



Edoardo Sanguineti nella città «cruciverba»

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XXXIII • 2025 • TOMO I • ATTI



SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

La rivista aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)

MOD

Società italiana per lo studio
della modernità letteraria

Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Segretario di redazione / *Editorial secretary*

LORENZO RESIO (Università di Torino)

Comitato scientifico / *Scientific Board*

CLARA ALLASIA (Università di Torino), MICHELE BIANCO (critico letterario e teologo), ANNALISA BONOMO (Università "Kore" di Enna), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), MARIA PIA DE PAULIS D'ALAMBERT (Paris-Sorbonne), SIMONE GIORGINO (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), LUIGI MONTELLA (Università del Molise), LAURA NAY (Università di Torino), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania), ROSSELLA PALMIERI (Università di Foggia), ANTONELLO PERLI (Université Nice Sophia Antipolis), DONATO PIROVANO (Università di Milano "Statale"), LORENZO RESIO (Università di Torino), MARA SANTI (Ghent University), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), NICCOLÒ SCAFFAI (Università di Siena), ANTONIO SICHERA (Università di Catania), CHIARA TAVELLA (Università di Torino), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano "Statale"), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli "Suor Orsola Benincasa")

Comitato d'onore / *Honorary Board*

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari "Aldo Moro"), RINO CAPUTO (Università di Roma "Tor Vergata"), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), PIETRO GIBELLINI (Università Ca' Foscari di Venezia), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), PASQUALE GUARAGNELLA (Università di Bari "Aldo Moro"), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), GIANNI OLIVA (Università G. d'Annunzio di Chieti – Pescara), ANTONIO SACCONE (Università di Napoli "Federico II")

Redazione / *Editorial Board*

GIOVANNI GENNA (coordinamento), LOREDANA CASTORI, VALENTINA COROSANITI, VIRGINIA CRISCENTI, THOMAS PERSICO, CALOGERO GIORGIO PRILO, ELEONORA RIMOLO, ERMINIO RISSO

Revisori / *Referees*

Tutti i contributi pubblicati in questa rivista sono stati sottoposti
a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

EDOARDO SANGUINETI
NELLA CITTÀ «CRUCIVERBA»

Tomo I – Atti

a cura di

Clara Allasia, Donato Pirovano, Lorenzo Resio,
Erminio Riso e Chiara Tavella

Rivista annuale / *A yearly journal*
XXXIII – 2025

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

*

Proprietà letteraria riservata
2025 © Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesie
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
www.edizionisinestesie.it – info@edizionisinestesie.it
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre 2001
Direttore responsabile: Paola De Ciuceis

Rivista «Sinestesie» – Direzione e Redazione

c/o Prof. Carlo Santoli Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino, direzione.sinestesie@gmail.com
Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato ai suddetti recapiti.
La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione.
Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso.

*

I pdf della rivista «Sinestesie» e dei numeri arretrati sono consultabili in *open access*
e scaricabili gratuitamente dal sito: www.sinestesierivistadistudi.it

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati / *All rights reserved*

Condizione preliminare perché i prodotti intellettuali siano sottoposti alla valutazione della Direzione e del Comitato Scientifico è la presentazione del Codice Etico (consultabile online sul sito della rivista), accettato integralmente in tutte le sue parti e controfirmato.

*

Impaginazione / *Graphic layout*
Francesca Cattina

*

Published in Italy

Gli e-book della Rivista «Sinestesie» sono pubblicati con licenza Creative Commons
Attribution 4.0 International

© Edoardo Sanguineti (Eredi Sanguineti) per tutti i testi citati per i quali non è indicata la provenienza da un volume o da una raccolta di Edoardo Sanguineti, perché sparsi o ancora inediti: ringraziamo gli eredi per aver dato l'autorizzazione a riprodurre i testi.



a Federico Sanguineti (1955-2025)

Il volume è stato pubblicato grazie ai fondi del progetto
PRIN 2020 – *SanguiNetwork: from Wunderkammer to knowledge graph*

Enti organizzatori della rassegna *Edoardo Sanguineti nella città «cruciverba»*



Le strutture organizzatrici dell'Università di Torino



Con il patrocinio di



Con il sostegno di



INDICE

<i>Il «giuoco» della città «cruciverba»</i>	11
CLARA ALLASIA, DONATO PIROVANO, <i>Federico Sanguineti</i>	25
<i>Prima bibliografia scientifica di Federico Sanguineti</i> a cura di VIRGINIA CRISCENTI	33

PARTE PRIMA – SANGUINETI E LA PAROLA «FABBRICA DEL MONDO»

VITTORIO COLETTI, <i>Sanguineti anti Bembo</i>	41
CLAUDIO MARAZZINI, <i>Lessicografia e lessicologia d'autore: Sanguineti linguista</i>	57
CARLA MARELLO, <i>Sanguineti (meta)lessicografo</i>	71
CHIARA TAVELLA, <i>Sanguineti in viaggio nel «pianeta giovani»</i>	89
ENRICO TESTA, <i>Sanguineti: l'invenzione di una lingua poetica</i>	109

PARTE SECONDA – SANGUINETI POETA E PROSATORE

CLARA ALLASIA, « <i>Se indovino il mio destino</i> »: il laboratorio poetico di Sanguineti a Torino da 'Composizione' a 'Laborintus'	133
VIRGINIA CRISCENTI, <i>Lo «scheletro verbale» nella traduzione e notazione scenica dei 'Sonetti' da William Shakespeare di Edoardo Sanguineti</i>	163

DONATO PIROVANO, <i>‘decima rima’.</i> <i>Il Supplemento apocalittico di Edoardo Sanguineti</i>	181
LORENZO RESIO, <i>Does it fit?</i> <i>‘T.A.T. 3’ attraverso alcuni materiali d’archivio</i>	207
ERMINIO RISSO, <i>Labirinti astrologici di spazio e tempo:</i> <i>l’orologio astronomico e il tempo dell’apocalisse.</i> <i>Da ‘Laborintus’ a ‘L’orologio astronomico’</i>	227
PARTE TERZA – SANGUINETI E LE ARTI	
VALENTINA COROSANITI, <i>Dai «fotogrammi rubati»</i> <i>ai «rebus enigma cartigli fatati»:</i> <i>Sanguineti tra godardismo e «Settimana Enigmistica»</i>	277
ELISABETTA FAVA, <i>Suoni che sfilano, parole che risuonano:</i> <i>annotazioni sul ‘carosello’ musicale di Sanguineti</i>	303
ANDREA LIBEROVICI, <i>Guarda con le tue orecchie,</i> <i>testimonianza raccolta da Virginia Criscenti</i>	321
LEONARDO MANCINI, <i>«A teatro si “canta”, e non si parla»:</i> <i>alcuni aspetti della critica teatrale di Edoardo Sanguineti</i>	327
PIERA GIOVANNA TORDELLA, <i>Maniere letterarie</i> <i>di Edoardo Sanguineti. Architetti, scultori, pittori</i> <i>tra Quattro e Seicento: espedienti filologici, approdi visivi</i>	341
FEDERICO VERCELLONE, <i>L’impossibile ekphrasis.</i> <i>Sanguineti e Carol Rama</i>	365
FEDERICO SANGUINETI a colloquio con ELEONISIA MANDOLA <i>Tutte e tutti un po’ Dante e un po’ Beatrice</i>	373

PARTE QUARTA – SANGUINETI E LE SCIENZE

STEFANO A. BENEDETTO, <i>Le parole della storia. Dal linguistic turn al web semantico</i>	387
ANTONALDO DIAFERIO, <i>Linguaggio e parole dell'astrofisica</i>	397
ELEONISIA MANDOLA, <i>La scienza/essenza bibliografica del cruciverbale Sanguineti</i>	407
CALOGERO GIORGIO PRIOLO, <i>Pulviscolo stellare. Sanguineti astrofilo fra Dante e chimerici schedari</i>	419

PARTE QUINTA – TESTIMONIANZE

MARIA LUISA DOGLIO, <i>Un ricordo di Edoardo Sanguineti nel suo "scrivere lettere"</i>	457
LORENZO MASSOBRIO, <i>Le parole dell'etimologia</i>	467
PIETRO PASSERIN D'ENTRÈVES, <i>Edoardo Sanguineti e la zoologia</i>	473

PARTE SESTA – TAVOLA ROTONDA

EPIFANIO AJELLO, ALBERTO CADIOLI, TOMMASO OTTONIERI e PAOLO GIOVANNETTI in dialogo con ERMINIO RISSO, <i>All'ombra di Sanguineti: sessant'anni dal Gruppo 63</i>	481
--	-----

Erminio Risso

LABIRINTI ASTROLOGICI DI SPAZIO E TEMPO:
L'OROLOGIO ASTRONOMICO E IL TEMPO DELL'APOCALISSE.
DA *LABORINTUS* A *L'OROLOGIO ASTRONOMICO*

Riassunto. L'articolo parte dall'analisi della presenza dell'orologio astronomico nell'opera di Sanguineti, con particolare attenzione a *Laborintus* e al romanzo breve eponimo, che incastonano anche un ampio arco temporale; in questo modo emergono le dinamiche del tempo e dello spazio e cosa voglia dire vivere e scrivere nell'epoca dell'era atomica, da Adorno ad Anders e Beckett. La nostra interpretazione offre uno sguardo nuovo sulla costruzione e funzione dei personaggi, gettati nella palude della storia e nella materiale azione spazio-temporale: si può così vedere come il tempo e lo spazio agiscano sull'uomo e come a sua volta l'uomo plasmi lo spazio e gestisca il tempo. A questo punto diventa chiaro come Sanguineti intenda lo spazio e il tempo e come lo rappresenti concretamente nei testi.

Parole chiave. Edoardo Sanguineti, spazio, tempo, scrittura di ricerca, linguaggio, labirinti, orologio astronomico, neo-avanguardia, *Laborintus*, *L'orologio astronomico*

Abstract. The article begins with an analysis of the presence of the astronomical clock in Sanguineti's work, focusing particularly on *Laborintus* and the eponymous short novel, both of which encompass a large span of time. This approach highlights the dynamics of time and space and explores what it means to live and write in the atomic age, from Adorno to Anders and Beckett. Our interpretation provides a new perspective on the construction and function of the characters, who are cast into the "swamp" of history and into the material action of space-time. This allows us to observe how time and space act upon humanity and how humanity, in turn, shapes space and manages time. In this context, it becomes evident how Sanguineti perceives space and time and how he concretely represents these concepts in his texts.

Keywords. Edoardo Sanguineti, space, time, experimental writing, language, labyrinths, astronomical clock, neo-avantgarde, *Laborintus*, *L'orologio astronomico*

1. *Il tempo e lo spazio*

Non c'è luogo più adatto e consono del Planetario¹ per interrogarci sulle funzioni dei cieli e dei corpi celesti in Sanguineti, naturalmente concentrando l'attenzione solo su alcune peculiari proprietà. Ecco, dunque, su cosa ci interrogheremo e quali domande ci porremo per illuminare aspetti, alcuni dei quali non così evidenti.

Qual è, innanzi tutto, il tempo nella «Palus» di *Laborintus*? In quale spazio temporale si muovono Laszo, Ellie, Ruben, e poi λ ? Di certo non in un tempo vuoto, bensì pieno, determinato dai processi di trasformazione. Se i ripetuti cicli nascita/morte hanno il compito, con una presenza continua e costante, di conferire al testo una struttura in grado di ritmarne i macrotempi (una sorta di tempo epocale e storico), una serie di elementi e di spie temporali, inseriti nel corpo testuale, quasi secondo le regole dell'*ars combinatoria*, ci mostra invece come i protagonisti non si muovano solo in uno spazio geografico (l'immagine della luna come terra post-atomica) ma anche in uno temporale; in breve i loro movimenti vengono scanditi dal tempo specifico della «Palus».

Partiamo da un breve catalogo riassuntivo ed esemplificativo delle indicazioni temporali della vita in questo spazio: «la luna non entra / nell'acquario» (4,13-14); «datazione fino al 1953» (6,4); «circulus quadratus il sole più tardi / existit nell'acquario triangolazione carceraria» (6,6-7); «nella luna rossa» (6,15); la sez. 7 è interamente ritmata da «per mezzo del tempo», «il tempo di Laszo», «per mezzo di questo tempo», «tempo esatto», «per mezzo di questo tempo intestinale e convulso»; nella sez. 8 sono al centro i cicli della vita lunare, scanditi da «ritorna mia luna»; «per le equazioni solari e lunari / per il calendario» (12,12-13); l'orologio astronomico, con tutte le sue peculiarità forti, caratterizza la sez. 15; «in un vivo giro di sole si tratta di subire in molti giri / di luna» (17,17-18); «intorno all'orologio» (19,5); la sez. 22 insiste sul numero e le «kalendae»; «s.d. ma 1951» (23,1).

Come si può vedere, Sanguineti ricorre, su modello classico e dantesco, alla posizione del sole e della luna, e, più globalmente, all'indicazione astronomica, e poi privilegiatamente all'orologio astronomico in quanto decodificatore di un tempo complesso, per indicare il tempo nella «Palus», mentre la data precisa (per esempio le indicazioni «fino al 1953» della sez. 6 e «ma 1951» della sez.

¹ L'articolo riprende la relazione presentata al Planetario di Torino, Museo dell'Astronomia e dello Spazio (Infini.to) di Pino Torinese l'11 dicembre 2023, in occasione dell'incontro *Le parole della scienza* promosso nell'ambito della rassegna *Edoardo Sanguineti nella città «cruciverba»*.

23) viene utilizzata, per sviare e depistare, in riferimento alla composizione delle sezioni. È presente, proprio con questa funzione, un cambio di piano, infatti la data non si riferisce alla vita nella «Palus» ma a quella dell'opera. E l'indicazione astronomica serve a Sanguineti per parlare del trascorrere del tempo, inteso come succedersi di situazioni, come elemento che scandisce azioni ed eventi nella «Palus»; la fine del tempo di questa preistoria, per dirla con una terminologia marxiana, può essere la catastrofe come la *chance* della trasformazione e del rinnovamento. In breve, il dato astronomico gioca, da un lato, come travestimento, nell'accezione etimologica del termine, della tradizione, ma dall'altro rappresenta la necessità di un nuovo modo di computare il tempo, di segnalarlo e contarlo nell'epoca del tardo capitalismo e del rischio atomico: questo metodo, anzi, è indispensabile per muoversi nella palude post-atmica, dove l'orologio tradizionale non funziona più. Si può dire che indicazione astronomica e cratere lunare come terra siano strettamente correlati, l'uno è necessario all'altro per permettere ai personaggi (e al lettore) di cercare di orientarsi e di muoversi. È questo, per certi versi, il tentativo, in parte frustrato in partenza e programmaticamente, di definire compiutamente uno spazio e un tempo caratterizzati da un'estrema mobilità, che disancora decisamente il lettore come i protagonisti dai punti di riferimento soliti, producendo spaesamento. Tempi, esseri e luoghi sono trascinati in una corsa, in un veloce processo di trasformazione, e del resto l'elemento astronomico e il calendario non misurano solamente e nelle normali condizioni il tempo fisico dell'orologio, ma sono i segni di una coscienza storica. In quest'ottica lo stesso presente viene a configurarsi non come semplice passaggio ma come tempo – e precarietà – in equilibrio, perfettamente funzionale alla *descriptio loci* sulla quale si fonda – come abbiamo rilevato in più occasioni –² l'antinarrazione di Sanguineti. È l'ennesima dimostrazione di come tutto si tenga, e sia strettamente connesso, a partire dal corpo testuale di *Laborintus* e facendo, qua e là, alcuni salti in avanti o di lato.

2. Meandri e spirali, rizomi e labirinti: la storia e le storie

Così Paolo Fabbri riassume l'uso dell'immagine e del simbolo del labirinto a proposito del romanzo breve *L'orologio astronomico*, che Sanguineti pubblica nel 2002: «il labirinto non è una costruzione preliminare, ma un grafo costruito da un percorso. [...] Quello che ci compete qui, è il labirinto

² Vd. E. RISSO, '*Laborintus*' di Edoardo Sanguineti. *Testo e commento*, nuova edizione, Manni, Lecce 2020, pp. 31-39.

che si costruisce come racconto, o, se si vuole, come testo che costruisce il labirinto nel suo farsi. Il testo fa labirinto».³

Tenendo ben presente questa immagine decisiva, facciamo un passo indietro, tornando a *Laborintus* e alla sua costruzione, che – ed è cosa nota e più volte ripetuta – si fonda sull'accumulo, razionalmente organizzato, persino in maniera ferrea, di materiali apparentemente eterogenei, soprattutto se li guardiamo con gli occhi di un uomo degli anni cinquanta: questa è la chiave per comprendere la scelta del titolo,⁴ poiché – come sottolinea l'autore a Fabio Gambaro – «nell'opera questo tema era venuto emergendo sempre più come il tema fondamentale».⁵ Questo accade perché il percorso testuale e quindi l'impianto dell'opera denunciano un andamento e una struttura a spirale.⁶ Non a caso, dopo aver descritto il passaggio dal primigenio progetto di un prosimetro, del quale c'è traccia ancora in *Laszo Varga* su «Numero»,⁷ al «poema», Sanguineti confessa sempre a Gambaro che «all'inizio, il titolo doveva essere «Laszo Varga», *Laborintus* fu scelto solo a composizione conclusa, al momento della pubblicazione del libro».⁸

Sanguineti ha effettivamente ricostruito puntualmente a Gambaro le diverse fasi della gestazione e della genesi del poemetto, tanto che ad Ance-schi, il 16 settembre del 1955, con il libro già nelle mani dell'editore (Bruno Conti) e in fase avanzata di lavorazione, scrive:

e adesso: crede che il Conti (il gran Pigno) si adirerà alquanto se al 'Laszo V.' venisse mutata intitolazione? (e si adireranno le schede compilate alio nomine?); spero che non sia. vorrei dunque, in luogo del titolo onomastico, porre un *LABORINTUS*. vero è che si perde quel tanto, come dire?, di 'Jacopo Ortis' (o di 'Tonio Kröger') che era nella progettazione prima, ma ne acquista il colore 'incresciosamente gotico' del volumetto. Il titolo mi fu suggerito dal

³ M. GRAFFI, *Intervista a Paolo Fabbri su 'Il giuoco dell'oca' e 'L'orologio astronomico' di Edoardo Sanguineti*, in «il verri», 29, 2005, *Attenzione a Sanguineti*, pp. 38, 42. Fabbri cita due testi di M. SERRES, *Les carrefours du labyrinthe*, Seuil, Paris 1978 e ID., *Chemins de sagesse, traité du labyrinthe*, Fayard, Paris 1996.

⁴ Per questa riflessione vedere anche E. RISSO, *Anarchia e complicazione*, in ID., «Laborintus» di Edoardo Sanguineti. *Testo e commento* cit., pp. 29-31. Sono partito proprio da qui per riprendere in mano il discorso sul labirinto.

⁵ F. GAMBARO, *Colloquio con Edoardo Sanguineti*, Anabasi, Milano 1993, p. 25.

⁶ Vd. E. RISSO, «Laborintus» di Edoardo Sanguineti. *Testo e commento* cit., p. 184, e pp. 224-225; qui siamo nelle pagine riservate al commento alla sezione 15 dove appare l'orologio astronomico.

⁷ Ivi, pp. 24-27.

⁸ F. GAMBARO, *Colloquio con Edoardo Sanguineti* cit., p. 25.

buon retore Everardus Alemannus (tanto nomini...), in una [glossa] con una epigrafe d'alcun suo codice, che suona: '*Titulus est Laborintus, quasi laborem habens intus*'. che è non poco bello, le pare? E vorrei apporlo, dunque.⁹

Allora, il tema e il modello labirintico diventano centrali perché lo schema labirintico è l'immagine che meglio fotografa e fissa l'impianto dell'opera, essendo pienamente in grado di trasmettere la complessità della realtà atomica di quegli anni, i cui esiti potevano davvero essere, benjaminianamente, catastrofici.¹⁰ Per essere completamente chiari, non si tratta cioè di uno dei tanti schemi possibili e praticabili – e non poteva essere diversamente –, ma dell'unico che poteva dare conto della labirintica – e insieme infera – realtà della nuova situazione atomica, insomma del vivere pienamente nell'era atomica, ma già in un equilibrio inevitabilmente teso verso il mondo post-atomico, non come superamento dei conflitti ma come processo che potesse rendere polifonico e assai complesso il reale.

Ma cosa vuol dire scegliere il labirinto? E quale funzione svolge?

Per provare a rispondere a questi quesiti capitali, è necessario, preliminarmente, fare un quadro, anche se riassuntivo, degli innumerevoli significati di questo simbolo ultramillenario.

Prendiamo le mosse dalla vastissima opera sull'argomento di Károly Kerényi, in Italia compendiata nel volume *Nel labirinto*, divenuto giustamente

⁹ E. SANGUINETI, *Lettere dagli anni cinquanta*, a cura di N. Lorenzini, De Ferrari, Genova 2009, p. 59, vedere l'intera lettera 39 (pp. 59-60). Per la precisione nelle lettere precedenti del 22 settembre 1954 (pp. 30-31), del 18 ottobre 1954 (p. 34), del 29 ottobre 1954 (pp. 35-36, dove propone anche una scaletta delle 27 sezioni), parla di *Laszo Varga*, in quelle del 14 novembre 1954 (p. 38), 25 settembre 1954 (p. 39) e del 14 dicembre 1954 (p. 40), non indica un titolo ma riflette sui tempi di stampa (e quindi sulle scelte dell'editore), in quella del 10 gennaio 1955 (p. 41) si riferisce al testo con la formula *Laszo V.*, in quelle del 25 gennaio 1955 (p. 43), del 4 febbraio 1955 (p. 44), del 25 febbraio (p. 45), del 10 marzo 1955 (p. 46), del 1 aprile 1955 (p. 47), del 13 aprile 1955 (p. 51), del 4 maggio 1955 (p. 52), del 19 maggio 1955 (p. 53), emerge chiaramente la figura del Conti, l'editore, spesso chiamato il Pigro, e soprattutto il problema delle sottoscrizioni necessarie per la pubblicazione, in quelle del 2 giugno 1955 (p. 55), del 14 luglio 1955 (p. 55), del 26 luglio 1955 (p. 56) e del 18 agosto 1955 (p. 57), il manoscritto di Laszo V. pare perso nei meandri editoriali e il giovane Sanguineti chiede aiuto ad Anceschi, che prima lo rassicura e poi gli dà notizie certe, come si capisce dalla lettera del 25 agosto 1955 (p. 58) – l'epistolario per ora è a una voce sola, infatti sono presenti solo le lettere di Sanguineti ad Anceschi, perché Sanguineti riuscì a ritrovare tra le proprie carte le risposte di Anceschi solo a libro pubblicato.

¹⁰ Con "realtà atomica" evidenziamo, per ora, soprattutto l'aspetto della corsa agli armamenti nucleari tra Usa e Urss nella prima fase della guerra fredda e il pericolo di una distruzione del pianeta nell'eventualità di un conflitto tra le due superpotenze; siamo, d'altronde, negli anni dello scontro in Corea (1950), causa di una tensione fortissima tra i due blocchi.

celebre.¹¹ Come scrive Corrado Bologna nell'introduzione, «“Essere” e “muoversi” *nel labirinto* è un binomio che costituisce anzitutto una condizione di esistenza e un progetto di sopravvivenza».¹²

E, del resto,

Ben al di là delle sue valenze puramente religiose, [...] il mitologema labirintico disegnò fin dalle origini più lontane una traccia importante nella storia della cultura europea in quanto modello astratto della congetturalità, della forma stessa del pensiero dialettico: di quel pensiero, in altri termini, che supera gli ostacoli aggredendoli, non rimuovendoli o scavalcandoli [...]. A quel pensiero gli antichi diedero il nome di *métis*.¹³

Non a caso,

proprio su questo piano il mitologema labirintico si apre a una più larga misura, ad un orizzonte anche filosofico ed ermeneutico, fin dalle origini intriso di sacralità e di pericolosa prossimità alla verità ed alla morte, giacché “morte” e “verità”, coincidenti, attendono nel cuore del labirinto l'arrivo dell'eroe dotato di *métis*, sagace quanto aggressivo, enigmatico perché dialettico.¹⁴

Esso è una struttura archetipica, infatti

Il problema del labirinto presenta una particolare peculiarità, la quale del resto è comune alla maggior parte dei problemi che sorgono dalla ricerca mitologica [...]: si tratta di problemi privi di soluzione. [...] il labirinto è il mondo degli inferi. Ma questa definizione non risolve assolutamente il problema del labirinto. Ovunque lo si ritrovi (in un racconto, in un'immagine, in un movimento), il labirinto è più connesso con il mondo delle idee, più archetipico, più primordiale [*urgestaltiger*], che non il mondo infero (altrettanto misterioso, ma in sé del tutto amorfo).¹⁵

¹¹ K. KERÉNYI, *Nel labirinto*, a cura di C. Bologna, Bollati Boringhieri, Torino 1983, pp. 182-183. Il libro, che viene presentato «al lettore italiano, non esiste in alcuna altra lingua, neppure in tedesco. [...] Se è vero, infatti, che Kerényi non realizzò mai il libro che il lettore ha fra le mani, per motivi che ci restano ignoti, rimane altrettanto indiscutibile che il tema labirintico s'insegue lungo tutta la sua opera [...]. Per questi motivi si è pensato, delineato, realizzato questo volume anche come risarcimento di una mancanza dolorosa».

¹² C. BOLOGNA, *Introduzione: Kerényi nel labirinto*, in K. KERÉNYI, *Nel labirinto* cit., p. 7.

¹³ Ivi, p. 8.

¹⁴ Ivi, p. 9.

¹⁵ K. KERÉNYI, *Nel labirinto* cit., pp. 31-32.

Nella sez. 19, Sanguineti dichiara apertamente, in perfetta dialettica e in sintonia col titolo *Laborintus*, in cui l'elemento del *labor* è decisivo, in tutti i suoi aspetti,¹⁶ la forza del tema labirintico e la sua centralità, attraverso l'uso, nel corpo del testo, sapientemente segmentata e frammentata, dell'iscrizione del labirinto del Duomo di San Martino di Lucca. Questo bellissimo labirinto, collocato in posizione verticale nell'esonartece, aveva naturalmente catturato le attenzioni di Kerényi, che, inquadrando i labirinti nei loro significati essenziali e nelle loro linee di sviluppo evolutivo, per questa particolare situazione e collocazione scrive:

Il significato dei labirinti delle chiese di Francia e d'Italia va ricercato però in tutt'altra direzione. Essi dimostrano che questa figura suscita non solo movimenti, ma anche pensieri: è creata in modo tale da non poter rimanere senza vita, e neppure priva di significato. Come primo, più antico esempio di labirinto situato entro una chiesa (sempre che la datazione della chiesa sia giusta e che il mosaico risalga alla stessa epoca) si cita quello sul pavimento della piccola basilica di San Reparato di Orléansville, presso Algeri. Il labirinto arcaico a quell'epoca era già morto, o al più sopravviveva solo nei giochi dei bambini. L'arte catacombale non conosce questa forma; l'epoca aurea delle rappresentazioni religiose del labirinto cade piuttosto nell'Alto Medioevo. D'altronde il fatto stesso che gli esemplari più imponenti venissero utilizzati per i percorsi penitenziali è indimostrabile: alcuni, come quello di Orléansville, sono troppo piccoli per questo scopo, oppure sono collocati in posizione verticale, come quello, magnifico, nell'esonartece del Duomo di Lucca. Iscrizioni e nomi come *Maeander*, *Daedalium* o *Maison de Dalus* (*Dedalus*), accanto al più popolare *lieu ou chemin de Jérusalem*, e le raffigurazioni del Minotauro nei cortili interni degli edifici, stanno a dimostrare che la narrazione antica era perfettamente nota. La figura del labirinto viene tramandata e commentata anche nei manoscritti. La forma più diffusa nel Medioevo – quella di Lucca, di Sens, di Chartres – va ricondotta a *due* semplici linee a meandro [...]. Di estremo rilievo è il fatto che questa figura venisse collocata all'interno delle cattedrali – generalmente come decorazione pavimentale – perché in questo modo si credeva di dare forma espressiva a un significato; e anche a questo proposito i commenti delle iscrizioni e dei manoscritti sono chiari: il labirinto è il *mundus*, ovvero il mondo nell'accezione cristiano-medievale, concepito come una specie di regno infero.¹⁷

¹⁶ E. RISSO, *Anarchia e complicazione* cit., pp. 30-31 e 255-265.

¹⁷ K. KERÉNYI, *Nel labirinto* cit., pp. 50-51, vd. anche pp. 56, 68, 70, 91.

Sul medesimo labirinto, focalizza la tensione anche Paolo Santarcangeli nel *Libro dei labirinti*, dove ricorda che solo in rari casi il disegno è verticale e di ridotte dimensioni, quale quello della cattedrale di Lucca, collocato «presso l'ingresso con evidente intenzione apotropaica. [...] Il suo diametro è appena di una cinquantina di centimetri; si suppone che il centro racchiudesse originariamente una rappresentazione della lotta di Teseo col Minotauro; ma il tempo ha rosicchiato quelle figure. Di fronte all'ingresso del tracciato sta la seguente epigrafe: "HIC QUEM CRETICUS EDIT / DEDALUS EST LABERINTHUS / DE QUO NULLUS VADERE / QUIVIT QUI FUIT INTUS / NI THESEUS GRATIS ADRIANAE / STAMINE JUTUS"».¹⁸

Nel seguire il filo del discorso, la nostra attenzione viene quasi interamente monopolizzata dalla definizione del labirinto (segnatamente quello raffigurato nelle chiese) come «*mundus*, ovvero il mondo nell'accezione cristiano-medievale, concepito come una specie di regno infero».¹⁹ È possibile che, anche in maniera indiretta, proprio queste analisi di Kerényi, dalla filogenesi alle diverse utilizzazioni, siano state sedimentate nella scelta sanguinetiana, scelta operativa che esse, a loro volta, illustrano perfettamente. In Sanguineti però l'accento va messo sul *mundus* della sez. 16, dove – come ha opportunamente osservato Niva Lorenzini – «La "complicazione" attraverso cui si credeva possibile il ritrovamento dell'unità, l'arrischiato percorso a ritroso nei meandri dell'individuo e della storia alla ricerca di un'interpretazione, naufraga nell'alienazione di un linguaggio sempre più deconcentrato».²⁰

Sulla base di un'acuta indicazione critica di Fausto Curi,²¹ che indica come decisivo il De Martino della *Fine del mondo* per l'interpretazione apocalittica di *Laborintus*, Elisabetta Baccarani²² individua nella sez. 16 la presenza, trasformata e variamente ritmata, di un lacerto del *Mondo magico* dello stesso De Martino, che allora, seguendo questo tracciato, aiuta a comprendere le innumerevoli valenze del verso «il mundus sensibilis è il

¹⁸ P. SANTARCANGELI, *Il libro dei labirinti. Storia di un mito e di un simbolo*, prefazione di U. Eco, Frassinelli, Milano 1984, pp. 175, 177. In questo volume è contenuta una riproduzione fotografica del labirinto del Duomo di San Martino di Lucca, fig. 22. La traduzione dell'iscrizione è: «Il cretese Dedalo edificò questo che è un labirinto dal quale nessuno di quelli che ci finirono dentro riuscì ad uscire se non Teseo aiutato con il filo di Arianna disinteressatamente».

¹⁹ K. KERÉNYI, *Nel labirinto* cit., p. 51.

²⁰ N. LORENZINI, *Il laboratorio della poesia*, Bulzoni, Roma 1978, p. 29.

²¹ F. CURI, *Struttura del risveglio*, il Mulino, Bologna 1991, p. 203.

²² E. BACCARANI, *La poesia nel labirinto*, il Mulino, Bologna 2002, pp. 41-43.

mundus sensibilis», dove il mondo sensibile acquista una forte connotazione marxiana:

Il mondo sensibile – il mondo, come diremmo noi oggi, della percezione quotidiana – è inteso da Marx come l'insieme dell'attività sensibile vivente degli uomini che lo formano, nella successione delle generazioni il mondo dato, il mondo nel quale veniamo a trovarci, è l'appaesamento risultante dall'attività sensibile nella sua storia, l'indice di comportamenti possibili che rimanda a concreti capitoli operativi, e, al tempo stesso, lo sfondo domestico su cui si staglia con vario risalto il particolarissimo capitolo operativo che richiede, qui ed ora, di essere continuato con la nostra iniziativa. Ma è anche un mondo di "limiti", di percorsi nell'esteriorità e di corpi resistenti, che dettano le condizioni al potere o al non-potere utilizzare, anche qui secondo un nesso che, attraverso la nostra biografia personale, la educazione ricevuta, e le abilità acquisite ci ricollega alla società vivente, alla catena delle generazioni, infine alla intera storia dell'uomo e dell'universo. Questa attività sensibile, sedimentata negli "oggetti" utilizzabili, questa odologia vivente della utilizzazione racchiusa nel mondo dei corpi esterni e delle loro proprietà con [*sic*] concerne soltanto gli oggetti fabbricati dall'uomo, i prodotti della industria umana, poiché anche la cosiddetta "natura vergine" e anche gli astri del cielo, e in genere tutto il percepibile "naturale" o "artificiale" che sia vive per entro un legame sociale, sedimentandosi nella catena delle generazioni; un legame intessuto di sforzi di vario adattamento utilizzante, di memorie di ciò che se ne può temere o ottenere, e di comportamenti conformi.²³

Queste parole di De Martino fotografano la dimensione storica e sociale della natura in Sanguineti: il *mundus sensibilis* dimostra come tutto faccia parte della vita sociale, dell'attività umana che produce la natura stessa.

Siamo partiti dal *mundus*, con la serie di connotazioni cristiano-medievali, che esso aveva in Kerényi, per arrivare a una realtà effettuale infernale perché dilaniata dagli scontri e sotto l'incubo atomico; tutto ciò si riversa sull'io che non può più essere compatto e omogeneo. Nasce così una nuova situazione infernale fuori e dentro l'uomo. Il corpo diventa la fedele registrazione di questo processo poiché tutto si trova impresso lì, come in un calco.

Nella sez. 19 la porzione di iscrizione del labirinto del Duomo di San Martino di Lucca utilizzata («*Laberinthus de quo nullus vadere quivit qui*

²³ E. DE MARTINO, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di C. Gallini, introduzione di C. Gallini e M. Massenzio, Einaudi, Torino 2002, pp. 425-426. Il «con» è corretto in «non» nella nuova edizione 2019.

fuit intus») serve intanto a mettere nella giusta luce il processo che ci mostra come questa «Palus putredinis» – dove paiono, attraverso giochi di immagini e di parole, affondare fiumi e paesi, chiese e mercati – sia un labirinto, o per meglio dire un *labyrinthus*. Se questa è la «Palus», il parallelo, a livello metalinguistico, è anche con l'intera opera, con quel sottotitolo prelevato dallo scolio dell'anonimo glossatore di Everardus Alemannus: in questa maniera labirinto è la «Palus» e labirinto è l'opera linguistica che stiamo attraversando. Labirinto è quindi il mondo, e, proprio per questo, labirintico è il modo e il modello di decifrazione della realtà. Il labirinto del Duomo di Lucca diventa l'allegoria privilegiata con la quale riassumere contemporaneamente libro e mondo, dove il modello formale di disordine artificiale e ordine precario è perfettamente omologo a un metodo di decifrazione il cui tratto costitutivo è caratterizzato dalla dialettica tra ordine e disordine, soggetto e prassi.

Passo dopo passo, passaggio dopo passaggio, il labirinto, da un lato, acquista una particolare rilevanza, in quanto struttura privilegiata per interpretare la realtà effettuale e, di conseguenza, per rappresentare il mondo – per Eco, addirittura, «quella del labirinto è una struttura archetipica (qualunque senso si voglia dare a questo termine), che riflette (o determina) il nostro modo umano di adattarci alla forma del mondo, o di imporgliene una qualora esso non ne abbia – o sia disposto ad accettarle tutte»²⁴ –, ma dall'altro, significa recuperare davvero qualcosa di archetipico, al di là della stessa cultura occidentale.²⁵

Per Sanguineti, è comunque decisivo proporre l'immagine di qualcosa che parli al lettore della realtà storicamente determinata e di una situazione in cui sia facile entrare ma difficile uscire (la *Palus*), e che inevitabilmente cambi profondamente chi eventualmente riesca ad attraversarla. Del resto in questi simboli millenari è condensata anche la difficoltà del ritorno, una

²⁴ U. ECO, *Prefazione*, in P. SANTARCANGELI, *Il libro dei labirinti* cit., p. VIII.

²⁵ K. KERÉNYI, *Nel labirinto* cit.; P. SANTARCANGELI, *Il libro dei labirinti* cit.; e soprattutto M. BERNAL, *Atena nera. Le radici afroasiatiche della civiltà classica. 2. Documenti e testimonianze archeologiche*, Pratiche, Parma 1994, t. I, p. 31, dove in virtù di un rapporto Egitto/Creta si propone anche un'etimologia diversa del termine labirinto: «Secondo la tradizione greca, l'architetto di Minosse, Dedalo, costruì il labirinto cretese su un modello egizio e la prima menzione di un "labirinto" superstite in greco non si riferisce all'edificio di Cnosso ma al colossale tempio funerario del faraone della XII dinastia Amenemhe III, all'imboccatura del lago del Faiyum. Io credo che il nome Labyrinthos probabilmente venga da un altro nome del faraone, Nm3r. t. Rr, che era reso in greco in molti modi, tra cui Labares e Laberis».

caratteristica fondamentale, per esempio, del regno dei morti, tanto che a pochissimi è concesso il suo attraversamento.

Se adottiamo lo schema tripartito di Eco sulle tipologie labirintiche (il labirinto classico, unicursale; il labirinto manieristico; il rizoma o rete infinita),²⁶ notiamo che in *Laborintus* troviamo spirali spezzate, linee tronche, quantiche, in una perfetta orizzontalità, una sorta di sintesi tra il labirinto classico e la rete infinita, la cui struttura difficilmente può essere stabilita in anticipo, ma anzi prende forma durante il processo di costruzione.²⁷

Il *Laborintus* di Sanguineti, così come il labirinto, non è una formazione esclusivamente spaziale, ma anche temporale, mettendo in moto una macchina a due motori, uno che permette l'azione di penetrazione e l'altro quello di uscita, in un circuito di nascita, morte e rinascita, all'interno di una concreta e dialettica vita materiale nel mondo post-atomico. E allora il Minotauro è, per noi, qui e ora, il pericolo della catastrofe atomica, e davvero non solo la vita è labirinto, ma il mondo stesso è un labirinto.²⁸ Così, in un'ottica di titoli e rimandi, in una sorta, per così dire, di catalogo di sguardi che si intrecciano e convergono, risultando diversi e solidali, allo stesso tempo, significativamente Hocke, in *Die Welt als Labyrinth*, segnala che «il poeta spagnolo Juan Ramón Jiménez pubblicò nel 1910 una raccolta di poesie intitolata *Labirinto*. [...] Di Jorge Luis Borges sono apparsi (in traduzione francese) *Labyrinthes*, racconti che si sviluppano, dal punto di vista tecnico, in modo estremamente labirintico».²⁹ Alcuni anni dopo *Laborintus*, nel 1959, Robbe-Grillet intitolerà un suo romanzo *Dans le labyrinthe*. Del resto, lo stesso Sanguineti, proprio in relazione a queste problematiche, afferma che «In attesa di un testo che sollevasse in insegna, come poi accadde, *Die Welt als Labyrinth*, si poteva puntare sopra un "laborintus", a partire dall'*Inferno* stesso, volendo».³⁰ E allora possiamo dire che la spirale come schema del tracciato e il rizoma come serie di reti e connessioni rendano

²⁶ U. ECO, *Prefazione*, in P. SANTARCANGELI, *Il libro dei labirinti* cit., pp. IX-X, e ID., *Postille a 'Il nome della rosa'* 1983, in ID., *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 1988, pp. 524-525, già in «Alfabeta», 49, 1983.

²⁷ Proprio su questo aspetto vd. M. GRAFFI, *Intervista a Paolo Fabbri su 'Il giuoco dell'oca' e 'L'orologio astronomico' di Edoardo Sanguineti* cit., pp. 38-42 (già in parte citate *supra*, p. 230).

²⁸ Vd. in particolare G.R. HOCKE, *Il mondo come labirinto*, Theoria, Roma-Napoli 1989, pp. 171-179.

²⁹ Ivi, p. 178.

³⁰ E. SANGUINETI, *Testimonianza su Eliot e Pound*, in «Nuova Corrente», 103, 1989, p. 25, ora in ID., *Cultura e realtà*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2010, p. 146.

perfettamente conto, attraverso immagini che acquistano la forza dell'allegoria, di una struttura in cui una fedele organizzazione gestisce la dialettica tra ordine e disordine, dove l'anarchia e la complicazione la fanno da padrone, caratterizzando un impianto davvero ardito per l'epoca.

Struttura a spirale e rizoma, nella loro dimensione di labirinto, e paura della catastrofe atomica, contribuiscono e concorrono a determinare personaggi che sono privi di una psicologia e una forma fisico-corporale tradizionali, per essere invece depositi e contenitori di elementi umani storicamente determinati e colti in diverse fasi del loro sviluppo, del quale si seguono le metamorfosi; all'interno di questo spazio testuale, attraverso una attenta dialettica, determinata dal labirinto-rizoma, i protagonisti sono veri soggetti individuali che riescono a dire "io", in quanto l'insieme di tratti umani ben caratterizzati fa sì che ci venga mostrato uno sviluppo che prevede anche la morte. Le dinamiche testuali nell'essere indissolubilmente legate alle trasformazioni reali, alle condizioni materiali, ci mettono sotto gli occhi un "io" che è una moltitudine. In questo modo il personaggio è, per certi versi, un eroe minimo, che si oppone alla logica distruttiva del dominio del tardo capitalismo, cioè ai tratti fortemente egemoni della sua epoca, e quindi alla sua etica di morte; la lotta è soprattutto, in questo spazio, legata alla parola, una parola complessa e dialettica, viva, vero rovesciamento della parola mercificata e produttiva del dominio, che rende l'essere umano un impuro cadavere vivente, in quanto esautorato della sua essenza dalla manipolazione.

3. *La vita è un labirinto*

Per vedere in maniera chiara come gli elementi del labirinto prima e dell'orologio astronomico poi, unitamente al senso del tempo che scorre, si intreccino, ci concentriamo sulla sez. 15, che ci permette di rispondere in maniera chiara alle domande e alle questioni aperte.

Nell'economia di *Laborintus*, la sez. 15,³¹ per riassumere, introduce la parte davvero conclusiva della storia di Ellie, poiché siamo entrati nella fase in cui il corpo va verso la putrefazione e l'anima verso la perfezione: il dissolvimento si manifesta come ricerca e tentativo di *coniunctio*. Naturalmente questa azione si inserisce nella più vasta ricerca di interpretazione e comprensione del reale, le cui proprietà sono la «complicazione» e l'«alienazione»

³¹ Per l'interpretazione dell'intera sez. 15, vd. E. RISSO, '*Laborintus*' di Edoardo Sanguineti cit., pp. 211-226.

sulla possibile equivalenza delle quali il testo si apre e si focalizza; è significativo che Ellie non appaia, ma che la scena venga occupata da Laszo, che, in veste o in sembianza di Nicolas Flamel, dirige le fasi dell'*opus*, ponendo le condizioni per inglobarla nella *coniunctio*. Questo apparente vuoto di protagonisti (in realtà l'universo è quello di Laszo alla ricerca fisica e psichica di Ellie) ci presenta un io diffuso. Nel farsi Flamel e Faust insieme, Laszo sa che per ottenere l'oggetto del desiderio, un poco oscuro, deve a sua volta dissolversi come soggetto: per ottenere Ellie, deve disgregarsi, mescolarsi e reintegrarsi.

A chiarire ulteriormente le dinamiche presenti nella sez. 15 ci soccorrono le parole dello stesso Sanguineti, che in *Poesia informale?* afferma:

Perché quando nel *Laborintus* si parla, con preciso rigore, di “alienazione”, si sommano insieme l'ovvio significato clinico (che è l’“esaurimento” appunto, ad arte esasperato e provocantemente sottolineato), e quello, diversamente tecnico, di “Verfremdung”, comprendente a sua volta sia il valore sociologicamente diagnostico del concetto marxista (“Veräusserung”), sia quello derivatamente estetico (“straniamento”) di marca brechtiana (mirabilmente poi ripreso, a non dire di altri, da Adorno).³²

All'Adorno appena ricordato da Sanguineti aggiungeremmo il nome di Benjamin; in pratica l'essenza di Ellie si libera dal superfluo e dall'inerte, così che rimanga ciò che davvero è sostanza per la *coniunctio*, come mescolanza di elementi generativi; tutto questo viene messo al vaglio della prassi, della realtà storica e delle sue interpretazioni. Il preciso momento di dissolvimento di Ellie nella *coniunctio* è la parte centrale della serie particolare di esperienze aventi come fine la trasformazione radicale della condizione umana, che si può realizzare solo attraverso la liberazione dall'alienazione, storicamente determinata, con l'aiuto dello straniamento. Se l'*opus alchemicum*, come pratica attraverso la quale era presente la speranza di riscattare l'uomo e la natura, pare qui un estremo prolungamento della nostalgia di *renovatio* radicale che assillava il cristianesimo occidentale e di cui ad esempio Gioacchino da Fiore fornisce una declinazione attentamente strutturata, anche da un punto di vista temporale, la sez. 15, con la speranza di riscattare sia l'uomo sia la natura, è allora davvero il tentativo di riorganizzazione, per certi versi laica, dell'uomo, e di definizione del progetto di un uomo nuovo. La disgregazione dell'io e la distruzione del

³² I *Novissimi. Poesie per gli anni '60*, a cura di A. Giuliani, Einaudi, Torino 2003, pp. 202-203.

soggetto non comportano un annegamento nel mare del nulla e del niente, ma vengono indirizzate verso la ricerca di un nuovo assemblamento. Questo modo di operare, però, diventa non solo allegoria dell'operazione creativa, ma parte iniziale di un metodo di interpretazione del reale che permetta di trasformarlo. La conoscenza diventa un fare attivo e operativo – e proprio in questo aspetto è da ricercare l'attenzione di Sanguineti per l'alchimia.

Se gli impasti da Jung (gli alchimisti medievali e rinascimentali) servono a sottolineare lo stato dell'opera alchemica, Cusano ci introduce nel tentativo sanguinetiano di inserire le riflessioni sull'atto del pensare e del pensiero in un quadro completo di rifondazione del sapere nel quale si inserisce il discorso dell'implicazione del tempo nello spazio e dello spazio nel tempo: l'orologio su tutto; la teoria e la pratica dell'amore diventano il luogo dove privilegiatamente psicologia e ideologia si saldano insieme, sfruttando il doppio statuto dell'Amore, come veicolo verso la divinità e come Eros, essenza demoniaca. Il problema della scomposizione negli opposti e del ritorno all'unità (la cusana «coincidentia oppositorum») non è posto arbitrariamente e secondo il gusto di un magico esotico (che non tocca mai Sanguineti), ma esprime la caratteristica fondamentale del processo logico che sta alla base di questo tentativo di riforma del sapere. Cusano, Bacone, Spinoza costituiscono una costellazione, che possiamo considerare l'anti-rinascimento di Sanguineti, che, attraverso segni e reperti, valuta l'intero percorso della cultura occidentale alla ricerca di quegli elementi che gli possano permettere la fondazione di un nuovo metodo per un nuovo sapere: essere all'altezza dei tempi. E proprio per questo, qui, dove i prestiti si moltiplicano, l'impasto linguistico diventa ancora più compatto e omogeneo; inaugura, appunto qui, quel tipo di operatività che ci permette di passare da un piano all'altro, e precisamente, in questo caso, e non solo lessicalmente, da San Tommaso e dal Medioevo, all'allusione ad Artaud e al suo *Eliogabalo*.³³ Diventano sempre più chiare le modalità secondo le quali Sanguineti preleva e trasforma, e in taluni casi le presenze che derivano da queste operazioni costituiscono sollecitazioni a comporre nuovamente, in quanto rappresentano domande storico-gnoseologiche condivise. È in quest'ottica che bisogna osservare l'intera sez. 15, un passaggio capitale.

Infatti, in riferimento a questo testo, Giuliani sottolinea:

³³ Per la precisione, l'«intellectualis seminis seu spermatis punctum» rimanda ad Artaud perché la prima parte di *Eliogabalo* si intitola, significativamente, *La culla di sperma* ed è dedicata alla nascita di Eliogabalo e dei suoi antenati; si parla appunto di «tiro di sperma» e di «sangue, di pelle, d'ossa e di una certa materia livida», A. ARTAUD, *Eliogabalo o l'anarchico incoronato*, a cura di A. Galvano, Adelphi, Milano 1969, p. 9.

“Ut duo unum fiant” si riferisce all’impossibile “unio” mistica e alla complicazione-alienazione culturale; nella sezione 3: “impossibile parlare di due cose (di una c’est avoir le sens de l’anarchie)”.³⁴

Alla notazione si dovrà aggiungere, appunto, come abbiamo rilevato, l’*Ellogabalo* di Artaud, presenza continua quanto talvolta sotterranea. I frammenti della sez. 15 sono quindi frutto di un lavoro estremo di elaborazione autoriale che, partendo da un lessico e da un codice consolidati, li attraversa diacriticamente per accorparli in un impasto che risulta contemporaneamente labirintico e razionalmente estremamente rigoroso, secondo uno schema costruttivo prefissato e preciso, privo di casualità e soprattutto di estemporaneità. Qui la questione aperta è relativa alle parti di Ellie che sopravvivono, una Ellie che da causa efficiente delle cose, da precondizione degli eventi, da presenza nel tutto e del tutto in sé, arriva invece al dissolvimento. Di modo che questa fase si rende indispensabile perché la costruzione di un nuovo metodo possa procedere.

4. «*cuius centrum est ubique [...] circumferentia vero nusquam inveniri potest*»

Nel nucleo della *renovatio*, incontriamo la definizione di Dio «*cuius centrum est ubique [...] circumferentia vero nusquam inveniri potest*»,³⁵ spezzata tra il v. 12 e il v. 17, a incastonare una porzione di testo; per essere precisi, spezzando la citazione, Sanguineti fissa i confini all’interno dei quali la descrizione della trasmutazione si affida alla definizione di Dio – la traduzione è “il cui centro è dappertutto [...] dei quali la circonferenza non può in verità essere individuata in nessun luogo”. La frase completa della quale l’autore – secondo un atteggiamento ormai consolidato – preleva una parte che a sua volta fraziona per incastonare, a livello di ritmo e di significato, nel testo, è: «*Deus est sphaera infinita, cuius centrum est ubique, circumferentia vero nusquam*» (Dio è una sfera infinita, il cui centro è dappertutto, la circonferenza in verità in nessun luogo). L’azione in atto, che ci viene messa sotto gli occhi e mostrata in tutte le sue diverse fasi e nei suoi aspetti, è la dilatazione che sottolinea l’allargamento e quasi l’esplosione, fino alla vera disgregazione della carne. Questa mancanza di perimetro ci consegna anche,

³⁴ *I Novissimi* cit., p. 108.

³⁵ Per un quadro preciso di questo sintagma, sia nella sua completezza, sia nell’uso di Sanguineti, vd. E. RISSO, ‘*Laborintus*’ di Edoardo Sanguineti cit., pp. 211-226.

indirettamente, l'immagine degli organi interni sparsi nello spazio. L'autore cerca di descrivere questa dilatazione attraverso un modello matematico («equazioni»), che permetta di dare conto degli «organi significanti». «quorum circumferentia vero nusquam inveniri potest» conclude la citazione e chiude questa prima fase testuale. E questa modalità viene perfettamente declinata dalla scelta di una definizione geometrico-matematica di Dio. La citazione non è propriamente di Cusano – come indica il commento ai *Novissimi* –, ma proviene, per così dire, da diverse linee culturali che si intrecciano: infatti partono da Ermete Trismegisto e arrivano fino a Tabucchi. Si trova nel *Liber XXIV philosophorum* di anonimo,³⁶ definizione II (questo testo è la fonte primaria della citazione); e in Meister Eckart, che si è servito di questo libro per le sue prediche. Nella letteratura francese rinveniamo anche una testimonianza, ironica e maccheronica, in Rabelais: «Andate, amici, con la protezione di quella intellettuale sfera, il cui centro è ovunque e la circonferenza in nessun luogo, che noi chiamiamo Dio»;³⁷ e, per riprendere il nostro viaggio, si ritrova in Bonaventura da Bagnoregio, nell'*Itinerario della mente verso Dio*.³⁸

In Cusano, al quale si riferisce con precisione Giuliani – «“Cuius centrum est ubique... circumferentia vero nusquam inveniri potest” è appunto la definizione di Dio del Cusano» –, non abbiamo invece trovato la citazione precisa, ma piuttosto un concetto simile, una sua trasformazione: «Unde erit machina mundi quasi habens ubique centrum et nullibi

³⁶ *Il libro dei ventiquattro filosofi*, a cura di P. Lucentini, Adelphi, Milano 1999, pp. 56-57.

³⁷ F. RABELAIS, *Gargantua e Pantagruelle*, Einaudi, Torino 1983, vol. II, p. 856.

³⁸ Bonaventura da Bagnoregio, *Itinerario della mente verso Dio*, Rizzoli, Milano 1994, pp. 152-153: «Quia simplicissimum et maximum, ideo totum intra omnia et totum extra, ac per hoc “est sphaera intellegibilis, cuius centrum est ubique et circumferentia nusquam”» (In quanto sommamente semplice e assolutamente grande, è completamente interno a tutte le cose e completamente esterno a esse, quindi “è la sfera intellegibile il cui centro è ovunque e la circonferenza in nessun luogo”). In nota, si ritrova anche il riferimento a un lacerto che rimanda ad Alano di Lilla come fonte: «Cfr. Alano di Lilla, *Regulae coelestis iuris*, VII, ed. N.M. Haring, in “Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge”, 48 (1981), pp. 131-132: “(3) In spera corporali centrum propter sui parvitatem vix alicubi esse perpenditur. Circumferentia vero in pluribus locis esse comprehenditur. Intellegibili vero spera centrum ubique, circumferentia nusquam. (4) Centrum dicitur creatura quia sicut tempus collatum eternitati reputatur momentum sic creatura immensitati dei comparata punctum vel centrum. Immensitas vero dei circumferentia dicitur quia omnia disponendo quodammodo omnibus circumfertur et omnia infra suam immensitatem complectitur”» (Ivi, p. 197, n. 78).

circumferentia et centrum Deus est, qui est ubique et nullibi».³⁹ Per alcuni studiosi, però, questa frase è il diretto sviluppo di quella attribuita a Ermete Trismegisto. In Cusano, comunque, è persistente una sorta di geometrizzazione di Dio, come dimostra un'infinità di prelievi.⁴⁰ Da Cusano a Giordano Bruno, che nel *De causa, principio et uno*, scrive: «Se il punto non differisce dal corpo, il centro da la circonferenza, il finito da l'infinito, il massimo dal minimo: sicuramente possiamo affermare che l'universo è tutto centro, o che il centro dell'universo è per tutto: e che la circonferenza non è in parte alcuna, per quanto è differente dal centro; o che la circonferenza è per tutto, ma il centro non si trova in quanto che è differente da quella».⁴¹ Nel Novecento troviamo le belle pagine di J.L. Borges, *La sfera di Pascal*,⁴² e, entrando nella contemporaneità, Tabucchi utilizza questo concetto rimandando proprio a Pascal: «Però di Pascal mi è sempre piaciuta quella sua definizione, una sfera il cui centro è dappertutto e la circonferenza in nessun luogo, mi fa pensare agli elefanti».⁴³ Ma Pascal affascina anche una personalità poliedrica come Auguste Blanqui, che, a sua volta, scrive, in apertura de *L'eternità viene dagli astri*: «Pascal ha detto nella magnificenza della sua lingua: "L'universo è un cerchio, il cui centro è ovunque e la circonferenza da nessuna parte"»⁴⁴ – allora vediamo come una mediazione passi proprio attraverso Pascal e i suoi *Pensieri*.⁴⁵ Ma possiamo ormai anche affermare che lo studio di questa II definizione del *Liber XXIV philosophorum*, anche attraverso fraintendimenti, usi e abusi, sta alla base di tutte le discussioni sulle controverse attribuzioni e sui suoi significati; non a caso un catalogo delle presenze e un

³⁹ N. CUSANO, *De docta ignorantia*, con note di P. Rotta, Laterza, Bari 1913, p. 110, Liber II, cap. XII.

⁴⁰ Vd. E. RISSO, 'Laborintus' di Edoardo Sanguineti cit., pp. 222-223.

⁴¹ G. BRUNO, *De la causa, principio et uno*, a cura di G. Aquilecchia, Einaudi, Torino 1973, p. 143.

⁴² J.L. BORGES, *Altre inquisizioni*, in ID., *Tutte le opere*, vol. I, a cura di D. Porzio, Mondadori, Milano 1984, pp. 911-914.

⁴³ A. TABUCCHI, *Tristano muore*, Feltrinelli, Milano 2004, p. 11.

⁴⁴ A. BLANQUI, *L'eternità viene dagli astri*, traduzione R. Fragola, postfazione O. Fatica, Adelphi, Milano 2023, p. 11.

⁴⁵ Per un ulteriore contributo alla storia di questa definizione, vd. B. PASCAL, *Pensieri*, a cura di C. Carena, Einaudi, Torino 2004, pp. 158-159 (pensiero 230) e p. 834 n. 4, dove il curatore segnala tra le fonti di Pascal, oltre a Rabelais, i saggi di Montaigne, che attribuisce proprio a Trismegisto la paternità, pur non rintracciata nei testi, dell'assioma.

quadro puntuale dei significati e della fortuna di questa definizione si deve ai curatori e traduttori delle edizioni italiane più aggiornate.⁴⁶

Come si può vedere, l'eventuale imprecisione su Cusano è gravida di fertili conseguenze, infatti le citazioni servono a fissare e puntualizzare – ne sono un commento indiretto – la trasformazione, che in questi versi è una situazione in cui il centro è in ogni luogo e la circonferenza da nessuna parte: essa cioè si sta dilatando talmente a dismisura che risulta impossibile identificare un centro come un confine di delimitazione esterna. Con il concorso di tutti questi materiali, Sanguineti evidenzia e sottolinea così l'equivalenza tra processo psichico e *opus alchemicum*. Laszo dirige questa trasformazione (è l'attante sul piano delle funzioni formali e l'aiutante sul piano della gestione dei personaggi).

La presenza, discreta ma importante, di Cusano, con i concetti della *explicatio* e della *complicatio*, viene per certi versi giocata con e contro l'alchimia stessa; infatti ciò che per questa pseudoscienza è rivelazione, per Niccolò Cusano è congettura, e anzi egli è uno dei primi a sottolineare come ogni processo umano di conoscenza non sia altro che una congettura. Alla luce di tutto questo, il filosofo, nell'impasto sanguinetiano, serve a neutralizzare, con una buona dose di scetticismo, ogni eventuale deriva irrazionale e a definire la conoscenza come consapevolezza di non sapere, la *docta ignorantia* come punto di partenza di ogni indagine gnoseologica fruttuosa.

È l'alchimista Laszo-Flamel a declinare *Laborintus*, in questa sezione, come il *novum organon*; l'«artista» diviene «horloger».⁴⁷ Nella sez. 15, tra Artaud e Cusano, infatti, a introdurre davvero la parte conclusiva della storia di Ellie, del suo romanzo, arriva una serie di citazioni in francese, che parrebbero provenire da qualche alchimista ma in realtà sono il testo

⁴⁶ Vd. *Il libro dei XXIV filosofi*, a cura di P. Necchi, il melangolo, Genova 1996, pp. 9-22 e in particolare pp. 28-29 n. 4, dalla quale riportiamo le opinioni di Borges sul manoscritto di Pascal: «B. Pascal Pensées, 84: la natura "È una sfera infinita il cui centro è ovunque e la circonferenza in nessun luogo" (nel già citato saggio *La sfera di Pascal*, J.L. Borges riferisce che, secondo l'edizione critica di Tourneur [Parigi 1941] che riproduce le cancellature e le esitazioni del manoscritto, Pascal cominciò con lo scrivere effroyable: "Una sfera spaventosa, il cui centro sta dappertutto e la cui circonferenza in nessun luogo", ivi, p. 914)». E vd. anche *Il libro dei ventiquattro filosofi* cit., pp. 11-46 e 105-150 (in particolare per la definizione II pp. 124-150).

⁴⁷ N. CUSANO, *Il Dio nascosto*, Rizzoli, Milano 2002, pp. 84-85. «Dio è in tutte le cose in quanto è la causa di tutto ciò che esiste, e viceversa tutte le cose rivelano l'opera e la presenza del Creatore, anzi ogni singola realtà manifesta a modo proprio Dio, in quanto contrae in sé, a suo modo, l'universo intero e la potenza creatrice di Dio», ivi, p. 18 (dall'introduzione di F. Buzzi).

di una cartolina, che ha per soggetto l'orologio astronomico di Strasburgo e che Sanguineti aveva ricevuto dalla stessa Ellie. Se non è certamente casuale che l'autore ricorra, in questo caso, a un suo aiuto, per quanto indiretto e forse non voluto, tuttavia concreto e in forma di parole, allora è proprio Ellie che, prima di dissolversi come personaggio, si fa coautrice, o almeno fornisce nuovi materiali verbali⁴⁸ – che nel 2002 riemergeranno nell'*Orologio astronomico*. Quindi se *Laborintus* è il *novum organon*, allora la linea di rifondazione è Aristotele-Platone-Cusano-Spinoza-Bacone –, cioè una nuova organizzazione del sapere, capace di leggere la contemporaneità; e a partire dal testo della cartolina dell'orologio astronomico di Strasburgo, riunendo i frammenti utilizzati, si ricostruisce la frase «nous apercevons un mécanisme transformateur du temps solaire en temps vrai» (noi percepiamo un meccanismo trasformatore del tempo solare in tempo reale), la quale completa tutti i versi precedenti sul tempo/spazio. Ma Sanguineti ci consegna anche la metacomunicazione, commentando autorialmente il messaggio: questo congegno è un labirinto e l'operazione pare, talvolta, «cosa impossibile». Il labirinto, per centrare l'obiettivo, si fa così spirale che si sedimenta nel punto del tempo, cioè dove il tempo si blocca e si sospende in una sorta di epoché. Si vede una sorta di regno dell'oltre, di situazione ai limiti, di «Lacus Moriae».

Secondo le modalità del moto della sfera, la sfera tanto agognata, il testo segue un andamento perfettamente circolare, e infatti si chiude con la piena rotondità, intesa anche come circolarità, della morte, pronta a innescare il continuo processo di nascita/morte/rigenerazione. Questo momento è inevitabile, quasi naturale, anche se di una naturalità storica. Per comprendere la funzione di Cusano ci aiutano alcune riflessioni di Gombrich:

Dio, per usare le parole famose di Nicola Cusano è *coincidentia oppositorum*. È il genere di mistero che si trova «condensato» nell'immagine del serpente che si morde la coda, che è una metafora non solo del tempo ma anche dell'insondabile enigma dell'universo che può essere espresso solo attraverso contraddizioni. Esso arriva a far questo proprio perché il senso della vita costituisce un analogo del modo di apprensione non-discorsivo che deve trascorrere dalla molteplicità all'unità.⁴⁹

⁴⁸ Per la descrizione e la riproduzione della cartolina animata o meccanica, fronte e retro, con le sottolineature e il testo di pugno di Ellie, vd. E. RISSO, '*Laborintus*' di Edoardo Sanguineti cit., pp. 214-215, 223-225, 344-345.

⁴⁹ E. GOMBRICH, *Immagini simboliche. Studi sull'arte del Rinascimento*, traduzione di R. Federici, Einaudi, Torino 1978, p. 241.

In questa sezione al dissolvimento di Ellie si accompagna l'elaborazione, sempre più articolata, di un nuovo modo di affrontare il reale, di un nuovo atteggiamento, che è pronto a ricevere tutti i contributi possibili dalla tradizione culturale, inserendoli però in un nuovo contesto che ne determina funzioni e scopi. Questi nuovi esiti sono gli stessi che vengono riservati ai componenti linguistici, che perdono i significati originari per assemblarsi e fare corpo nel nuovo impasto, il cui contesto ha il potere di correggerli e rifunzionalizzarli.

Il sacrificio di Ellie permette di gettare un nuovo sguardo sul reale.

5. *Laberinthus de quo nullus vadere quivivt qui fuit intus*

Nella sez. 19 assistiamo a un effetto di continui passaggi, di immagini in dissolvimento – in un tempo che muta; questo è provocato dal catalogo caotico, interamente giocato sul *nonsense* e sugli accostamenti pericolosi, struttura che informa di sé l'intera sezione, vero e proprio tratto stilistico essenziale. In questo viaggio tra città estratte ed estrapolate da cartoline siamo guidati da Laszo, uomo del Sole e dell'Eldorado Club.

I due assi di questa costruzione sono l'orologio astronomico e il labirinto, che qui è ben rappresentato dall'iscrizione del labirinto del Duomo di San Martino di Lucca, sul quale ci siamo già soffermati.

Non a caso a questo *laberinthus* latino e lucchese fa da controcanto, da vera e propria controvoce di una polifonia della prassi e dell'io, il sintagma «*personae nomen*» di tradizione classica. Proprio per evidenziare il processo in atto, con tutti i suoi meccanismi, di costruzione dell'io, come individuo e come coscienza, Sanguineti inserisce quella “celeberrima coppia”, attraverso la quale, da un lato, evidenzia la coscienza morale, psicologica, diversamente articolata, dall'altro ci parla di una nozione giuridica, legata al diritto, alla dimensione sociale:

la “persona” è più che un fatto di organizzazione, più che un nome o un diritto a un personaggio e una maschera rituale; è un fatto fondamentale del diritto. Nel diritto, dicono i giuristi, non ci sono che le *personae*, le *res* e le *actiones*, e tale principio regge ancora le suddivisioni dei nostri codici. Ma questo risultato è il prodotto di una evoluzione particolare del diritto romano.⁵⁰

⁵⁰ M. MAUSS, *Teoria generale della magia*, Einaudi, Torino 1965, p. 369.

L'autore ci mostra così come sia nella palude della realtà e nel labirinto della storia che nasce e si forma il soggetto, che, appunto, esiste come essere sociale: «*personae nomen*» è il primo nucleo di una patente, anche legalmente riconosciuta, dell'io, che porterà, molti secoli dopo, a dotare ogni individuo di carta d'identità.

Questo io (e, naturalmente, questo uomo) ha una «lingua», una «religione», ma soprattutto si manifesta attraverso «un amore dottrinale», un amore che diventa, in maniera neomedievale, strumento per leggere il mondo. Ma l'amore è appunto, nel suo aspetto di forza di passione, qualcosa di precario, che brucia, tanto che al centro del componimento ritroviamo «il tempo della mia vita», cioè lo scorrere del tempo come sequenza che permette di accumulare esperienza. Non più una vuota e meccanica esistenza, ma «la mia vita».

La logica catena di pensieri e di riflessioni si muove lungo una precisa e articolata direttrice, infatti la vita dell'uomo per essere vera vita deve avere un fine e un senso, anche se «insensato». Questo termine sottolinea non un semplice non-senso, ma l'eterogenesi dei fini che talvolta l'azione umana provoca: è presente una disparità tra il progetto elaborato, tra l'obiettivo da conseguire e quello raggiunto. Questo «fine» e questo «senso» non sono più, ora e qui, in Sanguineti, qualcosa di metafisico e oltremondano, ma, più semplicemente e concretamente, la costruzione pratica, giorno dopo giorno, nel duro quotidiano, della vita.

Questa sezione diventa così una riflessione globale sull'uomo, su «che cosa è l'uomo?», e proprio per questo si crea un legame particolare con le parole di Gramsci, che aveva, non a caso, intitolato così una sua celeberrima nota (Q. 10, II).⁵¹

6. *ELIAEL quod nuper ELLIE diximus della tua delicatezza*

Ad avere un rapporto privilegiato con la sez. 15 è la sez. 22 – limite estremo della presenza di Ellie e dove finisce il suo inesorabile disgregarsi, il suo sciogliersi per diventare componente di nuove aggregazioni –, anche per la presenza quasi ossessiva del numero e dei numeri, funzionale a introdurre il tema, ricorrente in tutta la composizione, del tempo e quindi dell'orologio astronomico (delle fasi della luna e dei suoi calendari). Riprendiamo un passo del nostro commento a *Laborintus*:

⁵¹ A. GRAMSCI, *Il materialismo storico*, Editori Riuniti, Roma 1977, pp. 32-35.

Il tempo dirige e plasma le trasformazioni, in un continuo rapporto con lo spazio; Sanguineti crea una sorta di asse tempo-spazio figlio di una fisica relativistica e quantistica, all'interno del quale vengono rappresentate le trasformazioni, ma il tempo è percezione e misurazione – e qui entra in gioco il numero – di una durata, di uno spazio temporale. Esso non solo produce un'azione e ritma, in generale, le vite, ma diventa il cardine sul quale si misura lo stesso spazio, che esiste come prodotto del tempo. Ma, a sua volta, nel momento in cui gli stati di coscienza dei protagonisti vengono posti l'uno accanto all'altro, nell'atto della loro rappresentazione e interpretazione, il tempo viene proiettato nello spazio. È quindi presente una metamorfosi del tempo in spazio. È qualcosa che avviene simultaneamente ed è quindi difficile segmentarlo per spiegarlo: in Sanguineti è un tutt'uno, un nocciolo duro del fare artistico. Questo processo di spazio che si fa tempo e di tempo che si fa spazio gioca soprattutto nella gestione del sogno, della dimensione onirica, e, di conseguenza, anche del ricordo e della memoria, in tutti quegli elementi che danno vita ad una costellazione del risveglio. Una specie di energia mnemonica occupa spazio, produce spazio.

L'orologio astronomico diventa lo strumento di misurazione per eccellenza: l'esperienza del viaggio, erratica, è simile nei suoi effetti proprio a quella del ricordo. *Laborintus* è principalmente un viaggio del quale il corpo e la mente sono i vettori. Il numero è quindi l'essenza di questo processo di trasformazione, che abbiamo potuto vedere in Ellie e su Ellie, attraverso Ellie, nel senso che il corpo vivo della protagonista è, nel suo incessante mutamento, il registratore fedele delle trasformazioni. Pur mantenendo su un piano del significativo e delle libere associazioni ancora qualcosa di magico e di mistico, di un sapere esoterico, il numero è, *hic et nunc*, la più razionale, asettica e neutrale unità di misura.⁵²

7. Un'allusione, un'armonica sottesa: *Opicino de Canistris*?

Per comprendere meglio questo aspetto ripartiamo dalla schedatura delle presenze del corpo in *Laborintus*⁵³ – catalogo che ha avuto un certo successo anche tra i critici e che ora proponiamo con alcune integrazioni, funzionali al nostro discorso.

⁵² E. RISSO, 'Laborintus' di Edoardo Sanguineti cit., p. 281.

⁵³ Il testo di riferimento è quello di *Laborintus* contenuto in E. SANGUINETI, *Segnalibro Poesie 1951-1981*, prefazione di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2021, pp. 13-48; vd. E. RISSO, *Un nuovo fabbro per nuove questioni di fabbricazione. Cinque bagattelle per 'Laborintus'*, in «Poetische», 1, 2000 e ID., *Anarchia e complicazione* cit., p. 71, dove nella nota 37 è riportata la versione dettagliata.

- sez. 1: tu mio corpo; mio corpo; mio spazioso corpo di flogisto; costruzione in ferro filamentoso lamentoso; cuore ritagliato / e incollato e illustrato con documentazioni viscerali; cratere anatomico; tenue corpo.
- sez. 2: MARE HUMORUM; il tempo dell'occhio; quieto addome; organico sepolcro; Lacus Somniorum; encefalo; triste cervelletto; testa umana.
- sez. 3: Death Valley; Valles Mortis; naufragio mentale; sacrificio dello sperma; cancrenoso; cavità dei canali auricolari; cranio di creta; capillari generativi; polsi vermicolari.
- sez. 4: in putrefazione; epidermide intera.
- sez. 5: mentale virtuale; di un corpo; erettiva) eruzione del tatto; decoro muscolare tattile abile; le labbra.
- sez. 6: nel sangue; Sinus Vaporum; nel tuo sangue; i nervi; l'intelletto; follicolo; nelle tue braccia; nel sangue; nel tuo sangue; vulva; essenze radicali; mio Sinus Vaporum; epidermica volatilità.
- sez. 7: cauterizzato; nel sesso dell'uomo; testicolare; nella testa della donna; del mio corpo; tempo intestinale; l'occhio è la nostra anima; labbra / tagliate.
- sez. 8: lingua di Luna; mammella malata e nausea; scogli delle tue ciglia; fegato indemoniato nulla.
- sez. 9: tegumenti; costale corteccia; tumore domestico proporzionale; epiteliale propriamente epiteloma; globi carnosì tubulati; crudi cubi; dolce mucosa; cancrena; crescita di articolazioni pensose; caotici pori; cerchi cistici; tessuto mortificato; cosa necrotica; cavernosa interiorità; libero carcinoma.
- sez. 10: l'unghia.
- sez. 11: utero; os; ossa.
- sez. 12: gengiva congelata; coscia pulita; bocca; sigillata testa; vera testa; cassa toracica; microscopi bronchiali; gola.
- sez. 13: oggetto mentale; corporis tui.
- sez. 14: quattro tonsille in fermentazione; nei tuoi denti; ai testicoli dei cimiteri; ingegno intestinale; mie vesciche; tua lingua; filamento patetico; corpi ulcerati; nervale; nervo; fibrosa; ventre della torpedine.
- sez. 15: seminis seu spermatis; oh mia carne e perimetro di carne.
- sez. 16: mio palato; con le mani; sive coitus; in cerebro meo; coniunctio; coniunctio sive coitus; orizzonte cerebrale; in cerebro meo; cerebrale; palato permeabile; in cerebro meo; coniunctio è coniunctio il coitus coitus; scheletro maturo; scheletro cerebrale; in cerebro meo.
- sez. 17: criptografico diaframma; lucente intellectus; le sexe; la fronte; e in un dente; un volto; orgasmo dei lobi vigent del cervello.
- sez. 19: la mia lingua.
- sez. 21: Krebs?
- sez. 22: Cabalistiquement fisiologica.
- sez. 23: le fisiche [...] affezioni del corpo.
- sez. 24: delle mie braccia.
- sez. 25: un volto; stomaco!; stomaco!; (stomachus)!

sez. 27: fetus; maximus fetus.

Nel 2000 parlavamo correttamente di massiccia presenza di un lessico medico, medico-clinico, anche in declinazione patologica (il «Krébs» della sez. 22); naturalmente non tutte le presenze hanno la stessa rilevanza e la medesima qualità, ma dal biologico al medico, dall'astronomico-geografico allo scientifico-naturale fino al quotidiano, tutto concorre a descriverci un corpo umano, per un verso, in disfacimento e in putrefazione, per l'altro in un ricomporsi; in una determinata situazione l'accento viene posto sul dare la vita e nascere, in un'altra sul morire e decomporsi. I diversi stadi del ciclo nascita/vita/morte ci vengono messi sotto gli occhi in un'ottica naturale e storico-biologica della materia: a farla da padrone sono la trasformazione e la metamorfosi materialisticamente intese e scientificamente declinate. Proseguendo su questa linea, che prevede di analizzare la perfetta dialettica, all'interno del corporeo anatomico, tra clinico-medico e scientifico-psicanalitico-alchemico, in una forte concentrazione di preminenza del corpo, ci siamo resi conto della capitalissima presenza di organi senza corpo, al punto da riservare a questo aspetto l'intero nostro intervento *Una crudeltà della contemporaneità: gli organi senza corpo*.⁵⁴ Nel rovesciare Artaud, Sanguineti mostra non tanto un corpo senza organi, ma organi senza corpo; lo smembramento del corpo diventa il fisico esplosivo, recuperando quasi la coscienza omerica – e su questo ci eravamo soffermati nel nostro intervento appena citato – per la quale Snell, nel suo importantissimo *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, scrive: «il corpo dell'uomo v[iene] concepito non come unità ma come pluralità. [...] Per loro [i Greci] le singole membra sono molto chiaramente distinte le une dalle altre, le articolazioni vengono accentuate in quanto sono particolarmente sottili, mentre esageratamente grosse sono le parti carnose».⁵⁵ Proprio questa consapevolezza di un corpo non sentito nella sua unitarietà ma come insieme di membra, e, per Sanguineti, di organi, pare stare alla base del processo di dematerializzare il corpo per rimaterializzarlo, creando una sorta di corpo immaginario, più reale dell'originale, perché estrae ed espone anche le parti nascoste, così da

⁵⁴ E. RISSO, *Una crudeltà della contemporaneità: gli organi senza corpo*, in «Poetiche», 3, 2006, pp. 493-506. Il numero è interamente dedicato agli atti del Convegno *Sanguineti la parola e la scena*, svoltosi a Bologna il 7 ottobre 2005 per i 75 anni del poeta genovese.

⁵⁵ B. SNELL, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Einaudi, Torino 1989, pp. 26-27.

esaminare sì gli occhi, letterariamente consolidati dalla tradizione, e persino gli intestini o il flusso interno del sangue.

Siamo così giunti al nucleo della questione: naturalmente, se una delle pietre angolari della costruzione è rappresentata dal corporeo-anatomico, non bisogna dimenticare che il tutto si inserisce in un montaggio dell'interferenza – come ci piace chiamarlo –, fondato su asintassia radicale, velocità inusuali, dall'iperrallentato all'estremamente veloce, tutto caratterizzato da un *découpage* anticlassico, tra Buñuel, Ejzenstein e Godard.⁵⁶

Diventa però inevitabile chiedersi: come si rimaterializza il corpo? Entra qui in gioco una tecnica formale e stilistica, o forse per meglio dire, alla luce della sua centralità in Sanguineti, una strategia decisiva per il trattamento dei materiali verbali, e cioè l'ecfrasi, in un continuo gioco di rapporti con la costruzione a mosaico, la tessitura per tessere: in questo modo, la luna viene utilizzata come base per la descrizione della geografia interna e interiore dell'uomo manipolato dal neocapitalismo, e non più solamente lo specchio deformato di una terra post-atomica. Questa scelta spiega la presenza di elementi geografici nel catalogo del corpo: la mappa lunare viene incollata sul corpo umano, creando una materiale identificazione tra i luoghi corporali e le loro manifestazioni fenomenologiche e affezioni. Del resto, come avevamo già avuto occasione di rilevare nella nostra analisi,

per secoli [...] la luna è stata antropomorfizzata e la sua geografia letta e rappresentata dagli scienziati in forme umane (durante i diversi cicli si potevano intuire le sembianze di una testa femminile, o due giovani teste nell'atto di baciarsi e altro ancora); ora, con un perfetto e totale rovesciamento, nel quale l'uomo viene visto e portato in scena come una luna, Sanguineti rappresenta, su un piano creativo, la riduzione dell'uomo a cosa, mostrandoci perfino l'intero processo di cosificazione. La descrizione fredda, oggettiva e puntuale (quasi scientificamente puntuale) dell'astro è l'elemento formale che permette a Sanguineti di formare su carta veri e propri crateri.⁵⁷

Per questo, diventa decisivo individuare con precisione la fonte e infatti se è vero che la nomenclatura lunare – come sottolinea anche Sabrina Stroppa –, da Mare Humorum a Palus Putredinis, ripropone fedelmente

⁵⁶ Per una riflessione completa su questi aspetti, rimandiamo nuovamente a E. RISSO, *Un nuovo fabbro per nuove questioni di fabbricazione. Cinque bagattelle per 'Laborintus'* cit., e a ID., *Anarchia e complicazione* cit.

⁵⁷ ID., *Un nuovo fabbro per nuove questioni di fabbricazione. Cinque bagattelle per 'Laborintus'* cit., pp. 112-113.

quella del gesuita G.B. Riccioli, Sanguineti ha però concretamente nelle mani il manuale di astronomia *La luna* di Alfonso Fresa, uscito per i tipi della Hoepli nel 1933, volume che presenta le celeberrime immagini fotografiche riprese dall'osservatorio del Monte Wilson. E allora si vede distintamente come il gioco di crateri e dislivelli venga ripreso da Sanguineti e reso sotto forma di parole, in modo da creare effetti ottici e sonori, per certi versi equivalenti. La luna, per farla breve, è certamente, in uno scoperto gioco allegorico, l'icona privilegiata di una terra post guerra atomica, della desolazione e desertificazione di un mondo distrutto da mille e più Hiroshima, ormai totalmente disumanizzato: l'era dell'atomo e i suoi diversi effetti creano un particolare clima apocalittico, quello di un'autodistruzione che minaccia l'uomo da vicino perché, per la prima volta nella storia, può distruggere se stesso e il mondo in maniera totale. Abbiamo così appena visto come l'allegoria lunare sia l'emblema contemporaneamente del mondo post guerra atomica e dell'uomo alienato, manipolato e estraniato dalla propria umanità.

In questo gioco di forme e contenuti, di mappe figurali e di figure cartografate, Sanguineti rilegge tutta una tradizione, il culmine della quale – e i warburghiani insegnano –⁵⁸ potrebbe essere considerato il trecentesco pavese Opicino de Canistris, per il quale

Volti e corpi aderiscono intimamente ai contorni dei continenti. Queste immagini danno forma, con identica precisione, a rappresentazioni che sono ad un tempo cartografiche e figurative. [...] lo sguardo finisce per abituarci a cogliere contemporaneamente le forme che si incastrano le une nelle altre. Il ricordo dell'esperienza, unica e sconvolgente, di una percezione simultanea del negativo e del positivo, persiste però a lungo nella memoria. Un'importante tradizione di carte antropomorfe è chiaramente attestata a partire dal Cinquecento. [...] Stupisce forse meno noi oggi osservare le sue figure ibride di quanto non abbia potuto sorprendersi lui stesso realizzandole. La rappresentazione della nudità e la cruda evocazione della sessualità sono altre due

⁵⁸ Per avere un'idea compiuta dell'attenzione di questo gruppo di studiosi a Opicino de Canistris, vd. S. PIRON, *Dialettica del mostro*, traduzione di A.G. Nissim, Adelphi, Milano 2019, pp. 24-27, 268 n. 20: i primi contributi sul lavoro di Opicino, in epoca moderna, sono stati F. GIANANI, *Opicino de Canistris, l'Anonimo Ticinese* (cod. Vaticano Palatino latino 1993), Fusi, Pavia 1927 (ristampa anastatica, EMI, Pavia 1996); edizione riveduta *Opicino de Canistris, l'Anonimo Ticinese e la sua descrizione di Pavia* (cod. Vaticano Palatino latino 1993), Fusi, Pavia 1976; e R.G. Salomon, *Das Weltbild eines avignonnesischen Klerikers*, in «Vorträge der Bibliothek Warburg», 6, 1930, pp. 176-189.

caratteristiche che lo allontanano dai canoni dell'arte medievale e che contribuiscono al fascino che può esercitare su di noi.⁵⁹

Non intendo affermare che Sanguineti conoscesse Opicino, anche se non escludo che, nei suoi studi, possa essersi imbattuto nel parroco pavese o anche averne avuto notizia – sebbene sia poco probabile – attraverso i riferimenti di Jung,⁶⁰ ma vorrei sottolineare che, in una dialettica tra positivo e negativo, l'effetto finale del giocare con la luna come forma dell'uomo e come cartografia e immagine privilegiata della terra distrutta da una guerra atomica racchiude in sé, sul piano creativo, la capacità di rileggere una lunga, disomogenea tradizione per ottenere sul fruitore effetti molto simili; è anche questo un modo di cercare un lettore collaboratore in grado di leggere e trattenere dialetticamente, dentro di sé, la complessità. Si crea una serie di dinamiche e campi di tensione tra «malattie culturali»,⁶¹ condizioni reali che ne sono in parte responsabili, in quanto le producono o mettono le condizioni perché possano nascere e svilupparsi, e rappresentazioni dell'immaginario. E viceversa non è neppure casuale che per decodificare Opicino si facciano continui rimandi all'Art Brut (Jean Dubuffet) o ad Artaud. Quello che però qui ci importa massimamente indagare è costituito dalla scelta autoriale di gettare dentro il testo il reale con tutte le sue contraddizioni e tutti i suoi conflitti, che producono la complessità, una complessità pronta a lottare contro ogni semplificazione o tentativo di *reductio ad unum*.

8. *Avanguardia e museo: contestualizzare l'operazione*

Nella lettera del 19 giugno 1982 all'amico Fausto Curi, Sanguineti, significativamente, afferma che

da giovane, incominciai a scrivere poesie tragiche; poi, per un po' di anni scrissi poesie elegiache; ormai scrivo poesie comiche: [...] l'uso di questi

⁵⁹ S. PIRON, *Dialettica del mostro* cit., pp. 15-16.

⁶⁰ Ivi, p. 35: «Nell'opera edita di Jung figurano solo poche allusioni ai disegni di Opicino. Jung ne ha trattato però in modo più approfondito in occasione di un seminario sui "miti solari". Il contenuto di queste due conferenze, pronunciate in chiusura dell'undicesima sessione degli incontri di Eranos, nell'agosto del 1943, su una terrazza di Ascona, che dominava il Lago Maggiore, è stato pubblicato solo molto recentemente a partire da appunti presi dagli uditori»; vd. anche p. 273, n. 46.

⁶¹ Ivi, p. 42.

termini era proprio della retorica tradizionale e dunque da interpretarsi in modo corretto (erano “arcaismi”), con riferimento ai livelli stilistici (e contenutistici, sottolineo l’e); [...] in ciascuna fase, il movimento prevalente è la sintesi dialettica degli altri due, e li “sussume” dominandoli; insomma *Triperuno* è la storia del “momento tragico”, il gruppo che va da *Wirrwarr* a *Scartabello* quello elegiaco; con *Cataletto* (1982) si è aperto il momento comico [...] scrivo “comico” essendo tale, oggi, la sola possibile via di accesso al “tragico”.⁶²

Molti anni prima, e precisamente il 29 gennaio 1958, in una lettera ad Anceschi, Sanguineti scriveva:

credo che la [...] situazione (in grado eminente; in grado minore, quella di tutta la mia poesia, dal ‘Laborintus’ alla nascente ‘Descrizione di passi e di passaggi’ – poiché così intendo intitolare l’opera ‘in progres’) [Sanguineti sta parlando del primo nucleo di quella che diventerà poi, sempre con titolo bruniano, *Purgatorio de l’Inferno*] sia bene rappresentata, proprio bifronte com’è, in quella mia dichiarazione di poetica nella ‘Polemica’, che poneva la ‘callida junctura’ dell’“avanguardia” e della “arte di museo”; per questo credo, forse a torto, che la mia poesia, meglio che nascere da tale ‘callida junctura’, SIA appunto tale ‘junctura’: e con tutta la ‘calliditas’ del caso (l’ambivalenza, l’ironia insomma, l’ambivalente ironia); in un certo senso credo la mia poesia non destinata mai ad uscire da una fase sperimentale; in un altro senso la credo, per contro, nascere proprio come perpetuamente uscente, se così posso dire, da una fase sperimentale, consumata all’interno della poesia stessa, ma non mai in modo tale, s’intende, che non abbiano a vedersene i segni manifesti (e provocanti, intenzionalmente); dichiarazione di poetica, ho detto, e non programma: e dovrei forse addirittura dire: descrizione di poetica [...] e di programma (di passi, finalmente, e di passaggi, come proponeva, e io accetto, il Bruno della ‘Cena’).⁶³

Questi due autocommenti d’autore ci forniscono, nonostante la distanza di anni, il quadro nel quale Sanguineti opera; anzi, per certi versi, è proprio la dialettica dentro/fuori, interno/esterno, da un lato tra avanguardia e museo, dall’altro tra radicale sperimentazione e tradizione, a produrre i campi concreti di conflitto dai quali trae linfa la scrittura di Sanguineti.

⁶² E. SANGUINETI, *Lettere a un compagno*, a cura di F. Curi, Mimesis, Milano 2017, pp. 60-61.

⁶³ ID., *Lettere dagli anni cinquanta* cit., p. 152.

9. I personaggi nello spazio-tempo

Il gioco è estremamente serio e complesso: la stratificazione testuale prevede proprio uno spettro di possibilità di fruizione, più si individuano le fonti e si colgono i nessi, più si riesce a interpretare il trattamento dei materiali verbali più si va in profondità e si comprendono le strutture e le ragioni profonde della tessitura testuale. Proprio per questo, rilevare le fonti vuol dire cogliere la profondità e l'essenza stessa dell'operazione sanguinetiana, con tutto ciò che implica e che l'autore, per così dire, aveva messo in moto e in preventivo: infatti l'individuazione di ogni materiale verbale apre una possibile via di fruizione e interpretazione. Le vie per penetrare il testo – e questo già prevedeva l'autore – sono moltissime, forse impossibili da esperire per un singolo essere umano, ma non infinite, perché esistono i limiti dell'interpretazione, testuali ed extra testuali, cioè presenti nel testo e nel contesto, limiti che costituiscono una barriera contro ogni eventuale deriva dei significati di stampo decostruzionista. Ogni livello sembra offrire la spiegazione puntuale del precedente e aprire alla decodificazione del successivo, perché la realtà, *hic et nunc*, è, prima di tutto, costituita dalla profonda consapevolezza di essere nello spazio della scrittura, qui una scrittura giocata sulle brusche interruzioni, sulla continua interferenza, capace di procedere per inversioni e cambiamenti continui del punto di vista. Nasce così lo straniamento. Come è chiaro, non esaurisce il discorso critico neppure l'individuazione della fonte diretta vera e propria, ma talvolta è necessario presentare ulteriori possibili sollecitazioni, che costituiscono un tessuto operativo. Quindi, come abbiamo già osservato, l'orologio astronomico – meccanismo usato per la misurazione del tempo siderale, caratterizzato da compensazioni che limitano gli scarti a millesimi di secondo – è tema e oggetto molto caro a Sanguineti, che ha sempre focalizzato la sua attenzione su quello di Strasburgo.⁶⁴ Questo orologio «ha sempre suscitato esegesi alchemiche e Sanguineti in fondo si inserisce in una tradizione interpretativa di questo genere. A lui sembra un modello per il mondo, uno schema cosmologico».⁶⁵

⁶⁴ ID., *L'orologio astronomico*, Le Verger, Illkirch 2002, poi in ID., *Smorfie*, Feltrinelli, Milano 2007, pp. 359-408, ora ID., *L'orologio astronomico*, prefazione di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2024.

⁶⁵ M. GRAFFI, *Intervista a Paolo Fabbri su 'Il giuoco dell'oca' e 'L'orologio astronomico' di Edoardo Sanguineti* cit., p. 42; sull'argomento vd. anche pp. 30, 34-36, 42-46. La riflessione di Fabbri si riferisce in particolare a questa porzione del testo sanguinetiano: «È che il modello di base, per Arecibo e Chibolton, è l'orologio di Strasburgo. Il suo schema, anzi, è esat-

A creare un campo di forze e rapporti, un riferimento all'orologio astronomico si trova, per esempio, anche nell'*Esquisse LXX* del *Temps retrouvé* di Proust, cioè in una di quelle aggiunte per la stesura finale che l'autore ha lasciato senza inserirle però nel testo destinato alla pubblicazione. La curatrice dell'edizione italiana, Assia Thermes, sottolinea che «l'orologio astronomico dell'*Esquisse LXX* e il barometro interiore della *Prisonnière* sono [...] due immagini di una dimensione della temporalità tutta proustiana, una sfasatura fra tempo soggettivo e tempo cronologico».⁶⁶ Tale sfasatura viene fuori in tutta la sua potenza anche nelle pagine sanguinetiane, che appunto si fondano sul dare cittadinanza ai conflitti e alle contraddizioni più profonde del reale e dell'interiorità umana.

Questo modo di intrecciarsi dei diversi piani fotografa con precisione la maniera concreta e operativa con la quale la realtà prende possesso del testo, modellandolo, in modo da superare ogni idea di rispecchiamento, che poteva persino prevedere l'artista come osservatore critico, ma distaccato, bensì agisce all'interno di una determinata realtà la cui conoscenza è il presupposto imprescindibile dell'azione di trasformazione, che dà significato e senso a tutto il processo. La radicale anarchia culturale dell'opera e i suoi effetti altro non sono che il prodotto finale di questa sovrapposizione di strati, dove le innumerevoli presenze e citazioni servono a rendere su carta, attraverso l'effetto di crateri e monti, sporgenze e cavità, la natura multiforme e anfibologica della realtà. L'altra faccia di questa operazione emerge, come avevamo già rilevato, nel «modo di costruzione dei protagonisti e la maniera attraverso la quale passano da uno stato iniziale ad uno finale, cioè subiscono, a seconda dei casi, un'evoluzione o, comunque e sempre, una trasformazione».⁶⁷

Durante l'intero percorso testuale, assistiamo a una sorta di trasformazione, di metamorfosi di Ellie, che non riesce a portare a compimento la coniunctio "alchemica" e "fisico-corporale" con Laszo, fino alla sez. 21, che è un *threnos*, un *planh* per la sua morte, testualmente parlando – tutta fondata sulla morte reale della madre dell'autore. Ma, appunto, Ellie non si

tamente la fonte di Chibolton, che corregge Arecibo» (E. SANGUINETI, *L'orologio astronomico* cit., p. 55).

⁶⁶ M. PROUST, *Due Esquisses*, con una nota di A. Thermes, in «Nuovi Argomenti», v, 33, 2006, p. 32. L'orologio astronomico è «un orologio a pendolo di assoluta precisione che misura il tempo siderale e segna quindi un'ora diversa da quella registrata dall'orologio solare di uso civile, con la quale coincide solo all'equinozio d'autunno» (p. 30). Queste osservazioni prendono le mosse dalle pagine 225-226 del mio commento a *Laborintus*.

⁶⁷ E. RISSO, *Anarchia e complicazione* cit., p. 36.

autodistrugge o semplicemente muore, bensì si trasforma, in quanto una parte di lei viene eliminata, ma un'altra, quella del desiderio e della forza di passione, viene ereditata da λ . Questo processo è possibile proprio perché l'intermittenza frammenta già, in un primo momento, corpo e mente di El-lie, i quali vengono sezionati nelle diverse componenti.

È giunto il momento di ritornare su alcune nostre riflessioni per indagare più a fondo e problematizzare la questione, in modo da rendere chiaro anche ciò che poteva essere rimasto nell'ombra.

Come abbiamo già detto, la persona reale, in carne e ossa, non offre che l'occasione, è tuttavia decisivo capire come le persone reali divengano funzioni testuali, personaggi di una *fiction* un po' particolare, svuotati di sé per essere altro.

I personaggi di *Laborintus* non hanno una psicologia e una forma fisico-corporale tradizionali, sono invece contenitori di elementi umani storicamente determinati e colti in particolari fasi del loro sviluppo; in questo modo, attraverso una attenta dialettica determinata anche dal labirinto-rizoma, non diventano tipi fissi e immutabili, ma veri soggetti individuali che dicono "io", poiché insieme ben calibrati di tratti umani che nella loro peculiarità prevedono uno sviluppo, ed eventualmente anche la morte. Questo io, come sottolinea il verso «io sono una moltitudine» (sez. 2, v. 20), è completamente disgregato in diverse componenti; è, per dirla con Gramsci,⁶⁸ il soggetto plurale, ma anche l'io psicanalitico, molteplice e dalla multiforme natura. Nel testo si riporta anche l'attenta fenomenologia di queste trasfigurazioni: Sanguineti crea così una sorta di focalizzazione in continuo movimento, come se si servisse di una macchina da presa, creando effetti tipici dello zoom, della carrellata, del primo piano, senza però privilegiare nessun personaggio, per consegnarci una visione completa del reale, che comprenda anche uno sguardo dell'intelletto su se stesso e del linguaggio su se stesso, una sorta di operazione metalinguistica e metaintellettuale. Questa peculiarità è un altro asse fondamentale di quell'aspetto narrativo o antinarrativo, o unica narrativa possibile nell'età atomica: cioè una struttura a rete fitta, che mette sempre in rapporto gli elementi e non permette mai il formarsi nel testo di una tradizionale sequenza logico-causale o temporale. Sono infatti presenti personaggi-ossessione in continuo movimento o trasformazione, tutto è metamorfosi; gli equilibri sono inevitabilmente surrettizi e transeunti, il continuo cambio di piani dello sguardo produce una focalizzazione, necessariamente,

⁶⁸ Vd. A. GRAMSCI, *Quaderni dal carcere*, ed. critica a cura di V. Gerratana, Einaudi, Torino 1977, II, pp. 1334-1338, 1343-1346; III, pp. 1833, 1874-1879.

sempre dinamica e mai statica. I protagonisti, equilibrati impasti di pochi tratti individuali con molti elementi archetipici, sociali e storicamente determinati, diventano punti privilegiati di focalizzazione all'interno della rete testuale (il rizoma). Se già il saltare dall'uno all'altro permette di proporre sguardi alternativi, percezioni diverse, consentendo di far variare il punto di vista, essi sono il frutto dell'azione e dell'interazione dello spazio e del tempo, del labirinto e dell'orologio astronomico. Per capire alcuni aspetti, è utile chiamare in causa Adorno, al quale Sanguineti ricorre puntualmente in *Poesia informale?* (1961), in compagnia di Marx e Brecht, a dar vita a una significativa trinità critica, e precisamente alle sue riflessioni su Beckett dove il francofortese, in relazione a *Finale di partita*, scrive:

La produzione di Beckett ha dei punti in comune con l'esistenzialismo parigino. Reminiscenze della categoria dell'assurdità, della situazione, della decisione, o il loro contrario, crescono in essa come le rovine medievali nella mostruosa casa di periferia kafkiana; a volte le finestre si spalancano d'improvviso e aprono un colpo d'occhio sul nero cielo senza stelle di una specie di antropologia. [...] In Beckett l'assurdità non è più una situazione affettiva (*Befindlichkeit*) dell'esserci ridotta a un'idea trasparente e poi arricchita di illustrazioni. [...] Quando Beckett adopera la filosofia, la deprava a rifiuto culturale, come fa con le innumerevoli allusioni e i fermenti culturali che usa sulla scia della tradizione anglosassone d'avanguardia, specie di Joyce ed Eliot. Egli vede brulicare la cultura come prima di lui il progresso vedeva il brulichio viscerico degli ornamenti in stile liberty, del modernismo in quanto arte moderna invecchiata. Regredendo, il linguaggio demolisce tutto questo; tale oggettivismo cancella in Beckett il senso, il senso come cultura, e i suoi elementi primari. La cultura diventa fluorescente. Così facendo Beckett porta a compimento una tendenza del romanzo più recente. La riflessione, che era bandita in quanto astratta secondo il criterio culturale dell'immanenza estetica, viene "montata" insieme con la rappresentazione pura, e il principio flaubertiano della cosa puramente conclusa in se stessa viene corrosa. [...] Il pensiero diventa sia un mezzo per stabilire un significato dell'immagine non direttamente concretizzabile, sia espressione della sua assenza. [...] L'esistenzialismo francese aveva preso di petto la Storia: in Beckett essa ingoia l'esistenzialismo stesso. [...] Ma la condizione presentata nella commedia è esattamente la condizione in cui "non c'è più natura". Non è più possibile distinguere la fase della completa reificazione del mondo, che non lascia dietro di sé nulla che non sia opera dell'uomo, e cioè la fase della catastrofe permanente, da un processo catastrofico prodotto aggiuntivamente e appositamente dall'uomo, in cui la natura è stata cancellata e dopo il quale non cresce più niente: [...] Le *dramatis personae* sembrano personaggi che sognano la propria morte in un "rifugio" dove purtuttavia "è ora di farla finita". La fine del

mondo è scontata, come se fosse ovvia. Qualsiasi presunto dramma dell'era atomica sarebbe destinato a schernire se stesso, non fosse che per il fatto che il suo argomento falsificherebbe e renderebbe confortevole l'orrore storico dell'anonimità inserendolo in caratteri e azioni umane, assumendo magari un atteggiamento di stupore al cospetto dei notabili che giudicano se premere o no il bottone. La violenza dell'indicibile viene ritratta dal timore di parlarne: Beckett mantiene tale indicibilità nebulosa.⁶⁹

Queste acute osservazioni adorniane su *Finale di partita*, in un sol colpo, ci spiegano parecchie cose dell'agire sanguinetiano, *in primis* il passaggio dalla giovanile attenzione a Kierkegaard, e a una serie di pensatori esistenzialisti ed esistenziali, alla focalizzazione su Lukács, Adorno e Benjamin, in una complessità dove le contraddizioni sono una ricca fecondità. Ma appunto, quasi contemporaneamente, illustrano puntualmente la genesi di questi nuovi personaggi, sospesi tra il vuoto e il pieno, in un nulla vivente; tutto questo ci ha messo in condizioni di parlare di eroi minimi, che si oppongono ai processi di distruzione e di espropriazione del tardo capitalismo, che crea un mondo piatto, bandendo quella dialettica, che sola è capace di svelarne le aporie, come la forza della fantasmagoria della merce. I personaggi, non potendo, benjaminianamente, sedimentare esperienza, si spappolano, passo dopo passo, per ricomporsi poi in nuove unità, in un incessante processo di metamorfosi.

Se l'era atomica mostra la prima faccia di questo processo, con il trascorrere degli anni, quella che possiamo definire l'era post-atomica, cioè l'epoca della globalizzazione piena e della finanziarizzazione spinta dell'economia, porterà alla luce tutte le facce di questi meccanismi di distruzione. Sanguineti procederà quindi su questa via, mutando in relazione ai cambiamenti dei tempi, ma mettendo sempre la rappresentazione degli esseri umani con la loro complessità non solo al vaglio della critica ma sotto il tiro dell'ironia, amara, che è la cifra stilistica essenziale di queste sue scritture.

Le interpretazioni di Adorno possono fotografare bene anche l'operatività di Sanguineti; come abbiamo fatto notare spunti e possibili similarità, allusioni e armoniche, così è bene evidenziare una distanza, infatti se Beckett

⁶⁹ T.W. ADORNO, *Tentativo di capire il 'Finale di partita'*, in ID., *Il nulla positivo. Gli scritti su Beckett*, a cura di G. Frasca, L'Orma editore, Roma 2019, pp. 91, 92, 96, 98, 99. Il saggio venne composto da Adorno nel 1961 e inserito nelle sue *Note sulla letteratura*; in Italia era uscito come prefazione a S. BECKETT, *Trilogia. Molloy. Malone muore. L'innominabile*, Sugar editore, Milano 1965.

quando «adopera la filosofia, la deprava a rifiuto culturale», Sanguineti usa invece ciò che è stato tenuto ai margini dalla cultura ufficiale per rileggere la tradizione e creare una sorta di nuova visione del mondo, che nasce da una sintesi e sia capace di leggere la complessità del reale per trasformarlo.

10. *Storia e antropologia*

Ragionare sulla costruzione dei personaggi vuol dire riflettere a fondo sui processi di formazione, storici e antropologici, del soggetto: si distrugge ogni idea che possa esistere una vita autentica e che sia mimesi eventuale di una naturalità. Nel processo di dissoluzione dei protagonisti è contenuta la capacità stessa dei personaggi di guardarsi da fuori, ma insieme si mette in moto il processo di dissoluzione del soggetto stesso che prende la parola.

L'opera rompe completamente gli orizzonti d'attesa del fruitore, è insomma spiazzante, perché per certi versi sfuggente, in quanto non si limita a cercare di rappresentare la realtà, ma tende a diventare, in quanto spazio di sperimentazione, un luogo deputato di sedimentazione dell'esperienza del reale, in una dialettica tra teoria e prassi, essere e nulla. A suo modo, in una declinazione peculiare, Sanguineti cerca di abitare la parola, di riempire, cioè, il linguaggio di esperienza sedimentata. L'incessante processo di vita, morte e rinascita esprime, apertamente, l'esigenza estrema di portare la morte dentro il processo vitale e di trasformarla, pur con tutta la sua estraneità, in un elemento stesso del processo vitale.

Gli elementi analizzati e rilevati fin qui hanno dato vita all'affresco operativo sanguinetiano e creano l'universo reale, declinato in forma di parole, dove i personaggi agiscono: cosa ci dicono primariamente personaggi costruiti con queste caratteristiche in questo mondo "atomico"?

Essi esprimono, per prima cosa, l'estrema consapevolezza, in questo modo quasi una scoperta per l'epoca, che "io sono tu, tu sei gli altri, ma allora io sono gli altri": questa è la profonda e irriducibile dimensione del politico. Gli altri non sono esclusivamente e sartriariamente l'inferno, bensì la realtà del soggetto, come individuo, e la realtà creata dall'azione del soggetto. Per certi versi, ed esclusivamente su un piano creativo, Sanguineti fa emergere pienamente la centralità del rapporto intersoggettivo, ricavandone l'idea di uomo come, primariamente, essere sociale, con tutto quello che ciò comporta. Anche in questo caso, come in moltissimi altri, da un lato, Sanguineti prende le mosse dalla tradizione con l'idea aristotelica dell'uomo come animale politico, ma, dall'altro, se ne serve, mettendola al vaglio della critica, per fare un deciso e decisivo balzo in avanti, infatti la

complessità del soggetto, come persona e come processo di formazione di una identità, ci porta di peso e prepotentemente nel campo – per usare un concetto filosofico oggi al centro dell’attenzione – del riconoscimento, dove, per dirla con Axel Honneth, «il rapporto intersoggettivo è determinato dal reciproco riconoscimento – cioè dalla reciproca attribuzione di valore – da parte dei soggetti in gioco».⁷⁰ Questo è il politico che viene fuori dai versi sanguinetiani, proprio per questo l’autore stesso ha parlato dei suoi versi come un linguaggio e una scrittura capaci di sgorgare e di svilupparsi da una «junctura». Anche in questo panorama, non esente da tratti distopici, i personaggi cercano di difendere fino all’ultimo la propria umanità e si dissolvono eventualmente per ritrovarsi in una «coniunctio» dove l’umano è irriducibile; per questo, i loro rapporti dialettici evidenziano sempre come il guardare all’altro avvenga riconoscendogli la sua totalità come umanità. L’azione materiale inarrestabile delle condizioni realmente esistenti mira a distruggere l’umano. Se è presente in questo testo un sogno, esso è sì il sogno di una cosa, ma secondo il principio speranza – e l’autore è cosciente pienamente che è un sogno irrealizzabile – di una umanità senza violenza. È il tempo dell’orologio astronomico, tempo della «Palus» da attraversare, ma anche tempo della rivolta che forse avrà la *chance* – almeno a quest’altezza temporale, quella di *Laborintus* – di farsi rivoluzione.

In quest’ottica, l’operazione di continua costruzione e disgregazione dei protagonisti, di perenne metamorfosi, ha un obiettivo preciso; nell’agire sui personaggi, l’autore smonta gli esseri umani e mette in mostra il lato nascosto, il rovescio, rappresenta così il non detto del reale, ciò che è escluso, creando una forte dinamica tra la tradizione e il nuovo, che spesso viene a coincidere con tutto ciò che la cultura ufficiale ha rimosso, e continua a rimuovere, per tenerlo ai margini. Nel mettere tutto in discussione, si creano non un rifiuto della tradizione ma una rilettura che porta a una nuova interpretazione del mondo, in un gioco continuo di equilibrio e di disequilibrio.

La narrazione pare svuotarsi del proprio contenuto, quando tutto pare cadere nel vuoto e nel silenzio, si rimane catturati dall’immagine potente dell’essere umano esautorato, nelle sue prerogative più importanti, dalla forza inarrestabile della fantasmagoria della merce. Lo straniamento si realizza nel continuo mutare del punto di vista; vediamo passare sotto i nostri occhi un uomo che mostra una storia dove parlano recitando personaggi. La situazione è già il primo passo verso lo straniamento.

⁷⁰ A. HONNETH, *Riconoscimento. Storia di un’idea europea*, Feltrinelli, Milano 2019, p. 11.

Tutto questo va inserito nel quadro – per usare la formula di Adorno – «dell'era atomica», dove può trovare anche una sua puntuale spiegazione. Come questo tratto epocale sia sentito collettivamente, anche se soggettivamente declinato, è sufficiente pensare al trauma epocale della bomba atomica, alla corsa agli armamenti nucleari sempre più potenti e sofisticati (cosa che prevedeva anche una serie di esperimenti e test certamente non influenti per la vita sulla terra), nella situazione della guerra fredda, che trova momenti di particolare culmine della tensione durante la guerra di Corea (1950-1953), una delle situazioni più critiche in relazione al possibile uso di armi atomiche, fino alla crisi dei missili di Cuba (1962), quando tutto sembrava davvero precipitare e rendere inevitabile il conflitto nucleare. Senza dimenticare anche il dibattito sull'uso civile delle scoperte legate all'atomo. Su questa nuova realtà si sofferma con acume Robert Jungk, che scrive, davvero a caldo, *Die Zukunft hat schon begonnen* (1952, tradotto nel 1954 da Einaudi, *Il futuro è già cominciato*), dove descrive non solo la realtà delle nuove «città atomiche» del Nevada e del Nuovo Messico, ma la vera e propria sete di conquista di varcare ogni frontiera; l'uomo americano (e non solo) vuole estendere all'infinito le proprie capacità e per risolvere le questioni più complesse si affida al cervello elettronico, nuovo oracolo onnisciente al quale si rivolge in cerca di onnipotenza. E nel 1956 fa un passo oltre con *Heller als tausend Sonnen. Das Schicksal der Atomforscher* (1956, tradotto nel 1958 da Einaudi, *Gli apprendisti stregoni. Storia degli scienziati atomici*), dove, dopo anni di studi e di indagini, porta alla luce i profondi dilemmi etici e le contraddizioni interne al gruppo degli scienziati atomici.⁷¹ In pratica, per Jungk, l'uomo, in un delirio di onnipotenza, rischia di snaturarsi e perdersi.

In queste condizioni particolari, non stupisce che artisti come Baj e Dangelo diano vita nel 1951 al Movimento Nucleare, che acquisterà sempre più rilievo, come ricorda lo stesso Enrico Baj: «Nel '53 organizzai varie mostre del Movimento Nucleare a Milano, a Torino, a Bruxelles e tenni una mostra con Lucio Fontana a Como. Quella più importante su "Prefigurazione"»:⁷² questi nuovi artisti cercavano «la rappresentazione dell'uomo nucleare e del suo spazio».⁷³ Se ciò può dare un'idea della rilevanza degli effetti dell'era

⁷¹ Per capire in cosa consista l'effetto *boomerang* delle armi di distruzione di massa e in generale quali fossero i loro effetti sugli uomini addetti al loro utilizzo, vd. *La coscienza al bando. Il carteggio del pilota di Hiroshima Claude Eatherly e di Günther Anders*, prefazione di R. Jungk e B. Russell, Einaudi, Torino 1962.

⁷² E. BAJ, *Automitobiografia*, Rizzoli, Milano 1983, p. 173.

⁷³ Ivi, p. 175. In questi casi, non bisogna mai dimenticare che Sanguineti cura un'attenta revisione formale e stilistica per la pubblicazione di T. SAUVAGE, *Nuclear Art*, Eric Die-

atomica sugli artisti, non bisogna dimenticare le riflessioni sistematicamente e razionalmente organizzate, tra le quali – e sono molte – segnaliamo *Die Antiquiertheit des Menschen* (1956) di Günther Anders⁷⁴ e *Die Atombombe und die Zukunft des Menschen* di Karl Jaspers (1957): il tema è talmente centrale che Il Saggiatore traduce nella collana *La cultura* nel 1960 il libro di Jaspers e nel 1963 quello di Anders, per arrivare ad aprire la collana *Grandi Opere*, nella ricerca di una sprovvincializzazione della cultura italiana, con il progetto molto ambizioso dell'*Enciclopedia della civiltà atomica*,

un'opera in dieci volumi alla cui stesura il Saggiatore collabora con la casa editrice ginevrina René Kister, coinvolgendo oltre sessanta scienziati ed esperti da tutto il mondo i cui ambiti di ricerca vanno da campi più tradizionali, come la fisica e le scienze geografiche, alla novità degli ultimi anni come la cibernetica o le più moderne politiche energetiche. Colpisce, nella presentazione dell'opera fatta nel *Catalogo autunno-primavera 1958-1959*, una frase posta come monito iniziale: «Mai come oggi, ignorare è una colpa, gravida di imprevedibili conseguenze».⁷⁵

L'atomo è davvero un momento di passaggio e di trasformazione decisivi. È innegabile che ci sia un prima e un dopo.

Per spiegare compiutamente questa condizione dell'uomo scegliamo di ricorrere all'opera, che vede la luce proprio nello stesso anno di *Laborintus*, il 1956, e precisamente *Die Antiquiertheit des Menschen* (H.C. Beck, München 1956)⁷⁶ di Anders, che, nel discorso sulla vergogna dell'uomo moderno

fenbronner, Stoccolma 1962 (in realtà pubblicato a Milano; Tristan Sauvage è *nom de plume* di Arturo Schwarz).

⁷⁴ Nella *Poesia nel labirinto*, nell'analizzare Sanguineti, Elisabetta Baccarani ritiene utile usare il concetto di «parabola negativa» di Anders, che il filosofo applica all'interpretazione di Beckett nel saggio *Essere senza tempo* (in *L'uomo è antiquato*): l'autrice sottolinea come il saggio sia tenuto in grande considerazione da Sanguineti (vd. E. SANGUINETI, *Pascal e i fratellini*, in ID., *Scribilli*, Feltrinelli, Milano 1985, pp. 213-216) e conclude il discorso evidenziando come Anders abbia usato questa categoria prima di tutto su Kafka, autore capitalissimo. Vd. E. BACCARANI, *La poesia nel labirinto*, il Mulino, Bologna 2002, pp. 11 e n. 5, 25 n. 25, 38. Sul pericolo atomico, vd. pp. 59 n. 24, 102-103.

⁷⁵ A. PALERMITANO, *Storia del Saggiatore. I primi sessant'anni*, il Saggiatore, Milano 2018, p. 55.

⁷⁶ La versione italiana del 1963 per Il Saggiatore, *L'uomo è antiquato*, è tradotta da L. Dal-lapiccola. La ricezione di Anders in Italia è piuttosto complicata, proprio per il suo aspetto di pensatore irregolare e antiaccademico; soprattutto in una prima fase, si deve a Renato Solmi, che traduce per Einaudi prima *Essere o non essere. Diario di Hiroshima e Nagasaki* (il libro esce con un'importante prefazione di Norberto Bobbio nel 1961) e poi *La coscienza al*

nei confronti delle macchine che costruisce, macchine che risultano infatti molto più perfette dell'uomo stesso – per esempio, viviamo nell'angoscia della bomba H, ma non la possiamo “distruggere”, perché è, a sua volta, una macchina della quale proviamo soggezione –, arriva ad affermare che oggi, da qualunque parte «il problema della trasformazione o della eliminazione dell'uomo per opera dei suoi prodotti è un problema bruciante».⁷⁷ Del resto anche questo testo, fatte le innumerevoli e debite distanze (che sono enormi, a iniziare dal genere), è fondato sul «continuo *mutare di prospettiva* che gli viene imposto»⁷⁸ dalla realtà presa in considerazione per essere analizzata e descritta. E anche Anders rinuncia alla «metafisica dell'Occidente»,⁷⁹ così riassunta nella domanda, «in cosa mai è consistita la passione filosofica, quella dei filosofi più disparati, se non nel distacco dal contingente, dal “mundus sensibilis” e nel volgersi verso “ciò che è propriamente essenziale”,

bando. *Il carteggio del pilota di Hiroshima Claude Eatherly e di Günther Anders* nel 1962. In questo momento, Anders è considerato un rappresentante insigne del movimento pacifista e antinucleare. Sulla sua venuta in Italia, Devis Colombo ricorre alla testimonianza di Goffredo Fofi: «per esempio ricorda come Anders “nei primissimi anni sessanta” partecipò anche ad un incontro al Centro Gobetti di Torino su invito di un gruppo di intellettuali vicini alla rivista *Quaderni Rossi*, i quali tuttavia si rivelarono “troppo chiusi sull'immediato dei rapporti di proprietà per accettare una visione del presente e del futuro più ampia, e, per dirla tutta, post-socialista”, come quella avanzata da Anders, si veda: Goffredo Fofi, Prefazione a G. Anders, *Lo sguardo dalla torre. Favole con le illustrazioni di A. Paul Weber*, tr. it. di D. Colombo, Mimesis, Milano 2012, p. 10» (in D. COLOMBO, *Sulla ricezione italiana di Günther Anders*, in <https://www.azioniparallele.it/33-gunther-anders/100-ricezione-anders.html?tmpl=component&print=1&page=>. Vd. anche ID., *Introduzione ai ‘Materiali per una bibliografia italiana di Günther Anders’*, in <http://www.azioniparallele.it/33-gunther-anders/18-bibliografia-anders.html>). Per Michele Del Vecchio, l'arrivo a Torino era dovuto alla presentazione del volume *Essere o non essere*, appena pubblicato da Einaudi: in quest'occasione ci fu il primo incontro di persona tra Anders e Bobbio, vd. M. DEL VECCHIO, *Guerra, pace, nonviolenza: la “concordia discors” tra Günther Anders e Norberto Bobbio*, in <https://www.archivio68sondrio.it/guerra-pace-nonviolenza-la-concordia-discors-tra-gunther-anders-e-norberto-bobbio/>. Per il nostro discorso, vd. anche D. COLOMBO, *Carteggio tra Günther Anders e Georg Lukács 1964-1971*, in <https://azioniparallele.it/33-gunther-anders/199-carteggio-anders-lukacs.html?tmpl=component&print=1&page=>, e *Vie traverse. Lukács e Anders a confronto*, a cura di A. Meccariello e A. Infranca, Asterios, Trieste 2019. Nella ricchissima bibliografia su Anders, vd. P.P. PORTINARO, *Il principio disperazione. Tre studi su Günther Anders*, Bollati Boringhieri, Torino 2003; M. LATINI, *L'antropologia eretica di G. Anders. Contingenza dell'umano ed eclissi del senso*, in *Pensare il Bios*, numero tematico della rivista «Babel», a cura di M. Pansera, 5, 2008, pp. 97-100.

⁷⁷ G. ANDERS, *L'uomo è antiquato*, Il Saggiatore, Milano 1963, p. 16.

⁷⁸ Ivi, p. 17.

⁷⁹ Ivi, p. 19.

il “mundus intelligibilis”?». ⁸⁰ E questa attenzione al *mundus sensibilis* costruisce, al di là dello stesso De Martino, una connessione con la sez. 16 di *Laborintus*, e precisamente sull'uomo gettato nella storia, cioè nei conflitti del reale. Abbiamo parlato di presupposti simili perché l'analisi parte dalla consapevolezza delle condizioni di minorità dell'uomo, conscio «che il corpo umano trotterella a grandissima distanza dietro a tutti, privo di sincronizzazione con tutti quelli che lo precedono». ⁸¹ Emerge così un uomo senza storia, dalla vita disintegrata, che rimane al mondo perché ormai c'è, l'uomo ridotto a comparsa, nella melma e nella poltiglia del tempo: del resto, attraversare la palude vuole anche dire conquistare, passo dopo passo, la propria umanità.

Ecco come Günther Anders enuclea e indaga i punti cardine dell'esistenza della bomba:

In quanto terreno filosofico la *bomba* – o più esattamente *la nostra esistenza sotto il segno della bomba*, perché questo è il nostro tema – è un terreno assolutamente sconosciuto. [...] Dato che la bomba non è sospesa sulle nostre università, ma sul capo di noi tutti, non sarebbe adeguato filosofare sulla possibile Apocalisse in un linguaggio specializzato all'intenzione di un gruppetto specializzato. Del resto la filosofia accademica mi sembra anche quella meno «interessata» a questo «tema», perché di solito si degna di mutare in «problemi» le batoste che la realtà ci fa piovere addosso, soltanto quando le vittime delle batoste non solo sono morte, ma anche già dimenticate. Ancor oggi nelle etiche accademiche gli impianti di sterminio sono un oggetto del futuro non ancora scoperto. [...] la domanda *se* l'umanità continuerà ad esistere o meno. [...] e l'uomo odierno, cieco com'è di fronte all'Apocalisse [...] non vuole ammetterne la verità. [...] Minaccioso e infausto incombe sulle parole di questo scritto; gli antichi avrebbero detto: come una «luna sanguinante». ⁸²

E se questa luna sanguinante pare dialogare con la sez. 8 di *Laborintus*, l'attraversamento di terre incognite, tipiche dell'era atomica, è la cifra di Laszlo e dei suoi sodali, per dirla con un'immagine forte, è la cifra degli abitanti della «Palus», di quelli cioè che cercano di attraversarla.

Del resto, proprio Anders segna questa transizione decisiva con il titolo assai significativo di un paragrafo del suo saggio, «Al posto della proposizione “tutti gli uomini sono mortali” è subentrata oggi la proposizione:

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ivi*, p. 24.

⁸² *Ivi*, pp. 235, 237, 238.

“l’umanità intera è eliminabile”». ⁸³ Diventa problematica la questione della responsabilità, l’umanità «sente con malessere e diffidenza» ⁸⁴ la natura eccezionale e esorbitante della bomba, con tutte le sue valenze e funzioni, a partire da quella di «*mezzo di pressione*». ⁸⁵

Nel discorso di Anders, l’uomo è allo stesso tempo superiore e inferiore a se stesso, la radice della cecità all’Apocalisse, è il «dislivello prometeico», ⁸⁶ e «all’idea dell’Apocalisse poi, l’anima rimane inerte». ⁸⁷

Non si creano le condizioni di un antagonismo,

Perché quel che è spaventoso nella situazione odierna è proprio che non si può nemmeno parlare di una lotta, che anzi tutto sembra essere pacifico e in perfetta regola, e che uno «smiling» collettivo nasconde la situazione. Le facoltà si sono allontanate l’una dall’altra e non si vedono ormai più; non vedendosi più, non vengono più a contatto; e dato che non vengono più a contatto, non si fanno più male. Insomma: l’uomo, in quanto tale, non esiste più, ma esiste soltanto, da un lato, colui che agisce o produce e, da un altro lato, colui che sente; l’uomo *in quanto* produttore e l’uomo *in quanto* senziente, e soltanto questi frammenti specializzati di uomini hanno una realtà. Ciò che ci aveva colmati di orrore dieci anni or sono: il fatto che lo stesso uomo potesse essere un addetto al campo di sterminio e un buon padre di famiglia, che i due frammenti non si ostacolassero a vicenda, perché ormai non si conoscevano più, questa *atroce innocenza dell’atrocità* non è più un caso singolo. Noi tutti siamo i successori di questi *schizofrenici* nel vero senso della parola. ⁸⁸

La contemporaneità produce, al minimo, una scissione nell’umano, alla quale concorre anche una «specialissima» idea di continuo miglioramento del mondo: «dunque propria della mentalità del progresso è un’idea specialissima di “eternità”, cioè l’idea dell’ininterrotto miglioramento del mondo; e anche uno specialissimo difetto, cioè l’incapacità di *concepire* una fine». ⁸⁹ L’analisi di Anders mette l’accento sulle «radici della nostra inettitudine ad affrontare la situazione apocalittica in cui ci troviamo». ⁹⁰ Per Anders, la medialità crea non più persone che agiscono bensì persone che collaborano,

⁸³ Ivi, p. 242.

⁸⁴ Ivi, p. 252.

⁸⁵ Vd. ivi, pp. 254-255.

⁸⁶ Ivi, p. 263.

⁸⁷ Ivi, p. 265.

⁸⁸ Ivi, p. 269.

⁸⁹ Ivi, p. 276.

⁹⁰ Ivi, p. 280.

«l'azienda è dunque il luogo dove viene creato il tipo dell'uomo "mediale-senza coscienza", il luogo di nascita del conformista».⁹¹ In questa nuova situazione, «proprio perché è in giuoco l'umanità, vige la massima che sembra inumana: "non è l'azione a essere buona o cattiva come il suo autore, ma al contrario è l'autore, tramite il suo agire, ad essere buono o cattivo come l'azione"».⁹²

In quest'apocalisse, alla quale l'uomo non sa reagire compiutamente, perché è inerte e privo di coscienza, viene fuori anche una malinconia dell'individuo senza scopo, dell'uomo cioè privo di un fine. Non è un caso che Godard intitolò *Il nuovo mondo* (*Le Nouveau Monde*) il suo episodio di *RoGoPaG*, ambientato nella Parigi contemporanea (siamo nel 1962): su un giornale si legge la notizia di una forte esplosione atomica 120.000 metri sopra Parigi. La vita sembra proseguire normalmente, ogni giorno, anche se l'uomo che fa da voce narrante (e ha appena descritto il primo incontro con la ragazza che sarebbe diventata la sua fidanzata), rileva stranezze, quasi aporie nel comportamento proprio della fidanzata. Proprio da lì parte per cogliere le stranezze di tutta la popolazione, il linguaggio subisce sottili modifiche: a questo punto il protagonista capisce che l'esplosione atomica non ha distrutto la vita biologica ma il senso profondo dell'uomo. Scrive un diario, prima di precipitare insieme agli altri nel mondo dell'illogicità.⁹³

Questi tre testi, diversi per genere e forme, *Laborintus*, *L'uomo è antiquato*, *Il nuovo mondo*, ai quali potremmo aggiungere Beckett,⁹⁴ dialogano tra di loro perché rispondono in maniera diversa alle stesse trasformazioni e sollecitazioni, ma soprattutto nel dialogare si intrecciano, mostrandoci ognuno aspetti diversi di una terribile totalità. Se la nostra contemporaneità è lo spazio dove la tragedia è impossibile, possiamo anche dire che le opere delle nuove avanguardie non sono altro che tragedie impossibili; nell'esprimere

⁹¹ Ivi, p. 284.

⁹² Ivi, p. 289.

⁹³ Non possiamo non ricordare anche *Hiroshima mon amour* (1959), primo film di Alain Resnais, sceneggiato da Marguerite Duras, e che avrebbe dovuto intitolarsi *Pikadon*, «termine introdotto nel vocabolario giapponese dopo la guerra per indicare il lampo e il boato dell'esplosione atomica», K. JONES, *Tempo: indefinito*, in A. RESNAIS, *Hiroshima mon amour. Notte e nebbia*, dvd e booklet, a cura di P. Cristalli, Cineteca di Bologna, 2017, p. 40.

⁹⁴ Possiamo aggiungere Beckett non solo per le interpretazioni di Adorno e Anders, ma per le parole stesse di Sanguineti che, in *Pascal e i fratellini*, scrive: «Ma, dopo l'atomica, Beckett riassume lo schermo sopra la nota storicamente adeguata», E. SANGUINETI, *Pascal e i fratellini*, in ID., *Scribilli cit.*, p. 214.

la ferocia della disgregazione della carne risultano drammi che vorrebbero poter essere tragedie, anzi costituiscono la forma ultima dell'utopia della tragedia, utopia perché non è più il tempo della tragedia ma è tragedia proprio per la condizione di apocalisse nella quale vive l'uomo, di sospensione sul baratro.

11. *'L'orologio astronomico': l'uomo è antiquato ma anche mercificato*

A farci uscire dagli anni cinquanta e a gettarci all'inizio del nuovo millennio, è nuovamente Anders, che, nel secondo volume de *L'uomo è antiquato. Sulla distruzione della vita nell'epoca della terza rivoluzione industriale* (1980), così traccia le sue nuove linee di ricerca e sviluppo:

Più precisamente: *un'antropologia filosofica nell'era della tecnocrazia*. E per «tecnocrazia» non intendo il dominio dei tecnocrati (come, ad esempio, un gruppo di quelli specialisti che dominano oggi la politica), ma il fatto che il mondo, nel quale oggi viviamo e in cui tutto si decide sopra le nostre teste, è un mondo tecnico; al punto che *non possiamo più dire che, nella nostra situazione storica, esiste tra l'altro anche la tecnica, bensì dobbiamo dire: la storia ora si svolge nella condizione del mondo chiamata «tecnica»; o meglio, la tecnica è ormai diventata il soggetto della storia con la quale noi siamo soltanto «costorici»*. [...] Nondimeno, se nel disegnare il ritratto dell'uomo contemporaneo io ritengo di raffigurare non soltanto l'uomo di oggi ma anche quello di domani e di dopodomani, e dunque di fare, in un certo senso, un «ritratto definitivo», non è per arroganza – al contrario: sono ben consapevole della frammentarietà della mia opera –, ma perché la fase che descrivo, cioè quella della tecnocrazia, è essa stessa definitiva e irrevocabile; dato che questa fase, anche se non dovesse portare, un giorno o l'altro, alla «fine dei tempi» (come tutto lascia pensare), neppure potrà essere seguita da una fase successiva, ma sarà e rimarrà per sempre un «tempo finale».⁹⁵

Eccoci allora, ormai, nelle condizioni della fine del millennio e della nascita di quello nuovo, infatti, il primo volume dell'*Uomo è antiquato* di Anders aveva come sottotitolo *Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*, mentre il nuovo recita *Sulla distruzione della vita*

⁹⁵ G. ANDERS, *L'uomo è antiquato*. 2. *Sulla distruzione della vita nell'epoca della terza rivoluzione industriale*, Bollati Boringhieri, Torino 1992, pp. 3-4.

nell'epoca della terza rivoluzione industriale; se la seconda rivoluzione per Anders è la produzione dei bisogni, la terza è quella in cui ci sono le condizioni che possono compromettere la sopravvivenza della stessa umanità.

E allora in queste nuove condizioni, come e perché negli anni duemila in Sanguineti ritorna l'orologio astronomico?

Tutto nasce da una committenza, e precisamente quella dell'Istituto Italiano di Cultura di Strasburgo che, insieme alla Direzione Regionale degli Affari Culturali-Alsazia, invita Sanguineti come "scrittore in residenza"; così l'autore, a 71 anni, inizia a scrivere il suo terzo romanzo. L'Istituto Italiano di Cultura di Strasburgo, il committente, mette un vincolo creativo preciso: nella narrazione deve essere presente la sede dell'Istituto, situata al n. 7 di rue Schweighaeuser.

L'importanza di questa occasione è ben chiara nella mente di Sanguineti, che, nell'introduzione al *Teatro antico* (2006), scriverà come, con il passare degli anni, sia diventato preponderante il ruolo della committenza «anche nell'ambito della prosa, com'è il caso dell'ultimo romanzo breve che ho scritto, *L'orologio astronomico*; mai mi sarebbe venuto in mente di trattare un simile tema, di cui non si può immaginare nulla di meno romanzesco».⁹⁶

Sanguineti sceglie di Strasburgo il monumento più famoso, l'orologio astronomico della cattedrale, e ne fa un titolo, ma, da amante delle cartoline qual è, getta anche un ponte, cinquant'anni esatti dopo, con *Laborintus*, la sua prima opera poetica, dalla quale siamo opportunamente partiti nel nostro viaggio ermeneutico, tra orologi e labirinti.

Se Strasburgo è, per certi versi, la *madeleine* di un Sanguineti che, settantunenne, è ancora catturato da quell'orologio astronomico nel quale si era imbattuto ventunenne, l'orologio (o *L'orologio?*) innesca anche un discorso narrativo-prosastico di tagli e montaggi, che da tutt'altro punto di vista e in un altro genere, troverà il suo completamento, in altra declinazione, nel *Ritratto del Novecento* (2009), una sorta di romanzo critico alla Benjamin, cioè secondo le regole di *Parigi capitale del XIX secolo* (*Das Passagenwerk*), dove sarà il montaggio esasperato di citazioni (più o meno scoperte, più o meno individuabili) necessarie per ricostruire il Novecento a far saltare per aria ogni idea e ogni percezione pacificata della storia, intesa come percorso lineare e tranquillo, senza sommovimenti, perché i documenti non sono reperti inerti ma oggetti vivi gettati nella crudele caoticità del presente.

⁹⁶ E. SANGUINETI, *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, a cura di F. Condello e R. Longhi, Rizzoli, Milano 2006, p. 12.

Non era un caso la presenza dell'alchimia in *Laborintus* come non è un caso quella, nell'*Orologio*, dell'astrologia, che appunto possiamo considerare – dice Aurigemma – «un linguaggio di cui in partenza ignoriamo praticamente tutto, salvo il fatto che è stato e che è, e che proprio per questo ci concerne, un linguaggio eventualmente in grado, grazie a quanto può suggerire, di rivelarsi un valido strumento di conoscenza»: ⁹⁷ per questo è un notevole e capitale insieme di innumerevoli osservazioni sulla psiche umana, sulle strutture comportamentali, individuali e collettive. Per certi versi, la presa di coscienza di questi elementi sul proprio destino permette all'uomo di capire meglio la sua condizione e di affrontare determinate difficoltà almeno con una “spiegazione”. È in quest'ottica che si spiega il rimando ad Aurigemma nell'*Orologio*.

I personaggi di questo terzo romanzo – tra le strade, la biblioteca del centro culturale di Strasburgo, i ristoranti e l'albergo, tutto pare fare da sfondo, da quinta, a una storia d'amore, impossibile e irrealizzata, tra una giovane donna e un uomo anziano – sono in perenne metamorfosi, in continuità e in variazione con i due precedenti, *Capriccio italiano* e il *Giuoco dell'oca*: essi non possono essere mai ridotti a semplici trasposizioni di esseri umani, in carne ed ossa, sulla pagina, ma si compongono di diversi tasselli, che danno vita ad un perfetto mosaico. Per esempio T. è una sorta di *trickster*, in alcuni momenti ci pare, per esempio, la fedele riproposizione, in virtù di alcuni precisi elementi biografici (come l'amore per il Messico) e di esperienze condivise con Sanguineti, di Scodanibbio, ma poi assistiamo immediatamente a una netta giravolta testuale, a una piroetta, che cambia tutte le carte in tavola, infatti alcuni elementi dirimenti negano la possibile identificazione e di conseguenza la metamorfosi interiore ed esteriore del personaggio prosegue al punto da avere diverse forme e somiglianze, tra le quali, per quell'essere un falsario, che tratta gioielli, sembra persino avere una disinvoltura un po' alla Lemoine, le cui vicende colpiscono persino Proust. ⁹⁸

Ma, soprattutto, l'*Orologio* segna ora il tempo della fine di ogni speranza di riscatto immediato, il tempo di una sconfitta, se non definitiva almeno epocale, e se, quindi, la sua presenza è un segno di continuità, il suo significato e il suo valore sono contenuti nello scarto. Lo scarto però ci rimanda, a sua volta, in un gioco circolare, al tempo di una sorta di nuova contemporanea apocalisse, che ha radici già nelle trasformazioni in atto tra fine anni '70 e inizio anni '80; agli elementi già noti ed evidenti negli anni '50, per esempio il rischio atomico,

⁹⁷ L. AURIGEMMA, *Il segno zodiacale dello scorpione nelle tradizioni occidentali dall'antichità greco-latina al Rinascimento*, Einaudi, Torino 1976, p. 4.

⁹⁸ M. PROUST, *Pastiches*, a cura di G. Merlino, Marsilio, Venezia 1991.

se ne aggiungono altri, tanto che se Baj crea l'*Apocalisse* (la prima esposizione è del 1979), Sanguineti, proprio in relazione a quest'opera dell'amico pittore ma soprattutto tenendo fede a una ricerca iniziata in gioventù, scrive il suo *Alfabeto Apocalittico* nel 1982. A spiegare alcuni tratti fondamentali di questa nuova situazione giungono le analisi di alcuni intellettuali, da Eco a Morin, che accompagnano le diverse mostre dell'*Apocalisse* di Baj, testi oggi raggruppati nell'edizione della Banca Commerciale del 1995.

Nel 1979, Eco opportunamente scrive:

quindi la descrizione esagitata dello sfacelo, nel pensiero apocalittico, può prendere tre sensi: quello della disperazione, e si ha il pensiero degli apocalittici «reazionari» capaci solo di piangere sui disordini del mondo moderno, vagheggiando impossibili ritorni all'età dell'oro; quello della speranza messianica, per cui, proprio a causa dei peccati e follie del mondo presente, un nuovo inizio è vicino; e infine quello della denuncia critica, del grido d'allarme, non per celebrare la fine inevitabile ma perché le coscienze si sveglino e riflettano sulle pratiche attraverso le quali il nostro mondo produce le premesse per la propria distruzione. Questa terza forma di pensiero apocalittico non propone rimedi ma crede nella energia positiva del proprio grido di allarme. Chiamiamola «apocalisse critica», e ne potremmo trovare esempi sia nel pensiero mistico che in quello laico. Mi pare che l'apocalisse di Baj possa rientrare in questa terza categoria. E mi pare che l'idea di allestire una grande scenografia apocalittica non sia casuale nella storia dell'evoluzione di Baj, ma risponda a una sua vocazione profonda e originaria. Il quadro di una catastrofe cosmica sullo sfondo della quale si disegna l'immagine di una Bestia. Questa potrebbe essere l'*Apocalisse* di Giovanni, e certo è anche questo.⁹⁹

Nel testo, Eco introduce il testo di una lettera di Baj che sottolinea, oltre alle sue letture decisive (per fare solo alcuni dei nomi del ricco catalogo, Laing, Cooper, Fromm, Reich, Di Nola, Morin, Baudrillard, Lévi-Strauss e Koyré), un punto nodale: «questa ideologia del progresso continuo, a mio avviso, come ti dicevo, viene oggi a mancarci congiuntamente allo svanire della certezza di un uomo posto da Dio e dalle filosofie al centro di un universo e di una natura da sfruttare».¹⁰⁰

Eco così continua la sua analisi:

⁹⁹ U. ECO, *Un'Apocalisse critica*, in E. BAJ, *Apocalisse/Apocalypse*, introduzione di G. Ferretti, testi di U. Eco, E. Sanguineti, J. van der Marck, P. Bellasi, E. Morin e R. Sanesi, Banca Commerciale Italiana, Milano 1994, pp. 26-28.

¹⁰⁰ Ivi, p. 42.

E c'è naturalmente il fatto che la tensione apocalittica non è solo pulsione di morte e distruzione, ma anche pulsione di vita e di rinnovamento. Ma proprio questo intreccio ci invita a non identificare il discorso apocalittico in una sola delle sue formanti, e a usarne lo schema generale per identificare dove conducano le nostre speranze e i nostri terrori. Così da chiederci sempre dove la *nostra* apocalisse vada a parare. Perché c'è apocalisse e apocalisse. [...] Non millenaristica, la nuova *Apocalisse* è – come si diceva all'inizio – *critica*. Capacità di leggere i segni della distruzione. Spogliando la rappresentazione di ogni afflato mistico, restituendoci angeli e demoni nella forma grottesca della citazione deformante, Baj a modo proprio ci ricorda che gli agenti della distruzione sono di questa terra. Siamo noi, citati attraverso le citazioni umane dell'arte che noi abbiamo prodotto.¹⁰¹

Edgar Morin, sedici anni dopo, completa il discorso:

L'Apocalisse di terzo tipo: è la minaccia di annientamento, di morte generalizzata senza salvezza conseguente; è una sorta di spada di Damocle generalizzata; tra l'altro con la disseminazione della minaccia atomica a partire da Hiroshima. Quando negli anni del dopoguerra si pensava alla fine del secolo, la si vedeva contraddistinta da una possibile catastrofe nucleare. Oggi, con la riduzione dello stock di armi e la fine della guerra fredda, il carattere acuto della minaccia USA-URSS sbiadisce, ma quella di un'apocalisse nucleare non è affatto scomparsa. Questa spada di Damocle si moltiplica ad opera delle nazioni medie o piccole; con la miniaturizzazione della stessa arma atomica in mano a gruppi privati, a super-mafie, eccetera. Ma oggi abbiamo anche la minaccia all'interno della stessa biosfera; prima a livello locale (laghi senza vita, foreste moribonde), poi a livello provinciale, e poi a quello globale. A livello cioè di tutto questo insieme autoregolato e costituito dalla vita stessa, compresi noi uomini e i processi della nostra civiltà: emanazioni di CO₂ con l'effetto serra, deforestazioni massicce. Così è lo sviluppo stesso della nostra civiltà che potrebbe comportare una minaccia di morte diffusa, di cui non si conosce né il quando né il come e che non lascia speranza di futuro. Il nostro problema oggi è quello di contrastare questa tendenza suicida. [...] La morte è arrivata agli inizi degli anni Settanta là dove non la si attendeva affatto: nell'aria che respiriamo, nel mondo vivente, in modo sconvolgente, nel sesso che si credeva di aver reso completamente asettico. Lo spettro è presente in ogni abbraccio, in ogni incontro amoroso e fa aleggiare questa apocalisse di terzo tipo, priva di redenzione possibile. In più le forze di autodistruzione presenti in ciascuno di noi si stanno rivelando terrificanti: l'atomizzazione

¹⁰¹ Ivi, pp. 58, 64.

degli individui, la perdita di solidarietà tradizionali, l'assenza di nuove solidarietà: tutto ciò favorisce solitudine, angoscia e la sola risposta che si trova è nei sonniferi e nelle droghe; salvezza provvisoria, parziale, che ancora una volta reca in sé la morte. Aggiungiamo che sul nostro pianeta abbiamo anche visto apparire forze fino ad oggi «congelate», che si sono rivelate con nuovi antagonismi basati su elementi del tutto ambivalenti: le nazionalità, le identità di tutti i tipi che, se non riescono a esprimersi, si trasformano in nazionalismi, razzismi, etnocentrismi: insomma in intolleranza. Queste forze noi le vediamo scatenarsi più violente che mai. Vi è una linea di frattura che comincia in Armenia/Arzebaijan; poi continua in Turchia-Siria/ Libano-Israele/Palestina: è la zona che separa il mondo islamico, la nazione ebraica, tra oriente e occidente, tra religione e laicità. È una linea sismica ultrapericolosa perché è da qui che può nascere una nuova deflagrazione mondiale. Direi che l'Apocalisse di terzo tipo è arrivata al cuore del concetto di «sviluppo». Concetto unidimensionale e lineare che comporta: crescita industriale, sviluppo economico, democrazia, eccetera. Ormai ci rendiamo conto che il nostro sviluppo ha creato il sottosviluppo nei paesi del sud, facendo naufragare le economie di sussistenza, percheggiando [*sic*] i gruppi etnici sradicati nelle bidonville urbane, imponendo monoculture sottomesse al mercato. Contemporaneamente il nostro proprio sviluppo ha prodotto in noi stessi un sottosviluppo mentale, affettivo, psichico. Questa è la differenza tra la Bestia dell'Apocalisse e la macchina infernale anonima che è il dilagare della tecnoscienza incontrollata.¹⁰²

Le osservazioni sull'Apocalisse di Baj possono transitare in buona parte su *Alfabeto Apocalittico* che è comunque un'altra storia, alla quale ci dedicheremo in altra occasione, qui possiamo affermare con forza che l'orologio astronomico segna il tempo dell'era atomica in tutte le sue trasformazioni e in tutte le sue dimensioni, tra intrecci e metamorfosi, e l'apocalisse critica e materialistica è proprio quella sulla quale, in più occasioni, Sanguineti ha riflettuto. Questo senso della fine, di una inevitabile apocalisse per mano umana, di un vissuto di fine del mondo, con una buona dose di amara ironia, quasi di *humour* nero, riempie di sé, fornendo gli elementi e il materiale verbale fondamentale per la costruzione e la tessitura, *Epistolina per N.B.* Questi versi sono, per forza di cose, in quanto ultima poesia di Sanguineti (è del maggio 2010), una sorta di testamento, nel suo aspetto di testo estremo (chiude significativamente la raccolta *Varie ed eventuali*), anche se non

¹⁰² E. MORIN, *Un'Apocalisse di terzo tipo*, in E. BAJ, *Apocalisse/Apocalypse* cit., pp. 192, 196.

voluto: comunque nella forma è davvero uno sguardo terminale sulle trasformazioni e sulle metamorfosi del mondo in atto. La cosa interessante e rilevante è che sia un testo, per così dire, su commissione, perché Nanni Balestrini aveva chiesto a Sanguineti un testo per la nuova serie di «Alfabeta». E a questo testo lasciamo la parola:

e un mondo è morto – e soldati
per le strade del mondo: non si arriva
per me, al 2012: è vicina,
più vicina, la fine: e la deriva
è completa: ma ciao – viva la Cina:¹⁰³

¹⁰³ E. SANGUINETI, *Varie ed eventuali. Poesie 1995-2010*, con una postfazione di N. Lorenzini, Feltrinelli, Milano 2010, p. 158.