

ERMINIO RISSO, *Laborintus di Edoardo Sanguineti. Testo e commento*, Lecce, Manni, 2006, pp. 326.

Nel 1961, Alfredo Giuliani apponeva una noticina al termine della sua *Introduzione* all'antologia I *Novissimi* in cui, mentre manifestava la sua gratitudine a Elio Pagliarani, Nanni Balestrini, Edoardo Sanguineti e Antonio Porta per avergli fornito oralmente o per iscritto la materia necessaria alla redazione delle note ai testi, si scusava con il lettore del fatto stesso di averle redatte, dubitando che potesse gradire di essere messo sull'avviso «con sommarie parafrasi, precisazioni di fatti e sparsi cenni stilistici», tanto da chiedersi: «Proverà interesse a immaginare altri commenti?».

Se l'imbarazzo, più o meno simulato per *captatio benevolentiae*, di Giuliani nel presentare testi annotati ha soprattutto a che fare con la storia della lettura della poesia contemporanea, ritenuta ormai, in tempi di verso libero e di abbandono della tradizionale separatezza del codice poetico, comprensibile, la speranza, espressa in forma interrogativa, che altri lettori si sentissero sollecitati al commento non si è rivelata vana. Nel corso del secondo Novecento, studiosi di diversa formazione, come Fausto Curi, Niva Lorenzini, Ciro Vitiello, Elisabetta Baccarani, Sabrina Stroppa hanno infatti puntato la loro attenzione sul testo più rappresentativo di quella stagione, *Laborintus* di Edoardo Sanguineti, affrontandolo in maniera complessiva o trascegliendone alcuni testi o aspetti. Solo ora, però, a cinquant'anni di distanza dalla sua uscita nella collana "Oggetto e simbolo" diretta da Aneschi, presso l'editore Magenta di Varese. l'oggetto più oscuro del Novecento poetico italiano tro-

va il suo primo puntuale *comentum* nello straordinario lavoro esegetico compiuto da Erminio Risso, che ha condotto un'edizione commentata di *Laborintus* secondo i canoni del "classico": una densa introduzione che sistematizza quanto già acquisito dalla critica e propone i risultati, per larga parte inediti, di una lunga e personale ricerca, l'adozione di un criterio filologico per la redazione dei testi, la stesura di cappelli introduttivi e note esplicative per ciascun testo.

Composto in due grandi fasi di attività poetica, collocate agli estremi di un arco temporale di tre anni e mezzo - da gennaio a luglio 1951 (l'anno della «grande monomania», sez. 4.) e da ottobre 1953 a luglio 1954, con una pausa di quasi due anni, interrotta in due sole occasioni, a maggio e novembre del '52, per la stesura rispettivamente della sez. 16 e della 17 -, *Laborintus* riunisce 27 sezioni (cioè 3<sup>3</sup>, per la cabala...) che si danno nel contempo come insieme organico e sequenza differenziata di scritture e posizioni poetiche, dove le situazioni narrative, che pure sono presenti e che mantengono una certa riconoscibilità, tendono ad esaurirsi nella misura della singola sezione. Ne consegue che la definizione di "poemetto" per un'opera che, fin dal titolo rubato all'*Ars poetica* di Everardus Alemannus, elegge la struttura archetipica del labirinto a simbolo del caos, della complicazione della realtà sia esterna, del mondo, sia interna, del soggetto, risulta un poco fuorviante.

Dal punto di vista della *fabula*, se di *fabula* si può parlare a proposito di un'opera come *Laborintus*, tre grandi figure archetipali, Lazo Varga, proiezione dell'io, del soggetto, Ellie, l'*Anima* junghiana ovvero l'immagine femminile che è in ogni uomo e che simboleggia la parte erotica, e Ruben, l'aiutante dell'io ma anche l'*Animus* junghiano ovvero la parte razionale, vivono, sullo sfondo di una geografia lunare

del tutto nominale, esperienze primarie mediate dalle iconografie dell'immaginario alchemico, che conducono verso una dolorosa e travagliata venuta alla luce, per via linguistica («questo linguaggio che partorisce» sez. 10), del rimosso della cultura europea. Questo poderoso movimento di emersione, di cui *Laborintus* si fa portatore, nasce, come dirà Sanguineti nell'intervista rilasciata a Fabio Gambaro, da una reazione di insofferenza anarchica nei riguardi di un tessuto culturale sentito come largamente inadeguato alle esigenze storiche. I primi anni Cinquanta, infatti, si presentavano agli intellettuali più avveduti come il compimento di un'epoca iniziata, come aveva rilevato Savinio nella sua *Fine dei modelli* del 1947, quarant'anni prima del 1900: un periodo di stanchezza su cui Sanguineti aveva insistito anche in alcuni saggi critici di quegli anni come *Da Gozzano a Montale* (1954), dove il presente è definito come un «tempo stanco e scarsamente operante [...] tempo che segna in ogni caso una scansione, un arresto», o come *Poetica e poesia di Soffici* (1954), in cui la scarsa attenzione all'opera del fiorentino è imputata «alla più stanca vita presente delle nostre lettere, della nostra poesia». La pulsione anarchica, di rivolta, di volontà di rovesciamento dei modelli che circolava alla metà del XX secolo non soltanto in Europa, specie nella pittura, con l'espressionismo astratto, e nella musica, con l'atonalità, si traduce in poesia nel rifiuto reciso della sua consolidata concezione immaginativa e impressionistica, da correggersi o con massicce dosi di concettualizzazione (anche lessicale, come è il caso degli astratti in -ione, -zione) o di caotico accumulo di immagini (come nella sez. 8). nonché nel rifiuto dell'egemonia di un modello lirico che si pone come codice separato e selettivo, da far esplodere per via antilirica e antipoetica attraverso il rimescola-

mento dei linguaggi tecnici, specie quello psicanalitico, e delle lingue antiche e moderne.

Ben consapevole che, teste Stalin, «le condizioni esterne è evidente esistono realmente» (sez. 1), vera e propria epigrafe ideologica di *Laborintus*, Risso dedica il primo dei 17 paragrafi che compongono il denso saggio introduttivo, *Anarchia e complicazione*, alla ricostruzione dell'*hic et nunc*, del contesto culturale e, in particolare, del clima post-atomico, in cui l'opera viene concepita, sottolineando come, dopo Hiroshima e Nagasaki, il concetto tradizionale di "apocalisse", millenaristicamente inteso, si sia arricchito di una nuova e ancor più angosciosa connotazione: quella della distruzione totale, non più prevedibile e al contempo estremamente possibile.

Nei paragrafi successivi dell'introduzione, vengono trattate da Risso tutte le questioni fondamentali che ruotano attorno a *Laborintus*: dal problema della genesi del testo, di cui si segnala la pubblicazione di una decina di sezioni sulla rivista fiorentina «Numero» tra il 1951 e il 1953, a quello delle scelte formali, che portano al particolare verso lungo sanguinetiano, strutturato per giustapposizione di tasselli; dal ruolo della dimensione onirica, della psicanalisi, del surrealismo (e dell'immaginario filmico bunueliano) all'importanza di Artaud per il «modo di mettere in scena il corpo, frammentato e separato, ridotto ai singoli organi» (pp. 25-26); dall'impiego del linguaggio medico-clinico nella sua accezione propriamente anatomico-corporea e in tutta la sua dimensione diafasica, al mistilinguismo "grandangolare" di un'opera che spezza l'uniglossia per accogliere greco, latino, specie medievale, francese, tedesco e inglese; dalla trasposizione del montaggio cinematografico nella scrittura, quale nuovo modello per la sintassi, al ricorso al realismo e all'allegoria in funzione antinaturalistica.

A sua volta, il commento ai singoli testi, che tende a darsi come microsaggio corredato di brevi note, apre molteplici direzioni di indagine, riprendendo e approfondendo, oltre ai numerosi percorsi originali anche le segnalazioni della critica precedente. Così, sulla scorta delle indicazioni di Vitiello, Risso sottolinea il ruolo dell'alchimia, mediata costantemente dallo Jung di *Psicologia e alchimia* (1944) che Sanguineti aveva letto nella traduzione italiana pubblicata da Astrolabio nel 1950, e che viene da lui intesa come repertorio di simboli, come enciclopedia dell'immaginario collettivo, tanto che, in un scritto datato 1977 e raccolto nel *Giornalino secondo*, dal titolo *La repressione simbolica*, dirà che Jung funziona da «enorme “ritorno del rimosso” [...]: dall'alchimia all'astrologia, dalla mistica alla “Synchronizität”, dallo yoga ai mandala, [...] agli Ufo»; e del testo di Jung importano molto le tavole illustrate che hanno ispirato alcune situazioni laborintiche, secondo un procedimento ecfrastrico che avrà poi un notevole sviluppo in Sanguineti, dal *Giuoco dell'Oca* fino alla sezione *Ecfrasi di Senzatitolo*. Ancora, attraverso cappelli introduttivi e note, si delinea chiaramente e in tutta la sua complessità il peso di Dante, non solo riletto alla luce di Eliot e Pound per un ripensamento del plurilinguismo in chiave mistilinguistica, ma assunto come paradigma di una poesia iperintellettuale; emerge il ruolo capitale di Freud scopritore dell'inconscio e teorico della natura composita dell'io («io sono una moltitudine». sez. 2). nonché della tensione tra ciò che emerge alla coscienza e ciò che è rimosso ma che deve emergere affinché l'io, la coscienza, si riappropri di una parte alienata di sé; infine, si intravede la presenza di Marx, richiamata nella figura di Moneybags (sez. 18).

Oltre a passare al vaglio dei testi quanto gli studiosi avevano sparsamente individuato circa

le presenze culturali di *Laborintus* – e non sono poche le volte in cui viene precisato, circostanziato, approfondito, corretto quanto asserito, ad esempio, dal primo commentatore di *Laborintus*, il Giuliani dei *Novissimi* –, Riso si spinge molto più in là, andando a scovare una messe di intarsi meno visibili, di difficile attribuzione e spesso francamente inattesi, capaci di illuminare i profondi crateri del tessuto tellurico del testo: valgano, come esempi tra i molti, la scoperta di Le Corbusier dietro agli «objets à réaction poétique» della sez. 4 oppure l'individuazione della relevantissima presenza dell'*Estratto dell'Arte Poetica di Aristotele* di Metastasio nella sez. 23, fonte che lo stesso Riso aveva già segnalato nel suo saggio *Un nuovo fabbro per nuove questioni di fabbricazione. Cinque bagattelle per Laborintus*, apparso nel primo numero del 2000 di «Poetiche» (ma si veda anche il saggio *Goldoni e Sanguineti: travestimenti, presenze labirintiche. La sez. 23 di Laborintus*), uscito su «Problemi di critica goldoniana» del 2005.

Di particolare interesse è anche un vero e proprio studio sulla citazione, o meglio sulla “strategia della citazione” sanguinetiana, rintracciabile nelle note alle sezioni, dove il trattamento cui Sanguineti sottopone i materiali linguistici provenienti da altri testi si condensa nei verbi *laborintizzare* e *sanguinetizzare*, connotati per indicare una prassi scrittoria che si attua nei modi della ricontestualizzazione e della risemantizzazione dell'inserito: la citazione non si dà come prelievo chirurgico di una struttura linguistica di cui vengono conservate ortografia e sintassi, ma come brano, o meglio, brandello spaesato, che trova accoglienza nel testo sanguinetiano in virtù di un'avvenuta assimilazione, che *non è* adesione, tanto che l'elenco delle marche autoriali riconoscibili non coincide con la costellazione delle *auctoritates* del poeta,

semmai con le esperienze e le occasioni di lettura depositatesi nell'io necessariamente composto e frammentato del suo autore.

Opera consapevolmente costruita su una straordinaria concentrazione simbolica e frutto della stratificazione dei molteplici, ma *mai* infiniti, significati (i «molti sensi estesi» della sez. 5), *Laborintus* invocava lettori, «analizzatori e analizzatrici», fin dalla prima sezione; ma, nonostante i fondamentali suggerimenti interpretativi forniti da Sanguineti stesso in più occasioni e i contributi della critica, continuava a rimanere ancora, dantescamente, una «vivanda» dalla ragione «faticosa e forte» che necessitava dell'accompagnamento di quel pane «senza lo quale [...] non potrebbe essere mangiata». Il commento di Riso ci offre una chiave sicura per la comprensione dell'opera e i discorsi su *Laborintus*, lungi dall'essere chiusi, possono ora riaprirsi sotto una luce novissima.

MANUELA MANFREDINI