

Chiara Portesine

«Non aggiungere niente, se parli»  
Intertestualità e interdisciplinarietà  
in *Varie ed eventuali* di Edoardo Sanguineti (1995-2010)

Il contributo si propone di indagare i fenomeni di intertestualità e interdisciplinarietà presenti all'interno di *Varie ed eventuali* (1995-2010), l'ultima raccolta di Edoardo Sanguineti, pubblicata postuma nel 2010. Verranno analizzate, in particolare, tre tipologie di rapporto con le fonti – l'ecfrasi, l'omaggio e l'«imitazione». Per dimostrare l'estrema e ossessiva fedeltà ai modelli, verrà proposto un campionario di esempi testuali, attraverso i quali si cercherà di documentare la profonda dipendenza dell'ultima poesia sanguinetiana dall'occasione culturale e dalla necessità di tradurre la realtà attraverso la voce altrui.

*This study aims to investigate intertextuality and interdisciplinarity in Varie ed eventuali (1995-2010), the Edoardo Sanguineti's final collection of poems, published posthumously in 2010. The focus will be on three topics – the ekphrasis, the literary tribute and the «imitation». In order to demonstrate the absolute fidelity to every detail of the original model, a list of examples will show firstly the deep relationship between Sanguineti's verses and cultural events. Secondly, it will demonstrate the need to translate reality through the voices of other poets.*

### 1. Premessa: un'enciclopedia illustrata per riordinare la Wunderkammer?

Su *Varie ed eventuali* (1995-2010) – come, del resto, su numerose raccolte postumo-testamentarie –<sup>1</sup> grava il fardello prudenziale dell'interdizione critica. Oltre alla breve postfazione firmata da Niva Lorenzini,<sup>2</sup> i contributi bibliografici dedicati all'ultima silloge sanguinetiana si rivelano piuttosto esigui.<sup>3</sup> La raccolta si presenta come un tributo estremo all'intertestualità e all'interdisciplinarietà, giacché, su un totale di centodiciotto poesie, dieci si configurano come omaggi a musicisti, sei sono destinate al teatro, cinquantacinque rappresentano il risultato di collaborazioni con artisti e dieci, infine, sono riscritture o «imitazioni» da altri scrittori.<sup>4</sup> L'*inventio* dell'ultimo

<sup>1</sup> I centodiciotto componimenti qui raccolti godono, in realtà, di uno statuto involontariamente testamentario, dal momento che erano già stati ordinati e impacchettati per essere consegnati all'editore prima della morte, sopraggiunta improvvisamente il 18 maggio 2010.

<sup>2</sup> Niva Lorenzini, *Postfazione*, in Edoardo Sanguineti, *Varie ed eventuali. Poesie 1995-2010*, Milano, Feltrinelli, 2010, pp. 159-161; d'ora in avanti, per ragioni di praticità, si farà riferimento alla raccolta sanguinetiana attraverso la sigla «VE».

<sup>3</sup> Cfr. Niva Lorenzini, *Il frammento, l'immagine: Mantegna, Dürer*, in Id., *Sanguineti e il teatro della scrittura. La pratica del travestimento da Dante a Dürer*, Milano, Franco Angeli, 2011, pp. 101-115; Gian Maria Annovi, *Sanguineti remix: "Varie ed eventuali"*, in «il verri», 45, 2011, pp. 151-155; Éanna Ó'Ceallacháin, *From 'Worldwatching' to 'Remixing': Sanguineti's Varie ed eventuali*, in «Neophilologus», 98, 2014, pp. 95-110.

<sup>4</sup> Il conteggio non tiene conto di alcuni testi che, seppur privi di dedica e di paratesti espliciti, potrebbero nascondere una collaborazione artistica non ancora identificata dalla critica – e difficile da investigare bibliograficamente, in questo

Sanguineti dipende perlopiù da pretesti e circostanze empiriche, in una programmatica convergenza tra ispirazione poetica e occasione della poesia. La prassi del «piccolo fatto vero, fresco di giornata»<sup>5</sup> subisce una decisa radicalizzazione; a ogni iniziativa letteraria o artistica corrisponde linearmente un testo d'occasione, in una sorta di iper-moderno mecenatismo culturale – in cui il committente non coincide più con un magnate aristocratico, ma si identifica con la stessa comunità culturale del poeta. Come riconoscerà lo stesso Sanguineti, «ho sempre lavorato sotto la sollecitazione di un committente, e apparentemente, nella scelta dei testi da tradurre, non c'è stata, da parte mia, alcuna corresponsabilità» – sottolineando come «il ruolo della committenza» fosse diventato «via via sempre più forte, nella mia attività».<sup>6</sup>

Il contributo si propone, quindi, di dimostrare l'importanza strutturale (e non meramente informativa) della sede editoriale originaria, la cui individuazione consentirà di rintracciare fenomeni di interdiscorsività altrimenti indecifrabili nell'attuale edizione Feltrinelli, in cui, per ciascuna poesia, vengono segnalati soltanto il titolo e la data di composizione.

## 2. *Enciclopedia o Galeria? Le poesie dedicate ai pittori*

Per quanto riguarda la dimensione del citazionismo plastico, bisogna intanto evidenziare come, a partire dagli Anni Ottanta, nella produzione «fuori catalogo»<sup>7</sup> dell'autore si registri un aumento percentuale dei componimenti efrastici.<sup>8</sup> In questa fase, sebbene ritornino i nomi dei classici compagni di strada (Enrico Baj, Ugo Nespolo, Carol Rama), l'attenzione del poeta si sposta, come vedremo, su artisti più marginali, estranei alla stagione storica dei nuclearisti o dei pittori informali – a cui si è soliti ricondurre semplicisticamente gli interessi figurativi di Sanguineti. Negli esempi scelti per questa breve casistica si trascureranno volontariamente le poesie-consacrazioni, che vengono a formare una sorta di mausoleo *aere perennius* per gli amici e collaboratori di una vita. Si preferirà, infatti, lasciare spazio a convergenze interdisciplinari meno prevedibili e legate, in primo luogo, all'operato di artisti liguri. Al termine di una carriera programmaticamente internazionale, Sanguineti sembra dedicare una sala del proprio museo postumo ai conterranei – in una evidente frizione

---

momento di paralisi interregionale della ricerca. Per l'individuazione di queste eventuali fonti si rimanda, pertanto, ad approfondimenti futuri.

<sup>5</sup> Edoardo Sanguineti, *Postkarten. LXVII poesie, 1972-1977*, in Id., *Segnalibro 1951-1981*, Milano, Feltrinelli, 2010 [1982], pp. 158-228: 209.

<sup>6</sup> Edoardo Sanguineti, *Introduzione*, in Id., *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, Milano, Rizzoli, 2006, pp. 5-20: 12.

<sup>7</sup> Sulla produzione «extravagante» del *Fuori catalogo*, cfr. Luigi Weber, *Il Fuori Catalogo alle origini del nuovo corso*, in Id., *Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti*, Bologna, Gedit, 2004, pp. 17-128.

<sup>8</sup> Come osserva anche Andrea Cortellessa quando asserisce che «le ekphrasis esplicite, nell'opera poetica di Sanguineti, sono progressivamente cresciute d'importanza ed estensione, con continuità, di raccolta in raccolta» (Andrea Cortellessa, *Le buone macchie di melma. Sanguineti dall'Informale alla Nuova Figurazione*, in Marco Berisso ed Erminio Riso (a cura di), *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*, Firenze, Franco Cesati, 2012, pp. 329-347: 329).

geografica rispetto alle «imitazioni» di poeti stranieri come Breytenbach o Neruda. Tradizione e traduzione, localismo e globalizzazione, insomma, convivono separate nei due ambiti disciplinari della galleria e del dizionario bilingue.

Per identificare le fonti visive è necessario setacciare pazientemente i cataloghi e le *plaquette* a tiratura limitata, in una mappatura (ancora incompleta) della prolifica attività culturale di Sanguineti. Così, ad esempio, il testo di *Esodo* (1999; VE 13), misteriosamente dedicato a «G.G.», diventa spiegabile soltanto se si riesce a scovare la sede editoriale originaria – il catalogo intitolato, per l'appunto, *Sull'esodo. Mostra personale di Giancarlo Gelsomino*, con testi di Gianfranco Bruno ed Edoardo Sanguineti, che l'artista varazzino aveva inaugurato il 6 marzo 1999. Dopo Gelsomino, nel *Sonetto Sirotti* (VE 51) è il turno di un altro artista ligure – Raimondo Sirotti, originario di Bogliasco – e di un'altra occasione culturale, ossia la mostra antologica *Raimondo Sirotti: cinquant'anni di pittura, 1955-2005* (Palazzo Ducale, 7 maggio-26 giugno).<sup>9</sup> Attraverso l'anafora martellante del verbo «vedere», il sonetto è interamente impostato su una struttura deittica, correlata a percezioni cromatiche («vedo verde», v. 1; «vedo, nero», v. 8) oppure a sintagmi che sembrano contraddire le possibilità stesse dello sguardo («vedo vero», v. 1; «vedo odori», v. 8). L'impressione globalmente sinestetica<sup>10</sup> si contamina con una modalità di osservazione paradossale per cui lo spettatore, a partire da una superficie astratta e di difficile decrittazione («vedo vero, | ma *velato*», vv. 1-2; «vedo le acque *confuse*», v. 5; «lo vedo in *ombre*», v. 14; i corsivi sono miei), si sforza di identificare alcuni elementi (il «sentiero | di vetro», vv. 5-6 oppure il «fiore minerale», v. 11). Il surrealismo onirico dei contenuti che l'io lirico afferma ossessivamente di «vedere» – ma che, in realtà, proietta, in forma di divertito *transfert*, su un quadro giocato sulle sfumature di verde [fig. 1] – provoca un continuo slittamento tra visione e antitesi della visione («vedo...*ma*»). In questa contaminazione di codici, Sanguineti incastona, infine, una serie di allusioni lessicali ai titoli dei quadri di Sirotti – ad esempio, «vedo odori» (v. 8) deriva plausibilmente da *Luci profumate* (2002), il v. 11 («ma il fiore è minerale») è debitore di *Fiori nella roccia* (1999), e così via. In questo caso, senza la visualizzazione dei quadri (e la conoscenza pregressa delle titolature), il *Sonetto Sirotti* si riduce a un mero gioco di sinestesie, in un simbolismo attardato e dissonante rispetto alla poetica dell'ultimo Sanguineti.

Proseguendo con questa pinacoteca di artisti liguri, *Decafoto* (VE 70-73) si presenta come un insieme compatto di «nitidissime *èkphrasis* [...], istantanee di vita

<sup>9</sup> Emilia Marasco (a cura di), *Raimondo Sirotti: cinquant'anni di pittura 1955-2005*, Conegliano, Linea d'ombra, 2005. Per la ricostruzione della collaborazione con Raimondo Sirotti, ringrazio la figlia Emanuela per aver messo a disposizione con generosità i cataloghi del padre e per avermi fatto visitare lo studio.

<sup>10</sup> Sull'«integrazione sinestetica» come modalità denotativa della scrittura efrastica a partire da Filostrato, cfr. soprattutto Michele Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaele Cortina, 2012, pp. 116sgg.

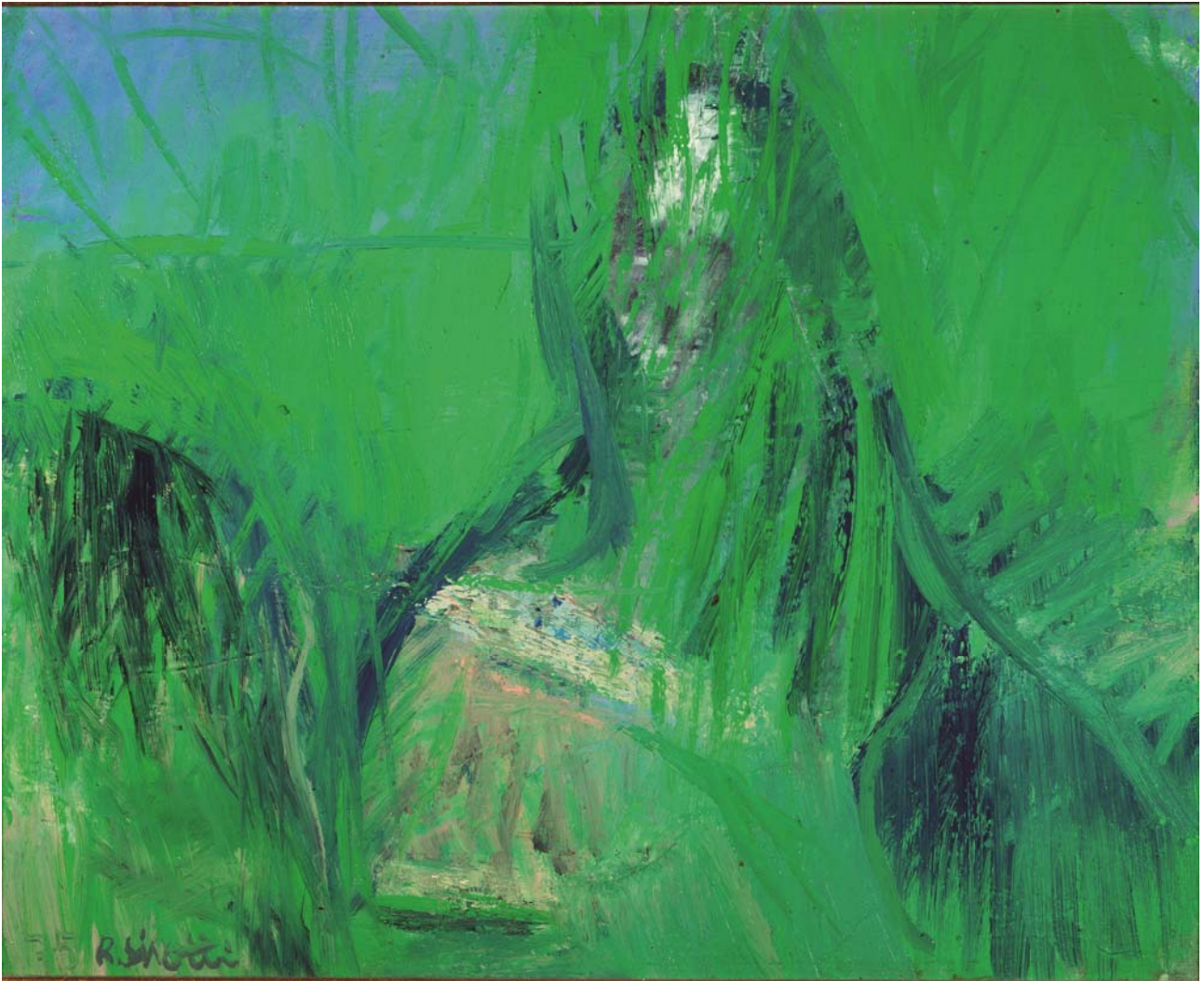


Fig. 1 Raimondo Sirotti, *Testa e ombra*, 1975 olio su tela, 40 x 50 cm; collezione dell'artista.

quotidiana»,<sup>11</sup> realizzate per accompagnare gli scatti del fotografo Giovanni Aldo Ponassi in un volume che ripercorre la cartografia di Genova tra Canneto il Lungo e Loano.<sup>12</sup> L'intonazione del progetto verbo-visivo è di impianto sociologico, in un tentativo di immortalare una gamma eterogenea di situazioni urbanistiche e di classi sociali – dalle anziane in fila dal pescivendolo nei «caruggi» alla *clochard* rumena che dorme «sopra un pezzo | di cartone», chiedendo la sgrammaticata grazia di «una “offerta”», dal cardinale Tettamanzi fotografato di fronte alla Chiesa di San Donato al bagnante palestrato in slip sul lungomare di Nervi. Genova, nella produzione involontariamente testamentaria di Sanguineti, diventa il filtro geografico per accedere al cosmo («vedilo, il mondo: in Genova è raccolto», v. 5, si legge in

<sup>11</sup> Cecilia Bello Minciocchi «*Omnibus usu*». Su *Varie ed eventuali di Sanguineti*, in «il verri», 45, 2011, pp. 156-159: 158.

<sup>12</sup> *Questa città a quest'ora. Genova e dintorni. Fotografie di Giovanni Aldo Ponassi, poesie di Edoardo Sanguineti*, Genova, Erga, 2006. Per un'analisi di queste dieci ecfraresi, riprodotte assieme alle fotografie di Ponassi, mi permetto di rimandare a Chiara Portesine, *L'ecfrasi ai tempi del medium fotografico, tra iperrealismo e mimesi paradossale*, in «Arabeschi», 15, 2020, pp. 66-89: 79-86.

*Ge/nova*; VE 41), in un significativo cambiamento di scala dal macro al «mikrokosmos».

Per uscire dal perimetro di questa ‘linea ligure’, bisogna evidenziare, inoltre, come le tecniche ecfrastriche adottate di fronte alle opere d’arte – e l’etichetta stessa di referente artistico – si rivelino estremamente mutevoli. In alcuni casi, ad esempio nella *Quartina doppia* (VE 40), l’assenza di una chiara epigrafe dedicatoria è compensata dalla nomina del pittore in forma di acrostico («MAGNELLI»). L’occasione alla base della *Quartina* è da ricercarsi nella realizzazione di un catalogo<sup>13</sup> in cui una serie di pittori e poeti italiani, francesi e rumeni si erano impegnati nel costruire dei tributi (figurativi o letterari) all’artista fiorentino – in particolare, come recita il sottotitolo, a corredo di «tredici “poèmes” di Alberto Magnelli» contestualmente pubblicati e tradotti da Armando Brissoni. La scelta di presentare al pubblico il Magnelli letterato veniva motivata, nelle introduzioni generali di Ugo Barlozzetti e Jean-Charles Vegliante, da necessità di tipo ideologico-etico (ricorrono frequentemente allusioni all’«umanesimo» e a un’idea di cultura come reazione alla mercificazione e alle logiche utilitaristiche del mercato). I poeti e i pittori chiamati a testimoniare, tuttavia, non sembrano tematizzare affatto queste velleità umanistiche, né tantomeno celebrare i *poèmes* oggetto della presentazione. La maggior parte degli interventi, infatti, sancisce il predominio del Magnelli visivo (e astratto) rispetto al poeta impegnato. Gli artisti (tra cui Paul Russotto e Mauro Bini) ripetono i *patterns* geometrici all’interno di quadri smaccatamente citazionistici, mentre i letterati commentano in versi la pratica pittorica consolidata nel canone, ignorando il filtro poetico dei curatori. Anche Sanguineti trascura pacificamente il versante letterario all’insegna del quale era stata inaugurata la mostra pistoiese, focalizzando il componimento sui moduli geometrici di Magnelli montati in forma di «tangram» (v. 1) – un rompicapo basato sulla scomposizione e il ri-assemblaggio di un quadrato, divisibile in cinque triangoli, un quadrato e un rombo, che possono essere ricombinati per visualizzare nuove forme. Nel gioco-*collage* di Magnelli, «lesene, e lastre e liste» (v. 7) si ordinano attraverso un «concettuale incastro» (v. 8), un *puzzle in progress* che viene cristallizzato «in folgorata fissità» (v. 8), in una delle innumerevoli fasi e conformazioni lineari che potenzialmente avrebbe potuto assumere in questo caleidoscopico montaggio. Le linee di Magnelli sono «spezzoni geometrici» (v. 3) legati «in ferma forma» (v. 6): l’unico dinamismo concesso è lo spostamento piatto delle tessere del tangram, seguendo un orientamento ascensionale («avrà | anche una progressione, perché sale [...] e un verticale | legarsi», vv. 1-2 e 5-6). Questo bilanciamento tra stasi e piccoli movimenti assiali viene paragonato da Sanguineti a una «musica fredda» (v. 5), sintagma non neutrale dal momento che potrebbe nascondere un ammiccamento al titolo magnelliano *Lisière sonore* (1938) – così come la «ferma forma» (v. 6) ricorda da vicino l’*Image fermée* (1958). In generale, la stessa progressione ascendente che dinamizza l’azione poetica sembra

<sup>13</sup> *Omaggio a Alberto Magnelli. Pittori e poeti italiani, francesi, rumeni per tredici “poèmes” di Alberto Magnelli*, Pistoia, Masotti, 2004.

ricalcare l'impostazione di *Linguaggio in ascesa* (1962), dove effettivamente è possibile individuare una direzionalità verso un punto focale collocato nella parte superiore dell'opera. Come nell'esempio di Sirotti, anche qui Sanguineti contamina descrizione del quadro e citazione dei paratesti, in una sovraesposizione tra ecfraresi e intertestualità.

La stessa tecnica viene impiegata nei versi di *Ottovolante* (VE 46-47), dove, tuttavia, gli otto pannelli di Antonio Fomez sono sottoposti a una rilettura ancor più serrata e minuziosa. All'artista napoletano Sanguineti aveva già dedicato due poesie – *Acrosticobatico* (1975)<sup>14</sup> e *Sopra il proprio ritratto* (1985);<sup>15</sup> nel 2005, l'occasione di una nuova collaborazione è offerta dal ciclo *Fino all'ultimo bambino* (2003-2005), che Fomez aveva realizzato a partire dalle immagini televisive della guerra in Iraq. L'identificazione puntuale dei quadri è agevolata dal richiamo intertestuale ai titoli, che qui diventa un disvelamento esplicito del referente ecfraresco, come dimostrano i seguenti esempi (i corsivi sono miei):

mettiti le tue <i>mani tra i capelli!</i> sono biondicci, su un fondo azzurrastrò:	<i>Con le mani tra i capelli</i> (2003)
il <i>saccheggio</i> , lì giù, mi sembra un sacco: sarà il colore, la forma, non so:	<i>Saccheggio</i> (2003)
il <i>fuoco amico</i> è il fuoco, a me, che piace: rotolano giù, lassù, molte rovine:	<i>Fuoco amico</i> (2003)
<i>caro fuoco, ti scrivo</i> : brucia tutto, per me, in cantina, giù, lì sottoterra!	<i>Amico fuoco</i> (2004)
l' <i>attentato</i> , lo vedo, in alto in alto; io sono, quasi, un pupazzo in frantumi:	<i>Attentato</i> (2004)
è quasi come prima: ma è un <i>tramonto</i> : cambia anche il punto di vista, per me:	<i>Attentato al tramonto</i> (2004)

La descrizione si pone come un resoconto pedissequo dei dettagli figurativi; se prendiamo, ad esempio, il quadro *Con le mani tra i capelli* [fig. 2] e la seconda sezione di *Ottovolante*, sembra quasi che un osservatore ingenuo o un bambino interroghi la tela e pronunci a voce alta gli elementi che scandiscono l'azione («mettiti le tue mani tra i capelli! | sono biondicci, su un fondo azzurrastrò: | come mi stai sospesa, bambinella!», II, 1-3). Gli otto componenti sono giocati su questa dimensione deittica e ostentatamente referenziale dello sguardo, che registra e commenta in presa diretta le immagini, con una sovrabbondanza di specificazioni di luogo («in alto», I, 3; «lì giù», III, 1; «lassù», IV, 2; «giù, lì sottoterra», V, 2; «in alto in alto», VII, 1). A una registrazione cronachistica della scena concorre anche l'inserimento di una temporalità interna che lega i diversi componenti come se

<sup>14</sup> Edoardo Sanguineti, *Segnalibro*, cit., p. 389. Per le informazioni relative a queste collaborazioni, ringrazio l'artista Antonio Fomez che, nella primavera del 2018, ha messo a disposizione la sua preziosa testimonianza.

<sup>15</sup> Edoardo Sanguineti, *Il gatto lopesco. Poesie 1998-2001*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 152.

fossero spezzoni documentari di un telegiornale, impartendo agli eventi una sequenzializzazione da *blob* televisivo («ma quel cerchio, *adesso*, è un vero sole: | e il saccheggio *perdura*», VI, 1-2; «è quasi come *prima*», VIII, 1; i corsivi sono miei).

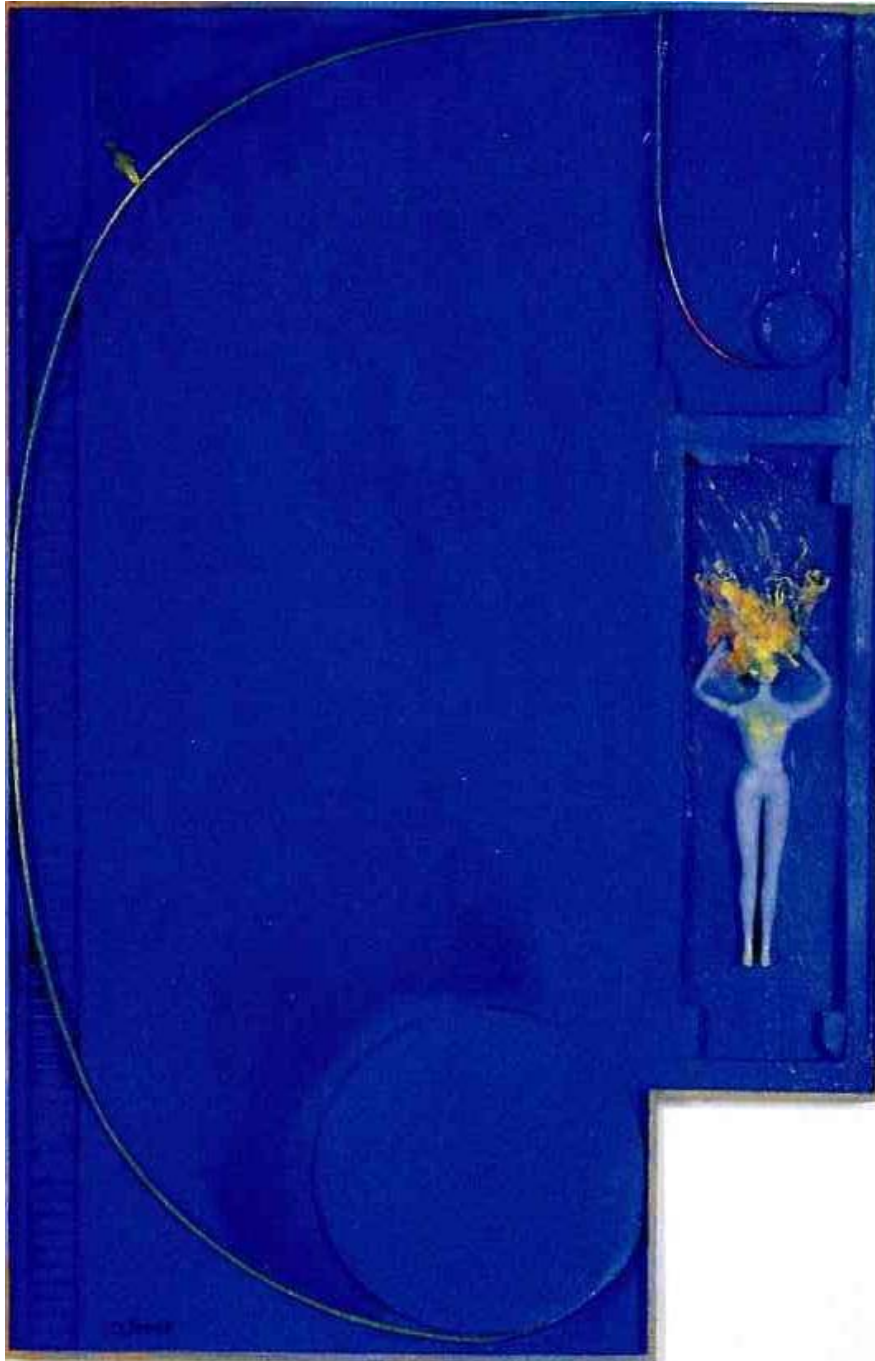


Fig. 2: Antonio Fomez, *Con le mani tra i capelli*, 2003, olio su tela; 122 x 79 x 52 cm; collezione dell'artista.

Fomez stesso cita, in un intervento intitolato *Riflessioni e saccheggi in Iraq*, il programma televisivo *Tutta la guerra minuto per minuto*, in cui a un dibattito politico

poco edificante ha corrisposto «uno sfondo di immagini straordinarie».<sup>16</sup> La voce ingenua del narratore traduce gli oggetti bellici in referenti giocosi, con un linguaggio che mima esplicitamente l'analogia infantile applicato, però, a visioni violente e inaccettabili: la donna che sta ardendo viva sembra «bruciare come un astro» (II, 5), gli uomini che si buttano dalle finestre per scampare all'attentato in corso vengono paragonati a una pioggia di «obliqui pupazzetti» (VII, 3), e così via. Già nell'opera di Fomez i morti e i feriti venivano raffigurati in veste di bambolotti umani che comparivano sulla tela come in un macabro teatrino di marionette. La frizione tra un lessico da cantilena bambinesca e la brutalità delle azioni fotografate («come mi stai sospesa, bambinella! | come cadi! mi torci le budella», II, 3-4; «rotolano giù, lassù, molte rovine: | sono pezzi di un corpo macellato [...]; | chi muore muore: buonanotte: e pace!», IV, 2-6) rappresenta anche una sintesi realistica dell'eterogeneità dei contenuti divulgati dallo *zapping* televisivo, che non discrimina ma si limita a giustapporre impassibilmente registri stilistici ed emotivi. Anche il sintagma scelto per il titolo, *Fino all'ultimo bambino*, gioca su un apparente citazionismo godardiano che si rivela, in realtà, un'espressione letterale adoperata da Saddam Hussein, in un involontario cortocircuito tra cinema e realtà, tra sovrastruttura cultura e strutture della storia.

Rispetto alla trasmissione neutrale delle sequenze televisive affiancate sullo schermo, tuttavia, le poesie sanguinetiane e i quadri di Fomez introducono una dissonanza straniante, ottenuta attraverso l'espedito grottesco (e brechtiano) della canzonetta tragica («caro fuoco, lo so: ci sta la guerra: / è molto preventiva: lotta e lutto!», V, 5-6; «se scoppio in fretta, chi mi fa lo sconto?», VIII, 6). I contenuti vengono proposti al pubblico in forme già politicizzate, attraverso una presa di posizione critica che vuole suscitare una reazione contestatoria rispetto a quella stessa operazione di *cut-up* portata al suo parossismo nel passaggio dallo schermo apparentemente a-valutativo del televisore a quello marxianamente dialettico della poesia civile. Sanguineti sembra sottoporre a verifica le strutture visive e linguistiche del documentarismo televisivo, per dimostrare concretamente l'attuabilità di un uso politico dei generi narrativi imposti dall'«iconosfera» mediale. Senza la corretta identificazione delle tessere visive di Fomez e dell'evento storico scatenante (la guerra in Iraq, o meglio, il suo simulacro televisivo), il lettore rischia di non cogliere il messaggio dell'operazione sanguinetiana, interpretando i testi alla stregua di filastrocchette *noir* avulse dal presente storico.

Nell'iper-catalogo ecfrastrico di *Varie ed eventuali*, a modificarsi non sono soltanto le strategie retoriche della descrizione (più o meno fedele) e dell'intenzione estetica (più o meno ideologicamente orientata). Sanguineti arriva, infatti, ad aggiornare il concetto stesso di oggetto artistico passibile di essere sottoposto ad ecfrastrici, come si può agevolmente dimostrare con l'ultimo esempio qui proposto, *Scoazera* (VE 54). La poesia è stata scritta per il progetto *Isola della poesia*, presentato da Mario Nereo

<sup>16</sup> Antonio Fomez, *Un kiebitz racconta. Testi dal 1994 al 2009*, Lecco, Eupalino, 2010, p. 81.



Rotelli<sup>17</sup> alla Biennale di Venezia del 2005, durante la quale venne illuminata l'isola di San Secondo – denominata dai veneziani «isola delle scoasse» (spazzatura). L'omonimo catalogo riporta alcune immagini della trasformazione paesaggistica praticata attraverso luci colorate e scritte poetiche, che hanno rivestito e 'sommerso' artisticamente il perimetro dell'isola.<sup>18</sup> [fig. 3] In questo caso, la collaborazione con Rotelli si realizza in forma di 'ecfrasi ambientale': il testo sanguinetiano si articola come una partitura per eventi, finalizzata a ricoprire, attraverso la formula rotelliana del disegno luminoso, la superficie geografica dell'isola. Il poeta, pertanto, concepisce la propria opera già nei termini dell'utilizzabilità artistica delle parole, a partire dalle potenzialità estetiche che il linguaggio può veicolare se proiettato su grande scala. Sanguineti si diverte a progettare *Scoazera* allineando tasselli linguistici che creano un percorso visivo per l'occhio, giustapponendo per paronomasia coppie di lemmi graficamente simili («ingaggi e idromassaggi», v. 1; «salvataggi e scarafaggi», v. 2; «ostaggi con ortaggi», v. 3; «arrembaggi e assemblaggi», v. 5, e così via). Il contenuto ideologico dell'operazione di Rotelli viene riecheggiato da alcune precise scelte lessicali, soprattutto nella seconda quintina, dove si parla di un «estuario ecologico» (v. 7) che richiama direttamente l'operazione di riqualificazione creativo-urbanistica promossa dall'artista. A partire dall'acrostico «ISOLA NEREO», l'allusione al progetto ambientale si struttura adoperando i caratteri alfabetici che compongono l'acrostico stesso – utilizzato come innesco per creare una sequenza di micro-storie, in cui le lettere sembrano agire come personaggi di azioni legate da una consonanza timbrica e allitterante (per esempio, «I già introduce ingaggi», v. 1; «L lava leccaggi», v. 4; «A fa assaggi», v. 5, e così via). In questo caso, è opportuno dilatare la categoria di ecfrasi verso una connotazione 'operazionale' (l'ecfrasi come descrizione di un processo artistico e non di un oggetto statico), e la poesia *Scoazera*, in fondo, può forse essere considerata uno dei rari esempi di commenti in versi a un'opera di area concettuale-ambientale. È evidente che il tasso di acribia illustrativa risulti decisamente attenuato, per l'impossibilità costitutiva di descrivere in forma letterale il *farsi* di un'opera che non è neppure più un evento performativo, ma un'installazione ambientale *site specific*.

Attraverso questa campionatura ragionata di esempi, si è cercato di fornire un attraversamento il più possibile esaustivo della 'galleria' ospitata in *Varie ed eventuali*, in un tentativo di ricostruire, per il lettore, uno dei possibili percorsi che l'autore-guida ha progettato per visitare le stanze di questa variegata (e, ancora, invisibile) pinacoteca.

<sup>17</sup> Anche in questo caso, una collaborazione con l'artista era già stata ospitata all'interno del *Gatto lupesco* (cit., p. 465) – più precisamente, nella poesia intitolata *Sette porte. Per Marco Nereo Rotelli* (2001), pubblicata in occasione della mostra *Sette porte per Mantegna* (Palazzo Te, Mantova, 2005). All'interno di VE, inoltre, si troveranno anche due redazioni dell'*Ottava dell'acquario* (2008), realizzate per un mosaico tuttora visibile all'ingresso dell'Acquario di Genova. Ringrazio l'artista Marco Nereo Rotelli per l'invio di materiali estremamente preziosi per questa ricostruzione.

<sup>18</sup> Alcune fotografie sono disponibili sul sito dell'artista, al seguente indirizzo: <http://www.marconereorotelli.it/installazione/isola-della-poesia/> [ultimo accesso 07.03.2021].



Fig. 3: Marco Nereo Rotelli, *Isola della poesia*, 2005, Isola di San Secondo (Venezia); riproduzione fotografica gentilmente concessa dall'artista.

### 3. 'Per interposta voce': citazioni e omaggi

Oltre all'incidenza quantitativa dei componenti ecfrastrici, anche le pratiche del citazionismo e della riscrittura subiscono un vistoso incremento – assimilabile, in un certo senso, all'ipertrofia della forma metrica chiusa,<sup>19</sup> estensivamente praticata nel «terzo tempo» della produzione sanguinetiana.<sup>20</sup> Si potrebbe forse leggere l'intera

<sup>19</sup> Sulla questione della metrica sanguinetiana, si veda soprattutto Antonio Pinchera, *La metrica dei Novissimi*, in «Ritmica», 4, 1990, pp. 62-76; Stefano Colangelo, *Metrica come composizione (in appendice una conversazione con Edoardo Sanguineti)*, Bologna, Gedit, 2002; Luigi Weber, *Usando gli utensili di utopia*, cit., in particolare le sezioni dedicate al *Recupero del sonetto* (pp. 96-100) e alla *Preistoria e ascendenze della ballata sanguinetiana* (pp. 104-106).

<sup>20</sup> Mi riferisco alla cronologia proposta da Antonio Pietropaoli (*Unità e trinità di Edoardo Sanguineti. Poesia e poetica*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1991) – e poi problematizzata da Luigi Weber (*Usando gli utensili di utopia*, cit., pp. 10-13) a partire da una lettera 'auto-periodizzante' scritta da Sanguineti nel 1982 e pubblicata in Fausto Curi, *La poesia italiana d'avanguardia – Modi e tecniche*, Napoli, Liguori, 2001, p. 221.

fase senile di Sanguineti all'insegna di un binomio *tradizione-traduzione*<sup>21</sup> pazientemente divulgato e 'spifferato' anche al lettore comune – come se la *Wunderkammer* avanguardistica fosse stata disciplinata nei ripiani ordinati della libreria di una ludoteca. Tuttavia, questa apparente forma di intertestualità addomesticata, in cui viene esibito al lettore l'inventario delle collocazioni enciclopediche di ciascuna lirica, è smentita dai meccanismi interni di traduzione, dove il tradimento di Sanguineti si rivela sornionamente eversivo.

Nell'*Ovidio maggiore* dedicato a Luciano Berio (VE 14-15), ad esempio, Sanguineti traduce alcuni luoghi delle *Metamorfosi* in forma di *patchwork* discontinuo, compattando sintagmi ovidiani collocati anche a distanza di venti o cinquanta versi. Riporto, a titolo di esempio, la prima sezione dell'esperimento sanguinetiano, in cui il ritaglio intermittente viene applicato all'incipit cosmogonico del primo libro:<sup>22</sup>

I.

Prima del mare, e prima della terra, e del cielo, che tutto ricopre,  
unico era, in tutto il mondo, il volto della natura:  
lo hanno chiamato caos.

Ante mare et terras et quod tegit omnia caelum  
unus erat toto naturae vultus in orbe,  
quem dixere Chaos [...] (vv. 5-7).

E non era stabile la terra, e non era navigabile l'onda:  
e priva di luce era l'aria:

sic erat instabilis tellus, innabilis unda,  
lucis egens aer [...] (vv. 15-16).

ma adesso gli astri occupano il suolo celeste:  
e ai nitidi pesci toccarono in sorte, come abitazione, le onde,  
e la terra si è presa le bestie, e la mobile aria gli uccelli:

astra tenent caeleste solum formaeque deorum,  
cesserunt nitidis habitandae piscibus undae,  
terra feras cepit, volucres agitabilis aer (vv. 73-75).

è nato l'uomo:  
e così la terra, che era rozza, prima, e priva di forma,  
accolse, trasformata, le immagini, ignote, degli uomini:

natus homo est [...] (v. 78).  
sic modo quae fuerat rudis et sine imagine tellus  
induit ignotas hominum conversa figuras  
(vv. 87-88).

e c'era, allora, eterna, la primavera:

ver erat aeternum [...] (v. 107).

A partire da una traduzione piuttosto lineare del testo latino, Sanguineti sembra isolare un bignami paradigmatico, conservando soltanto le scene più significative (l'*Ovidio maggiore*, per l'appunto). Il poeta perfeziona il *collage* affinché le elisioni non vanifichino la ricezione, ma anzi consentano di fruire organicamente dei tre assemblaggi nella loro autonomia testuale – riservando al lettore-filologo l'individuazione delle ferite inferte alla matrice ovidiana, e lasciando parallelamente al lettore-lettore il piacere ingenuo del testo. Del resto, attestazioni di 'centoni

<sup>21</sup> Come sentenziava Sanguineti in un'intervista del 1984, «viviamo in una grande cultura di traduzione, anzi si potrebbe dire che la cultura è traduzione, che la tradizione è traduzione, non c'è tradizione senza traduzione» (Adriana Casalegno, *Il pensiero nasce sulla bocca. Intervista con Edoardo Sanguineti*, in «il Ponte», 3, 1984, pp. 94-105: 104).

<sup>22</sup> Per il testo ovidiano, cito da Ovidio, *Metamorfosi*, vol. I (libri I-II), a cura di Alessandro Barchiesi, traduzione di Ludovica Koch, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 2005, pp. 8-17. La seconda sezione della traduzione sanguinetiana riguarda l'episodio di Apollo e Dafne (vv. 1-4 = *Met.* I, vv. 548-551; v. 5 = v. 556; v. 6 = v. 565), mentre l'ultima è tratta, con un ulteriore 'strappo' diegetico, dal settimo libro (vv. 1-2 = vv. 528-529; vv. 3-4 = vv. 547-548; vv. 5-6 = 550-551; vv. 7-10 = vv. 554-557; v. 11 = v. 584, vv. 12-13 = vv. 580-581). Per questi ultimi passi, cfr. *Metamorfosi*, vol. IV (libri VII-IX) a cura di Edward J. Kenney, traduzione di Gioachino Chiarini, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 2011.

novissimi' si ritrovano proprio nella produzione sanguinetiana di poesie per musica e, in particolare, nei testi confezionati per Luciano Berio – si pensi ad *A-ronne*, eseguito a Liegi nel 1975 e strutturato interamente a partire da citazioni plurilinguistiche (dal Vangelo di San Giovanni a Eliot, dal *Manifesto del partito comunista* a Lutero).<sup>23</sup> Pertanto, la dedica dell'*Ovidio maggiore* a Berio si spiega, probabilmente, grazie alla scelta stilistica della campionatura, che rispecchia la prassi adottata nelle collaborazioni con i musicisti – a cui Sanguineti raccomandava di ritagliare e di 'disordinare', a seconda delle necessità vocali degli esecutori, i materiali poetici di partenza.<sup>24</sup> Proprio questa forma di infedeltà collagistica potrebbe motivare la mancata ascrizione del testo al genere dell'«imitazione» – in cui rientrerà pienamente, invece, il *Prometeo* eschiliano riscritto per il compositore Andrea Liberovici (VE 25-26), in un'ulteriore declinazione del topos sanguinetiano delle traduzioni per musica (o, meglio, per musicisti).<sup>25</sup>

L'omaggio intertestuale in *Varie ed eventuali*, tuttavia, non assume soltanto la forma consolidata della traduzione (più o meno 'terroristica') di un testo classico. Di fronte al patrimonio letterario (italiano e internazionale), Sanguineti si muove con assoluta libertà espressiva, in un'escursione stilistica che spazia dai tributi veri e propri alle allusioni vaghe ad alcuni titoli o *topoi* poetici sedimentati nella cultura condivisa – come si può riscontrare, ad esempio, in un componimento intitolato leopardianamente *La ginestra* (VE 10), che termina con i versi para-petrarcheschi «viene il mattino | luminosa è la fronte | della mia Laura» (vv. 7-9).

Ben più strutturato si rivela, invece, *Vingt ans après (1984/2004)*, dedicato, come rivela l'acrostico, a George Orwell. Qui non viene tecnicamente confezionata una

<sup>23</sup> Un esempio analogo si può ritrovare già in *Laborintus II* (1963-1965), in cui, oltre a una disseminazione di riferimenti a Dante, Eliot, Pound e Isidoro di Siviglia, Sanguineti auto-cita, per l'appunto, il proprio *Laborintus* poetico. Su queste partiture-centoni, cfr. Edoardo Sanguineti, *Per musica*, Mucchi-Ricordi, Modena-Milano 1993. Sulle collaborazioni con Luciano Berio, si vedano almeno i seguenti lavori: Angela Ida De Benedictis, *From "Esposizione" to "Laborintus II": transitions and mutations of «a desire for theatre»*, in Giordano Ferrari (a cura di), *Le théâtre musical de Luciano Berio. De Passaggio à La Vera Storia*, vol. I, Paris, L'Harmattan, 2016, pp. 177-246; Cecilia Bello Minciocchi, «Vociferazione» e «discorso ininterrotto»: aspetti testuali nelle prime collaborazioni di Berio e Sanguineti (1961-1965), ivi, pp. 95-137; Claudia Di Luzio, *Sanguineti e Berio. Suono-voce-gesto*, in «Poetiche», 3, 2006, pp. 529-548; Raffaele Mellace, *Sanguineti e i "suoi" musicisti. Una bussola per orientarsi*, in Marco Berisso ed Erminio Riso (a cura di) *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*, cit., pp. 291-310.

<sup>24</sup> A questo proposito, si veda anche Edoardo Sanguineti, *Conversazioni musicali*, a cura di Roberto Iovino, Genova, il melangolo, 2011 (in particolare pp. 49-51).

<sup>25</sup> Anche di fronte al testo del *Prometeo incatenato* (VE 25), Sanguineti opererà una traduzione-calco estremamente fedele all'originale greco, isolando uno dei lunghi monologhi del protagonista (vv. 436-506) – cito da Eschilo, *Tragedie e frammenti*, a cura di Giulia e Moreno Morani, Torino, UTET, 1995, pp. 348-353. A differenza delle *Metamorfosi*, la tragedia eschiliana non viene sottoposta a uno smontaggio radicale, ma l'unica forma di libertà rispetto all'originale scansione dialogica del testo consiste nell'unire le due porzioni del monologo (vv. 436-468 e vv. 468-506), eliminando la risposta intermedia del coro e gli ultimi tre versi (vv. 469-471) della prima sequenza – in cui Prometeo si lamentava del fatto che, «dopo aver escogitato tali invenzioni per gli uomini, sventurato, non ho io stesso il mezzo per liberarmi dal presente dolore» (ivi, p. 351). Rispetto all'assemblaggio discontinuo dell'ipotesto ovidiano, qui il ritaglio si rivela piuttosto minimale e, dunque, non inficia il carattere pianamente «imitativo» della traduzione, sancendo la differenza principale tra omaggio e imitazione, come avrà modo di dimostrare nel paragrafo successivo. Per un affresco sulle modalità di traduzione dei tragici greci, rimando a Federico Condello, *Appunti su Sanguineti traduttore dei classici*, in «Poetiche», VII, 3, 2006, pp. 565-594.

traduzione del romanzo orwelliano, i cui elementi più salienti (il «Grande Fratello», v. 1, le superpotenze «Estasia e Eurasia», v. 2 e l'«Oceaniano Occidente», v. 7) sono semplicemente elencati nella forma di un *table of contents* in versi, secondo un principio di enumerazione inventariale che sostituisce l'agone diretto con il testo originario. La «committenza» è legata alla pubblicazione di una miscellanea monografica (*Orwell, i maiali e la libertà*), orientata a evidenziare le omologie tra la società del Grande Fratello e «l'Occidente dell'omologazione globale, consumistica e mediatica», come sottolinea il coordinatore dell'iniziativa, il giornalista Ugo Ronfani.<sup>26</sup> Nel volume, la poesia sanguinetiana comparirà in apertura, come una sorta di epigrafe poetica che anticipa i nove saggi di impianto sociologico sull'eredità politica di Orwell. Il taglio di comparazione storiografica tra il regime orwelliano e l'attuale «globo globalizzato» (v. 5) viene rispettato da Sanguineti, che interpella, in forma di apostrofe, l'«Oceaniano Occidente» per chiedergli «ormai ov'è, | rispondi, la tua rigida regnanza?» (vv. 7-8). Il respiro linguistico arcaizzante, che si registra anche al v. 10, nel riferimento all'«empia erranza», viene intercalato da continue neoformazioni o calchi (soprattutto anglismi) desunti dal lessico tecnologico («extraclip», v. 2, «rehiphophip», v. 4, «laploopdanza», v. 12, e così via). Lo scacchiere geopolitico disegnato da Orwell viene convertito nello scenario di un «wargame in web» (v. 9), in un processo di attualizzazione del romanzo pienamente rispondente alla 'consegna' ideologica del volume collettaneo.

Un ultimo esempio di divertito citazionismo si può ritrovare, infine, nei *Distichetti alfabetici artusiani* (VE 142-143). Come di consueto, l'innescò della scrittura deriva da un'occasione esterna – il numero della «Biblioteca Oplepiana»<sup>27</sup> dedicato a *Le leggi della tavola. Regole per tutti i gusti* (29, 2009), in cui compariranno i 21 distichi sanguinetiani. A partire dal manuale sulla *Scienza in cucina e l'arte di mangiar bene* di Pellegrino Artusi,<sup>28</sup> Sanguineti si diverte a effettuare un *patchwork* di prescrizioni gastronomiche in forma di endecasillabo. Per chiarire il radicalismo dell'operazione, riporto di seguito le corrispondenze tra i primi sei versi sanguinetiani e le ricette di Artusi:<sup>29</sup>

allora, con la mestola forata,  
alla scarlatta prende un bel colore

[317. *Quenelles*] Allora con la mestola un po' forata [...].

[360. *Lingua alla scarlatta*] *Alla scarlatta* perché prende un bel color rosso.

buccio per busto è licenza poetica,

[517. *Tinche in zimino*] *Buccio* per busto, licenza poetica, per far

<sup>26</sup> Ugo Ronfani (a cura di), *Orwell, i maiali e la libertà*, Milano, Bevivino, 2004.

<sup>27</sup> Dell'Oplepo ('Opificio di Letteratura Potenziale' – nonché versione italiana del più celebre Oulipo) Sanguineti sarà presidente a partire dal 1998, partecipando a una serie di iniziative e progetti editoriali.

<sup>28</sup> Il nome di Artusi, peraltro, era già stato invocato tra Sanguineti nel quarantanovesimo componimento di *Postkarten*, laddove il poeta aveva inserito tra gli ingredienti della celebre ricetta meta-poetica su come 'cucinare' una lirica «un pizzico di Artusi e Carnacina» (in *Segnalibro*, cit., p. 209).

<sup>29</sup> *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene. Manuale pratico per le famiglie* è integralmente disponibile online sul sito di «Casa Artusi» – nell'ultima edizione realizzata in occasione del bicentenario, a cura di Alberto Capatti (Milano, Rizzoli, 2011); indirizzo: <https://www.casartusi.it/it/files/libro-artusi/download/?inbrowser=1> [ultimo accesso 05.03.2021].

buttate dentro mandorle a filetti: la rima.  
 [586. *Dolce alla napoletana*] Buttateci dentro le mandorle a filetti.

con conti corti e tagliatelle lunghe, [71. *Tagliatelle all'uso di Romagna*] Conti corti e tagliatelle  
 ci stanno come il pancotto nel credo: lunghe, dicono i Bolognesi, e dicono bene.  
 [74. *Risotto nero colle seppie alla fiorentina*] [...] la bietola che,  
 mi pare, ci stia come il pancotto nel credo.

Sanguineti saccheggia diligentemente questo ricettario per famiglie, in un'alternanza tra quantità degli ingredienti («zucchero, grammi 90, con mandorle, | zibibbo, grammi 100, uova 2», vv. 41-42) e azioni da seguire scrupolosamente per la corretta realizzazione della ricetta («fate un battuto con poca cipolla», v. 11; «rosolate per bene», v. 31, e così via). In alcuni casi, Sanguineti importa anche le questioni linguistiche o etimologiche sollevate dallo stesso Artusi – «buccio per busto è licenza poetica», al v. 3 –, nonché alcune massime sapienziali, come quel «dimmi quel che tu mangi, e ti dirò [*chi sei*]» (v. 8) che Artusi trascriveva, nella ricetta dei *Tortellini alla bolognese*, in qualità di proverbio tramandato da un antico «savio». Come per l'*Ovidio maggiore*, Sanguineti percorre a intermittenze e salti logici il manuale di ricette, confezionando un *bricolage* che, per quanto scrupolosissimo e filologico, produce un effetto confusivo sul fruitore. L'iper-ricetta che si viene a creare in questo centone è, di fatto, indigeribile; i versi finiscono addirittura per contraddirsi tra loro («odore di noce moscata, *poche* / ore circa, che *tante* ci occorrono», leggiamo ad esempio ai vv. 25-26), smascherando l'artificio alla base del montaggio. Che si tratti di Ovidio o dell'Artusi, insomma, il trattamento sanguinetiano del materiale di partenza si risolve sempre in uno spregiudicato *mash-up*, in cui l'adesione integralistica al 'verbo' dell'originale si contamina con una frantumazione e una riorganizzazione paradossale dei costituenti, rendendo il testo, di fatto, irricognoscibile per eccesso di riconoscibilità.

#### 4. Un caso particolare di traduzione: le «imitazioni»

*Varie ed eventuali* può essere forse considerato un 'museo didattico' (e didascalico) dell'ultima stagione sanguinetiana, di cui vengono offerti al pubblico una serie di campioni riepilogativi (soprattutto a livello metrico e formale). Ad esempio, *La ballata della malavventura* (VE 132) e la *Ballatella delle sirenelle* (VE 134) ricordano la precedente raccolta delle otto *Ballate* (1982-1989),<sup>30</sup> i due *Haiku* (VE 52-53) sembrano replicare l'interesse per la forma brachilogica già sperimentato con i *Quattro haiku di Stravaganze*,<sup>31</sup> e così via.

<sup>30</sup> Edoardo Sanguineti, *Ballate* (1982-1989), ivi, pp. 181-191.

<sup>31</sup> Edoardo Sanguineti, *Stravaganze*, cit., p. 324.

Per quanto riguarda le «imitazioni»,<sup>32</sup> l'adozione del termine per precisare, sin dal titolo, una scelta categoriale risale al *Giuoco del Satyricon. Un'imitazione di Petronio* (1970).<sup>33</sup> L'etichetta viene applicata, invece, a singole insorgenze traduttive interne alle raccolte di poesia a partire da *Fanerografie (1982-1991)*, dove troviamo sei imitazioni – da Federico García Lorca, Ibn Hamdîs, José Martí, Antonio Machado e, infine, da Lucrezio. L'esercizio imitativo proseguirà in *Stravaganze (1992-1996)*,<sup>34</sup> dove compariranno un'imitazione da Orazio e due imitazioni da Natan Zach. Come avverrà per *Varie ed eventuali*, già in queste due raccolte i frammenti imitativi si interpongono alle prove efrastiche e agli omaggi ai musicisti, in una tendenza sempre più parossistica all'inclusione di materiali extra-letterari per costruire i propri (anti)canzonieri (anti)lirici.

Per tornare alle «imitazioni», scegliere la parola esatta, per un lessicomane di professione, rappresenta un atto espressivo (e ideologico) fondamentale. Non sarà quindi casuale il fatto che *Varie ed eventuali* si apra con un'«invenzione» giovanile da *Don Chisciotte* (1949)<sup>35</sup> prima di inglobare sette «imitazioni», quasi a voler guidare il lettore in un raffronto diretto tra la riscrittura adolescenziale (liberamente ispirata al capolavoro di Cervantes) e i calchi linguistici serrati delle successive imitazioni. Oltre ad un museo dei *realia*, insomma, *Varie ed eventuali* si rivela anche un laboratorio sul concetto di traduzione. Sarà da verificare, allora, quanto afferma Caterina Paterlini asserendo che

Non deve sorprendere che le versioni delle *Elegie romane* e degli *Epigrammi veneziani*, altrove apparse con il titolo di “imitazioni”, vengano definite “traduzioni”: la poetica sanguinetiana del tradurre ci ha reso avvezzi alla sostanziale assenza di confini tra le due operazioni e, conseguentemente, tra le due formule.<sup>36</sup>

Le «imitazioni» si caratterizzano, già a partire da *Fanerografie*, per un'adesione quasi morbosa e linguisticamente patologica alla fonte straniera. Questa accuratezza iperrealistica delle traduzioni viene riconosciuta dallo stesso Sanguineti che, di fronte alle frequenti accuse di aver operato manipolazioni eccentriche o forzate dei classici, rispondeva in questi termini – citando proprio l'«imitazione» petroniana:

Eppure io mi sono sempre attenuto a una forma molto marcata di fedeltà. Prendiamo il Petronio [...]. Il mio Petronio era una traduzione a calco, e il mio ideale rimane quello della traduzione interlineare; non nel senso di una interlinearità meramente dizionaristica, ma anche ritmica, sintattica, acustica.<sup>37</sup>

<sup>32</sup> Sul concetto di «imitazione» in Sanguineti, cfr. Federico Condello, *Lucrezio, Catullo, Orazio e Sanguineti. Esercizi di “pseudotraduzione”*, in «Poetiche», X, 3, 2008, pp. 424-467; Id., *Introduzione*, in Edoardo Sanguineti, *Ifigenia in Aulide di Euripide*, Bologna, Bononia University Press, 2012 (in particolare p. 21n).

<sup>33</sup> Edoardo Sanguineti, *Il giuoco del Satyricon. Un'imitazione da Petronio*, Torino, Einaudi, 1970.

<sup>34</sup> Edoardo Sanguineti, *Stravaganze (1992-1996)*, ivi, pp. 313-333.

<sup>35</sup> Su questo testo incipitario e sulla collaborazione con Mimmo Paladino, si vedano le disamine di Corrado Bologna, *La novissima Invenzione di Don Chisciotte di Edoardo Sanguineti*, in «Critica del testo», IX, 1-2, 2006, pp. 385-396; Id., *Sanguineti fra Sancio e Don Chisciotte*, in Marco Barisso ed Erminio Riso (a cura di), *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*, cit., pp. 233-267.

<sup>36</sup> Caterina Paterlini, *Sanguineti 2004-2006: Mikrokosmos e Quaderno di traduzioni*, in «Poetiche», VIII, 3, 2006, pp. 623-643: 632.

Nell'economia delle raccolte poetiche – non destinate, per statuto, alla rappresentazione scenica –, si potrebbe azzardare che le «imitazioni» rappresentino gli spazi destinati all'esercizio sanguinetiano su una traduzione orientata alla lettura, senza i vincoli di performatività e dicibilità postulati dal palcoscenico. Se, infatti, la critica si è spesso pronunciata sulle traduzioni teatrali, con la mediazione di grandi registi come Luca Ronconi e Benno Besson, le traduzioni 'in forma di poesia' meritano ancora di essere indagate nella loro autonomia testuale. In primo luogo, la traduzione (come l'ecfrasi) alimenta un crescente criterio di *variatio*, un'esigenza di accumulare nelle proprie raccolte una trafila di oggetti pluridisciplinari, in una marginalizzazione progressiva della poesia intesa romanticamente come creazione autentica e irriproducibile del genio individuale. A partire dagli anni Ottanta, l'inserimento di traduzioni e imitazioni diventa una cifra stilistica che connota, fin dall'indice, l'ordinamento macrotestuale. È proprio la cornice pluridisciplinare a compattare liriche altrimenti disperse tra sedi editoriali irrelate e distanti anche dal punto di vista cronologico (*Varie ed eventuali* raccoglie, infatti, quindici anni di scrittura creativa). Il collante interdisciplinare, potremmo dire, converte l'occasione in un progetto di occasioni, in cui la *soirée* teatrale 'fa sistema' nella misura in cui si giustappone dialetticamente a un testo su Berlusconi o a una filastrocca per bambini; attraverso il macrotesto, insomma, l'accidente diventa finalmente diagnosi storica. Per tornare alle «imitazioni» di *Varie ed eventuali*, rispetto ad altre forme di riscrittura o «travestimento»<sup>38</sup> si registra l'applicazione di quella «meticolosa tecnica a calco»<sup>39</sup> tipica di numerose traduzioni teatrali, con un effetto di 'straniamento da vicinanza' causato dalla sovraesposizione tra lingua straniera e resa italiana. Tuttavia, anche in questo caso è proprio tra le maglie di un'adesione «parassitaria»<sup>40</sup> al linguaggio di partenza che si consuma sotterraneamente l'anarchia sanguinetiana. Per dirla con il poeta, il «limpido vetro» della traduzione letterale si converte facilmente in «lente deformante, e meglio ancora, se vogliamo, impuro specchio, che ci rinvia [...] una immagine inattendibile, inaccoglibile, frustrante, lì, dell'originale».<sup>41</sup>

<sup>37</sup> Edoardo Sanguineti, *Teatro antico*, cit., pp. 17-18. Per una bibliografia esaustiva dei testi teatrali di Sanguineti, cfr. Federico Condello e Claudio Longhi (a cura di), *Bibliografia e teatrografia*, ivi, pp. 319-337.

<sup>38</sup> Sul tema fortunato del «travestimento», cfr. almeno Franco Buffoni, *Le traduzioni di Sanguineti*, in Guido Guglielmino (a cura di), *Edoardo Sanguineti. Opere e introduzione critica*, Verona, Anterem, 1993, pp. 131-135; Niva Lorenzini, *Il Faust di Sanguineti: la parola all'Inferno*, in Edoardo Sanguineti, *Faust. Un travestimento*, a cura di Niva Lorenzini, Roma, Carocci, 2003, pp. 8-10; Maria Dolores Pesce, *Edoardo Sanguineti e il teatro. La poetica del travestimento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003; Franco Vazzoler, *Il Chierico e la scena*, Genova, il melangolo, 2009; Erminio Riso, *Travestire la narrazione. Petronio, Dante e Ariosto nel Capriccio italiano e nel Giuoco dell'oca di Edoardo Sanguineti*, in Alessandro Ferraro e Maria Irene Torregrossa (a cura di), *EDO500. Edoardo Sanguineti e il Cinquecento italiano*, Milano-Udine, Mimesis, 2020, pp. 15-54.

<sup>39</sup> Federico Condello, *Il «fantasma della traduzione»*. *Sanguineti e il teatro antico*, in Edoardo Sanguineti, *Teatro antico*, cit., pp. 301-310: 303.

<sup>40</sup> Cfr. Federico Condello, *Il grado estremo della traduzione: sull'Ippolito siracusano di Edoardo Sanguineti*, in Marco Berisso ed Erminio Riso (a cura di), *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*, cit., pp. 393-410: 400.

<sup>41</sup> Edoardo Sanguineti, *Il traduttore, nostro contemporaneo* (1979), in Id., *La missione del critico*, Genova, Marietti, 1987, pp. 182-188: 185.



Facciamo alcuni esempi. Le *Due imitazioni da Saramago* (VE 21) si situano sempre nell'alveo del tributo d'occasione, essendo state confezionate per la selezione antologica di traduzioni saramaghiane dal titolo *Scolpire il verso*, pubblicata per le Edizioni dell'Orso nel 2002, con traduzioni di Valerio Magrelli, Franco Buffoni, e, per l'appunto, Sanguineti. Il pretesto si conferma la 'musa occasionale' dell'ultima stagione sanguinetiana – e, anche in questo caso, le informazioni relative all'originario contenitore editoriale non risponderebbero a una mera esigenza di pignoleria filologica, ma consentirebbero una percezione immediata della crescente interdipendenza tra «cosa capita nel mondo»<sup>42</sup> e il suo fissaggio nella formalina del verso poetico. Se la poesia di Sanguineti è sempre stata una poesia dell'evento e dell'oggetto (per non dire 'del reale'), *Varie ed eventuali* diventa una poesia del calendario culturale, un programma di sala per orientarsi nello scadenario di un intellettuale pubblico.<sup>43</sup> Non più cartoline o impressioni di viaggio, ma concreti progetti che hanno occupato uno specifico spazio editoriale – sebbene spesso nel perimetro di piccole case editrici o *plaquette* di mostre a tiratura limitata. Nel caso delle *Due imitazioni da José Saramago*, scritte nell'agosto 2001 ed estrapolate dalla seconda raccolta saramaghiana (*Provavelmente alegria*, 1970), Sanguineti realizza un vero e proprio calco linguistico dall'originale – come si può verificare a partire dall'incipit di *Incendio* («convoco el olor, la pulpa sensitiva»)<sup>44</sup> che diventa linearmente «io convoco il profumo, con la polpa | sensibile» – per quanto la traduzione più corretta del verbo *convocare*, in questo contesto, sarebbe stata 'invocare'. Analogamente, nel finale di *Io dico pietra* («Digo pedra»)<sup>45</sup> Sanguineti replica la coppia allitterante di aggettivi («digo a face decomposta, *rasa e roxa*») scrivendo «la mia faccia scomposta, *rasa e rosa*» – in una fedeltà alla lingua portoghese che rischia pericolosamente di convertirsi in infedeltà all'accezione italiana. L'autentico scarto formale introdotto da Sanguineti riguarda, però, gli 'a capo', in una modificazione tutt'altro che secondaria del ritmo poetico. Nel secondo testo, infatti, la ripetizione del verbo «digo» all'inizio di tutti e dodici i versi costruiva una martellante clausola anaforica che viene completamente soppressa nell'imitazione sanguinetiana. Qui il *verbum dicendi* viene dislocato, per la metà delle occorrenze, alla fine del verso, oppure viene preceduto da altri elementi grammaticali (il soggetto di prima persona singolare e la congiunzione coordinante)

<sup>42</sup> Edoardo Sanguineti ed Enrico Filippini, *Cosa capita nel mondo. Carteggio (1967-1977)*, a cura di Marino Fuchs, Milano, Mimesis, 2018.

<sup>43</sup> Si veda, a questo proposito, anche l'occasione alla radice dei *Tre sonetti verdi* (VE 38-39), ispirati alla *Traviata*, al *Rigoletto* e ai *Due Foscari* e commissionati dalla provincia di Lecce per uno spettacolo diretto da Carlo Palleschi dal titolo *Viva Verdi, l'amor filiale nella poetica verdiana*. Grazie a questa indicazione contestuale, è possibile interpretare i riferimenti iterati alla genitorialità («cuore mi sei di padre», I, v. 5; «io più non oso | dire a te, figlio, la mia cruda sorte», II, vv. 5-6, «il mio universo è in te, florida figlia», III, v. 1), nonché le allusioni alle opere liriche disseminate nei tre testi.

<sup>44</sup> Cito il testo dalla raccolta antologica in cui, come vedremo, erano comparse per la prima volta anche le traduzioni sanguinetiane, ossia José Saramago, *Scolpire il verso*, a cura di Giancarlo Depretis e Francesco Guazzelli, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002, pp. 68-69. Qui le traduzioni sanguinetiane sono impaginate assieme ai testi originali e alle traduzioni di Pablo Luis Ávila.

<sup>45</sup> Ivi, pp.70-71.

che rendono dissonante e imperfetta anche l'anafora regolarmente collocata a inizio verso. L'intera lirica saramaghiana si regge, come sottolinea Cesare Segre nell'introduzione, proprio su questo atto di «nominazione poetica»,<sup>46</sup> pienamente spiegabile nell'ambito di una poetica espressiva in cui «uno dei procedimenti decisivi per il ritmo discorsivo» consiste, per l'appunto, in un «forte schieramento di anafore». <sup>47</sup> Anche in questo esercizio imitativo, pertanto, Sanguineti agisce sul piano della microscopia traduttiva, in un'alterazione minimale (quanto terroristica) del dettato poetico di partenza – occultato sotto a una «buona dose di superstizione filologica». <sup>48</sup>

Anche per le *Due imitazioni da Pablo Neruda* (VE 43) bisogna postulare l'esistenza di una «committenza» culturale, ossia il centenario della nascita di Neruda – in occasione del quale Sanguineti recitò il testo di *Mi piace quando taci* presso la Libreria Carnevali di Foligno,<sup>49</sup> mentre, a Bologna, lesse proprio le due «imitazioni» dal poeta cileno destinate a confluire in *Varie ed eventuali*.<sup>50</sup> Le liriche scelte da Sanguineti sono tratte dalla raccolta *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924) e, come di consueto, i versi spagnoli vengono tradotti all'insegna di una consonanza millimetrica alla fonte – ad eccezione di un più insistito utilizzo delle forme pronominali, della punteggiatura e dei possessivi.<sup>51</sup> Nel secondo testo, *Ragazzina morettina e agile* («Niña morena y ágil»), il 'tradimento' si consuma soprattutto per l'introduzione tutta sanguinetiana di alcuni diminutivi e vezzeggiativi che, a partire dal titolo, conferiscono alla descrizione della protagonista una sfumatura più acerba e infantile.<sup>52</sup> Peraltro, questo scarto semantico istituisce un collante macrotestuale con altri titoli della raccolta, in cui i suffissi diminutivi o vezzeggiativi vengono applicati soprattutto alle forme metriche – ad esempio *Sonettuzzo* (VE 99), *Capriccetto per g.v.* (VE 127), *Quintettino* (VE 129), *Terzinetta per Renzo* (VE 138), e la conclusiva *Epistolina per N.B.* (VE 158). Attraverso un utilizzo sistemico del calco, con qualche piccolo (ma significativo) strappo alla regola del rispecchiamento imitativo, Sanguineti ottiene, come ha sottolineato Federico Condello, un'«imitazione (perversa) dell'imitazione letterale». <sup>53</sup>

<sup>46</sup> Cesare Segre, *Un gioco critico: il poeta e i suoi traduttori*, ivi, pp. 21-32: 21.

<sup>47</sup> Ivi, p. 23.

<sup>48</sup> Edoardo Sanguineti, *Nota del traduttore*, in Id., *Seneca. Fedra*, Einaudi, Torino, 1985, p. 5.

<sup>49</sup> La registrazione è disponibile all'indirizzo: <https://erroredikafka.blog/2018/01/28/edoardo-sanguineti-legge-neruda-in-libreria> [ultimo accesso 04.03.2020].

<sup>50</sup> Per recuperare il file audio della recitazione sanguinetiana di Neruda, cfr. il seguente sito: <https://www.lavoceregina.it/sound.php?IDautore=425&IDmulti=5299> [ultimo accesso 04.03.2020].

<sup>51</sup> Si veda, ad esempio, in *Mi piace quando taci* («Me gustas cuando callas») il passaggio da «mariposa de sueño» (v. 7) e «mariposa en arrullo» (10) a «mia farfalla di sogno» e «mia farfalla ronzante» (i corsivi sono miei). Per il bisticcio pronominale, squisitamente sanguinetiano, si veda ad esempio il penultimo verso («una palabra entonces, una sonrisa bastan») che viene dilatato in «è una parola, allora, è un sorriso che, a me, mi basta» (v. 19), con un incremento moltiplicativo dei pronomi personali, della punteggiatura e degli incisi.

<sup>52</sup> A questo proposito, si consideri la trasformazione di «Niña morena y ágil» in «ragazzina morettina e agile» (vv. 1 e 9) e, analogamente, lo scarto tra «mariposa morena» a «farfalletta morettina» (v. 15); i corsivi sono miei.

<sup>53</sup> Federico Condello, *Il «fantasma della traduzione»*, cit., p. 306.

Se è vero che questa collisione linguistica provoca sempre un effetto di distanza<sup>54</sup> (storica, nel caso dei classici, e geografica, nel caso degli autori stranieri), in *Varie ed eventuali* l'esperienza di un 'avvicinamento distanziante' all'alterità si inserisce in una riflessione più generale sul mondo globalizzato,<sup>55</sup> il *trait d'union* che alimenta sotterraneamente gli esperimenti interdiscorsivi dell'ultimo Sanguineti.

Di fronte a questo magazzino delle occasioni intertestuali, si potrebbe incorrere nel rischio di liquidare incautamente l'ultima raccolta di Sanguineti nei termini di un 'postmodernismo senile'. Indubbiamente il presente, in *Varie ed eventuali*, è sinonimo di crisi e fine dei tempi – «è questione di giorni, | forse di ore», leggiamo nell'*Epistolina* a Nanni Balestrini, «e un mondo è morto» (VE 158). In questo universo 'in punta di collasso', l'abuso di traduzioni e omaggi interdisciplinari rappresenta il residuo fossile di una comunicazione arcaica, come se il linguaggio non fosse più in grado di produrre nuove parole ma esistesse soltanto in forma di ventriloquia del passato («non aggiungere niente, se parli», recita il finale di *Job, una stanza*, dedicato a Luciano Berio, VE 23). Del resto, proprio nell'*Epistolina* conclusiva, Sanguineti sentenza «non ho notizie fresche» (v. 3) – in una sorta di abiura conclusiva dalla poetica del «piccolo fatto vero, fresco di giornata».

Nell'esubero di occasioni culturali, nulla riesce più ad accadere; l'io è immerso in una «inconsistenza ipercostante» (VE 120), e la percezione di questo punto morto della storia increspa la superficie apparentemente ludica e capricciosa dei *giuochi* senili. Tuttavia, già nel 1993 il poeta denunciava aspramente il disimpegno di una postmodernità che «non aspira all'alternativa; essa sente piuttosto una fatalità neutralizzante»,<sup>56</sup> in una sete di decostruzione profondamente contraria a quel mandato sociale e politico della poesia in cui Sanguineti continuerà ostinatamente a confidare. E, infatti, in *Banner* (VE 19) – uno dei pochi componimenti sottratti alla deriva interdisciplinare – affiora l'unica soluzione possibile per reagire al collasso postmoderno, ossia, ancora una volta, l'ideologia. «In principio era la lotta di classe», scrive il poeta più orgogliosamente marxista che abbia conosciuto la nostra letteratura, «poi, l'anarchia e l'utopia | hanno generato il comunismo: | è soltanto da questo fantasma | che può nascere pace:». <sup>57</sup> Dopo aver imitato classici e premi Nobel, il poeta congeda il lettore con un ultimo, raffinatissimo, calcio d'autore – e proprio dalla voce di quel chierico testardamente organico che conclude così l'ultima pagina dell'ultima raccolta: «più vicina, è la fine: e la deriva | è completa: ma ciao – viva la Cina» (VE 158), in un ritorno circolare al maoismo delle prime raccolte («e il cinese

<sup>54</sup> Sull'«esperienza di un limite e di una distanza storica invalicabile» che le traduzioni sanguinetiane suggeriscono al lettore, assieme alla «consapevolezza di ciò che rimane inassimilabile in una lingua e in una cultura *toto coelo* estranee», cfr. *ivi*, p. 310.

<sup>55</sup> Si veda soprattutto *La ballata della malavventura* (VE 132), in cui nel «mercato universale» e nel «preariato globalizzato» si consuma la sparizione del genere umano – in un parallelismo tra consumismo e consunzione («se consumo, mi consumo, | mi dissolvo come fumo»).

<sup>56</sup> Fabio Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti*, cit., p. 169 – ma si veda in generale tutta la sedicesima sezione dell'intervista, intitolata *Gli orizzonti deboli del postmoderno* (*ivi*, pp. 165-173).

<sup>57</sup> Del resto, anche la lirica immediatamente precedente (*Vota bene!*; VE 18) terminava con un appello a eleggere «gli estremocomunisti» per arginare i «barbari bruti benitoberluschi», in occasione delle elezioni politiche del 2001.

ero io, naturalmente», si legge nel celebre verso di *Purgatorio de l'Inferno*, XVII, v. 2).<sup>58</sup> Di fronte al microfono della posterità, Sanguineti sembra consegnare all'ideologia l'ultima parola possibile; non la letteratura e l'arte, ridotte a musei di citazioni, ma la poesia civile salverà dialetticamente il mondo.

---

<sup>58</sup> Edoardo Sanguineti, *Segnalibro*, cit., p. 90.