

«*Salvo i versi*»: i Tre sonetti verdi
come saggio di «librettese»

Clara Allasia

Edoardo Sanguineti aveva di certo torto quando nel settembre del 1972 scriveva che «nei casi fortunati», «di un uomo sopravvivono, non so, / ma dieci frasi, forse (mettendo tutto insieme, i tic, / i detti memorabili, i lapsus)».¹ A quasi undici anni dalla sua scomparsa possiamo constatare la sopravvivenza di ben più che qualche scarno ricordo: il costante uso di forme e media diversi e l'intrinseca intermedialità della sua opera si rivelano uno strumento adatto a indagare la modernità e la post-modernità che hanno caratterizzato un intero periodo culturale, cioè il breve, secondo Sanguineti interminabile, Novecento.² È sulla base di questa considerazione che il Centro Studi Interuniversitario Edoardo Sanguineti (www.centrosanguineti.unito.it), sorto presso il Dipartimento di Studi

¹ Edoardo Sanguineti, *Postkarten n° 24*, in *Postkarten*, Milano, Feltrinelli, 1978, da leggersi ora in Edoardo Sanguineti, *Mikrokosmos. Poesie 1951-2004* [2004], a cura di Ermilio Riso, Milano, Feltrinelli, 2021, p. 71.

² Edoardo Sanguineti, *Ritratto del Novecento come di un secolo interminabile*, in Edoardo Sanguineti, *Ritratto del Novecento*, a cura di Niva Lorenzini, con uno scritto di Angelo Guglielmi, Lecce, Manni, 2009, pp. 21-37.

Umanistici dell'Università di Torino in collaborazione con gli atenei di Genova, Milano e Salerno, sta lavorando per costruire un archivio esteso e integralmente navigabile, configurato come uno sviluppo della *Sanguineti's Wunderkammer*, un database digitale archivistico che, nell'arco di un quinquennio, ha raccolto un ricco patrimonio di documenti inediti, sconosciuti o dispersi,³ in parte conservati presso il Centro e in parte presso archivi a lui connessi. I vari fondi lì contenuti, convenzionalmente chiamati Teche, sono al momento cinque: la n. 2, la prima a costituirsi in ordine di tempo, è formata da ottantamila carte provenienti dagli archivi della casa editrice UTET, per la quale il «lessicomane»⁴ aveva diretto i due *Supplementi* al *Grande Dizionario della Lingua Italiana* e, insieme a Tullio De Mauro e Giulio Lepschy, il *Grande Dizionario Italiano dell'Uso*. La teca lessicografica contiene le schede su cui Sanguineti aveva trascritto passi di romanzo, versi di poesie, brani di articoli giornalistici e i ritagli di giornale con appunti, glosse e sottolineature accanto alle occorrenze di termini nuovi: questo materiale ha permesso di mettere in risalto la funzione centrale che la ricerca lessicografica aveva non solo nella produzione saggistica ma anche in quella artistica. Non si può parlare di questa Teca senza guardare alla n. 4, che ospita i documenti affidati al Centro da privati e istituzioni. Per esempio, fondamentale per comprendere la sezione lessicografica, è un'intervista di Luca Terzolo a Sanguineti, che Terzolo stesso ha affidato alla *Wunderkammer* poco prima della sua scomparsa.⁵

³ Per una descrizione del progetto *Sanguineti's Wunderkammer*, oltre alla sezione del sito del Centro Studi a esso dedicata, rimando innanzitutto a Clara Allasia, *Sanguineti's Wunderkammer: un cantiere aperto a Torino fra letteratura, teatro, cinema, televisione e radio*, in *La modernità letteraria e le declinazioni del visivo: arti, cinema, fotografia e nuove tecnologie*, Pisa, ETS, 2019, 2 voll., vol. I, pp. 287-293.

⁴ Così si autodefinisce l'autore in Edoardo Sanguineti, *Memorie di un lessicomane*, «l'Unità», 8 aprile 2004, p. 23. Sull'importanza della teca lessicografica cfr. Clara Allasia, «*La testa in tempesta*». Edoardo Sanguineti e le distrazioni di un chierico, Novara, Interlinea, 2017, pp. 15-45. Lorenzo Resio sta concludendo una tesi di dottorato presso l'Università di Torino, *tutores* Laura Nay, Clara Allasia, nel corso della quale ha raccolto e sistematizzato tutte le fonti, letterarie e giornalistiche, sulla base delle quali Sanguineti ha costruito il suo fondo lessicografico.

⁵ *Passione cultura*, dvd a uso interno prodotto da Uter-Garzanti Grandi Opere nel 2004 e destinato agli agenti. L'intervista è integralmente trascritta in Clara Allasia, *Alle origini della Wunderkammer lessicografica: Edoardo Sanguineti e Luca Terzolo*, in *Ritrattoli di Sanguineti 1930-2010/20*, numero speciale di «Sinestesi», a. XI, 2021, a cura di Clara Allasia, Lorenzo Resio, Erminio Risso, Chiara Tavella, 2021, pp. 21-48.

Nella stessa Teca sono di grande interesse anche le interviste inedite, mai montate e mai andate in onda, a opera di privati, come quella rilasciata a Giuliano Bugani e riprodotta solo in minima parte nel dvd “*Liberate Silvia*” (2005)⁶ ed è, infine, ormai utilizzata come libro di testo, la trascrizione del seminario sul montaggio cinematografico tenuto da Sanguineti al Dams di Torino nel 2004.⁷

Strettamente connessa alle ricerche sul materiale lessicografico è anche la Teca n. 5, istituita presso la Bibliomediateca Rai del Centro di Produzione di Torino, contenente un vasto *corpus* di materiale sull'autore (centinaia di registrazioni e filmati inediti) che non ha disdegnato, nel corso degli anni, di raccontare se stesso e di collaborare alla produzione di numerose trasmissioni radiofoniche. Tali interviste, rilasciate da Sanguineti dagli anni Sessanta al 2010, sono al centro di un progetto di ricerca finalizzato a reperirle, trascriverle e inserirle nel contesto artistico-culturale in cui sono state prodotte e stanno contribuendo a far emergere l'interesse di Sanguineti nei confronti di argomenti – come l'attenzione per i *new media* e per la cultura *underground* – che spaziano al di là di rigidi confini letterari e artistici.⁸

Prettamente documentaria è la Teca n. 3, costituita presso l'Archivio Storico dell'Università di Torino, il cui contenuto è stato integralmente inventariato e digitalizzato ed è disponibile online. I documenti del fascicolo personale consentono di ricostruire in dettaglio le tappe della carriera da assistente volontario ad assistente ordinario, qualifica che Sanguineti manterrà fino al 1970, ottenendo per un solo anno l'incarico di insegnamento di *Storia della letteratura moderna e contemporanea* (1965-1966): i verbali delle sedute di Facoltà danno conto del clima di divisione e sospetto che avrebbe indotto il giovane studioso ad allontanarsi da Torino.⁹ Il documento più importante di questa teca è

⁶ Giuliano Bugani, “*Liberate Silvia*”. *Interviste inedite per la sua liberazione*, Imola, Bacchilega, 2005, con dvd.

⁷ Edoardo Sanguineti, *Un poeta al cinema*, a cura di Franco Prono e Clara Allasia, Roma, Bonanno, 2017.

⁸ Rimando a Eleonora Sartirana, *Uno scrittore allo specchio: Edoardo Sanguineti attraverso le interviste nell'archivio di Teche Rai*, «Sinestesiaonline», n. 23, a. VII, 23 maggio 2018, <http://sinestesiaonline.it/wp-content/uploads/2018/06/maggio2018-11.pdf>; Chiara Tavella, *Il ritmo hip-hop di Sanguineti: da «Rap» alle forme d'arte “underground” nella «Wunderkammer»*, «Sinestesia», vol. XVII, 2019, pp. 473-482; Chiara Tavella, *Tra «materiali preesistenti» e «relativa libertà» dell'artista: esempi di «riuso dell'uso» nel Sanguineti «rapper»*, in *Ritrattoli di Sanguineti 1930-2010/20*, cit., pp. 369-386; Elena Rossi, *Sanguineti e i new media*, ivi, pp. 313-328.

⁹ Rimando per questo all'articolo di Paola Novaria, «*Con la dignità che si richiede*». Edoar-

la sua tesi di laurea, quell'*Interpretazione di Malebolge* che poi, in volume, andò a inaugurare la collana della Biblioteca di «Lettere italiane» diretta da Giovanni Getto: al complesso lavoro di rielaborazione a cui Sanguineti sottopose la tesi, ritenuta dispersa per anni e reperita nel 2016, Lorenzo Resio ha dedicato un volume appena uscito, *Dante «compagno di strada». Edoardo Sanguineti e il «romanzo» della Commedia* (Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2021).

Infine, dalle prime settimane del 2021, è iniziato il trasferimento dei materiali che i figli Federico, Michele e Giulia Sanguineti hanno deciso di destinare al Centro, costituendo il Fondo Eredi Sanguineti, la Teca n. 1, ultima in ordine cronologico, ma certo prima in ordine di importanza. Questo Fondo, di eccezionale consistenza, è in fase di catalogazione e digitalizzazione. Si segnalano, per il momento, le notevoli 586 lettere al figlio primogenito, di cui è stata fornita una brevissima anteprima¹⁰ attualmente oggetto di una tesi di dottorato che porterà all'edizione integrale; numerosi dattiloscritti originali di opere poetiche e prosastiche; circa 1700 nuove schede tematiche e lessicografiche, che confluiranno nella Teca n. 2 e centinaia di ritagli da giornali e riviste, alcuni ispirati all'interesse linguistico di Sanguineti e altri raccolti sulla base di nuclei tematici. Seguono materiali di lavorazione delle opere edito presso diversi editori di rilevanza nazionale e internazionale, che permettono di ricostruire la fase di gestazione in tutti i suoi momenti, e fotografie poco note o del tutto inedite.

Per completare questo archivio esteso, e ricostruire il modo in cui Sanguineti lavorava, manca un collegamento con la sua biblioteca, attualmente ospitata nei locali, a essa appositamente destinati, della Biblioteca Universitaria di Genova. I volumi depositati nel fondo denominato *Magazzino Sanguineti*, postillati e interfogliati, sono solo in parte catalogati e sono contraddistinti da un *permalink* che il Centro vorrebbe collegare ai record dei libri citati nelle schede lessicografiche. Sarebbe così possibile arrivare a ricostruire l'intera filiera creativa del poeta genovese.

Per fornire un esempio del modo in cui l'insieme di queste acquisizioni permette di affrontare su basi nuove lo studio dell'autore, vorrei utilizzare una car-

do Sanguineti nei documenti ufficiali conservati dall'Archivio storico dell'Università di Torino (1949-1970), nel medesimo numero speciale di «Sinestesie», alle pp. 219-238.

¹⁰ Eleonisia Mandola, *Il cinema nelle lettere di Sanguineti a Sanguineti*, in *Ritrattoli di Sanguineti 1930-2010/20*, cit., pp. 159-194; Massimo Novelli, *Sanguineti, lettere al figlio tra libri, Aldo Moro e arte*, «Il Mattino» (Napoli), 25 febbraio 2021 e Angelo Trimarco, «Nucleari del sud». *Il rapporto arte-poesia nel Fondo Sanguineti*, «Il Mattino» (Napoli), 4 marzo 2021.

tellina contenente sei foglietti, tre manoscritti (un A4 diviso a metà e un altro piegato in due, sul retro di due fotocopie dal secondo volume delle *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei Marinisti*, a cura di G. Getto, Torino, Utet, 1962, pp. 318-319 e 446-447) e tre battuti a macchina, reperiti fra le carte del Fondo Eredi Sanguineti. Nei tre fogli scritti a biro si trovano il materiale preparatorio e le varie fasi di elaborazione dei *Tre sonetti verdi*, mentre negli altri tre viene offerta la versione dattiloscritta, corrispondente a quella che sarà pubblicata nel «caos controllato»¹¹ del postumo in *Varie ed eventuali*. Sotto la firma, la data – che, in Sanguineti, ha sempre la funzione di «trasmetterci l'idea del diario puntuale di un io (talvolta moltiplicato, talvolta disintegrato, talvolta scisso in due poli in rapporto di causa ed effetto) e mettere in luce lo stato delle cose presenti e in atto» –¹² recita «16/18 gennaio 2004», collocando i sonetti successivamente al 2001, anno delle celebrazioni verdiane a cui l'autore aveva partecipato con tre interventi, poi raccolti nel volume *Verdi in technicolor*.¹³

Nella parte alta del primo foglio si trovano una serie di riconoscibili citazioni da opere verdiane. I numeri di pagina suggeriscono che Sanguineti attingesse da una stessa fonte e, in effetti, presso il *Magazzino Sanguineti* è conservato un volume dal titolo *Tutti i libretti di Verdi*.¹⁴ Basta un rapido riscontro per

¹¹ Niva Lorenzini, *Postfazione* a Edoardo Sanguineti, *Varie ed eventuali. Poesie 1995-2010*, Milano, Feltrinelli, 2010, pp. 159-161; la citazione a p. 160

¹² Erminio Riso, *Prefazione* a Edoardo Sanguineti, *Il gatto lupesco*, Milano, Feltrinelli, 2021, pp. I-XIV; la citazione a p. II.

¹³ Genova, Il Melangolo, 2003. Il Centro conserva i materiali preparatori e le bozze di stampa del volume, contenente *Il realismo di Verdi*, poi confluito negli atti del Congresso *Verdi 2001*, Atti del Convegno internazionale di Parma-New York-New Haven, 24 gennaio-1° febbraio 2001, a cura di Fabrizio Della Seta, Roberta Montemorra Marvin, Marco Marica, Firenze, Olschki, 2003; *In margine a un paradosso*, in *Giuseppe Verdi, genovese*, a cura di Roberto Iovino e Stefano Verdino, Lucca, Libreria musicale italiana, 2000, pp. XI-XIV, di cui sono conservati anche gli originali dattiloscritti, e infine *Verdi in Technicolor* che col titolo *Verdoni in Technicolor* era stato pubblicato sul supplemento *Gli album di «Repubblica»*, il 27 gennaio 2001.

¹⁴ Con introduzione e commenti di Luigi Baldacci, e una nota di Gaetano Negri, Milano, Garzanti, 1984 [coll. STUDIO ES 782.1 TUTILD 2/1 e STUDIO ES 782.1 TUTILD 2/2]. Nell'inventario a cura della Biblioteca Universitaria di Genova è presente la seguente nota: «materiale contenuto nel volume: art. di Arrigo Quattrocchi *Il ballo di Gustavo sottratto alla censura* (Il Manifesto, 17-01-2004); Piegevole per il concerto della stagione lirica 2005-2006 “Un ballo in maschera” di Giuseppe Verdi (Palazzo Reale); Foglio con la trama del “Un ballo in maschera” con musiche di Giuseppe Verdi». In base all'elenco dei volumi finora censiti, la Biblioteca Sanguineti conserva i seguenti libretti: Francesco Maria Piave, *I due Foscari*, Milano, G. Ricordi e C., 1957 [STUDIO ES 782.1 PIAVFM 1]; M. e C. Du Locle, *Don Carlo*, versione italiana

constatare che i numeri annotati accanto alle citazioni corrispondono alle pagine in cui sono pubblicati all'interno di questo volume e l'elenco può essere integrato, con segnalazione di lacuna là dove le citazioni non sono conseguenti e indicazioni fra quadre dell'opera e del personaggio che pronuncia la citazione:

- | | |
|---|---|
| <p>92 [Doge] O vecchio cor, che batti
Come a' prim'anni in seno,
Fossi tu freddo almeno
Come l'avel t'avrà.
Ma cor di padre sei;
Vedi languire un figlio,
Piangi pur tu, se il ciglio
Più lagrime non ha.
[F. M. Piave, <i>I due Foscari</i> (1844),
Atto I – Scena 10 (Romanza <i>Oh
vecchio cor, che batti</i>)]</p> <p>290 [Manrico] oblio cerca nel sonno,
e posa e calma
[...]
[Azucena] in sonno placido
[S. Cammarano <i>Il trovatore</i> (1853),
con aggiunte di L. E. Bardare, Parte
IV – Scena 3]</p> | <p>253[Rigoletto] Il mio universo è in te;
[F.M. Piave, <i>Rigoletto</i>, Atto I –
Scena 9]</p> <p>309 [Germont] Ah! Il tuo vecchio
genitor
Tu non sai quanto soffrì
[F. M. Piave, <i>La traviata</i>, Atto II –
Scena 7]</p> <p>[Germont] tergi, ah, tergi il pianto
[F. M. Piave, <i>La traviata</i>, Atto II –
Scena 8]</p> <p>228 [Miller] padre son io
[S. Cammarano, <i>Luisa Miller</i>
(1849), Atto I – Scena 4 (Aria
<i>Sacra la scelta è d'un consorte</i>)]</p> <p>241 [Miller] ma sempre al padre
accanto</p> |
|---|---|

di A. De Lauzieres e A. Zanardini, Nuova ed. in quattro atti, Milano, Ricordi, 1934-1935 [STUDIO ES 782.1 MERY] 1]; *Rigoletto*, di Giuseppe Verdi-Alessandro Roccatagliati, Milano, Mursia, 1991 [STUDIO ES 782.1 ROCCA 1]; Francesco Maria Piave, *La Traviata*, Sesto San Giovanni, Barion, 1928 [STUDIO ES 782.1 PIAVFM 4], e Milano, Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas, 1991 [STUDIO ES 782.1 PIAVFM 5]; Arrigo Boito, *Falstaff*, Milano, Ricordi, 1893 [STUDIO ES 782.1 BOITA 3]; Francesco Maria Piave, *Rigoletto*, Sesto San Giovanni, Barion, 1928 [STUDIO ES 782.1 PIAVFM 3], e Torino, Teatro Regio, 2000 [STUDIO ES 782.1 STADO1 1 1]; T. Solera, *Nabucco*, Milano, Ricordi, [s.d.] [STUDIO ES 782.1 SOLET 1]; Francesco Maria Piave, *La forza del destino*, Milano, Barion, 1921 [STUDIO ES 782.1 PIAVFM 2]; Arrigo Boito, *Otello*, Milano, Ricordi, [dopo il 1893] [STUDIO ES 782.1 BOITA 4]; Francesco Maria Piave e Arrigo Boito, *Simon Boccanegra*, [s.n., s.l., 2004], programma di sala delle rappresentazioni allo Sferisterio di Macerata [STUDIO ES 782.10268 SIMB 1]; A. Somma, *Un ballo in maschera*, allestimento Covent Garden, Royal Opera House di Londra e Teatro Real di Madrid, orchestra e coro del Teatro Carlo Felice, Genova, Fondazione Teatro Carlo Felice, [2005?] [STUDIO ES 782.1 SOMMA 1].

478 [Fiesco] Ma che dissi! ...deliro! La figlia sua starà
Ah, mi perdona! [S. Cammarano, *Luisa Miller*,
[F. M. Piave *Simon Boccanegra* Atto III – Scena 2 (Duetto *La*
(1857), *Prologo* – Scena 5 (Reci- *tomba è un letto sparso di fiori*)]
tativo *A te l'estremo addio, palagio*
altero)]

Non deve stupire che Sanguineti scelga di usare testi di librettisti diversi per comporre sonetti dedicati a Verdi. Lui stesso, nel *Realismo di Verdi* – saggio che vorrebbe proporre «l'utopia di un intervento di sole citazioni, un po' alla Benjamin»¹⁵ – ha suggerito che, pur «Non *volendo* deviare, adesso, sui librettisti e sui libretti verdiani» questa è «una delle poche questioni, direi, che Verdi ha saputo chiarire, una volta per sempre, da solo», in altre parole «Verdi si è fabbricato i suoi versi, com'è noto, “salvo i versi” e, mille volte, versi compresi».¹⁶ Rafforza questa affermazione una citazione dello stesso Verdi proveniente dai *Carteggi verdiani* a cura di Alessandro Luzio, che tanto spazio hanno nella *Wunderkammer*:¹⁷ «voi sapete che da dodici anni sono accusato di mettere in musica i più pessimi libretti che siano stati fatti e da farsi, ma (vedete l'ignoranza mia!) io ho la debolezza di credere, per esempio, che il *Rigoletto* sia uno dei più bei libretti, salvo i versi, che vi sieno».¹⁸ Ma quali librettisti per Verdi? La scelta di Sanguineti cade soprattutto su Francesco Maria Piave, presente con una sola citazione nella *Wunderkammer*, dalla *Traviata* e per un'espressione proverbiale,¹⁹ e su Salvatore Cammarano, e non certo perché non lo interessasse Boito,²⁰ che fra l'altro, com'è noto, rimise

¹⁵ Edoardo Sanguineti, *Il realismo di Verdi*, in *Verdi in technicolor*, cit., pp. 7-51; la citazione a p. 21.

¹⁶ Ivi, p. 25.

¹⁷ Si tratta di ventuno attestazioni, che salgono a oltre quaranta con *I copialettere di Giuseppe Verdi*, pubblicati e illustrati da Gaetano Cesari e Alessandro Luzio, e con prefazione di Michele Scherillo, Milano, [s.n.], 1913, di cui pochissime di ambito musicale e che dimostrano grande interesse, soprattutto nelle lettere di Verdi, per le nuove coniazioni e le onomatopee: *auff*, *comparsaria*, *ebetizzare*, *fanfaronismo*, *immusicabile*, *sdeputare* e *senatoriato*.

¹⁸ Sanguineti, *Il realismo di Verdi*, cit., p. 26.

¹⁹ ASW, B2302: «bugia pietosa; nel DELI, a. 1925 (Zingarelli); F. M. Piave, *Traviata*, a. III, se. 2: “Oh la bugia pietosa / a' medici è concessa”».

²⁰ Mi permetto di rimandare a Clara Allasia, «Credere con “fermo cuor” [...] un mucchio di cose incredibili»: Arrigo Boito fra le teche della *Wunderkammer*, in *Arrigo Boito cent ans après*, Atti del Convegno di Nizza, 30 novembre 2018, a cura di Edwige Fusaro, «Loxias-Collo-

mano al *Simon Boccanegra* qui utilizzato, ma perché «dire Piave è citare, in compendio, il librettismo verdiano in blocco, ovvero – ma è la stessa cosa – il librettismo verdiano malfamato per eccellenza».²¹ Si ricordi che, a riprova di questa equivalenza, l'implacabile Sanguineti non mancava di osservare, con qualche malizia, come Alberto Savinio, per difendere Piave, arrivasse a dar prova di «attribuzionismo pervertito», citando versi che erano invece di Cammarano e Somma.

L'operazione che qui Sanguineti conduce ha però anche altri referenti: certo una scheda, accuratamente ricostruita nella *Wunderkammer*, con una parte battuta a macchina e l'articolo corrispondente incollato che, riferendosi a un'opera recente come *La figlia del Mago* di Lorenzo Ferrero, libretto di Marco Ravasini, utilizza alcuni termini che non possono non attirare l'attenzione del lessicomane – coniatore, fin dal 1984, di quel *melodrammatese* che ricompare nel *Realismo di Verdi*²² – perché testimoniano «il riuso dell'uso» non solo del materiale verbale, operazione a lui cara, ma anche, parallelamente, di quello musicale:

melodrammatese

la voce appare in un articolo, *Ora si canta in "librettese"* ("Unità", 9 agosto 1981) di Marcello De Angelis, recensione dell'opera *La figlia del Mago* di Lorenzo Ferrero, libretto di Marco Ravasini, rappresentato a Montepulciano; si legge, nell'articolo: "il libretto è scritto in *librettese* (...) e la musica in *melodrammatese*, ovvero facendo la parodia del teatro d'opera classico, da Donizetti a Verdi, con sconfinamenti (ed è la parte più felice) nel genere dell'operetta, gustosa e divertente. Insomma, la partitura è costituita a numeri: introduzioni, arie, duetti, terzetti, concertati. Quindi siccome il *librettese* non fa comprendere di proposito niente, la vicenda si traduce in gesto";²³

I *Sonetti verdi*, dunque, si presentano come un saggio di *librettese* o, se si preferisce, di *melodrammatese* o *melodrammatese*, costruito sulla base del «librettismo malfamato» à la Piave, che in trasparenza riflette il profilo di un

ques», n. 17, 2020: <http://revel.unice.fr/symposia/actel/index.html?id=1634>.

²¹ Sanguineti, *Il realismo di Verdi*, cit., p. 27.

²² Edoardo Sanguineti, *Saba e il melodramma*, ora in Edoardo Sanguineti, *La missione del critico*, Genova, Marietti, 1987, pp. 150-158; la citazione a p. 158; Sanguineti, *Realismo di Verdi*, cit., p. 43.

²³ ASW, M1476.

compositore onnipervasivo. Si tratta di una sorta di esperimento *in vitro*, per verificare la possibilità di costruire una nuova «officina del melodramma», una «macchina melodrammatica, con il suo sistema delle passioni, con la sua teoria del piacere»,²⁴ teorizzata fin dalla sezione XXIII di *Laborintus*, anche sulla scorta delle riflessioni che anni dopo l'avrebbero portato a indicare la novità proposta dal Poeta Cesareo come «situazione che noi oggi chiameremmo di un “io-diviso”, e che [...] potremmo definire come rapporto anima-corpo».²⁵ Coniugando la teoria del patetico che gli arriva da Aristotele proprio con la mediazione di Metastasio, suggerisce Riso, Sanguineti propone «un patetico del corpo umano, della sua precarietà e delle sue trasformazioni temporali».²⁶ In questo senso, mentre ogni sonetto sembra ribadire, mettendoli esplicitamente in pratica, i presupposti del *melodrammatese*, il corpo dell'io lirico subisce, lo vedremo, un inarrestabile disfacimento che parte dagli occhi («iperdisfatti») e dal cuore per coinvolgere, progressivamente, tutto l'organismo che arriva a frangersi «in mille pezzi» nel finale del terzo.

Potremmo chiederci, a questo punto, quali ragioni motivino la scelta del sonetto, «un istituto metrico [...] che raggiunge [...] il nostro stesso secolo».²⁷ Una parziale ma convincente risposta si trova nel saggio introduttivo ai *Sonetti della scuola siciliana* dove, utilizzando lemmi accuratamente scelti e per noi assai utili (lirica, recitativo, aria, recitar cantando e *Sprechgesang*) si chiarisce che «nell'orizzonte del sonetto si colloca, ai primordi della nostra lirica, uno specifico modo di declinarsi»: «il risultato è di organizzazione epistolare, tipicamente, e comunque, raziocinante e discorsiva: il recitativo del sonetto, diciamo così, di fronte all'aria della canzone, e un innalzarsi, nei momenti migliori, a una sorta di recitar cantan-

²⁴ Erminio Riso, *Laborintus di Edoardo Sanguineti. Testo e commento*, nuova edizione, San Cesario di Lecce, Manni, 2020, p. 292.

²⁵ Edoardo Sanguineti, *In margine alle lettere di Pietro Metastasio*, in *Il melodramma di Pietro Metastasio*, Atti del convegno internazionale di studi di Roma, 2-5 dicembre 1998, a cura di Elena Sala Di Felice e Rossana Maria Caira Lumetti, Roma, Aracne, 2001, ora in Edoardo Sanguineti, *Cultura e realtà*, a cura di Erminio Riso, Milano, Feltrinelli, 2010, pp. 95-104; la citazione a p. 101.

²⁶ Riso, *Laborintus di Edoardo Sanguineti*, cit., p. 294.

²⁷ Edoardo Sanguineti, *Prefazione a Sonetti della scuola siciliana*, a cura di Edoardo Sanguineti, Torino, Einaudi, 1965, ora con il titolo *Sonetti della Scuola siciliana*, in Edoardo Sanguineti, *Il chierico organico. Scritture e intellettuali*, a cura di Erminio Riso, Milano, Feltrinelli, 2000, pp. 25-29; la citazione a p. 25.

do, o, più modernamente, di *Sprechgesang*.²⁸ Si comprende allora meglio anche come mai questi sonetti siano composti seguendo non solo una ferrea

melodrammese

la voce appare in un articolo, Ora si canta in "librettese" ("Unità", 9 agosto 1981) di Marcello De Angelis, recensione dell'opera La figlia del Mago di Lorenzo Ferrero, libretto di Marco Ravasini, rappresentato a Montepulciano; si legge, nell'articolo: "il libretto è scritto in librettese (...)" e la musica in melodrammese, ovvero facendo la parodia del teatro d'opera classico, da Donizetti a Verdi, con sconfinamenti (ed è la parte più felice) nel genere dell'operetta, gustosa e divertente. Insomma, la partitura è costituita a numeri: introduzioni, arie, duetti, terzetti, concertati. Quindi siccome il librettese non fa comprendere di proposito niente, la vicenda si traduce in gesto":

L'opera «La figlia del Mago» al Cantiere di Montepulciano

Ora si canta in «librettese»

Notstro servizio
MONTepULCIANO — Se non fosse per l'inconfondibile passaggio, il vino buono, la relativa brevità del percorso da Firenze, Montepulciano di questi tempi si direbbe una località impregiata fra Torino e Berlino. È l'aria che si respira nel centro toscano, che per la sesta volta ospita il «Cantiere Internazionale d'Arte», già affidato alle prestigiose cure di Hans Werner Henze, suo ideatore, e ora passato per il coordinamento generale e per la direzione artistica, a Gaston Fourrier-Facio e Jan Rathen-Koenig, vale a dire a due tra i migliori elementi scaturiti poi altri nomi, tantissimi poliziotti e non (altrimenti il cantiere sarebbe?) che sovrintendono alle incombenze più diverse: traduttori, segreteria, squadra tecnica, operatori comuni, segreteria, mensa, stampa, ecc.

Questo, grosso modo, lo staff che ha permesso al Cantiere di prendere il via, già da qualche giorno, con un lavoro teatrale per bambini di nuovissimo conio scritto da Lorenzo Ferrero su libretto di Marco Ravasini: *La figlia del Mago*. Lavoro — come viene giustamente sottolineato — affidato a un autore italiano e, quel che più conta, frutto di una reale sollecitazione operativa compiuta in loco. È quest'ultimo, intanto, ha già dato due risultati considerevoli: i giovani danzatori poliziotti educati nel laboratorio d'espressione corporea di Luisa Gay e il gruppo strumentale di Montepulciano che, ispirato da Mariolo Carballo e dallo stesso instancabile Facio è confluito, nella *Figlia del Mago*, nell'orchestra del Cantiere, diretta da Koenig. Qui — a ingrossare le fila — spiccano altri elementi come gli archi fiorentini (curatore Cristiano Rossi) e quelli berlinesi. Coli che ecci spiegata la ventata danubiana (anzi «Oltre il Danubio», secondo l'etichetta che c'è dato

quest'anno il Festival) che spira sul Cantiere, mentre dalla Dora Baltea provengono i due giovanissimi autori, qui giunti con molto seguito. Una simpatica commistione linguistica, insomma.

Ma le commistioni non finiscono qui. Ce ne sono un'infinità, e abbastanza spiritose, sulla scena di questa *Figlia del Mago* dove il libretto è scritto in librettese (prendiamo un verso: «Carole maciolato, dolozanza ferdiurna, intima ambascia crudela») e la musica in melodrammese, ovvero facendo la parodia del teatro d'opera classico, da Donizetti a Verdi, con sconfinamenti (ed è la parte più felice) nel genere dell'operetta, gustosa e divertente. Insomma, la partitura è costituita a numeri: introduzioni, arie, duetti, terzetti, concertati. Quindi siccome il librettese non fa comprendere di proposito niente, la vicenda si traduce in gesto, e la *Figlia del Mago* (in pratica la storia di un amore contrastato fra Tenore e Soprano con interventi minatori del Baritone-Re, padre del Tenore, e del Bassissimo) vive.

È morto in Inghilterra «l'uomo del gong»

LONDRA — Carl Dane, l'uomo che per primo è stato raffigurato nell'atto di percuotere il celebre gong che presenta i film prodotti dalla casa cinematografica Rank Corporation, è morto a Daventry (Inghilterra) all'età di 91 anni. Nel 1964, aveva pagato mille sterline a uno scultore italiano perché scolpisse una statua che lo raffigurasse nell'atto di percuotere il gong. Di origine americana, Dane era stato decorato nel 1959 dell'ordine dell'Impero britannico per i servizi resi al mondo dello spettacolo.

di una sua indubbia ed efficace spettacolarità che troverebbe — a tratti — una sua più logica conseguenza nel balletto.

Davvero felice (parturito però si riduce lo spazio e lo spettatore ne soffre) l'idea di «svuotare» la platea dove, all'inizio — rappresentando simbolicamente il mare arriva una grande nave, in balla della tempesta, che contiene un meraviglioso uccello rosso oltre ad altri compagni di viaggio: Unicorn, Nocchiero, Tenore e Soprano. Altra bella immagine viaggia il lungo lucertolone che accompagna fedelmente i passi del Mago. Ci pare che Luisa Gay, la regista Caterina Matta e Francesco Zito (che ha disegnato le fantastiche scene e i costumi) abbiano compiuto un autentico miracolo nel far muovere e sistemare ciascun elemento. Della musica si è detto. Aggiungiamo che al gusto della citazione ottocentesca, a un certo punto nella disaccensione spunta fuori il Weber dell'op. 34. Ci scappa un delizioso *Notturmo* (secondo atto) che, insieme al concertato finale, costruito su un infantile e gradevole motivetto sfocante in un indolito boogey-boogie del serpente, è fra le pagine più riuscite dell'opera. Opera che, in fin dei conti, si propone il solo scopo di essere funzionale alle scene. E il compito è pienamente assolto da Ferrero. Di buon livello, per i tempi che corrono, la compagnia di canto con un particolare elogio per il Basso Roberto Scanduzzi. Ma anche Lauretta Pettaso (Soprano), Giovanni Mastino (Tenore) e Denis Krief (Baritone), se la sono cavata egregiamente. Pubblico folitissimo, molto entusiasta (è sempre stata la caratteristica del Cantiere e noi siamo con soddisfazione che non è venuta meno) e tanti bambini sul fatto spesso a godersi il loro spettacolo.

Marcello De Angelis

²⁸ *Ibidem*. Si guardi inoltre a quanto scrive Niva Lorenzini secondo cui «La pratica del sonetto, di quello petrarchesco in particolar modo, consente a Sanguineti di attivare un gioco di ribaltamenti e rifrazioni, citazioni parodiche e capovolgimento comico del *pathos*, facendo della scrittura poetica una forma che si dà insieme come commento critico, al fine di sabotare la letteratura con prove al massimo grado iperletterarie. In più, il rispetto dello schema metrico e ritmico delle quartine e terzine gli fornisce l'obbligo dello schema

logica interna ma anche un complesso equilibrio che permette di chiuderne, circolarmente, la lettura.

Vedremo, per ogni singolo sonetto, come i versi siano presi testualmente e sviluppati con ampiezza e come, dopo un'elaboratissima gestazione, soprattutto per quanto riguarda il primo, ogni componimento, indipendentemente dal fatto che riutilizzi citazioni provenienti da più di un libretto, sia tematicamente costruito solo su una di queste: *I due Foscari* per il primo, *Il Trovatore* per il secondo²⁹ e *Il Rigoletto* per il terzo. In tutti e tre i casi la situazione di partenza analizza un complesso rapporto fra padre o madre e figlio o figlia, rapporto che va dal contrasto fra l'amore paterno, inquinato da un sospetto di colpevolezza del figlio, e la legge, nel primo caso, al finzionale, eppur genuino, rapporto filiale nel secondo fra un giovane uomo e la donna che l'ha cresciuto come una madre dopo averlo rapito, all'esasperato e geloso amore paterno nel terzo. Non esulano da questo ambito tematico le citazioni accessorie, ma scelte con coerenza, relative alla *Traviata*, a *Simon Boccanegra* e a *Luisa Miller*.

In tutti e tre i sonetti l'io poetico è maschile, anche se il suo ruolo muta da uno all'altro, a seconda del lacerto operistico scelto come modello ispiratore: la frantumazione o pluralizzazione dell'io è qui non solo evidente, ma esibita in un gioco di rimandi che si svolge su più piani e che cercheremo di volta in volta di decifrare.

Esaminiamo il primo sonetto (che riporto, come i successivi, con la consueta ripartizione strofica, rispettando così l'originale dattiloscritto):

ho detto al cuore: o cuore, o tu che batti
come ai primi anni, e balli in batticuore,
fatto almeno tu fossi, almeno a tratti,
un tritagliaccio in stupido stupore:

chiuso, e dunque una *contrainte* che per Sanguineti, affiliato all'Oplepo, esalta invece che indebolire l'avventura della parola, sollecitando, sotto un'apparente fedeltà massima all'originale, la trasformazione e rifondazione del linguaggio e del senso proprio attraverso l'uso straniato e ricontestualizzato della fonte», Niva Lorenzini, *Sanguineti, Petrarca e i tre Sonetti verdi*, in *La pratica del commento*, a cura di Daniela Brogi, Tiziana de Rogatis e Giuseppe Marrani, Pisa, Pacini, 2015, pp. 261-269; la citazione a p. 262.

²⁹ Federico Sanguineti, nel corso di un'intervista rilasciata il 18 febbraio 2021, ha ricordato che il padre aveva composto un travestimento musicale, dal titolo *Ri-Trovatore*, al momento disperso.

cuore mi sei di padre, e così, a scatti,
e a salti, e a sbalzi, in vampe di calore
mi scappi in scoppi, e ti storci, e ti sbatti,
bello bollente in bolle di vapore:

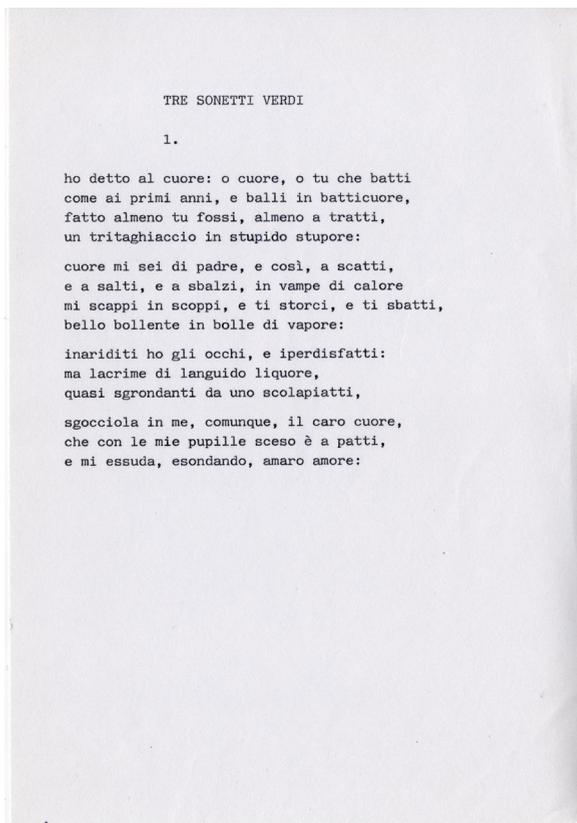
inariditi ho gli occhi, e iperdisfatti:
ma lacrime di languido liquore,
quasi sgrondanti da uno scolapiatti,

sgocciola in me, comunque, il caro cuore,
che con le mie pupille sceso è a patti,
e mi essuda, esondando, amaro amore.³⁰

Dopo una genesi tormentatissima, Sanguineti opta per costruire il sonetto interamente sulla prima delle citazioni copiate in cima al foglietto, che proviene, lo si è detto, dall'Atto I – Scena 10 de *I due Foscari*, e per la precisione dalla romanza *Oh vecchio cor, che batti*, cantata dal Doge padre di Jacopo, subito dopo la condanna del figlio all'esilio. Le riprese testuali si trovano ai vv. 1-3, 5 e 10: «ho detto al cuore: o cuore, tu *che batti / come ai primi anni*, e balli in batticuore / fatto *almeno tu fossi*, almeno a tratti,»; «*cuore mi sei di padre*, e così, a scatti,»; «ma lacrime di *languido liquore*,». Guardando al manoscritto si rileva che la scelta non solo di avere un unico modello ispiratore ma di non inserire altri lacerti testuali è giunta dopo qualche esitazione, perché al v. 3 si legge, cassato, «ah, il mio universo sei tu», che riprende la citazione dal *Rigoletto* poi inserita nel sonetto 3 e tale cassatura è probabilmente coerente con quella del v. 9 da cui scompare un riferimento riconducibile al *Rigoletto*: «vedi mia figlia, languida, gli occhi a me disfatti».

Lo stesso Sanguineti, sulla scorta di *Ancor che l'aigua per lo foco lassi* di Guido delle Colonne, ci aveva ricordato che «il motivo del miracolo d'Amore, per cui dalla neve nasce il fuoco, dal gelo il calore è inscritto nel reper-

³⁰ Sonetto a schema: ABAB ABAB, BAB ABA. Sonetto continuo, a rima alternata nella fronte e nella sirma, con inversione di rima nella sirma rispetto alla fronte e conseguente rima baciata fra le due. I > 1. / v. 2: batticuore > batticuore, / v. 3 fossi almeno fatto, > fatto almeno tu fossi, / v. 6: a salti, a sbalzi > e a salti, e a sbalzi / v. 8: vapore > vapore: / v. 10: liquore > liquore: / v. 11: sgrondanti > sgrondando / v. 12: cuore > cuore, / v. 13: è sceso a patti > sceso è a patti, / v. 14: esondante > esondando.



torio poetico tradizionale»,³¹ e quindi è ragionevole che questa casistica alluda nel sonetto a un progressivo ampliamento di questo amore da un amore filiale a un amore erotico, sancito dal passaggio freddo/caldo e confermato dall'uso, in chiusura, della polirematica «amore amaro».

Inoltre si rilevi che fra l'ultima versione manoscritta e quella dattiloscritta, delle cui differenze si dà notizia in nota, è stata apportata una significativa variante al v. 3 da «fossi almeno fatto» a «fatto almeno tu fossi»: si tratta, forse, di un'ironica citazione dall'«orazion picciola» di *Inf.*, XXVI, 119 («fatti non foste a viver come bruti»), che anticipa, con la presenza del «foco», il passaggio dal freddo della prima quartina al caldo della seconda. L'immagine del cuore che, esattamente come i dannati dell'ottava bolgia, brucia senza consumarsi è presente anche in *Vita nuova*, III, ed è

³¹ Edoardo Sanguineti, *Elementi poetici della scuola siciliana*, in Sanguineti, *Cultura e realtà*, cit., pp. 51-62; la citazione a p. 52.

stato osservato che tale fenomeno avviene senza che il cuore, che pur sarà di lì a poco «dubitosamente» mangiato, sia «cucinato» dal caldo della fiamma.³² Sanguineti, che nell'annotare la *Vita nuova* aveva mantenuto tutto il commento di questo episodio a un livello simbolico che evita qualsiasi considerazione fisica, può essere stato qui tentato a un abbassamento comico, suggerito anche dal «vasello» (v. 4) di Guido delle Colonne che «permette che l'ardore amoroso stringa il poeta, ma non lo consumi»³³ e, forse, dal terribile esempio del «bue cicilian» di *Inf.*, XVII. A testimoniare questa “tentazione” è sufficiente quanto si intravede in almeno due varianti al v. 3, entrambe scartate, collegate all'area semantica della cottura e del cuocere: «da quel caldo cotto nel tuo amore» e «almeno stracotto da caldo amore».

Guardando al v. 4 si potrebbe ipotizzare che la presenza del fuoco che non consuma abbia indotto in Sanguineti un'altra suggestione dantesca: *stupido stupore* è locuzione composta da due lemmi che non solo si susseguono in dizionari poco voluminosi ma sono anche presenti nel primo e nel terzultimo verso delle due terzine che descrivono per similitudine la sorpresa dei lussuriosi alla spiegazione di Dante in *Purg.*, XXVI, 67-72 («Non altrimenti *stupido* si turba / lo montanaro, e rimirando ammuta, / quando rozzo e salvatico s'inurba / che ciascun'ombra fece in sua paruta; / ma poi che furon di *stupore* scarche / lo qual ne li alti cuor tosto s'attuta»). Si osservi anche la perfetta simmetria con lo stesso canto dell'inferno, entrambi sono il XXVI, e la presenza del lemma *cuore*. Nella cornice dei lussuriosi, in un contesto di «peccato [...] ermafrodito», si declina il motivo di un'altra complessa paternità («quand'io odo nomar sé stesso il padre / mio e de li altri miei miglior che mai», *Purg.*, XXVI, 97-98), secondo Sanguineti «il capitolo più solenne della fortuna guinizzelliana», in possesso di uno «scandalo del nuovo» che ormai non è più tale perché se «a innocentargli l'anima [...] ci pensa “Deo criator”», Sanguineti conclude che «ad affinare la sua problematica erotica, suo lettore, suo simile, suo “frate”, ci ha pensato il suo autore».³⁴

³² Dante Alighieri, *Vita Nuova*, a cura di Donato Pirovano, in *Le Opere*, Roma, Salerno, 2015-, 8 voll., vol. I, *Vita Nuova, Rime*, a cura di Donato Pirovano e Marco Grimaldi, *Introduzione* di Enrico Malato, 2 tt., t. I, *Vita Nuova, Le rime della Vita Nuova e altre rime del tempo della Vita Nuova*, p. 90.

³³ Sanguineti, *Elementi poetici della scuola siciliana*, cit., p. 52.

³⁴ Edoardo Sanguineti, *Per forza di scrittura*, in Sanguineti, *Il chierico organico*, cit., pp.

Il passaggio al caldo è anche rafforzato ed esasperato dall'uso di *vampa*, introdotto come intensivo di *vampata*, cui Sanguineti dedica, nella *Wunderkammer*, una scheda proveniente da Gadda:

vampa / vampata

Gadda, *Postille a una analisi stilistica* (1937), in *Il tempo e le opere*, p. 103: “lessicalmente vampa e vampata si equivalgono: e, se mai, vampa è anche iterativo e può valere in prolungamento: la vampa del caminetto rallegrava il salotto: ma, il caminetto diede una vampata”,³⁵

Interessante poi l'inserimento di due oggetti della quotidianità, il «trita-ghiaccio» del v. 4, a chiudere la prima quartina, e lo «scolapiatti» del v. 11, a chiudere la prima terzina. *Tritaghiaccio* arriva alla fine di una serie di oscillazioni lessicali che esplorano le modalità per definire il freddo: da *freddo*, a *gelido* a *gelato*, mentre lo *scolapiatti* risulta un progressivo abbassamento dell'immagine dello sgocciolio del cuore che piange lacrime (ma nel v. 14 arriva a ipotizzare che si tratti di *sangue*, forse per contagio di un altro episodio infernale, quello del cuore di Enrico in *Inf.*, XII 119-20 «Colui fesse in grembo a Dio / lo cor che 'n sul Tamisi ancor si cola») con un «molle pianto», variante anch'essa scartata, del verso precedente: l'eliminazione del sangue permette di mantenere l'attenzione sull'«acqua dal core» di Rinaldo d'Aquino, sulla base della quale Sanguineti aveva potuto affermare che «introversione erotica ed estroversione patetica si dimostrano, come devono, identiche»,³⁶ affermazione qui particolarmente funzionale alla costruzione di questo nuovo, straniato *melodrammatese*.

Può essere ancora pertinente ricordare che l'inconsumabilità del cuore al calore della fiamma d'amore arriva fino a un poema che dovremo richiamare a breve, con l'*Orlando Furioso*, XXIII, 127 («Amor che m'arde il cor, fa questo vento, / mentre dibatte intorno al fuoco l'ali. / Amor con che miracolo lo fai, / che 'n fuoco il tenghi, e nol consumi mai?»), e verrà solo parzialmente conservata dalla versione Sanguineti-Ronconi, che mantiene

pp. 30-43, le citazioni alle pp. 41, 31, 42.

³⁵ ASW, V91.

³⁶ Sanguineti, *Sonetti della Scuola siciliana*, cit., p. 28. Ma per il motivo delle lacrime che sgorgano dal cuore cfr. anche Giacomo da Lentini, *Dal core mi vene*, 25-26, 167-68, cfr. *Poeti alla corte di Federico II*, a cura di Donato Pirovano, Roma, Salerno, 2020, p. 335.

invece il motivo, invertito, del «vitale umore» che, spinto dal fuoco d'amore, «fugge per quella via ch'agli occhi mena».³⁷

Poco ci può essere utile la presenza, nella *Wunderkammer*, del participio sostantivato *essudato*, con una citazione da Papini,³⁸ mentre sono significative, lo abbiamo anticipato, le due schede che Sanguineti dedica alla polirematica *amore amaro*, utilizzata in chiusura e qui riprodotta come *amaro amore*, perché introducono ai sonetti successivi dove l'amore filiale si complica con altri riferimenti.

amore amaro

amore amaro formula guittoniana (Vitale rinvia a *Tutto l'dolor*, v. 15: "Ahi, lasso, co mal vidi, amaro amore") Rustico, *Tutto lo giorno* (XLII), vv. 9- 10: "Così la pena, c'ho, mi mena e caccia, / che mi fa sofferir l'Amor e amaro" Cieco, Mambriano, II, 114, apostrofe contro coloro che dicono amaro l'amore: "E voi che contra Amor sempre arguiti, / con dir, che gli è più che la morte amaro..."; Serao, *Addio, amore*, 148: "...perché soffrite? – chiese lui con un candore non finto. – Perché l'amore è assai amaro – ella mormorò, chiudendo gli occhi, quasi quell'immensa amarezza la soverchiasse. – Quale amore? – Tutto l'amore: è assai più dell'aloè, amaro più del fiele, amaro nella vita e nella morte"; Boiardo, OI [*Orlando innamorato*], I, 12, 79: "Così quel dispietato avria solaccio, / che è tant'amaro e noi chiamiamo Amore"; *Novella del Cerbino*, in ottave (Bologna 1862), versificazione da Boccaccio, IV, 4, p. 36, lamento di Gerbino condannato a morte: "Amore amaro, o lasso! i' moro: i' m'ero / el più felice che mai fussi in terra...";

amore amaro vedi Giuseppe Betussi, nel dialogo *Il Raverta* (in *Trattati d'amore del Cinquecento*, a cura di G. Zonta, Bari 1912, pp. 138-139), dove la Baffa afferma, dinanzi all'esaltazione dell'Amore fatta dai due interlocutori maschili, il Raverta e il Domenichi: "Non so che dirmi di queste perfezioni, perché io reputo Amore cosa amarissima, e qualunque ama può dire che mille volte il dì si muoia. Credo anco ch'a gran torto vi sia aggiunta quella prima lettera 'A'; conciosiaché più tosto sia cagione del morire nostro che del viver lietamente"; dove, accanto al giuoco 'amore amaro',

³⁷ *Orlando Furioso. Un travestimento ariostesco di Edoardo Sanguineti*, a cura di Claudio Longhi, [s.l.] Il Nove, 1996, p. 249.

³⁸ ASW, E819: «*essudato* in GDLI, non è attestato l'uso figur.; Papini, *Ritratti immaginari (Un gentiluomo dimenticato)*, Op., I, p. 1040: "Ma non crediate ch'io voglia dare alle stampe gli *essudati* delle mie fatiche";».

emerge l'interpretazione a-more (con 'a' privativa); vedi Sebastiano Erizzo, *Sei giornate*, I, 1 (ed. Gigli-Nicolini, Bari 1912, p. 212): "Io ho più volte, nobilissimi signori, presa fra me medesimo non picciola ammirazione di quello che mi sovviene spesso da molti uomini avere udito, e pressoché da tutti, a dirsi per un certo costume, discorrere: che amore sovra tutte l'altre perturbazioni dell'animo sia d'infiniti e grandissimi mali cagione; e che quella passione, che da lui procede, sia più che ciascheduna altra forzevole e violenta. Onde affermano questi 'amore niente avere in sé altro che amaro', dalla vicinanza del nome, più che dalla verità, sì maligna e fiera natura apponendoglisi";³⁹

Passiamo ora al secondo sonetto:

cerco l'oblio, nel sonno, e il mio riposo,
e la calma, e una mia specie di morte,
tutta contorta: le mie membra storte
si aggruppano in un groppo odioso, ozioso:

fatalmente fetale, io più non oso
dire a te, figlio, la mia cruda sorte:
il mio silenzio è il mio lamento, e un forte
grido è il mio chiuso pianto silenzioso:

ma che dissì! io deliro, inquieto, ansioso:
perdona il genitore: e con assorto
voci io ti cullerò: dolce, amoroso,

placida pace, in ninnenanne accorte,
odi, filastroccando, io, doloroso,
ecco, a te porgo: e busso alle tue porte.⁴⁰

³⁹ ASW, A3555 e A3556.

⁴⁰ Sonetto a schema: ABBA ABBA, ABA BAB. Sonetto continuo, a rima abbracciata nella fronte e alternata nella sirma, con rima baciata fra fronte e sirma. v. 1: l'oblio nel sonno > l'oblio, nel sonno / v. 2: morte > morte, / v. 3: e le mie membra > le mie membra / v. 4: odioso e ozioso > odioso, ozioso / v. 5: così, fatale e fetale, io non oso > fatalmente fetale, io più non oso / v. 7: lamento: è un forte > lamento, e un forte / v. 8: grido il mio > grido è il mio / v. 8: silenzioso > silenzioso: / v. 11: voci ti cullerò > voci io ti cullerò / v. 13: sento, filastroccando, doloroso > odi, filastroccando, io, doloroso, / v. 14: a te porto e busso alle tue porte > a te porgo: e busso alle tue porte:

Qui il motivo ispiratore risale al *Trovatore* e in particolare al duetto fra Azucena e Manrico della parte IV, scena 3, da cui si trovano tre riprese testuali ai vv. 1, 2, 12 («cerco l'oblio, nel sonno, e il mio riposo, / 2 e la calma, e una mia specie di morte», «placida pace»), mentre ai vv. 9 e 10 si legge una citazione da *Simon Boccanegra*, dalla scena 5 del prologo con il rabbioso sfogo di Fiesco che deplora che la figlia si sia concessa a Simone («ma che dissil' io deliro, inquieto, ansioso: / perdona il genitore»).

Se il lavoro sul manoscritto appare lievemente meno tormentato, significative sono le varianti fra l'ultima versione manoscritta e il dattiloscritto: si guardi alla correzione del v. 5, che in precedenza era «così, fatale e fetale» e diventa «fatalmente fetale,». Sono questi termini usati in accoppiata «più alla Groddeck, in verità, che alla Freud»⁴¹ (l'espressione è qui riferita alla coppia *genitale/geniale*), che riprendono quanto espresso fin dallo studio su Moravia rispetto a quelle celebri «tinte da manuale che Freud ha insegnato a riconoscere attraverso l'analisi del complesso edipico, come specifiche e tipiche, anzi obiettivamente fatali, della malattia morale del mondo borghese, pervenire a vivere e sentire come un feto».⁴² Tuttavia l'immagine del feto appare anche funzionale a collegare più strettamente questo sonetto al precedente perché, riferendosi a *Amor è un desio* di Giacomo da Lentini, Sanguineti osserva che «eros si descrive come feto e rampollo di occhi e di cuore», due organi «sui quali punta la fisiologia lirica dei siciliani».⁴³

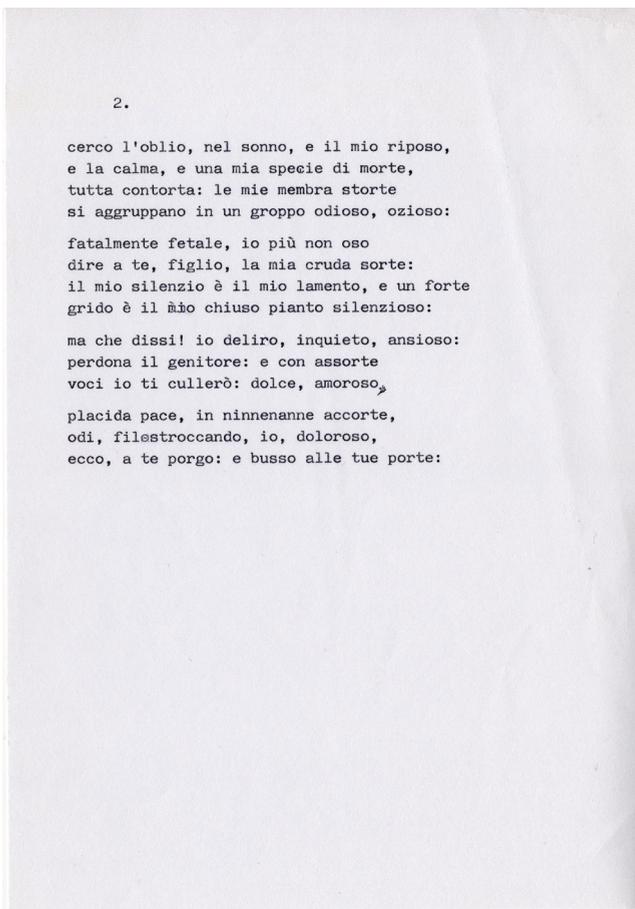
Al v. 7 la terza persona del verbo *essere* diventa una congiunzione e il verbo viene spostato al v. 8, conferendogli maggiore incisività. Di particolare rilevanza sono le oscillazioni del v. 13, che attestano un'esitazione non solo fra *sentire* e *udire*, ma anche fra la prima e la terza persona, esitazione che si è mantenuta in tutta la fase di elaborazione, fra «sento filastroccando» ad «avrà nel mio filastroccare».

L'avvicinamento invece a *sonno*, *riposo* e *morte* del v. 2 se da un lato può introdurre nuovamente un tema collegato alla paternità, con l'ironica allusione al «papà» «Shakespeare», beninteso «lo Shakespeare dei romantici, lo Shakespeare del Manzoni tragico, quel "benedetto barbaro

⁴¹ Sul rapporto, e gli slittamenti, fra Freud e Groddeck, anche dentro la *Wunderkammer*, rimando a Laura Nay, *Edoardo Sanguineti nella «labirintina prigionia» delle parole*, in Laura Nay, *Dell'io prigioniero. Pirandello, Levi, Berto, Sanguineti*, Novara, Interlinea, in c.d.s.

⁴² Edoardo Sanguineti, *Alberto Moravia*, Milano, Mursia, 1962, p. 89.

⁴³ Sanguineti, *Sonetti della Scuola siciliana*, cit., p. 27.



non privo d'ingegno”»,⁴⁴ dall'altra può apparire relitto di una polemica di retroguardia con Moravia che nel 1963 aveva definito Verdi, a differenza di Manzoni e Leopardi, «volgare», obiezione a cui Sanguineti ribatteva ricordandogli che, a differenza del bussetano, lemma con ben due schede,⁴⁵ Manzoni e Leopardi «erano due conti, qualunque fosse l'identità

⁴⁴ Sanguineti, *Il realismo di Verdi*, cit., p. 43.

⁴⁵ ASW, B2434 «bussetano / bussetano 'di Busseto', 'Verdi'; non registrato; B. Barilli, *Il paese del melodramma* (1930), p. 17: “Quel pubblico verdiano cupo e fedele che è capace nella sua passione sacrosanta di inviare lettere anonime fregiate di teschio e di pugnali incrociati a chi osasse esprimere dubbi o riserve sull'idoleggiato bussetano”; p. 20: “il genio letargico e temporalesco del bussetano scarica saette e fulmini silenziosi dai bagliori abbronzati e torridi”; G. Verdi, lett. a un amico, membro della Commissione per la creazione di un teatro a Busseto,

specifica dei lombi magnanimi da cui procedette il lombardo». ⁴⁶ Ma la polemica con Moravia, in zona Shakespeare e in particolare Amleto, risale a qualche anno più tardi e precisamente al 1974 quando Amleto, sotto la penna di Moravia, viene «trascinato sulla scena» o, meglio, sulle pagine dell'«Espresso», «a un unico fine: neutralizzare Marx, coniugato in fretta con Nietzsche, e stravolgere, prima che il principe danese, la famosa glossa intorno al mondo modificato dai filosofi, ossia dagli intellettuali». ⁴⁷

Di fronte a questa proposta Sanguineti osserva che «l'intellettuale [...] è colui che conosce il senso sociale e la funzione sociale di questo sogno, di quel divertimento, e sa impiegarli con avveduta efficacia, e sa persino smontarli, appena occorre, onde farci vedere come sono fatti dentro». ⁴⁸ Poiché questi tre sonetti sono trapunti di rimandi incrociati, conviene ricordare che tale espressione era stata usata a proposito di uno dei falsi emblemi della letteratura di intrattenimento, il già citato *Furioso*, che Sanguineti, in un notevole saggio introduttivo al poema, si proponeva di «smontare» per «far vedere com'era fatto dentro» confermando una volta per tutte che la «distanza» e lo «straniamento» sono strumenti necessari a sancire «la verità del romanzo [...] di contro all'illusione cavalleresca». ⁴⁹

Niente autorizza invece a pensare che il sintagma «cruda sorte» del v. 6 contenga un riferimento all'aria *Cruda sorte* (Atto I, scena 2) dell'*Italiana in Algeri* di Gioacchino Rossini, anche se, in questo saggio di librettese, potrebbe essere un'ipotesi da non scartare del tutto.

La locuzione *placida pace*, del v. 12, è calco latino e certo per Sangu-

1865 (*I copialettere*, p. 434): «Tu dici che i Bussetani credevano ch'io avessi la vanità di lasciar mettere il mio nome al teatro di Busseto? (...) come potranno vociare i Bussetani che io mi rendessi complice loro di una cosa secondo me mai fatta?»; G. Verdi, lett. a G. Piroli, da Busseto, 9 aprile 1860 (*Carteggi verdiani*, ed. A. Luzio, III, p. 12): «i Bussetani sono dispiacenti molto molto, perché voi non avete accettato la nomina loro»; B243; «manca al GDLI e al PF; 'di Busseto' (e, particolarmente, Giuseppe Verdi); E. Montale, *Il genio che compì il lavoro di molte vite* (1951), in *Arte, musica, società*, p. 933: «ha posto in chiari termini il supposto intrigo Verdi-Stolz e la conseguente rottura fra il bussetano e Angelo Mariani»;».

⁴⁶ Sanguineti, *Il realismo di Verdi*, cit., p. 47.

⁴⁷ Edoardo Sanguineti, *Amleto 74*, in Edoardo Sanguineti, *Giornalino 1973-1975*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 103-106; la citazione a p. 104.

⁴⁸ Ivi, pp. 104-105.

⁴⁹ Edoardo Sanguineti, *La macchina narrativa dell'Ariosto*, in Ludovico Ariosto, *L'Orlando furioso*, a cura di Marcello Turchi, Milano, Garzanti, 1974, ora in Sanguineti, *Il chierico organico*, cit., pp. 65-71; la citazione a p. 68.

neti più lucreziano (*De rerum natura*, I, 40) che virgiliano, e non solo perché probabilmente mediato, in un contesto di pessimismo materialista, attraverso la «placida notte» leopardiana, ma anche perché evoca il riposo abbandonato di Marte in grembo a Venere, in occasione del quale i romani possono sperare la pace, una pace che, tuttavia – e qui sta, come sempre la complessità della proposta sanguinetiana – si identifica con la *pax romana*. L’inserimento, nello stesso verso, del lemma «ninnananna», è invece da leggersi come un omaggio a Giacomo Debenedetti, la cui *Commemorazione del De Sanctis* è ampiamente citata nel *Realismo di Verdi* con un brano che non serve solo per riagganciarsi, sotterraneamente, al primo sonetto, dato l’esplicito riferimento al cuore ma, continuando nella lettura, ci rivela il significato della presenza di quella ninnananna nel secondo sonetto:

[Verdi] smaltì, stringendolo tra le sue mani ossute di contadino, tutto il ciarpame del mondo melodrammatico; sventrò quelle pittoresche marionette di avventurieri, galanti, zingare, trovatori senza terra, gobbi, assassini, vergini recluse, peccatrici minate dal mal sottile, e scoprì, attraverso i loro drammi fittizi e congestionati, gli accenti unici e insostituibili del cuore. Pensate a quel trovatore e a quella zingara che, d’un tratto, si trasformano in un figlio e in una madre, null’altro, e chi si ricorda più dei loro costumi sgargianti, della loro parola barocca? In un buio carcere, nell’imminenza della morte, il figlio persuade il riposo alla madre stanca, con una sublime restituzione della ninna nanna che quella gli ha cantata sulla culla.⁵⁰

Passiamo infine al terzo sonetto

il mio universo è in te, florida figlia:
tergi, ah tergi il tuo pianto disperato:
madre a me sei, sei tu la mia famiglia:
mi sei sorella, in cuore, oh me beato!

quasi sposa mi sei, mia meraviglia,
mia donna del mio sogno più sognato:
a te ti faccio l’occhiolin di triglia,
il piedino, il solletico col fiato:

⁵⁰ Giacomo Debenedetti, *Commemorazione del De Sanctis* [1990], in Giacomo Debenedetti, *Saggi critici*, seconda serie, introduzione di Walter Pedullà, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 15-28; la citazione a p. 17.

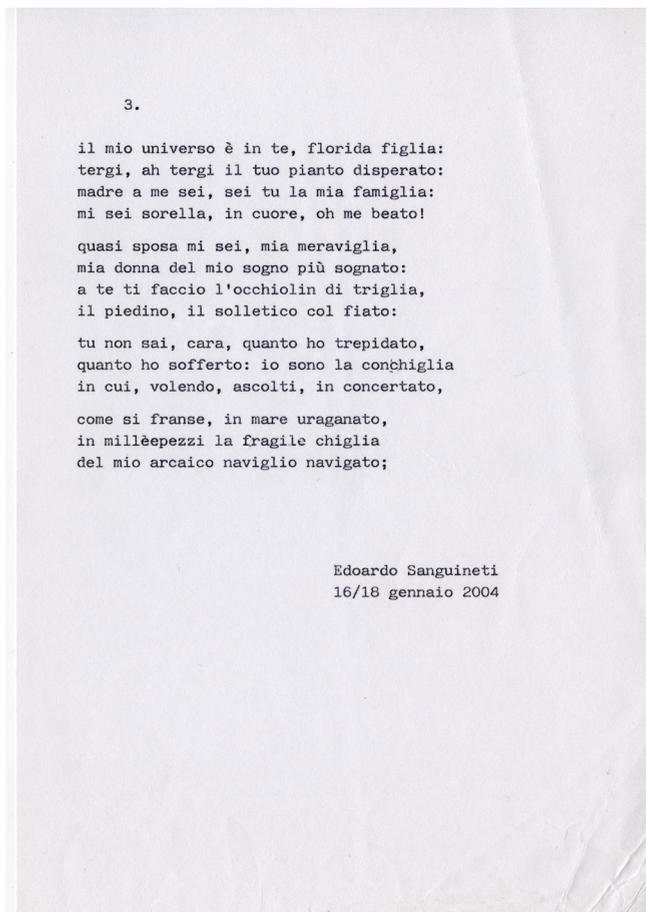
tu non sai, cara, quanto ho trepidato,
quanto ho sofferto: io sono la conchiglia
in cui, volendo, ascolti, in concertato,

come si franse, in mare uraganato,
in mille pezzi la fragile chiglia
del mio arcaico naviglio navigato:⁵¹

Il motivo ispiratore proviene dal *Rigoletto* e in particolare dal celebre dialogo fra Rigoletto e Gilda nella nona scena del primo atto, di cui si trova una sola ripresa testuale al v. 1 («*il mio universo è in te, florida figlia*»), mentre il secondo verso contiene una citazione dall'ottava scena del secondo atto de *La Traviata* («*tergi, ah tergi il tuo pianto disperato*») con le parole di Germont rivolte al figlio Alfredo e al v. 3 troviamo una ripresa, con contrasto, dell'Atto I – Scena 4 della *Luisa Miller* («madre a me sei»), ancora un padre che parla del proprio rapporto con la figlia, mentre non viene utilizzata l'ultima citazione copiata sul foglietto, dall'Atto III, scena 2.

Significative alcune varianti fra l'ultima versione manoscritta e il dattiloscritto: al v. 1 il manoscritto recita «povera figlia», mentre il dattiloscritto propone «florida figlia», e sul 2 si riscontra l'oscillazione già individuata nel sonetto precedente fra «mio» e «tuo pianto disperato», con l'ultima volontà d'autore che ripristina una precedente versione cassata nel manoscritto e sostituita da «tuo». Al v. 3, che ripristina di nuovo nel dattiloscritto una versione precedentemente ipotizzata e poi scartata, alla fine di un lungo percorso che era arrivato a suggerire «il mio rifugio», si esplicita il dativo da «mi» a «a me», con un procedimento comune in Sanguineti. Nel v. 4, con un movimento circolare, ritorna il lemma *cuore* attorno a cui si giocava tutto il primo sonetto: da «sei sorella al mio cuore» a «mi sei sorella in cuore». Il v. 9, che non presenta varianti fra l'ultima versione manoscritta e il dattiloscritto, è invece frutto di forti oscillazioni nel manoscritto, fra la

⁵¹ Sonetto a schema: ABAB ABAB, BAB BAB; Sonetto continuo, a rima alternata nella fronte e incrociata nella sirma con rima baciata fra fronte e sirma. v. 1: povera figlia > florida figlia: / v. 2: tergi, ah, tergi il mio pianto disperato: > tergi, ah tergi il tuo pianto disperato: / v. 3: madre mi sei, > madre a me sei / v. 4: sei sorella, al mio cuore, > mi sei sorella, in cuore, / v. 5: meraviglia > meraviglia, / v. 6: sognato > sognato: / v. 7: l'occholino di triglia > l'occholino di triglia / v. 8: il piedino, e il solletico > il piedino, il solletico / v. 11: concertato > concertato, / v. 14: navigato > navigato.



prima e la terza persona («quanto ho sofferto tu non sai» su cui si ipotizza un «soffrì tuo padre»).

La «conchiglia» del v. 10 è evidente ripresa della conchiglia di *Papiro*, 7: «mi riduco a conchiglia / per te, / calcarea per uso domestico) e te lo senti il vento? fff, fortissimo:»,⁵² mentre la «chiglia del mio arcaico naviglio navigato» richiama la «grande nave» a cui si approda, dopo una serie di metamorfosi, «grande bara» e «grande botte», nel *Giuoco dell'oca*. La differenza è che qui, al termine del viaggio, non si frange definitivamente solo l'io del narratore, ormai completamente pluralizzato, ma anche l'ormai fragile

⁵² Sanguineti, *Mikrokosmos*, cit., p. 241.

nave che lo trasporta. La dolorosa trasformazione del cuore (e del corpo che lo contiene) iniziata nel primo sonetto trova ora il suo compimento.

Il richiamo alla funzione rigeneratrice del legno che pervade tutto il *Giuoco* e l'ambiguità evidente del dialogo fra Rigoletto e Gilda, con il ricordo, inarrivabile e ossessivo della moglie-«angelo» e la conseguente, insidiosissima conclusione «sola or tu resti al misero... / O Dio, sii ringraziato!»⁵³ da cui è tratta la citazione che si dilata a tutto il sonetto, suggerisce a Sanguineti il motivo della *Fanciulla perseguitata*, titolo di un fondamentale volume posseduto, stando a quanto registrato nel Magazzino, in due copie,⁵⁴ e che conferisce significato diverso e più complesso anche al verso subito precedente a quello trascritto: «culto, famiglia, patria». Gilda diventa così esplicito oggetto di desiderio erotico e incompiuto e l'abbassamento comico si ottiene attraverso un ironico catalogo delle attenzioni del padre, fra le quali si segnala l'«occhiolin di triglia» che trova riscontro nella *Wunderkammer*.⁵⁵

Ma l'allusione alla «fragile chiglia» che «si frange, in mare uraganato, / in mille pezzi», potrebbe andare anche in tutt'altra direzione per chiudere, ancora una volta circolarmente, il robusto equilibrio di questi sonetti: infatti il vecchio Ulisse di cui Sanguineti discorre con Palomar in *Ricordando il futuro*, quello che, pur avendo saputo non dimenticare il ritorno, tenendo insieme «l'impronta del passato e il progetto del futuro» o, come più chiaramente Sanguineti chiosa, «vincendo le lusinghe della Regressione perché è tutto proteso verso una Restaurazione», può accadere che «un giorno, per dispetto, [...] diventi quello dell'Ultimo Viaggio»,⁵⁶ e, a di-

⁵³ *Tutti i libretti di Verdi*, cit., p. 253.

⁵⁴ *La fanciulla perseguitata*, a cura di D'Arco Silvio Avalle, Milano, Bompiani, 1977 [STUDIO ES 808.8 FANP1/2]. Per la funzione rigeneratrice del legno, si vedano le note a pp. 53-54, del saggio di Aleksandr N. Weselovskij, *La favola della fanciulla perseguitata* incluso nel volume citato.

⁵⁵ ASW, B496: «belucchiare / da 'belare'; Palazzeschi, *Due imperi*, p. 28: «non ci sono dei lupi e degli agnelli come ci avrebbero voluto far credere (...). È inutile che ci vengano intorno a belucchiare a tempo avanzato facendoci occhi da triglia morta e strappando timidamente teneri fili d'erba»;

⁵⁶ Edoardo Sanguineti, *Ricordando il futuro*, in Sanguineti, *Giornalino 1973-1975*, cit., pp. 190-193; la citazione a p. 192.

stanza di anni, torni a suscitare l'attenzione di Sanguineti per permettergli di concludere:

Per muovere alla ricerca del tempo futuro, occorre forse fare forza, secondo l'idea regolatrice del "sogno di una cosa", del resto, sopra le risorse dell'inconscio, ricorrendo alle intermittenze oniriche del cuore. È la memoria involontaria, probabilmente, quella che ci permette, anche quando sembra più disperatamente, irrimediabilmente perduto di ritrovarcelo, il nostro tempo futuro.⁵⁷

clara.allasia@unito.it

Riferimenti bibliografici

La fanciulla perseguitata, a cura di D'Arco Silvio Avalle, Milano, Bompiani, 1977.

Orlando Furioso. Un travestimento ariostesco di Edoardo Sanguineti, a cura di Claudio Longhi, [s.l.], Il Nove, 1996.

Passione cultura, dvd a uso interno prodotto da Utet-Garzanti Grandi Opere nel 2004.

Poeti alla corte di Federico II, a cura di Donato Pirovano, Roma, Salerno, 2020.

Ritratto/i di Sanguineti 1930-2010/20, numero speciale di «Sinestesie», a. XI, 2021, a cura di Clara Allasia, Lorenzo Resio, Erminio Riso, Chiara Tavella, 2021.

Tutti i libretti di Verdi, a cura di Luigi Baldacci, e una nota di Gaetano Negri, Milano, Garzanti, 1984.

Dante Alighieri, *Vita Nuova*, a cura di Donato Pirovano, in *Le Opere*, Roma, Salerno, 2015-, 8 voll., vol. I, *Vita Nuova, Rime*, a cura di Donato Pirovano e Marco Grimaldi, *Introduzione* di Enrico Malato, 2 tt., t. I, *Vita Nuova, Le rime della Vita Nuova e altre rime del tempo della Vita Nuova*.

Clara Allasia, «*La testa in tempesta*». *Edoardo Sanguineti e le distrazioni di un chierico*, Novara, Interlinea, 2017.

Sanguineti's Wunderkammer: un cantiere aperto a Torino fra letteratura,

⁵⁷ Edoardo Sanguineti, *Palomar e Ulisse*, in Sanguineti, *Il chierico organico*, cit., p. 281.

teatro, cinema, televisione e radio, in *La modernità letteraria e le declinazioni del visivo: arti, cinema, fotografia e nuove tecnologie*, Pisa, ETS, 2019, 2 voll., vol. I, pp. 287-293.

«Credere con “fermo cuor” [...] un mucchio di cose incredibili»: Arrigo Boito fra le teche della *Wunderkammer*, in *Arrigo Boito cent ans après*, Atti del Convegno di Nizza, 30 novembre 2018, a cura di Edwige Fusaro, «Loxias-Colloques», n. 17, 2020, web: <http://revel.unice.fr/symposia/actel/index.html?id=1634>.

Giuliano Bugani, “*Liberate Silvia*”. *Interviste inedite per la sua liberazione*, Imola, Bacchilega, 2005, con dvd.

Giacomo Debenedetti, *Commemorazione del De Sanctis*, in Giacomo Debenedetti, *Saggi critici*, seconda serie, introduzione di Walter Pedullà, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 15-28.

Massimo Novelli, *Sanguineti, lettere al figlio tra libri, Aldo Moro e arte*, «Il Mattino» (Napoli), 25 febbraio 2021.

Erminio Risso, *Laborintus di Edoardo Sanguineti. Testo e commento*, San Cesario di Lecce, Manni, 2020.

Prefazione a Edoardo Sanguineti, *Il gatto lupesco*, Milano, Feltrinelli, 2021, pp. I-XIV.

Edoardo Sanguineti, *Alberto Moravia*, Milano, Mursia, 1962.

Giornalino 1973-1975, Torino, Einaudi, 1976.

Postkarten, Milano, Feltrinelli, 1978.

La missione del critico, Genova, Marietti, 1987.

Il chierico organico. Scritture e intellettuali, a cura di Erminio Risso, Milano, Feltrinelli, 2000.

Memorie di un lessicomane, «l'Unità», 8 aprile 2004.

Ritratto del Novecento, a cura di Niva Lorenzini, con uno scritto di Angelo Guglielmi, Lecce, Manni, 2009.

Cultura e realtà, a cura di Erminio Risso, Milano, Feltrinelli, 2010.

Varie ed eventuali. Poesie 1995-2010, a cura di Niva Lorenzini, Milano, Feltrinelli, 2010.

Un poeta al cinema, a cura di Franco Prono e Clara Allasia, Roma, Bionanno, 2017.

Mikrokosmos. Poesie 1951-2004 [2004], a cura di Erminio Risso, Milano, Feltrinelli, 2021.

Eleonora Sartirana, *Uno scrittore allo specchio: Edoardo Sanguineti attraverso le interviste nell'archivio di Teche Rai*, «Sinestesiaonline», n. 23, a. VII, 23 maggio 2018, <http://sinestesiaonline.it/wp-content/uploads/2018/06/maggio2018-11.pdf>.

Chiara Tavella, *Il ritmo hip-hop di Sanguineti: da «Rap» alle forme d'arte "underground" nella «Wunderkammer»*, «Sinestesia», a. XVII, 2019, pp. 473-482.

Angelo Trimarco, «*Nucleari del sud*». *Il rapporto arte-poesia nel Fondo Sanguineti*, «Il Mattino» (Napoli), 4 marzo 2021.

