungere un'altra; un'altra che partendo dai medesimi propositi non fosse in quel mare che l'ennesima goccia:

La rivista avrebbe dovuto, insomma, conquistare con le proprie forze, e non certo in grazia di una trovata di redenzione, un proprio accento individuale; ché la "premesse", lontana dal garantire in anticipo una qualche certezza felice, anche sul piano meramente editoriale, esponeva il periodico,

---

<sup>42</sup> Edoardo Sanguineti, *Segnalazione di «Film»*, «il verri», 3, 1957, pp. 118-120. Ora in *Edoardo Sanguineti e il gioco paziente della critica*, cit. pp. 66-70.

al contrario, al pericolo palese di una struttura antologica, sostenuta e difesa come un programma, in vista di una esemplarità documentaria, facilmente destinata a rovesciarsi in una possibile perfezione accademica, ma in una perfezione oziosa e sterile.

Sollevate queste giuste perplessità Sanguineti decide di analizzare tre articoli apparsi sulla rivista che trattino dello stato presente dell'arte cinematografica.

### 3.2.1 Edouard L. de Lauront, *Della critica e dei criteri critici*

Il primo saggio che il poeta commenta brevemente è del critico e cineasta polacco Edouard Lada de Lauront, pseudonimo di Edward Lada Laudański. Fulcro di questo articolo sono i criteri che un esperto di cinema dovrebbe seguire quando tratta la sua materia e di come la critica abbia bisogno e dovere di plasmare o, quantomeno, guidare il gusto comune per condurlo, quando possibile, verso una forma di elevazione estetica:

La situazione della critica cinematografica, si leggeva tra l'altro, non può *cambiarsi* «può soltanto *essere cambiata* da un consapevole tentativo di trasformazione dei criteri che la sostengono». E si affermava, passando dalle riflessioni intorno alla situazione della critica alle riflessioni intorno alla situazione dell'arte cinematografica, potersi il cinema risuscitare non certo ad opera dell'industria o del pubblico, [...] ma ad opera, precisamente, della critica.

Secondo il polacco la critica si trova, nel secolo delle grandi case di produzione americane e non solo, ad avere a che fare con un cinema che sempre più si sta avvicinando alla condizione di puro prodotto industriale. A Sanguineti questo tema sembra stare particolarmente a cuore poiché già in precedenti articoli aveva avuto modo di segnalarlo. Alla critica che da una parte spinge, o dovrebbe spingere, verso una più alta concezione del cinema va ad aggiungersi, come forza opposta, la vastità incalcolabile del pubblico pagante che tira invece verso gli aspetti più basso-mimetici dell'arte. L'industria, al di sopra di tutto e di tutti, intanto con le sue logiche di mercato e i suoi profitti resta a difesa del proprio interesse e a difesa del film visto come neutrale e comodo intrattenimento. Per questo al critico non resta che lottare contro un gusto che va sempre di più standardizzandosi e svincolandosi da qualsivoglia base estetica o tecnica:

Perché il pubblico convertito dall'industria ad una falsa entità cumulativa – il Numero – è stato ridotto senza voce per quanto riguarda la qualità: e l'industria, non trovando alcun interesse diretto a coltivare il gusto del pubblico, è notoriamente indifferente all'elevazione dello standard estetico<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> Edouard L. de Lauront, *Della critica e dei criteri critici*, «Film», 1, 1955.

### 3.2.2 Giuseppe Ferrara, *Ritagli e appunti sulla critica francese*

Questo secondo articolo è invece del regista e critico Giuseppe Ferrara, artista attento al problema della mafia e delle magistrature. Da sempre impegnato nella tutela del cinema indipendente e suscettibile all'argomento greve della censura a tutti i livelli in cui essa si manifesta, Ferrara in questo breve saggio si concentra sul racconto della profonda crisi che il cinema stava attraversando, e che sembra tutt'ora, purtroppo, attraversare. Sanguineti commenta così lo scritto del regista di Castelfiorentino:

Uno studio che rivela, in primo luogo, un'attenzione acuta ai problemi di metodo, non astrattamente posti e concretamente evasi, ma fedelmente incarnati, per così dire, nel giuoco minuto della cronaca e della registrazione.

Sanguineti in queste breve analisi sembra primariamente denunciare la propria attenzione al tema fondamentale del metodo critico. Ogni riga che ha estrapolato o commentato sembra seguire l'invisibile filo rosso della ricerca d'un nuovo giudizio. Il cinema, *medium* artistico che, irrimediabilmente, sgorga dalla tecnica e dal suo sviluppo sembra mancante d'una critica capace di stare al passo con la sua inarrestabile evoluzione tecnologica e teoretica. È dunque fondamentale che gli intellettuali che intendano occuparsi della materia filmica abbiano la piena coscienza del loro ruolo all'interno del sistema. La critica non può più sottrarsi alla ricerca d'una grammatica dell'analisi che sappia svincolarsi dalla precarietà propria d'ogni esegesi personale:

La vera critica, si leggeva in conclusione al saggio, «è sempre stata internazionale, e mai assolutamente individuale<sup>44</sup>»; un giudizio che nella sua apparenza riflessiva, non autentica, calava una precisa volontà d'operazioni criticamente efficaci esattamente comprese entro l'orizzonte totale del periodico: non una verità di fatto, insomma, ma una scelta consapevole.

Termina così Sanguineti velando il tutto d'un'amara e programmatica ironia.

---

<sup>44</sup> Giuseppe Ferrara, *Ritagli e appunti sulla critica francese*, «Film», 5-6, 1956.

### 3.2.3 François Truffaut, *La critica e i suoi peccati capitali*

Esagerava forse, in parte, François Truffaut nel suo *La critica e i suoi peccati capitali*, studiosamente elencati con elegante ironia: ma la forza polemica dell'uno contro la direzione reazionaria della critica «à l'état furieux<sup>45</sup>» dell'altro contro i vizi più facili e aperti della critica «cuisine bourgeoise», segnavano pure un certo cerchio di peccati contro la critica, contro la cultura, e quindi un bersaglio che non deve essere perduto di mira, per amore del vero, neppure in casa nostra.

Il tema è il medesimo e l'autore notissimo. La critica deve farsi carico dei problemi del film ed il film deve farsi carico delle fluttuazioni della critica. La crisi, mai pubblicamente dichiarata finita, del cinema non ha soluzione neppure per un maestro della caratura di François Truffaut. Truffaut chiama il mondo ad insorgere e, con tutte le ragioni, si fa da parte. I peccati capitali della critica vengono elencati dal regista per il pubblico ed il pubblico sentendoseli elencare non può che scoprirsi peccatore. Occorre che le tensioni comatose che stanno a vegetare nel torpore della società moderna saltino e, con loro, saltino le teorie, i gusti e le critiche. Conclude così Sanguineti la sua ultima analisi:

Nella crisi presente della cultura e della critica cinematografica giovani armi pungenti e la facilità del bersaglio è sempre proporzionata, per forza di cose, alle sue dimensioni: l'urgenza violenta di taluni colpi, se inviati a segno, è pur necessaria. Abbiamo posto in rilievo, tra gli studi comparsi nella rivista, quelli che più direttamente affrontavano il nucleo della presente situazione culturale, quelli dunque che della rivista tracciavano, insieme, il profilo con più rigorosa puntualità.

E con rigorosa puntualità comprendiamo questa insperata vicinanza tra il nostro Sanguineti e quel Truffaut, vicinanza che è tutta nel chiedere, domandare ed invocare rivoluzioni che non avverranno, se non per un istante, per un momento, nell'impeto che ha fatto, insieme con la logica, d'ogni uomo un adolescente:

L'adolescenza è un modo di essere riconosciuto da educatori e sociologi, ma negato da famiglia e genitori. Per parlare da specialista, direi che lo svezzamento affettivo, il sopraggiungere della pubertà, il desiderio d'indipendenza e il complesso d'inferiorità sono segni caratteristici di quest'età. Basta un solo atto di ribellione e questa crisi viene giustamente chiamata "originalità

---

<sup>45</sup> François Truffaut, *La critica e i suoi peccati capitali*, «Film», 2, 1955.

giovanile". Il mondo è ingiusto, dunque dobbiamo sbrigarcela da soli: e si fanno i Quattrocento colpi<sup>46</sup>.

Forse è proprio questo ciò che il poeta voleva dire a proposito della rivista e dei suoi articoli: *il mondo è ingiusto* e la critica, dunque, deve sbrigarsela da sola.

---

<sup>46</sup> François Truffaut, *Tutte le interviste di François Truffaut sul cinema*, a cura di Anne Gillain, Gremese Editore, Roma 2005, p. 57.

### 3.3 Dell'arte e di certi deliziosi errori

In questo fascicolo, prezioso ed elegante come sempre, un orizzonte di gusto estremamente largo, ma estremamente coerente, ha accostato alcune riproduzioni di opere di Baj (del '55 e del '56) una tavola della Levi Montalcini, accompagnata dall'acuta presentazione di Galvano per la personale torinese della pittrice (ottobre '56)<sup>47</sup>

Abbiamo scelto in questa sede di accorpare due articoli sanguinetiani a proposito del medesimo tema: la pubblicazione di due fascicoli dei *Documenti d'arte d'oggi*, volumetti di straordinaria rilevanza storico-artistica pubblicati dalla George Wittenborn Inc. di New York. I volumi contenevano, tra le altre, opere di tutta quella generazione di artisti che crebbero nel vivaio dell'arte concreta milanese, si pensi al grafico Gianni Monnet, allo scultore Emilio Scanavino, al filosofo e pittore Gillo Dorfles, all'illustratore Sergio Dangelo, al designer Bruno Munari, ed ai pittori Mauro Reggiani e Lucio Fontana. Sanguineti, attento conoscitore e curioso spettatore dell'arte contemporanea, certamente non rimane indifferente ad una pubblicazione tanto pregiata, conservando però alcune perplessità:

I "documenti" riaprono, nel modo più diretto e più efficace, in effetti, la difficile *quaestio* dell'arte d'oggi, la ripropongono nei suoi termini più immediati, così che quel tanto di *raccolta araldica* che si ritrova nel fascicolo è per sé atto critico e problema urgente, e se non tocca individualmente che pochi dei collaboratori, pare tuttavia ostinatamente diffondersi come aura comune e non facile da determinarsi. I "documenti" qui raccolti valgono dunque in primo luogo come uno specchio in cui è bene che l'uomo d'oggi contempi l'immagine di sé e del proprio mondo, e si apra, in un colloquio sincero, ad una qualche domanda morale.

Ma inconsciamente quella domanda l'uomo d'oggi se la è posta: perché nel confrontarmi con queste opere, di questi artisti non mi resta che un senso vago, profondo e dolcissimo d'insoddisfazione? Vale una raccolta di "oggetti" a spiegare e riassumere le tensioni numerosissime della nostra contemporaneità? Cosa ce ne facciamo del *Viaggio minimo* di Giò Pomodoro e che farne, in fondo, dei versi di Roberto Sanesi? Sanguineti non ha dubbi, nel semplice aver generato un problema, un errore, in qualche modo, l'operazione editoriale ha avuto successo e pare rimanere della stessa opinione anche qualche tempo dopo:

---

<sup>47</sup> Edoardo Sanguineti, *Segnalazione di "Documenti d'arte d'oggi" (1956-57)*, «il verri», 3, 1957, pp. 120-121. Ora in *Edoardo Sanguineti e il gioco paziente della critica*, cit. pp. 71-72.

Per l'edizione dello scorso anno dei "Documenti" del MAC parlammo di un certo sentore, e non troppo remoto, a dire il vero, di «raccolta araldica», ed esortavamo chi leggeva a partecipare a certe nostre perplessità e insoddisfazioni, parlando precisamente di «un qualche sentimento di delizioso e di squisito errore». Qualcosa di simile dovrebbe ripetersi per questo volume<sup>48</sup>.

Il poeta ammonisce per la seconda volta il fascicolo, con le medesime parole, perché medesimo è l'errore da cui sono scaturite. Si cita apertamente il manifesto di Piero Manzoni *Per la scoperta di una zona di immagini*, che domanda agli artisti immagini assolute che siano perché è dato loro di essere totalmente a fianco ai precetti tutti opposti dell'arte nucleare di Baj e Dangelo, esperienza che, per quanto fosse non figurativa, mirava alla realizzazione d'una pittura segnica capace di rispondere alle *nuove forme dell'uomo*, cioè a quelle mutevolissime dell'universo atomico. Così questo intreccio d'interpretazioni e intenti tradisce il sopraggiungere d'una nuova età barocca, per quanto ben nascosta. Neobarocco è il rovescio stupefacente delle avanguardie, il compenetrarsi delle grandi illusioni nel loro contrario che apparentemente completandole invero le scinde. Gli artisti abbandonati alle presunzioni esegetiche dei critici e dei curatori si stanno muovendo silenziosamente verso l'abbandono dei loro linguaggi usuali, verso una comunicazione sempre più vicina al grado zero, sempre più imperniata sul lemma. Centoventisei quadri bianchi nello studio di Manzoni, due pareti stuccate alla personale di Paolini, uno o due tagli sulle tele di Fontana ed il tripudio neobarocco del contemporaneo esplode in ogni dove:

Ci arresta, improvvisa e persuasiva, una battuta di Gischia, qui registrata dal Santi: «Il pittore non sceglie quello che vuole fare, egli sceglie quello che non vuole fare». Ebbene si ha davvero la conclusiva impressione, a libro chiuso, che il repertorio del linguaggio pittorico, per forza di esclusioni, appunto attraverso quella medesima brama apparente di sempre più vaste conquiste tecniche e formali, quali noi quotidianamente verificiamo nelle opere degli artisti, venga restringendosi in misure sempre più coatte e concluse, e che infine tali artisti, sempre meglio consapevoli nelle loro scelte negative, [...] siano prossimi ad incontrarsi, pur muovendo dalle più diverse zone della coltura d'oggi, e attraverso le strade più discordi, in un centro solo, di solenne e sconsolato silenzio.

---

<sup>48</sup> Edoardo Sanguineti, *Segnalazione di "Documenti d'arte d'oggi" (1958)*, «il verri», 4, 1958, pp. 125-130. Ora in *Edoardo Sanguineti e il gioco paziente della critica*, cit. pp. 79-83.

### 3.4 La casa di Arlecchino

Qualcuno, forse, vorrà cedere un giorno a questa facilissima tentazione: vorrà spiegare lo scrittore Gavazzeni nei termini stessi in cui egli ebbe a spiegare una volta [...] lo scrittore Barilli, «di vocazione e di natura impetuose»; e potrà documentarsi così: «con il 1949 Gianandrea Gavazzeni ha abbandonato la composizione per dedicarsi soltanto alla saggistica e alla direzione d'orchestra...». E quel qualcuno avrà forse anche la maliziosa volontà di portare la trascrizione del contrappasso sino ai suoi termini estremi, un poco crudelmente, come il caso viene implacabilmente a suggerire: «debole e incerto in lui il musicista<sup>49</sup>...».

Gianandrea Gavazzeni nasce a Bergamo nel 1909. Studia pianoforte e composizione nei conservatori di Roma e Milano sotto la guida di Renzo Lorenzoni e Vincenzo Ferroni. Inoltre, Ildebrando Pizzetti, che insieme a Respighi, Casella e Malipiero faceva parte di quella che veniva detta *Generazione dell'80*, sarà suo insegnante e mentore. Le sue composizioni spesso rievocano gli ambienti e gli abitanti di una Bergamo idealizzata (si pensi ai *Canti per Sant'Alessandro* oppure al *Concerto bergamasco per orchestra*) e ricordano, fin troppo spesso, le musiche del maestro Pizzetti. Così con il 1949 Gianandrea Gavazzeni ha abbandonato la composizione per dedicarsi soltanto alla saggistica e alla direzione d'orchestra, anche perché, per sua stessa ammissione, certe sue opere sembravano troppo enigmatiche agli occhi del pubblico incapace di cogliere la chiave di quel *metaforico vocabolario*. Di vocazione e di natura impetuose, come direttore si formò soprattutto osservando le prove scaligere di Arturo Toscanini. Ebbe una carriera musicale di straordinaria rilevanza dirigendo nei più importanti teatri del mondo i più grandi talenti: dalla Callas alla Stella, da Hristov a Bergonzi. Come scrittore Gavazzeni fu letterato raffinatissimo e puntuale, si concentrò nella saggistica musicale e nella scrittura di splendidi diari. *La casa di Arlecchino*, uscito per Ricordi nel 1957 all'interno della collana «Le voci» è appunto un libro di ricordi, qualcosa più che un diario. Sanguineti, infatti, non si addentra nel volume, non ci lascia intravederne il contenuto, lo lascia intonso con riverenza. Spende l'intero suo pezzo a trattare del Gavazzeni musicista e a ricercare affannosamente la chiave di quel *metaforico vocabolario*, che fu propria del compositore prima ma che adesso va ricercata nello scrittore. Sanguineti parla di «destino lombardo», di luoghi dai quali «forse non si sarebbe mai dovuti partire», perché un'unica legge degli uomini ha sancito che non si dovrebbe «mai passare il nostro limite», non ci spettano più le infinite distanze, i viaggi immani degli antichi miti, esiliati dalla nostra stessa cultura, restiamo in disparte coi *Faust* e le *Mélisande*. Risulta impensabile credere debole e incerto in lui il musicista, Gavazzeni resta, disperatamente compositore perfino nella stesura di questo suo memoriale irregolare. Del musicista gli restano la ricerca d'un linguaggio altro

---

<sup>49</sup> Edoardo Sanguineti, *Recensione a G. Gavazzeni, La casa di Arlecchino. Prose, memorie e un dialogo, «il verri»*, 3, 1958, pp. 110-113. Ora in *Edoardo Sanguineti e il gioco paziente della critica*, cit. p. 73-78.

e assoluto e tutta quella letteratura musicale che lo aveva formato. Il grande limite dello scrittore Gavazzeni è però sempre ben visibile: egli nella scrittura s'inorgoglisce e si rifugia, debole e incerto in lui è probabilmente il prosatore. Sanguineti chiosa benissimo quando sottilmente allude al fatto che di tanto *destino lombardo* non resti che una timida *disposizione lombarda*. Così il poeta conclude, citando quel magnifico episodio raccolto nel volume *Ultime lettere da Stalingrado*, che vede un pianista mutilato suonare l'*Appassionata* di Beethoven per le giovani reclute mentre il suo teatro sono le strade d'una città dilaniata. Questo perché andando ben oltre le frontiere della letteratura, spingendosi nell'equivoco che tutto parifica: diari e romanzi, missive e poesie, esistono, al di là del Gavazzeni, esempi in cui tale equivoco «è stato ben altrimenti scontato e redento».

## 3.5 Bertolucci, Costanzo e le antologie

### 3.5.1 Attilio Bertolucci, *Poesia straniera del Novecento*

Il giorno in cui un moderno menante di Parnaso riprenderà la penna in mano con una nuova invenzione di metafore e sotto scherzi di favole, due ragguagli porrà in testa alle sue nuove centurie: nell'uno, per certo, discorrerà di quel eccesso di preziosa eleganza tipografica, che oggi sempre più guida quelli che erano libri, un tempo [...], a trasformarsi [...] in oggetti di arrendamento; [...] nell'altro affronterà il tema della infrenabile moltiplicazione delle antologie «Dimostra Apollo come, sempre più diffondendosi l'arte della crestomazia, l'arte della crestomazia per contro sempre più si perda»; o qualcosa del genere<sup>50</sup>.

In questo articolo Sanguineti, mal volentieri, recensisce il volume di Attilio Bertolucci *Poesia straniera del Novecento*, uscito nel 1958 per i tipi di Garzanti (e non nel 1953 come viene erroneamente riportato in *Edoardo Sanguineti e il gioco paziente della critica* e da altre fonti). Quello di Bertolucci è un libro che, fin dalla sua nota introduttiva, indispettisce il poeta già gravato dal peso della mole enorme di antologie che andava moltiplicandosi in quegli anni di mese in mese:

Non sarà, questa del Bertolucci, quella che farà traboccare il vaso; né si parla per questa in particolare, poiché il discorso, ben inteso, va in là. Ma l'occasione del Bertolucci non è nemmeno un pretesto, poiché già ci vengono i brividi leggendo che «il panorama purtroppo (sic) non comprende la poesia dell'Estremo Oriente, dell'Africa, dell'Australia, di certi paesi europei» (o delle terre antartiche, ad ogni bon conto), e vedendo il raccoglitore preoccupato di non essere arrivato dappertutto (l'espressione è sua), e che avrebbe dovuto farlo (dice), e questo perché «la poesia è una, l'arte è una»: il che potrà dimostrarsi (posto che sia vero) in modi molti e molti.

Difficile è commentare un testo in cui così chiaramente vengano messe su carta le opinioni stesse d'un critico. Nel testo di Sanguineti vi è un proliferare quasi batterico delle parentetiche, l'autore penetra nel suo stesso testo, si rivela. Questa volta, ben più di altre, riusciamo ad intravedere l'antipatia del poeta nei confronti del testo che si trova ad analizzare; per la prima volta, così chiaramente, intravediamo il fastidio da cui ogni ragionamento critico è scaturito:

---

<sup>50</sup> Edoardo Sanguineti, Recensione a *Poesia straniera del Novecento*, a cura di Attilio Bertolucci, «il verri», 1, 1959, pp. 83-84. Ora in *Edoardo Sanguineti e il gioco paziente della critica*, cit. pp. 86-88.

Le valanghe si consumano da sole (non senza danno, talvolta, dei luoghi ove si esercitano), e libri presuntuosi, organizzati come questo, intorno ad una cosa incerta, impropria, illegittima nozione, si consumano da soli, per saturazione di mercato. La nota introduttiva di Bertolucci, se spaventa, non riesce ad indignare: *excusatio non petita*, come la definisce sorridente chi la firma.

Il valore intrinseco di questo articolo è da ricercarsi nel suo prestarsi, quasi completamente, al ruolo di manifesto. Sanguineti dichiara i propri intenti nel negativo di ciò che non tollera. Il commento all'opera di Bertolucci è, prima di tutto, un commento alla situazione culturale contemporanea. Il poeta denuncia le ipocrisie, i brogli e le miserie di certe operazioni pseudo-culturali e di tutta quella *intelligènzia* che nelle sue compiaciute aperture cosmopolite altro non riesce a denunciare se non il proprio irremovibile, nauseabondo e stanco provincialismo:

Ma noi siamo a questo punto con Didimo, buon crestomante e padre di ogni crestomazia («degli autori ch'ei credeva degni d'essere studiati, aveva tratte parecchie pagine, e ricucitele in un solo grosso volume»), il quale «destinava a tavola rotonda con persone di varie nazioni», ma «se taluno (come oggi s'usa) professavasi cosmopolita, egli si rizzava senz'altro». Ebbene, questo poetico cosmopolitismo da antologia, in questo poetico convivio, guasterebbe a Didimo ogni poetica digestione.

### 3.5.2 Mario Costanzo, *Studi per un'antologia*

«Senso della misura, prudenza, istintiva cautela. Di che dunque si parla? Dei poeti della quarta generazione, dei più probabili, dei più suggestivi. E si parla di quel che vi ha di comune tra le voci diverse<sup>51</sup>». Di questo tratta il volume *Studi per un'antologia* del critico e poeta Mario Costanzo uscito per la casa editrice Scheiwiller nel 1958. Mario Costanzo, nato a Roma nel 1925, nel 1953 esordisce con una raccolta di liriche intitolata *Diario* e pubblicata nella collana «Insegna del Pesce d'Oro». Già da questa sua prima ed ultima prova di poeta è possibile ravvisare il segno di una profonda ed inquieta religiosità. Nel 1967 incomincia ad insegnare storia della critica presso l'università La Sapienza occupandosi principalmente di alcune delle figure più importanti della nostra letteratura, tra i tanti: Campana, Boine, Sbarbaro e Rebora. Questo il primo commento di Sanguineti ai suoi *Studi*:

Non basterà discorrere di un rozzo contenutismo, per questi *Studi* (e rozzo, si intende subito, è soltanto un modo di dire: la pagina del Costanzo è scaltra ed educata, come è tonda la coscia di Giunone, per esprimerci poeticamente: «quel tanto che mi dà tormento»), soprattutto poi non converrà: di quale arido formalismo, che si ferma al come e non si chiede il perché ultimo non saremmo noi accusati, noi che già (felicitemente in compagnia di «tal Arbasino») siamo compresi tra quella «gente che non conta: neanche per la formazione di un *humus* letterario, di una corrente del gusto».

Sanguineti accoglie così nella sua recensione il libro del post-strutturalista Costanzo, dandoci l'occasione di ritrovare quei modi che avevano caratterizzato il precedente articolo. Le parentesi, nuovamente, si moltiplicano ma, questa volta, le ragioni, per quanto avvicinabili, sono diversissime. Se nel caso di Attilio Bertolucci Sanguineti ci è sembrato quasi istintivo, quasi spontaneo (benché abbiamo assodato che la vera critica «è sempre stata internazionale, e mai assolutamente individuale»), questa volta invece ci pare più lucido e più strutturato. Il poeta certamente risponde prima di tutto ad un'offesa, ad un affronto ma, guardando più a fondo, possiamo notare come la difesa di Sanguineti non sia assolutamente uno stratagemma per divincolarsi dalla lotta e rimanere, coi suoi sodali impunito e senza colpe:

Meglio sarà dunque osservare che ogni generazione ha i critici che si merita, e che questa quarta, ad ogni modo, lo ha proprio trovato nel Costanzo, meglio che altrove, il suo interprete buono. Perché, intendiamoci i nomi, noi, non li sceglieremmo diversi: anche noi, se proprio dovessimo

---

<sup>51</sup> Edoardo Sanguineti, Recensione a Mario Costanzo, *Studi per un'antologia*, «il verri», 1, 1959, pp. 91-93. Ora in *Edoardo Sanguineti e il gioco paziente della critica*, cit. pp. 89-93.

puntare *per una antologia*, punteremmo su Risi, Orelli, Erba, Pasolini, Guidacci; e la discordia, al più, potrebbe avere principio con i nomi dei minori, con l'*humus*, appunto.

Ed è proprio dopo questa pacata rincorsa che il poeta si lancia con sapiente ferocia contro il critico. Accusato il colpo, medicate le poche e lievi ferite, Sanguineti torna sul campo di battaglia. A determinare il valore di uno scontro sono le ragioni che lo innescano e giuste sono quelle del genovese che, in uno slancio impensabile per le passate sue prove di recensore, lo spingono a difendere Pier Paolo Pasolini. Sanguineti parlerà per Pasolini additandone, con un'espressione tanto cruda quanto puntuale, la *violentata grandezza*:

Ma quando il critico aggredisce Pasolini lo schema non opera altrettanto bene e si rende necessaria, immediatamente, una ricca falsificazione di documenti (anche se, ad un tempo, per l'ovvio rancore tra segreto e palese, verso la repugnante materia, la musa del Costanzo detta, con nero inchiostro, le più vive pagine di tutto il volumetto). Ora, non siamo precisamente noi i lettori più indicati a restaurare la violentata grandezza del Pasolini poeta dalle deformazioni della critica pietista: al contrario! [...] Ma ci piace osservare (e questo è infine il merito del Pasolini, nella cronaca letteraria dei nostri giorni o della sua generazione), ancora una volta, che la funzione della poesia è quella di rompere le cristallizzazioni "reazionarie" poetiche e critiche; che infine, in altri termini, Pasolini (il quale è riuscito, bene o male, a contare, e a cantare per tutti) deve provocare, prima o poi il deragliamento di tutti i Costanzo e, con questi, di tutta una generazione, poetica e critica.

Il deragliamento è inevitabile, è questo il senso ultimo dell'articolo sanguinetiano. Risulta assai semplice, dato questo per assodato, interpretare quanto resta dell'articolo. Il poeta denuncia l'abitudine al silenzio dei suoi "colleghi" sempre fin troppo disposti a tollerare le angherie di certi critici di poca onestà o, più probabilmente, di poco talento. Così nelle parole di Sanguineti ci sembra di rivedere il poeta ed editore americano Lawrence Ferlinghetti che amava ricordare a chi gli chiedesse dei suoi critici che di loro nessuno era capace di grandi capolavori:

Ma in parte. Perché se al Costanzo non possono legittimamente attribuirsi le colpe dei coetanei (largamente intendendo), se i critici (per definizione?) non portano pena, possono però legittimamente attribuirsi le colpe di queste coscrizioni specifiche, così condotte come condotte sono, di fronte alle quali egli era perfettamente libero; e se, per contro, ai poeti non possono attribuirsi le violenze esegetiche del Costanzo, sta di fatto (eccettuato quel che vi era da eccettuare, come si è pur detto), che a tali dolci violenze questi poeti erano e sono anche troppo docilmente disposti.

Dunque, termina la nostra breve trattazione dell'argomento antologico. Abbiamo intravisto due nuove sfumature dell'atteggiamento critico del poeta genovese, sfumature utili a comprendere lo spessore di una figura della complessità di Edoardo Sanguineti.

Procederemo muovendoci nelle ultime sue pubblicazioni per «il verri» ma con uno sguardo rinnovato: l'autorità del nostro è oramai consolidata. Parafrasando una lirica del poeta abbiamo, finalmente, messo un minimo di senso in questa sua preistoria.

### 3.6 La realtà nel *Decameron*

Di una «indagine di carattere sperimentale» che avvicina il testo del *Decameron* «da molteplici lati», di una «osservazione ripetuta da angoli visuali via via diversi», discorre il Getto nella *Premessa* al suo ultimo studio, e spiega che la sua ricerca «si attua non già imponendo determinati schemi all'opera, ma al contrario, rispettandone la configurazione e seguendone il progressivo comunicarsi al lettore<sup>52</sup>».

Il volume qui, benignamente, recensito da Sanguineti è *Vita di forme e forme di vita nel "Decameron"* del professor Giovanni Getto (tra l'altro insegnante del poeta) uscito per i tipi di Petrini nel 1958. Quella che abbiamo davanti è forse la più acritica delle produzioni sanguinetiane sulle quali abbiamo messo mano. Infarcito, come pochi, di citazioni dal recensito questa sorta di panegirico si apre individuando il tema fondamentale dell'opera di Getto:

Il centro vero del libro è facilmente individuabile: esso si ritrova (anche per aperta dichiarazione dell'autore) nella denuncia di quel «ritmo sentimentale» che nasce presso il Boccaccio dalla «contemplazione appassionata dei limiti e degli ostacoli che, dalla vita (natura e fortuna), sono posti all'uomo che quei limiti e quegli ostacoli subisce e affronta».

E prosegue:

La poesia del Boccaccio è dunque «poesia dell'umana iniziativa per il trionfo del proprio utile o della propria intelligenza o della propria virtù», è «lirico dramma dell'umano agire nel gioco con i limiti e le sollecitazioni che la sorte e gli altri uomini entro la trama complessa dei rapporti sociali, propongono».

Resiste ben poco di interessante da snocciolare in questo cercato, come dimostra una lettera dell'1959 a Luciano Anceschi in cui Sanguineti scrive «Vuole che prepari una nota per il "Verri"? Lo farei volentieri per lei e per Getto<sup>53</sup>», e, fin troppo, esteso riassunto di un'opera teoretica. Le interpretazioni del poeta, se così è possibile definirle, sono più che mai evidenti ed assolutamente non problematiche data la loro natura per nulla esegetica:

---

<sup>52</sup> Edoardo Sanguineti, Recensione a G. Getto, *Vita di forme e forme di vita nel "Decameron"*, «il verri», 3, 1959, pp. 69-73. Ora in *Edoardo Sanguineti e il gioco paziente della critica*, cit. pp. 94-101.

<sup>53</sup> Edoardo Sanguineti, *Lettere dagli anni Cinquanta*, a cura di Niva Lorenzini, De Ferrari, Genova 2009, p. 159.

E ci ritroviamo ancora una volta di fronte a quella «sperimentalità» di indagine che sottolineavamo in apertura e che adesso sentiamo o almeno sospettiamo, veramente congiunta alle resultanze dell'inchiesta condotta nel volume. Ci ritroviamo, insomma, di fronte al superamento, non tanto delle singole proposte, delle singole voci della storia critica del *Decameron*, ma di pronte a un superamento prospettico, che chiude, con la catena dei denunziati aspetti parziali e del loro ambizioso proporsi esclusivo, l'anello di un intero modo di ricerca.

Sanguineti, di qui a breve, muoverà la sua prima, sola e certamente timidissima critica alla produzione di Getto:

La formula che il Getto propone è sì assai più comprensiva delle precedenti, ma quanto acquista in estensione, in dilatazione, perde poi in profondità, e dove non deforma, con violento ritaglio e con rigido arbitrio viene poi troppo scarsamente ad informare e che finalmente se essa può abbracciare tutto ciò che vi è di sincero e di positivo nel mondo del Boccaccio, non viene poi a stringere tutto con sicura fermezza.

È ovviamente la materia, e solo in questo caso, ad essere in difetto perché troppo vasta da afferrare completamente, perché impossibile da imbrogliare nelle pagine di un solo volume o di una sola ricerca. Sanguineti poi continua la sua trattazione andando ad individuare quali siano gli strumenti ed i risultati del lavoro del critico di Ivrea:

Risulta così evidente il motivo per cui lo «sperimentalismo» esegetico del Getto viene ad insistere in primo luogo sopra le «componenti espressive» del testo, sopra i rapporti di «struttura» e «linguaggio», sopra i modi concreti della «composizione» di una singola novella o di una intiera giornata, come denuncia lucidamente l'indice stesso dei diversi capitoli.[...]E questa «esperienza», qui gustata inizialmente nell'area sua più larga, è tale da poter accogliere, a nostro giudizio, determinazioni anche più dense e più puntali di quella «realtà» a cui si rivolge: è proprio la «realtà sociale», a cui il Getto tante volte si richiama, quella che può restituire alla determinatissima «arte del vivere» che il Boccaccio celebra, il suo profilo inconfondibile, il suo inoblialle sapore.

Ci avviamo adesso verso le conclusioni. In cui il poeta va ad affermare l'assoluta rilevanza, nella storia della critica al Boccaccio, di questo ambiziosissimo studio:

Ma la storia della critica al *Decameron*, si svolga nel senso che noi abbiamo progettato, o proceda poi per altre e più remote vie, passa oggi, indiscutibilmente, per questo volume, e vi trova uno di quei punti fermi, di quelle stazioni sicure, in cui, come abbiamo ripetutamente osservato, superamento dialettico e allargamento metodologico si congiungono in un equilibrio assolutamente esemplare.

Ed in quel «assolutamente esemplare» ci sembra d'avvertire l'eco indistinta di quell'epistola di Plinio: *Sollemne est mihi, domine, omnia de quibus dubito ad te referre. Quis enim potest melius vel cunctationem meam regere, vel ignorantiam instruere?*

### 3.7 Altri argomenti

In un libretto divulgativo (un *Profilo della pittura moderna arida modo pumice expolium*), che un assai noto critico d'arte offre all'«uomo della strada», e che mantiene effettivamente la promessa inaugurale di «offrirgli una prima traccia dentro il fitto panorama degli artisti e dei movimenti del nostro secolo», senza altra ambizione che non sia quella di una onesta chiarezza e di una intelligente cordialità didascalica, si legge tra l'altro un assai curioso argomento apologetico<sup>54</sup>.

Questo articolo, apparso sul terzo numero di «il verri» del 1959 e collocato all'interno della rubrica *Diario minimo* curata dall'amico Uberto Eco, tratta dell'opera del critico d'arte milanese Marco Valsecchi *Profilo della pittura moderna*. Il trattato, stampato in quello stesso anno e poi più volte riedito dall'editore Garzanti, ben si presta allo spazio atipico del semiologo e Sanguineti ne sa trarre un'occasione. Più precisamente l'occasione di trattare dell'annoso problema del mercato dell'arte che viene ben riassunto da questo aneddoto sanguinetiano che andiamo adesso a riassumere: un ricchissimo armatore (che a seguito di una ricerca abbiamo dedotto essere, con tutta probabilità, il greco George Embiricos, poiché il poeta non ne cita il nome) avrebbe acquistato tra il 1958 ed il 1959 un quadro di Gauguin per l'esorbitante cifra di centoventi milioni di franchi, quadro che nel 1890 si sarebbe potuto acquistare per soli mille franchi:

«L'uomo della strada», credibilmente, non ignora che sono 3 centinaia di milioni (e gli armatori – greci e no – plurimiliardari) a fare la storia. Ma meschino lui (e vedi qui il segno dei tempi) se la retorica dei milioni (e degli armatori) sostituisce la persuasione della storia (anche soltanto come cauto appoggio propedeutico); se cioè, anche in sede di pittura contemporanea, il ricco armatore è ormai postumo mecenate ma tempestivo persuasore, *el mejor alcalde*<sup>55</sup>.

Ciò di cui Sanguineti si preoccupa è stabilire se e quanto la complicità del critico che, tal volta, non si comprende se si creda più innocente del lettore o ancor più machiavellico dell'armatore, sia effettivamente volontaria. Marco Valsecchi, quasi compiaciuto dell'affare del ricco è davvero *el mejor alcalde* o è lo stesso armatore ad essersi trasformato in un arbitro della rilevanza artistica? In questo scritto il poeta si rifà evidentemente a quanto è riportato nel capolavoro dell'economista americano Thorstein Bunde Veblen *Teoria della classe agiata. Studio economico sulle istituzioni*, in cui si tratta primariamente del fenomeno dell'ostentazione capitalistica visto come segno della

---

<sup>54</sup> Edoardo Sanguineti, *Nuovi Argomenti*, in *Diario minimo*, «il verri», 3, 1959, pp. 134-135. Ora in *Edoardo Sanguineti e il gioco paziente della critica*, cit. pp. 102-103.

<sup>55</sup> Citazione alla commedia di Lope de Vega *El mejor alcalde, el rey* pubblicata per la prima volta nel 1635 dopo la morte dell'autore.

totale dipendenza di quella che il sociologo chiamava la *classe del dolce far niente* dalla classe lavoratrice che, prima o poi, avrebbe condotto naturalmente la forza lavoro a sottrarsi al giogo dei padroni. Dunque, con Sanguineti e con Veblen, ci sembra adesso opportuno domandarci esattamente quale sia il peso ideologico dell'economia estetica e quale il prezzo che «l'uomo della strada» dovrà pagare, incolpevole o quasi, per tutto questo.

### 3.8 La tutela del paesaggio

Secondo, brevissimo articolo che Sanguineti pubblica nella rubrica di Umberto Eco *Diario minimo*. Il contributo del poeta si limita al rivelare che la citazione che seguirà alle sue parole proviene da un articolo del 31 luglio 1959 apparso sulla quinta pagina del giornale «La Stampa» intitolato *Medici mobilitati per impedire epidemie a Napoli che rimane ancora priva d'acqua* e redatto dal giornalista Crescenzo Guarino:

270 famiglie di baraccati si trovano sul soffitto del gigantesco Albergo dei Poveri in piazza Carlo III. Le hanno tolte da rioni dove presentavano un indecoroso spettacolo sotto gli occhi dei passanti e soprattutto dei turisti, trasferendole in alto, oltre il settimo piano, su quel palazzo ove, simili a lumache che non possono abbandonare il loro guscio, queste famiglie sono andate portandosi dietro le loro baracche. Adesso nessuno le vede più, eccetto i passeggeri degli aerei<sup>56</sup>.

Per usare un'espressione cara a Guarino i senza-tetto vengono ridotti a *senza-tutto* per il bene del pubblico decoro ed intanto il comune e lo stato stanno in silenzio. Umilmente Sanguineti si fa portavoce e questo è, senz'altro, un indubbio giudizio di valore.

---

<sup>56</sup> Edoardo Sanguineti, *Tutela del paesaggio*, in *Diario minimo*, «il verri», 4, 1959, p. 141. Ora in *Edoardo Sanguineti e il gioco paziente della critica*, cit. p. 104.

### 3.9 La tragedia dei Landolfi

Il Landolfo di Landolfi, ad ogni buon conto, anche dall'interno del suo dramma, spinge alla stessa consapevole conclusione:

Che cosa ho fatto? Cosa detto almeno?  
In parole infeconde, torve e fosche  
Ho sperduto, consunto il corto nervo.  
Dove l'atto che incide e che è proficuo  
A sé non ad altri, dove, ancora,  
La parola che illumina e che guida?  
No: confuse parole, a quegli stesso  
A quel me stesso che le pronunciava...

Al tono classico gioverà l'iscrizione del tormento psicologico ed etico del personaggio nella prospettiva dell'accidia dantesca:

Fui tristo nella dolce aria che il sole  
Fa lieta, avendo dentro pigro fumo:  
Peccato abominoso più che tutti<sup>57</sup>.

«La stessa consapevole conclusione» dice Sanguineti e ricorda, principalmente, la coppia di racconti landolfiani: *I due figli di Stefano* e *La mattinata dello scrittore*. Entrambi i racconti vennero pubblicati dallo scrittore di Pico nella raccolta *Mezzacoda*, che sulle pagine del quinto numero del 1959 de «il verri» viene invece titolata erroneamente, ma l'errore è così deliziosamente perpetrato che pare irrealistico trattarsi di un semplice refuso redazionale, *Malacoda*:

Con quel furore e con quella tempesta

---

<sup>57</sup> Edoardo Sanguineti, Recensione a T. Landolfi, *Landolfo VI di Benevento*, «il verri», 5, 1959, pp. 86-88. Ora in *Edoardo Sanguineti e il gioco paziente della critica*, cit. pp. 105-108.

ch'escono i cani a dosso al poverello  
che di sùbito chiede ove s'arresta,

usciron quei di sotto al ponticello,  
e volser contra lui tutt' i runcigli;  
ma el gridò: «Nessun di voi sia fello!

Innanzi che l'uncin vostro mi pigli,  
traggasi avante l'un di voi che m'oda,  
e poi d'arruncigliarmi si consigli».

Tutti gridaron: «Vada Malacoda<sup>58</sup>!»

Sanguineti, magari inconsciamente, magari per errore, accosta la figura di Tommaso Landolfi a quella del primo e più dotto dei Malebranche ed il fatto, per quanto venga spesso ignorato, è, almeno in questa sede, da tenere in considerazione:

Ora io non so fino a che punto, alla genesi di Landolfo VI di Benevento, abbia presieduto anche la volontà ironicamente polemica di dimostrare che c'è ancora chi sa scrivere una tragedia in versi nella linea dell'Adelchi (o più propriamente della Cena delle Beffe), così come il protagonista della novella voleva dimostrare ai suoi confratelli “che c'è ancora grazie a Dio chi sa fare un sonetto bello e buono, alla maniera antica”, ma è certo che “l'abisso di disperazione” in “tono classico” è la giusta misura del mondo intenzionale di Landolfi, in genere, e particolarmente nell'atto in cui si accinge ad evocare, se non proprio “un suo remoto e pressoché mitico antenato”, come il poeta drammatico de I due figli di Stefano, l'ultimo racconto di *Malacoda*, un suo arcaico quasi omonimo.

Malacoda è il diavolo che trae in errore Virgilio, quello che indica, falsamente, ai due poeti la strada per la bolgia successiva e, soprattutto, quello che affida ai pellegrini una scorta di dieci diavoli:

«Tra'ti avante, Alichino, e Calcabrina»,  
cominciò elli a dire, «e tu, Cagnazzo;

---

<sup>58</sup> Dante Alighieri, *Inferno*, canto XXI, vv. 67-76.

e Barbariccia guidi la decina.  
Libicocco vegn' oltre e Draghignazzo,  
Ciriatto sannuto e Graffiacane  
e Farfarello e Rubicante pazzo<sup>59</sup>.

Così è tutta nella precisa accidia di Malacoda quell'inerzia che popola la produzione di Landolfi e che Sanguineti dice, addirittura, peccaminosa. L'esito tragico è sempre nell'angoscia e non può essere diversamente per questo *Landolfo VI di Benevento* stampato nel 1959 per l'editore Vallecchi di Firenze. La tragedia in endecasillabi sciolti di Tommaso Landolfi rievoca, nelle vette che cerca di raggiungere e di tradire nel medesimo tempo, la parlata del diavolo che vuole essere savia ed elevata risultando invece, nel suo incedere, inconsapevolmente goffa e beffardamente priva di senno. Sanguineti conclude ricordando da dove sia nato il problema Landolfi. Il caso è quello di uno scrittore che denuncia a gran voce la dipartita del linguaggio naturale, del nostro naturale stupore ed afferma con avvilita certezza che non ci è più permesso parlare o cantare, senza quell'arte che giustifichi e colmi questo nostro vuoto di significato e di senso.

---

<sup>59</sup> Ivi, canto XXI, vv. 119-123.

### 3.10 Un «Caffè politico e letterario»

Era opinione del reverendo Lorenzo Sterne parroco in Inghilterra: «che un sorriso possa aggiungere un filo alla trama brevissima della vita». Ed era opinione che il Foscolo, come è noto, in persona di Didimo Chierico e propria, condivideva largamente. Che un sorriso possa aggiungere un filo alla trama lunghissima della letteratura è opinione di Giambattista Vicari (che noi, con le debite proporzioni, condividiamo), ed è opinione difesa, tra l'altro, con quella svelta e viva rivista mensile che è il romano “Caffè politico e letterario”<sup>60</sup>.

La rivista «Il Caffè» prima mensile e poi bimestrale è stata senz'altro una delle operazioni editoriali più interessanti del nostro Novecento. Nata in risposta all'affermarsi del neorealismo dal giornalista ed editore ravennate Gianbattista Vicari (tra l'altro primo in Italia a pubblicare le opere di Ezra Pound) la rivista uscì per la prima volta nel marzo 1953 con il titolo «Venerdì il Caffè» venne primariamente diretta da Giorgio Capuano e dallo stesso Vicari sotto lo pseudonimo di Romeo G. Giardini per poi passare nel 1955 alla dichiarata direzione dell'editore emiliano con il nome di «Il Caffè politico e letterario»:

Tutti i vecchi termini critici si riconfermano attuali, ma la forza d'urto è proprio qui, nel sottolineare ostentatamente sino a che punto sia antico l'«antico male»; come l'originalità è proprio qui, nel puntare sulle virtù e le possibilità della forma umoristica, facendo centro sulla dichiarazione: «ne sfugge il senso reale della vita, si ottunde quella libertà di percezione e di attitudini che crea l'umorismo».

Sanguineti individua in Giambattista Vicari una delle poche personalità in Italia ad aver saputo respingere, nel suo operato, le tentazioni sofistiche della cultura accademica pur senza tralasciare il commento e la trattazione piena delle contraddizioni enormi della nostra epoca. Contraddizioni che non si possono certamente risolvere nel solo campo della letteratura e del letterario ma che si frammentano e moltiplicano in problematiche stringenti di ordine etico, storico, sociale ed artistico ed è dunque corretto ed onesto sviscerarle per giungere al centro esatto del rompicapo, là dove ristagnano le tensioni di questo tempo:

La poetica della smorfia esplode nella celebre “pagina quarantotto” dell'ottobre 1957 (V,6), con l'opzione per «uno sperimentalismo conscio della sua continua provvisorietà, della sua funzione

---

<sup>60</sup> Edoardo Sanguineti, Recensione a “Il Caffè politico e letterario” anni I-VII, «il verri», 6, 1959, pp. 93-96. Ora in *Edoardo Sanguineti e il gioco paziente della critica*, cit. pp. 109-114.

relativa», che tenda «al rovesciamento delle convenzioni, al capovolgimento della norma passiva», che sia disposto anche «a concedere l'onore preliminare perfino all'artificio», a condizione che esso serva a una riorganizzazione letteraria, a un artificio che si imponga come «un momento iniziale», «l'avvio d'officina» per una «verità in movimento».

Di seguito ci pare essenziale, per comprendere, in questa tesi, quelli che saranno in fine i dubbi di Sanguineti, e si badi bene, dubbi sgorgati non dalla diffidenza ma dalla fascinazione per un'operazione tanto ardata ed allo stesso tempo problematica, inserire l'integrale di quella notissima pagina 48:

*Pagina 48, editoriale*

*Il Caffè* aspira a mantenere vivo, nel corpo del lavoro letterario, il ricambio degli schemi d'associazione estetica; e a reagire all'usura non soltanto delle formule, ma anche e soprattutto dei materiali che ogni epoca insistentemente predilige.

*Pur sentendo* viva la pressione degli oggetti, siamo convinti che l'unico modo autorizzato per arricchire il patrimonio ideale è, per gli scrittori, esclusivamente quello di rinnovare gli strumenti espressivi.

*Ci si propone* pertanto un'opera d'integrazione, e non di polemica nei confronti dei modi consueti, reagendo là dove appare evidente la ripetizione di temi e di modi, se non addirittura la cristallizzazione delle leggi e del repertorio grammaticali.

*Non c'è nessuna* ripugnanza per la "eresia didascalica"; ma c'è, sì, la ribellione all'uso delle idee in modo non letterario, alla tendenza a soddisfarsi di materiale che non sia divenuto anche linguisticamente plausibile - di un materiale che troppi aspirano a consumare al di fuori di ogni sua riduzione estetica.

*La via scelta* è quindi quella di un nuovo sperimentalismo, conscio della sua continua provvisorietà, della sua funzione relativa. Non possiamo prescindere dall'inserimento dei risultati meglio riusciti nel loro tempo storico; né aspiriamo ad una integrale separazione delle forme più nobili raggiunte, dal clima di cultura che ci avvolge. Ma vorremmo che la tradizione più viva e la presenza di certe direttrici culturali non inducessero mai alla pigrizia, allo schematismo, all'automatismo strutturale e di pensiero. La ricerca sperimentale tende al rovesciamento delle convenzioni, al capovolgimento della norma passiva.

*Vediamo chiaramente* i limiti di uno sperimentalismo che miri soltanto a rimescolare gli stessi elementi non vivificati dall'esperienza, le formule ormai inerti; ma siamo disposti a concedere l'onore preliminare perfino all'artificio, a condizione che esso serva a una riorganizzazione letteraria delle materie. E sia chiaro che l'artificio deve restare un momento iniziale: come l'avvio d'officina. Lo respingiamo come momento casuale e come limite. Lo assumiamo soltanto in

quanto sia valido a far scattare quel "tertium quid" - il *subdolo* valore estetico! - che deve sempre essere intermedio tra la conoscenza e l'azione, tra la percezione e la verità ultima, non ridotto ad azione e a verità assunte al loro estremo grado, rese evidenti *fuori* dell'interpretazione estetica.

*Vorremmo pertanto* che la ricerca dello scrittore - tesa a riempire le zone vuote del costume e del gusto a lui contemporanei - partisse da una tensione che gli consenta di collaudare ciò che sia artisticamente rigido e sordo. E qui potremmo ripetere che, pur senza negare le verità obbiettive e statiche, pensiamo ad una verità in movimento, che la letteratura deve sempre includere come una profezia, in cui la storia stessa, e la scienza, e la filosofia, e la religione medesime si accrescono, diventano dinamiche, e calate, e *ridotte* entro quell'autonoma sfera che è l'esperienza estetica.

*Aspiriamo, è chiaro*, ad un mondo che si trasformi sempre in linguaggio, e sollecitiamo un continuo tentativo di aggiornamento della parola che si atteggi in simboli continuamente imprevisi. È naturale che accettiamo, così, perfino il rischio della deformazione, della stilizzazione, perfino dell'arbitrio concettuale e formale.

*Le "finalità senza scopo"* non esistono, e non sono tali se almeno possono essere mediatrici, possono levitare continuamente le capacità dinamiche dello scrittore, e giovino ad anticipare altri valori più definitivi.

*Perciò diffidiamo* soprattutto del moralismo diretto, del patetico esplicito, del lirismo, che automatizzano l'ispirazione; e preferiamo generalmente indicare l'ironia, la comicità, la parodia, il grottesco, la ricerca dell'eccentrico - cioè le deformazioni: e non le più facili - come i più fecondi stimoli, per lo meno come i mediatori per giungere a significati e a prospettive perennemente nuovi. Ed è ovvio che l'adottare dei lieviti non significhi cibarsi soltanto di essi.

*Forse tutto ciò* sarà un modo soltanto cordiale ed esterno di rottura e di ricomposizione. Ma il sistema tocca motivi soltanto strutturali: la letteratura attinge la propria libertà fondamentale qualora disponga di un'assoluta spregiudicatezza di forme, necessaria - oltre tutto - anche alla sua libertà morale. Ricordiamo che l'abitudine ottunde la percezione: e non soltanto quella artistica<sup>61</sup>.

Sanguineti termina allora citando uno scritto della saggista e scrittrice Ornella Sobrero (fin dalle prime battute collaboratrice della rivista) uscito sul numero quarto del 1958 ed intitolato *Pagina quarantotto (intervento sulle dichiarazioni pubblicate sul n.6, 1957)*. Il poeta sottolinea così il fondo della questione: evitare che i propri propositi si trasformino in vizi. È dunque un augurio e non una condanna a chiudere l'articolo sanguinetiano:

Al "Caffè" (e non al "Caffè" soltanto, naturalmente) è aperta la possibilità (a voler evitare il rischio denunciato dalla Sobrero: «Cadere in ciò che si condanna») di insistere sopra una più viva coscienza ironica e critica e concretamente storica del reale, come è aperta (bisogna confessarlo)

---

<sup>61</sup> Anonimo, *Pagina 48, editoriale*, «Il Caffè politico e letterario», V,6, 1957, p.48.

la possibilità di un giuoco chiuso di intelligenza, ad uso degli uomini di lettere, che si esaurisca nella prospettiva autonoma di una “riorganizzazione letteraria”, in un semplice, come dire?-frontespizio di smorfie.

### 3.11 Risposte alla “Inchiesta sulle nuove tecniche narrative”

Se si dovesse dichiarare, con una formula iniquamente sintetica il significato fondamentale dell'esperienza narrativa italiana nei primi anni del nostro dopoguerra, si dovrebbe ricorrere, io credo, a una proposizione negativa, nell'apparenza e nella sostanza: si dovrebbe affermare come largamente verificata l'incapacità radicale di un trapasso dal neorealismo al realismo, e cioè da una situazione *naturaliter* precaria strettamente condizionata a un clima storico sotto ogni riguardo determinatissimo, alla fondazione di strutture espressive capaci, ad un tempo, di un'efficacia durevole e di un significato coralmente aperto<sup>62</sup>.

Nel 1960 Anceschi propose a tredici dei suoi più attenti e meritevoli collaboratori un questionario, oggi purtroppo perduto che andava ad interrogare gli intellettuali sullo stato presente della narrativa in Italia. I destinatari di tale questionario furono: Sergio Antonielli, Luigi Baldacci, Alessandro Bonsanti, Gillo Dorfles, Giansiro Ferrata, Alfredo Giuliani, Giuliano Gramigna, Luigi Gozzi, Enzo Paci, Leone piccioni, Folco Portinari, Edoardo Sanguineti e Sergio Solmi. Sanguineti, da sempre, attento osservatore delle lettere internazionali ed italiane risponde con un breve saggio capace di inquadrare onestamente il panorama letterario del suo tempo. Il poeta enunciati gli esempi negativi di un Moravia e di un Pavese che pur muovendo i loro passi nel segno di un realismo sospirato, inconsciamente, ricadono, loro malgrado, nella scia tracciata dal neorealismo, si spinge a suggerire, a coloro che leggeranno, un ardito gioco di prospettive:

La carriera di Vittorini in questa peripezia occupa il centro: non importa qui considerare la sua attiva responsabilità particolare, ma il suo caso clamoroso di conversione politica e ideologica vale, comunque, cioè semplicemente calcolato come sintomo, quale simbolo di un'intera, e già originariamente confusa, vicenda di letteratura e di cultura; rileggere il “Politecnico” in questa chiave è forse l'operazione più istruttiva offerta oggi alla critica in questo campo di indagine.

Superata l'esaltazione degli scrittori nati nel primo dopoguerra, il neorealismo si rivelò, per dirla con Sanguineti, «cavallo di Troia» dello sperimentalismo italiano, unico marchingegno capace di muovere gli ingranaggi di una letteratura impaludata. Il grande problema, dice il poeta, risiede nel fatto che quel meccanismo, pur incentivando grandemente alcune forme narrative, ha scosso e terremotato i ponti che avrebbero condotto i narratori italiani verso un sicuro approdo al realismo. Sanguineti individua poi

---

<sup>62</sup> Edoardo Sanguineti, *Risposta alla “Inchiesta sulle nuove tecniche narrative”*, «il verri», 1, 1960, pp. 86-88. Ora in *Edoardo Sanguineti e il gioco paziente della critica*, cit. pp. 115-118.

alcuni nomi che, nella nostra letteratura, erano in grado di sovvertire gli ordini e mescolare le carte:

I nomi che si potrebbero pronunciare più persuasivamente, avendo riguardo all'oggi più immediato, a parte ovviamente il padre Gadda (incorrotto per definizione), sono quelli di un Calvino, di un Pasolini e, in sede di critica sperimentale quanto il suo soggetto, di un Arbasino. [...] Pasolini poi appartiene già al gruppo di coloro che sbarcano sulla rocca senza combattere e dimostra tutti i segni del complesso che perciò gli è toccato: deve fingere, è il suo destino, una grande agitazione guerriera (quando guerriera non è proprio possibile, patetica almeno).

A proposito di Gadda basti quell'«Incorrotto per definizione». Invece per quanto riguarda Italo Calvino la situazione si inspessisce assai: egli documenta il viaggio nel ventre del cavallo in termini, se così si può azzardare, da manuale ma sono, senz'altro, nel suo assoluto controllo critico e nella sua totale permeabilità alle proposte del tempo, la sua vetta ed il suo abisso. Pasolini poi viene visto esattamente come è sopra riportato: egli è il maestro della congestione linguistica e trova la sua isola felice nel «crudo cipiglio del patologico» innalzato fino alle soglie della declamazione tragica. Per Sanguineti è però Arbasino a rappresentare il *tout court* della narrativa in Italia, in lui il patologico (dice il poeta: in senso storico) assume la cadenza della malattia cronica incurabile (in senso etico-sociale). In qualche modo, Arbasino «nella rocca, ormai, ci nasce» e così il cavallo non resta che un frustro curioso relitto:

Tra dieci anni, e forse prima, per il nuovo esemplare tipico della situazione, il viaggio rimarrà confinato, credibilmente, nell'orizzonte della memoria prenatale, nel limbo insomma della preistoria poetica. In fine dirò, e molto scandalosamente ancora, che il prodotto migliore della giovane narrativa italiana rimane ancora per me, con ostinazione certo unica, quel libretto di ottanta pagine assolutamente perfette che Lucentini pubblicò nei Gettoni di Einaudi nel '51, col titolo: *I compagni sconosciuti*.

Così il viaggio nel ventre della bestia di legno rimarrà nella nostra letteratura come una memoria lontanissima o un «penoso ricordo d'infanzia». Sanguineti conclude con un libro di straordinaria bellezza che si trovava, in quel momento, nel cuore del poeta, sulla cima della letteratura italiana, un libro scritto da un autore, oramai dimenticato o, quantomeno, confinato in uno dei tanti ghetti della nostra cultura, che ai suoi occhi risultava capace di rivelare uno sperimentalismo senza «clamore di guerra o declamazioni patetiche», «pudico e persino onesto», redatto nella lingua di quei volumi che il poeta dice «scritti per sempre».

## 4. «Marcatré»

### 4.1 L'approdo di una voce

Il «Marcatré» viene così presentato da Eugenio Battisti nel primo numero uscito nel novembre 1963:

«vuol essere pettegolo, curioso, paradossale, istintivo, mutevole. E poiché, data la sua mensilità, è una risposta quasi immediata a ciò che accade, vuol suggerire problemi, più che risolverli, mira cioè a rispettare quella complessità che è caratteristica, sempre, d'una cultura in movimento. E che deve avere la sua contropartita nell'immediata discussione pubblica, anzi – non ci si dovrebbe vergognare di dire – nella sua divulgazione».

Si tratta dunque d'una rivista complessa e cangiante nel suo stesso farsi: un progetto, in qualche modo, ardito. Interdisciplinare e culturalmente trasversale, «Marcatré» vide la luce per la prima volta, sotto la direzione dello storico dell'arte Eugenio Battisti. Sulle sue pagine comparvero, per tutti gli anni delle sue uscite, i nomi più disparati: Umberto Eco, Paolo Portoghesi, Germano Celant, Renato Barilli, Lamberto Pignotti, Stefano Docimo, Jannis Kounellis, Vittorio Gregotti, Vittorio Gelmetti, Sylvano Bussotti, Roberto Leydi, Diego Carpitella, Vittorio Pandolfi, Enrico Crispolti e l'elenco non è certo esaurito. Sanguineti entra a far parte della squadra di «Marcatré» fin dal primo numero, essendo stato invitato da Battisti a curare la sezione «Letteratura» della rivista. Primo editore di tale esperimento fu l'artista genovese Rodolfo Vitone che dovette cedere il passo alla casa editrice Lerici di Milano dal 1965 fino alla chiusura dei lavori avvenuta nel 1970. Il passaggio alla Lerici, coadiuvato dalla nota crisi interna al Gruppo 63, segnerà non poco la rivista che si vedrà indebolita sul suo versante più avanguardistico e sperimentale, finendo col tempo per assestarsi sui toni di una buona ma ortodossa rivista di cultura generale. Con «Marcatré» si concluderà anche il peregrinare della nostra ricerca che qui ha scelto di piazzare il suo ultimo campo base. Analizzeremo quattro dei sei articoli scritti dal nostro in forma anonima per la prima uscita della rivista. Il capitolo si aprirà e si chiuderà sull'incontro-scontro tra Edoardo Sanguineti e Alberto Moravia perché è in quel dialogo, prima ravvicinato e poi a distanza, che diviene possibile riconoscere i contorni d'una personalità intellettuale oramai completamente delineata. Lo sguardo critico di Sanguineti raggiunge qui la sua piena maturità. Gli articoli esclusi comprendono una breve recensione al volume dello studioso inglese Cecil Grayson *Dante e la prosa volgare* ed una risposta del poeta ad Umberto Eco intitolata *La cultura di opposizione*. Bisognerà attraversare un'ultima volta le produzioni sanguinetiane con uno

sguardo nuovo. Il capitolo, anche da un punto di vista formale, si distanzia più degli altri dai suoi precedenti: accoglie suggestioni molteplici, inciampa in ripetizioni e si conclude con una forte, fortissima cesura. È per questo necessario tenere a mente che in questa cesura è il senso ultimo di questo lavoro che va a concludersi là dove dovrebbe aprirsi. Sanguineti, passato attraverso tre riviste diversissime, ha forgiato la sua voce critica e continuerà ben oltre il periodo «Marcatrè» ma non è questo il centro della nostra analisi. Il centro è l'evoluzione di una lingua, il formarsi di una logica, il divenire di un critico prima che di un poeta. Badando a queste fin troppo nutrite premesse entriamo nel vivo del nostro finale che ci auguriamo possa mettere, come Sanguineti fa dire al suo Kafka a proposito del cinema «l'uniforme all'occhio che finora era svestito»<sup>63</sup>.

---

<sup>63</sup> Edoardo Sanguineti, *Scribilli*, Feltrinelli, Milano 1985, p. 12.

## 4.2 Il Gruppo 63 a Palermo

In occasione della IV settimana internazionale Nuova musica di Palermo, ha avuto luogo, nel periodo 3-8 ottobre, il primo incontro degli scrittori del Gruppo 63, che raccoglie ormai le forze più vive di quella che oggi si suole designare (con un termine che è naturalmente divenuto, in tale incontro medesimo, oggetto centrale di discussione e di contestazione) come la nuova avanguardia letteraria<sup>64</sup>.

Nel salone dell'hotel Zagarella, presso Solanto, si tennero, come è notissimo, i primi interventi e le prime letture dei militanti di quel Gruppo 63 che avrebbe così tanto influenzato e cambiato la storia della nostra più recente letteratura. Il 3 ottobre Ancheschi diede il la ai convenuti che per due giorni misero in piedi un complesso dibattito ideologico, che avrebbe dovuto, in qualche modo, individuare i punti cardinali di quella che sarebbe stata la nuova avanguardia. L'ingrato compito di aprire le danze gravò sulle spalle di Giuliani e Guglielmi. Non è questa la sede adatta ad ospitare una lunga trattazione di ciò che furono esattamente quegli importantissimi giorni, è piuttosto la sede migliore per accogliere ciò che di quei giorni rimase al nostro poeta. Sanguineti, ovviamente presente all'evento, in questo splendido articolo già ci lascia intravedere la natura problematica del Gruppo 63, evidenziando la facilità estrema della distinzione, operata da Giuliani, tra letteratura tradizionale e letteratura d'avanguardia. Giuliani sostiene che sia tutta in un diverso apprezzamento della parola la grande differenza tra le due letterature. Sanguineti allora riassume così il discorso del marchigiano:

Allo stato attuale, la condizione dello scrittore (che presso Manzoni poteva fondarsi in relazione a due termini linguistici: lingua aulica e lingua d'uso, già colta, e assunta come fatto "naturale") si definisce di fronte a tre diversi strati linguistici (diversi: non necessariamente, nei fatti, separati): a) la lingua classica della tradizione; b) la lingua letteraria contemporanea; c) la lingua dell'uso comune, scritta o parlata.

Sanguineti sostiene che l'avanguardia si esprima sempre in forme eteronome nei confronti della concezione abituale e della normale percezione del mondo ed è dunque nell'opposizione tra una letteratura che rimandi all'apparenza reale ed una che sia di natura prettamente mimetica il vero centro del discorso di Giuliani. Il poeta si rifà principalmente al *Tempo presente* di Theodor Adorno ed all'*Essere o non essere* di Günther Anders quando, quasi a commento delle parole dello scrittore marchigiano, ricorda quanto il momento formale abbia preso naturalmente importanza nell'atto

---

<sup>64</sup> Edoardo Sanguineti, *Il Gruppo 63 a Palermo*, «Marcatré», 1, 1963, pp. 5-13.

creativo rispondendo alle sollecitazioni di un mondo che nelle sue molteplici narrazioni aveva perduto verità ed essenza. Parafrasando proprio Günther Anders, il mondo della percezione non è più realistico e soltanto l'immaginazione sopravvive in noi come unico organo di verità. Sanguineti procede, poi, trattando del discorso di Guglielmi. Guglielmi utilizza come pretesto un suo articolo intitolato *Una "Sfida" senza avversari* apparso sul sesto numero del «Menabò». Così il poeta ne srotola il contenuto:

L'arte di avanguardia non si oppone a questa situazione per sostituirla una nuova, ne mira a rappresentarla (giacché la migliore rappresentazione si avrebbe allora, nel silenzio): si tratta di degradare (come avviene in Pollock o Fautrier, in Gatta o in Celine, nell'ultimo Joyce o in Robbe-Grillet) i valori al livello zero «sventando ogni possibilità di discorso significativo (che all'attuale stato delle cose significherebbe "discorso falso")».

Scopo dell'avanguardia diviene in questo intervento il recupero del reale nella sua, per utilizzare una parola di Guglielmi, intattezza. L'avanguardia, mantenendosi storica, ideologica e disimpegnata doveva forzarsi d'essere come è la Storia quando è più vicina al suo grado zero. Su queste note si concluse il primo giorno di dibattiti. Il 4 ottobre toccò proprio a Sanguineti il compito di principiare. Sulle prime contestò il discorso di Guglielmi, ricordando ai presenti che, in modo non sofisticato, è possibile ricondurre a ideologia l'atteggiamento ideologico del piemontese. Il poeta sottolinea che quell'atteggiamento sia figlio di una terribile mistificazione o peggio di una passiva illusione che vuole credere totalmente possibile tanto il rifiuto storico quanto la neutralità ideologica. Continua Sanguineti:

Un'apologia dell'avanguardia si può tentare correttamente soltanto affermando che essa esprime la verità ultima della condizione dell'artista, dell'intellettuale, nella società presente, e possiede per tanto, non un vero vantaggio morale o conoscitivo, ma una peggiore lealtà di presentazione. Si può anzi affermare che nel suo senso vero e profondo, l'avanguardia non è una condizione suscitata da una autentica scelta, ma che, al contrario, "si è nell'avanguardia", nell'atto stesso in cui ci si pone come artisti, come intellettuali, nel mondo storico presente.

Certo non bisogna fraintendere le parole del poeta che paiono significare che tutta l'arte del Novecento è arte d'avanguardia ma vogliono invece significare che tutta l'arte del Novecento è, in qualche modo, tesa verso l'avanguardia. Sanguineti, come avrà più volte in futuro modo di segnalare, vede l'avanguardia con gli occhi di Benjamin quando guardando a Baudelaire comprende come esso sia il primo artista moderno perché cosciente d'essere in concorrenza con gli altri creativi del suo tempo nella produzione di merci estetiche. A questo punto il poeta combatte come falsa e pericolosa la divisione che Moravia in un suo allora recente articolo aveva fatto tra ideologia e linguaggio. Moravia, come è noto, era presente alle giornate di Palermo e si sentì ammonire da Sanguineti che volle ricordargli che la nuova avanguardia non doveva partire dall'assunzione dell'ideologia contro il linguaggio ma dalla coscienza che non esiste operazione letteraria

ideologicamente significativa che non sia immediatamente verificabile nel linguaggio e che ovviamente uscire da questa verifica linguistica, per realizzare una semplice verifica a livello ideologico, significhi uscire direttamente dall'orizzonte delle riflessioni estetiche. A questo punto presero parola Gillo Dorfles, Paolo Milano, Renato Barilli, Francesco Leonetti e Enrico Filippini. Il dibattito venne così concluso da Sanguineti, che ha brevemente risposto alle diverse obiezioni sollevate. Il 5 ottobre Balestrini eseguirà alcuni versi dallo *Sventramento della storia* e Sanguineti dal *Purgatorio de l'Inferno*. Il 6 ottobre Germano Lombardi leggerà alcuni capitoli del suo *Barcellona*, Lamberto Pignotti alcuni versi dalla sua raccolta *Vita zero* ed alcuni saggi sulla poesia contemporanea accompagnati da una lunga antologia di Amelia Rosselli. Tra il 6 ed il 7 ottobre si discuterà ancora di narrativa e di poesia. Moravia e Sanguineti, in un tesissimo dialogo si sarebbero poi concentrati sul tema dei parallelismi tra il nuovo linguaggio poetico ed il nuovo linguaggio musicale. Il contrasto tra il poeta e lo scrittore durerà negli anni, sopravvivendo perfino al Gruppo 63. Così si concludevano quegli straordinari incontri di cui nel volume feltrinelliano curato da Barilli e Guglielmi *Gruppo 63. Critica e teoria* uscito per la prima volta nel 1976 è presente un resoconto assai più dettagliato del nostro. Sanguineti arriva alle conclusioni facendo un rapido sunto del tutto, riassunto che ci sembra ben delineare quello che quei giorni furono per il nostro poeta:

Così per la prima volta in Italia, i giovani scrittori, in un concreto incontro di lavoro, sulla misura diretta dei testi, e in un ampio e animato dialogo culturale e ideologico, hanno cercato di definire il significato delle proprie diverse ricerche: il confronto immediato, e spesso schiettamente polemico, delle distinte direzioni di sperimentazione, delle distinte poetiche, dei distinti metodi interpretativi, ha permesso di superare finalmente quelle barriere ideali e pratiche, che da troppo tempo ormai si opponevano (e così ostinatamente cercano ancora di opporsi) al libero contatto, e al libero contrasto, delle opinioni. Operando su vari piani (di interno dibattito, di pubblica comunicazione, se soprattutto di aperta analisi comparata delle opere), essi sono giunti di fatto ad abbozzare almeno l'immagine di quella nuova "morale letteraria", per impiegare la celebre formula foscoliana, che oggi è doveroso tentare di trasformare, con onesta ambizione, in un compiuto disegno.

### 4.3 Come agisce Balestrini

Nato a Milano il 2 luglio 1935, Balestrini pubblicò i suoi primi versi, oltre che sul «Verri», sopra alcune riviste dell'avanguardia artistica milanese (dal «Mac espace» al «Gesto»), e fu quindi accolto, nel '61, nell'antologia dei Novissimi. Presentandolo Alfredo Giuliani sottolineava la sua «particolare predilezione ad usare non tanto la letteratura quanto la carta stampata» suggerendo un'efficace analogia tra il suo modo di fare poesia e i collages di Schwitters (profeticamente annunziante gli effettuali collages poi apprestati davvero da Balestrini), e mettendo in rilievo la sua «vena clownesca»<sup>65</sup>.

Trattare di Nanni Balestrini è, senza timore di sbagliare, cosa difficilissima. Tolto il riassunto biografico fatto da Sanguineti, le parole vengono a mano a mano a mancare. Imperfetto seguace di quell'idea, tutta romantica, che vede nella fantasia, nell'invenzione una forma di memoria che sia dilatata e composta ha mosso l'integrale della sua produzione in tale senso. In lui e nelle sue macchine, basti pensare all'indimenticato *IBM 7070*, sopravvivono tutte le letterature della nostra specie e, perfino, le letterature immaginate. Meraviglioso caso, che ben spiega la natura clownesca del poeta milanese, è quello della composizione *Trade Mark I*. In questo solo testo è infatti, a detta della stragrande maggioranza della critica e di Balestrini stesso, possibile ravvisare versi e parole strappate dal *Diario di Hiroshima* di Michihiko Hachiya, da *Il mistero dell'ascensore* di Paul Goldwin e dallo straordinario *Tao te Ching* di Laozi. *Il mistero dell'ascensore* è però volume introvabile in ciascuno dei più vasti cataloghi che abbiamo avuto modo di consultare. È dunque possibile che tanto l'autore Paul Goldwin quanto il suo romanzo siano una divertita invenzione di Balestrini. Alessandro Giammei è, probabilmente, l'unico studioso ad aver trattato, con sincera onestà, il problema dell'effettiva esistenza di questo Goldwin in un suo saggio intitolato *Il contenuto della poesia informale nell'archivio dei pre-testi di Nanni Balestrini*, apparso nel 2018 all'interno del sessantaseiesimo numero de «il verri» (uscita, tra l'altro, interamente dedicata all'autore di *Come si agisce*). Queste le parole dello studioso:

Chi è Paul Goldwin, e perché mai il suo fantomatico mistero dell'ascensore si trova, nel '62, nell'archivio di Nanni Balestrini, sul suo banco di montaggio? Forse Paul Goldwin non esiste, è un'invenzione di Balestrini stesso che segretamente si include tra le sue proprie decostrutte *auctoritates*. Forse è un minore assoluto, irrintracciabile oggi ma significativo per un lettore degli anni Sessanta: magari uno degli interessi traduttori di Giuliani, o un giallista qualunque presto dimenticato e mai acquisito dalle biblioteche, o uno scrittore d'occasione comparso in una qualche rivista con un racconto breve su misteriosi ascensori. Forse, ancora, si tratta di uno pseudonimo.

---

<sup>65</sup> Edoardo Sanguineti, *Come si agisce di Nanni Balestrini*, «Marcatré», 1, 1963, pp. 37-38.

Balestrini stesso potrà probabilmente sciogliere il mistero del *mistero dell'ascensore* in quattro e quattr'otto: quello che mi pare importante però è che nessuno gli abbia posto la questione<sup>66</sup>.

Ecco, dunque, la virtuosa mistificazione del poeta milanese, ecco il suo *clown*. Trattare di Balestrini è dunque compito di uno scrittore come Sanguineti, di un compagno di vocazione e, per questo, non valgono tutte le filologie a restituire ciò che restituisce qui un poeta ad un poeta altro. Perché è al di là delle parole, al di sopra delle parole che abita Balestrini, e lo diciamo non senza sentirci peccaminosamente *naïf*, là dove ogni interpretazione è incorretta e puntuale e tutto concorre a provocare in noi stupore, *shock*, impotenza e meraviglia:

È naturale che Balestrini, procedendo sino in fondo, con quella limpida coerenza sulla strada intrapresa, sia giunto a quelle prove di poesia *ex machina* che suscitarono intorno al suo nome e alla sua opera, una sbigottita attenzione. Ma assai più rilevante dell'intervento del calcolatore elettronico era il fatto (oggi pacificamente verificabile sopra la vasta area di *Come si agisce*) che tale intervento venisse a confermare, in misure clamorosamente oggettive, una tensione di poetica che fin dall'inizio si era costituita energicamente sopra il principio dello *choc* e della *surprise*, sopra un'arte combinatoria per cui la parola, sottilmente straniata e sospesa, poteva essere riassunta in un mosaico di nuova forza lirica.

---

<sup>66</sup> Alessandro Giammei, *Il contenuto della poesia informale nell'archivio dei pre-testi di Nanni Balestrini*, «il verri», 66, febbraio 2018, pp. 28-29.

## 4.4 Letteratura e capitalismo

Riprendendo e integrando i fondamentali motivi della sua *Letteratura della violenza* (1961) e allargando il quadro dell'indagine all'intero sviluppo della società e della cultura italiana dal Settecento ai giorni nostri, Gian Franco Venè offre, in *Letteratura e capitalismo in Italia* (Sugar, Milano 1963) – come egli stesso scrive nell'avvertenza introduttiva - «un abbozzo di studio inteso a rilevare i riflessi suscitati nella letteratura italiana dalla più profonda trasformazione del mondo moderno: la rivoluzione industriale<sup>67</sup>».

*Letteratura e capitalismo in Italia dal 700 ad oggi* è un libro di Gian Franco Venè uscito nel 1963 per i tipi della Sugar di Milano. Sanguineti cita nel suo articolo *Letteratura della violenza*, un altro volume del saggista che, stampato dalla medesima casa editrice milanese, era però stato stampato nel 1961. In queste due produzioni del monfalconese Venè il poeta rivede il medesimo, implicito errore: impiegare il tema centrale della propria ricerca come autonomo criterio o criterio largamente privilegiato di valutazione e di confronto. La recensione del nostro, dunque, prosegue denunciando quanto faziosamente sia posta la questione dell'impatto che ebbero le rivoluzioni industriali sulle produzioni «di un Alfieri o di un Foscolo»; impatto che «non poteva risultare immediatamente riferibile alla questione che il Venè ha posto al centro della sua propria esplorazione». È dunque in questa deformazione di strutture e relazioni che l'opera del saggista inciampa in errore, in questo cadere, magari inconsapevole, in quel mito industriale borghese che sembra tenerlo, dice Sanguineti, «prigioniero»:

Non a caso, il meglio del volume è additabile nella seconda parte e nella terza, dove il problema dell'industria capitalistica e il suo contatto con la realtà politica nazionale riescono più immediati e più energici strumenti interpretativi, e la debolezza delle mediazioni risulta meno sensibilmente gravosa.

In queste sezioni l'opera di Venè, fortunatamente, si riscatta. Il poeta impiega allora quel volume a mo' di cartina tornasole: evidenziando ciò che di corrotto sopravviveva all'interno della critica italiana. La conclusione dell'articolo è, quanto mai, caustica e definitiva, quasi un monito:

Valutato come sintomo oggettivo, il libro di Venè ci sembra dimostrare, d'altra parte, i limiti, ormai facilmente sperimentabili, del concetto di realismo, quale per solito agisce nella nostra

---

<sup>67</sup> Edoardo Sanguineti, *Letteratura e capitalismo in Italia di Gian Franco Venè*, «Marcatré», 1, 1963, pp. 38-39.

situazione culturale: le sbrigative pagine dell'appendice, dedicate alla più recente letteratura, denunciano, in modo abbastanza aperto le carenze metodologiche di cui la critica marxista continua, presso di noi, a soffrire ostinatamente, precipitando, per solito, nelle logore formule del marxismo volgare.

## 4.5 Una risposta a Moravia

Sul «Corriere della Sera» del 29 settembre Alberto Moravia è intervenuto polemicamente con un articolo intitolato *Romanzieri in difficoltà*, contro coloro che affermano che il mondo moderno è troppo ricco e complesso perché ancora possa essere rappresentato da uno scrittore, il quale si avvalga degli schemi chiusi del romanzo tradizionale. Secondo Moravia, al contrario, «il mondo moderno si distingue per la sua semplicità, decifrabilità e povertà», ed è culturalmente dominato da idee che furono tutte create nel secolo decimonono: «un mondo di tipo alessandrino nel quale tutto ciò che un tempo era originale viene volgarizzato, tutto ciò che era concentrato viene diluito, tutto ciò che era autentico viene contraffatto»<sup>68</sup>.

In questo articolo del 1963 Edoardo Sanguineti decide di intervenire a proposito di una questione aperta dal romanziere Moravia in un suo articolo apparso, appunto, sul «Corriere della Sera». In questo suo pezzo l'autore de *La noia* delinea il contorno della contemporanea crisi dei romanzieri, si badi, dei romanzieri e non del romanzo. Il romanzo che, secondo Moravia, era passato indenne attraverso le tempeste dei Musil, dei Proust e, perfino, dei Camus incominciava a patire di un inaridimento ideologico mai registrato fino a quei giorni. Occorrerà dunque, secondo quanto dichiarato dallo scrittore romano, rifarsi a quell'atteggiamento ideologico classico che fu, per impiegare il solo esempio che ci sembra lecito fare, di un Cervantes che, operando in un mondo, a detta di Moravia, infinitamente più complesso del nostro, seppe al contempo esser dentro e fuori la sua epoca vivendoci e vedendocisi vivere. Sanguineti si aggiunge allora alla *vexata quaestio* non come critico o storico della letteratura soltanto ma, per la prima volta con tale coscienza, come alfiere di un proletariato letterario che aveva, finalmente, deciso di insorgere contro quella borghesia letteraria che un Moravia poteva, così bene, incarnare:

In verità, nell'immagine della «civiltà di massa», Moravia trova un punto d'appoggio, evidentemente assai precario; per la sua visione nostalgicamente ripiegata verso un passato più ricco e vitale e pieno, verso una condizione storica più complessa e più autentica, ristabilendo per questa via ancora una volta, l'inerte antinomia di ideologia e di linguaggio: impoverita arbitrariamente la forma del mondo, egli ne proclama la facile riconoscibilità, e irrigidisce di conseguenza con parallela semplificazione i termini del problema del romanzo, bloccandoli al di fuori di ogni autentica e davvero storica dialettica.

L'articolo volge poi, in breve, alla sua conclusione passando attraverso una splendida citazione strappata dal poeta da uno scritto di Alain Robbe-Grillet, apparso sulle pagine de «L'Express» del 19 novembre 1963 ed intitolato *La littérature poursuivie par la*

---

<sup>68</sup> Edoardo Sanguineti, *Il problema del romanzo: ideologia e linguaggio*, «Marcatré», 1, 1963, pp. 37-38.

*politique*<sup>69</sup>. Sanguineti riporta per intero il passaggio, degno dell'intelligenza che lo ha prodotto, in cui lo scrittore e regista di Brest, in poche righe, rispedisce al mittente tutta quella fiumana di accuse di formalismo che era stata mossa dagli scrittori sovietici contro di lui e contro i suoi romanzi. Parafrasando le parole del francese possiamo riassumere così il suo intervento sulle pagine de «L'Express»: formalisti sono coloro che mi accusano, coloro che erigono a forme immortali forme che sono destinate a passare, coloro che, magari senza accorgersene, si fanno, per usare un'espressione cara a Moravia, agenti del consenso:

Riprendendo i termini riproposti ancora di recente da Moravia, in un suo articolo, Sanguineti ha combattuto, come falsa e pericolosa, l'opposizione astratta di ideologia e linguaggio, denunciando l'irrigidimento antidialettico che consegue all'assunzione, dell'uno o dell'altro elemento come punti privilegiati di una poetica (dell'ideologia nel realismo tradizionale, del linguaggio nell'avanguardia materica). Ciò che deve caratterizzare la nuova avanguardia non è l'assunzione del linguaggio contro l'ideologia, per impiegare questo schema, ma la consapevolezza che non esiste operazione letteraria ideologicamente significativa che non sia immediatamente verificabile nel linguaggio (compreso, ma in misura storicamente mutevole, anche il mero livello lessicale); e che uscire da questa verifica linguistica per realizzare una semplice verifica a livello ideologico, significa uscire, direttamente, dall'orizzonte delle riflessioni estetiche (il che sarà legittimo, si intende, entro i limiti, nelle riflessioni morali o politiche)<sup>70</sup>.

Fondamentale ricordare in fine, perché è qui che si voleva arrivare, che mentre Moravia, come tanti, opponeva al linguaggio l'ideologia, Robbe-Grillet opponeva alla *poétique* la *politique* perché a taluni, e tra questi è il Sanguineti, basta, in un modo qualsiasi, in un mondo qualsiasi, potersi aggrappare e completamente aderire a quella fede, battezzarsi in quella chiesa che è di coloro che fanno la «*joie de pouvoir encore inventer quelque chose*»<sup>71</sup>.

---

<sup>69</sup> Alain Robbe-Grillet, *La littérature poursuivie par la politique*, «L'Express», 19 novembre 1963, p. 33.

<sup>70</sup> Edoardo Sanguineti, *Il gruppo 63 a Palermo*, «Marcatré», 1, 1963, p. 7.

<sup>71</sup> Alain Robbe-Grillet, *La littérature poursuivie par la politique*, «L'Express», 19 novembre 1963, p. 33.



## Bibliografia

### Scritti apparsi su periodici e riviste dal 1948 al 1967

#### «Sempre Avanti!»

*Neorealismo*. 16 ottobre 1948, p. 3 (poi in Edoardo Sanguineti, *Il gioco paziente della critica*, a cura di Gian Luca Picconi e Erminio Riso, edizioni del verri, Milano 2017 [d'ora in poi *GPC*], pp. 29-32).

*Da Góngora a Ungaretti*, 21 ottobre 1948, p. 3 (poi in *GPC*, pp. 33-35).

#### «Numero»

*Da Laszo Varga*, II, 5, dicembre 1951-gennaio 1952, pp. 18-19.

*Libri*, II, 5, dicembre 1951-gennaio 1952, p. 5 (poi in *GPC*, pp. 37-40).

*Propheta minimus*, IV, 1, luglio 1952, p. 17 (poi in *GPC*, pp. 41-44).

*Propheta minimus 2*, IV, 2, settembre 1952, p. 22 (poi in *GPC*, pp. 44-48).

*Da Laszo Varga*, V, 4-5, luglio-agosto/settembre-ottobre 1953, pp. 17-19.

*Breve nota per Kafka*, V, 3, maggio-giugno 1953, pp. 31-32 (poi in *GPC*, pp. 49-56).

*Recensioni*, V, 3, maggio-giugno 1953, p. 32 (poi in *GPC*, pp. 57-60).

*Recensioni*, V, 4-5, luglio-agosto/settembre-ottobre 1953, p. 38 (poi in *GPC*, pp. 61-64).

#### «il verri»

*Segnalazione «Film»*, n. 1-8, I, 3, primavera 1957, pp. 118-121 (poi in *GPC*, pp. 66-70).

*Segnalazione* «Documenti d'arte d'oggi», 1-8, I, 3, primavera 1957, p. 121 (poi in *GPC*, pp. 71-72).

*Opus Metricum*, II, 3, ottobre 1958, pp. 60-65.

*Recensione a Gianandrea Gavazzeni*, *La casa di Arlecchino*, II, 3, ottobre 1958, pp. 110-113 (poi in *GPC*, pp. 73-78).

*Segnalazione* «Documenti d'arte d'oggi», II, 4, novembre 1958, pp. 125-130 (poi in *GPC*, pp. 79-85).

*Recensione a Poesia straniera del Novecento* (a cura di A. Bertolucci), III, 1, maggio 1959, pp. 83-84 (poi in *GPC*, pp. 86-88).

*Recensione a Mario Costanzo*, *Studi per un'antologia*, III, 1, maggio 1959, pp. 91-93 (poi in *GPC*, pp. 87-93).

*Recensione a Giovanni Getto*, *Vita di forme e forme di vita nel "Decameron"*, III, 3, luglio 1959, pp. 69-73 (poi in *GPC*, pp. 94-101).

*Nuovi argomenti*, (Diario Minimo), III, 3, luglio 1959, pp. 134-135 (poi in *GPC*, pp. 102-103).

*Tutela del paesaggio*, (Diario Minimo), III, 4, agosto 1959, p. 141 (poi in *GPC*, p. 104).

«*Arte nuova*» a *Torino*, III, 4, agosto 1959, pp. 104-106.

*Recensione a Tommaso Landolfi*, *Landolfo VI di Benevento*, III, 5, ottobre 1959, pp. 86-88 (poi in *GPC*, pp. 105-108).

*Recensione a «Il caffè politico e letterario»*: annate I-VII, III, 6, novembre 1959, pp. 93-96 (poi in *GPC*, pp. 109-114).

*Butor*, «*une machine mentale*», III, 2, aprile 1959, pp. 42-55.

*Risposta alla "Inchiesta sulle nuove tecniche narrative"*, IV, 1, febbraio 1960, pp. 86-88.

*K.*, IV, 2, marzo 1960, pp. 69-82 (poi in *GPC*, pp. 115-118).

*Per un dibattito*, (Diario Minimo), IV, 2, marzo 1960, pp. 165-168.

*Poesia e mitologia*, V, 1, febbraio 1961, pp. 24-33.

*Poesia informale?*, V, 3, giugno 1961, pp. 190-194.

*Henry Miller una poetica barocca*, VI, 1, febbraio 1962, pp. 26-39.

*A proposito di Piranesi*, VI, 1, febbraio 1962, pp. 133-135.

*Documenti per Montale*. I-Accordi, VI, 2, aprile 1962, pp. 68-75.

*Secondo futurismo torinese*, VI, 2, aprile 1962, pp. 122-124.

*Piccola introduzione all'Ortis*, VI, 3, giugno 1962, p. 13.

*Documenti per Montale. II-Riviera, Amici*, VI, 3, giugno 1962, pp. 69-73.

*Hans Richter a Torino*, VI, 3, giugno 1962, pp. 109-111.

*Purgatorio de l'Inferno*, VII, 10, ottobre 1963, pp. 40-41.

*Come agisce Balestrini*, VII, 10, ottobre 1963, pp. 98-102.

*Sopra l'avanguardia*, VII, 11, novembre 1963, pp. 15-19.

*Per una nuova figurazione*, VII, 12, dicembre 1963, pp. 96-100.

*Dante, Inf. VII, VIII, 14*, 1964, pp. 22-40.

*La poesia di Carlo Vallini*, XI, 23, 1967, pp. 52-74.

«marcatré»

*Il Gruppo 63 a Palermo*, 1, 1963, pp. 5-13. (poi in *GPC*, pp. 120-135).

*Rassegna letteraria*, 1, 1963, pp. 37-39 (poi in *GPC*, pp. 136-138, pp.139-140, pp. 141-143).

*Rassegna letteraria*, 1, 1963, pp. 50-51 (poi in *GPC*, p. 144 e 145-146).

*Il Dante di Auerbach*, 2, gennaio 1964, pp. 29-31 (poi in *GPC*, pp. 147-150).

*L'uomo come fine*, 3, febbraio 1964, pp. 27-29 . (poi in *GPC*, pp. 151-154).

*Tavola-ricordo*, 4-5, marzo-aprile 1964, p. 7.

*Il Joyce di Ellmann*, 4-5, marzo-aprile 1964, pp. 41-42 (poi in *GPC*, pp. 155-157).

*Eros e civiltà*, 4-5, marzo-aprile 1964, pp. 42-44 (poi in *GPC*, pp. 158-160).

*Ballata delle controverità*, 6-7, maggio - giugno 1964, p. 22.

*Amore e morte*, 6-7, maggio-giugno 1964, pp. 71-73 (poi in *GPC*, pp. 161-165).

*Intervento per Burri*, 6-7, maggio-giugno 1964, pp. 162-166.

*Lettere di Kafka*, 8-9-10, luglio-settembre 1964, pp. 80-82 (poi in *GPC*, pp. 166-171).

*La vita contro la morte*, 8-9-10, luglio-settembre 1964, pp. 82-84 (poi in *GPC*, pp. 172-177).

*Per il palombaro e la sua amante (Poesia per pittura)*, 8-9-10, luglio-settembre 1964, p. 88.

*Arte e morale. Un dibattito sull'estetica di Tolstoj*, 11-12-13, 1965, pp. 26-35 (poi in *GPC*, pp. 178-204).

*Risemantizzazione del reale*, 14.15, maggio-giugno 1965, pp. 26-27.

*La descrizione del gran paese*, 30-31-32-33, gennaio-aprile 1967, pp. 36-43.

## Pubblicazioni a proposito della neoavanguardia e del Sanguineti critico:

Pier Paolo Pasolini, *Il neosperimentalismo*, «Officina», 5, 1956.

Giovanni Raboni, *A proposito dei Novissimi*, «Aut aut», 65, 1961.

Andrea Zanzotto, *I Novissimi*, «Comunità», 99, 1962.

Guido Guglielmi, *Controrealismo dei Novissimi*, «Rendiconti», 4-5-6, 1962.

Walter Pedullà, *Edoardo Sanguineti. La poesia verso la prosa*, in *La letteratura del benessere*, Bulzoni, Roma 1963.

Angelo Guglielmi, *Avanguardia e sperimentalismo*, Feltrinelli, Milano 1964.

Michel David, *L'ultima generazione: sperimentali "novi" e "novissimi"*, in *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Boringhieri, Torino 1966.

Luciano Anceschi, *Di un'antologia impaziente*, «Il Verri», 33-34, 1970.

Fausto Curi, *Metodo, storia, strutture*, Paravia, Torino 1971.

Alberto Asor Rosa, *Intellettuali e classe operaia*, La Nuova Italia, Firenze 1973.

Walter Siti, *Il realismo dell'avanguardia*, Einaudi, Torino 1975.

Roberto Esposito, *Le ideologie della Neoavanguardia*, Liguori, Napoli 1976.

Romano Luperini, *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Vol. 2, Loescher, Torino 1981.

Renato Barilli, *Viaggio al termine della parola. La ricerca intraverbale*, Feltrinelli, Milano 1981.

Filippo Bettini, *La "scrittura materialistica" di Edoardo Sanguineti*, «L'ombra d'Argo», 1-2, 1983.

Ciro Vitiello, *Teoria e tecnica dell'avanguardia*, Mursia, Milano 1984.

Fausto Curi, *Parodia e Utopia*, Liguori, Napoli 1987.

Niva Lorenzini, *Eliot e i "Novissimi"*, «Nuova Corrente», 103, 1989.

Fausto Curi, *Struttura del risveglio. Sade, Sanguineti, la modernità letteraria*, Il Mulino, Bologna 1991.

Luigi Giordano (a cura di), *Sanguineti. Ideologia e linguaggio*, Metafora, Salerno 1991.

Elio Gioanola, *Psicanalisi, ermeneutica e letteratura*, Mursia, Milano 1991.

Massimiliano Manganelli, *Lo spettro del surrealismo: Sanguineti e l'avanguardia storica*, «Avanguardia», 6, 1997.

Elisabetta Baccarani, *La poesia nel labirinto. Razionalismo e istanza "antiletteraria" nell'opera e nella cultura di Edoardo Sanguineti*, Il Mulino, Bologna 2002.

Antonio Pietropaoli, *Per Edoardo Sanguineti: good luck (and look)*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2002.

Renato Barilli e Angelo Guglielmi, *Gruppo 63. Critica e teoria*, Testo & Immagine, Torino 2003.