

EDOARDO SANGUINETI, *La mia poesia*, in «Comunicare. Letterature lingue» (ISSN: 1827-0905), 1 (2001), pp. 59-90.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/coleli>

Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler. Il portale HeyJoe, in collaborazione con enti di ricerca, società di studi e case editrici, rende disponibili le versioni elettroniche di riviste storiografiche, filosofiche e di scienze religiose di cui non esiste altro formato digitale.

This article has been digitised within the Bruno Kessler Foundation Library project [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* platform. Through cooperation with research institutions, learned societies and publishing companies, the *HeyJoe* platform aims to provide easy access to important humanities journals for which no electronic version was previously available.

La digitalizzazione della rivista «Comunicare. Letterature lingue»,
a cura della Biblioteca FBK, è stata possibile grazie alla collaborazione con

Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito [HeyJoe](#), compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza [Creative Commons](#) Attribuzione–Non commerciale–Non opere derivate 4.0 Internazionale. Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell’opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Copyright notice

All materials on the [HeyJoe](#) website, including the present PDF file, are made available under a [Creative Commons](#) Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International License. You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.



Edoardo Sanguineti

La mia poesia

Intanto è difficile per me scegliere i testi. Sono sempre un po' imbarazzato quando, come nel caso appunto, si tratta di selezionare tre poesie per destinare un ragionevole tempo, non eccessivo ma nemmeno troppo scarso, a documentare quello che si è cercato di fare.

Ormai sono passati cinquant'anni da quando ho cominciato a scrivere, quindi c'è uno spazio lunghissimo e anche un numero abbastanza alto, e certamente eccessivo, di poesie fabbricate nel corso di mezzo secolo. Ho scelto quindi ieri abbastanza rapidamente. Sulla seconda ho maggiori convinzioni nella scelta e vi dirò perché. La prima e la terza così, abbastanza casualmente. La terza pensando che molti, molte soprattutto, di voi sono tedesche; allora ho scelto una poesia che è ambientata a Berlino ed è quindi una specie di micro-maggio alle vostre origini e alla vostra nazionalità. Del resto Berlino, come poi dirò, è stata forse la città più presente nella mia poesia. Per caso, non voglio cercare nemmeno di spiegare esattamente perché. Forse una certa motivazione c'è e vedrò di dirla al momento giusto.

Comunque mi sembrava giusto prendere all'inizio una poesia del tempo davvero delle origini, perché è del 1951, cioè proprio dell'anno in cui ho cominciato a scrivere nel senso preciso della parola. E sottolineo volentieri il fatto che naturalmente un autore comincia a scrivere, a comporre o a dipingere molto prima di quando si produce pubblicamente. Di solito chi comincia a scrivere lo fa in età molto tenera e anch'io ho cominciato molto presto. C'è un momento veramente decisivo, che è quello in cui si decide di pubblicare nel senso forte della parola: rendere pubblico quello che è il proprio lavoro, assumerne la responsabilità. E qualche volta accade poi

Trascrizione a cura di Amedeo Savoia

che l'autore si pente molto amaramente, perché l'impazienza di pubblicare o di esporre o di eseguire spesso è molto forte, poi ci si accorge che non era ancora il tempo.

Devo confessare invece che non mi sono mai pentito di questo primo libro, *Laborintus*, che ho pubblicato nel 1956, ma che era già finito nel 1954. L'avevo praticamente tutto pubblicato in riviste, a episodi. Non è una raccolta di liriche. Io non l'ho pensato così, come accade poi di norma nei libri ulteriori, perché le poesie nascono in qualche modo in maniera separata e quasi fortuita, poi vengono raccolte, spesso semplicemente per una motivazione abbastanza occasionale. Ce n'è un gruppo che fa già libro e c'è una sorta di pausa della scrittura, allora si ha l'impressione che si possa chiudere un periodo e fare un libro. C'è sempre una ragione, inconscia, per cui un libro si compatta in un certo modo, ma *Laborintus* era pensato – è una parola che non mi piace ma non saprei con quale sostituirla – come una sorta di poemetto. Naturalmente non era pianificato, malgrado questo, cioè ogni poesia è nata tenendo profondamente conto della prima poesia. Tanto che qualche volta, paradossalmente, dico che io ho scritto una sola poesia, la prima che ho pubblicato, tutte le altre in certo modo sono nate da quella e sono una sorta di commento, di integrazione.

Naturalmente dicendo così esagero ma, come accade quando si esagera, c'è pure un nucleo di verità in questa esagerazione. Esagerazione tanto più esagerata per il fatto che poi la prima poesia effettiva di *Laborintus*, che io scrissi programmaticamente nella notte tra il 31 dicembre del 1950 e il primo gennaio del 1951 (sotto ci stava una specie di cabala: volevo inaugurare, con una svolta radicale, la poesia della seconda metà del Novecento, con puntualità estrema), quella in realtà non l'ho mai pubblicata. L'ho ancora, un giorno o l'altro mi deciderò a pubblicarla, ma allora non ne rimasi soddisfatto, non aveva quei caratteri che cercavo probabilmente in una poesia d'apertura. Era l'apertura in senso empirico, accidentale, non però con quella funzione davvero di cominciamento che ebbe in quella prima che credo abbiate letto, o almeno alcuni di voi hanno letto.

Credo d'aver già accennato ieri che quello che volevo chiarire ed esprimere in questo libro – le singole poesie le chiamavo sezioni del testo – era questa visione labirintica della realtà. Il titolo di *Laborintus*, aggiungo anche questo

in vena di confessioni, non era un titolo che avevo pensato all'inizio. Non avevo un titolo netto e preciso. Avevo l'idea di una costruzione abbastanza compatta, ma non questa parola. In quell'epoca mi occupavo di Dante perché stavo preparando la mia tesi di laurea e quindi ero molto preso dalla letteratura medievale, dalla letteratura latina medievale particolarmente. A un certo punto lessi le arti poetiche del XII e XIII secolo, più esattamente *Les arts poétiques du XIIe et XIIIe siècle*, una raccolta famosa di un filologo francese, Edmond Faral, che raccolse le più importanti arti poetiche di questi due secoli, appunto, in un volume di arti poetiche scritte in latino. Tra queste c'era un lungo componimento, se così si può dire, anche questo era un poema, che si chiamava *Laborintus*, opera di un tale di cui praticamente si sa pochissimo, Everardus Alemannus.

Quello che mi affascino erano diverse cose in questo poemetto, dal quale però poi niente dipende. Credo che non ci sia, malgrado la presenza di molto latino medievale in *Laborintus*, nessuna citazione che derivi da *Laborintus* per quel che ricordo. È passato molto tempo e ci sono cose che non ricordo assolutamente. Ma quello che mi colpì era che fosse un'arte poetica e non un libero componimento. Di *Laborintus*, che è una grafia del latino medievale per indicare il labirinto, mi piaceva che non fosse un libero componimento. Era un trattato di poetica in versi e questo mi piaceva, anche se era una cosa più privata che pubblica. Chi sapeva, chi sa dell'esistenza di questo *Laborintus*? Chi si occupa di testi medievali con discreto specialismo, insomma. Ma io volevo che questo mio libro fosse una specie di arte poetica, in questo modo. Il decorso delle ventisette sezioni era una specie di implicito trattato. Nel *Laborintus* naturalmente ci sono precetti ed esempi e Everardus spiegava i suoi principi di retorica e creava una poesia che li esemplificasse.

Io naturalmente non abbondavo in enunciazioni di poetica, anche se ce ne sono qua e là, e volevo però che in certo modo fosse una specie di implicito manuale, di un fai da te, di un «leggi questo libro e poi imparerai così a fare delle poesie!», secondo una certa idea di poesia piuttosto labirintica.

Alla base c'era questa visione del mondo come labirinto, come caos. Questo era quello che mi importava rilevare e se si può osare dire, rivelare oltre che rilevare: cioè quest'immagine del disordine naturale del mondo e quindi in qualche modo della condizione umana e della storia. Ma il

fascino di questo libro era contenuto in una glossa che è in un codice del *Laborintus*, come il Faral rilevava in una delle sue note, che io adottai come epigrafe del libro senza dichiarare da dove derivasse. È una falsa etimologia medievale, ma secondo me splendida: «Titulus est laborintus quasi laborem habens intus» (il titolo è labirinto come a dire che contiene in sé, che contiene dentro travaglio, *labor*).

Nel cercare di procurare questa immagine labirintica del mondo c'era anche l'idea di scrivere in una scrittura labirintica. *Laborintus* era, da un lato, un'idea tematica, una visione del mondo, dall'altro lato un'idea di poetica, quasi di precettistica e, finalmente, proprio un'idea di pratica poetica, non solo teorica come già accennavo. Insomma io volevo, per utilizzare anche su questo punto cose dette ieri, opporre al poetese un labirintese, una scrittura frantumata, tortuosa che proprio fosse in qualche modo realisticamente mimetica, non in un senso appunto naturalistico, ma di struttura analoga. Più tardi avrei letto e conosciuto Lucien Goldmann, anche questo ieri nominato. Goldmann parlava molto di omologia tra la struttura di un'opera e la struttura del mondo. Allora Goldmann non aveva nemmeno elaborato la dottrina di omologia, né io forse avrei usato quella parola, e non l'ho usata, in ogni caso, ma questa era l'idea di una sorta di proiezione, di corrispondenza simbolica tra la struttura del libro e la struttura del mondo.

Del resto si capisce probabilmente, per il cumulo di influenze anche della cultura medievale, che l'immagine del mondo come libro è una delle grandi immagini della tradizione che il medioevo comunica al mondo moderno. E anche l'immagine del labirinto come mondo, *Die Welt als Labyrinth*, che è appunto il titolo di un libro di Gustav René Hocke che uscirà alcuni anni dopo sopra il manierismo. Per esempio, questa immagine del mondo come labirinto è un *topos*. Io pensavo particolarmente allora a un libro di Curtius sopra la latinità medievale – all'epoca non ancora tradotto in italiano – che è uno dei grandi classici della critica del Novecento e che, appunto, è tutto fondato, come probabilmente molti di voi sanno, sopra queste inchieste intorno ai grandi *topoi* della cultura classica, al loro riciclaggio entro l'ambito della cultura medievale e alla loro trasmissione al mondo moderno secondo questa idea di una continuità di cultura europea che naturalmente è molto discutibile, fa parte di una precisa presa di posizione di Curtius, di una sua idea di umanesimo. Ma in ogni caso un libro di enorme utilità per questo repertorio di immagini.

A quell'epoca ero anche attento e appassionato lettore di Jung. Io sono fondamentalmente un freudiano per quello che posso, non faccio professione naturalmente analitica ma ho letto con la maggior attenzione possibile Freud. Però ero molto appassionato lettore di Jung, anche se non convinto dal punto di vista ideologico; in particolare di un libro che era appena uscito in Italia nel 1950, che era *Psicologia e alchimia*. E molte delle immagini di *Laborintus*, non moltissime ma significative, sono quasi delle citazioni prese da *Psicologia e alchimia*. Ci fu anche un critico che scrisse un saggio proprio dedicato a questo. Siccome avevo dichiarato che Jung era una delle fonti, andò con grande pazienza a ricercare tutte le corrispondenze possibili e ne trovò più di quante ce n'erano poi, come accade spesso.

Jung mi serviva soprattutto come repertorio di immagini, quelle che lui chiama archetipi. E quando dico immagini penso anche a immagini proprio in senso figurativo, perché il volume di Jung era accompagnato da una grande quantità di incisioni ricavate da testi alchemici tra i più celebri e queste mi fornivano suggestioni importanti: un'iconografia per questo paesaggio mentale che cercavo di comporre in questo libro. E anche, ulteriormente, quando scrissi due romanzi, nel primo, *Capriccio italiano*, del 1963, vi sono una serie di episodi, per esempio, che sono proprio ispirati a immagini junghiane, precisamente alchemiche.

Qui dovrei dire molte cose, che non dico, intorno all'influenza delle arti figurative nel mio lavoro come, per altro riguardo, della musica. Ero molto influenzato, allora, dalla pittura astratta e dalla musica dodecafonica, in attesa poi di incontrarmi meglio con quelli che erano i pittori miei contemporanei. Ma naturalmente io avevo vent'anni e conoscevo già pittori e musicisti, ma quelli che poi saranno un po' i compagni di strada, particolarmente in musica Berio e nella pittura Baj, cominciavano anche loro allora a produrre le prime vere opere e c'era una specie di sintonia, un clima d'epoca, che naturalmente si riconosceva un po' dopo.

Baj lo conobbi molto presto, negli anni Cinquanta. E vale la pena di notare che Baj, in quegli stessi anni dà vita a un movimento pittorico a Milano di pittura nucleare. Molto colpito dall'avvento della bomba atomica e dell'età atomica, considerava quello un principio di rinnovamento radicale che doveva influenzare necessariamente la cultura. La dodecafonìa, poi, come sistema costruttivo, mi affascinava proprio per il carattere insieme molto

lontano da ogni tipo di tradizione armonica ma anche molto costruito e controllato intellettualmente. L'elemento atomico era un elemento che aveva molta importanza. Non ci sono anche qui tante allusioni, parlo di un libro di ventisette poesie e spesso sono poesie abbastanza brevi. Però la presenza del tema atomico è molto forte comunque.

Una cosa ancora a proposito dell'influenza delle arti figurative. Una delle cose che io cercavo di realizzare in *Laborintus* era una poesia che non si vedesse. Dicendo questo voglio dire che normalmente, credo in maniera pressoché fatale, quando noi leggiamo un testo, un testo poetico ma anche un testo letterario, di narrativa ancor più facilmente, siamo portati a immaginare la situazione creando dei fantasmi che sono veri fantasmi visivi. Tanto che spesso nelle scuole elementari si esorta il fanciulletto addirittura ad ascoltare un pezzo musica e poi a dire che cosa ci ha visto, costringendolo a una cosa che secondo me non è affatto pedagogicamente utile perché porta a deviazioni. L'educazione musicale è un'educazione di percezione proprio di rapporti sonori per quel tanto che poi, più o meno tecnicamente approfondito, ciascuno può fare. L'idea invece di trasportarlo figurativamente è un'idea per dire così disneyana. Forse qualcuno di voi ha visto il famoso film di Disney *Fantasia*, che era proprio tutto fondato sopra immagini suggerite qualche volta in maniera non dirò tollerabile, ma comprensibile, perché ispirata a poemi sinfonici o altro che vogliono far riferimento programmaticamente alla realtà, appunto quella che si dice musica programmatica. Ma non c'è peggior modo di ascoltare la sesta di Beethoven dando retta a quello che Beethoven stesso suggerisce, cioè il temporale, l'immagine pastorale ecc. Per fortuna il valore della sesta beethoveniana va al di là di questa musica programmatica.

Nella pittura il riferimento alla pittura astratta mi affascinava per questa idea di creare una poesia che non suggerisse immagini visive, al possibile dico. In effetti il linguaggio trascina evidentemente alla visione. Se io dico «sedia» un fantasma di sedia compare nella mente. Anche se non ce ne accorgiamo, anche se non lo vogliamo, c'è una specie di meccanica visualizzazione. Se poi dico con Leopardi «Sempre caro mi fu quest'ermo colle», è quasi fatale che io mi veda un colle davanti. Qualcuno, sventurato, penserà al cosiddetto colle dell'infinito di Recanati perché l'ha visto o ha visto le fotografie. Tanto peggio. Ma quando anche io leggo la *La divina commedia*, vedo Dante perdersi nell'Inferno di volta in volta. Dante in

qualche modo poi vuole che si veda, che noi vediamo perché suggerisce proprio descrittivamente qualcosa. In una poesia che analizzerò dopo, c'è, tra le cose che dico di aver visto nella mia vita, «un inferno stravolto da un Doré». Perché molte generazioni hanno letto Dante accompagnato spesso dalle illustrazioni di Doré e ne sono stati segnati per la vita, e quindi costretti sempre a immaginare che Paolo e Francesca siano così, Beatrice sia in quell'altro modo, Farinata compaia su dalla tomba in un certo modo.

Ecco, io volevo una poesia che al possibile, ripeto, non suscitasse immagini visive. Allora, schematizzando molto, adottai due procedimenti nemmeno tanto meditando, venivano in qualche modo spontanei. C'era naturalmente una consapevolezza, chi scrive sa in qualche modo quello che fa, perlomeno un certo programma ci sarà. Direi che, di fatto, mi accorsi che venivo seguendo due direzioni. Una era quella di una poesia davvero molto intellettuale. Una delle prime reazioni dei lettori del *Laborintus*, negative per lo più, era l'enorme numero di parole astratte che erano impiegate. Parole in -ione, -zione. Nel primo verso del *Laborintus*, «Composte terre in strutturali complessioni sono *palus putredinis*», la mia speranza era che non si vedesse niente. La parola «strutturale» era una parola molto rara a quell'epoca, non c'era ancora lo strutturalismo nel 1951, non con questa etichetta, niente che lo preparasse insomma. E queste composte terre volevano essere davvero solo un paesaggio mentale, non suggerire niente. Quel tanto di suggerito, che era in *palus putredinis*, era molto astratto. Un poco reso invisibile, se si può dire, dal latino.

Palus putredinis è uno dei nomi che ricorrono nel *Laborintus*, delle zone della luna. Quando si cominciò a elaborare una certa cartografia lunare, particolarmente in età barocca, si inclinava a questo. Lo sbarco sulla luna dell'Apollo avvenne nel *Mare tranquillitatis*, se non sbaglio, che naturalmente non era un mare ma queste zone ricevevano il nome di mare, di lago, di palude ecc., un poco così come Marte era stato, per merito o colpa di Schiaparelli, visto tutto come una rete di canali immaginando quindi dei marziani molto costruttivi e molto sagaci. La luna rimaneva un paesaggio di desolazione, tradizionalmente però addomesticato, in qualche modo, da queste immagini simboliche. Questo paesaggio lunare era uno dei temi forti e quindi era un modo anche di spostare verso un paesaggio mentale, perché poi la *palus putredinis* divenne una specie,

anche al di là delle mie intenzioni, di caratterizzazione attribuita alla mia poesia di quel momento.

Io ero quello che aveva descritto la palude della putrefazione del mondo. Era questa l'immagine di *Laborintus*. Aggiungo anche che quello che mi affascinava dell'idea di *laborintus* – anche questo era una cosa che sapevo e non sapevo nel farla (è facendo che se ne prende coscienza, in parte, e poi più pienamente dopo, quando uno ripensa a quello che ha fatto) – era il fatto che il *laborintus* rappresentasse quell'immagine caotica di cui dicevo ma, paradossalmente, è una costruzione ed è una costruzione artificiale, artificiosa, architettonica, è forse l'archetipo di ogni architettura, è il modello magico delle strutture architettoniche. Quindi, paradossalmente, è insieme la cosa più disperatamente caotica del mondo, è per eccellenza il luogo dove ci si perde, ma frutto invece di un enorme controllo intellettuale.

Io volevo cercare di cogliere insieme il disordine del mondo e di mettere in luce quello a cui accennavo ieri, in termini più generali, il grande lavoro che sta dietro qualsiasi costruzione umana per ordinare il mondo. E quindi questa sorta di ambivalenza tra ordine e caos, tra ragioni e pulsioni era quello che cercavo di raccogliere in un colpo solo. Da un lato dunque una scrittura iperintellettuale, al possibile molto astratta, dall'altro lato la via praticata era quasi l'opposto. Le immagini erano stimulate da parole estremamente visive per sé, ma il loro uso caotico, attraverso una sorta di accostamento labirintico, come di libere associazioni, organizzate proprio su basi esclusivamente ritmiche, veniva ad annullare la visibilità del testo. Se io dico «mettere la polvere nei tuoi denti le pastiglie nei tuoi tappeti», vedo troppe cose per veder qualcosa, vedo cose incongrue. In certo modo è un procedimento che si può dire di tipo surrealistico portato eminentemente verso una direzione di costruzione ritmica.

La poesia che ho scelto, la sezione 14. di *Laborintus*, rappresentava questa direzione di ricerca ai miei occhi. Diversa da quella che, se avete letto quella prima poesia, era documentabile appunto con quella poesia iniziale. Questo è quanto posso dire in generale. Su questa poesia specificamente non ho niente da dire. Non ho niente da dire perché quello che credo che l'autore poteva dire era proprio questo, come autore, cioè qual era l'idea costruttiva, e quello che speravo appunto di realizzare era un effetto forte, attraverso una poesia che non viene però incontro a un'organizzazione

oh esultanza per gli aghi sub specie mortis

e adesso

il nonparlare il nonpensare il nonpiangere

disperatamente parlano pensano piangono durante il ventre della torpedine

in ipso nudo amore carnali

in ipso animae et corporis matrimonio

per quale causa vomitano le tuniche intima anima e bastonano l'estate

e con la coda stimolano il sale e la pioggia?

La poesia credo si presenti nel complesso come una specie di *non sense*. Poi in realtà questo tipo di scrittura poetica, come dire, specula inevitabilmente sul fatto che, nella speranza che non si veda nulla, chi legge o ascolta sia portato comunque, perché questo è proprio della struttura della mente umana come noi la conosciamo, a dare una coerenza, in qualche modo, e un significato a quello che viene percepito.

È un certo significato c'è. Io rimasi molto incantato, molto impressionato da un film, non so se nel 1951 avessi già visto o sapessi di questo, in ogni caso qui non è tanto un problema di cronologie e d'informazione d'autore. Uno dei più bei film, secondo me, uno dei capolavori della cultura del Novecento è certamente il primo film di Buñuel, *Un chien andalou*. Tutto Buñuel è bello nel complesso, ma i primi tre film sono assolutamente straordinari: *Un chien andalou*, *L'Age d'or* e *Las Hurdes*. Il primo, *Un chien andalou*, è realizzato, come il secondo, in collaborazione con Salvator Dalì. Buñuel e Dalì raccontano che decisero di partire da due sogni. Ognuno dei due aveva fatto un sogno e da questo dipendono le più celebri immagini di questo film molto breve. La prima è quella dell'occhio tagliato (Buñuel spiegò poi che aveva utilizzato l'occhio di un bue per girare la scena). Questa era quella di Buñuel, che poi acquistò subito un grande significato: un film che comincia con un occhio che viene tagliato! Un meccanismo di immagini, oltre tutto è un film muto, che comincia con la cancellazione del vedere, diventa una specie di allegoria di un certo atteggiamento di rifiuto verso la visibilità delle cose nell'atto di proporre immagini. Ma questa spiegazione non sarebbe piaciuta molto a Buñuel, vi dirò subito perché. L'altra immagine era quella di una mano che si riempie di formiche. A un certo punto questa viene realizzata con un personaggio che cerca di penetrare in una stanza per raggiungere una donna, la porta viene socchiusa, rimane la mano del personaggio e compagno delle formiche su questa mano.

Partendo da queste due immagini che accostate non hanno alcun rapporto fra di loro salvo la presenza, perché poi così ci sembra per l'appunto, di una parte del corpo umano, una mano e un occhio che, comunque, però, sono immagini piuttosto eterogenee, Buñuel e Dalí cercarono di sviluppare, secondo la tecnica surrealista, altre immagini in maniera molto libera. La condizione che avevano scelto per accettare o no un'immagine era che non si capisse perché ci fosse. Cioè se a loro pareva di capire perché questa immagine c'era, quale nesso ci poteva essere, questa immagine veniva abbandonata. Quando finalmente non si capiva assolutamente perché diavolo da questa immagine si passasse a quell'altra, va bene, allora si procedeva. Così racconta Buñuel particolarmente.

E anche qui si può essere d'accordo o non d'accordo sia sul procedimento, che sulla veridicità della cosa. Perché tra l'altro c'è un famoso episodio. Un giovane va verso una donna. E questo tema di una storia erotica in qualche modo lega le cose sempre soprattutto in base al principio di voler trovare comunque un senso alle cose, che è cosa estremamente freudiana: quando ci si sveglia da un sogno e si ha un caos di immagini, nel racconto era divenuta coerentemente incoerente. Costui non riesce a raggiungere la donna, fatica moltissimo perché tira due corde; a queste corde sono legati due seminaristi, un pianoforte a coda, e sopra il pianoforte c'è un asino. Quando il film, che fu subito proibito dalla censura, venne studiato, si riuscì a trovare un senso a tutto questo. Buñuel e Dalí si professavano anarchici, e il desiderio erotico viene frenato da inibizioni che sono quelle religiose, per esempio, rappresentate dai seminaristi, quelle culturali, il pianoforte sarebbe un'allegoria della cultura che impedisce la libera espansione degli istinti e frena ecc.

In questa poesia io non so cosa e quanto pensassi esattamente nell'atto dello scrivere. Ero alla ricerca di un'esplosione immaginativa ma se prendo l'inizio, posso anche fare come facevano volentieri i barocchi, che quando scrivevano un componimento premettevano spesso un lungo titolo, «Il poeta lamenta che la sua dama sia lontana ecc.», e magari si va avanti quattro righe, se occorre, per spiegare. Se questo lungo titolo precedeva dei sonetti, come spesso accadeva, si rischiava che l'esplicazione iniziale fosse più lunga della poesia. Per essere brevi, l'inizio non sarebbe molto diverso da: «Il poeta, dovendo lasciare la propria donna, dichiara che deve sostituirla con varie realtà del mondo: devo sostituirti con questo, con

quello, con quello». Queste realtà sono estremamente eterogenee e, letta come poesia di lamento, di lontananza, di abbandono amoroso, la poesia viene ad acquistare un senso che si afferra e si perde continuamente, ma che credo nel mio inconscio fosse presente. Devo far questo, devo far quest'altro, la donna viene descritta in alcune sue caratteristiche, «il non parlare il non pensare il non piangere disperatamente parlano, pensano, piangono». Sia pure con molti punti interrogativi quindi, e con molte incertezze, si viene a costruire una sorta di possibile senso generale o almeno a me pare che sia possibile, e credo che ogni lettore poi naturalmente è libero di immaginare una certa soluzione.

Un vecchio mio modo di dire che applico volentieri, e che applicavo insegnando per esempio, era il dire che ogni testo è un test. Cioè: «Dimmi che cosa ci trovi e ti dirò chi sei». Una poesia non è tanto un certo senso che viene organizzato e comunicato al lettore. C'è anche questo, ma quello che è veramente decisivo è cosa ci vede chi guarda: cosa si vede in un quadro, cosa si sente in una musica, come si decifra un testo. E per essere un testo non occorre che un testo sia particolarmente complicato o labirintico. Anche il testo più semplice del mondo è pur sempre un testo che in ciascuno suscita risonanze molto particolari. E ci può essere, poiché siamo animali sociali, nel complesso, una certa concordia, da questo non nasce una sorta di solipsismo totale. Non sono le tavole di Rorschach dove davvero ognuno vede quello che vuole. E anche sulle tavole di Rorschach, come sapete, esistono libri su libri per dire che cosa significa se uno ci vede delle maschere: duecento pagine di ipotesi interpretative per chi vede le maschere. Segno che c'è un gran numero di persone che vede maschere, che vede organi anatomici, che vede scimmie o figure animali. E naturalmente sono tipologie umane molto diverse fra di loro, o almeno per coloro che credono nel valore diagnostico delle tavole di Rorschach che, come credo sapete, sono tavole di indagine psichica o psicologica formate molto semplicemente con macchie casuali di inchiostro su fogli che sono stati piegati in modo da raggiungere una certa simmetria. Naturalmente non significano niente, sono assolutamente prodotte in maniera casuale. Ma tutti trovano qualcosa, inevitabilmente danno un senso a queste macchie. Ora pensate a come sono stati letti nel tempo, per prendere grandi autori, Omero o Shakespeare, che sono stati letti nei modi più diversi. Che cosa vuol dire Amleto? Qual è il significato della morte di Ettore? O cose così. Fiumi di inchiostro infiniti, perché se non i singoli individui, i

gruppi sociali, le scuole interpretative, le varie epoche hanno visto cose estremamente diverse. Basta pensare a tutte le rappresentazioni pittoriche che noi abbiamo, poniamo, di episodi dell'Iliade o dell'Odissea, per vedere che sono non solo diverse ma diciamo pure incompatibili l'una con l'altra. Perché l'Iliade e l'Odissea, è vero, hanno fatto la cultura greca ma l'hanno fatta soprattutto perché ognuno ci ha visto quello che voleva, e che poteva, già tra i greci naturalmente, figuriamoci poi che cosa ci poteva vedere Goethe o che cosa possiamo vederci noi. Ognuno ha letto quello che gli è piaciuto.

Passiamo al secondo testo, *Cataletto 13.*, perché sto consumando il mio tempo. Forse la prima poesia era anche quella per cui era più utile un maggiore indugio, anche perché poi molte cose possono essere date per sottintese e acquisite per quel tanto che posso dire del mio lavoro. Passano trent'anni fra questa poesia che avete sentito adesso e quest'altra che viene. Dunque in mezzo sono accadute tante cose nella vita e nella scrittura e nella cultura mia e di quelli che mi vivevano intorno, in senso largo nel mondo. Io non ho più scritto in laborintese, però credo che una certa struttura di fondo non è mai stata abbandonata del tutto. Il linguaggio si è fatto più comunicativo, per certi riguardi almeno, per certe modalità. Il caos sintattico che in molte poesie è molto presente, la frantumazione del discorso si è meglio organizzata. Anche in rapporto a certe esperienze, condotte appunto in prosa, per certi riguardi c'è stato persino un capovolgimento di poetica: da una scrittura estremamente intellettuale, in armonia anche con certi procedimenti della pittura del tempo, c'è stato il passaggio a quella che è stata chiamata la nuova figurazione. Sono passato a una ipotesi figurativa, ma la nuova figurazione naturalmente era assunta soprattutto come etichetta non tanto di un gruppo di pittori, ma di un procedimento che poi è diventato un po' sintomatico della pittura in generale negli anni Sessanta e Settanta. Voleva dire che c'è una figurazione, ma questa non parte da immagini esterne, appunto, non è riproduttiva della realtà, ma sono per così dire piuttosto immagini interne, sono proiezioni, in qualche modo, che alludono a elementi della realtà piuttosto che rappresentarla.

Se dovessi dire quale poesia mi piace di più tra le molte che ho scritto direi questa. Non so se è la più bella ma, in un certo senso, e program-

maticamente, è una sorta di autoritratto mentale, nella mia poesia. Qui assumo davvero l'abito del professore e dirò: «Ragazze mie, questo testo corrisponde a un procedimento stilistico molto preciso che è quello della enumerazione caotica. Leo Spitzer, il famoso critico austriaco, aveva studiato questo procedimento e lo considerava caratteristico della poesia moderna. Il procedimento enumerativo è un procedimento retorico antico quanto il mondo. Il primo esempio che si può fare è, tanto per cambiare, omerico: il catalogo delle navi nel secondo libro dell'*Iliade* è un'enumerazione, un'enumerazione ordinata, non caotica. Nella poesia moderna le enumerazioni, che erano tradizionalmente una realizzazione dell'ordine del mondo, diventano, anche qui direi dopo la presa della Bastiglia – se vogliamo tornare agli esempi di ieri – enumerazione caotica. Il mondo perde le gerarchie tradizionali, non è più un mondo piramidale, dunque, dove si procede di genere in specie ordinatamente, il mondo diventa un ammasso. Credo che c'è una poesia dove parlo di me, non saprei più dire quale, come di un ammasso di eterogeneo. L'Io è sentito, l'Io stesso, come una sorta di recipiente in cui sono immesse tante cose: parole, immagini, le cose più diverse, caoticamente.

È del resto quello che accennavo già ieri: il mondo, la natura sono disordine. La cultura cerca di dare un ordine al mondo o cerca di indicare il disordine della natura, del mondo, della storia stessa. Questo indicare il disordine è un modo, se volete, di dare ordine al mondo. L'enumerazione caotica è come il labirinto di cui si diceva, che è caos e costruzione al tempo stesso. O almeno per noi moderni soprattutto è visibile in questa ambiguità».

Quando dico questo, lo dico appunto da professore che parla *ex cathedra*. Non è che io quando scrivevo abbia pensato: «adesso scrivo una poesia secondo il procedimento del ecc.»; semplicemente – non sarà colpa mia – mi sono presto accorto, a un certo momento, che la mia poesia rispondeva a questo modello.

Ieri ho nominato più di una volta Benjamin, che è stato molto importante oggettivamente, ma è stato anche molto importante soggettivamente per me. Benjamin scrisse alcuni commenti a poesie di Brecht in cui adotta un procedimento che è assolutamente straordinario. Credo che sia davvero ai miei occhi il procedimento ideale della critica nell'interpretazione di un testo. A che genere appartiene questo componimento, qual è il genere letterario (il genere letterario può essere una modalità, un'organizzazione

tematica, una forma) a cui fa riferimento. Perché solo così è misurabile in qualche modo lo scarto che si produce. L'autore produce, partendo da un certo modello, una sorta di scarto suo. Notate che la cosa è molto simile al procedimento spitzeriano di analisi stilistica. Ogni violazione di una norma della grammatica, della sintassi di una certa epoca è rivelatrice di uno scarto – Spitzer da buon freudiano al riguardo direbbe psicologico – mentale rispetto all'ideologia, alle convinzioni di una certa epoca. Quindi lo stile è uno scarto rispetto a uno stile artificiosamente descrivibile in astratto, come artificiosamente si descrive un genere letterario, un modello. Allora se Brecht, poniamo, prende una preghiera, un inno di tipo luterano religioso e ne fa una sorta di capovolgimento profano, solo allora, posto che la diagnosi di Benjamin sia corretta, capisco tutte le implicazioni. Se non tengo conto di questo modello che viene preso e rovesciato nel caso, io non riuscirò a capire il senso esatto di quella poesia di Brecht. Perché sotto sta questa sorta di modello latente.

Allora, se dico che questa è un'enumerazione caotica, iscrivo la poesia quasi in un procedimento retorico che qui – ed è già uno scarto in certo modo – è assunto come un genere. Perché non è che io a un certo punto all'interno di un testo produca un'enumerazione caotica, è che questo diventa il procedimento costruttivo globale. Allora, che dice il poeta in questa poesia? Il poeta dice: «Nella mia vita ho visto tante cose ...» e invece di ordinarle per importanza, per coerenza ecc., le scaraventa lì in mucchio: «... ho visto questo, quell'altro ecc.». All'interno di questo caos ci stanno però regole, malgrado tutto, e queste regole sono calcolate, cioè il disordine è per un verso procurato, per un altro controllato. Qualche volta il controllo è di ordine puramente formale fino al giuoco di parole. Se dico «le buste, i busti», «il colera, i colori», evidentemente l'associazione, il disordine è ridotto, in modo paradossale, dal fatto che da una parola si passa all'altra, attraverso il giuoco verbale. Oppure si procede per rime, allora ci saranno «gli anagrammi e gli ettogrammi». Quanto più la rima naturalmente crea un divorzio, tanto più viene a collegare poi le cose. Esattamente come nei procedimenti onirici. Ancora una volta Freud offrirebbe non pochi esempi nell'analisi dei *lapsus* di come il giuoco verbale permette di dire cose che altrimenti non sono dicibili. Adesso non chiedetemi perché il colera va con i colori, perché non ve lo so dire. Voi dovete saperlo!

Perché se lo utilizzate come *test*, fatalmente per quel tanto che la cosa vi tocca (può darsi che non ve ne importi niente, e questa diamola come la reazione più normale fra tutte), posto che in qualche modo la cosa vi incuriosisca, inevitabilmente darete un senso a questi collegamenti. E così ci sarà la rima «i casini, i monumenti a Mazzini, i pulcini, i bambini, Ridolini». Anche questo non è così calcolato, è una poesia che ho scritto con discreta rapidità, ci sono poesie sulle quali ho lavorato molto a lungo, questa è una delle poesie scritte più rapidamente, maturate evidentemente per molto tempo: ci ho messo una vita a vedere queste cose, però poi a dire che ho visto queste cose ho impiegato poco tempo, aiutato anche da questi artifici retorici che venivano a collegarle appunto per giuochi verbali. Ma di colpo quando sembra che tutto stia andando verso il divertimento, un divertimento pieno di profanazioni: i monumenti a Mazzini stanno accanto ai casini! I bambini accanto a Ridolini e fin qui va ancora bene perché si tratta di comiche finali e Ridolini, come sapete, era il nome con cui in italiano è indicato un attore americano che si chiama Larry Samon, che è un comico di film muti. Era stato designato così, Ridolini, perché le sue comiche avevano molto successo, così come Crick e Crock per altri comici famosi, Laurel e Hardy.

Di colpo la cosa si rovescia. C'è un elenco di cose invece molto serie, molto drammatiche. Poi ritorna questo andamento apparentemente molto più frivolo, e si alternano questi toni. Ma naturalmente c'è una speculazione nei confronti del lettore in questo passaggio, come quando un aereo ha un vuoto d'aria per cui si passa da una tonalità a un'altra in questa sorta comunque di flusso. Il finale è dato da un ultimo verso che capovolge in qualche modo tutto l'andamento della poesia nel senso che la trasforma in una sorta di madrigale amoroso. Ma non sto a spiegare oltre perché è meglio che risulti dalla lettura, che adesso vi faccio:

13. (*Cataletto*)

nella mia vita ho già visto le giacche, i coleotteri, un inferno stravolto da un Doré,
il colera, i colori, il mare, i marmi: e una piazza di Oslo, e il Grand Hôtel
des Palmes, le buste, i busti:

ho già visto il settemmezzo, gli anagrammi, gli etto-
grammi, i panettoni, i corsari, i casini, i monumenti a Mazzini, i pulcini, i bambini,
Ridolini:

ho già visto i fucilati del 3 maggio (ma riprodotti appena in bianco

e nero), i torturati di giugno, i massacrati di settembre, gli impiccati di marzo, di dicembre: e il sesso di mia madre e di mio padre: e il vuoto, e il vero, e il verme inerme, e le terme:

ho già visto il neutrino, il neutrone, con il fotone, con l'elettrone
(in rappresentazione grafica, schematica): con il pentamerone, con l'esamerone:
[è il sole,
e il sale, e il cancro, e Patty Pravo: e Venere, e la cenere: con il mascarpone (o
mascherpone), con il mascherone, con il mezzocannone: e il mascarpio (lat.), a
[*manus-
carpere:

ma adesso che ti ho visto, vita mia, spegnimi gli occhi con due dita, e basta:

L'ultima poesia ve la leggo semplicemente limitandomi a dire che è del 1995 ed è una poesia berlinese. Berlino, come accennavo prima, ha avuto molta importanza nella mia vita perché un soggiorno di un anno a Berlino nel 1971 produsse un'intera raccolta di poesie che è *Reisebilder*, titolo rubato a Heine; è una serie di episodi, una sorta di diario di questo soggiorno berlinese. Questa serie di poesie comincia a Rotterdam, perché sono stato prima a un festival di poesia in Olanda. Riprendo a scrivere, dopo un lungo periodo di silenzio, questa poesia olandese, e poco dopo vado a Berlino. E le prime poesie riflettono proprio su questo improvviso ritorno alla poesia. C'è un accenno: suona il telefono in albergo, un poeta mi telefona e io dico che sto scrivendo già la terza poesia della giornata. E poi il resto diventa questo diario berlinese con qualche ritorno nel ricordo e associazioni con Rotterdam e poi sempre più diario autonomo.

Non è un caso che Berlino desse origine a un libro globale. Nel 1971 siamo in piena guerra fredda; io ero a Berlino con la famiglia e con l'incertezza giorno per giorno di poter tornare, perché c'era la minaccia di una nuova chiusura, di blocco della città. Berlino era, in quel momento, veramente il ventre molle dell'Europa, un luogo come in altro momento sono state, storicamente, Cuba o il Vietnam. In quel momento Berlino era nodo di conflitto e credo di aver scritto un libro proprio sulla guerra fredda. Io non lo sapevo, scrivendolo, che il vero tema latente era questa interrogazione dal cuore dell'Europa e della cultura europea.

Nel libro compaiono citazioni abbondanti di testi tedeschi. A quell'epoca non è che dominassi bene il tedesco, non sono un poliglotta, uso volentieri le lingue quando mi servono. Esattamente come a un certo punto un

pittore prende un pezzo di carta geografica e la mette sulla tela; non ha mica da essere un geografo per fare questa operazione, gli serve un pezzo di carta geografica. A me può servire una frase di Heine o di Marx, dicendo che è sua o non dicendo che è sua, e a un certo punto lì la colloco. Naturalmente Goethe, Marx, Heine credo siano gli autori più frequentemente citati. Dico «naturalmente» perché in quel momento Goethe in qualche modo era l'emblema della cultura moderna, in senso largo, della Germania; Marx era evidentemente un nodo di conflitto capitale nel cuore della guerra fredda; e Heine era questo modello in qualche modo del viaggiatore critico, ironico, satirico.

L'ironia prende uno spazio sempre più forte nella mia scrittura, la tematica di viaggio diventa sempre più importante e anche su questo avrei delle cose da dire ma non ho il tempo, non sono autorizzato a dire, semmai dopo, dato che possiamo dialogare, può esserci l'occasione per dire qualche cosa. Questo è un episodio che presuppone, in una lettura ideale che naturalmente sono il solo a dare, che si sappia che io ho scritto *Reisebilder* perché invece è la Berlino della Germania unificata. Qui si passeggia «Unter den Linden» senza più accorgersi che il muro è caduto, in sostanza; sopravvive un ponte dedicato a Liebknecht, anche se ormai naturalmente è l'Occidente che trionfa; il giardino intorno ai due poveri classici fa riferimento proprio al monumento a Marx e a Engels che sono anche questi sopravvissuti in un giardino lì a fianco di «Unter den Linden». L'episodio è un episodio, come spesso accade, «un piccolo fatto vero», voi sapete già della mia dichiarazione di poetica degli anni Settanta, la poesia si costruisce su «un piccolo fatto vero». Sono lì che passeggio, arriva una schiera di ragazzine, è l'epoca del grande successo dei *Take That*, che sono l'idolo delle fanciulle non solo berlinesi planetarie, e c'è un gruppo di quelli che definisco «Lumpenominidi», di bruti da sottoproletariato che gelosi protestano e polemizzano contro queste fanciullette idoleggianti.

10. (Corollario)

sabato sera, andando solo solo unter den Linden, lì all'altezza, all'incirca, di una sopravvissuta Liebknechtbrücke (era il deserto, nel giardino, intorno ai due poveri classici), vidi, di colpo, le Hypernynfomani Hyponynfette (un duecento, diciamo, un due e cinquanta), che marciavano, stregghine svelte, in scortato corteo scordato (e strillavano amore, si capisce, per i *Take That*,

dentro un vuoto on the rocks di un vento roco):

sull'altro marciapiede, megafonico,

si alzò però, solido e secco, allora, uno scomposto coro di pubescenti Lumpenominidi: (non sto a doppiarti le parole e i gesti: ma ti indovini avambracci e pugnacci, e bassissimi ventri all'elvispelvis, come ai perduti tempi del Love Me Tender e di altre morte teddyrockettate, di quel tono e quel tipo):

e diceva,

quel disperato messaggio geloso, se mixi bene gli ululati e le mimiche:

ci stiamo noi, per voi, puttane nane, se è soltanto che girate, da queste parti qui, con la voglia di farvi un po' infilare, non si sa mai, sveltamente nel caso:

A botta e risposta con Edoardo Sanguineti

Lei ha cominciato col dire che non aveva nulla da dire sulla prima poesia, in realtà ha detto moltissime cose. Volendo usare un termine sicuramente non molto accademico, direi che ho trovato questa poesia molto intrigante, nel senso che essa sollecita una specie di interpretazione psicoanalitica in chi la legge. E se uno la legge anche rapidamente rimane colpito almeno da un'immagine forte. Magari non ci sono singole immagini; dipende evidentemente un po' dall'atteggiamento o dalla psicologia di una persona. È individualistico, se vogliamo, questo modo di percepire la poesia. A me ha colpito moltissimo in «Laborintus» 14. e poi in «Cataletto» 13. – che Lei ha considerato la Sua poesia più bella – un termine in particolare. L'immagine è quella del verme, i «morti vermi mistici», che poi Lei riprende nell'altra poesia con il «verme inerme». A questa immagine si arriva leggendo tutta un'altra serie di parole che sono sparse nel testo e che portano poi quasi inconsciamente all'immagine del verme, parole quali «fermentazione», e poi «vesciche» e poi «corpi ulcerati» e poi appunto «spasmodico» e poi «sub specie mortis» e poi «vomitano» ecc.

Lei non ha mai avuto una vera e propria intenzionalità di portare verso questa visione quasi della morte? Il verme è tutta la degenerazione, non ha avuto fin dall'inizio l'intenzione di portare in quella direzione, era questo l'obiettivo vero della Sua poesia? (Gianni Bonvicini, Presidente dell'Istituto Trentino di Cultura, Trento)

Non so bene. Certamente la tematica della morte credo sia presente, ma non penso più di quanto lo sia normalmente in uno scrittore. Possiamo fare anche qui un libero gioco, e prendere a caso degli scrittori, mi viene

in mente questo o quello scrittore, ma insomma è difficile pensare a uno scrittore che nella propria opera in gradazioni diverse non affronti il tema della morte o frontalmente o, appunto come Lei suggeriva, attraverso delle suggestioni o altro. Questo dipende anche però da quanto il verme è sentito in connessione con l'idea di morte, è una questione già che ha un versante soggettivo. Io posso sentire la tematica del verme come fatalmente connessa con l'idea del cadavere oppure no, non necessariamente. Nella rete di rimandi che Lei ha suggerito sono molto presenti, andando via dal verme, temi di sottolineatura fisiologica. Certo la realtà corporea, massime quella bassocorporea è molto presente. Anche ieri parlavo di un allargamento che l'avanguardia tenta di fronte alle poetiche selettive: contro un poetese chiuso, un laborintese allargato in cui tutto diventa dicibile, e non c'è più alto e basso come accennavo, gerarchicamente ordinato. Questo comporta una spinta verso il basso, per reazione alla spinta verso l'alto, ad atteggiamenti di sublimazione che erano nella poesia della tradizione.

In più c'è una realtà corporea che molto spesso è legata all'erotico, altre volte no. Però certamente questa rete si connette. In Petrarca era stato sottolineato che esistono gli occhi, le chiome, la mano e il piede. Praticamente il corpo di Laura è fatto di pochissimi elementi corporei molto selezionati e il modello petrarchesco, che è il fondamentale modello della tradizione lirica dell'Occidente, è molto selettivo corporalmente parlando. In Petrarca c'è anche qualcosa di più, ma certo l'anatomia non c'è. Credo che molto abbia agito nella poesia moderna, penso a quanto Eliot amava John Donne e quanto il barocco è stato recuperato come mondo poetico, dove la presenza della morte, del cadavere, anche qui il Benjamin del *Trauerspiel* tedesco torna utile, è essenziale. Per Benjamin l'essenza è questa tematica mortuaria e funeraria, il teschio come immagine dominante. Ma penso appunto a John Donne e all'influenza dei poeti metafisici inglesi su Eliot e sulla poesia moderna. Io amo molto John Donne, è stato uno dei poeti che leggevo più volentieri quando ero giovane. Questa concretezza corporea accanto a una sublimazione straordinaria. C'è una poesia intitolata *L'estasi*, per esempio, in cui i due sono immobili come statue sepolcrali e le anime vengono come scambiate dall'uno all'altro. C'è da un lato questa corporeità mortuaria e dall'altro lato questa sublimazione psichica che vengono a incontrarsi in maniera inseparabile. E la cultura barocca è stata una spinta molto forte appunto verso il brutto, di fronte

alla selezione. E poi certo ci sono dei testi in cui la tematica della morte è nettamente affrontata. Forse nel *Capriccio italiano* è ancora più pronunciata per certi riguardi, ci sono episodi con tombe proprio, con scheletri. Il personaggio che dice Io – da qui in avanti lo chiamerò semplicemente Io –, a un certo punto ritorna in un collegio studentesco dove ritrova una ragazza delle pulizie, una serva del collegio, che viene presentata come oggetto di vecchio amore. A un certo punto lei infila le dita nel collo, la pelle si apre e si vede solo lo scheletro. C'è questa specie di scena molto violenta. Adesso che Lei parlava di questo è la prima cosa che mi è venuta in mente. In un altro episodio c'è un pittore che fa un dipinto, c'è una tomba, c'è un cadavere, io sono lì con i bambini e li invito a scendere in questa fossa e loro esitano, piangono, puntano i piedi. E Io dico: «Ma come? Avete paura di una morta?». C'è questa sorta di lezione di morte ai figli, insomma. E questo è legato tra l'altro all'educazione. Io sono convinto che uno dei compiti molto difficili di un genitore, diciamo, di un educatore in genere, è insegnare a un essere umano che deve morire. Non lo sa mica il poverino quando nasce che è destinato a morire e invece deve impararlo, a differenza degli animali che, per quello che noi possiamo immaginare e capire, non ne sanno niente e rifuggono dalla morte e non sanno che c'è. Noi invece sì. A un certo punto a un bambino bisogna spiegargli che si muore. Questa è una cosa che mi ha sempre molto impressionato e, per quanto ne so, non se ne parla. Eppure la pedagogia della morte è pressappoco la sola cosa che si deve insegnare a un bambino. Il resto può impararlo giorno per giorno, lo si aiuta: un bambino ci vede camminare, ha voglia di camminare per il fatto stesso che noi camminiamo, diamogli una mano; vuol parlare, dapprima farà dei versacci, poi un po' alla volta vengono addomesticati e si crea una corrispondenza. Dapprima il padre e la madre parlano come un bambino e poi il bambino parla, si stabilisce un contatto insomma. Ma difficilmente si dice a un bambino «guarda che tu morirai». La gestione di questo insegnamento è veramente la più complessa e delicata.

Posso chiederLe perché al termine dei componimenti usa i due punti?
(Wiebke Inken Hannig, Università di Münster, Germania)

All'inizio non usavo punteggiatura. Nel *Laborintus* c'è un primo blocco di poesie dove non esiste punteggiatura, è appunto il labirinto anche nel

modo più evidente. Poi nelle ultime poesie si usa la punteggiatura, ma questa è una punteggiatura caotica che non aiuta il lettore. Nell'ultima poesia, addirittura, quasi dopo ogni parola ci sono due punti, punto e virgola, ecc., ma è l'equivalente della non punteggiatura. Poi a un certo punto ho incominciato ad usarla, ma in modo apparentemente meno arbitrario, sostanzialmente arbitrario. Ci sono due tratti caratteristici, parentesi e due punti. Uso praticamente virgola, parentesi e due punti. Questa è la mia punteggiatura. Qualche rara volta, quando proprio si rende necessario, il punto interrogativo e il punto esclamativo, ma raramente. La parentesi è molto importante perché pone degli incisi e quindi crea come dei livelli. Qualche volta non sono parentesi logiche, è un modo di innestare un altro livello di discorso all'interno del discorso. I due punti sono un non concludere, come l'uso della minuscola in apertura. La poesia non ha un inizio vero e proprio anche quando l'attacco è molto evidente. Una poesia che comincia «nella mia vita ho già visto le giacche» ha un attacco molto netto, però la poesia tende a cominciare in minuscolo come se fosse già iniziata.

Questa è la mia idea. Naturalmente in alcune poesie la cosa è più evidente, in altre meno. E i due punti vogliono essere come se la poesia in qualche modo rimanesse interrotta. È come se la poesia non fosse tanto un organismo chiuso, ma un pezzo di discorso che viene dato. E poi a un certo punto diventa una sorta di tic, probabilmente, in uno scrittore, non lo penso più. La poesia finisce con i due punti! Lo trovo naturale, come viene naturale anche a uno che scrive normalmente mettere un punto alla fine. Non c'è da domandare: «Perché metti un punto?». Metto il punto perché si mette il punto! A un certo punto uno dice a se stesso: «Perché metti due punti?». Ma perché si mettono i due punti! Perché io ho adottato questo principio! «Perché cominci con la minuscola?». Perché si comincia con la minuscola! Quel «si» vale solo per se stessi, però è diventata una autoregola. E quindi ha dei tratti che sono per così dire solo maniacali. Sotto ci sta tuttavia una certa intenzione che è quella appunto che ho detto.

Sanguineti persona, Sanguineti critico, Sanguineti professore universitario, Sanguineti politico e Sanguineti poeta. Non è un po' pirandelliana la cosa?
(Francesco Bailo, Istituto Trentino di Cultura, Trento)

Ieri ho molto insistito sul fatto che l'Io è una costruzione molto faticosa, di pezzi messi insieme. Allora non c'è da stupirsi. Credo che tutti abbiamo, in maniera più o meno pubblica, più o meno significativa, sia per sé che per gli altri, molte facce, molti atteggiamenti diversi tra di loro. Uno può esercitare un certo lavoro, poi è un marito, un padre, un giocatore di *poker*, uno sportivo che scia quanto più frequentemente può, bene o male secondo i casi, qualcuno che ama cucinare i propri cibi, e avanti. Tutte queste cose convivono. Non è detto che l'allargarsi sia di per sé un arricchimento, può essere una grande dispersione. Io credo, quindi, di trovarmi in una situazione che non è così singolare. Credo poi che nella cultura moderna il fatto di accompagnare un'attività di scrittura a quella di critico sia normale. L'idea che ogni scrittore portai un critico in se stesso è quasi scontata. Che poi questo venga esplicitato, possa diventare una sorta di statuto professorale io lo sento anche come una sorta di maschera sociale in qualche modo. Poco amante del poetese, poco amante del poeta come vaticinante, avere una qualifica che allude alla letteratura, uno è professore, insegna, è anche molto protettivo. «Lei cosa fa nella vita?» «Il professore». Va bene. Non direi mai: «Il poeta». Benché, come credo di aver accennato, non c'è né d'aver vergogna, né d'aver orgoglio. Non me ne vergogno, ma non sento il bisogno di dirlo. Anche quando parlo della mia poesia, come ho cercato di fare oggi, cerco di farlo appunto da professore che, certo si racconta, parla di sé, ma cerca di dare una lettura oggettiva, come potrei darla se non l'avessi scritta io, come uno che osserva e dice: «Io noto che ...». E credo oltretutto – ho insistito molto su questo – che sia una lettura tra le possibili, non è privilegiata. Un autore non ne sa necessariamente di più di quanto ne sappia il lettore.

Recentemente mi è capitato di trovare una copia del *Laborintus*, c'era una citazione in francese che io sapevo che era una citazione d'autore, ma ne avevo dimenticato la fonte. Su questa copia di *Laborintus* ho trovato una mia nota a mano in cui si diceva che la citazione era tratta dai *Mémoires* di Goldoni. È estremamente depistante una citazione in francese «et j'avois satisfait le goût baroque de mes compatriotes» («io avevo soddisfatto il gusto barocco dei miei compatrioti»). Chi immaginerebbe che una frase del genere è detta da Goldoni? Insospettabile! Se non me lo annotavo, io stesso me lo dimenticavo, perché non è una citazione, propriamente. Qui Eliot torna utile. Quando Eliot cita, vuole che la cosa sia riconosciuta, tanto che fa le note, dove spiega che questo è un passo del *Tristano*, questa

è un'allusione shakespeariana, ecc. perché sono citazioni colte che fanno un riferimento preciso e devono essere riconosciute. Le mie citazioni possono essere colte, così fra virgolette, nel senso che sono di un autore magari conosciuto e, al limite, riconoscibile, ma ci vorrebbero anni per un buon conoscitore di Goldoni per ritrovare questa citazione. Io, non essendo un goldonista, l'avevo del tutto dimenticato. M'era servita in quel momento e, come dicevo, un autore procede utilizzando quello che gli serve, anche con tutte le parole fa così. E del resto credo che, appunto, scrivere sia un citare continuamente. Si cita il dizionario, diciamo. Anche un neologismo, quando si inventa una parola, che non è un caso poi così frequente, è comunque costruito su norme linguistiche e su modi di costruzione che sono un corto circuito di modi citazionali che viene a prodursi.

Vorrei fare una domanda, ma faccio prima una piccola deviazione. Non ho letto tante delle sue poesie, ne ho lette solo alcune, quelle analizzate durante le lezioni, però leggendole ho avuto un'impressione molto forte. Partendo da Laborintus e arrivando fino alle Sue ultime poesie, come ad esempio quelle che ci ha dato Lei oggi, ho avuto l'impressione che si parte da una espressione molto avanguardistica di quel periodo e si arriva in un certo senso ad una espressione più classica nell'ambito di quell'altra poesia. Mi interessa sapere come vede Lei questo suo viaggio da un Sanguineti di diciotto anni che scriveva poesie, arrivando al Sanguineti che siede qui davanti a noi. (Robert Groselj, Università di Lubiana, Slovenia)

Credo sia un fatto per un verso personale e per un altro verso abbastanza in armonia con un certo corso storico della cultura delle avanguardie e, se si vuole, dell'andamento culturale in genere. Io ho cominciato, come accennavo, nel momento in cui la pittura astratta appariva l'unica via percorribile dell'avanguardia, poi si è passati alla nuova figurazione. Io ho seguito in qualche modo questo decorso non perché ne sia stato influenzato, anche se certamente si è influenzati da quello che si vede intorno, si ama un certo pittore, si ama un certo musicista. Esattamente così sembrava che la dodecaфонia fosse in qualche modo l'ultima spiaggia di un certo discorso musicale. E poi no, le cose sono cambiate.

L'avanguardia degli anni Cinquanta era fortemente caratterizzata da

una sorta di volontà, oserei dire, al limite di comunicazione della non comunicazione. Io dipingo, ma non dipingo il mondo, faccio una poesia che non si vede, faccio una musica che non è tematicamente assorbibile perché una serie dodecafonica io la vedo sulla carta ma non la posso percepire acusticamente, perché questa serie che poi viene replicata, rovesciata, per scambi di altezze – ci sono i vari procedimenti già fiamminghi nell'uso della serie dodecafonica, di quello che una volta era un tema – all'orecchio non è percepibile. Nella musica venuta dopo la generazione di Darmstadt o nella pittura della nuova figurazione, a un certo punto c'è stato un netto spostamento. Si è continuato a fare dodecafonica ma paradossalmente Stravinskij, ad esempio, arriva alla dodecafonica e ne fa un trattamento molto comunicativo senza smentire se stesso. E, se si leggeva Adorno, sembrava che Schönberg e Stravinskij rappresentassero veramente due posizioni incompatibili e che fosse impossibile che un giorno Stravinskij adottasse il metodo dodecafonico. Ma allo stesso modo Schönberg scrive musiche tonali anche in tarda età. Quindi, certe posizioni rigoristiche che avevano significato forte di rottura, vengono poi modificate per esigenze e per spinte di comunicazione e di sviluppo culturale che subentrano.

Spesso accade che l'inizio sia particolarmente apocalittico e poi subentrino altri stimoli e altre cose. Nel mio caso, devo dire, c'è un'istanza di tipo anche politico. In principio c'era questa pulsione anarchica che spiegava molto una chiusura della comunicazione: un soggetto in fondo in rivolta che propone un'immagine caotica del mondo, come più volte detto. Poi il problema era come affrontare temi politici esplicitamente e questo, e particolarmente nella terza raccolta (in mezzo c'è una sorta di scrittura di transizione nella seconda raccolta *Erotopaegnia*), in *Purgatorio de l'Inferno* cerco il modo di elaborare un discorso politico che quindi abbia una sua qualità comunicativa e nello stesso tempo però non si poetizzi nei modi tradizionali. La strategia, diciamo così, che ero venuto elaborando era quella di offrire il dato politico non come enunciazione astratta, ma come racconto: «Io ho detto una cosa, quell'altro diceva, ecc. ...». Diventando racconto quello che poteva essere il messaggio politico non diventava più un messaggio autoritario.

Faccio un esempio perché è più utile al discorso. Non leggo una poesia intera ma l'attacco di una poesia che può dare un'idea. È l'ultima di *Purgatorio de l'Inferno*, la 17. Questa poesia è dell'inizio degli anni Sessanta

(novembre 1963) e sono filocinese. Come si può scrivere una poesia filocinese? Si può: «Compagno Mao tu sei la speranza che illumini ...» e avanti così, e molti facevano cose di questo genere che mi sembravano del tutto impraticabili. Allora racconto «un piccolo fatto vero». Io sono a Cerisy in Francia, in Normandia, e la poesia comincia così:

«così, qui (a Cerisy); (così dicevano): abbiamo, noi, un cinese;
(e il cinese ero io, naturalmente);

e sull'autostrada spiegavo, anche,
il contraccolpo sopra l'operazione letteraria, radicalmente, immediato (e così via); e si diceva dell'opportunismo trionfante, anche (e quando dissi, poi, riformismo, infatti, volevo proprio dire opportunismo, invece);».

Dunque la poesia è rigidissimamente ideologica con termini come «opportunismo», «riformismo», «il contraccolpo» della posizione cinese, la dichiarazione di essere cinese. Tutto però è come estremamente raffreddato attraverso il racconto per cui quello che è soggettivo è dato come un fatto. Son gli altri a dire che avevano un cinese a Cerisy. La poesia è piena di ironia, tanto che uno dei critici che mi sono toccati in sorte più bravi, era un americano che adesso è morto, a un certo punto restava in dubbio se molte mie professioni di fede politica fossero serie o no: gli rimaneva il dubbio perché il raffreddamento ironico, autoironico, era talmente forte che lui aveva l'impressione che non ci fosse partecipazione. Questo mi permise, per esempio, di scrivere delle poesie, viaggiando in Unione Sovietica, che sono molto critiche nei confronti dell'Unione Sovietica. Io sono stato uno stalinista convinto, devo confessare che non me ne pento. Capisco che si può aprire un grande dibattito su questo, ma è meglio economizzare le energie. Ma è vero anche che questo tipo di scrittura poetica permetteva di affrontare i problemi politici e anche di affrontarli con molta critica, in maniera partecipata e staccata al tempo stesso.

Questa è una cosa che mi ha spinto appunto a una strategia di allargamento e quando tornano i temi politici così è stato anche per tanti altri temi. C'è una poesia che forse conoscete, la sezione 4 di *Erotopaegnia*, «in te dormiva come un fibroma asciutto». Io ricordo che una volta feci una lettura pubblica, non moltissimi anni fa, saranno venti anni fa, che per me sono pochi. A Firenze, in un teatro (facevo un giro di letture pubbliche), lessi questa poesia scritta in occasione della nascita del mio primo figlio che comincia, appunto, dicendo che questo figlio dormiva dentro il ventre

materno «come un fibroma asciutto, come una magra tenia, un sogno». C'era questo urto tra realtà molto diverse di cui due molto violente: il figlio nel ventre materno come un fibroma, come una tenia. Questo figlio-tumore, questo figlio-verme (a proposito di verme non solo funerario, ma addirittura prenatale) e insieme un sogno. Poi c'era un dibattito e uno disse. «Ma che razza di padre è Lei che ha osato scrivere una poesia così?». Era una poesia piena di *pathos* della paternità proprio perché estremamente crudele. Allora uno può dire: «Ma allora questo è una specie di Erode che sogna solo di strozzare il figlio nell'utero se lo vede come un verme o un tumore!».

Quello che cercavo – credo di averlo accennato ieri – era al possibile, quello che è l'unico obiettivo di poetica serio di uno scrittore, di essere realista. Essere realisti vuol dire certamente assumere un'ideologia, un punto di vista. Una posizione, anche se non si volesse assumerla, la si assume, ciascuno di noi guarda il mondo in un certo modo, anche con molte contraddizioni ben inteso, ma insomma lo guarda in un certo modo. Però credo che il realismo, oserei dire il migliore, idealmente (non sto parlando della mia poesia) è quello che riesce a cogliere gli aspetti contraddittori anche della realtà. Il che non è l'ideologia nel senso che poi ha finito per prevalere, cioè di posizione chiusa di falsa coscienza, che è originariamente poniamo anche il senso di Marx (per Marx l'ideologia è cattiva coscienza), ma è invece una visione del mondo, come *Weltanschauung*, e ognuno ha una sua *Weltanschauung*. Questa è realistica se riesce a cogliere gli aspetti contraddittori della realtà. Se il *pathos* di un padre o di un uomo che prende una certa posizione politica non è ciecamente patetico, volgarmente patetico – che è una falsificazione, è una paternità piccolo-borghese così evidentemente dolciastra – sarà drammatico e complesso. Il figlio, si dice subito dopo nella poesia, «pesta la ghiaia ... orina». Queste sono realtà che fanno parte della vera esperienza.

La stessa cosa nei confronti dell'amore, dell'*eros*, di qualunque realtà. Questo è l'obiettivo ideale e questo comporta spesso, appunto, esigenze non comunicative di chiusura in certi momenti, in altri invece di forte apertura fino ad arrivare a poesie come la *Ballata delle donne*, che avete letto, mi pare. Quella è una poesia estremamente comunicativa, ma credo che sia legittimo a un certo punto assumere anche atteggiamenti in cui non a caso si usa una forma popolare come quella della ballata, si usa la rima, si usa l'endecasillabo, col sentimento però che si sta usando citazionalmente

uno strumento. Una volta un musicista che stava tornando all'ordine, dovendo musicare cose mie, mi disse: «Tu sei d'accordo sul ritorno alla tonalità?». Io risposi: «Dipende!». Se il ritorno alla tonalità vuol dire torniamo all'antico, ritorniamo a una musica commestibile, non sono d'accordo. Ma se il musicista riesce a fare uso della tonalità episodicamente o anche, se è il caso, sistematicamente, ma in modo da rendere chiaro a chi ascolta che sta citando una forma, che però non è sentita come naturale, abituale o obbligatoria in qualche modo, come la forma ovvia della musica, ma come qualcosa che si può utilizzare, uno fra i tanti strumenti, va benissimo. A lui dicevo che si tratta di far sentire che la tonalità è una delle tante forme della atonalità, che tra le tante combinazioni atonali ci sta anche la tonalità. Così, tra le tante combinazioni di verso libero, di ritmo poetico, ci sta l'endecasillabo, tra le tante combinazioni di allitterazione ci sta anche la rima. Allora la cosa è accettabile e può diventare molto efficace. Credo che questo sia il problema che si deve affrontare.

Renato Barilli, che credo sia stato uno dei critici più vicini alla neoavanguardia, ha pubblicato recentemente sul «Corriere della Sera» una breve recensione, di un libro che non è ancora arrivato in libreria e che si intitola «È arrivata la terza ondata». È veramente arrivata la neoneoavanguardia? Mi pare che ieri qualcuno si lamentasse di questo eccesso di neo-, ma è veramente nata una nuova neoavanguardia, secondo Lei? (Livio Caffieri, Istituto Trentino di Cultura, Trento)

Ho già avuto quel libro. C'è stata una neoavanguardia, e credo di aver accennato appena ieri al «Gruppo 93» che si è costituito a scadenza. Col 1993 sarebbe finito. Naturalmente è finito come gruppo, ma i poeti hanno continuato a scrivere. Ed è in certo senso un tentativo di neoneoavanguardia. Non priva di sofferenze, perché il gruppo intanto ha avuto molta discordia interna. Anche noi litigavamo molto nel «Gruppo 63», però – ieri si parlava del carattere concorrenziale – c'era meno concorrenza, diciamo così. Il mercato culturale era meno violento, c'era meno narcisismo di conseguenza, se lo traduciamo in termini psicologici. Invece questi hanno sofferto molto di questo e hanno sofferto molto per il fatto che l'esperienza della neoavanguardia aveva, per così dire, consumato, mettendo insieme le varie direzioni con cui si era svolta, certe possibilità lasciando minore spazio a quelli venuti dopo. Ieri anche accennavo al fatto che le esperienze

culturali tendono a durate abbastanza brevi, e così si è come esaurita una certa possibilità. In questo gruppo ho l'impressione che la difficoltà di risultati significativi sia forte. Per esempio, c'è un poeta che io considero abbastanza bravo, quasi nessuno lo conosce – relativamente parlando – che è Marcello Frixione, che ha pubblicato credo un unico libro. Scrive poesie che sono in qualche modo parodie di poesie marinistiche del Seicento italiano, ammodernate, giocate in termini moderni con grande abilità, con grande ironia. Lo si può fare per un libro, per un libretto, e poi adesso ho l'impressione che non sa più cosa fare.

Ricordo che – non farò nomi per non essere sgarbato – quando c'era il «Gruppo 63», c'erano i più giovani della generazione pilota, di quella dei Novissimi, e arrivarono leggendo i loro testi, e quando fecero una rivista dissero: «Noi ci siamo buttati molto sui surrealisti perché erano stati da voi meno consumati, perché non potevamo più utilizzare certi richiami all'espressionismo o alla poesia metafisica o a Lautréamont, o cose di questo genere». Questi erano stati come bruciati, e rimaneva un po' percorribile lo spazio del surrealismo, e praticavano una sorta di neosurrealismo perché sembrava offrire in qualche modo maggiori possibilità.

Il problema di qualunque avanguardia, qualunque ondata rappresenti, è quello davvero di riuscire a fare dell'avanguardia, perché non è semplice. Tanto che mille volte si è sentito dire quello che si sente dire del marxismo: «Non c'è che metterlo in soffitta! Marx è morto! ecc.». Quante volte è stato detto, ma da gente molto dotata d'ingegno, da Cocteau, da altri: «L'avanguardia è ormai impossibile! Non si può più scandalizzare nessuno!». Poi invece si scopre che è possibile scandalizzare, ma non è da tutti, evidentemente. E ci sono epoche in cui certamente lo scandalo è più agevole perché la società è più chiusa, è più ferma. Se la società s'allarga è chiaro che a un certo momento la contestazione può essere assorbita più facilmente perché le strategie sono tante. Chi avrebbe immaginato qualche decennio fa che si sarebbe avuto un conflitto come la *Gay parade* a Roma con il Giubileo? E a un certo punto è accaduto. Ora, evidentemente la posizione di opposizione di fronte alla morale corrente una volta trovava nell'omosessualità una delle vie di contestazione. Se a un certo momento la società diventa tollerante, si ha di norma quella famosa tolleranza repressiva su cui i pessimisti di Francoforte tanto meditavano, perché non c'è niente di più repressivo di una tolleranza apparente, perché poi le resistenze sono

in concreto fortissime. «La faresti sposare tua figlia a un negro?». «Cosa fai quando scopri che tuo figlio è omosessuale?». Questa domanda viene riprodotta tranquillamente in mezzo alla più ufficiale liberalità possibile del mondo. Poi in concreto nascono queste difficoltà. Ricordo una macedone che mi raccontò di quando sposò un albanese. Era a Parigi, dove aveva conosciuto questo albanese, si sposarono e venne ad annunciare il matrimonio a sua madre. «Quando dissi a mia madre: ‘Sposo un albanese’, mia madre svenne. Era la donna più liberale del mondo!». Dire che la figlia era finita con un albanese, cosa piuttosto delicata per un macedone, perché i rapporti sono piuttosto controversi, era veramente un disastro. Il mondo è difficile! E anche l'avanguardia è difficile!

Le vorrei fare una domanda riguardo al plurilinguismo di alcune Sue poesie. L'uso di lingue diverse è soprattutto un gioco formale che si fa quando piace, come Lei diceva prima, oppure è piuttosto un mezzo espressivo di straniamento e, come tale, un mezzo della critica dell'ideologia per rendere più difficile la lettura e mettere in evidenza la costruzione dei discorsi ideologici che vengono trasmessi tramite una certa lingua, un certo linguaggio? (Kristian Winterhalter, Università di Saarbrücken, Germania)

Credo che abbia molte ragioni, e queste ragioni – nella mia scrittura per limitarmi a questo perché è un problema naturalmente molto ampio – credo si siano anche modificate nel corso del lavoro. All'inizio l'impulso primario era quello di una poesia disarmonica. Allora l'uso di lingue straniere era la rottura contro il poetese portata all'estremo. Non uso soltanto i livelli bassi di stile, o parole scientifiche astratte, impoetiche, ma esco dalla lingua. Allora di fronte a questa lingua italiana maledettamente celebrata per la sua armonicità, per la sua musicalità, ecc., era un modo di sabotare il poetese rimescolando le lingue.

Inoltre l'uso forte del latino, massimamente del latino non classico, quello medievale, rappresentava la volontà di giocare su ambiguità ulteriori. Fra certo tardo latino medievale e l'italiano non si distingue più. Una volta nei libri scolastici c'erano esempi di frasi che potevano essere latino o italiano, qualche volta con dei significati diversi. Nel libro di latino c'era, per esempio, la famosa frase «I vitelli dei romani sono belli», che in italiano è una frase pressoché insensata, mentre in latino significa: «Va'

o Vitellio al suono del dio romano della guerra!». E quello creava un altro livello.

Poi ha acquistato un sapore di colore locale, in un certo senso. Quando la tematica del viaggio è diventata significativa allora l'uso è stato anche autorizzato da una sorta di colore testimoniale, se non proprio di colore locale. Prendo l'esempio delle poesie berlinesi cui facevo riferimento. Se cito Marx o Heine in tedesco fino a intitolare una raccolta *Reisebilder* o *Wirrwar* o *Postkarten*, c'è un'epoca in cui questi viaggi al nord offrono un modello privilegiato, è chiaro che c'era un riferimento che era quello tedesco, questa Germania come cuore di un'epoca storica, nodo politico di tutta un'età, che Berlino riassumeva in sé. Allora la lingua diventava anche questo. Quindi ci sono significati diversi. In origine, come dicevo, la politica della scrittura era soprattutto questa rottura dell'armonia e del «ron ron» poetico e poi veniva ad acquistare altri significati. Proprio nelle poesie berlinesi si insiste sull'idea di *Weltliteratur* citando precisamente Marx e del resto era un'idea di Goethe che Marx ricicla e dice che ormai è nata una letteratura universale. Allora l'uso di lingue straniere mi pareva pressoché ovvio, in qualche modo, perché il colore nazionale della scrittura può essere un colore di base, perché evidentemente si lavora a partire da una lingua insomma, salvo che si scelga una lingua della scrittura; ci sono esempi illustri di scrittori che assumono un'altra lingua, da Conrad a Nabokov poniamo. Tuttavia, il fatto di cambiare lingua non vuol dire non avere una lingua di base, posso cambiare la base, se la lingua la domino adeguatamente. Io non ho abbandonato l'italiano, ma ho sempre resistito fondamentalmente all'imprigionarmi entro la lingua italiana. Con motivi diversi, e altri si potrebbero certamente aggiungere.

Lei ha citato Hocke: come poeta immagino Lei non possa andare d'accordo con Hocke che non apprezza nulla nei dadaisti; come professore d'università Lei condivide la teoria di Hocke del labirinto? (Sylvia Tschörner, Università di Innsbruck, Austria)

Devo dire che del libro di Hocke, che è certamente un libro significativo, e che esce dopo il *Laborintus*, nel 1957, alla fin fine mi interessava più il titolo che il libro, come accade. Questa idea del mondo come labirinto veniva ai miei occhi ad assumere un significato, anche perché all'inizio degli anni Cinquanta questo tema del labirinto non era un tema che

percorreva la cultura. In seguito, il tema del labirinto è diventato un tema pressoché ossessivo. Ora non c'è nessun merito, non voglio mica dire che sono arrivato prima, però allora non era così ovvia questa immagine che io ho considerato molto importante.

Ricordo che quando scrissi *Il Giuoco dell'Oca* pensavo appunto all'immagine del labirinto, ancora una volta perché il gioco dell'oca ha origini magiche che rinviano all'immagine del labirinto. Cioè è una delle immagini forti. Probabilmente in via anche molto viscerale, intestinale direi, della cosa. Allora non sono molto d'accordo con le posizioni di Hocke ma ho trovato il titolo del libro, quest'idea, quest'immagine guida molto più significativa di tutto il libro, che peraltro è un bel libro, naturalmente. Ma, come prima dicevo, considero fondamentali le diagnosi di Curtius anche se non sono d'accordo poi su questa fabbricazione di una cultura europea compatta, senza discontinuità che elabora Curtius. Comunque sono grandi costruzioni di genio ...

Sono grandi libri belli ma falsi ... (Sylvia Tschörner, Università di Innsbruck, Austria)

In fondo sì. Più che belli sono culturalmente significativi, cioè hanno in ogni caso il merito di assumere posizioni abbastanza nette che poi possono suscitare delle risposte. Mentre ci sono molti libri degni di rispetto che però, essendo meno netti, meno partigiani, collaborano poco poi a quello che può essere il dibattito culturale. È meglio un libro energeticamente sbagliato che può suscitare delle reazioni che un libro tiepido insomma, che uno dice. «Vabbè!», ma non suscita né molto amore, né molto odio.