



## EDITORIALE

Il numero XXII de L'Ulisse è dedicato, nella parte monografica, al tema "Lirica & Società / Poesia & Politica". A sessant'anni di distanza dal Discorso su lirica e società di Adorno, possiamo ancora affermare che "il prodotto lirico è sempre anche l'espressione soggettiva di un antagonismo sociale"? E che nella poesia più avvertita si esprimerebbe una "reazione alla reificazione del mondo", se non "il sogno di un mondo in cui le cose stiano altrimenti"? Oppure la mutazione radicale del panorama sociale impone un ripensamento anche del ruolo della poesia e del suo legame con l'universale? E se potessimo ancora guardare alla "poesia come meridiana della filosofia della storia", quali direzioni ci indicherebbero le scritture contemporanee? Muovendo da queste domande, nella sezione IN PRIMA PERSONA abbiamo invitato un numero rappresentativo di poeti e critici attivi nel panorama contemporaneo a riflettere dal proprio punto di vista militante sui modi in cui, oggi, il linguaggio poetico si rapporta, direttamente o indirettamente, con il vivere sociale, attraverso la forma, lo stile, il contenuto, la postura autoriale, instaurando un rapporto critico, magari contraddittorio, con le forme di vita del nostro tempo. A queste tematiche è stato dedicato l'incontro de L'Ulisse "Lirica e società / Poesia e Politica", organizzato da Paolo Giovannetti e Italo Testa presso la Casa della cultura di Milano (2 marzo 2019) con il sostegno della Fondazione per la Critica Sociale. La sezione raccoglie gli interventi tenuti in questa occasione, insieme ad alcuni altri interventi saggi appositamente per il numero, e vede la partecipazione di: **Vincenzo Bagnoli, Fabrizio Bajec, Maria Boro, Carlo Bordini, Gherardo Bortolotti, Franco Buffoni, Maria Grazia Calandrone, Biagio Cepollaro, Giovanna Frene, Florinda Fusco, Fabio Franzin, Paolo Giovannetti, Rita Filomeni, Umberto Fiori, Massimo Gezzi, Andrea Inglese, Luciano Mazziotta, Simona Menicocci, Guido Mazzoni, Italo Testa e Paolo Zublena.**

Nelle restanti sezioni della parte monografica proponiamo invece un'indagine di taglio storico-critico, esplorando le diverse opzioni che si aprono nel novecento e nell'opera di alcuni tra i più significativi autori italiani e stranieri degli ultimi decenni, quanto all'eventuale portata civile della scrittura poetica e alla sua, spesso problematica, connessione con forme dell'agire politico (distanza critica, impegno, ruolo organico ecc.), senza trascurare questioni teoriche quali il rapporto tra individuale e universale, singolo e totalità, soggettività e intersoggettività.

In seno alle coordinate dello scorcio finale del Novecento, predispone un'analisi nell'opera, e nel contesto del lavoro poetico la sezione POESIA E POLITICA NEL SECONDO NOVECENTO. Raccoglie contributi sul valore di alcuni cardini del discorso di cultura (la poesia di "Rinascita", l'attività di Franco Fortini, Pier Paolo Pasolini, Vittorio Sereni e Paolo Volponi), con saggi di **Enrico Fantini, Andrea Agliozzo, Paolo Desogus, Luca Lenzini, Francesco Diaco e Gianluca Picconi.** Con i testi di POLITICHE DELLA SPERIMENTAZIONE si pone, anche, uno sguardo alla frattura testimoniale – nell'esperienza dei versi (focalizzata sul rilievo delle operazioni di Gian Pietro Lucini, Edoardo Sanguineti, Emilio Villa, di Corrado Costa e di Adriano Spatola), o personale, che idealmente "proseguono" pagine di rovello sperimentativo: sono i contributi di **Massimiliano Manganeli, Erminio Risso, Giuseppe Carrara, Aldo Tagliaferri e di Eugenio Gazzola.** L'analisi si congiunge, senza deviazioni, nella fenomenologia dell'odierno, nella poesia a noi sincrona, con LIRICA E SOCIETÀ NEL CONTEMPORANEO: sono i contributi di Riccardo Socci, Valentina Panarella, Florinda Fusco e di Marco Gatto, attorno alla prominenza di figure quali Franco Buffoni, Umberto Fiori, Antonella Anedda e Giuliano Mesa. Predispone alcune coordinate la sezione di ALTRI SGUARDI, attorno a esemplari, costitutivi elementi dei sommovimenti che ne hanno percorso prospettive internazionali, in particolare nella poesia tedesca più recente, indagata da Ulisse Dogà, e nella poesia francese, con testi Jean-François Hamel, Stefania Caristia, Benoît Casas, Stéphane Bouquet, e con due interviste a Nathalie Quintane e Marielle

Macé. Chiudono il numero, come al solito, le due sezioni di Autori. Le LETTURE accolgono in questo numero scritture inedite di Alessandro Broggi, Roberto Minardi, Giulia Martini, Stefano Modeo, Antonio Tricomi.

I TRADOTTI presentano una ricca scelta di traduzione d'autore: Jean-François Courtois tradotto da Gabriele Stera; Russel Edson tradotto da Bernardo Pacini; Juan Carlos Mestre tradotto da Lorenzo Mari; Monica Rinck tradotta da Gloria Colombo, Chiara Conterno e Gabriella Pelloni; Nelly Sachs tradotta da Bianca Brece

Stefano Salvi e Italo Testa

Scarica la rivista qui

Archivio riviste scaricabili gratuitamente, clicca qui



# L'Ulisse

Rivista di poesia, arti e scritture

Editore LietoColle

Direttori: Stefano Salvi e Italo Testa  
ISSN 1973-2740

NUMERO 22: *Lirica & Società / Poesia & Politica*

Editoriale di Stefano Salvi e Italo Testa 3



## IL DIBATTITO

### IN PRIMA PERSONA

Vincenzo Bagnoli	8
Fabrizio Bajec	15
Maria Borio	20
Carlo Bordini	31
Gherardo Bortolotti	32
Franco Buffoni	36
Maria Grazia Calandrone	42
Biagio Cepollaro	45
Giovanna Frene	48
Florinda Fusco	51
Fabio Franzin	54
Massimo Gezzi	58
Paolo Giovannetti	61
Rita Filomeni	63
Umberto Fiori	68
Andrea Inglese	70
Luciano Mazziotta	74
Simona Menicocci	80
Guido Mazzoni	86
Italo Testa	92
Paolo Zublena	95

### POESIA E POLITICA NEL SECONDO NOVECENTO

Enrico Fantini	
<i>Togliatti e la poesia di «Rinascita»</i>	102
Andrea Agliozzo	
<i>Forma e soggettività critica in Fortini</i>	129
Paolo Desogus	
<i>«La scoperta di Marx» di Pasolini</i>	145
Luca Lenzi	
<i>Sereni e l'isolazionismo della poesia</i>	151
Francesco Diaco	
<i>Appunti sulla gioia in Sereni</i>	158
Gianluca Picconi	
<i>Forza e politica nella poesia di Volponi</i>	176

<b>POLITICHE DELLA SPERIMENTAZIONE</b>	
Massimiliano Manganelli	
<i>Lucini e la scrittura civile</i>	187
Erminio Risso	
<i>Sanguineti al vaglio della prassi</i>	203
Giuseppe Carrara	
<i>La poesia d'amore (e di politica) di Sanguineti</i>	214
Aldo Tagliaferri	
<i>Emilio Villa e l'Yalya</i>	236
Eugenio Gazzola	
<i>Società e politica nell'opera di Costa e Spatola</i>	265

<b>LIRICA E SOCIETÀ NEL CONTEMPORANEO</b>	
Riccardo Socci	
<i>Buffoni dagli esordi a «Guerra»</i>	270
Valentina Panarella	
<i>Identità-alterità collettiva nella poesia di Fiori</i>	287
Florinda Fusco	
<i>Vedere dal buio: prospettive su Anedda e Mesa</i>	296
Marco Gatto	
<i>Un'etica del margine: lirica e società a partire da Adorno</i>	302

<b>ALTRI SGUARDI</b>	
Ulisse Dogà	
<i>Il caso Wagner</i>	311
Jean-François Hamel	
<i>Leggere Mallarmé</i>	326
Stefania Caristia	
<i>La poesia francese nel «Politecnico»</i>	331
Nathalie Quintane	
<i>Reimmettere la politica in letteratura</i>	349
Benoît Casas	
<i>Poesia &amp; Politica</i>	358
Stéphane Bouquet	
<i>Popolo, paraculo, poesia</i>	365
Marielle Macé	
<i>La letteratura è una scatola di utensili</i>	372



## GLI AUTORI

### LETTURE

Alessandro Broggi	377
Roberto Minardi	381
Giulia Martini	383
Stefano Modeo	386
Antonio Tricomi	390

### I TRADOTTI

Jean-Patrice Courtois	
<i>tradotto da Gabriele Stera</i>	398
Russel Edson	
<i>tradotto da Bernardo Pacini</i>	401
Durs Grünbein	
<i>tradotto da Silvia Ruzzenenti</i>	406
Juan Carlos Mestre	
<i>tradotto da Lorenzo Mari</i>	409
Monica Rinck	
<i>tradotta da Gloria Colombo, Chiara Conterno</i>	
Gabriella Pelloni	413
Nelly Sachs	
<i>tradotta da Bianca Brece</i>	424

**"FAMIGLIA, MA NON TROPPO". LA POESIA D'AMORE (E DI POLITICA) DI EDOARDO SANGUINETI.**

**0.** *Famiglia, ma non troppo* è il titolo di un articolo di giornale di Edoardo Sanguineti uscito su «Paese Sera» il 2 maggio 1974 in occasione del referendum abrogativo sul divorzio; prendendo le mosse dai dibattiti referendari, Sanguineti, con i modi ironici consueti alla sua scrittura giornalistica, inizia la sua critica alla propaganda per il divorzio con un breve bozzetto autobiografico in cui si dipinge come

Marito fedele da anni venti di una degnissima metà, egli ha rispettato senza sforzi notabili quel pacchetto di impegni che spontaneamente, e laicamente, già contrasse dinnanzi all'autorità severa dello Stato, incarnata in un probo e garbato funzionario subalpino, financo adorno di fascia tricolore, coltivando inclinazioni di forte solidarietà affettiva verso la donna che benevolmente volle congiungere il proprio destino a quello, non brillante e non fastoso, di un grafomane bellettrista e di un docente stipendiato; padre felice di non scarsa prole (maschi 3, femmine 1), può raccogliersi ogni sera meditabondo, come molti mortali di questa cara patria, puntualmente rispondendo alle fasciose fanfare del Carosello, dinanzi al piccolo schermo, e orientare di poi, non senza un breve moto della mano, ora sull'uno e ora sull'altro canale, i propri occhi pazienti, sentendosi intanto circondato, fisicamente e moralmente, da una soffice coltrice di sentimenti ben temperati e di riposato intenerimento.(1)

L'autorappresentazione di un soggetto piccolo-borghese, in un linguaggio burocratico che si auto-sovrverte con il ricorso all'ironia e all'*understatement*, si fa strategia argomentativa per assumere una postura retorica funzionale alla critica dall'interno, un gesto di autenticazione della parola giornalistica in grado di sostenere «famiglia, va bene, famiglia, ma, di grazia, non troppo!»(2), in quanto espressione prodotta da un tipico marito borghese, «responsabile di alquanti carmi [...] in cui si celebrano come fortemente amata la consorte, come altamente dilette i figli, come visceralmente optabile la felice e monogamica congiunzione durevole di un maschio adulto e di una femmina eroticamente matura»(3). Difesa della famiglia, insomma, ma nella consapevolezza che si tratta di un istituto sociale e, come tale, soggetto alle regole della determinazione e del divenire storico e dunque, forte della lettura della *Psicologia di massa del fascismo* di Wilhelm Reich, Sanguineti è conscio che «la difesa della famiglia, e della sua funzione etico-socio-economico-politica, non può essere assunta, in maniera miticamente indiscriminata, nemmeno nella più callida e ribollente mozione degli affetti, ed anzi occorre, nell'atto di augurare ogni bene agli itali sposi, metterli in guardia contro l'adorazione supina di siffatto vitello di ferro, nessun organismo sociale essendo, come dovrebbe essere noto, più psichicamente patogeno della famiglia autoritaria»(4). Le scelte lessicali operate in queste poche righe sono particolarmente rappresentative di una specifica visione dell'unione coniugale e testimoniano di una serie di letture che informano la concezione matrimoniale di Sanguineti: con l'Engels de *L'origine della famiglia, della proprietà privata e dello stato*, il nucleo familiare è considerato avente una funzione sociale, economica e politica; «miticamente» rimanda all'idea di Roland Barthes espressa in *Miti d'oggi* per cui l'ideologia, attraverso il processo di mitopoiesi, si incista nei fatti storici che vengono "mitizzati" e proposti come naturali, il mito, cioè, oscura i processi di formazione per istituire un'intenzione storica come natura, una contingenza come eternità(5); la «ribollente mozione degli affetti» è un'allusione al tanto amato Foscolo(6) e, in particolare, in questo contesto, fa riferimento alla critica dell'*amour-passion* iniziata per via poetica con il *Purgatorio de l'Inferno*; infine, il ricorso a un lessico biologico («organismo», «patogeno») rimanda a quella concezione dell'amore insieme sociale e biologica che Sanguineti trae dalla precoce lettura di Christopher Caudwell (*L'amore. Saggio sul mutamento dei valori*)(7). Quello che a prima vista si presenta come uno scritto d'occasione, dunque, a più attento scrutinio, si rivela una complessa elaborazione di una visione specifica della famiglia che non è acritico encomio, ma problematizzazione di un istituto da ripensare, già iniziata

con il *Purgatorio*. Si capisce la portata di *Famiglia, ma non troppo*, infatti, solamente se lo si mette in parallelo alla coeva produzione poetica dell'autore: l'articolo, dicevamo, esce nel 1974, solamente due anni prima viene data alle stampe *Reisebilder*, raccolta che segna un cambio di rotta nell'articolazione stilistica del *corpus* sanguinetiano e inaugura ufficialmente la fase del cosiddetto neo-contenutismo. Ecco: se si paragonano la raccolta del '72 e lo scritto giornalistico si vede chiaramente all'opera una medesima volontà di creazione di un sosia poetico, un *doppelgänger* borghese attraverso cui lavorare dall'interno per straniamento:

L'autorappresentazione parodica – ha scritto Pietropaoli – tutte le prosopopee esibite dal secondo Sanguineti, hanno infatti questa precisa valenza allegorica: lavorare astutamente in bilico tra decostruzione e ricostruzione dell'io; ovvero costruirsi un sosia paradigmaticamente proteso a superare quei limiti borghesi dai quali siamo inizialmente partiti e quindi offrire un modello di straniata esibizione/inibizione dell'io mediante l'esperazione di un egocentrismo all'incontrario, sottosopra, in modo tale da disintegrare non tanto la categoria concettuale dell'individualismo quanto la sua concreta e storica determinazione borghese.(8)

Il bozzetto autobiografico con cui si apre *Famiglia, ma non troppo* risponde alle medesime esigenze, è, si potrebbe dire, una continuazione per via prosastica, uno sconfinamento della poesia nei territori della scrittura saggistica, un tentativo di lavorare sulle categorie di soggetto borghese per altre vie, altre formulazioni discorsive e altre configurazioni dell'immaginario: un sovvertimento del poetese e della lirica amorosa che straripa dai propri confini per attuarsi in forme inedite e problematizzare l'autonomia dell'opera d'arte. E non a caso lo si fa attraverso una delle isotopie semantiche più frequenti nella poesia di Sanguineti e, si potrebbe dire, della poesia lirica *tout court*, per attuare, insomma, quel sabotaggio delle forme letterarie perseguito durante tutto l'arco di una lunga carriera poetica e intellettuale proprio sul terreno più caldo: il sovvertimento degli statuti formali della poesia d'amore, allora, si fa occasione per una messa in discussione più ampia dell'individualismo borghese, occasione di un discorso sui rapporti fra lirica e società e tentativo di ribaltare gli immaginari socio-simbolici associati a una delle categorie più astratte del pensiero umano, l'amore, per mostrarne *anche* gli aspetti socialmente e storicamente determinati e farne motivo di ripensamento.

1. La poesia di Sanguineti tende spesso alla ricapitolazione, all'autocitazione, alla *correctio*, alla *variatio* sui medesimi contenuti, al minimo slittamento di senso su forme ripetute nel lungo percorso creativo. Così in *Reisebilder 10*(9):

forse gli ho parlato di quella mia risposta all'intervistatrice giapponese (un ordinato questionario, con una dozzina di domande, quasi tutte abbastanza assurde), quando ho scritto (il poeta che vi ha influenzato di più: Baudelaire), a proposito dei pensieri (e dei motivi) dominanti: "my wife and my death": (e: la parola più bella: comunismo):

Il tema coniugale (la moglie) è fin da subito accostato alla riflessione politica (il comunismo)(10), come già avveniva nel *Purgatorio de l'Inferno*, e a quella raccolta si fa esplicito riferimento con un verso successivo («un marito imbottigliato nel Cutty Sark, se ricordi: ma con una troppo debole rabbia») che allude, con i toni smorzati tipici di questa stagione, allo «[io e mia moglie] scrivevamo W PCI, rabbiosamente, sui muri» di *Purgatorio 3*. Ma la tematica amorosa non fa la sua comparsa nella terza tappa del *Triperuno*: già in *Laborintus* l'amore svolgeva una funzione fondamentale all'interno dell'apparato allegorico alchemico, come forza principale nel processo di distruzione e rigenerazione: nella metamorfosi dell'archetipo femminile, la trasformazione di Ellie in  $\lambda$  (che già è ispirata a Luciana, la moglie del poeta, come testimonia la scelta della lettera greca), la «lividissima mater» (*Laborintus 26*) in grado di generare e dare vita, in questa metamorfosi, si diceva, già si vede «l'amore come forza principale di ogni azione di composizione e ricomposizione»(11). Se

insomma si legge il *Triperuno* come un poema unitario in cui è possibile ravvisare, sia sincronicamente (all'interno di ogni singola raccolta), sia diacronicamente (nella strutturazione latamente narrativa e progressiva delle sillogi), un processo di distruzione e trasformazione, l'amore in *Laborintus* è funzionale contemporaneamente ad attivare quei meccanismi alchemici di metamorfosi della materia (e fuori di metafora del linguaggio e del mondo) e a gettare le basi per un successivo discorso su una nuova dottrina d'amore. È, infatti, soltanto con gli *Erotopaegnia* che il tema coniugale si fa più esplicito ed inizia assumere concretezza, inaugurando quella sorta di romanzo familiare che la poesia di Sanguineti va costruendo per tappe successive: non a caso già il titolo di questa seconda raccolta ("scherzi d'amore", da un'opera perduta del poeta latino Levio) avverte della preponderanza del tema erotico e amoroso. Siamo, con *Erotopaegnia*, però ancora all'interno di un contesto allegorico in cui gli eventi sono trasfigurati dentro una cornice onirica e vengono presentati attraverso un meccanismo freudiano di condensazione e spostamento che rende esplicita la persistenza di una temporalità ancora laborintica. Il mondo familiare è qui presentato attraverso il tema del parto (in particolare nelle prime sei sezioni) che assume fin da subito la valenza allegorica e mitopoietica di creazione di una nuova lingua e di un nuovo soggetto(12): lo sforzo di denominazione della realtà scompaginata dall'ordito sintattico e lessicale allude proprio al tentativo di creazione, per via linguistica, di una nuova soggettività che cerca di cogliere e ordinare il mondo. E allo stesso modo il parto può essere letto come allegoria della nascita di una nuova lingua (che per Sanguineti vuol dire anche, sempre, nuova visione del mondo, nuova soggettività, nuova possibilità di agire nel mondo): «Per questa nascita», scrive Niva Lorenzini, «traumatico approdo della complicazione irrisolta di *Laborintus*, si è parlato di parto fisiologico e linguistico; e infatti col τεκνον-figlio, che inaugura una inedita tematica familiare, viene partorita qui una nuova τεχνη-arte (sez. 1), cui collaborano, a sostenere il *divertissement* onirico e giocoso di un *Es* totalmente disinibito, modelli altrettanto nuovi»(13). Dunque dalla melma e dal fango del *Laborintus* si passa a un processo faticoso e difficile di nascita, a partire proprio da quel «morbido fango» (*Laborintus* 25), sinonimo di ricomposizione e fertilità. E la nascita non è altro che un processo di formazione.

È dunque con *Il Purgatorio de l'Inferno* che la famiglia assume un primo piano poetico e diventa il nucleo generativo della raccolta, sullo sfondo di un'articolazione polifonica e dialogica in cui «si misura la crisi di ruolo dell'intellettuale borghese»(14). A partire dall'ultima tappa del *Triperuno*, «la cellula matrimoniale, e di conseguenza la famiglia, rappresenterà il territorio specifico di un eros privilegiato, per tutto l'arco della produzione sanguinetiana»(15), assumendo principalmente le forme della poesia d'amore e della rappresentazione della quotidianità matrimoniale e del discorso pedagogico ai figli. Il tema familiare, tuttavia, non va inteso come lirica esposizione autobiografica(16), ma piuttosto, lo avverte il poeta stesso in una intervista del giugno '64, quale indagine e discussione «del significato dell'amore e della passione nell'esperienza contemporanea»(17). Come nell'*Ortis* foscoliano, la tematica politico-civile e quella amorosa sono inscindibili l'una dall'altra e non a caso: in un certo senso, il *Purgatorio* può essere considerato come una sorta di riscrittura del romanzo di Foscolo(18), come avverte lo stesso Sanguineti in *Stracciafoglio* 5, quando scrive: «era un mio vecchio progetto, / se ricordi, riscrivere l'*Ortis*: (oggi direi il *Werther*): quello secondo Lukács, direi». Si tratta ancora di una ricapitolazione con *variatio* di un verso programmatico di *Purgatorio* 4 che appunto dichiarava la necessità di una riscrittura (non parodica, ma serissima e ideologicamente orientata) del romanzo foscoliano: «allora dissi che nell'*Ortis* / era rappresentato; e (a Roma); il dramma; e il congedo (all'Albergo Locarno); / il dramma degli intellettuali; (di sinistra); (di quel tempo); e che occorreva / dunque (dissi) riscriverlo; (perché attendeva, lei); (come in sogno); e senza / suicidio;». L'*Ortis* è per Sanguineti, lo scrive l'autore nell'introduzione all'edizione Bompiani del '90, «quel libro che può cogliere [...] tutte le contraddizioni che la rivoluzione borghese ha proposto alla coscienza europea»(19), comprese quelle relative alla concezione dell'amore, e in particolare a quella specifica forma rappresentata dall'*amour-passion* di cui il romanzo di Foscolo rappresenta la prima e più importante manifestazione romanzesca italiana e il *Werther* goethiano uno degli emblemi più rappresentativi

della cultura europea. L'indicazione di *Stracciafoglio 5* invita a rileggere, infatti, la concezione dell'amore problematizzata dal *Purgatorio* nei termini in cui Lukács analizzava l'opera del giovane Goethe: se già in *Purgatorio 2*, attraverso le parole del personaggio di Calvino, Sanguineti si definisce «ben “lukacsiano”», con riferimento alla *Distruzione della ragione*, dove viene individuato il 1848 come data di svolta della borghesia in cui avviene la rottura con il proletariato e la fine dell'assolvimento di un ruolo positivo per la classe borghese che, non essendo più portatrice di istanze positive, si ritira in una posizione di difesa, regresso e irrazionalismo, il riferimento al *Werther* secondo Lukács allude, invece, a *Goethe e il suo tempo* e all'idea secondo cui la tragedia di Werther è «la tragedia dell'umanesimo borghese» che mostra già «il contrasto insanabile tra sviluppo libero e completo della personalità e società borghese»(20), problemi che vengono organicamente inseriti nel conflitto amoroso: «la tragedia di Werther non è dunque soltanto la tragedia dell'amore infelice, ma l'espressione perfetta dell'intima contraddizione del matrimonio borghese, che si fonda sull'amore individuale (con esso, anzi, nasce storicamente l'amore individuale), ma la cui natura economico-sociale è in insanabile contraddizione con l'amore individuale»(21). Se il *Werther*, dunque, esprimeva e articolava la tragedia dell'umanesimo borghese prima della rivoluzione, l'*Ortis*, nella lettura che ne dà Sanguineti, ne rappresenta «il prolungamento legittimo e necessario, *dopo la rivoluzione*»(22). Riscrivere l'*Ortis*, da questa prospettiva lukacsiana, allora voleva dire tentare di «strappare alla cultura borghese l'egemonia simbolica del matrimonio, ridisegnare un intero codice erotico, proponendo il legame uomo-donna non più come “illusione” cui spetta, inevitabile corollario, la “disillusione” (tutti termini chiave della cultura illuminista di Foscolo), non più come un desiderio nobile ma inevitabilmente destinato a infrangersi contro le più alte ragioni economico-sociali di un intero sistema classista»(23). Lo stesso Sanguineti, d'altronde, considerava il *Purgatorio* come un *journal* amoroso attraverso il quale fare la critica dell'amore-passione, dell'amore romantico(24): «il matrimonio assunto come possibilità problematica di un amore antiromantico»(25), in quanto rappresenta il compimento, la realizzazione dell'amore, laddove la mistica occidentale dell'amore-passione, lo spiegava già Denis de Rougemont nel 1939, strutturata con l'amore cortese dei trovatori e emblematizzata nel mito di Tristano e Isotta e sue continue trasformazioni, definisce l'amore in virtù dell'impossibilità e quindi è tale solo quando irrealizzabile(26): «La Passione», scrive lo stesso Sanguineti nel '79, «nasce come Adulterio, Ostacolo, Impossibilità, Irrealizzabilità, a uso dei Tristani e dei Werther, alla pari»(27). E lo sottolinea in maniera particolarmente acuta Niklas Luhmann nel suo ormai classico *Amore come passione*:

Per la semantica dell'amore gioca un rilevante ruolo l'esclusione di possibili rapporti sessuali – dall'*amour lointain* dell'amor cortese del Medioevo attraverso il lungo gioco fatto di intrighi e nascondimenti dei grandiosi romanzi del XVII secolo e attraverso il trasferimento dell'autentico piacere del “non ancora” e nella preservazione della virtù come tattica per costringere al matrimonio fino a una positiva dottrina sessuale che s'impone gradualmente a partire dall'Illuminismo del XVIII secolo, dottrina che però dipende sempre dal sentimento di essere in realtà rifiutati e desiderati solo segretamente.(28)

E più avanti:

Ma l'amore esiste solo nel “non ancora”. Il momento della felicità e l'eternità del dolore si condizionano a vicenda, sono identici. Niente sarebbe più sbagliato del pensare al matrimonio nell'amore.(29)

Il matrimonio e l'amore, dunque, vengono posti come due termini antitetici e inconciliabili, la cui dialettica viene problematizzata e ribaltata da Sanguineti attraverso una costruzione poemica che fonde una spiccata tendenza al modo commentativo a un'intramatura latamente narrativa(30) volta alla costruzione di un vero e proprio romanzo familiare teso verso l'annullamento del «modo del tragico borghese (Werther per eccellenza), cornuto (in tutti i sensi)»(31).

Il racconto e l'autocritica dell'esperienza amorosa iniziano in *Purgatorio 2* con la dichiarazione di una impossibilità ad amare che va analizzata e spiegata: «anche questo (spiegherò); (anche / questo non poter[ti] amare);». Il momento della spiegazione però è rimandato alla sesta sezione dove vengono messi in luce i condizionamenti della società borghese che schiacciano l'esperienza amorosa: «e allora spiegavo qualcosa come 'macchina per partorire' e / 'macchina per amare' (e citavo, di Engels, *L'origine della famiglia ecc.*) ecc.:», dove la trasformazione della donna a una funzione meccanicistica richiama i *Manoscritti economico-filosofici del 1844* di Marx e, in particolare, la discussione su *On the Principles of Political Economy and Taxation* di Ricardo, attraverso cui si spiega il processo – all'interno di un sistema capitalistico, dove la vita umana è un capitale e le leggi economiche regolano ciecamente il mondo – di riduzione dell'uomo a una «macchina per consumare e produrre»(32). Il riferimento a Engels, inoltre, inserisce questo tipo specifico di alienazione femminile dentro un particolare tipo di lotta di classe interna alla famiglia monogamica:

[la famiglia monogamica] fu la prima forma familiare fondata non già su condizioni naturali, ma sociali; particolarmente sul trionfo della proprietà individuale sul primitivo spontaneo comunismo. [...] La monogamia [...] fa la sua comparsa in scena sotto la forma di assoggettamento di un sesso all'altro, della proclamazione di un conflitto tra i sessi fino a quel momento sconosciuto dalla storia anteriore [...] il primo antagonismo di classe che fa la sua apparizione nella storia coincide con lo sviluppo dell'antagonismo fra uomo e donna in regime monogamico, e la prima oppressione di classe con l'oppressione del sesso femminile da parte di quello maschile. La monogamia fu un grande progresso storico, ma contemporaneamente inaugurò, a lato della schiavitù e della proprietà privata, quest'epoca che si prolunga ai giorni nostri, nella quale ciascun progresso è nello stesso tempo un regresso relativo, dove la felicità e lo sviluppo degli uni si attuano a prezzo dell'infelicità e dell'oppressione degli altri.(33)

Si tratta, allora, per Sanguineti, di problematizzare l'amore coniugale e portarlo a quello stato di perfezione che già secondo Engels era raggiungibile solamente attraverso la soppressione della produzione capitalista e delle condizioni di proprietà create da essa, ovvero nel passaggio dalla preistoria (*Vorgheschichte*) alla storia (*Geschichte*) marxianamente intesa, realizzabile solo in una società senza classi(34). Così, in *Purgatorio 3* si dichiara, implicitamente, fin da subito un legame inscindibile fra il matrimonio, cellula di resistenza, e il marxismo, due «azioni-scommessa»(35) contro il conservatorismo borghese e l'impossibilità di amare:

così spiegammo:

così (tetri, noi) del sogno spiegammo la duplice  
dimensione: del ripiegato, dell'inerte, dell'importuno, deluso sogno; e  
del radiante, mordente fantasma (in Europa):

dell'invocato spettro;

spettro che invoco sopra le rovine:

ora devo (il est indépassable, veramente)

(a mia moglie, anche) spiegare (le rovine, anche, dell'abbazia di Hambye), devo  
les circonstances spiegare (il 4 luglio): spiegare devo ce lo concepisco  
come il costituirsi (nel giardino pubblico di Coutances, anche), le marxisme  
indépassable, il matrimonio concepisco (mordente, tra i misteriosi alberi),  
pas encore dépassées (les circonstances); (con monsieur de Gandillac, anche,  
il 7 luglio), il costituirsi di una cellula (il matrimonio): una cellula (dissi)  
di resistenza (e il 9 luglio, anche, con il generale Bouvard, sulla spiaggia);  
et tamquam poeta (sulla spiaggia di Hauteville, anche, nella tempesta) e  
in questo piccolo caffè, et tamquam homo, invoco:

ma si toccheranno, adesso

(in questa selva), le nostre fronti; e a me stesso, ancora (invocando): oh non  
sarebbe, questo (dissi), un amore? oh non sarebbe (dissi), questo, un amore  
(in questa selva) fascista?

ah, così, invocando, mi definisco: tamquam

homme *relatif*:

in questo PURGATORIO DE L'INFERNO; perché in questo (noi) siamo redenti (a mia moglie dissi): in questo matrimonio; ah in questa (dissi), (noi) siamo redenti, ah questa dovevamo (anche) coscienza (questa coscienza politica) ritrovare: mordente, questa (indépassable, questo: le marxisme);

e a Roberto dissi (al Norman ancora) come prefigurante, lo spettrale sogno la forma assuma (talvolta) della nostalgia;

e dissi: il sogno (talvolta) è ripiegamento (ma nell'apparenza); è (dissi) nostalgia, ma delusa nostalgia di un futuro;

ma poi (dai giornali); siamo classe dirigente (qualcuno disse); e come tali (disse) siamo responsabili; ma nei limiti (disse) del potere; perché non abbiamo poteri adeguati (e si apre, intanto, un decennio decisivo) alle nostre responsabilità:

così (nella soffitta di via Pietro Micca) io e mia moglie scrivemmo: W PCI (in ogni angolo); io lo scrissi tre volte (sopra il caminetto); e mia moglie disse: ma questo è un covo di missini

– e scrivevamo W PCI, rabbiosamente, sui muri (e io incidevo la scritta con una chiave):

Sin dall'incipit torna la tematica della spiegazione con particolare insistenza, attraverso la ripetizione in polittoto del verbo e l'accostamento al modale dovere che ne sottolinea l'urgenza e la necessità (ribadita dal «rabbiosamente» che chiude in maniera circolare il componimento). Si noti, inoltre, l'utilizzo della prima persona plurale che segnala la dimensione comunitaria all'interno della quale il discorso deve prendere forma, per trovare delle soluzioni collettive a dei problemi sociali: il subitaneo passaggio al singolare, infatti, segnala l'inserimento del destino individuale all'interno del più grande schema dei destini generali e indica la risoluzione del problema (sentito come personale, come indica la triplice ripetizione di «devo», isolato dall'iperbato nei primi due casi ed enfatizzato da una costruzione chiasmica negli ultimi due) all'interno di una prospettiva collettiva. La spiegazione, inoltre, attraverso due richiami intertestuali, si collega fin da subito al marxismo: il «sogno» del primo verso allude infatti a quel «sogno di una cosa» di cui Marx scrive ad Arnold Ruge nel settembre 1843, mentre «mordente fantasma (in Europa): / dell'invocato spettro» è una chiara allusione all'incipit del *Manifesto del partito comunista*. La necessità del marxismo – che rimane un sogno da invocare – è ribadita attraverso un'ulteriore citazione, questa volta da Sartre, il quale sottolinea che «[le marxisme] reste donc la philosophie de notre temps: il est indépassable parce que les circonstances qui l'ont engendré ne sont pas encor dépassées»(36). Questa scommessa politica (che dal piano del discorso passa nella fine del componimento a quello dell'azione) è indissolubilmente legata alla concezione del matrimonio: è la stessa costruzione sintattica a suggerirlo attraverso una continua confusione dei due piani in cui l'argomentazione logica cede il passo a un discorso frammentario creato per montaggio di sintagmi in cui verbi, aggettivi e apposizioni possono riferirsi indiscriminatamente tanto al matrimonio, quanto al marxismo. La stessa connotazione di cellula di resistenza ribadisce la necessità di porre l'amore e la politica su due piani comunicanti: e d'altronde, se il termine «cellula» richiama a quella concezione biologico-sociale dell'eros appresa da Caudwell, contemporaneamente abbiamo a che fare con una citazione di nuovo da Engels, il quale definisce il matrimonio proprio una «forma cellulare della società civile»(37). Il ripensamento dell'unione coniugale, allora, fuori dalla visione tragico-borghese dell'*amour passion* e del meccanicismo capitalista, viene proposto come possibilità di redenzione, ma redenzione difficile da attuare e da rendere storicamente attuabile (resta infatti, un



sogno, di cui si ha una «delusa nostalgia», che è nostalgia del futuro, ovvero di quella *Geschichte* non ancora realizzata). È una difficoltà segnalata anche dal particolare uso che si fa delle figure retoriche dell'*adiectio*, con una dialettica ben studiata fra forme di ripetizione dell'uguale e forme di accumulazione del differente(38), funzionale a ribadire l'importanza di alcuni termini chiave e la difficoltà di ancorarli a un discorso coerente e praticabile, continuamente minacciati da una realtà percepita ed esperita come caos, sulla quale «il soggetto fatica ad esercitare un pieno dominio razionale di selezione e combinazione»(39). E contemporaneamente l'organizzazione caotica del dettato è funzionale, a Sanguineti, per mettere in luce quanto l'*ordo naturalis* sia una costruzione, in realtà, artificiale, un linguaggio fra gli altri e come tale portatore di una determinata ideologia da smascherare, demistificare e porre sotto scrutinio.

Se riprendiamo l'andamento narrativo della cantica, si può notare, dunque, che l'isotopia amorosa prende forma attraverso tre componimenti incentrati sulla tematica della spiegazione, con una struttura tripartita in cui si dichiara inizialmente la difficile condizione in cui versa l'amore (2), la scommessa marxismo-matrimonio (3) e la spiegazione dei condizionamenti che rendono impossibile amare, con una prima proposta di risoluzione che si rivela, però, fallimentare (6). Seguono due componimenti (7 e 8) che segnalano il «fallimento della tematica amorosa»(40), il primo attraverso la messa in scena dell'abbandono della donna che, riferendosi ad alcune teorie lacaniane, prende forma come costruzione di un trauma linguistico(41), il secondo con la teorizzazione della morte come sbocco dell'amore e la contemporanea critica della classica dicotomia amore-morte – lo stesso Sanguineti, infatti, in una lettera a Enrico Filippini datata 21 ottobre 1964, definisce questo testo «una poesia antiwagneriana, anti amore e morte»(42). Si tratta dunque della presa d'atto dell'impraticabilità di due topos della lirica amorosa: la relazione extra-coniugale e l'esaltazione del nesso amore-morte. Nella prima metà del *Purgatorio* abbiamo così uno schema riassumibile in questo modo: dichiarazione di impossibilità ad amare; scommessa; spiegazione e prima soluzione fallimentare; seconda soluzione fallimentare; terza soluzione fallimentare. Si procede, dunque, attraverso una vera e propria argomentazione per ipotesi, aggiustamenti di tiro, autocritica e sovvertimento di idee consolidate della tradizione letteraria. Un punto di svolta è segnato dal dittico 9 e 10, interamente dedicato al discorso pedagogico ai figli: il luogo testuale in cui prende compiutamente forma la possibilità di formulare una paideia rivoluzionaria e quindi concepire il nucleo familiare come la prima cellula dove attuare delle pratiche di resistenza e delle ipotesi utopiche rivolte al futuro: se nel presente la redenzione è impossibile, si può sperare di creare un nuovo soggetto rivoluzionario in grado di portare l'uomo fuori della preistoria: «perché / la posizione cinese (dissi) giustifica ogni speranza (e che non sia questione / di élite operaia, insomma, ma della fine della preistoria, davvero» (*Purgatorio* 17); è infatti con i componimenti successivi che si recupera una dimensione positiva attraverso l'accettazione della gravidanza (12), il definito rifiuto della concezione tragico-borghese dell'amore (sul piano teorico) (13), il superamento dell'*amour-passion* (sul piano pratico) (16), la fiducia che il sogno utopico della rivoluzione diventerà realtà per le generazioni future («ma vedi il fango che ci sta alle spalle, / e il sole in mezzo agli alberi, e i bambini che dormo: i bambini / che sognano (che parlano, sognando); (ma i bambini, li vedi, così inquieti); / (dormendo, i bambini); (sognando, adesso):») (17). La *dispositio* dei testi è allora funzionale al discorso sull'amore coniugale: se sul piano dell'*inventio*, infatti, Sanguineti attinge i suoi materiali contemporaneamente dalla tradizione letteraria occidentale e dal discorso ideologico-politico contemporaneo per sottoporli a frizione, su quello dell'organizzazione interna dei materiali opera una scelta che non è semplicemente narrativa, ma funzione retorica della messa in scena della difficoltà di impostare i termini di una nuova dottrina d'amore ideologicamente orientata: sebbene sia possibile, infatti, isolare le poesie di materia familiare in gruppi più o meno omogenei, la riflessione non procede in maniera lineare, ma è interrotta da testi di altro tipo che impostano un regime caotico e frammentario che mima la volontà di inserire il discorso amoroso all'interno di un ritratto più globale della contemporaneità (e quindi in rapporto alle condizioni storico-sociali per via di enumerazione caotica) e testimonia, insieme, della difficoltà della spiegazione, della scommessa, del superamento: «in *Purgatorio* de

*l'Inferno* emerge un bisogno di azione, frustrato però dalla consapevolezza di muoversi in un orizzonte fortemente ideologizzato, in cui la parola subisce un processo di mercificazione e progressiva riduzione ad un'esistenza alienata»(43). Microcosmo e macrocosmo, allora, microstilistica e macrotestualità, sincronia e diacronia obbediscono così alle stesse leggi riprodotte su ogni livello della cantica.

È la stessa materia a richiedere un ripensamento dello stile: se la scrittura, in *Purgatorio 11*, è sentita come una necessità nel dialogo con la moglie («devi scrivere (disse):»), la sezione 12 imposta esplicitamente la ricerca di una forma e la relazione fra nuovo linguaggio e nuova visione del mondo: «ma in questo, ormai (cum placet); in questo vuoto (cum placet esca) emotivo; / (esca stili):». La forma ottativa del verbo e la scelta del plurale per il sostantivo indicano chiaramente una dimensione di rinnovamento della lingua e la ricerca di una voce non monologica che nasce dalla necessità di riempire un vuoto (quello lasciato in ombra dalla spiegazione, dalla difficoltà di ripensare le forme della comunicazione). Ma l'attenzione alla dimensione formale segnala inoltre che il piano di lavoro di Sanguineti è anche, e forse soprattutto, quello della sempre perseguita e dichiarata lotta al poetese: il discorso sull'eros, infatti, è funzionale a sottrarne la rappresentazione ai codici cementificati dalla tradizione poetica amorosa per rovesciarne gli immaginari socio-simbolici, metterne in discussione i valori; d'altronde, in un articolo di giornale del 1979, Sanguineti torna a scrivere dell'amore monogamico e nota: «Ma non fa chiacchiera. E non fa poesia. Fa, al massimo, come deve, nozze»(44). L'anti-liricità dell'argomento è segnalata con icastica forza e viene riportata all'interno di coordinate che ben descrivono l'itinerario intellettuale dell'autore: «Con un così poco raccomandabile sodalizio, corteggio, può piacere soltanto ai vichianfoscoliani, ai maturi, ai prosaici, ai dialettici, ai saggi, ai realisti, ai materialisti. Voglio dire che non piace, non può piacere»(45). Ha ragione, dunque, Elisabetta Baccarani quando scrive che

se è vero che il fine di sliricizzazione della poesia viene perseguito da Sanguineti operando al tempo stesso su molteplici fronti, tematici e formali, è anche vero che la metamorfosi che egli fa subire al tema elettivo del genere lirico – l'argomento amoroso – è probabilmente, fra i suoi desublimanti gesti poetici, quello più scandalosamente antipoetico.(46)

Questa scelta anti-sublime e anti-lirica trova la sua giustificazione storica in *Purgatorio 12* dove la ricerca di un nuovo stile è condotta parallelamente a quella della modificazione della semantica associata ai sentimenti: «(o cercando, come diciamo, i sentimenti, ormai); / (nel nuovo senso); (aus dem Jahre 1844); (...);», dove il lacerto in tedesco, riferendosi alla composizione dei *Manoscritti economico-filosofici* di Marx, ribadisce di nuovo la necessità di impostare la questione amorosa in termini ideologicamente avvertiti e marxianamente orientati, evidente, nel testo, grazie al riferimento alla giustificazione storica attraverso l'accettazione, da parte della moglie, della gravidanza:

per giustificarci e per essere giustificati (in questo senso); per una persuasione (in ogni senso) da accordarsi e da ottenersi; (e per questo vuoto, ormai); ottenuta, ormai:

per giustificarti; e se ti piace raccogliere fiori, lo potresti  
(con me), da un'offerta di preghiere, tu, persuasa; in tenue ombra,  
sovente (con me) lo potresti...  
(sunt camere centum); ma se vuoi rimanere  
in città (con me), ma se ti piace (con me) de cristallo lectus;  
ma  
se vuoi una figlia, ormai, tu, persuasa; ormai, tu, gravida...

L'explicit del testo riprende e correggere la sezione 6 dove la gravidanza era considerata dalla moglie un sacrificio, e qui finalmente abbracciata in virtù dell'accettazione della paideia rivoluzionaria che già in 6 veniva presagita («o tutti (a mia moglie) non preparano (dissi) i BUONI / CITTADINI? (e non prepariamo, noi, i rivoluzionari...);») e ora inserita all'interno di un discorso

etico. L'idea di giustificazione, infatti, è per Sanguineti una nozione centrale dell'etica, come spiega l'autore stesso nel ricco carteggio con Filippini:

è la ricerca della "ragione morale sufficiente" per esistere: onde essa può concepirsi (cristiano-kantianamente) come giustificazione individuale (salvezza dell'anima); ovvero, marxisticamente-materialisticamente, come giustificazione sociale (salvezza della società: mi giustifico (mi salvo) nella misura in cui ci salviamo, ci giustifichiamo reciprocamente: io giustifico te e tu giustifichi me: eticamente rispondo di me di fronte a voi, nella misura in cui voi rispondete di voi di fronte a me, a noi: con tutte le conseguenze che Hegel vide per primo, e che Kierkegaard capì benissimo, inorridendone (l'etica è il *contrario* della religione: Abramo è uomo di Dio, *appunto perché* è immorale, nell'unico senso in cui si è immorali: socialmente).(47)

L'accettazione della gravidanza, la validazione dell'amore coniugale, si inseriscono dunque all'interno di un discorso etico sulla salvezza non individuale, ma collettiva, attraverso una sliricizzazione di contenuti tipicamente associati alla poesia d'amore (i «fiori», l'«offerta di preghiere», che allude alle preghiere d'amore, a un rituale erotico) e risemantizzati in una costruzione che giustifica il ripensamento dell'istituto matrimoniale in chiave rivoluzionaria. Con il testo successivo, infatti, si consuma definitivamente il rifiuto (sul piano teorico) della concezione tragico-borghese dell'amore impraticabile, con l'ennesimo riferimento al Foscolo. *Purgatorio 13*, non a caso, era stato anticipato sul «verri» dell'agosto 1962 con il titolo *Piccola prefazione all'Ortis*: la riflessione sanguinetiana, infatti, prende forma attraverso l'analisi di due personaggi emblematicamente associati all'amore impossibile: la Teresa dell'*Ortis* e la Mirra dell'omonima tragedia di Alfieri. Il testo inizia di nuovo richiamando la tematica della spiegazione, rivolta sul personaggio di Teresa intesa come epifenomeno di una determinata concezione dell'amore:

poi cercavo di spiegarlo (il 'residuo'); ('aristocratico'); (analizzando, allora, il personaggio di Teresa):

poi: ma sono già i modi, dissi, del tragico 'borghese';  
(e facevo notare che l'amore deve essere impraticabile, e frustrato);  
(per essere 'amore'); (riconoscibile): riconosciuto;

anche nel (dal) praticante;

Teresa è qui considerata come avente due anime complementari: aristocratica in alcuni modi (nei gusti, nel suo suonare l'arpa, nel modo di abbigliarsi e di parlare), ma tipicamente borghese in quanto «archetipo, drammaticamente intonato, di quell'amore per una fanciulla, commisurato sopra il "vero reale" dell'istituto matrimoniale, che percorrerà egemone il vissuto e l'immaginario della passione ottocentesca»(48). Del personaggio di Teresa interessa mettere in luce soprattutto i connotati di una precisa visione dell'amore – l'impraticabilità e la frustrazione: la battuta con la quale Teresa dichiara la sua relazione con Jacopo impossibile («Non posso esser vostra mai!»)(49), che è già citazione dalla *Nouvelle Héloïse* di Rousseau) è, per Sanguineti, non un «accidente in racconto, ma il preciso tratto differenziale di un'etica amorosa»(50), di cui viene mostrata la natura non essenzialista attraverso il poliptoto del verbo "riconoscere": l'amore non è amore in quanto impraticabile e frustrato, ma è riconosciuto come tale in virtù del suo esserlo socialmente. Il testo prosegue attraverso la problematizzazione dell'amore-passione con la ripresa del termine 'residuo' cui viene associato un significato diverso:

così dissi che toccava a noi superarlo (adesso); (il 'residuo');  
( 'borghese' ):

poi ho elencato piangendo tutti i nostri gesti  
di *passione* (come dicono); tutti i nostri rituali, e quanto abbiamo sudato,  
anche, per convincerci (di essere in stato di *passione*, appunto, ecc.: piangendo,  
appunto, ecc.); in stato di  
impraticabilità:

e come ci siamo,

in paesaggi deputati (a questo, e cioè alla *passione*), e in tempi (a questo) deputati, e di fronte allo “spettacolo della bellezza,” ecc., a questo dedicati (e con tanta buona volontà):

Alla spiegazione con cui si apriva il testo, segue la presa d’atto della necessità di passare all’azione con il superamento della concezione dell’amore che nel corso del *Purgatorio* si è andata analizzando in ogni suo aspetto. Il residuo da superare è, questa volta, quello borghese, dell’impraticabilità amorosa e passionale di cui si espongono i segni nell’esperienza dell’io che arriva a sovrapporsi a quella dei protagonisti dell’*Ortis* («spettacolo della bellezza» è, infatti, una citazione dal romanzo foscoliano)(51), con l’aggiunta, però, di un filtro distanziante dato dall’enfaticizzazione dello sforzo necessario per conformarsi a una tale visione dell’amore. Attraverso una costruzione ciclica il testo si chiude con un altro esempio di amore-passione, questa volta tratto dalla *Mirra* di Alfieri e ridicolizzato attraverso la trasformazione del “piangendo” dei versi appena citati in “ridendo”:

(...) poi dissi (a mia moglie) che già in *Mirra* era indicata, e sperimentata (direttamente), l’estrema (sino all’assurdo) impraticabilità: (garante l’incesto, ecc.); e dissi: “poiché a dirtelo mi sforzi” (ridendo, dissi) “io disperatamente amo”;

poi ho elencato carezze, tormenti (piangendo), ecc.; “ed indarno”; perché l’amore (dissi) – per essere ‘amore’ – (dissi, ridendo); (nel ‘residuo’) si riconosce (“ed indarno”): non esistendo:

L’io assume su di se le parole di *Mirra* stessa, facendole proprie (i versi fra virgolette sono una citazione precisa dalla scena seconda dell’atto V)(52) con una modalità ironica che segnala il contesto ludico e canzonatorio della situazione. Allo stesso modo i versi conclusivi sottopongo a irrisione le parole stesse del poeta che riprende con *variatio* l’incipit del componimento per suggerire il definitivo distacco dalla concezione dell’amore tragico-borghese. Se *Purgatorio 13* rappresenta dunque il più compiuto manifesto teorico di critica alla passione impraticabile, la sezione 16 ne costituisce il rovescio pratico, in cui l’io mette alla prova la teoria nella prassi di vita quotidiana. Si segnala in questo testo l’allontanamento dai «fantasmi» della passione per accettare serenamente il matrimonio e l’amore coniugale come unica via praticabile: «ma tranquillo, Luciana, davvero (il 30 / settembre), più tardi; ma voglio poi dire, adesso: “per sempre” (...)»(53).

**3.** In un articolo dal titolo *Privato e politico*, uscito su «Paese Sera» il 19 agosto 1976, Sanguineti risponde a un intervento di Francesco Alberoni sul «Corriere della Sera» del 5 agosto, in cui ci si chiedeva quale fosse il rapporto fra privato e politico. In conclusione alla sua risposta Sanguineti annota:

Penso al socialismo quotidiano, finalmente. Perché è nel quotidiano che si verifica l’ideologia, con le sue pretese. Ed è ancora qui, nel quotidiano e nel privato, che il politico, da noi, poco incidente ieri, poco incide oggi ancora. È nella politicità del privato, aiutando gazzette e teleschermi, che si deve cercare “la risposta ultima” per ogni “esplorazione possibile”. E soltanto in questo senso, è vero, anche un amore è un movimento.(54)

L’explicit dell’articolo fa riferimento alle idee di Alberoni (espresse, poi, in forma compiuta in un testo molto discusso del ’79, *Amore e innamoramento*), che Sanguineti rifunzionalizza all’interno di un discorso sull’esplorazione della messa a punto di pratiche di resistenza e socialità all’interno di quel nucleo familiare che aveva iniziato a definire, appunto, con il *Purgatorio*. La cellula matrimoniale, dopo essere stata proposta come rivoluzionaria all’interno di un discorso marxista di riorganizzazione degli immaginari socio-simbolici (e quindi letterari) e, contemporaneamente, laboratorio di formazione di una coscienza e di un nuovo soggetto in grado, gramscianamente, di

attuare una filosofia della prassi, con la fase poetica che prende avvio da *Reisebilder* fino almeno a *Scartabello*, diviene il luogo di ridiscussione e problematizzazione di un soggetto borghese, colto nel suo agire quotidiano, all'interno del panorama storico degli anni settanta. Engels, non a caso, definiva la famiglia monogamica come una «forma cellulare della società civile», lo abbiamo già detto, ma vale la pena rilevare, a questo punto, che ne *L'origine della famiglia, della proprietà privata e dello Stato*, tale forma cellulare è considerata quale luogo in cui «studiare già la natura delle contraddizioni e degli antagonismi che si sviluppano pienamente in questa stessa società»(55). E a questa funzione assolve la rappresentazione della quotidianità familiare nella poesia della fase di mezzo di Sanguineti; non è vero, allora, come sostiene Gabriella Sica, che abbiamo a che fare con uno sprofondamento «in una quotidianità routinizzata dove le contraddizioni più violente trovano una pacifica conciliazione»(56), piuttosto, ha ragione Luigi Weber quando afferma che «Sanguineti, artista per scelta organico al proletariato, ma inevitabilmente nato e cresciuto in una dimensione borghese» opera una messa in scena e un'autocritica di quel residuo borghese di cui non spera di liberarsi mai appieno: ed «è proprio qui la radice del realismo, e insieme degli effetti stranianti dell'opera di Sanguineti: sta nell'attribuire a se stesso, attraverso la mediazione del proprio sosia letterario, tutti i caratteri, fatui o disprezzabili, comici o tragici, della classe egemone, per offrirli a una critica autentica. La presunta “resa” allo squallore piccolo-borghese [...] è in realtà una mascherata, tragica come il sottofondo della lotta di classe da cui si ingenera, ma virata in farsa»(57). Si potrebbe sostenere, allora, che la modalità di rappresentazione del soggetto che Sanguineti opera in queste pagine è quella di una scissione dell'io, in cui al primo alter-ego è assegnata la funzione di farsi oggetto di una esplorazione delle contraddizioni della vita di un intellettuale borghese (segnale di un'«attitudine a vedersi come io-nel-mondo»)(58), mentre al secondo spetta il piano del commento, nella doppia forma della metapoesia (emblematica in questo senso è *Postkarten 49*, o le varie forme di ricapitolazione e riflessione sulla propria opera) e dell'aforistica filosofico-politica più nella forma del detto memorabile che dell'argomentazione distesa (si legga da *Reisebilder 17*: «polemizzando contro il deviazionismo economicista, ho detto / che il marxismo è un'antropologia generale: che spiega tutta la vita:»)). La scissione delle voci crea, dunque, un organismo poetico un cui la rappresentazione anche banale di una quotidianità da classe media entra in frizione con il discorso ideologico che rappresenta la problematizzazione di quell'esperienza. Si tratta, insomma, di operare un lavoro sulla soggettività che avviene anche per via corporea: fin da *Laborintus*, infatti, la rappresentazione del corpo è segnale e funzione di un discorso su una identità instabile e sempre socialmente determinata. Se è vero, allora, che Sanguineti, quando dice il corpo dice, sempre, anche l'io(59), la messa in scena di una corporeità fatta a pezzi, guasta, scuoiata, in disfacimento, «è il corrispettivo, la plastica esibizione, della “degradazione della quotidianità privata”, patita da chi vive una “mortale malattia morale”, chiuso “nel deforme dell'esperienza borghese”»(60).

Sono queste le coordinate entro le quali prende forma la poesia amorosa e familiare di Edoardo Sanguineti nel corso degli anni settanta, seguendo principalmente cinque direttrici privilegiate:

(1) la metamorfosi, spesso in chiave comica, sia in senso euforico che disforico e con forte attenzione a materiali bassi, anti-poetici, grotteschi che si trasformano in elementi di una semantica dell'amore desublimante e straniata: così in *Stracciafoglio 45* l'enumerazione di elementi fisici ripugnanti o malati si fa funzione linguistica di un particolare «grigio gergo» d'amore. Della trasfigurazione in senso euforico ne è esempio emblematico *Postkarten 9*, leggibile anche come velata allusione sessuale: «per te io mi sono incarnato in un agile gallo piumato: / mi congestiono con due ali dinamiche, saltellandoti addosso tutto rosso:» e che anticipa l'eros gaudioso che informa diversi testi di *Postkarten*; all'opposto, invece, si legga *Postkarten 46*:

che dolore l'amore!

ho visto un sacco di tipi ridursi come mosche  
d'inverno, come flaconi crepati, come gomme da masticare masticate:

e io

(io che ho gridato, una volta: questa volta, non mi freggi più), che mi sono

strappato mani e piedi (nemmeno fossero stati guanti e ciabatte, guarda),  
sono disposto a sputarti la mia lingua, ancora,

a gentile richiesta:

(2) L'esperienza matrimoniale è rappresentata nel contesto di una grigia esperienza borghese e sliricizzata in termini economici: così in *Scartabello 11* l'unione dell'io con la moglie si consuma «dentro le zone più smontate e sfatte del nostro scassato materasso / matrimoniale a molle, lato invernale, quando meglio stride e ronza, dolce e stanco / vibrando, durante i nostri insufficienti e scarsi accoppiamenti attuali:»; in *Reisebilder 13* l'etica consumistica neocapitalistica è sottoposta a un processo di straniamento attraverso una costruzione chiasmatica che porta a frizione l'imperativo a consumare merci con la consunzione del corpo: «ma per te, ormai, grido l'imperativo categorico: pensa / a far soldi, a stringermi lo scheletro, e bevi: impara a consumarmi, a consumare:»(61).

(3) La riduzione dell'esperienza coniugale in termini economicisti e borghesi determina anche la messa in scena delle difficoltà dell'esperienza amorosa: in *Reisebilder 11*, per esempio attraverso il motivo del naufragio (e si ricordi che la tematica equorea e del nuoto in *Triperuno* era già allegoria del difficoltoso processo di rifondare una soggettività), ritroviamo, poi, due testi, sulla passione extraconiugale (*Reisebilder 34* e *Postkarten 56*), dichiarazioni sull'impossibilità ad amare (*Postkarten 54*: «come vedi, amore, / ogni amore è impossibile (ce l'ho duro per niente, e ci sto male abbastanza / per niente») che viene chiarita storicamente in *Reisebilder 31*:

è stato quando ho parlato della degradazione  
della quotidianità privata: (e dovevo insistere meglio sopra questo nostro  
lasciarci andare così, schiacciati tra il patetico e il volgare, chiusi  
nel deforme dell'esperienza borghese):

non so se esagero: ma c'è qualcosa  
che non funziona anche nei nostri gesti (guarda come stai seduta, per esempio,  
in questo momento):

Il collegamento fra i condizionamenti sociali e l'agire umano quotidiano è qui reso esplicito anche nell'influenza che ha nei minimi gesti: la rappresentazione dei soggetti colti in situazione dunque è influenzata da questa volontà di rendere conto di un'esperienza familiare concreta e storicamente determinata, in grado, però, di farsi motivo di riflessione sui destini generali. Il tema è approfondito anche attraverso la rappresentazione del corpo non soltanto dell'io, ma anche della moglie: in *Reisebilder 42*, oltre alla decapitazione grottesca dell'io, ridotto al suo «naso spaventoso», la figura femminile è scomposta in unità minime in cui l'iniziale accensione lirica («con le tue gambe colore del latte») è subito degradata attraverso l'enumerazione di materiali fisici basso-mimetici: «con lo sbadiglio represso male nelle mascelle, con tanta pasta / depilatrice nelle ascelle, e con le ginocchia bucate – e bucate goffe:». La situazione in cui i soggetti di queste poesie sono calati è ulteriormente chiarita da *Stracciafoglio 36* in cui si prende atto della fine del progetto marxista come sogno collettivo e praticabile («ci sono dei momenti neri, / da fuggifuggi generale, ho l'impressione): (e che non è la flessione dei voti, quella / che mi preoccupa, ma lo sfascio di un'ideologia:»), e la conseguente perdita del pensiero utopico:

penso, semplicemente, oggi, con tanto sobrio realismo, che sopravvivere  
in comune, con casa, cibo, abito, scuola, lavoro, pensione, ecc., qui, ormai,  
sarà un'impresa disperata, per gente civile: (e che non c'è da chiedere di più,  
molto, al mondo: e, che questa, forse, sarà già tutta un'utopia, per noi):

L'azione politica sul presente storico si riversa sul piano privato (la famiglia come unica forma di utopia in sordina) e la formazione e la salvaguardia di quella cellula di resistenza viene messa a dura prova dal progressivo venire meno dell'ideologia che l'aveva fin dall'inizio sorretta; lo sforzo necessario a un'operazione del genere è tematizzato attraverso una esplicita scissione del soggetto in *Postkarten 16* che si autorappresenta mentre cerca di correre dietro se stesso, e quindi di stare al

passo con degli ideali su cui la rassegnazione non cede mai il passo alla sconfitta: «(e faccio l'impassibile, lo sai bene): (e faccio l'impossibile, / per questo): ma è tutto perché mi corro dietro, io, in realtà, risibile, affannandomi / a inseguirmi: e insomma, è perché non mi merito me: (non ti merito te, Luciana):».

(4) Il quarto nucleo di testi d'argomento coniugale è costituito proprio dalla salvaguardia di quel nocciolo rivoluzionario associato all'amore all'interno di questo romanzo familiare borghese. Così in *Postkarten 15* viene ribadito lo stretto legame fra famiglia e politica: «io voto per il PCI perché tengo tre figli (ecc. ecc. ecc.):», allo stesso modo in cui, in una poesia d'occasione uscita su «L'Unità» nel 1979, *Vota comunista*, l'invito a votare per il PCI è giustificato attraverso la rappresentazione della degradazione fisica e umana dei membri di una ipotetica famiglia. Anche in *Reisebilder 19* la decisione «se fare o non fare un quarto figlio» è accompagnata al commento di alcuni passi del *Manifesto del partito comunista* in cui emergono due delle tematiche principali della poesia di Sanguineti: la mercificazione del lavoro del poeta e la demistificazione della famiglia borghese; che di demistificazione si parli, poi, proprio in questo testo non è un caso, in quanto viene portata alla luce la natura costruita e costrittiva della rappresentazione attraverso la messa in scena della doppia natura del personaggio femminile: «quando mi ritorni ragazza proletaria, sei più tu – e più mia», verso in cui si svela, ancora una volta, il tentativo di distanziamento dalle scene create dal montaggio poetico e la dialettica fra invischiamento nella realtà borghese e volontà di trascenderla portando avanti una critica dall'interno senza eliminare e nascondere le aporie e i privilegi insiti in una tale posizione. A fare da contraltare, inoltre, alla galassia di testi sulla difficoltà della vita di coppia, sono presenti anche alcune poesie, soprattutto in *Postkarten*, in cui si dichiara un «edonismo del vivere»(62) ben riassunto dall'explicit di *Postkarten 35*: «il paradiso è chiavare nel sole, forse, pieni di Saint-Emilion».

(5) Corollario di questa quarta modalità, è il discorso-dialogo con i figli che tanto peso aveva già nel *Purgatorio*. Se in *Postkarten 64* è ancora vivo il tentativo di porre i termini di un discorso pedagogico, di una paideia rivoluzionaria, in *Stracciafoglio* (composto fra il '77 e il '79), prevalgono invece i modi ricapitolativi del lascito testamentario (*Stracciafoglio 19*), del ripensamento sull'educazione impartita su cui rimangono però alcuni punti saldi, come l'idea di giustificazione su cui molto insisteva il *Purgatorio* (*Stracciafoglio 2*), e del discorso amaro sul presente (*Stracciafoglio 7*).

Nelle tre raccolte degli anni settanta, dunque, la poesia d'amore di Sanguineti prende le forme di un discorso prismatico e problematico, mai davvero pacificato e sempre occasione di riflessione anche sul presente; la tematica amorosa, dunque, nella sua organizzazione formale e nelle varie modalità che assume, senza soluzione di continuità, nella disposizione all'interno delle raccolte, è trattata da «aspirante materialista storico», quale si dichiara il poeta in *Stracciafoglio 7*, cioè nell'«abolizione di qualunque tipo di fideismo, di riposo in una verità posseduta», nell'«ordine della critica della contestazione e dell'analisi – per quel che umanamente e possibile – corretta delle cose»(63).

3. A soli due anni dalla pubblicazione del *Purgatorio de l'Inferno*, Sanguineti già riflette sulla composizione di un'opera che di quella cantica dovrebbe rappresentare lo svolgimento, il rovescio *costruens*. Scrive, infatti, a Enrico Filippini il 5 ottobre 1964:

Onde il mio breve e amplissimo carne pone il problema: è possibile oggi una diversa dottrina d'amore (sulla corretta scia dei miei amici stilnovisti)? Il PI non risponde (a ciò meglio risponderà il mio prossimo volume di versi che si intolererà "Testamento": non l'antico, non il nuovo, ma ovviamene il "novissimo"), ma sgombra dell'amore passione romantico-borghese (definito come fascista, vedi 3).(64)

Il *Novissimum Testamentum*, contrariamente alle indicazioni dell'autore, non sarà composto che nel 1982, presentato anticipatamente in una "24 ore d'arte" a Como nel novembre di quell'anno, e pubblicato in volume solamente nell'86. I vent'anni che separano le due opere modificano, naturalmente, il progetto iniziale, ma rimane comunque a testimonianza del legame genetico fra i

due libri un tic stilistico che, in uno come Sanguineti, non può certamente essere casuale: la figura retorica dell'iperbato, infatti, che tanto valore ritmico e semantico aveva nel *Purgatorio*, è utilizzata con la stessa frequenza solamente nel *Testamentum*. Paola Zacometti ha parlato di una ripresa parodica(65), e sicuramente è vero nella misura in cui il trattamento parodico dei materiali retorici e culturali della tradizione occidentale ha un peso decisivo nella poetica del poemetto; ma la parodia, l'ironia non bastano a spiegare la ripresa di questo preciso artificio retorico, se non si tiene conto del sottofondo tragico dell'opera, la cui ideazione viene concepita come formulazione di una nuova dottrina d'amore, ma nei fatti, e nel mutato contesto storico della composizione, il *Testamentum* non risponde, così come non rispondeva il *Purgatorio*; e allora la ripresa dell'iperbato sta lì a segnalare di una comune difficoltà nell'organizzare i materiali della vita, abbandonati al flusso eteroclitico dell'enumerazione caotica, e nell'elaborazione di un nuovo discorso sul e per il presente, possibile ormai soltanto in falsetto(66). La forma e l'impostazione del *Testamentum* fanno il verso a secoli di tradizione letteraria per mettere in scena un mondo alla rovescia e rovesciarlo, di nuovo, attraverso le scelte formali che di quel mondo vogliono parlare. Il poemetto è infatti composto da 43 ottave, senza schema fisso, composte da endecasillabi che, pur rispettando le formule accentuative canoniche, «suonano totalmente stonati»(67). A questo uso straniato della citazione metrica, risulta parallelo l'utilizzo della citazione testuale, che non è mai documentaria ma creativa, «nel senso che fa dire al passo citato altro da ciò che il contesto originario intendeva»(68): abbiamo così un uso "sbagliato" dell'intertestualità per cui versi e frasi molto riconoscibili sono citate in maniera errata (dal «tanto è gentile, e tanto pare onesta» di dantesca memoria, al Petrarca, all'addio ai monti del Manzoni), insieme a forme più elaborate di riscrittura, dall'incipit che rispecchia da vicino la prima ottava del *Testamento* di Villon(69), alle due ottave (36 e 37) che riscrivono *O signor per cortesia* di Jacopone da Todi(70), o al caso meno evidente della 31, in cui si parla dell'impossibilità di lasciare in eredità le parti del proprio corpo, riprendendo un *topos* medievale – in cui l'elemento parodico è già presente nell'ipotesto – sul lascito di reperti fisici (come ne *Il testamento del porco* o *Il testamento dell'asino*); vale la pena segnalare che questo tipo di letteratura (e nello specifico la forma del testamento parodico), era spesso in rapporto diretto con la "festa dei folli", ce lo ricorda Bachtin nel *Rabelais*, e veniva senz'altro recitata in queste occasioni(71) (e sopravvive, nella modernità, nel folklore popolare in alcune aree rurali specialmente dell'Italia meridionale): il modello comico contribuisce, allora, a spiegare la postura della voce enunciante che si presenta come un pagliaccio in piazza (quello stesso di *Cataletto 12*) «impegnato, tra varie tonalità di accento, in un testamento-confessione in pubblico»(72). Il riferimento carnevalesco aiuta anche a spiegare quest'uso della memoria letteraria all'interno di una poetica più ampia. È certamente giusto e condivisibile quanto afferma Luigi Weber:

negli anni Ottanta Sanguineti dovette prendere atto di una vittoria indiscussa del modello di sviluppo culturale imposto dall'economia capitalista. Una vittoria che coinvolge naturalmente anche l'ambito dell'arte e non banalmente dal punto di vista del singolo produttore, bensì da quello dell'immenso pubblico *potenziale*. Così, nel suo lavoro letterario la pratica della citazione muta di forma, in omologia (ma anche in esplicita opposizione) alle condizioni socio-culturali, e diremmo perfino *percettive* vigenti. Scompare o si riduce notevolmente la dimensione del reperto, subentra la volgarizzazione, la diffusione facile e rapida della *hit* del momento o del *best-seller*, lo slogan pubblicitario, la rassegna televisiva. Ecco, le due citazioni da Dante e dai *Promessi Sposi* contengono, a nostro modo di vedere, questa terribile immagine della post-modernità, la cui icona non è più la fabbrica, ma il centro commerciale, il super-super-market. [...] La citazione imprecisa, talora deformante, diventa immagine di un inarrestabile deterioramento della memoria, memoria che appunto, essendo ormai asservita al marketing, come ogni altro aspetto del reale, salva soltanto ciò che è più banalmente e volgarmente codificato, in attesa di una prossima liquidazione generale, a favore dei soli prodotti di consumo del momento.(73)

A queste considerazioni si può, tuttavia aggiungere un corollario: la forma del testamento in piazza, che si richiama a una tradizione carnevalesca e ribalta e sovverte i contenuti culturali attraverso cui prende forma, è anche funzione della messa in scena di un mondo alla rovescia:



signori, in questo nostro grande emporio,  
 il verso giusto è il verso alla rovescia:  
 confesso dunque che in questo casino  
 ci sta, in segreto, un ordine divino:  
 la provvidenza, che ci assetta tanto,  
 sarà di pietra, ma è filosofale:  
 e dentro avrà tanta filosofia,  
 da darci, alla rovescia, l'alchimia:

mutare il fango in oro non è niente,  
 tutto è che l'oro in tutto si converte:  
 sostanza è l'oro, e tutto è niente:  
 se un niente esiste, un niente è di accidente:  
 io, con questi miei occhi, ho visto l'oro  
 farsi botte, e bottone, e bucintoro:  
 farsi partita doppia, e doppio mento,  
 servizio doppio, e doppio testamento

[...]

Ma non vi lascio che non dico, prima,  
 quel diabolico detto, in storta rima:  
 ho visto venti e quattro gambe crescere,  
 in sei stalloni, a uno sgorbio di storpio:  
 per oro, farsi un ridere di un gemere,  
 per oro, orrenda orchessa farsi Venere:  
 e farsi paradiso un cimitero,  
 e fiasco un fischio, e il falso farsi vero:

In queste ottave Sanguineti torna alle origini del suo percorso poetico attraverso un richiamo all'alchimia che tanta importanza aveva in *Laborintus*: il riferimento alchemico, alludendo al processo di trasmutazione di metalli e quindi alla creazione dell'oro, è funzionale a introdurre l'invettiva contro il denaro, ma il processo è qui invertito nell'ordine: non è più il processo alchemico a generare la pietra filosofale, ma quest'ultima a creare il primo. In questo modo la tematica economica prende l'avvio sotto il segno del rovesciamento, instaurando un legame forte fra la contingenza economica e la rappresentazione di un mondo, appunto, alla rovescia; tematica probabilmente ispirata dalle considerazioni che il giovane Marx svolge nei *Manoscritti economico-filosofici* e in particolare nel capitolo dedicato al denaro, dove si legge che «poiché il denaro, in quanto è il concetto esistente e in atto del valore, confonde e inverte ogni cosa, è la universale *confusione* e *inversione* di tutte le cose, e quindi il mondo rovesciato, la confusione e l'inversione di tutte le qualità naturali ed umane»(74). La scelta tematica e formale del poemetto è così giustificata in virtù di una presa d'atto socio-storica che vede ogni aspetto dell'esistenza umana (il corpo, gli oggetti, la produzione materiale, il lavoro, il linguaggio nel «fiasco» che si fa «fischio», l'epistemologia con il «falso farsi vero») essere regolato dalla tirannia del capitale e quindi esistente in uno stato non-naturale, in quanto il «potere» dell'uomo non deriva dalla sua individualità, ma dal fatto contingente di possedere il denaro, misura di tutte le cose («tutto è che l'oro in tutto si converte»), laddove, si badi bene, con natura dovrà intendersi, seguendo l'*Ideologia tedesca*, non qualcosa di puro, selvaggio e non contaminato, ma un'idea direttamente dipendente dalla storia e dall'uomo, perché da questi modificata attraverso la produzione: lo stato di natura, allora, sarà per Sanguineti, «la storia al di là della preistoria»(75). Di questo sistema si rivela la natura mistificatoria di creazione di una realtà illusoria (come avvertiva Marx nei *Manoscritti*)(76) con un verso che richiama direttamente il *Purgatorio de l'Inferno*: «sostanza è l'oro, e tutto è niente» torna, infatti, su *Purgatorio 10* dove attraverso il discorso pedagogico al figlio Alessandro veniva svolta

una simile demistificazione, sempre per via di enumerazione caotica, del denaro(77) di cui, alla fine, veniva esposta la realtà di velo dietro il quale non c'è nulla («ma se volti il foglio, Alessandro, non ci vedi niente»). Queste ottave, inoltre, si prestano anche a una lettura metapoetica: Sanguineti, lettore, traduttore e riscrittore di Shakespeare, è ben consapevole che *though this be madness, yet there is method in 't*, e infatti scrive: «signori, in questo nostro grande emporio, / il verso giusto è il verso alla rovescia: / confesso dunque che in questo casino / ci sta in segreto, un ordine divino», dove se da un lato (sul piano del contenuto) l'ordine cui si allude è quello del sistema economico attraverso il quale spiegare l'accumulazione caotica dei materiali, dall'altro si tratta di un preciso metodo poetico dove la forma parodiante del *Testamentum* non è semplicemente mimesi del mondo alla rovescia che intende rappresentare, ma rovesciamento di secondo grado, grazie al modello carnevalesco, che per via di linguaggio sappia, se non sovvertirlo, almeno spiegarlo quel mondo caotico e «alla rovescia rovesciato», che richiede, dunque, un atto testamentario (e dunque una forma poemica) di segno cambiato («rovescio stesso questo testamento»), in grado di rendere conto del senso insieme storico e personale di una fine. Come scrive Andrea Cortellessa nella sua bellissima lettura:

Ecco allora il senso specifico, sovraperonale affatto, della *fine di un'esperienza personale*. In quanto meramente tale, essa importerebbe sino a un certo punto a uno come Sanguineti; mentre diventa decisiva quale segno preciso della *fine di un'epoca*. La morte, il congedo di “Sanguineti” personaggio di *Novissimum Testamentum*, conta – insomma – in quanto *fine di uno come Sanguineti*. Fine cioè di un tempo in cui, a torto o a ragione, si poteva pensare che valesse la pena, fosse addirittura *vitale, morire per Sanguineti* (come suonava un famigerato slogan editoriale degli anni Sessanta, “in ogni città d'Italia c'è un giovane disposto a morire per Sanguineti”...). Ossia, si precisa ancora una volta e per l'ultima, non *per* la persona fisica e nemmeno l'opera poetica del singolo versificatore Edoardo Sanguineti, bensì *per ciò che essa rappresenta*, o si credeva potesse rappresentare.(78)

Ma il *Testamentum* non è soltanto una delle più belle poesie civili del Novecento, è anche una delle più belle poesie d'amore: com'è tipico di Sanguineti – ormai lo si sarà capito – la riflessione sull'esperienza sovraperonale è spesso accompagnata dalla messa in scena della dimensione erotica, del suo nucleo familiare, dell'amore messo al banco di prova delle condizioni storiche e dei mutati contesti sociali. Il motivo amoroso viene, qui, declinato secondo tre modalità principali: (1) la riscrittura del topos dell'amore malato, virato verso il parossismo grottesco e volgare:

ma adesso parlo di amore malato,  
e dico: amore è peggio che la peste,  
peggio che febbre e lebbia in lasse labbra:  
voglio malaria, prima, e idropisia,  
asma con astenia, con atassia,  
emorragia con atrofia e afasia:  
e prima voglio vomito e diarrea,  
e marasma amenziale, in cortesia:

amore e scola vanno in compagnia,  
scroto con cuore saltella in follia:  
ballo di morte già si attacca in vulva,  
mossa iniziale è morso di vagina:  
utero in tresca ci è già tomba fonda,  
ci è già torbo tumore pene rigido:  
si rizza, in meridiana, verga dura,  
all'ombelico della notte oscura:

(2) La traslazione dell'esperienza amorosa in termini economici che si ritrova anche nella tematica dell'eredità alla famiglia dopo la morte (e della sistemazione della figlia femmina):

qui, chi ci nasce, in serie è fabbricato,  
 e una catena di montaggio è amore:  
 prima si chiava, poi si viene al parto:  
 dice prudenza: niente non buttare

(3) A questi due poli negativi fa da contraltare una visione positiva dell'amore familiare, posta in chiara antitesi tanto ai mali d'amore che alla visione economicistica della famiglia. Così, al lascito economico, fin da subito viene contrapposta una foscoliana eredità di affetti: («alla vedova mia non lascio niente: / così incomincio, che ci parlo chiaro: / neanche niente ai miei poveri orfani, / tre sono i maschi e la femmina è una: / chi si è goduto già padre e marito, / di questi tempi, avrò avuto che basta:») che, nelle ottave successive, si trasformerà in «parole d'amore»:

a quella cara donna, dunque, mia,  
 che già nel nome, luce mi significa,  
 e che i miei giorni, in fatto, ha illuminato,  
 ma che mi perdo, intanto nel mio buio,  
 comunque lascio, per ricordo mio,  
 una cosa più lieve che la brina,  
 più vana ancora che la ragnatela,  
 più niente assai che, dentro un'acqua, il buco:

dico che lascio parole d'amore:  
 dico quelle ce scrissi e che non scrissi,  
 dico quelle che dissi e che non dissi,  
 quelle pensate e quelle non pensate,  
 ma che, a pensarci, però, ci pensavo:  
 quando avrò lingua di cenere e polvere,  
 con quattro corde di vermi vocali,  
 ci potrà fare, quella, il suo conforto:

Un insolito slancio lirico dedicato alla lode della donna infarcito di *topoi* della tradizione lirica: l'equazione donna-luce in virtù del nome rivelatore di lei e donna-salvezza, il contrasto luce-buio, giorno-notte, lo smarrimento dell'io, la figura della bussola, la svalutazione delle parole del poeta, la sopravvivenza della poesia oltre la morte. Questo eccesso di lirismo, viene subito sottoposto a torsione dalla ripresa parodica dei versi successivi attraverso prima un'ottava tutta composta su finti infiniti siciliani duecenteschi che fanno il verso alla poesia d'argomento erotico-sentimentale, mostrandone, attraverso il parossismo, il rischio di idealizzazione e sublimazione retorica. Eppure è attraverso questo gesto di desublimazione del suo argomento, attraverso una pedante elencazione di termini da manualistica letteraria, che Sanguineti riesce a elaborare una formulazione della poesia d'amore alla rovescia, di nuovo, comica e tragica al tempo stesso:

quando è finito ogni gesto d'amore,  
 dopo i baciari e dopo i carezzari,  
 e dopo gli abbracciari e gli avvinghiari,  
 e poi, dopo gli stringeri e i leccari,  
 e dopo, ancora, i succhiari e i pompari,  
 dopo i fellari e dopo gli irrumari,  
 e, in tutte pose, tutti quanti i fotteri,  
 e, finalmente, tutti gli orgasmari,

così con uomo, e anche così con donna,  
 così con altro, e anche così con me,  
 in quel fiato che ancora più soffiare,  
 se un soffio soffia, è soffio di parole:

e così amore finisce in romanza,  
 e si chiude in canzone e in cantilena:  
 amore muore in strambotto e in rispetto,  
 spira in stornello, in elegia, in sonetto:

Non si tratta, allora, com'è evidente, di impostare una nuova dottrina d'amore, come il poeta si proponeva nella lettera spedita a Filippini nel '64, ma piuttosto di interrogarsi sulle modalità e le forme attraverso le quali rendere la poesia d'amore (ma forse la poesia *tout court*) ancora praticabile in questo mutato contesto sociale, a seguito dello sfascio di un'ideologia, dell'imposizione dell'etica del supermercato, dell'esaurimento delle forme del poetabile. In questo senso il *Testamentum* rappresenta una sorta di continuazione ideale del *Purgatorio* e, diciamo pure, una conclusione momentanea del romanzo familiare che da quel momento si andava creando, un tentativo ulteriore di riscrivere quel romanzo d'amore e di politica che è l'Ortis: «Sanguineti diagnostica la crisi dell'intellettuale borghese, e, da novissimo, con il senso dell'ultimo e dell'apocalittico del *Novissimum Testamentum*, su un testo funereo scrive un canto funebre del "sogno di una cosa"; di una tragedia nella prosa quotidiana e dialetticamente ricomincia, *non smette* e risulta in effetti erede di Ortis»(79).

Giuseppe Carrara

#### Note.

(1) E. Sanguineti, *Giornalino. 1973-1975*, Einaudi, 1976, p. 79.

(2) *Ibid.*

(3) *Ibid.*

(4) *Ivi*, p. 80.

(5) Scrive Roland Barthes in *Miti d'oggi* (Einaudi, 1994): «la semiologia ci ha insegnato che il mito ha il compito di istituire un'intenzione storica come natura, una contingenza come eternità. Ora questo processo è quello stesso dell'ideologia borghese. [...] Al mito il mondo fornisce un reale storico, definito [...] dal modo in cui gli uomini lo hanno prodotto o utilizzato; e il mito restituisce un'immagine *naturale* di questo reale. [...] il mito si costituisce attraverso la dispersione della qualità storica delle cose: le cose vi perdono il ricordo della loro fabbricazione. [...] Il mito non nega le cose, anzi, la sua funzione è di parlarne; semplicemente le purifica, le fa innocenti, le istituisce come natura e come eternità, dà loro una chiarezza che non è quella della spiegazione, ma quella della constatazione: se io *constato* l'imperialità francese senza spiegarla, mi ci vuole ben poco per trovarla naturale, qualcosa che *va da sé*: ed eccomi rassicurato. Passando dalla storia alla natura, il mito fa un'economia: abolisce la complessità degli atti umani, dà loro la semplicità delle essenze, sopprime ogni dialettica, ogni spinta a risalire, al di là del visibile immediato, organizza un mondo senza contraddizioni perché senza profondità, un mondo dispiegato nell'evidenza, istituisce una chiarezza felice: le cose sembrano significare da sole» (pp. 222-4). Sanguineti inizia a riflettere fin dall'inizio della sua carriera intellettuale sul rapporto fra mitopoiesi e ideologia, discutendo (e criticando) in particolare il libro di Barthes, com'è testimoniato da quel fondamentale saggio di poetica antologizzato nei *Novissimi* che è *Poesia e mitologia*. Sui rapporti fra il pensiero di Sanguineti e il Barthes di *Miti d'oggi* si può leggere G. Sica, *Edoardo Sanguineti*, La Nuova Italia, 1974.

(6) L'attenzione all'opera di Foscolo è databile già al 1952, quando esce, in due puntate, su «Numero» (n. IV, 1, 1952, p. 17 e n. IV, 2, 1952, p. 22), un articolo sulla *Notizia intorno a Didimo Chierico* intitolato *Propheta minimus*. Interesse che non va scemando nel tempo: come si sa Foscolo viene citato nel primo testo di *Laborintus* ed è presenza citazionale costante almeno fino a *Requiem italiano* (1984) e oggetto di diversi saggi (compresa un'introduzione all'edizione Bompiani del 1990 alle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*), nonché di un appassionato invito alla lettura (*Esortazione al Foscolo*, uscito sull'«Espresso» del 3 giugno 1979) in cui Sanguineti non esita a definirsi «vichianamente foscoliano» e «foscolianamente vichiano» e a dichiarare la sua preferenza accordata al Foscolo, a discapito di Leopardi o Manzoni, in quanto «era, a modo suo, per i tempi suoi, un uomo della prassi, un poeta dialettico, e, diciamola tutta, sino in fondo, che se sembra che la dico grossa non m'importa, un materialista storico nazionale e popolare» (cito da E. Sanguineti, *Scribilli*, Feltrinelli, 1985, p. 312). Per i rapporti fra Foscolo e Sanguineti, inoltre, si può leggere Nicola D'Antuono,

*Un novissimo Ortis*, in N. Lorenzini ed E. Risso (a cura di), *Album Sanguineti*, Manni, 2002, pp. 57-67; I. Farina, «*Quasi una gemma nel fango*»: *Sanguineti e l'Ortis*, in A. Pietropaoli (a cura di), *Per Edoardo Sanguineti: «good luck (and look)»*, Edizioni Scientifiche Italiane, 2002, pp. 129-136; L. Weber, *Critica, ermeneutica e poesia dagli anni sessanta a oggi*, Allori edizioni, 2006.

(7) L'interesse per gli scritti di Caudwell, e in particolare quelli raccolti in *La fine di una cultura* (Einaudi, 1949) è testimoniato, per esempio, dalla recensione che Sanguineti scrive a *Eros e civiltà* di Marcuse su «Marcatré» (n. 4-5, 1964, pp. 42-44), in cui si legge: «E certe pagine assolutamente decisive di Caudwell, nel magistrale saggio che si legge in *La fine di una cultura*, rimangono purtroppo ancora per Marcuse, come per la maggior parte degli studiosi di psicologia dei nostri giorni, lettera morta: sarebbe tuttavia il miglior antidoto, e la più efficace critica, delle deviazioni estetizzanti e irrazionalistiche di tutta una direzione di radicalismo borghese cui oggi vanno, e sempre più andranno – è da prevedere – infondate simpatie» (cito da *Edoardo Sanguineti e il gioco paziente della critica*, a cura di G.L. Picconi ed E. Risso, edizioni del verri, 2018, p. 160). Per l'importanza delle teorie di Caudwell nella rappresentazione dell'amore in *Laborintus* rimando al mio *Il chierico rosso e l'avanguardia. Poesia e ideologia in Triperuno di Edoardo Sanguineti*, Ledizioni, 2018. Sulla questione biologica cfr. anche P. Zacometti, *La mia voce svanì. Indagini sulla poesia di Sanguineti*, Metafora Edizioni, 1991, p. 14: «Il matrimonio è, soprattutto nell'ultimo Sanguineti, il faro di una più ampia vicenda erotica e personale e, in ultima analisi, biologica ed esistenziale».

(8) A. Pietropaoli, *Unità e trinità di Edoardo Sanguineti*, Edizioni Scientifiche Italiane, 1991, p. 102.

(9) Tutte le citazioni delle poesie di Sanguineti sono tratte da E. Sanguineti, *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Feltrinelli 1982 e Id., *Il gatto lupesco. Poesie 1982-2001*, Feltrinelli, 2002.

(10) Non si tratterà, in questa sede, se non in maniera laterale, del rapporto fra amore e morte («“my wife and my death”»), appunto); sull'argomento si può leggere P. Zacometti, *op. cit.* (la quale osserva: «Ma se, come si è visto, da un lato i figli sono i portatori di questa carica risolutiva dei conflitti e della patita impotenza a dare un senso alle cose, d'altro lato la loro attinenza con la vecchiaia e la morta è strettissima, e il loro essere in qualche modo segni della fine è ribadito in tutto il periodo che va da *Erotopaegnia* (1956-59) alle ultime cose degli anni ottanta, raccolte in *Bisbidis*», p. 15). Sul tema della morte, inoltre, si può leggere l'ottimo ed esaustivo saggio di A. Cortellessa raccolto in *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Fazi, 2006.

(11) E. Risso, *Tra Laborintus e Passaggio la figura femminile in Edoardo Sanguineti; indagini sul trattamento di un archetipo*, «Poetiche», vol. 10, n. 3, 2008, p. 478.

(12) Cfr. a questo proposito Ernesto Livorni: «*Erotopaegnia's* sexuality and eroticism are a clear indication that Sanguineti aims at identifying possibilities of overcoming the alienated state of the mind present in *Laborintus*» (*Edoardo Sanguineti's Early Poetry: Between Language and Ideology*, in P. Chirumbolo e J. Picchione (a cura di), *Edoardo Sanguineti. Literature, Ideology, and the Avant-Garde*, Legenda, 2013, p. 63.

(13) N. Lorenzini, *Sanguineti e il teatro della scrittura. La pratica del travestimento da Dante a Dürer*, FrancoAngeli, Milano 2011, p. 143.

(14) *Ivi*, p. 145.

(15) P. Zacometti, *op. cit.*, p. 11.

(16) Su questo aspetto si possono leggere le parole stesse di Sanguineti: «quando nelle poesie domina per me la situazione, i personaggi sono irrilevanti: non loro contano, ma la situazione che li investe» (*Questa mia poesia si può leggere così*, «Corriere d'informazione», 16-17 giugno 1964, p.3; ora in E. Sanguineti, E. Filippini, *Cosa capita nel mondo (1963-1977)*, a cura di M. Fuchs, Mimesis, 2018, p. 74).

(17) *Ibid.*

(18) Su questo cfr. L. Weber, *Critica, ermeneutica e poesia dagli anni sessanta a oggi*, cit.

(19) E. Sanguineti, *Il chierico organico. Scritture e intellettuali*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, 2000, p. 78.

(20) György Lukács, *Scritti sul realismo*, volume primo, Einaudi, 1978, p. 206.

(21) *Ivi*, p. 207.

(22) E. Sanguineti, *Il chierico organico*, cit., p. 78.

(23) L. Weber, *Critica, ermeneutica e poesia dagli anni sessanta a oggi*, cit., pp. 111-2.

(24) Sanguineti usa, per lo più, amore-passione e amore-borghese come termini interscambiabili. Niklas Luhmann, tuttavia, ricostruendo la lunga evoluzione dell'amore passione, ha messo bene in luce come le forme del codice amoroso abbiano subito delle trasformazioni (o meglio: gli elementi della semantica amorosa si modificano nel peso e nell'importanza, potremmo dire, dunque, che si ha a che fare con un cambio di dominante) nel corso dei secoli, per cui si può individuare una prima modifica nella seconda metà del XVII secolo, in cui si passa dall'*idealizzazione* alla *possibilità di formulare paradossi* (tipica dell'*amour-passion* moderno, con un corollario decisivo: l'irraggiungibilità della donna adorata, che si inserisce sempre

all'interno di una relazione extra-coniugale, viene trasferita nella decisione della donna stessa. Nel Medioevo era garantita dalle differenze di classe). L'*amour-passion* si trasforma poi, in amore romantico attorno al 1800 in cui la dominante diventa una forma di *riflessione dell'autonomia ossia dell'autoriferimento*: «L'unità del codice è dunque in primo luogo un ideale, poi un paradosso e, infine, una funzione, cioè la funzione di sottoporre a riflessione l'autonomia». N. Luhmann, *Amore come passione*, Mondadori, 2006, p. 41.

(25) E. Sanguineti, *Questa mia poesia si può leggere così*, cit., p. 74.

(26) Cfr. Denis de Rougemont, *L'amore e l'Occidente*, Bur, 2014. Cfr. anche S. Micali, *L'innamoramento*, Laterza 2001.

(27) E. Sanguineti, *Amore in stato morente*, «L'Europeo», 15 novembre 1979, ora in Id., *Ghirigori*, Marietti, 1988, p. 67. Dell'amore-passione Sanguineti parla anche in un articolo dal titolo *Amore amaro*, uscito su «Paese Sera» del 18 agosto 1977 discorrendo della voce "amore dell'Enciclopedia Einaudi. Ora si può leggere in Id., *Giornalino secondo. 1976-1977*, Einaudi, 1979. Vale la pena segnalare, a questo proposito, anche l'entusiastica recensione al saggio di Leslie Fiedler, *Amore e morte nel romanzo americano*, uscita su «marcatré», 6-7, 1964, e intitolata *Amore e morte* (ora in *Edoardo Sanguineti e il gioco paziente della critica*, cit.). Va ricordato, inoltre, che il libro di Fiedler viene tradotto molto presto in Italia, già nel '60 per Longanesi, e Sanguineti, come testimoniato dal carteggio con Filippini, lo legge proprio negli stessi mesi della stesura del *Purgatorio de l'Inferno*. Decisiva, inoltre, per Sanguineti deve essere stata la lettura dell'Engels de *L'origine della famiglia, della proprietà privata e dello stato*, dove si avvertiva già che «la prima forma storica dell'amore sessuale, come passione comune a tutti gli essere umani (alle classi dirigenti, almeno) e come forma superiore dell'istinto sessuale – questa prima forma, l'amore cavalleresco del Medioevo, non fu in alcun modo un amore coniugale; al contrario, nella sua fisionomia classica, presso i Provenzali, naviga a piene vele verso l'adulterio cantato dai loro poeti. Il fiore della poesia amorosa provenzale sono le *Albas*, i canti del mattino tedeschi (*Tagelieder*). Dipingono a brillanti colori come il cavaliere si corica con la sua bella – la moglie di un altro – mentre fuori veglia chi fa da sentinella e lo chiama al sorgere dell'alba, affinché egli possa fuggirsene senza essere visto: la scena della separazione forma allora l'elemento culminante del poema» (cito dall'edizione Savelli, 1976, p. 99).

(28) N. Luhmann, *op. cit.*, pp. 23-4.

(29) *Ivi*, p. 87.

(30) Sulla narratività del *Purgatorio* rimando a W. Siti, *Il realismo dell'avanguardia*, Einaudi, 1975 e A. Pietropaoli, *Unità e trinità di Edoardo Sanguineti*, Edizioni Scientifiche Italiane, 1991: «il loro nucleo narrativo non è mai dato da un solo o pochi e congruenti fatti, bensì da una loro incongrua miriade, atomi e spezzoni ancora incandescenti della realtà, e perciò scortato da un esagerato sciame di luoghi e personaggi» (p. 39).

(31) E. Sanguineti, E. Filippini, *op. cit.*, p. 89.

(32) K. Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, Einaudi, 1978, p. 45.

(33) F. Engels, *op. cit.*, p. 94.

(34) Scrive Marx in *Per la critica dell'economia politica*, Editori Riuniti, 1957, p. 6: «A grandi linee, i modi di produzione asiatico, antico, feudale e borghese moderno posso essere designati come epoche che marciano il progresso della formazione economica della società. I rapporti di produzione borghese sono l'ultima forma antagonista del processo di produzione sociale; antagonista non nel senso di un antagonismo individuale, ma di un antagonismo che sorga dalle condizioni di vita sociali degli individui. Ma le forze produttive che si sviluppano nel seno della società borghese creano in pari tempo le condizioni materiali per la soluzione di questo antagonismo. Con questa formazione sociale si chiude dunque la preistoria della società umana».

(35) W. Siti, *op. cit.*, p. 86.

(36) J. P. Sartre, *Questions de méthode*, Gallimard, 1989, p. 30.

(37) F. Engels, *op. cit.*, p. 94.

(38) Cfr. H. Lausberg, *Elementi di retorica*, Il Mulino, 1969.

(39) A. Pietropaoli, *Unità e trinità di Edoardo Sanguineti*, cit., p. 39.

(40) W. Siti, *op. cit.*, p. 87.

(41) La conclusione di *Purgatorio 7* («Philippe (disse), / j'ai SOIF!:)») è una citazione da uno studio psicanalitico di Serge Leclair, il primo discepolo di Lacan, intitolato *L'incoscio, une étude psychanalytique* (uscito su «Les Temps Modernes», 183, 1961, pp. 81-129), in cui viene ripresa la tesi di Lacan secondo cui i traumi si verificano non nel vissuto, ma nel linguaggio. È Sanguineti stesso a chiarire questo riferimento nel carteggio con Enrico Filippini.

(42) E. Sanguineti, E. Filippini, *op. cit.*, p. 115.

- (43) N. Lorenzini, *Il laboratorio della poesia*, Bulzoni, 1978, pp. 22-3.
- (44) E. Sanguineti, *Amore in stato morente*, «L'Europeo», 15 novembre 1979, ora in Id., *Ghirigori*, Marietti, 1988, p. 67.
- (45) *Ibid.*
- (46) E. Baccarani, *La poesia nel labirinto. Razionalismo e istanza «antiletteraria» nell'opera e nella cultura di Edoardo Sanguineti*, Il Mulino, 2002, p. 32.
- (47) Lettere di Edoardo Sanguineti e Enrico Filippini datata 22 ottobre 1964, ora in E. Sanguineti, E. Filippini, *op. cit.*, p. 117. Sulla possibile influenza di Kierkegaard nell'etica sanguinetiana all'altezza del *Purgatorio de l'Inferno* si vedano le considerazioni di E. Baccarani, *op. cit.*
- (48) E. Sanguineti, *Il chierico organico*, cit., p. 82.
- (49) U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Carocci, p. 132.
- (50) E. Sanguineti, *Il chierico organico*, cit., p. 82.
- (51) U. Foscolo, *op. cit.*, p. 52.
- (52) vv. 138-9: «MIRRA: Amo, sì; poiché a dirtelo mi sforzi; / Io disperatamente amo ed indarno». V. Alfieri, *Mirra*, Einaudi, 1988, p. 53.
- (53) Alcuni riferimenti biografici possono aiutare a chiarire il senso di questi versi: Luciana è il nome della moglie del poeta e il 30 settembre la data del loro matrimonio.
- (54) E. Sanguineti, *Giornalino secondo*, cit., p. 115.
- (55) F. Engels, *L'origine della famiglia, della proprietà privata e dello stato*, cit., p. 94.
- (56) G. Sica, *Edoardo Sanguineti*, cit., p. 55.
- (57) L. Weber, *Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti*, Gedit, 2004, p. 150.
- (58) G. Policastro, *Sanguineti*, Palumbo, 2009, p. 65.
- (59) Su questo aspetto si veda N. Lorenzini, *Corpo e poesia nel Novecento italiano*, 2009.
- (60) Ead., *Sanguineti e il teatro della scrittura*, cit., p. 98.
- (61) Forse può aver agito in Sanguineti una suggestione dai *Manoscritti economico-filosofici del 1844* di Marx e in particolare il capitolo sul denaro, dove si trova scritto: «Poiché il denaro, in quanto è il concetto esistente e in atto del valore, confonde e inverte ogni cosa, è la universale *confusione* e *inversione* di tutte le cose, e quindi il mondo rovesciato, la confusione e l'inversione di tutte le qualità naturali ed umane» (cit., p. 156).
- (62) G. Policastro, *op. cit.*, p. 65.
- (63) E. Sanguineti, *Come si diventa materialisti storici*, in Id., *Cultura e realtà*, Feltrinelli, 2010, p. 27.
- (64) E. Sanguineti, E. Filippini, *op. cit.*, p. 88.
- (65) Cfr. P. Zacometti, *op. cit.*
- (66) Per lo stile di *Senzatitolo*, di cui il *Novissimum Testamentum* fa parte, Pietropaoli parla di «falsetto popolaresco» (A. Pietropaoli, *Sanguineti Angelus Novissimus*, «Lingua e stile», anno XXX, n. 2, 1995, p. 442).
- (67) L. Weber, *Usando gli utensili di utopia*, cit., 229.
- (68) T. Wlassics, *Lectura di "Novissimum Testamentum"*, in L. Giordano (a cura di), *Sanguineti. Ideologia e linguaggio*, Metafora Edizioni, 1991, p. 97.
- (69) Cfr. su questo A. Cortellessa, *op. cit.*
- (70) Cfr. su questo P. Zacometti, *op. cit.*
- (71) Cfr. M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi, 2001.
- (72) A. Pietropaoli, *Sanguineti Angelus Novissimus*, cit., p. 442.
- (73) L. Weber, *Usando gli utensili di utopia*, cit., pp. 248-9.
- (74) K. Marx, *Manoscritti economico-filosofici*, cit., p. 156.
- (75) M. Fuchs, «Introduzione» a E. Sanguineti, E. Filippini, *op. cit.*, p. 43.
- (76) Cfr. K. Marx, *Manoscritti economico-filosofici*, cit., p. 155: « Il denaro, in quanto è il *mezzo* e il *potere* esteriore, cioè nascente non dall'uomo come uomo, né dalla società umana come società, in quanto è il mezzo universale e il potere universale di ridurre la *rappresentazione a realtà* e la *realtà a semplice rappresentazione*, trasforma tanto le *forze essenziali reali*, sia *umane che naturali*, in rappresentazioni meramente astratte e quindi in *imperfezioni*, in penose fantasie, quanto, d'altra parte, le *imperfezioni e le fantasie reali*, le forze essenziali realmente impotenti, esistenti soltanto nell'immaginazione dell'individuo, in *forze essenziali reali* e in *poteri reali*.»
- (77) *Purgatorio 10*: «questo è il gatto con gli stivali, questa è la pace di Barcellona / fra Carlo V e Clemente VII, è la locomotiva, è il pesco fiorito, è il cavalluccio marino: ma se volti il foglio, Alessandro, / ci vedi il

denaro: / questi sono i satelliti di Giove, questa è l'autostrada / del Sole, è la lavagna quadrettata, è il primo volume dei Poetae / Latini Aevi Carolini, sono le scarpe, sono le bugie, è la scuola di Atene, è il burro, / è una cartolina che mi è arrivata oggi dalla Finlandia, è il muscolo massetere, / è il parto: ma se volti il foglio, Alessandro, ci vedi / il denaro: e questo è il denaro / e questi sono i generali con le loro mitragliatrici, e sono i cimiteri / con le loro tombe, e sono le casse di risparmio con le loro cassette / di sicurezza, e sono i libri di storia con le loro storie: // ma se volti il foglio, Alessandro, non ci vedi niente».

(78) A. Cortellessa, *op. cit.*, pp. 262-3.

(79) N. D'Antuono, *op. cit.*, p. 65.



***L'ULISSE***  
**RIVISTA DI POESIA, ARTI E SCRITTURE**

**Direttori**

Stefano Salvi e Italo Testa

**Comitato scientifico**

Giancarlo Alfano, Cecilia Bello Minciocchi, Anna Maria Carpi, Alberto Casadei, Paolo Giovannetti, Andrea Inglese, Niva Lorenzini, Antonio Loreto, Guido Mazzoni, Renata Morresi, Gianluca Picconi, Niccolò Scaffai, Paul Vangelisti, Jean-Charles Vegliante, Fabio Zinelli, Rodolfo Zucco

*L'Ulisse* è una rivista peer reviewed e open access, a cadenza annuale.

**Contatti redazione:** email: [ulisse.redazione@gmail.com](mailto:ulisse.redazione@gmail.com)

**Sito web e archivio uscite:** <http://www.lietocolle.com/ulisse/>

**Direttore responsabile:** Alessandro Broggi

ISSN 1973-2740