

# Motivi 'surrealisti' nella scrittura di Sanguineti

di Massimiliano Manganelli

Le pagine che seguono non intendono fornire una lettura sistematica della produzione di Sanguineti, ma una sorta di indagine 'a chiave' all'interno di quella produzione stessa, alla ricerca dei rapporti dialettici che la collegano con il surrealismo. Si tratta, in pratica, di 'passare a contrappelo', per usare una nota formula benjaminiana, i testi creativi di Edoardo Sanguineti seguendo alcune tematiche fondamentali, comuni alle due esperienze in esame.

Per ovvie ragioni, l'analisi privilegia le opere del periodo propriamente avanguardistico, rintracciando tuttavia alcune problematiche presenti, seppure in maniera meno evidente, anche nei testi successivi. Il surrealismo, insomma, ha funzionato come 'palinsesto' da portare alla luce.

## 1. *Sogno, inconscio, scrittura*

1.1. Il dato che, a prima vista, maggiormente avvicina Sanguineti al surrealismo, in ambito creativo, è indubbiamente quello dell'onirismo, che ne caratterizza l'intera produzione. La presenza dell'ottica onirica è, infatti, chiaramente centrale per tutto il corso dell'esperienza del poeta italiano e non viene mai meno. Dire che tale ricorso al sogno pone Sanguineti in relazione con il movimento surrealista suona del tutto improprio: l'onirismo, inteso come tecnica letteraria, non nasce certo con

\* *Presentato dall'Istituto di Scienze filosofiche e pedagogiche.*

l'avanguardia storica. Ciò che importa, invece, è appurare un uso comune dello stesso elemento, segnalando, dove necessario, le eventuali differenze. In questo senso, sarà opportuno muoversi pendolarmente tra testi teorici e creativi, dell'una e dell'altra parte, integrandoli. Sul sogno come elemento essenziale, ecco, a titolo introduttivo, il parere di Tibor Wlassics: l'onirismo è «il fondale in assoluto, si può dire, dell'opera tutta, evidente ovunque nel teatro e nella narrativa, ma chiave virtuale già del primo *Laborintus*»<sup>1</sup>. Poco più oltre, lo stesso critico parla di «onirismo genetico»<sup>2</sup>. A tale proposito, converrà citare alcuni campioni testuali, estratti da *Laborintus*.

(vivo quando dormo) lasciati vivere / lascia che la vita scorra sopra di te  
(vivo quando dormo)<sup>3</sup>

un serio sogno ma sogno per forza di vita / e ormai un sogno respinto /  
ma in masticazione ma il sogno / ma il sogno stesso era una vita / e  
masticazione e vita e produzione e sogno in cerebro meo / soltanto in  
cerebro meo dove l'orizzonte è seriamente orizzonte / il paesaggio è  
paesaggio il mundus sensibilis è mundus sensibilis / la coniunctio è  
coniunctio il coitus coitus ma ormai / in un orizzonte orizzontale per  
forza di serietà recuperare / ma ormai recuperare in me per forza di  
sogno<sup>4</sup>

Sin da questi due spezzoni dell'opera prima di Sanguineti si può azzardare qualche ipotesi. Il sogno, paradossalmente, sembra configurarsi (nel pieno rispetto della psicoanalisi) come luogo dell'autenticità: esso va inteso come strumento di espressione di qualcos'altro, cioè dell'Es, e non come spazio autonomo. Torna utile, in tal senso, la notazione dell'autore stesso, che parlando del sogno, lo definisce come la «sola forma di *fabula*, tutta praticabile, e da tutti praticata, e che è infatti vera e falsa in-

<sup>1</sup> T. Wlassics, *Edoardo Sanguineti*, in AA.VV., *Letteratura italiana. I Contemporanei*, Milano, Marzorati 1974, vol. VI, p. 1926.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 1929.

<sup>3</sup> E. Sanguineti, *Laborintus*, sez. 4, in *Segnalibro*, Milano, Feltrinelli 1982, p. 17. I testi poetici di Sanguineti vengono citati, salvo diversa indicazione, da questa edizione.

<sup>4</sup> *Ivi*, sez. 6, pp. 35-36.

sieme»<sup>5</sup>. Sanguineti si riferisce qui a *Capriccio italiano*, romanzo che si svolge tutto in una prospettiva onirica. Eccone un frammento:

Mia moglie allora aveva guardato dal terrazzo, ma per quanto si sporgesse non vedeva niente. Forse non avevano davvero suonato. Ma si sentì subito un grande rumore per le scale, e si capiva che stava arrivando molta gente. Allora tutti entrarono nel salone, e forse erano ladri, e mia moglie disse che non si dovevano svegliare i bambini. Ma quelli continuavano a fare rumore, ma i bambini, a quanto pare, non si svegliavano davvero. Io dovevo essere a letto, e mi alzo, e arrivo nel salone tutto nudo. Mia moglie faceva grandi gesti, che volevano dire che io dovevo telefonare alla polizia. E, a quanto pare, io non capivo niente<sup>6</sup>.

Si tratta del primo episodio scopertamente onirico del romanzo, sebbene in questo testo sia difficile distinguere ciò che è sogno da ciò che non lo è. Vale la pena sottolineare un dato: l'intero episodio sembra avvolto da una fitta nebbia, la percezione è distorta, l'immagine alquanto sfocata; si pensi al ricorrere di alcune espressioni di carattere dubitativo, come «forse» e «a quanto pare», che conferiscono una imprecisione voluta al racconto. Su questa linea, si può offrire un altro esempio ancora più chiaro:

E poi non eravamo come nell'acqua, ma come in un vuoto oscuro, che *adesso non so dirlo meglio*, o forse eravamo come vuote ombre, e come un po' staccati, anche, e cioè staccati come un po' dai nostri corpi, e che le nostre ombre si confondevano, in quell'acqua nera<sup>7</sup>.

La sottolineatura evidenzia un fattore fondamentale: l'esperienza onirica esiste soltanto quando viene verbalizzata, a livello della coscienza sveglia ed è, quindi, necessariamente indefinita. Ciò comporta, di conseguenza, una messa in crisi della pa-

<sup>5</sup> E. Sanguineti, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, in *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli 1978 (1ª ediz. 1965), p. 110.

<sup>6</sup> E. Sanguineti, *Capriccio italiano*, Milano, Feltrinelli 1987 (1ª ediz. 1963), pp. 16-17.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 153 (corsivo nostro).

rola, del linguaggio. La parola sanguinetiana ha uno stretto legame con il sogno, ne è veicolo, ma anche vittima. «Il sogno, che è più antico della parola, pare sconfiggerla»<sup>8</sup>.

Allora, è un po' come il teatro, se vuoi – che ci sono quelli che te li vedi – che parlano – che si muovono, che si agitano – che poi le luci si spengono, alla fine – e quelli se ne vanno tutti via – e ci resta come il silenzio, soltanto – e il buio, il vuoto – e tutto è come cancellato – perché era tutto falso, tutto finto – perché era come il sogno di un sogno, soltanto, se vuoi – che è tutta una cosa che non è niente – che non era niente, mai – niente<sup>9</sup>.

Mediante la metafora del teatro, si ripropone l'idea del sogno «vero e falso insieme»; si è detto che il dato onirico, pur nella sua illusorietà, rimanda ad una situazione reale, ovvero quella dell'Es, dell'aspetto biologico dell'esistenza. Il sogno, prima e più della parola, è vicino alle cose, si potrebbe, anzi, sostenere che *somnia sunt consequentia rerum*. «Prima viene il sogno, con tutto ciò che ad esso si aggancia, la fantasticheria, ed anche da un lato l'arte, e dall'altro il delirio: ciò che diciamo non esistente, dunque. E solo dopo viene la realtà: [...] che è invece soltanto la costruzione di un nostro pensiero maturo»<sup>10</sup>. Il sogno, dunque, prende le sembianze di una esperienza 'normale', totalmente partecipe della realtà; al massimo, per esso, si può ricorrere, come ha fatto Barilli, alla nozione di «normalità *autre*»<sup>11</sup>. Il confronto con il surrealismo, a questo punto, comincia a farsi agevole. Sogno e realtà si fanno più vicini, assumono un valore paritario. Afferma Breton: «Credo alla futura soluzione di quei due stati, in apparenza così contraddittori, che sono il sogno e la realtà, in una specie di realtà assoluta, di *surrealtà*, se così si può dire»<sup>12</sup>. Da buon freudiano, Sanguineti sa quale funzione il sogno possa

<sup>8</sup> T. Wlassics, *Edoardo Sanguineti*, cit., p. 1938.

<sup>9</sup> E. Sanguineti, *Storie naturali*, 4, Milano, Feltrinelli 1971, p. 234.

<sup>10</sup> C. Musatti, *Il sogno e la comune attività del nostro pensiero*, in AA.VV., *I linguaggi del sogno*, a cura di V. Branca, C. Ossola, S. Resnik, Firenze, Sansoni 1984, p. 14.

<sup>11</sup> Cfr. R. Barilli, *La normalità 'autre', di Sanguineti*, in «Il Verri» 7, 1963, pp. 7-15; poi in *La barriera del naturalismo*, Milano, Mursia 1964.

<sup>12</sup> A. Breton, *Manifesto del surrealismo*, in *Manifesti del surrealismo*, Torino, Einaudi 1966, p. 20.

svolgere nell'esperienza comune, nella quale esso occupa una porzione notevolissima.

Il ricorso al sogno, in ambito surrealista, è spesso molto ambiguo ed acquista un volto duplice: da un lato, c'è l'uso razionale e rivoluzionario che del sogno fa Breton, dall'altro non viene mai meno una certa aura romantica e regressiva in relazione con la pratica onirica. Questa ambiguità è rintracciabile sin dal *Manifesto* del 1924, nel quale André Breton afferma «il meraviglioso è sempre bello, qualsiasi meraviglioso è bello, anzi non c'è nient'altro di bello che il meraviglioso», ma, subito, aggiunge in nota «la cosa mirabile, nel fantastico, è che non c'è più fantastico: non c'è che la realtà»<sup>13</sup>. Sanguineti, dal canto suo, rifiuta decisamente la tentazione utopico-regressiva e del surrealismo (nonché dell'onirismo) sceglie la componente più razionale e rivoluzionaria; la sua operazione si può, quindi, definire come razionalizzazione del sogno. Le parole riportate qui di seguito possono essere interpretate come il frutto di una riflessione condotta a partire dal surrealismo: «la sfera dell'onirismo è in questo momento una zona di forte significato tattico, perché ha acquistato nella cultura occidentale un valore polemico molto energico, grazie anche al freudismo e al suo indubitabile valore eversivo»<sup>14</sup>. Il sogno è, in prima istanza, «sogno critico»<sup>15</sup>, assume una carica eversiva, non si definisce come «momento di regressione in uno stato di esistenza puramente biologica, di mera naturalità, ma luogo in cui – a livello della coscienza – si partecipa di una effettiva possibilità di esperire il reale»<sup>16</sup>.

Tuttavia, è possibile rintracciare in Sanguineti una problematicità dell'elemento del sogno; la questione ruota intorno all'utopia, al «sogno di una cosa»: «e dissi: il sogno (talvolta) è ripiegamento (ma / nell'apparenza); è (dissi) nostalgia, ma delusa nostalgia / di un futuro»<sup>17</sup>. Se ne trova una lontana eco in un arti-

<sup>13</sup> *Ivi*, pp. 20 e 21n.

<sup>14</sup> E. Sanguineti, *Intervista*, in F. Camon, *Il mestiere di poeta*, Milano, Lercici 1965, p. 236.

<sup>15</sup> E. Sanguineti, *Purgatorio de l'Inferno*, sez. 4, p. 77.

<sup>16</sup> A. La Torre, *Il linguaggio della realtà in Sanguineti*, in *Letteratura e comunicazione*, Roma, Bulzoni 1971, p. 269.

<sup>17</sup> E. Sanguineti, *Purgatorio de l'Inferno*, sez. 3, pp. 74-75. In questo senso, cfr. anche la sez. 17.

colo del 1977: «Sognare non è proibito, anzi. È cosa raccomandabile, se potesse raccomandarsi. L'importante è che i residui onirici, con la loro fantasmatica oscurità, non appestino la chiarezza del giorno reale»<sup>18</sup>. Sanguineti è, pertanto, pienamente consapevole del fatto che la materia dei sogni è sfuggente ed il suo trattamento comporta notevoli rischi. Per tale ragione, egli si pone il problema della razionalizzazione del sogno, del suo uso rivoluzionario e si preoccupa di maneggiarlo sempre con metaforiche molle<sup>19</sup>. Il «sogno critico» è, a ben vedere, anche sogno in crisi, poiché si presenta in una «situazione di irrisolta conflittualità tra una centrale spinta tensiva all'unità e alla sintesi ed uno stato presente di divisione e di atomizzazione interna»<sup>20</sup>. Se i surrealisti si sono mossi tra un'utilizzazione cosciente (e storica) del sogno ed una regressiva (con una graduale propensione verso quest'ultima), Sanguineti fa propria questa osservazione di Benjamin: «La storia del sogno è ancora da scrivere: aprire una prospettiva su di essa vorrebbe dire controbattere in modo decisivo attraverso l'illuminazione storica il pregiudizio della sua confusione con la natura. Il sognare partecipa della storia»<sup>21</sup>. È in questa direzione che, forse, va letto un testo come *Il Giuoco dell'Oca*, richiamandosi all'idea della «onirocritica sociale pratica»<sup>22</sup>.

A questo punto, si va chiarendo il termine sul quale tendono a convergere le due esperienze allo studio. L'onirismo viene utilizzato da ambedue le parti con intenti polemici e rivoluzionari, in nome di una autenticità di cui il sogno diventa portavoce. Sanguineti, per certi versi, ha cercato di dare un seguito a questa suggestiva frase di Breton, «Il poeta futuro supererà la depri-

<sup>18</sup> E. Sanguineti, *Chiaroscuro*, in *Giornalino secondo*, Torino, Einaudi 1979, p. 275.

<sup>19</sup> «Puisque je sais que l'homme moderne ne connaît le mythe que dans la forme du rêve, alors, délibérément, je prends justement cette matière grouillante d'irrationnel qu'est le rêve et je la rationalise» (E. Sanguineti, *Intervento nel Débat sur la poésie*, in «Tel Quel» 17, 1964, p. 78).

<sup>20</sup> F. Bettini, *Direzioni linguistiche e dinamismo ideologico nella poetica di 'Laborintus'*, in «Quaderni di critica» 1, 1973, p. 167.

<sup>21</sup> W. Benjamin, *Kitsch onirico*, in *Strada a senso unico*, Torino, Einaudi 1983, p. 71.

<sup>22</sup> Il concetto è enunciato da Sanguineti in *La missione del critico*, Genova, Marietti 1987, p. 202-215.

mente idea dell'irreparabile divorzio dell'azione e del sogno»<sup>23</sup>. Ma la contestazione di Sanguineti si muove, soprattutto, su un terreno razionale e quindi l'attacco deve essere portato contro il vettore primario della cultura borghese, il linguaggio. Quando si è affermato che la parola, per il poeta italiano, e si tratta naturalmente della parola letteraria, ha stretti legami con il sogno, s'intendeva che l'esperienza onirica viene assunta e trattata in chiave di operazione linguistica. La critica del sogno, che è anche critica attraverso il sogno, passa per il «trattamento del materiale verbale»; Sanguineti, insomma, fa «il palombaro nel mare dei sogni»<sup>24</sup>, che è, anzitutto, un mare di parole. Egli non si fa illusioni sul rapporto sogno-parola-cosa, alla realtà non si arriva con la letteratura: anche il sogno è mondo di inganni. Si pensi, in proposito, ai versi di *Laborintus* citati in apertura: soltanto «in cerebro meo» il mondo sembra farsi autentico, ma non lo è neanche lì, poiché è sempre «mundus sensibilis», cioè, ancora, inautentico (letteratura, verrebbe voglia di dire). Il sogno, al massimo, può funzionare come allegoria, come codice inconscio, parola da interpretare; e così come il sogno rimanda a qualcosa d'altro che è ineffabile per definizione, la parola è soltanto un segno, ma è con i segni che si fanno i conti, poiché «quelle che importano davvero, sono le parole»<sup>25</sup>.

Si può esaminare, allora, la sostanza dell'operazione linguistica condotta da Sanguineti sul sogno. Ecco un altro segmento significativo del romanzo *Capriccio italiano*, nel quale si potrebbe anche pescare a caso:

Ma c'è anche mia moglie, adesso, lì dentro il quadro di B., con tutta la

<sup>23</sup> A. Breton, *I vasi comunicanti*, in *Per conoscere André Breton e il surrealismo*, a cura di I. Margoni, Milano, Mondadori 1976, p. 521.

<sup>24</sup> E. Sanguineti, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, cit., p. 111.

<sup>25</sup> E. Sanguineti, *Storie naturali*, 4, cit., p. 203. Scrive giustamente Guido Guglielmi: «Sanguineti fa uso del linguaggio come rappresentazione, ma quello che in esso si rappresenta è un oggetto il cui solo statuto è la rappresentazione. Succede quello che avviene nell'attività onirica in cui la 'cosa', per definizione metafisica, non si lascia stringere mai perché, laddove essa appare, funziona ancora come segno di una situazione più fondamentale» (G. Guglielmi, *Worte zu finden*, in «Periodo Ipotetico» 7, 1973, p. 42).

sua pancia, e tutti ce la guardiamo, adesso, mia moglie. «Sì,» ci diciamo tutti, «che è riuscita benissimo». Gli diciamo, a B.: «Ma complimenti, davvero, complimenti». E io ci vado vicino, allora, a mia moglie che è lì dentro il quadro, e ancora me la guardo bene, io, tutto attento. «Sì,» dico poi, «che anche la sua pancia, davvero, è proprio la sua». Il quadro di B. è un quadro tanto enorme, e noi, adesso, cominciamo già a capircelo tutto<sup>26</sup>.

Da porre in rilievo, qui, non è tanto la situazione onirica vissuta dal protagonista (la scena si svolge dentro una tomba), ma il trattamento linguistico che l'autore ne compie. Laddove i surrealisti mettevano l'accento sul contenuto manifesto del sogno, sul suo versante fantastico, Sanguineti lo mette sul registro verbale. Ciò che accade nel sogno è assunto come normale, mentre la funzione di straniamento viene affidata al linguaggio adoperato, ricco di anacoluti e di sgrammaticature. È quello che Barilli ha definito «stile basso», adottato per «tener dietro al ritmo fluido e metamorfico della nostra esperienza di base»<sup>27</sup>. Per constatare la differenza che separa questo stile da quello dei surrealisti basterà pensare ai racconti di sogni in *Les vases communicants* di Breton. La sostanza dell'operazione svolta da Sanguineti, cioè la mimesi dell'esperienza onirica, passa attraverso due elementi: da un lato, l'assunzione in prima persona del sogno e, dall'altro, la sua degradazione. La grande novità di questo onirismo, e anche ciò che lo distanzia non poco dai surrealisti, è che il sogno viene detto quasi come fosse in corso, in qualità di esperienza in atto, non al risveglio; inoltre, non è il personaggio ad essere intrappolato in una situazione onirica (come, ad esempio, in Kafka), ma è lo stesso io narrante. Sanguineti, effettivamente, opera una critica del sogno attraverso di esso, ne denuncia la falsità e le mistificazioni che se ne fanno. Sul piano linguistico, si ha forse il dato più innovativo ed interessante; in opposizione a questo avevano fatto i surrealisti, egli «sottrae le situazioni oniriche e le immagini mitologiche in esse contenute alla sfera 'alta' del sacro e imprime loro una caratteristica, con-

<sup>26</sup> E. Sanguineti, *Capriccio italiano*, cit., p. 191.

<sup>27</sup> R. Barilli, *Lucentini, lo stile basso, il nuovo romanzo*, in «Il Verri» 18, 1964, p. 94; poi in *L'azione e l'estasi*, Milano, Feltrinelli 1967.

tinua degradazione»<sup>28</sup>. Tutto ciò, lo scrittore lo fa «servendosi di un lessico francamente regressivo, di un sottoparlato oniroide che si articola entro un registro deliberatamente depauperato e ristretto, in una sintassi sbalordita e deficiente»<sup>29</sup>. L'attacco, dunque, è indirizzato contro il sublime, lo stesso che inficiava le opere dei surrealisti, quello che si avverte in determinati atteggiamenti 'romantici' di Breton e compagni, nel tema dell'alchimia, ad esempio.

La critica di Sanguineti contro il sublime (che è poi anche l'altra faccia del *Kitsch*) è critica contro la borghesia; i modelli dell'avanguardia storica vengono accolti per essere criticati dall'interno, per renderli, in ultima analisi, nuovamente praticabili. 'Abbassare' l'onirismo, e, per estensione, anche il surrealismo, significa rimetterlo con i piedi per terra, cioè rivitalizzarlo.

1.2. Il sogno, come ha indicato Freud, è uno dei linguaggi attraverso cui si esprime l'inconscio. A partire da tale assunto, un chiarimento delle diverse concezioni dell'inconscio, proprie di Breton e di Sanguineti, appare indispensabile. Le differenze, a tutta prima, non appaiono estremamente evidenti, data la comune matrice freudiana dei due scrittori, tuttavia si verranno precisando nel paragrafo seguente, con l'analisi, cioè, della pratica linguistica dell'inconscio. Queste brevi osservazioni, dunque, valgono solamente in via del tutto preliminare, in attesa di ulteriore verifica.

Secondo una nota tesi psicoanalitica, largamente condivisibile, l'inconscio sarebbe stato descritto da Freud come un linguaggio, il che dà adito ad una considerazione, o meglio, ad un quesito: se Sanguineti conduce una critica del linguaggio in quanto espressione di una situazione di alienazione, non è allora possibile considerare anche l'inconscio come soggetto dell'alienazione? La risposta sembra essere decisamente affermativa e qui il poeta italiano si rivela più ortodosso (e più avveduto) dei surrealisti. Come sottolinea Margoni, l'idea dell'inconscio che ha

<sup>28</sup> L. De Maria, *Ricognizione sui testi*, in AA.VV., *Avanguardia e neoavanguardia*, a cura di G. Ferrata, Milano, Sugar 1966, p. 152.

<sup>29</sup> E. Sanguineti, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, cit., p. 111.

Breton è quella di «un 'tesoro poetico collettivo' in cui si troverebbero depositati i valori 'mitici' e 'primitivi' e 'originari', avulsi dalla storicità e non toccati dai processi di formazione»<sup>30</sup>. Per Sanguineti, invece, l'inconscio è il luogo della rimozione e della repressione, quindi tutt'altro che al riparo dalla storia e dall'alienazione. Tutto ciò ha delle precise conseguenze sul piano della prassi poetica e linguistica, da accertare attraverso l'analisi dei testi dell'una e dell'altra delle parti in questione.

1.3. Per uno studio della scrittura come 'pratica dell'inconscio', è inevitabile la scelta di *Laborintus* come testo privilegiato: si tratta, infatti, dell'opera più 'surrealista' di Sanguineti, per molteplici motivi sia tematici che di ordine formale, ma anche per non trascurabili ragioni cronologiche. L'opera prima sanguinetiana, infatti, è del 1956 e la sua elaborazione avviene quasi a ridosso, sul piano temporale, del movimento surrealista.

Tuttavia, sarà bene definire la posizione dell'autore nei confronti della pratica caratterizzante del surrealismo, cioè la scrittura automatica. Per esigenza di completezza, se ne fornisce la definizione bretoniana:

Automatismo psichico puro col quale ci si propone di esprimere, sia verbalmente, sia per iscritto, sia in qualsiasi altro modo, il funzionamento reale del pensiero<sup>31</sup>.

La scrittura automatica si serve di immagini incongruenti, di nonsensi apparenti attraverso cui si attua una contestazione del linguaggio borghese (e dell'ideologia che lo sottende). «Breton intendeva dunque attaccare i significati, non per promuovere dei non significati, [...] bensì per accedere a un sur-significato, vale a dire una parola dal significato 'numeroso', 'concreto' e 'ricco'»<sup>32</sup>. Sanguineti mostra di apprezzare questo tipo di attività dichiarando di provare, in opposizione al lacanismo, «una grossa nostalgia verso l'attività surrealista e i modelli di scrittura automa-

<sup>30</sup> I. Margoni, *Introduzione a Per conoscere André Breton e il surrealismo*, cit., p. 97.

<sup>31</sup> A. Breton, *Manifesto del surrealismo*, cit., p. 30.

<sup>32</sup> I. Margoni, *Introduzione a Per conoscere André Breton e il surrealismo*, cit., p. 47.

tica che si erano proposti in maniera più rigorosa perché rappresentavano un tentativo di esplorazione, avventura, rischio»<sup>33</sup>.

*Laborintus*, si diceva, è il testo in cui è maggiormente evidente la 'pratica dell'inconscio' ed in cui, con modalità diverse, Sanguineti porta alle estreme conseguenze l'opera di contestazione del linguaggio (e della scrittura) iniziata dai surrealisti. Per formulare in modo esatto la distinzione tra l'attività surrealista e quella sanguinetiana, ecco, a titolo di esempio, la sezione 14 di *Laborintus*:

con le quattro tonsille in fermentazione con le trombe con i cadaveri /  
con le sinagoghe devo sostituirti con le stazioni termali con i logaritmi /  
con i circhi equestri con dieci monosillabi che esprimano dolore / con  
dieci numeri brevi che esprimano perturbazioni mettere la polvere / nei  
tuoi denti le pastiglie nei tuoi tappeti aprire le mie sorgenti / dentro il  
tuo antichissimo atlante i tuoi fiori sospenderò finalmente / ai testicoli  
dei cimiteri ai divani del tuo ingegno intestinale<sup>34</sup>

Il legame con certa *imagerie* surrealista è piuttosto evidente e se ne potrebbero trovare innumerevoli esempi: «(il tempo dell'occhio che risuona nel quieto addome)»<sup>35</sup>; malgrado ciò, non ci si deve fermare a questa impressione superficiale. È vero che «la *eidolopoiesis* di Sanguineti ha l'effetto di un 'corto circuito' mentale, di un vero 'crollo dell'intelletto' bretoniano»<sup>36</sup>, ma va sottolineato che egli conduce tale operazione ad un grado di parossismo linguistico sconosciuto a gran parte dei surrealisti. L'inconscio liberato da Sanguineti non è così beneducato come quello bretoniano: la sintassi viene forzata fino a sfiorare l'afasia e la totale e irreversibile destrutturazione del codice espressivo; si vedano, in proposito, le sezioni conclusive del testo. L'inconscio, dunque, non può essere innocente, vive anch'esso (se non di più) le contraddizioni della realtà storica e le concretizza in un

<sup>33</sup> E. Sanguineti, *Il pensiero nasce sulla bocca*, intervista di A. Casalegno, in «Il Ponte» 3, 1984, pp. 99-100.

<sup>34</sup> E. Sanguineti, *Laborintus*, sez. 14, p. 31.

<sup>35</sup> *Ivi*, sez. 2, p. 14.

<sup>36</sup> T. Wlassics, *Edoardo Sanguineti*, cit., p. 1923. All'idea del «crollo dell'intelletto» possono essere associate queste espressioni tratte rispettivamente dalle sezioni 2 e 3 di *Laborintus*: «(la rottura di una personalità)»; «dopo il preliminare naufragio mentale».

linguaggio patologico. Se nella scrittura automatica, secondo l'indicazione di Margoni, si effettua un ritorno «del rimosso storico-culturale»<sup>37</sup>, Sanguineti non dimentica che tale rimosso, o meglio represso, ha un carattere formale e che il campo che si sta praticando è quello della letteratura<sup>38</sup>. Da qui scaturisce un'altra differenza: Breton si muove dichiaratamente «al di fuori di ogni preoccupazione estetica o morale»<sup>39</sup>, mentre Sanguineti si avvale di una lingua colta, mette a nudo un inconscio storicamente alienato, il quale denuncia tutti i sintomi di una deformazione professionale: è, insomma, una sorta di inconscio storico-letterario in cui si sono depositati i detriti di una cultura, e di una tradizione, in crisi. Non a caso, lo scrittore italiano metteva in evidenza la complementarità di «esaurimento storico» ed «esaurimento nervoso»<sup>40</sup>, muovendo esplicitamente da un'idea della messa in crisi del linguaggio affatto estranea al surrealismo. Il linguaggio, anche quello dell'inconscio, per Sanguineti, non può mai essere puro o innocente; il fondamento stesso della sua teoria e della sua prassi letterarie, cioè il binomio ideologia-linguaggio, è in contrasto radicale con qualsiasi purismo linguistico, da qualunque parte provenga.

Restando sempre sul versante del 'linguaggio patologico', si può rintracciare un'interessante relazione con il surrealismo. Quest'ultimo, infatti, ha sempre guardato con attenzione ai problemi della psichiatria e della patologia mentale, fino a mimare alcune esperienze di alienazione mentale. È il caso, notissimo, dei «saggi di simulazione» di alcune patologie mentali contenuti in *L'immaculée conception* di Breton ed Éluard, forse uno degli esiti migliori della pratica scrittoria dei surrealisti. I due poeti simulano la demenza precoce, quasi per fare in modo che il pensiero cosciente e 'normale' se ne appropri ed allarghi le proprie prospettive. Sanguineti si serve di tale esperienza, ma la spoglia

<sup>37</sup> I. Margoni, *Introduzione a Per conoscere André Breton e il surrealismo*, cit., p. 48.

<sup>38</sup> Per la nozione di «ritorno del represso» in letteratura, cfr. F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi 1987 (1<sup>a</sup> ediz. 1973), pp. 24-35.

<sup>39</sup> A. Breton, *Manifesto del surrealismo*, cit., p. 30.

<sup>40</sup> Cfr. E. Sanguineti, *Poesia informale?*, in «Il Verri» 3, 1961, p. 192, poi in AA.VV., *I Novissimi*, a cura di A. Giuliani, Milano, Rusconi e Paolazzi 1961.

del sovrappiù romantico che la indebolisce e ne fa uno strumento di eversione linguistica: «la pazzia è anche metafora ossia scambio / e disinganno»<sup>41</sup>. Simulare linguisticamente l'esaurimento nervoso significa denunciare una situazione che è insieme oggettiva e soggettiva. È necessario, in definitiva, assumere quotidianamente un po' di veleno per rendersene immuni, laddove il veleno è l'esaurimento storico e nervoso che si esprime attraverso un linguaggio patologico.

La scrittura automatica o, meglio, la scrittura surrealista *tout court*, ha un carattere prevalentemente metaforico, la metafora ne è il motore principale. In essa, come nella poesia di Sanguineti, si rintracciano gli elementi fondanti della metafora moderna, contraddistinta da squilibrio, sproporzione, apertura verso ciò che è eterogeneo<sup>42</sup>. Versi come questi: «(vedo i miei pesci morire sopra gli scogli delle tue ciglia)»<sup>43</sup> oppure «mio folto estuario coltivatrice di cicatrici inchiodate / chiedere la notizia delle tue monete infiammabili dei tuoi vuoti porticati»<sup>44</sup> potrebbero figurare perfettamente in quel campionario d'immagini surrealiste steso da Breton nel primo *Manifesto*, dal quale basterà estrarre questo verso dello stesso autore «sul ponte si cullava la rugiada dalla testa di gatta»<sup>45</sup>. La metafora moderna, praticata dalle avanguardie, sancisce pertanto la frattura tra parole e cose, che lo scrittore italiano ritiene essere la fonte stessa del fare letterario<sup>46</sup>. La scrittura surrealista prende atto di questo scarto e lavora su un linguaggio «orfano, tagliato fuori dal mondo, perfettamente autoriproduttivo»<sup>47</sup>; il linguaggio acquista, quindi, una propria autonomia. Un processo analogo si svolge nella poesia di *Laborintus*, ma con alcune distinzioni essenziali, giacché il linguaggio sanguinetiano possiede, come si è dimostrato, una di-

<sup>41</sup> E. Sanguineti, *Laborintus*, sez. 6, p. 20.

<sup>42</sup> Cfr. L. Gabellone, *L'oggetto surrealista*, Torino, Einaudi 1977, pp. 25-27.

<sup>43</sup> E. Sanguineti, *Laborintus*, sez. 8, p. 23.

<sup>44</sup> *Ivi*, sez. 11, p. 27.

<sup>45</sup> A. Breton, *Manifesto del surrealismo*, cit., p. 42.

<sup>46</sup> «In fondo, la letteratura è lo sviluppo coltivato e calcolato di un primo impatto infelice e problematico con le parole, la compensazione e il contraccolpo di una scoperta precoce, depositata nella coscienza, e più nell'inconscio, di uno scarto innaturale tra le parole e le cose» (E. Sanguineti, *Elogio della metafora*, in *Ghirigori*, Genova, Marietti 1988, p. 62).

<sup>47</sup> L. Gabellone, *L'oggetto surrealista*, cit., p. 16.

mensione precisamente storicizzante. Comunque, anche qui si ritrova «questo linguaggio che partorisce»<sup>48</sup>, segnato da una persistente tendenza al ricorso a figure retoriche come paronomasia, paronimia, allitterazione e da una funzione ludica tutt'altro che trascurabile; «sistematica costruzione in ferro filamentoso lamentoso»<sup>49</sup>. La lingua prolifera su se stessa, vive di una sorta di vita propria. Volendo risolvere la cosa in una *boutade*, si può dire che, se il linguaggio «partorisce», questa non è che la naturale conseguenza del fatto che «le parole fanno l'amore»<sup>50</sup>.

Attraverso lo svolgimento del discorso, si è cercato di specificare la sostanziale differenza di atteggiamento, nei riguardi dell'inconscio e della sua pratica, in Breton e in Sanguinetti. Quest'ultimo elimina definitivamente i residui romantico-lirici dell'elaborazione teorica bretoniana, ma l'obiettivo è lo stesso: la contestazione della razionalità borghese (cioè dell'ideologia) attraverso il linguaggio. A questo proposito, ecco alcuni rilievi di Gabellone. «Il principio metamorfico si mette ad agire come un meccanismo capace di generare e distruggere forme, senza rinviare a una loro finalizzazione in termini di significato. La metamorfosi è *nel linguaggio*, è il suo plasma germinativo e il suo dissolvente»<sup>51</sup>; fin qui, il discorso potrebbe valere anche per Sanguinetti, ma si veda come prosegue. «Questa forza agisce in Breton soltanto sul piano semantico, senza produrre deroghe di rilievo alle regole della lingua»<sup>52</sup>. La differenza sta tutta qui, vale a dire nella radicalizzazione e nell'abbassamento che Sanguinetti esegue nei riguardi del sogno e della scrittura.

## 2. *L'immagine e l'oggetto*

2.1. Si è detto, nel paragrafo precedente, della caratteristica metaforicità della scrittura surrealista, la quale lavora per immagini. Nella poetica del movimento francese, l'immagine ricopre

<sup>48</sup> E. Sanguinetti, *Laborintus*, sez. 10, p. 25.

<sup>49</sup> *Ivi*, sez. 1, p. 13.

<sup>50</sup> A. Breton, *Le parole senza rughe*, in *Per conoscere André Breton e il surrealismo*, cit., p. 232.

<sup>51</sup> L. Gabellone, *L'oggetto surrealista*, cit., p. 36.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

un ruolo centrale, su di essa converge la ricerca creativa dei surrealisti, poeti o pittori che siano. Nel primo *Manifesto*, Breton definisce le immagini come «i soli segnali di orientamento dello spirito»<sup>53</sup> e chiarisce il meccanismo di funzionamento dell'immagine surrealista. Essa nasce da un accostamento fortuito e non premeditato tra due realtà distanti tra loro, al fine di dar luogo ad un corto circuito: «il valore dell'immagine dipende dalla bellezza della scintilla ottenuta; è quindi funzione della differenza di potenziale tra i due conduttori»<sup>54</sup>. L'immagine surrealista è, dunque, incoerente, almeno in apparenza, è «l'effetto di una collisione fortuita e improvvisa su una scena da cui l'*artifex* è assente»<sup>55</sup>. Naturalmente, l'*artifex* è la coscienza, poiché sorgente delle immagini è l'inconscio, il quale comunica attraverso di esse.

Come campione di verifica della scrittura delle immagini di Sanguineti, si è scelto *Il Giuoco dell'Oca*, uno dei testi che maggiormente avvicinano lo scrittore italiano all'avanguardia storica. L'affinità ricercata tra i due tipi di *imagerie* sta nel procedimento di costruzione dell'immagine, nel suo carattere metaforico e incongruo. Dell'immagine Sanguineti ha fatto uso sin dai tempi di *Laborintus*, ma, nel caso del romanzo del 1967, tale utilizzazione assume una diversa accezione. Qui, il peso dell'inconscio e della 'scrittura automatica' è certamente minore; il testo è, invece, costituito dalla descrizione di una serie di immagini che si potrebbero definire, in senso lato, 'surrealiste'. Inoltre, esse non sono interne al testo, ma rappresentano un extra-testo, l'altro da sé a cui rimanda la scrittura. Viene a mancare, nel *Giuoco*, la metafora che agisce all'interno della frase, della scrittura e l'immagine diviene quasi autonoma. In tale frangente, è possibile ravvisare una differenza nel modo di comporre l'immagine: per i surrealisti essa ha un'origine psichica, cioè inconscia e soggettiva; nel testo di Sanguineti, invece, è esterna al soggetto e se di inconscio si volesse parlare, sarebbe più opportuno richiamarsi all'inconscio collettivo (al suo immaginario) e oggettivo.

Il richiamo al surrealismo, nel *Giuoco dell'Oca*, sta addirittura

<sup>53</sup> A. Breton, *Manifesto del surrealismo*, cit., p. 41.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 40.

<sup>55</sup> L. Gabellone, *L'oggetto surrealista*, cit., p. 25.

in apertura di libro, nella dedica alla moglie: «ce n'est que superpositions d'images de catalogue». La frase è una citazione desunta direttamente dal primo *Manifesto del surrealismo*: si tratta del giudizio, pesantemente negativo, che Breton ha emesso contro la forma-romanzo. Paradossalmente e ironicamente, Sanguineti adotta tale frase per definire il proprio lavoro, affrontando a viso aperto il «nulla delle descrizioni»<sup>56</sup>. Ci si accorge, leggendolo, che questo libro è veramente un catalogo, quello del museo della nostra civiltà delle immagini. Si legga, come esempio, il cap. XC.

Si prende una ragazza, una qualunque, lì a caso. Si mette la ragazza, lì di fronte a noi, nuda, seduta sopra uno sgabello di legno, con la faccia tutta in ombra, le ginocchia in piena luce, le mani sui fianchi. Si tagliano i piedi. Si butta un resto di tempio ionico, lì sopra la ragazza, a colori, con tre colonne e un architrave, con il cielo azzurro e le nuvolette bianche. L'architrave va di storto, giù dalla spalla sinistra, sotto la mammella destra. Poi salta in là, all'altezza del gomito, sopra il braccio destro. Poi si volta la ragazza di fianco, in piedi, con le braccia in alto. Si taglia la testa. Si tagliano le braccia, lì in alto. Si tagliano le cosce. Si butta uno strumento a fiato, lì sopra la pelle, alla ragazza. Si butta, per esempio, un corno inglese. La pelle della ragazza, lì di fianco, è una radura nella boscaglia, con qualche raro ciuffo d'erba, con un corno inglese<sup>57</sup>.

In questo brano, non è difficile rinvenire le peculiarità basilari dell'immagine surrealista: il principio metamorfico e il procedimento del montaggio, qualificati da un contenuto sostanzialmente erotico. È proprio sul montaggio che occorre concentrare l'attenzione; *Il Giuoco dell'Oca* è una sorta di grande *collage* di immagini appartenenti alla categoria del *déjà vu*: «Poi c'è un insieme di cose messe insieme»<sup>58</sup>. Scrive Adorno, a proposito di questo procedimento: «Si potrebbe dimostrare facilmente che la pittura propriamente surrealista opera con motivi del montaggio e che la connessione discontinua di immagini nella lirica surrealista ha carattere di montaggio. Ma queste immagini,

<sup>56</sup> A. Breton, *Manifesto del surrealismo*, cit., p. 14.

<sup>57</sup> E. Sanguineti, *Il Giuoco dell'Oca*, Milano, Feltrinelli 1967, p. 123.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 109.

come si sa, derivano, in parte letteralmente e in parte nel loro spirito, dalle illustrazioni del tardo Ottocento»<sup>59</sup>. L'analogia con la pittura di un Max Ernst o dei parasurrealisti della Pop Art non è, allora, affatto peregrina; lo stesso Sanguineti ha spesso rivendicato affinità con le altre forme artistiche, *in primis* con la pittura. La Pop Art viene da lui definita, riferendosi soprattutto all'opera di Rauschenberg, come «nipote del surrealismo»<sup>60</sup>. Inoltre, anch'egli fa uso di materiali eterogenei per la costruzione delle immagini. Nel *Giuoco dell'Oca*, che è anche un romanzo *pop*, alle illustrazioni del tardo Ottocento si è sostituito un repertorio di figure più moderno, dal fumetto (cap. LVI) ai cartelloni pubblicitari, dai rotocalchi illustrati fino al catalogo d'antiquariato del cap. LIII. Sanguineti ritaglia parti di queste immagini-segni e, con i frammenti che si trova a disposizione, ne costruisce delle altre. L'immagine, dunque, scaturisce dai brandelli di qualcos'altro: «Sono frammenti che ballano, schegge»<sup>61</sup>. L'autore diviene il collezionista dei reperti del mondo neocapitalistico, della cosiddetta 'civiltà dell'immagine', egli aderisce, in definitiva, a quel gusto per il frammento e per le rovine che contrassegna, secondo i suggerimenti di Benjamin, la modernità e, soprattutto, il surrealismo.

Come le immagini surrealiste hanno spesso una origine onirica, anche *Il Giuoco dell'Oca* ha a che fare con il sogno, ma in maniera dissimile. Manca, infatti, in questo testo, il 'meraviglioso' bretoniano; più che altro, il *Giuoco* assomiglia a un lungo incubo, in cui sembra che dietro tutto quello sfavillio di immagini vi sia soltanto il nulla, la morte. Con il romanzo, Sanguineti mette in atto una «onirocritica sociale pratica», la critica del sogno dall'interno si sposta sul piano collettivo; criticare il 'sogno sociale' significa sottoporre ad una critica la stessa società che lo produce (in questo caso, peraltro, il famoso binomio Marx-

<sup>59</sup> Th. W. Adorno, *Retrospectiva sul surrealismo*, in *Note per la letteratura 1943-1961*, Torino, Einaudi 1979, p. 98.

<sup>60</sup> E. Sanguineti, *Il surrealismo ha scoperto il kitsch*, intervista di A. Tabucchi, in «Quaderni portoghesi» 3, 1978, p. 148. Sul rapporto tra Sanguineti e la Pop Art, cfr. anche *Poesia e società. Incontri a scuola con Edoardo Sanguineti*, a cura di G. Chiumento, Salerno, Palladio 1976, pp. 71-73 e G. Celati, *Il racconto di superficie*, in «Il Verri» 1, 1973, p. 98.

<sup>61</sup> E. Sanguineti, *Il Giuoco dell'Oca*, cit., p. 16.

Freud, tanto caro ai surrealisti, funziona egregiamente, soprattutto nella prospettiva di un suo superamento). I surrealisti, attraverso l'immagine incongrua, aggredivano la razionalità borghese; Sanguineti, invece, tale razionalità la contesta descrivendo l'immaginario che il mondo del capitalismo genera. Il sogno, in questo caso, funge da «rivelatore negativo di una realtà negativa»<sup>62</sup>.

Tuttavia, poiché «proteggersi dalle immagini è impossibile»<sup>63</sup>, Sanguineti le vanifica esponendole nel suo museo personale. Se Breton passeggiava nel *marché aux puces*, che è luogo decisamente regressivo<sup>64</sup>, lo scrittore italiano si muove in un museo, edificio marinettianamente cimiteriale, luogo della neutralizzazione estetica. Tale condizione mortuaria è ribadita dallo *status* dello stesso io narrante:

Ci sono io, per intanto. Sto dentro la mia grande bara. Sono al buio, chiuso. Le voci che si sentono di fuori, che arrivano qui, che parlano di me, a me, sono le voci dei visitatori. Con la faccia girata tutta da una parte, con tanta fatica, ne vedo qualcuno, lì dei visitatori, da una fessura del legno, tra un'asse e l'altra della parete, che mi passa davanti, che si ferma. Poi qualcuno mette anche l'occhio, lì nella fessura, e si vede che non ci vede niente<sup>65</sup>.

Il museo, è noto, equivale all'altra faccia del mercato; e se il museo-*Giuoco dell'Oca* ha le fattezze di un percorso labirintico, «il labirinto è la via giusta per chi arriverà, in ogni caso, sempre troppo presto alla meta. E questa meta è il mercato»<sup>66</sup>. Quindi, anche la scrittura di Sanguineti, come quella dei surrealisti, rimanda ad un extra-testo, cioè all'immagine, che, a sua volta, è segno di qualcosa d'altro ancora. *Il Giuoco dell'Oca* prende, conseguentemente, una valenza allegorica, il che può indurre a con-

<sup>62</sup> A. Bouissy, P. Renucci, *Le innovazioni nella prosa narrativa italiana del Novecento*, in AA.VV., *Innovazioni tematiche espressive e linguistiche della letteratura italiana del Novecento*, a cura di V. Branca, R. Clements, C. De Michelis, S. Di Scala, O. Ragusa, M. Ricciardelli, Firenze, Olschki 1976, p. 141.

<sup>63</sup> E. Sanguineti, *Scartabello*, sez. 27, p. 309.

<sup>64</sup> Cfr. L. Gabellone, *L'oggetto surrealista*, cit., pp. 75-77.

<sup>65</sup> E. Sanguineti, *Il Giuoco dell'Oca*, cit., p. 9.

<sup>66</sup> W. Benjamin, *Parco centrale*, in *Angelus Novus*, Torino, Einaudi 1982 (1ª ediz. 1962), p. 135.

siderarlo come la realizzazione in sede creativa delle proposte contenute in *Per una letteratura della crudeltà*, che, non a caso, è dello stesso anno 1967: «Una letteratura della crudeltà [...] opera consapevolmente – cinicamente – per allegorie»<sup>67</sup>. Qui si rivela la maggiore scaltrezza di Sanguineti, rispetto ai surrealisti, nei confronti del rapporto tra produzione estetica e società nella modernità.

2.2. Sanguineti, come i surrealisti (e non solo loro), ha scelto di osservare la propria epoca con lo 'sguardo archeologico', con il gusto del collezionista, quello che, secondo quanto nota Celati, si manifesta attraverso la metafora dell'eidatismo<sup>68</sup>. In questo interesse per l'oggetto, per la rovina, lo scrittore italiano si avvicina moltissimo al surrealismo, il quale, avverte Benjamin, «ha liberato lo sguardo»<sup>69</sup> sulle rovine della borghesia. Gli oggetti, i «frammenti che ballano» sono «avanzi di un mondo di sogno»<sup>70</sup> che finisce: «in me, rompersi sento immagini di sogno, sento / contrastate immagini»<sup>71</sup>. E l'operazione che Sanguineti conduce sull'oggetto è una decontestualizzazione. «La decontestualizzazione dell'oggetto e la sua iscrizione in un altro contesto sono i termini della più elementare operazione surrealista sui materiali culturali esistenti»<sup>72</sup>; queste considerazioni di Gabellone valgono certamente anche per un testo come *Il Giuoco dell'Oca*, per il modo in cui le immagini e i segni vi vengono trattati. Alla decontestualizzazione segue la rifunzionalizzazione: l'oggetto surrealista «è un oggetto *spaesato*, cioè un oggetto liberato della cornice in cui si è soliti vederlo, di cui ci si serve per usi diversi da quelli

<sup>67</sup> E. Sanguineti, *Per una letteratura della crudeltà*, in «Quindici» 1, 1967, p. 1, ora in *Ideologia e linguaggio*, cit. Tale consapevolezza allegorica viene dichiarata nella presentazione di una mostra, nel 1963: «non si tratta, insomma, di deformare il veduto nel senso dell'incontaminato, ma di informare di significati l'abecedario ottico delle cose che si offrono, degli oggetti del vissuto» (E. Sanguineti, *Per una nuova figurazione*, in «Il Verri» 12, 1963, p. 99).

<sup>68</sup> Cfr. G. Celati, *Il bazar archeologico*, in *Finzioni occidentali*, Torino, Einaudi 1986 (1ª ediz. 1975), p. 199.

<sup>69</sup> W. Benjamin, *Parigi. La capitale del XIX secolo*, in *Angelus Novus*, cit., p. 160.

<sup>70</sup> *Ibidem*.

<sup>71</sup> E. Sanguineti, *Purgatorio de l'Inferno*, sez. 4, pp. 76-77.

<sup>72</sup> L. Gabellone, *L'oggetto surrealista*, cit., p. 22.

a cui era destinato o di cui non si conosce l'uso»<sup>73</sup>. Questa «volontà d'oggettivazione»<sup>74</sup> dell'attività onirica, e quindi inconscia, si propone di «spaesare la sensazione»<sup>75</sup>; è lo stesso Sanguineti a notare che tale spaesamento si configura «come punto di partenza per una decifrazione del mondo industriale, della modernità»<sup>76</sup>. L'uso 'straniante' dell'oggetto diviene perciò testimonianza critica della mancanza di naturalezza della condizione moderna: «il surrealismo ha percepito le relazioni psichiche, psicosociali (non in senso individuale, ma in senso sociale, appunto) che si instaurano tra uomo e mondo industriale»<sup>77</sup>. Vale la pena di ricordare, *en passant*, che all'origine di questa interpretazione c'è una fonte comune con i surrealisti, il Lautréamont del celebre «incontro fortuito su un tavolo di anatomia tra una macchina da cucire e un ombrello».

Una volta definito il legame forte che mette in contatto l'esperienza sanguinetiana con quella dell'avanguardia storica, occorre rintracciare nei testi questo lavoro sull'oggetto. Gli scritti che meglio funzionano come saggi di verifica sono, da un lato, *T.A.T.* e, dall'altro, ancora una volta, *Il Giuoco dell'Oca*, testi che, peraltro, sono quasi coevi. Nel romanzo, la rifunzionalizzazione dell'oggetto è attiva attraverso la tecnica del montaggio delle immagini descritte. La parola, a volte anche la parola letteraria (intesa come citazione), il segno verbale e grafico vengono manipolati alla stessa stregua degli oggetti. Tale utilizzazione del segno (di qualunque provenienza esso sia) come oggetto, percorre l'intero *Giuoco* (cfr., per esempio, il cap. LXXVIII), ma la si può riscontrare anche in altri testi, da *Laborintus* a *Capriccio italiano* (cfr. cap. LXXXII), fino al già citato *T.A.T.*. In questo

<sup>73</sup> M. Nadeau, *Storia e antologia del surrealismo*, Milano, Mondadori 1980 (1ª ediz. 1972), p. 138.

<sup>74</sup> A. Breton, *Crisi dell'oggetto*, in *Per conoscere André Breton e il surrealismo*, cit., p. 595.

<sup>75</sup> A. Breton, *Situazione surrealista dell'oggetto*, in *Manifesti del surrealismo*, cit., p. 194.

<sup>76</sup> E. Sanguineti, *Cultura e scrittura delle avanguardie*, in AA.VV., *Insegnare il 900*, a cura di M. Mancini, M. Marchi, D. Marinari, Milano, Franco Angeli 1983, p. 55.

<sup>77</sup> E. Sanguineti, *Il surrealismo ha scoperto il kitsch*, cit., p. 147.

breve testo poetico, il lavoro sull'oggetto è particolarmente sviluppato; si veda, a tale proposito, la sez. 6:

scrivo: «così»; (così): scrivo: CO (sopra, prima); e poi: SÌ (sotto, dopo); / (così: CO / SÌ); e poi scrivo (ma la *b* è guasta): «boules de lampe torche» (ma / la *s* è trafitta dalla caduta di una piccola sfera colorata, che precipita giù, / sopra una piccola sfera galleggiante: giù, da una bocca di porco): e tanti cerchi / si allargano, allora; giù, concentrici; come in uno stagno blu (se ci precipitano / le piccole pietre, dentro, giù); (le piccole sfere): (così)<sup>78</sup>:

La scrittura, dunque, è stata investita dalla «volontà di oggettivazione», si è resa quasi autonoma dallo scrivente: questo era, più o meno, il programma degli stessi autori surrealisti. L'uso molto frequente della citazione, da parte di Sanguineti, è certamente riconducibile a questa tecnica. Il lacerto testuale funziona come il ritaglio di Max Ernst o come il *poème-objet* di Breton; in *Laborintus*, ad esempio, Alfredo Giuliani individuava nell'impiego del francese un omaggio al surrealismo, ma, in quel testo, di citazioni piuttosto eterogenee Sanguineti faceva largo uso<sup>79</sup>. La citazione è un frammento nel *bricolage* testuale, un detrito che viene 'montato' insieme ad altri oggetti ed a cui viene attribuita una nuova finalità.

Nel trattamento dell'oggetto (e del linguaggio) sopra descritto è attiva una notevole intenzionalità ludica: manipolare gli elementi, siano essi segni verbali o immagini extra-testuali, è anche giocare. Una tendenza al gioco è riscontrabile sia nella produzione surrealista che in quella di Sanguineti; eccone due testimonianze. «Se c'è, nel surrealismo, una forma d'attività la cui persistenza ha avuto il dono d'eccitare l'astio degli imbecilli, è proprio l'attività di gioco»<sup>80</sup>. «La letteratura si fonda sopra una sorta di normalizzazione e regolamentazione del giuoco»<sup>81</sup>. Un discorso

<sup>78</sup> E. Sanguineti, *T.A.T.*, sez. 6, p. 101.

<sup>79</sup> Cfr. A. Giuliani, *Laborintus*, in «Il Verri» 2, 1957, p. 78; poi in *Immagini e maniere*, Milano, Feltrinelli 1965.

<sup>80</sup> A. Breton, *Uno nell'altro*, in *Per conoscere André Breton e il surrealismo*, cit., p. 724.

<sup>81</sup> E. Sanguineti, *Un giuoco sociale*, in «Alfabeta» 69, 1985, p. v. Il testo si legge ora in AA.VV., *Gruppo '93*, a cura di F. Bettini e F. Muzzioli, Lecce, Manni 1990.

sul gioco in ambito avanguardistico richiederebbe una trattazione ben più ampia, qui sarà soltanto il caso di sottolineare due aspetti comuni. Da un lato, l'indubitabile significato sociale che una energica disposizione ludica riveste: attraverso il gioco parla l'inconscio, viene liberato il desiderio, si produce, cioè, piacere; prende forma, così, un ritorno del represso sociale. Il gioco sottrae, almeno momentaneamente, l'io all'alienazione del mondo capitalistico, elude il borghese 'principio di realtà'. L'attività ludica non è praticata solamente come strategia di contestazione e di provocazione (anche nei riguardi della stessa letteratura, nella sua istituzionalità), ma è anche momento di resistenza nei confronti della realtà storica<sup>82</sup>. Dall'altro lato, c'è un diffuso appello al caso: l'*hasard objectif* che agiva nella scrittura automatica e nel *cadavre exquis* viene regolamentato, appunto, da Sanguineti nel *Giuoco dell'Oca* con i tratti dei dadi. Occorre, però, una precisazione: nei testi dell'avanguardia storica, l'obiettivo della casualità era puntato più che altro sull'atto di scrittura, sulla combinazione delle circostanze; nel testo sanguinetiano, invece, l'accento è spostato sulla fruizione del testo, sul suo carattere pubblico. Sanguineti gioca, ma è ben conscio della funzionalità sociale, e quindi politica, del proprio agire: «nessun giuoco linguistico può spiegare un giuoco sociale, ma [...] solo il giuoco sociale può spiegare i giuochi linguistici»<sup>83</sup>.

2.3. Il culto dell'oggetto conduce necessariamente al collezionismo ed alla catalogazione; si è già detto, del resto, che *Il Giuoco dell'Oca* è una sorta di catalogo di una collezione, quella del *Kitsch* contemporaneo, la cui scoperta va attribuita proprio ai surrealisti. Questa tendenza alla tassonomia è tipica del movimento surrealista ed è complementare ad un'altra attività specifica di quella avanguardia, il *bricolage*. Sono elementi che si ritrovano, intatti, nella scrittura di Sanguineti. In essa, infatti, si intravedono le fattezze del *bricoleur* delineate da Lévi-Strauss: il *bricoleur* si serve di materiali finiti, «il suo universo strumentale è

<sup>82</sup> Cfr. N. Lorenzini, *Scartabellando Sanguineti: anatomia di una scrittura 'mise à nu'*, in «Il Verri» 26-27, 1982, pp. 98-99.

<sup>83</sup> E. Sanguineti, *Un giuoco sociale*, cit., p. v.

chiuso»<sup>84</sup> e, inoltre, «opera mediante segni»<sup>85</sup>. Scrive Sanguineti in proposito: «l'uomo di lettere è l'uomo del *bricolage* con gli *elementa*, alle prese proprio, e sempre, con quel giuoco elementare per cui gli *elementa* letterali sono assunti come *elementa mundi*»<sup>86</sup> (da qui trae origine, peraltro, il grande interesse mostrato, a più riprese, da Sanguineti nei confronti di uno scrittore anomalo come Michel Leiris). Il testo sanguinetiano, come l'immagine surrealista, è costruito con la tecnica del *bricolage*, il quale presuppone una classificazione; di tale vocazione tassonomica, condivisa anche dai surrealisti, si era accorto Barilli nella sua lettura de *Il Giuoco dell'Oca*: «c'è un'accumulazione, un'*assemblage* che tenta di rendere il senso della ricchezza inesauribile del mondo»<sup>87</sup>. A titolo di verifica di questa tendenza ad una organizzazione tassonomica delle cose (si tratta, naturalmente, di una classificazione eteroclita), si possono leggere le sezioni 1, 9 e 10 di *Purgatorio de l'Inferno*; si veda quest'ultima.

questo è il gatto con gli stivali, questa è la pace di Barcellona / fra Carlo V e Clemente VII, è la locomotiva, è il pesco / fiorito, è il cavalluccio marino: ma se volti il foglio, Alessandro / ci vedi il denaro: [...] / e questo è il denaro, / e questi sono i generali con le loro mitragliatrici, e sono i cimiteri / con le loro tombe, e sono le casse di risparmio con le loro cassette / di sicurezza, e sono i libri di storia con le loro storie: / ma se volti il foglio, Alessandro, non ci vedi niente<sup>88</sup>:

Dietro l'oggetto di Sanguineti c'è il denaro; dotato di una esercitata coscienza allegorica, egli, da buon marxista, sa che catalogare vuol dire, in ultima analisi, prezzare. La scrittura, dunque, è catalogazione, perciò il dizionario è «il presupposto dell'agire moderno»<sup>89</sup> e, di conseguenza, anche della prassi dell'avanguardia.

<sup>84</sup> C. Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio*, Milano, Il Saggiatore 1976 (1ª ediz. 1964), p. 30.

<sup>85</sup> *Ivi*, p. 32.

<sup>86</sup> E. Sanguineti, *Il complesso di Cratilo*, in *La missione del critico*, cit., p. 225.

<sup>87</sup> R. Barilli, *Romanzi di tre 'Novissimi'*, in *L'azione e l'estasi*, cit., p. 168.

<sup>88</sup> E. Sanguineti, *Purgatorio de l'Inferno*, sez. 10, p. 83. Cfr. anche la sez. 13 di *Cataletto*.

<sup>89</sup> E. Sanguineti, *Il complesso di Cratilo*, cit., p. 221.

Come si è cercato di provare, è nel rapporto con l'oggetto (e con l'immagine) che la scrittura sanguinetiana tocca uno dei momenti di maggiore contiguità con quanto realizzato da Breton e compagni. Per concludere, e come ulteriore riprova, si può leggere la sez. 39 di *Stracciafoglio*, che ha tutta l'aria di una dichiarazione di poetica.

con un progetto di inventario globale, ci sono nato, si può dire, io: (e questo / spiega, insieme, e insidia, e inficia, il mio sentimento della totalità): mi vedo, / vedi, il mondo, quindi, come un catalogo permanente, anche, e un'esposizione permanente / di sé stesso, moltiplicato per esempi e eventi: (da classificare): (da ordinare / e riordinare): (e da modificare): è un polimorfo, l'universo, perverso<sup>90</sup>:

### 3. *La crudeltà: per una letteratura del corpo*

Come corollario di questa lettura, si può volgere lo sguardo verso una parte della elaborazione teorica ed operativa di Sanguineti i cui esiti conducono abbastanza lontano dal surrealismo, ma che prende le proprie mosse da una di quelle frange cosiddette 'eretiche' rispetto all'ortodossia bretoniana. Ci si riferisce, nella fattispecie, ad Antonin Artaud; il nome non sembri fortuito, i contatti sono, soprattutto sul piano della elaborazione teorica, dichiarati. L'intento sarà, dunque, quello di mostrare come la 'pratica del basso' si configuri quale messa in opera delle indicazioni contenute nello scritto *Per una letteratura della crudeltà*.

L'assunto fondamentale, contenuto in quel testo del 1967, è il seguente:

La letteratura non può metterci in rapporto (e in causa) con le cose stesse (con la vita, come si diceva una volta, e come diceva ancora Artaud) – per chi si interessi ancora a questo genere di cose – se non in quanto proponga *idee che hanno la forza della fame*, precisamente<sup>91</sup>.

In altre parole, Sanguineti sa bene che la liberazione del Desiderio non può essere il motore dell'azione rivoluzionaria, come

<sup>90</sup> E. Sanguineti, *Stracciafoglio*, sez. 39, p. 270.

<sup>91</sup> E. Sanguineti, *Per una letteratura della crudeltà*, cit., p. 1 (corsivo nostro).

credeva Breton, ma che questa, piuttosto, va fondata sulla Necessità, sulla liberazione da essa. Per tale ragione, egli fa ricorso alle «idee che hanno la forza della fame» e, per conseguenza, al tema del corpo, non quale entità organica avulsa dalla storia, ma come corpo dentro la storia, i cui bisogni possono assumere una dimensione rivoluzionaria. L'individuo è prima di tutto corpo ed è da questo postulato che muove Sanguineti. Tale tematica è una costante nella sua produzione, anzi ne è uno dei nuclei propulsivi<sup>92</sup>, tanto che a volerne dare qualche esempio ci si trova con l'imbarazzo della scelta. Si legga la sez. 45 di *Reisebilder*.

il corpo morto, di un viola così cattivo, che io mi porto dietro con tanto sforzo, / dentro un tappezzato corridoio cieco: (dentro la lunga casa di corso Matteotti, / mi pare, ancora): fasciato con stracci e con asciugamani bagnati / (complici, in qualche modo, i miei cognati, per questa deposizione assai apocrifia, / che interessa vasche di rame e di stagno): (e interessa agenti segreti, / magari, e simile marmaglia che mi sorveglia): (e si è staccato / un mezzo piede, per terra, impacchettato e putrefatto, strada facendo, / in sogno: che è un grosso pezzo di grasso sapone grezzo, poi): (e non so più / dove nascondarlo, e come, se non mi aiuti anche tu): io te lo racconto adesso / che l'ho capito, appena, subito: (e puoi capirmi): questo è il mio corpo<sup>93</sup>:

Tuttavia, il testo in cui il tema del corpo assurge al rango di protagonista è, senza ombra di dubbio, *Storie naturali*. In questi quattro «materiali per una messinscena», il corpo, facendosi parola, diviene il vero, unico ed incontrastato protagonista; correttamente, riferendosi al teatro di Sanguineti, De Meijer ha parlato di «messinscena del corpo»<sup>94</sup>. Per assodare quanto detto, basterà citare questi due brevi estratti.

U Perché quando uno dice: «Io» – appunto – che cosa ti pensi che pensa, in fondo? – Nemmeno lo sa, quello che pensa, veramente. – E invece,

<sup>92</sup> Si veda quanto afferma Sanguineti in un'intervista: «una delle cose che mi appassionano di più è la storia del corpo, questo esser carne. È un tema ideologico molto importante che ha conseguenze linguistiche» (E. Sanguineti, *Il pensiero nasce sulla bocca*, cit., p. 101).

<sup>93</sup> E. Sanguineti, *Reisebilder*, sez. 45, p. 149.

<sup>94</sup> Cfr. P. De Meijer, *Messinscena del corpo*, in «Inventario» 5-6, 1982, pp. 203-228.

dice queste cose qui, proprio, prima di tutto – perché dice i piedi, dice tante dita – e poi dice la fronte, le cosce, l'ombelico – non so – dice le ginocchia, le ascelle – no?

UL Già, perché non è grosso, allora, il corpo? – Per me, c'è soltanto il corpo, che è grosso davvero – che è una grossa parola – il corpo. – Prova un po' a giustificartelo tutto, se ci riesci – e poi, vedi. – Quanti pezzi che ci ha, che ti fanno te<sup>95</sup>!

Il corpo, come si è visto, viene spesso rappresentato non nella sua interezza, ma nel dolore, nella sua frantumazione. Tutto il sangue che corre in un testo come *Capriccio italiano* può rimandare all'idea della crudeltà, alla lacerazione dell'io, che, per un materialista, è lacerazione del corpo (si vedano, per esempio, i capp. VII e XXVII). La crudeltà si sperimenta, prima di tutto, sul corpo, cioè sulla parola che si fa corpo; il linguaggio si prospetta, perciò, come «sostituzione metaforica del corpo»<sup>96</sup>. Come giustamente osserva Patrizi, «Sanguineti può affermare la parola come matrice di realtà quando essa apprende l'impossibilità di dire altro che il dato corporeo. Ed allora sfruttando la sua possibilità di sottrarsi alla condizione alienante che sembra distruggere i corpi (cioè al buio), la parola racconta come i corpi esistono e soffrono»<sup>97</sup>. Non è difficile scoprire che cosa quel buio stia a significare: «Si vive, insomma, se questa è una vita, come in una tomba dimenticata, fatta di buio»<sup>98</sup>. Il buio è, fuor di metafora, la morte, idea alla quale il tema del corpo rimanda in continuazione<sup>99</sup>. Da qui, peraltro, deriva quella sorta di disposizione testamentaria che da sempre anima la scrittura sanguinetiana, realizzata compiutamente in *Novissimum Testamentum*.

<sup>95</sup> E. Sanguineti, *Storie naturali*, cit., 3, p. 143 e 4, pp. 220-221.

<sup>96</sup> F. Bettini, *Materialità del segno e rifiuto del 'genere' nella scrittura teatrale di Sanguineti*, in «Allegoria» 5, 1990, p. 80.

<sup>97</sup> G. Patrizi, *Il corpo e la parola nelle 'Storie naturali'*, in «Periodo Ipotetico» 6, 1972, p. 22.

<sup>98</sup> E. Sanguineti, *Il Giuoco dell'Oca*, cit., p. 14.

<sup>99</sup> «Sanguineti ha sempre avuto un rapporto complesso e difficile con il proprio corpo, ma questa difficoltà sottintendeva semplicemente (e ne era anzi complementare, per altro verso) il rapporto complesso e difficile con l'idea della morte, del nostro dover un giorno morire» (C. Ruggiero, *L'ultimo Sanguineti*, in «Problemi» 60, 1981, p. 89).

È dal corpo, insomma, che traggono origine le «idee che hanno la forza della fame», su di esso quotidianamente si sperimenta il reale (per questa ragione, esso è storicizzato). È facile intendere, a questo punto, come una letteratura della crudeltà, e del corpo, possa essere «lo spazio sperimentale dove si decide la dialettica, come si ama dire oggi, delle parole e delle cose»<sup>100</sup>. Diceva Artaud che «Lo sforzo è crudeltà, l'esistenza attraverso lo sforzo è crudeltà»<sup>101</sup>: Sanguineti ha compreso che la crudeltà, purché fondata su basi materialistiche, è l'unico modo per rimettere in contatto letteratura e realtà. Stando a quanto scrive Sollers, Artaud avrebbe esercitato una «sperimentazione organica del pensiero scritto»<sup>102</sup>. La medesima formula, sia pure rovesciata, può funzionare anche per Sanguineti, il quale pratica, nella scrittura, il fisico e l'organico. E così, la scrittura diviene il luogo della rappresentazione, parafrasando Baudelaire, di *un homme mis à nu*:

mi infilo in bocca una mia mano, / scendo nella mia gola più profonda, con il braccio, e avanti, e sotto, sempre più / dentro, giù, passe-passe di passe-partout, finché mi afferro infine, lì in fondo fino / al fondo, con il mio dito (che mi è l'indice mio), l'anello del mio elastico sfintere: / e tiro forte, è fatta; mi rovescio le viscere, e mi sembra la scuoiatura del coniglio, / forse; e grido, su dall'ano, ma piano: venite qui, e vedete: è questo l'uomo nudo, / il vivo e il vero, se lo prendi nell'intimo dell'imo (servito al naturale)<sup>103</sup>:

#### 4. Alcune osservazioni finali

In sede di conclusione, è possibile delineare due 'tendenze' generali che avvicinano la produzione sanguinetiana alla poetica surrealista. La prima di esse è una precisa attitudine comune nei confronti del fenomeno avanguardia: si tratta di una sorta di proposito 'neofigurativo' implicito. Sanguineti e Breton, con le

<sup>100</sup> E. Sanguineti, *Per una letteratura della crudeltà*, cit., p. 1.

<sup>101</sup> A. Artaud, *Lettere sulla crudeltà*, in *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi 1978 (1ª ediz. 1968), p. 218.

<sup>102</sup> Ph. Sollers, *Tesi generali*, in *Sul materialismo*, Milano, Feltrinelli 1973, p. 181.

<sup>103</sup> E. Sanguineti, *Cataletto*, sez. 12, p. 344.

dovute differenze, intendono volgere in positivo la negazione tipica dell'avanguardia storica, trasformare il sovversivismo dei dadaisti e degli espressionisti in energia rivoluzionaria. Questo progetto di costruzione è senz'altro più lucido in Sanguineti, ma è attivo anche all'interno dell'elaborazione teorica bretoniana; in tal modo, l'avanguardia prende una netta valenza politica. Tale operazione venne sintetizzata ottimamente da Walter Benjamin con la formula «conquistare le forze dell'ebbrezza per la rivoluzione»<sup>104</sup>.

Sanguineti ha tentato nuovamente questa strada, ma, provvisto di una maggiore consapevolezza storica, si è mosso a partire proprio dal punto in cui il surrealismo si era arenato, la prospettiva rivoluzionaria. La sostanza del rapporto Sanguineti-surrealismo è, pertanto, riconducibile ad una operazione di attraversamento critico, inteso alla desublimazione del retaggio romantico ancora implicito nelle avanguardie storiche. Il significato peculiare del suo operato sta nell'idea di una ulteriore razionalizzazione (nonché radicalizzazione) dell'avanguardia o, per dirla con l'autore stesso, di una «ripetizione critica»<sup>105</sup>. Peraltro, il nesso eminentemente dialettico che connette Sanguineti al surrealismo si inserisce all'interno di un più vasto programma di appropriazione (e rovesciamento) in chiave storico-materialistica di alcuni moduli espressivi dell'avanguardia protonovecentesca. Queste le parole di Sanguineti, espresse in un commento a *Labyrinthus* che non è inesatto considerare come una sorta di manifesto programmatico:

Si trattava per me di superare il formalismo e l'irrazionalismo dell'avanguardia (e infine la stessa avanguardia, nelle sue implicazioni ideologiche), non per mezzo di una rimozione, ma a partire dal formalismo e dall'irrazionalismo stesso, esasperandone le contraddizioni sino a un limite praticamente insuperabile, rovesciandone il senso, agendo sopra gli stessi postulati di tipo anarchico, ma portandoli a un grado di storica coscienza eversiva<sup>106</sup>.

<sup>104</sup> W. Benjamin, *Il surrealismo*, in *Avanguardia e rivoluzione*, Torino, Einaudi 1973, p. 23.

<sup>105</sup> E. Sanguineti, *Intervento* in *Invito al chiarimento della poesia contemporanea*, in «La Fiera Letteraria» 3 luglio 1960, p. 4.

<sup>106</sup> E. Sanguineti, *Poesia informale?* cit., p. 193.

Strettamente connesso al primo, il secondo elemento di continuità tra le due esperienze in esame è costituito da quella forte esigenza di 'realismo' (le virgolette sono, in questo caso, necessarie) più volte ribadita dallo scrittore italiano, cioè la volontà di andare «incontro alle cose stesse», di liberare lo sguardo su di esse. «Uno sguardo vergine sulla realtà: ecco ciò ch'io chiamo poesia»<sup>107</sup>; questa strategia di avvicinamento alla realtà, dettata da una forte tensione verso l'autentico è, senza dubbio, comune anche ai surrealisti, il che apre la strada ad un paio di considerazioni. Anzitutto, tale tensione si riversa sul quotidiano, per praticarlo con il mezzo della scrittura. E così abbiamo le cronache quotidiane di *Nadja*, la bretoniana *maison de verre* da un lato, l'esibizione e la desacralizzazione del corpo, l'esercizio del banale dall'altro. L'avanguardia di Breton e quella di Sanguineti comprovano pienamente la veridicità delle indicazioni di Benjamin, il quale identificava nel «valore espositivo» il criterio fondamentale dell'esistenza dell'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica<sup>108</sup>. Si mette in atto, dunque, un deciso ritorno verso l'autobiografia che funge da «indicatore storico», in cui il quotidiano viene esibito «con intenti trasgressivi, non dimessi né umili [...] carichi anzi di volontà rivoluzionaria»<sup>109</sup>. È a causa di questa tensione verso l'autenticità, che i surrealisti volevano 'uscire dalla letteratura' e Sanguineti dice di ostinarsi «a praticare la scrittura, in odio alla letteratura»<sup>110</sup>.

Da qui prende le mosse il secondo ordine di considerazioni. È chiaro che la volontà di 'realismo' non può far altro che rinviare a qualcosa che sta fuori, cioè prima, del testo: questo qualcosa è la coscienza. Essa, e non il testo (la letteratura), è lo spazio dell'*Erfahrung*, è attraverso di essa, comprensiva dell'inconscio, che si esperisce la realtà storica e materiale, con le sue contraddizioni.

In questo predominio di una *intentio* allegorica, espresso dal

<sup>107</sup> E. Sanguineti, *Il grande committente*, intervista di M. Cancogni, in «La Fiera Letteraria» 19 ottobre 1967, p. 9.

<sup>108</sup> Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi 1966, pp. 27-28.

<sup>109</sup> N. Lorenzini, *Scartabellando Sanguineti: anatomia di una scrittura 'mise à nu'*, cit., p. 92.

<sup>110</sup> E. Sanguineti, *Un giuoco sociale*, cit., p. v.

continuo rimandare della scrittura verso l'altro da sé, è rintracciabile, a ben guardare, una sorta di fondamento etico del fare letterario. Tale prospettiva morale è trasparente in Breton, ma non è difficile riscontrarla anche in Sanguineti: «noi les objets à réaction poétique / riportiamo un linguaggio a un senso morale»<sup>111</sup>. Non sarà, tuttavia, superfluo osservare che la morale a cui si allude è una morale rivoluzionaria, quindi con un forte accento politico. Nell'esperienza surrealista ed in quella sanguinetiana, che in questo caso sono estremamente contigue, sembra trovare la propria completa (e, per quanto concerne Sanguineti, forse anche consapevole) realizzazione una interessante ipotesi di Walter Benjamin, vale a dire il fondarsi dell'arte, nella modernità, sulla politica<sup>112</sup>. La scrittura, così, diviene strumento conoscitivo, ma anche, se non soprattutto, intervento nella prassi del cambiamento. A questa funzione rivoluzionaria, all'unità di cultura e politica, né i surrealisti né Sanguineti hanno mai voluto rinunciare.

<sup>111</sup> E. Sanguineti, *Laborintus*, sez. 4, p. 17.

<sup>112</sup> Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 27.