

Temi e forme medievali nella poesia di Sanguineti

di Niva Lorenzini

Un materiale di considerevole ampiezza attende chi provi a inoltrarsi nell'analisi del rapporto tra Sanguineti e le forme medievali. Da una parte si impone subito il confronto con l'attività del Sanguineti critico, studioso di Dante già negli anni universitari che lo vedono impegnato nell'elaborazione della tesi di laurea, pubblicata da Olschki nel 1961 con il titolo *Interpretazione di Malebolge*, e poi interprete raffinato dei sonetti della Scuola siciliana, di Petrarca, di Boccaccio. Dall'altra si tratta di verificare come una cultura estesissima penetri nella produzione del Sanguineti poeta assumendovi una duplice connotazione: quella della fedeltà massima ai testi di riferimento (una fedeltà raggiunta anche e soprattutto per 'travestimento', ben al di là, si intende, di pedissequae interpretazioni 'alla lettera'), e quella altrettanto imponente del loro intenzionale sabotaggio, con il ricorso a tecniche iperletterarie piegate a finalità trasgressive.

La premessa non facilita il compito che mi sto assumendo, perché è chiaro che non c'è separazione, né potrebbe ragionevolmente esserci, tra il Sanguineti critico e il Sanguineti poeta. Basterà ricordare *Laborintus*, con gli inserti in latino medievale strettamente collegati agli studi compiuti sui commentatori danteschi e sui trattati medievali di arti poetiche: Benvenuto da Imola con il suo *Comentum super Dantis Comœdiam* si situa nel novero dei commentatori, mentre Everardus Alemannus, con il suo *Laborintus*, vero e proprio manuale di retorica, grammatica, versificazione, corredato di esempi secondo il canone medievale, si situa, con altri retori del tardo Medioevo, tra i secondi, indagati da Edmond Faral nel suo *Les Arts poétiques du XIe et du XIIIe siècle*, pubblicato a Parigi nel 1924. Dal Faral, annoto per inciso, il giovane Sanguineti riceve anche la notizia della glossa anoni-

ma apposta più tardi al testo di Everardus e contenuta nel manoscritto della Biblioteca Nazionale di Parigi n. 18570 datato 1349, che recita: «Titulus est Laborintus, quasi laborem habens intus»: quella glossa verrà collocata in epigrafe del suo stesso *Laborintus* a partire dalla prima edizione Magenta 1956, quasi a indicare, con espressione attribuita poi da Giacomo Debenedetti a *Capriccio italiano*, il primo romanzo di Sanguineti edito nel '63, il travaglio interno già presente in quel testo¹ (non a caso Corrado Bologna parlerà più tardi, nel corso di un colloquio con Edoardo Sanguineti, di «un *labirintus* che costringe, per essere posseduto e conquistato, ad un labor / intus: un lavoro e travaglio interiore, che, dall'interno, travaglia e lavora la lingua»²).

Latino «terrifico e medievale» arrivò a definire il latino di *Laborintus* Andrea Zanzotto; e Sanguineti per una volta concorda ancora oggi, su quel punto, con il poeta di Pieve di Soligo, ritenendo «molto giusta» quella affermazione, poiché – lo precisa in un'intervista recente rilasciata a Gilda Policastro – essa consentiva «alla latinità medievale che vi veniva usata di rimanere ambigua: si trattava di italiano o di latino?»³. E rileva ancora, in quella sede: «Tale ambiguità giovava alle ambivalenze del testo, che si moltiplicavano e che lo rendevano se non benjaminianamente fatto di sole citazioni, certo per molta parte composto di citazioni». E del resto, assicura Sanguineti, nel suo *Laborintus* è ambiguo anche il ricorso a un latino più direttamente in uso presso i filologi, come nel caso del *desiderantur* della prima sezione del poemetto, che allude sì alla formula tecnica con cui gli scolasti indicavano una lacuna del testo («aliquot lineae desiderantur», da intendersi come «mancano alcune linee filologicamente cadute»), ma insieme apre, in forma

polivalente, a «una prospettiva più larga», che coinvolge i personaggi, il loro essere «desiderati»⁴ («desiderantur (essi) / analizzatori e analizzate desiderantur (essi) personaggi anche / ed erotici e sofisticati / desiderantur desiderantur»).

Siamo avvertiti. Interpretare la presenza di fonti nella produzione creativa di Sanguineti – siano classiche o medievali, rinascimentali o barocche, moderne o contemporanee – significa confrontarsi innanzitutto con pratiche di riscrittura che dell'ambivalenza si servono per operare, proprio attraverso l'uso straniato e ricontestualizzato della citazione, complesse forme di travestimento, di cui fa ampia prova anche il Sanguineti traduttore. Ma se ci si vuole intanto restringere al Sanguineti poeta per verificarne il rapporto con il Dante non solo infernale, ma stilnovista e a sua volta trattatista, si può certo muovere da *Laborintus*, in cui Dante entra attraverso la mediazione di Eliot e Pound, per proseguire con la sezione poundiana di *Passaggio*, il 'libretto' approntato per Luciano Berio per una messa in scena eseguita alla Piccola Scala di Milano nel '63, o ancora con *Laborintus II*, destinato sempre a Berio e composto tra il '63 e il '65, che ospita citazioni dalla *Vita Nova*, dal *Convivio*, dalla *Commedia* dantesca, oltre che dalle *Etimologie* di Isidoro di Siviglia e da testi biblici, e ancora stralci poundiani ed eliotiani miscidati con versi di Sanguineti stesso.

Di fase in fase, attraversando i decenni, si giunge, con quella scorta, sino a prove più recenti, come *Alfabeto apocalittico* e *Novissimum Testamentum*, entrambi del 1982, su cui mi soffermerò più avanti: lungo l'intero percorso della scrittura, Dante resta insomma per Sanguineti un riferimento privilegiato. Soprattutto il Dante comico, quello, cioè, che si fa interprete di un immaginario visivo e di un universo di stilemi legati alla cultura medievale, suggerendo tra l'altro al suo lettore la formula del *catalogo*, concepito in accezione prettamente medievale come elemento strutturale del testo, della sua sostanza sonora, della sua tonalità.

Il Dante comico, che è per Sanguineti poeta per eccellenza 'narratore', più che poeta lirico, come invece interpretavano il Contini e in parte anche lo Spitzer, penetra appieno nello stesso tessuto lessicale, sintattico, metrico, fonico della poesia di Sanguineti. Vi penetra anche e soprattutto là dove essa si configura in forma scenica, aderendo alla connaturata dimensione drammatica, teatrale, che all'ascendenza del testo dantesco per Sanguineti si riconduce. Ne offre un esempio immediato la *Commedia dell'Inferno*, il «travestimento dantesco» composto da Sanguineti nel 1989 proprio in chiave drammaturgica, dal momento che era destinato, su precisa committenza, alla realizzazione scenica del gruppo dei Magazzini

diretto da Federico Tiezzi, il cui debutto avvenne al Fabbricone di Prato il 27 giugno 1989⁵.

La faccio breve, poiché il tempo è tiranno: tra il commento del Boccaccio alla *Commedia* (*Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, di cui Sanguineti seleziona passi dell'«Accessus» con citazioni interne della dantesca *Epistola a Cangrande*, che è di per sé un commento, secondo la struttura dei commenti medievali) e il latino medievale di Benvenuto da Imola (*Comentum super Dantis Comoediam*), questo travestimento infarcito di travestimenti, che disintegra e devasta l'endecasillabo dantesco per profanare il testo d'origine⁶, e si propone di «invecchiare» l'inferno con effetti di straniamento e raffreddamento al fine di esibire la «degradazione» della materia (parola d'autore), raggiunge un punto di massima efficacia nel rifacimento del quinto canto.

Lo si può assumere ora a modello esemplare, soprattutto per il trattamento riservato alle citazioni estrapolate da testi medievali notissimi, sottoposti a un montaggio dagli esiti sorprendenti. Come quando l'autore consegna a Paolo, sottratto al suo destino silente, versi di Jacopo da Lentini, l'esponente di maggior spicco della tradizione siciliana («amor è un desio che ven da core [...]»), e glieli lascia miscidare con lo stilnovismo della dantesca *Vita nuova* («amore e il cor gentil sono una cosa [...]»); mentre Francesca, trascinata vorticosamente insieme con lui in eterno, declama subito dopo, nel proprio *assolo*, i principi del Dolce Stil Novo citando Guinizzelli («amor, che al cor gentil ratto s'apprende [...]»). Ma non basta. Il tutto si sorregge su numerosi ipotesti, dall'Andrea Cappellano del *De Amore*, dato quasi in epigrafe per orientare alla dottrina amorosa in auge nella cultura medievale («amor est passio quaedam innata [...]»), alle etimologie medievali del lessema 'amore' («dicitur autem amor ab amo verbo, quod significat capere vel capi [...]»), o al *Lancelot* di Chrétien de Troyes, restituito in lingua originale, cioè in francese antico, con il compito di ironizzare sull'amor cortese sconfitto dalla celebrazione dell'amore adultero.

Su tutti, sono proprio i passi citati dal *Lancelot* a rappresentare il più efficace esempio del «trattamento del materiale verbale» caro a Sanguineti: intendo dire che se al racconto di Francesca, del suo cedere all'amore carnale di Paolo per colpa della lettura galeotta, viene sostituita la parola originaria del testo francese, viene cioè dato in presenza, per pura forza di oggettivazione verbale, il valore figurale e insieme fattuale, fisico, dei «versi lussuriosi di amore malvagio», si produce un'efficace interruzione tonale rispetto al registro dell'amore cortese e si attiva al contempo un effetto di straniamento che raffredda ogni risvolto 'emozionale' collegabile all'amore-passione. I versi del *Lancelot ou*

le *Chevalier à la Charrette*, il romanzo incompiuto di Chrétien de Troyes composto probabilmente in anni di poco successivi al 1176, creano in questo modo un sensibile attrito, con il loro realismo, con la pronuncia fievole di Francesca, con il suo tremulo abbandono.

Se si legge: «quant Lanceloz voit la reine / qui a la fenestre s'acline [...] et puis vint au lit la reine [...] et la reine li estant / ses bras ancontre, si l'anbrace, / estroit pres de son piz le lace, / si l'a lez li an son lit tret, / et le plus bel sanblant li fet [...]», con quel che segue, di contro a «noi leggiavamo un giorno per diletto / di Lancialotto come amor lo strinse: / soli eravamo, e senza alcun sospetto», o ancora di contro a «quando leggemmo il disiato riso / essere baciato da cotanto amante, / questi, che mai da me non fia diviso, / la bocca mi baciò tutto tremante [...]», si avverte sicuramente che si attiva una frizione. È in fondo il Sanguineti già pienamente immerso nell'«antimusica» infernale a siglare questa contaminazione, lui che conosce il potere delle «asprezze disarmoniche» e delle «sgradevolezze acustiche» di cui tratterà più tardi nella *Canzone sacra e canzone profana*⁷. Sono per ora «asprezze» e «sgradevolezze» adibite a rivelare la «tabe letteraria», e cioè la pericolosità che si cela dietro un fraintendimento critico protratto nei secoli (per dirla in breve, Francesca è per Sanguineti figura di lussuria, che il lettore scambia con un'eroina vittima della passione d'amore, secondo i modi veicolati dalla sublimazione stilnovistica del «cor gentile»).

Se la *Divina Commedia* offre dunque al travestimento di Sanguineti un ricco deposito della cultura medievale da esibire come enciclopedia dei possibili (etimologici, retorici, tipologici), non stupirà verificare che su una linea del tutto parallela si muove la sua perlustrazione del *Canzoniere* petrarchesco. Scelgo due momenti probanti per illustrarlo.

Il primo si riferisce all'analisi del *Sonetto 19* affrontata da Sanguineti in una *Lectura* tenuta all'Università di Padova il 22 aprile 2004⁸, nella quale il poeta, riconoscendo nel *Canzoniere* una «esaustiva enciclopedia dei possibili lirici», ne metteva in luce l'«immenso materiale tipico, latino e neolatino» piegato a illustrare – sosteneva – e «selezionare», «riciclare», «rilanciare», l'intero repertorio del «soggetto poetante», al punto che vi restavano configurate per sempre le forme che ancora oggi rappresentano i canoni della liricità e del lirismo a livello lessicale, metrico, oratorio e ritmico. E qui l'estro creativo del lettore-poeta trovava davvero modo di sbizzarrirsi: un «gigantesco bricolage» gli appariva il *Canzoniere*; di più, un «labirinto lirico», segnato in primo luogo da un «metaforismo luminoso e ottico» che egli considerava non solo «topico», ma «ipertopico» se non «metatopico», per le ossessioni classificatorie e il metodo inventariale che lo attraversava tutto.

Petrarca sintetizza insomma, per Sanguineti, l'intera storia della letteratura romanza, come conferma il secondo documento che mi piace ricordare, l'analisi della canzone LXX su cui si apre, nel 2003, quel colloquio di Sanguineti con Corrado Bologna che ho prima ricordato. Proprio la celeberrima canzone LXX infarcita di citazioni, da Arnaut Daniel, Cavalcante, Dante stesso, Cino da Pistoia, appare a Sanguineti il massimo esempio di «conclusione di un ciclo»: quello della «grande esperienza originaria della lirica medievale». Già, perché quella canzone, prima ancora di farsi sintesi, enciclopedia in atto, delle modalità con cui in poesia può prendere voce il personaggio che dice «io», è per Sanguineti storia di una tradizione, ed è dunque sintesi, e «sterminata rassegna», «summa universale» – cito – «dell'accumularsi immenso e del riplasmarsi originale di tutta la cultura antica e medievale»⁹.

Da qui allo scoprire che tracce petrarchesche possono convivere, nella poesia di Sanguineti, con la presenza, certo più massiccia e scoperta, di Dante e di poesia mediolatina, il passo è breve, anche se non così scontato. È il Petrarca delle metamorfosi, quello che sperimenta «tutte le permutabilità, le predicabilità» di un personaggio che dice «io» a consentirlo, per Sanguineti, che addita come petrarchesche, già proprio in *Laborintus*, anzi «iperpetrarchesche», le sezioni dove – scrive – «le immagini si accumulavano in maniera caotica e distorta, quasi con violenza, e il discorso esplodeva attraverso una comunicazione troppo piena». Come nella sezione 14, suggerisce il poeta senza spiegare più di tanto, dove è proprio il tema della metamorfosi a imporsi.

Si può solo indicare ora, di quel testo, il convivere di linguaggio petroso e di figurazioni surreali, che attraverso un catalogo di associazioni libere («i tuoi fiori sospenderò finalmente / ai testicoli dei cimiteri ai divani del tuo ingegno intestinale [...]»), lasciano esplodere il senso, così come esplode il mondo nella catastrofe atomica e come si frantumano «i corpi ulcerati così vicini al disfaccimento». Petrarca? Ma sorpreso, con tutta la sua astrazione elegante (di una forma di poesia «assolutamente astratta», cioè non figurativa, parla proprio Sanguineti per il suo *Laborintus*), sorpreso, dicevo, a citare il Dante aspro e petroso, con ironia e sarcasmo, e con furia disperata, da infernale artista saltimbanco.

Fin qui il Medioevo cortese e stilnovistico, dantesco e petrarchesco, variamente indagabile in Sanguineti. Ma un altro Medioevo è presente, e in misura altrettanto imponente, nei suoi testi, risultando decisivo soprattutto in certa produzione degli anni ottanta e oltre, anche se non ne mancano testimonianze precedenti. È quello francese medievale che trova soprattutto in Villon il suo interprete più rappresentativo. Sanguine-

ti riceve da Brecht, dall'*Opera da tre soldi* (*Die Dreigroschenoper*) rappresentata a Milano nel 1956 con la regia di Strehler e poi replicata a Torino, un primo potente richiamo. La legge nell'edizione Rosa e Ballo datata Milano 1946, con traduzione di Emilio Castellani¹⁰. Il Villon che lo affascina è il poeta anarchico, eversore dei valori del conformismo borghese, che nel teatro epico di Brecht ispira i *songs* che mettono alla berlina, con intento non solo parodistico ma violentemente dissacratorio e rivoluzionario, un mondo in cui sfruttati e sfruttatori confondono i loro connotati, un mondo borghese senza riscatto. Tra queste canzoni spicca la *Ballata del viver bene* (così nella traduzione di Castellani), che deride la vita dell'asceta amante dei libri e del digiuno, e perciò destinato alle amarezze e al disinganno in una società dove trionfa il denaro e dove, come ripete il verso che chiude, anaforicamente, come un *refrain*, ognuna delle tre strofe, «soltanto chi sta bene vive bene!». O, soprattutto – lasciando a parte altre sicure citazioni rintracciabili nel testo brechtiano, tra il *Secondo finale da tre soldi* e certi frammenti di canzone sparsi qua e là – la *Ballata nella quale Macheath chiede perdono a tutti*, che è poi una resa libera di una ballata notissima di Villon, *L'építaphe de Villon*, appunto, *en forme de ballade* («Frères humains qui après nous vivez, / N'ayez les coeurs contre nous endurcis [...]» – e Brecht così tradotto da Castellani: «Fratelli umani che in vita restate, / non lasciate indurire i vostri cuori [...]»).

Il Villon di Brecht, dunque. E qualcuno potrebbe associargli il Villon di Pound, visto che proprio il poeta statunitense aveva lavorato a un'*Opera Villon* eseguita a Parigi nel 1926 e di Villon aveva trattato in un testo, *Montcorbier, alias Villon*, compreso in un saggio del 1910, *Lo spirito romanzo*¹¹. Riteneva, Pound, che nelle sue rime fossero contenuti «semi di qualcosa di più moderno ancora» che nel Dante, che a sua volta ospitava certo in sé, affermava Pound, precisi semi «di rinascimento»¹². E il Villon che lo interessa è il poeta che si fa «voce beffarda dell'angoscia, del fatto irrevocabile», il poeta che riceve il «tono» da una tenzone di Arnaldo Daniello, e scrive le proprie invettive ricalcando magari un certo «tipo inferiore del sirventese»¹³ o delle sacre rappresentazioni francesi. Un poeta «spudorato», senza illusioni (non un poeta, dunque, ed è importante rilevarlo, «*désillusionné*»); un poeta che riunisce insomma in sé, par di poter interpretare, la *topica* della poesia satirica e lirica, e pur essendo «medievale in tutto e per tutto», segna con le sue poesie «la fine della letteratura medievale»¹⁴.

Ce n'è abbastanza per tornare a Sanguineti e con lui concludere. Il poeta di *Laborintus*, che legge *L'opera da tre soldi* di Brecht nell'edizione del '46 cui ho accennato, conosce bene Pound, non fosse altro

che per le sue frequentazioni dantesche (di Pound aveva anche recensito giovanissimo, e splendidamente, su un numero di «Aut Aut» del '54, i *Canti pisani* usciti nel '53 in traduzione italiana del Rizzardi). Non può restare indifferente, dopo quanto si è detto del suo Dante, del suo Petrarca, di fronte a Villon, un poeta che mentre interpreta il repertorio medievale accogliendone in pieno la *topica* e articolandone una varietà di toni, dalla satira al tragico, lo sovrverte, quel repertorio, con una parola che svela la violenza ottusa del potere borghese, da anarchico incendiario *ante litteram*. Perché in Villon, come scriveva Pound, «il sudicio è sudicio, il delitto è delitto, e né delitto né sudicio vengono dorati»¹⁵.

Nessuna doratura, nessunaedulcorazione. Non resta che verificarlo nel suo traduttore-traditore, nei travestimenti insomma che di Villon restituisce, con lunga fedeltà, il Sanguineti delle ballate, dalla *Ballata delle controverità*, datata 1962 (che alla *Ballade des contre-vérités* naturalmente rinvia), alla *Ballata dei proverbi* del '79 (da confrontare ovviamente con la villoniana *Ballade des proverbes*). E poi c'è la *Quartina* dell'81, con il suo ipotesto *Quatrain*, e la *Ballata della guerra* dell'82 – da leggersi appaiata, e con derivazioni incrociate, con la *Ballade des dames du Temps jadis*, e con la *Ballade des Seigneurs du Temps jadis*, o ancora con la *Ballade en vieil langage françois*, che qualcosa invia anche al *Novissimum Testamentum*, il testo, ovviamente, tra tutti più indiziato, che guarda al *Lais de François Villon* e a *Le Testament*, oltre che a quasi tutte le *Ballades* che ho elencato, cui vanno aggiunte da ultimo anche la *Ballade finale*, e ancora *Les regrets de la belle Héaulmière*, e la *Ballade de la grosse Margot*, e, su tutto, *L'Építaphe*. Era stato del resto proprio Sanguineti a chiamare in causa Villon in occasione della prima lettura in pubblico, a Brescia, il 7 novembre 1982, del suo *Novissimum Testamentum*, che aveva scelto di eseguire all'«ora del tramonto», perché – chiarirà più tardi – quell'ora «si addiceva a una poesia di congedo la quale, a sua volta, si situava in una tradizione letteraria molto precisa, giacché il testamento in forma tragica o ironica o comica è a suo modo un genere letterario». E concludeva, appunto: «Un capolavoro del genere è il testamento di François Villon»¹⁶.

Dovrei a questo punto citare, dimostrare. Ma nei pochi minuti che mi restano preferisco selezionare alcuni elementi incontrovertibili di parentela e rapporto. A iniziare dalle strutture metriche. L'ottava delle ballate di Sanguineti, così come quella di *Novissimum Testamentum* e di *Alfabeto apocalittico*, con i suoi endecasillabi con rime introdotte in maniera frammentaria, dal verso monorimo alle rime identiche, più che all'ottava toscana o siciliana o all'ottava dell'Ariosto guarda proprio alla «*huitaine*» francese di Villon, sconvolgendone

tuttavia a tratti la regolarità (frequente ad esempio il ricorso al distico seguito da sestina), e però rispettando l'uso del capoverso collegato da rima, consonanza, assonanza, così come il rintocco anaforico del termine posto a inizio verso. Non sono rare le riprese fedelissime dello schema metrico dell'originale: cito fra tutte la *Ballade des contrevérités*, composta in francese da quattro *huitaines* di cui l'ultima reca in acrostico, a stampatello, il nome VILLON. La ballata presenta ad apertura delle due prime strofe la formula «Il n'est» e in chiusura di ogni strofa il termine «amoureux», ha schema *ababbcbc*; le corrisponde la sanguinetiana *Ballata delle controversità* (1961), anch'essa costituita da quattro *ottave* di cui l'ultima reca in acrostico, a stampatello, il nome PERSICO (si tratta del pittore Mario Persico, cui la ballata è dedicata), e anch'essa percorsa, in anafora, dalla formula «c'è» variamente presente a inizio di verso nelle prime tre strofe, mentre ogni strofa è chiusa dal verbo «vive». Il tutto con schema *ababbcbc*, identico a quello di Villon.

Non a caso Andrea Cortellessa, in una sua analisi di *Novissimum Testamentum* dal titolo non poco apocalittico (*Morire per Sanguineti*), considerava quel tipo di ottava piuttosto abnorme sia rispetto al modello italiano che a quello francese, per l'intenzione esibita da Sanguineti di applicare una sorta di «iperbolico parossismo» al testo di provenienza. Ed è così, in effetti: per restituire Villon al Novecento Sanguineti esaspera la base lessicale intensificandone il registro basso-triviale e contaminandolo con inserti iperletterari, rendendo così più eterogenei e vertiginosi gli elenchi, più acri le invettive, più terminale, verminosa, la macerazione del corpo a più riprese esibita. Basta scorrere l'ultima lassa del *Testament* di Villon, e leggerle a fianco la spiettata rassegna del degrado fisico orchestrata su tonalità grottesche dal testamento *Novissimo*:

La mort le fait fremir, palir,
 Le nez courber, les veines tendre,
 Le col enfler, la chair mollir,
 Jointes et nerfs croître et éteindre [...]

Ed ecco la morte ritratta da Sanguineti mentre aggre-disce in vita la carne, la consuma, in una progressione lessicale allitterativamente forsennata, da infernale bolgia dantesca:

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

La vasta escursione lessicale, dall'iperletterario al triviale, chiede qui alla rima non canonica per l'ottava (smidolla, frolla, ammolli, colla, bolla) di farsi interprete della esasperazione e della dissacrazione. E anche il patetico diviene esercizio irriverente di travestimento, come capita al sosia di un Faust acciaccato, ritratto nei versi che seguono

guardate agli occhi miei, che un velo vela,
 quasi sbavata nebbia sopra un vetro:
 guardate al polso mio che forte trema,
 quasi criceto o acciuga, in rete o in gabbia:
 sopra la pelle mia, scriba tenace,
 il tempo ha inciso, con la sua lancetta,
 lungo e largo, alto e basso, in furia e in fretta,
 la sua firmetta netta maledetta:

Il fatto è che chi si addentra tra le topiche strutturali, stilistiche, tematiche, non può impedirsi – ricorro ancora una volta a una confessione dell'autore, affidata all'analisi del sonetto 19 del *Canzoniere* – di razionalizzare con il senno di poi, e cioè di «ricevere come intenzionato tutto quanto appare 'intenzionato testualmente'». E dunque intenzionata testualmente, per il lettore Sanguineti, è sicuramente in Villon un'articolazione tonale che spazia dalla satira al dramma nei termini della retorica medievale; intenzionata testualmente gli appare in Villon l'oralità, la sintassi parlata segnata dal ricorso ai proverbi, alle citazioni, o magari alla topica dei bestiari o lapidari; intenzionata testualmente la tecnica dell'elenco («Or est vrai qu'après plaints et pleurs / Et angoisseux gémissements, / Après tristesses et douleurs, / Labeurs et griefs cheminements [...]», insomma, con quel che segue nel *Testament*), così come intenzionato testualmente l'uso giocoso dello scambio semantico («Lais» per «lascito» notarile e per stacco lirico – «coupet lyrique», propriamente, segnato da ottave definite appunto «Lais»), o ancora il ricorso ai cantari e agli stessi formulari notarili, così come le invettive, anch'esse prettamente medievali, contro le passioni d'amore o le passioni-malattie del corpo («ma adesso parlo di amore malato», come nelle ottave 36 e 37 di *Novissimum Testamentum*). Il tutto viene coinvolto in una intenzione recitativa, da cantastorie di fine millenario, irridente e parodico.

Tocca a quell'interprete recuperare i modelli formali e stravolgerli, in un trionfo carnescalesco di bachtiniana matrice. Come capita anche – accenno ora davvero in chiusura – a quel testo medievalmente travestito che è *Alfabeto apocalittico*. E si intende il Medioevo dei cantari, dei cantastorie di piazza, ma anche il Medioevo di Dante, Petrarca, Boccaccio. Basterà anche solo un accenno al verso che chiude l'ot-

tava ispirata alla lettera B («bocca baciata non buca bottiglia»), che contamina il Boccaccio della novella di Alatiel, settima della seconda giornata («Bocca baciata non perde ventura, anzi rinnova come fa la luna»), degradandone comicamente la già ambigua significazione, che si riconduce a un proverbio popolare legato al tema della falsa vergine ben diffuso nella novellistica medievale.

Un «empio empireo in enciclopedia» è propriamente quell' *Alfabeto apocalittico* dedicato a Enrico Baj, alla sua *Apocalisse*, una installazione presentata in pubblico a Mantova nelle sale del Palazzo Ducale il 1 maggio 1982, lunga 60 metri e caratterizzata dalla compresenza di stili, estesi dal *pointillisme* a Pollock e risolti in chiave comico-grottesca. Non è un caso – credo – che lo si sia visto sfilare nel febbraio del 2010 a Viareggio come carro carnevalesco, l' *Alfabeto apocalittico* di Sanguineti-Baj. Perché già nelle ottave di quel testo sfilano di fatto, nel trionfo di una oralità di derivazione medievaleggiante e di una verbalità forsennata e vorticoso, degradata e allucinata, le 21 lettere dell'alfabeto che danno corpo e voce – cito di nuovo – alle «asprezze disarmoniche» e alle «sgradevolezze acustiche» di un mondo alla deriva, un inferno da terzo millennio condizionato dalla logica dello sfruttamento, che neppure Bosch riuscirebbe più a rappresentare nel suo *Trittico*, né il Villon già cinicamente rassegnato della *Ballade des Seigneurs du*

temps jadis («D'en plus parler je me desiste; Le monde n'est qu'abusion. / Il n'est qui contre mort resiste / Ne qui treuve provision»).

Gli fa eco il Sanguineti della *Ballata della guerra* (1982). Certo: «tutto è finito, lì a pezzi e bocconi / dentro le molli mascelle del tempo [...]»; in quelle mascelle si precipita a capofitto, avviluppati in un risucchio lessicale che eccede anch'esso il testo di riferimento («dentro il niente del niente di ogni niente»). Ma poi, il traduttore tradisce, e la sua ballata non si conclude con un lascito testamentario da fine di un mondo a pezzi e a bocconi: le sue rime bacciate, nella strofe finale (una quartina, in assoluto rispetto della forma metrica della ballata cara a Villon, che con quartine appunto terminano), trasmettono un invito di pretta marca sanguinetiana, formulato nell'inferno di un vivere quotidiano che priva del tragico e impedisce di comprendere, tra guerre umanitarie, che «il sudicio è sudicio, il delitto è delitto». Questo l'invito, sotto cui Sanguineti, da ostinato materialista storico, mette la propria firma in chiusura della *Ballata della guerra*, con evidente, provocatorio anacronismo rispetto a ogni canone medievale:

principi, presidenti, eminenti militesenti potenti,
 erigenti esigenti monumenti indecenti,
 guerra alla guerra è una guerra da andare,
 lotta di classe è la guerra da fare.

Note

- 1 G. Debenedetti, *Su «Capriccio italiano»*, ora in G. Policastro, *Sanguineti*, Palermo 2009, pp. 171-7. Scrive il critico: «Laborintus, spiegava [Sanguineti] nel suo primo poema, quia laborat intus, perché si travaglia di dentro. Chi si travaglia di dentro nel Capriccio italiano? Tutti i personaggi, o germi di personaggi che vi appaiono, ma soprattutto il protagonista [...]» (p. 174).
- 2 Cfr. *Corrado Bologna a colloquio con Edoardo Sanguineti*, in «Critica del testo», VI/1 (2003) p. 614.
- 3 Cfr. E. Sanguineti, *Traduttore nostro contemporaneo*, intervista a cura di G. Policastro, in *Resistenza del Classico*, a cura di R. Andreotti, Milano 2009, almanacco BUR, p. 48.
- 4 Sanguineti, *Traduttore nostro contemporaneo*, cit., p. 48. Quanto all'uso della citazione in *Laborintus* rinvio ai puntuali rilievi di A. Godioli, *Citazione e allusività in «Laborintus»* di Edoardo Sanguineti, in «Contemporanea», 2 (2004), pp. 23-38.
- 5 E. Sanguineti, *Commedia dell'inferno. Un travestimento dantesco*, Genova 1989, ora in nuova edizione Roma 2005, a cura di N. Lorenzini.
- 6 F. Tiezzi, nell'*Introduzione (teatrale) a commedia (cinematografica)* che accompagnava l'edizione del 1989, ed è riprodotta nella nuova edizione Carocci, scrive, circa il trattamento riservato all'endecasillabo, che Sanguineti gli «avrebbe voluto togliere membri ritmici o di significato: specialmente nei brani più famosi

e che ogni spettatore sa a memoria». La finalità era straniare il verso, metterlo a nudo, e allontanare il significato per far venire in primo piano «il significante ritmico». Come avviene ad apertura del Canto I: «DANTE selva oscura: / una selva selvaggia, e aspra, e forte».

- 7 E. Sanguineti, *Dante reazionario*, Roma 1992, pp. 149-62.
- 8 La «Lettura», intitolata *Il sonetto 19*, è stata pubblicata in «Atti e Memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti già dei Ricovrati e Patavina», vol. CXVI (2003-2004), e in estratto dalla Tipografia «La Garangola», Padova, 2004. Si cita dalle pp. 327, 328, 333.
- 9 Cfr. *Corrado Bologna a colloquio*, cit., pp. 612 sgg.
- 10 Ricevo l'informazione da Edoardo Sanguineti, che ringrazio.
- 11 Lo si legge ora in E. Pound, *Opere scelte*, a cura di M. de Rachewiltz, Introduzione di A. Tagliaferri, Milano 1997, pp. 861-76.
- 12 Pound, *Opere scelte*, cit., p. 862.
- 13 Pound, *Opere scelte*, cit., p. 863.
- 14 Pound, *Opere scelte*, cit., p. 867.
- 15 Pound, *Opere scelte*, cit., p. 870.
- 16 Ricavo la citazione da A. Cortellessa, *Morire per Sanguineti*, in «Il verri», 29 (2005), p. 99.