



L'orecchio del poeta: su Edoardo Sanguineti

di Paolo Cecchi

NEL 1956 EDOARDO SANGUINETI esordì con la pubblicazione di un lungo ed ermetico poemetto intitolato *Laborintus*: da allora anche la nostra repubblica delle lettere dovette iniziare a fare i conti con una poesia sperimentale (e coltissima) che accoglieva e razionalizzava molte delle tecniche, delle poetiche e delle concezioni estetiche che, a partire e dagli anni venti del secolo, la poesia d'avanguardia europea – partendo dall'eredità della linea Baudelaire-Rimbaud-Mallarmé – aveva espresso soprattutto nell'opera di Ezra Pound, T.S. Eliot e Dylan Thomas, con Joyce quale nume tutelare e primo artefice delle nuove epifanie linguistiche del Moderno. Quegli autori diedero vita ad un nuovo modo di intendere la poesia, ove la netta discontinuità con la tradizione precedente si univa ad una visione dialettica di alcune delle esperienze poetiche del passato, considerate però nella loro immanenza linguistico-costruttiva, contro ogni museificazione ricettiva. La poesia italiana del Novecento si era fino allora mostrata quasi del tutto refrattaria a quella poesia e alla sua radicale decostruzione/ri-costruzione del poetabile e del poetato. Saba, il primo Montale, lo stesso Ungaretti, Caproni, Penna (per elencare solo i maggiori) di fatto iscrivevano pur sempre la loro esperienza letteraria nella tradizione classicistica che da Petrarca e dal petrarchismo rinascimentale fino a Leopardi – pur con la parziale «rivoluzione» di Pascoli – giungeva sino al ventesimo secolo, certo profondamente rivisitata ed aggiornata, ma mai messa sostanzialmente in discussione (eccipisce la regola l'isolata esperienza futurista).

Come scrisse Mario Luzi, la poesia italiana novecentesca, anche dopo la seconda guerra mondiale, rimase perlopiù fedele ad un registro «elegiaco-lirico» e ad un soggettivismo teso ad esprimere «la felicità negata o resa impossibile» dell'io poetante-parlante, mentre un numero minore di autori aderì ad un realismo «progressista-populista» nei contenuti e neoclassico nel lessico e nelle forme (si pensi ad esempio al poemetto pasoliniano *Le ceneri di Gramsci*, pubblicato nel 1957).

Sanguineti invece, a partire da *Laborintus*, non solo dà forma ad una propria personalissima poesia sperimentale che si ricollega alle citate esperienze europee (soprattutto l'esempio, mediato e ripensato, dei *Cantos* di Pound fu per lui fondamentale), ma integra in tale sperimentazione una serie di esperienze della poesia italiana antica, precedenti e stilisticamente estranee alla tendenza classicistica (da Petrarca in poi), perché permeate da un vigoroso espressionismo e da uno sperimentalismo linguistico morfologicamente rigoroso e nel contempo «anarchico» rispetto ad ogni poetica normativa. In *primis* ovviamente la *Comedia* dantesca, poi altre esperienze coeve o di poco precedenti come la poesia didattica settentrionale (ad

esempio l'*invenio* lessicale di Bonvesin da Riva), i sonetti di alcuni dei siciliani, e i componimenti in volgare di figure come Brunetto Latini (Sanguineti si definì «gatto lupesco, e laido, e lieto» in una poesia scritta nel 1998, omaggio all'enigmatico *Detto del gatto lupesco*, opera del notaio e letterato fiorentino). Dell'ambito umanistico-rinascimentale, Sanguineti accolse nella propria officina poetica in particolare l'esperienza letteraria, «anticlassica» e linguisticamente sperimentale, di Teofilo Folengo, l'enigmatica lingua «morta/viva», tra latino e vol-



gare, dell'*Hyperotomachia Poliphili* di Francesco Colonna, e la formidabile macchina allegorico-fantastica del *Furioso*. Il poeta ligure considerò tali esperienze del passato ad un tempo come *exempla* sperimentali e come fonti di materiali testuali *da usare* poeticamente, manipolabili linguisticamente sino alla loro irriconoscibilità. In particolare l'*opus magnum* di Dante viene riletto da Sanguineti come un gigantesco laboratorio di sperimentazione di una lingua poetica che si autoproduce e prolifica in un'invenzione costante, dove registri e livelli linguistici, espressioni specialistiche ed enciclopediche (filosofiche, teologiche, storico-antropologiche), gerghi colloquiali, inserti dialettali, realismo «materico», e a volte neologismi ed esperimenti ai limiti della glossolalia, si sovrappongono e si espandono in numerosissime strutture poetiche locali straordinariamente cangianti, ma tra loro fortemente interconnesse e organicamente solidali. Per Sanguineti la *Comedia* non costituisce un modello o un'influenza», bensì rappresenta un insuperato giacimento di materiali linguistico-poetici, ed una partitura fonico-ritmico-metrica complessa, stratificata ed «aperta», che esplicita e drammatizza la tensione che si instaura tra suono e significato del testo, tensione ove vive «il momento poetico del linguaggio». Per questo essa può essere *ri-usata* – nel senso più ampio del termine – nel poetare contemporaneo. Va a tal proposito ricordato che un atteggiamento simile a quello di Sanguineti – anticelebrativo e volto a considerare la *Comedia* come complesso e plurimo meccanismo poetico, consentaneo, pur nella sua storicità, al

Edoardo Sanguineti (foto di Pasquale Palmieri).



Moderno poetico – aveva animato (complice verosimilmente anche la distanza linguistica) sia Pound, che Beckett ed Eliot, ed in modi diversi lo stesso Joyce. Vale a dire i maggiori protagonisti della rivoluzione poetica novecentesca, ammirati, ripensati e poi necessariamente superati (ma mai dimenticati) da Sanguineti nello svolgersi del suo itinerario poetico.

DOPO *LABORINTUS* LA PRODUZIONE del poeta genovese (che si legge quasi per intero – organismo plurimo e polimorfo che andò sviluppandosi in oltre un cinquantennio – nei due volumi *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Milano, Feltrinelli, 1989; *Il gatto lupesco. Poesie (1982-2001)*, ivi, 2002) progressivamente assume come proprio orizzonte creativo uno spettro sempre più ampio – ma costantemente controllato e verificato – di registri letterari, di linguaggi e di pratiche intertestuali. Rimane però immutata, quale segnava la propria prassi poetica, l'idea che il costruito letterario possa venir definitivamente sottratto al postulato della rappresentazione (comunque metaforizzata) del mondo e dell'espressione dell'interiorità del soggetto, per costruire il proprio senso in una ridefinizione radicale del rapporto tra forma e significato della lingua poetica. Ritmo versale e «intraversale», consonanze e dissonanze tra i corpi fonici delle parole, sviluppo «serializzato» delle immagini linguistiche, riconversione virtuosistica delle figure retoriche, diventano così i protagonisti strutturali della poesia di Sanguineti, nella quale la produzione di significato viene demandata non tanto alla nomina discorsiva, diretta o traslata, delle cose, quanto ad una serie di «campi semantici» mobili ed indipendenti presenti nella singola poesia, e tra loro interconnessi dagli aspetti fonici e formali del testo. Tale ricerca di un produttivo, costante conflitto tra suono e senso (che ovviamente almeno in parte determina anche i processi di significazione messi in atto dal lettore) non confina mai la scrittura di Sanguineti nell'ambito del puro *pastiche*, né induce il poeta a ricorrere ad un qualche tipo, comunque camuffato, di scrittura automatica d'ascendenza dadaista-surrealista, (come invece molti suoi critici – del tutto sordi alle ragioni estetiche della poesia sperimentale e del suo ermetismo – gli hanno rimproverato), ma si sostanzia in un controllo continuo di ogni parametro linguistico del costruito poetico. In Sanguineti la disciplina e il

mestiere del poeta – nella loro storicità e nel loro sperimentalismo – sono i mezzi indispensabili per creare un continuo rinnovarsi dell'organismo poetico, che superi ogni ideologia estetica volta a rinchiudere la prassi letteraria in una gabbia di postulati («comprensibilità», «espressione del soggetto scrivente», «discorsività», «equilibrio tra significato e aspetto fonico della lingua poetica»), dei quali ancora molti presumono a torto l'universa-

le ed intrinseca validità.

Ne consegue che anche alla poesia di Sanguineti, come a tutta la poesia d'avanguardia del Novecento, venga rivolta l'accusa di oscurità, di incomprendibilità. Ma a tale addebito non si può che rispondere con le parole di Paul Celan: «La poesia [moderna] è in quanto poesia oscura, è oscura perché è poesia. [...] la poesia [...] vuole proprio perché oscura essere compresa: come poesia, come "buio poetico"». La rivendicazione della necessità all'«oscurità del poetico» (che Sanguineti sostenne anche in alcune liriche programmatiche, in aperta polemica con Franco Fortini e Gian Luigi Beccaria) nasce sia da considerazioni intrinsecamente estetiche (ed etico-estetiche come in Celan), sia da presupposti più generali. L'ideologia della comunicazione nell'odierno mondo industrializzato si rivela sempre più come mistificazione, e secondo Sanguineti la poesia ha il dovere di dissolvere ogni pseudo rapporto tra lingua e realtà che tale ideologia proclama come «naturale», postulando ingannevolmente una ovvia e continua disponibilità della lingua a veicolare contenuti «liberi», pura espressione del soggetto parlante. L'«oscurità del poetico» diviene in Sanguineti anche il mezzo onde smascherare esteticamente – dall'interno e per tramite del poetare – le modalità con cui la lingua, i linguaggi (Foucault *docet*) confinano, perimetrano, erigono specialismi, escludono: in poche parole sono strumento di ideologia e di dominio. Per Sanguineti la scrittura poetica – e la sua lettura, il suo ascolto – devono sottrarsi all'egemonia della lingua prefabbricata, della scrittura predeterminedata, ed aprirsi ad una continua proliferazione controllata del materiale e dell'invenzione: aprirsi alla propria libertà.

È INDUBBIO CHE NELLA poesia di Sanguineti spesso si riscontrano una sorta di funambolismo linguistico, la predilezione per la parodia e per la contaminazione di registri e stili, l'inserzione di tratti apparentemente colloquiali e oral-performativi, tutti aspetti che la critica meno avvertita ha troppo spesso sottolineato, considerandoli come i veri tratti distintivi del suo operare poetico. Ma è indispensabile correggere tale astigmatismo critico e prender atto che la sostanza, il motore inventivo della concezione letteraria di Sanguineti non consistono nei tratti più immediatamente appariscenti del suo poetare, ma nella ricerca e nel controllo della forma (intesa come insieme di microstrutture locali e come rete di relazioni che si stabiliscono ed interagiscono nell'ambito del singolo organismo-poesia) anche quando apparentemente il testo poetico sembra decostruirsi in un'informalità linguistica incontrollata. Governa il dettato poetico di Sanguineti un'incessante e precisa verifica dei corpi sonori delle parole e degli enunciati, delle figure retoriche e dei campi semantici, frutto di un'esattezza combinatoria e di un *labor limae* che sono assolutamente costitutivi della sua poe-



Ezra Pound..



Giacomo Leopardi.



tica. Tutto ciò non riguarda il problema della specificità dello «stile», nozione che per Sanguineti è oggi del tutto svuotata di senso e mistificatoria nel suo presunto universalismo (scriveva infatti: «il mio stile è non avere stile»), ma costituisce il *modus operandi* del poeta dentro/atorno al corpo della parola/lingua intesa come scrittura poetica. I costrutti verbali di Sanguineti – anche quando si ispirano ad un autobiografismo depersonalizzato ed oggettivizzato, apparentemente dimesso (testimoniato in particolare dalle raccolte intitolate *Reisebilder* (1971), *Postkarten* (1972-77) e *Cose* (1996-2001) – sono sempre organismi linguistici complessi e minuziosamente progettati, nei quali è minima, e nei momenti più felici nulla, la dispersione dell'energia poetica, grazie all'esattezza dell'enunciazione e delle pratiche combinatorie e variative che governano i rapporti semantici e fonici tra i componenti della poesia (ciò vale se risulta chiara l'esistenza di diverse intensità di tale energia poetica, che può variare in relazione al registro letterario, alla tipologia dell'«ornatus», e al carattere della singola lirica e delle singole fasi dell'esperienza poetica di Sanguineti).

Si consideri a titolo esemplificativo di quanto sin qui troppo brevemente enunciato, la seguente ottava dal *Novissimum Testamentum*, lirica pubblicata nel 1982 che si ispira a *Le testament* di Villon, un Villon ripensato anche tramite Brecht:

La vita ci consuma, e come un'acqua / che si arrotonda le più quadre pietre, / così ci rode e morde e spolpa e spompa / e spoglia e sbuccia e succhia, e ci smidolla: / noi, l'uomo vivo, fa di pasta frolla: / e, come un ghiaccio, che nel caldo ammolta, / scioglie i muscoli e i nervi in triste colla, / mentre ci svena il sangue a bolla a bolla.

Ottava ed endecasillabo sono i formanti metrici tradizionale di tutto il poemetto, ma vengono sottoposti ad una tensione interna che riorganizza la morfologia poetica (intesa come sostanza strutturale del testo) soprattutto grazie al ritmo interno al verso, e alle assonanze e alle risonanze foniche: ad esempio l'allitterazione «spolpa/

spompa, / spoglia / sbuccia / succhia / smidolla» del quarto e quinto verso, entra in risonanza con la rima iterata (anomala rispetto allo schema tradizionale dell'ottava) degli ultimi cinque versi: «smidolla/ frolla / ammolta / colla / bolla». O ancora: nel segmento precedente «come un'acqua / che si arrotonda le più quadre pietre» l'allitterazione «acqua/arrotonda» risuona nella ricorsività dei fonemi/r/ e /a/: «acqua / che si arrotonda le più quadre pietre», ricorsività che continua nel verso seguente: «così ci rode e morde e

spolpa e spompa», per poi trapassare nell'ambito sonoro della /s/, che regge la catena allitterativa sopra citata.

L'impressione di un apparente predominio di un *ductus* colloquiale, parodisticamente «povero», si dimostra in gran parte fallace appena si ascolti con più attenzione l'ottava come micro-partitura fonica attentamente calibrata negli effetti sonori, partitura in cui l'immagine dell'«uomo vivo» che viene lentamente consumato dalla «vita», immagine resa mediante la metafora della dissoluzione chimico-biologica delle membra corporee, viene resa in un espressionismo «materico» da *Comedia*, in cui risaltano evidenti, ma sottilmente rielaborati, gli echi danteschi.

LA PRASSI POETICA di Sanguineti fa sovente ricorso ad un uso estremamente allargato ed esteso del concetto di intertestualità (che, come vedremo, in campo teatrale assumerà la forma estrema del rifacimento): frammenti, estratti, singoli segmenti o addirittura «atomi linguistici» di testi precedenti vengono trattati non come citazioni o inserti caratterizzati stilisticamente, ma come materiale sul quale l'autore può intervenire liberamente mediante le tecniche del montaggio, dell'inserzione e della rielaborazione, già a partire da strutture linguistiche locali, costituite da catene di pochi vocaboli. Sanguineti estende la concezione «citazionista» del «metodo mitico» di Pound e Eliot (come detto, *The Waste Land* e soprattutto i *Cantos* rimasero sempre per l'autore un punto di riferimento importante, anche quando le tracce di quelle esperienze scompaiono del tutto nella sua produzione poetica). I frammenti di testi preesistenti vengono da Sanguineti modificati e riplasmati spesso in modo radicale, in un accanito processo di «destilizzazione» e di decontestualizzazione (parziale o integrale), ed inseriti, assorbiti nel costrutto poetico dell'autore. Un esempio per certi versi paradigmatico – che pur risulta estremo nel suo citazionismo – è il *Requiem italiano* del 1984 (originariamente scritto per essere musicato dal compositore Luca Lombardi): in esso Sanguineti agglutina, riscrive, cita, monta e dissolve in senso cinematografico, enunciati e singoli sintagmi tratti da Vico (*La Scienza nuova*), da Leopardi (*le Operette morali, L'infinito, A Silvia*) e da Foscolo (*le Ultime lettere di Jacopo Ortis*). L'incipit del *Requiem* rivela come l'intertestualità «predatrice» di Sanguineti utilizzi «stringhe» di testi preesistenti sottoponendole a una sottile e pervasiva opera di trasformazione e di riscrittura, che prolifera grazie a procedimenti di permutazione e variazione, in cui il contenuto semantico e l'aspetto fonico dei segmenti originali vengono sottoposti ad una torsione e ad una «ristrutturazione molecolare», che mantiene taluni elementi del senso del testo originale, e nel contempo li estranea da se stessi, inserendoli e manipolandoli nell'ambito del nuovo meccanismo poetico. L'inizio del *Requiem* trae origine dalla celebre quattordicesima «degnità» del trattato del Vico (le «degnità» sono delle sorte di assiomi posti da Vico a fondamento della propria «scienza storica»): «Natura di cose altro non è, che nascimento di esse in certi tempi, e con certe guise, le quali sempre che sono tali, indi nascono tali, e non altre le cose». Sanguineti frammenta l'originale e lo interpola con nuovo materiale linguistico – ottenuto per variazione ed estensione di quello vichiano – mantenendone alcuni dei tratti lessicali arcaici: «natura: ma la materia stessa: natura di cose è nascimento: niuno incominciamento: /e gli uomini: niuno incomincia-

Dante Alighieri.





mento ebbe: *nascimento di esse*: e gli uomini / sfogano: ella è: sfogano le grandi passioni: *in certi tempi*: è per sua propria / forza [...].».

Sin dall'incipit della lirica (uno dei massimi esiti della poesia italiana degli ultimi trent'anni) la proliferazione del materiale testuale vichiano avviene sul piano fonico grazie alle figure della ripetizione e dell'assonanza (l'omeoteleuto «nascimento/incominciamento» ripetuto poi a chiasmo; la reiterazione dei vocaboli «natura/uomini/sfogano») e concretesce in un ritmo irregolare – basato su formule additive che si sommano nel tipico «verso lungo» sanguinetiano (assai importante l'uso sistematico dei due punti come segno di scansione delle unità ritmiche minime) – e che progressivamente pare diventare inarrestabile nel suo divenire. Il tempo delle cose dell'uomo, su cui incombe il tempo cosmico della materia, trascorre attraverso le innominate catastrofi dei singoli, impotenti di fronte alle vicende della Storia, e dopo il pianto, la sconfitta, la morte di essi (noi) singoli, forse i nuovi possibili *foederati* che potranno venir stipulati tra gli uomini futuri porteranno a «nuovi ordini delle cose» e ad «un mondo nuovo». L'utopia potrà generare quel mondo solo dopo una qualche palingenesi (in senso etimologico, non ideologico), che la lingua poetica del *Requiem* – tesa e coesa in microstrutture che concretescono quasi biologicamente in una tensione linguistica densamente materica, eppure riccamente articolata – custodisce in un'oscurità che sembra portare in sé l'unica speranza possibile *al di là* di questo tempo storico e del suo destino.

SANGUINETI CONCEPÌ LA PROPRIA attività poetica anche come estensione e sconfinamento verso altri generi e altri ambiti del letterario: fu drammaturgo (benché *sui generis*), occasionale narratore, appassionato «poeta per musica», ed acutissimo saggista. Tra i lavori per il teatro vanno ricordati *K* (1960), *Traumdeutung* (1965); *Storie naturali* (1971), un rifacimento-*contrafactum* del *Faust* goethiano (1985), una riduzione teatrale dell'*Orlando furioso* per la messinascena di Luca Ronconi (1970); *Sei personaggi.com*, *contrafactum* del dramma pirandelliano (2001), *L'amore delle tre melarance*, altro travestimento/riscrittura, dal canovaccio fiabesco di Carlo Gozzi (2001); a cui si aggiungono una serie di traduzioni per la scena di testi di Eschilo, Sofocle, Euripide, Aristofane, Seneca, Molière, e Brecht. Alle limitate incursioni in campo narrativo (*Capriccio italiano*, 1963; *Il ginoco dell'oca*, 1967;

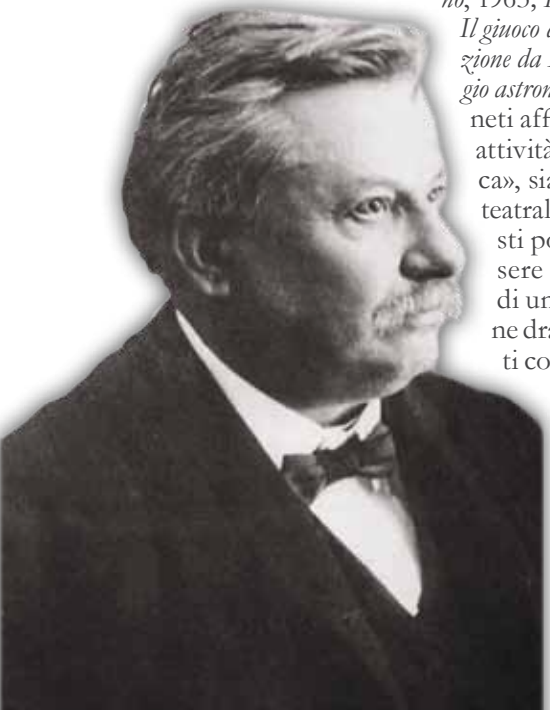
Il ginoco del Satyricon. Un'imitazione da Petronio, 1970; *L'orologio astronomico*, 2002), Sanguineti affianca un'entusiastica attività di «poeta per musica», sia con testi di ambito teatral-musicale, sia con testi poetici pensati per essere musicati al di fuori di una diretta destinazione drammatica. Sanguineti collaborò oltre che con Luciano Berio – a cui lo legò un singolare e assai fruttuoso sodalizio ar-

tistico – con Vinko Globokar, Giacomo Manzoni, Luca Lombardi, Fausto Razzi, Andrea Liberovici. Misero inoltre in musica sue liriche già pubblicate Azio Corghi, Claudio Ambrosini, Sergio Ortega, Adriano Guarnieri e Stefano Scodanibbio (la maggior parte dei testi per musica di Sanguineti si leggono (a volte in versioni non impeccabili quanto a cura editoriale) nel volume *Per musica*, a cura di Luigi Pestalozza, Milano-Modena, Ricordi-Mucchi, 1993).

Per Berio Sanguineti scrisse in particolare i testi di tre opere decisive nel caratterizzare il «secondo periodo» dell'itinerario artistico del compositore ligure: *Passaggio*, «messa in scena per soprano, due cori e strumenti» (1963), *Laborintus II*, per tre cantanti, otto voci d'attore, voce recitante, ensemble strumentale e nastro magnetico (1965); e *A-Ronne* per otto voci (1975).

Passaggio venne concepito come un lavoro di teatro musicale dalle forti valenze politiche antiautoritarie, sotteraneamente sovversivo nel suo tentativo di dar corpo musicale e verbale in forma astratta al conflitto di classe allora in atto in Italia (con esito complessivamente più efficace rispetto all'operismo «neo-brechtiano» e sostanzialmente realistico-agitatorio di *Intolleranza 1960* di Luigi Nono). Sanguineti progettò *Passaggio* come una sorta di itinerario teatral-musicale in sei stazioni – secondo la struttura del dramma liturgico medioevale – nel corso del quale i due cori e l'unico personaggio – depersonalizzato e «prigioniero» per eccellenza, denominato con il solo pronome «Lei» – intonano un mosaico di segmenti testuali in italiano, inglese, tedesco, e francese dello stesso Sanguineti, a cui si sovrappongono estratti e frammenti nella lingua originale dal *De rerum natura* di Lucrezio e dalla *Summa theologiae* di Tommaso d'Aquino. *Laborintus II*, seguito ideale del primo *Laborintus*, venne pensato, dal punto di vista testuale, come una meditazione ed una concentrata glossa poetica all'intera opera di Dante. Al proprio testo – che comprende anche alcuni estratti del *Laborintus* del 1956, e materiali verbali già elaborati per l'azione coreografica *Esposizione* con musica della stesso Berio, eseguita nel 1963 a Venezia, ma subito ritirata dal musicista – Sanguineti accosta, sovrappone e interseca frammenti dell'*opus* dantesco, tratti in particolare dalla *Comedia*, dalla *Vita nuova* e dal *Convivio*, e segmenti di poesie di Eliot e Pound (come detto due grandi estimatori e «riesecutori» del loro antenato italo). Infine *A-Ronne* è concepito come un condensato tritico, e, come vedremo, la poesia di Sanguineti ispirò a Berio un denso intreccio sonoro dominato dalla voce e dalla sua capacità di declamare/cantare/parlare/espellere la parola poetica in uno spettro amplissimo di emissioni vocali, tra le quali il cantato è solo una delle opzioni possibili.

Nel ripensare la propria collaborazione con Berio – e in generale la creazione di ogni suo testo nato per la musica – Sanguineti ha definito il proprio compito come frutto di un'«efficace subalternità» rispetto al compositore, poiché a suo



Giovanni Pascoli.



Thomas Stearns Eliot.



parere il «poeta per musica» deve considerare come proprio compito primario l'assestare le necessità dell'organizzazione musicale, senza temere di veder disarticolato il proprio testo nel processo della sua sonorizzazione, accettando tale possibilità come costitutiva del rapporto che intercorre tra testo e musica nelle prassi compositive delle avanguardie contemporanee. All'interno di tale concezione della collaborazione tra compositore e poeta, Sanguineti – soprattutto per i citati lavori di Berio – ha prodotto testi poetici certo funzionali alla musica, ma dotati di una forte autonomia letteraria, del tutto simili, nella concezione linguistica, alle liriche della sua plurima e labirintica produzione poetica «pura».

Ciò ben emerge anche da un rapidissimo sguardo all'incipit del testo di *A-Ronne*, testo concepito come enunciazione della circolarità dei fenomeni di inizio e di fine delle cose del mondo, estremi tra i quali si stende la «medietas», ad indicare tutto ciò che sta tra l'incipit e l'explicit. Sin dal titolo – che significa «dalla A alla Z» – l'autore rende chiaro che il linguaggio è il vero soggetto della propria indagine poetica sulla circolarità dell'inizio e della fine, e ognuna delle tre parti del testo va intesa come una *variatio*, declinata in più lingue, delle tre parole/concetti – inizio, mezzo e fine – in cui tale circolarità si sostanzia.

L'incipit del testo ben illustra il rigore con cui Sanguineti sviluppa tale *variatio*:

a: ah: ah: hamm: anfang / in principio, nel mio / principio: / am anfang: in my beginning / ach: in principio erat: / das wort: en arché en: / verbum: an anfang war: in principio: / erat: der sinn: caro: nel mio principio: ò logos: è la mia / carne / [...]

Dopo l'enunciazione variata della prima lettera dell'alfabeto, il testo continua in una permutazione delle parole iniziali del Vangelo giovanneo, ma tale permutazione agisce non tanto come enunciazione ripetuta – e voluto fraintendimento – del senso di quell'incipit teologicamente vertiginoso, ma come moltiplicazione della sua sostanza fonico-sonora, ottenuta attraverso la ripetizione atomizzata dell'enunciato «in principio era il verbo», dapprima in italiano, quindi nel tedesco della traduzione di Lutero, nel latino della *Vulgata*, e nel greco antico dell'originale, in una sorta di polifonia «in potenza», già pensata nel testo per i mezzi della musica. In tale ripetizione variata e poliglotta, il poeta inserisce un frammento testuale

estraneo, ma consonante: quel «in my beginning» che è anche una citazione del verso iniziale di *East Coker*, secondo dei *Four Quartets* di T.S. Eliot, che a sua volta cita, invertendolo, il motto di Maria Stuarda «In my end is my beginning». Ma ciò che conta – al di là di tali riferimenti intertestuali – è la *varietas* fonico-ritmica plurilingue della «partitura poetica» allestita da Sanguineti per la musica, ed il controllo che egli riesce ad esercitare sulla proliferazione del materiale testuale a partire dal-

la cellula/enunciato iniziale. Se si ascolta l'inizio della musica di Berio corrispondente all'incipit citato, risulterà evidente come il compositore abbia scelto di articolare un testo così scarno e nel contempo così polimorfo, in una sequenza di emissioni vocali parlate/sussurrate/gridate, sovrapposte a suoni inarticolati (versi, bisbigli, mugolii), che progressivamente si intensifica e si espande. Ne consegue che il rapporto tra forma sonora e contenuto del testo, tra la sua intelligibilità e la sua dissoluzione, è sottoposto ad una tensione che si dirama e si potenzia in modo rigoroso a partire dal materiale poetico e dalla sua articolazione.

NEL BREVE SCRITTO DEL 1991 intitolato *I santi anarchici* Sanguineti delinea brevemente un elemento importante della propria poetica e del proprio pensiero etico-politico in letteratura: «Perché se oggi io dovessi dire, in breve, quale sia la pulsione profonda, non importa se conscia o inconscia, da cui è nata tutta la moderna poesia, questa modernità che ancora viviamo nella forma di una inesaurita ed inesauribile anarchia, direi che tale pulsione è quella dell'anarchia [...] non in un senso rigorosamente ma limitatamente politico, ma, anche più radicalmente se possibile, in senso etimologico». Dunque anarchia come ciò che è «privo di arché», senza principio, senza fondamento, e quindi senza alcun «governo». Una poesia e una prassi poetica che, come il *riverrun* archetipo di Joyce, scorre e travalica ogni norma preconstituita e ogni limitazione che non nasca dalle sue stesse esigenze poetiche. La pulsione desiderante dell'inconscio, che ha sostituito il «sentire» del soggetto, è la guida e l'innescò di tale poesia, che aspira ad una libertà che non conosce più alcun «governo» predefinito dell'atto poetico. Strumento e *conditio sine qua non* di tale anarchia – utopica, eppure così «necessaria» alla nostra esperienza esistenziale – è una disciplina delle tecniche e delle procedure poetiche che non nasce da una «normatività» o da un'ideologia estetica preconstituite, ma scaturisce da uno sguardo serrato alla pluralità dei testi e delle pratiche poetiche del passato, al fine di riattualizzarle nella concreta prassi poetica, e nel contempo dimenticarle alla ricerca di un'invenzione che baleni sin da ora in un «novissimo» futuro. Sanguineti ha sempre perseguito un'idea di poesia come «anarchia organizzata», che sapesse progettare la propria libertà mediante la disciplina delle sue strutture e dei suoi *esperimenta*, al pari della nozione di «delirio organizzato» che Pierre Boulez, memore di Artaud e Mallarmé, ha reclamato come cifra della propria musica ed emblema necessario della creazione artistica contemporanea. ■

Giambattista Vico.

Gabriele D'Annunzio.

