Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 62 (2015)

Heft: 2: Fascicolo italiano. Vicini d'Anagrafe : poeti di un quindicennio (1920-1935)

Artikel: "Dateci le regole della vostra poetica!" : Lettura di Edoardo Sanguineti, Postkarten 49

Autor: Manfredini, Manuela

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-587523

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

«Dateci le *regole* della vostra poetica!» Lettura di Edoardo Sanguineti, *Postkarten* 49

per preparare una poesia, si prende "un piccolo fatto vero" (possibilmente
fresco di giornata): c'è una ricetta simile in Stendhal, lo so, ma infine
ha un suo sapore assai diverso: (e dovrei perderci un'ora almeno, adesso,
qui, a cercare le opportune citazioni: e francamente non ne ho voglia):
conviene curare
spazio e tempo: una data precisa, un luogo scrupolosamente definito, sono gli ingredienti
più desiderabili, nel caso: (item per i personaggi, da designarsi rispettando l'anagrafe:
da identificarsi mediante tratti obiettivamente riconoscibili):
ho fatto il nome
di Stendhal: ma, per lo stile, niente codice civile, oggi (e niente Napoleone, dunque,
naturalmente): (si può pensare, piuttosto, al Gramsci dei *Quaderni*, delle *Lettere*, ma
condito in una salsa un po' piccante: di quelle che si trovano, volendo, là in cucina,
presso il giovane Marx): e avremo una pietanza gustosamente commestibile, una specialità
verificabile: (verificabile, dico, nel senso che la parola può avere in Brecht, mi pare,
in certi appunti dell'*Arbeitsjournal*): (e quanto all'effetto V, che ci vuole, lo si ottiene
con mezzi modestissimi): (come qui, appunto, con un pizzico di Artusi e Carnacina):
e
concludo che la poesia consiste, insomma, in questa specie di lavoro: mettere parole come
in corsivo, e tra virgolette: e sforzarsi di farle memorabili, come tante battute argute
e brevi: (che si stampano in testa, così, con un qualche contorno di adeguati segnali
socializzati): (come sono gli a capo, le allitterazioni, e, poniamo, le solite metafore):
(che vengono a significare, poi, nell'insieme:
attento, o tu che leggi, e manda a mente):

Inserita nella posizione numero 49 della raccolta *Postkarten* di Edoardo Sanguineti,[1] la famosa ricetta poetica che insegna a cucinare «un piccolo fatto vero» per ottenerne «una pietanza gustosamente commestibile» e che è stata definita da Fausto Curi come «la più netta e articolata dichiarazione di poetica *tout court* che [Sanguineti] abbia elaborato nella sua carriera»,[2] nasce, in origine, come risposta in versi a un'inchiesta sulla situazione della poesia italiana, promossa da Luciano

[1] Edoardo Sanguineti, *Postkarten*, Milano, Feltrinelli, 1978; ora in Id., *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Milano, Feltrinelli, 1982.

[2] Fausto Curi, *Struttura del risveglio. Sade, Benjamin, Sanguineti. Teoria e modi della modernità letteraria*, nuova edizione accresciuta, Milano, Mimesis, 2014, p. 212.

Manuela MANFREDINI, «Dateci le *regole* della vostra poetica!», *Versants* 62:2, fascicolo italiano, 2015, pp. 99-112

Anceschi,[3] i cui risultati vengono raccolti sui primi due numeri della sesta serie del «verri», entrambi datati settembre 1976, ma stampati, rispettivamente, a giugno e a settembre. Sul primo, intitolato *Equilibri della poesia*, compaiono interventi in versi e prosa stesi per l'occasione da vari poeti e critici, tra cui Zanzotto, Giudici, Fortini, Roversi, Raboni e Sanguineti, sia pensati per altri contesti ma pertinenti al tema dell' inchiesta, come nel caso del discorso sulle poesie di Eugenio Montale pronunciato in occasione della consegna del Premio Nobel; sul secondo numero, intitolato *I novissimi, e dopo*, trovano spazio testi poetici che, nelle intenzioni di Anceschi, esemplificavano le direzioni intraprese dalla poesia dopo l'esperienza della Neoavanguardia.[4]

Sullo sfondo di *Postkarten* 49 vi sono però anche altre sollecitazioni cronologicamente vicine all'inchiesta anceschiana. In primo luogo la pubblicazione, nel dicembre del 1975, dell'antologia curata da Alfonso Berardinelli e Franco Cordelli, *Il pubblico della poesia*,[5] che chiama in causa tutti gli autori della Neoavanguardia, accusati di costituire una conventicola di potere e di aver bloccato lo sviluppo di nuove tendenze poetiche;[6] ciononostante, nell'*Introduzione*, Berardinelli rileva la disponibilità dei giovani poeti a tutte le direzioni di ricerca, dalla poesia che è «ancora un atto di forte pregnanza politico-culturale» (Spatola e Vassalli), a quella che nuota «nelle insidiose onde del quotidiano e del privato con uno smarrimento ed una passione che hanno qualcosa di inedito e disarmato»;[7] «di fronte all'atteggiamento che i più giovani redattori di versi sono stati costretti ad assumere nei confronti di se stessi», afferma Berardinelli, «una mente caustica e scanzonata come quella dell'ex capofila neoavanguardista

---

[3] Nel suo editoriale dal titolo *Variazione su alcuni equilibri della poesia che san di essere precari* («il verri», 1, settembre 1976, pp. 5-20, spec. p. 8), Anceschi non fornisce indicazioni precise né sulle domande poste né sul periodo in cui sono state poste, ma stando alle date riferite da alcuni intervistati, l'inchiesta deve essere stata lanciata alla fine del 1975 o all'inizio del gennaio 1976.

[4] Per questo secondo numero, Sanguineti manda tre poesie (1. *che dolore l'amore!*, 2. *battono alle mie porte domestiche fatti e effetti di natura*, 3. *i miei occhi sono bruciati dentro i tuoi occhi*), composte tra ottobre 1975 e marzo 1976 (cfr. «il verri», 2, 1976, pp. 5-6); una volta confluite in *Postkarten*, corrisponderanno alle sezioni 46, 47, 48.

[5] *Il pubblico della poesia*, a cura di Alfonso Berardinelli & Franco Cordelli, Cosenza, Lerici, 1975.

[6] Secondo Cordelli, la poesia di quegli anni era caratterizzata «da una reazione al blocco stretto, alla terra bruciata che la neoavanguardia ha fatto all'inizio degli anni Sessanta. Una situazione che si è protratta a lungo e si protrae, senza sufficienti autocritiche» (Italo Moscati, *Perché tante polemiche per una antologia?*, in «Tuttolibri», 5, 20 dicembre 1975, p. 5).

[7] *Il pubblico della poesia*, cit., p. 24.

Edoardo Sanguineti rischia di apparire obiettivamente infatuata e megalomane».[8] In secondo luogo, il dibattito svoltosi tra febbraio e marzo 1976, sull'«Unità», tra Alberto Asor Rosa e Gian Carlo Ferretti sul tema 'politica e letteratura'.[9] Mentre Asor Rosa rimprovera a Ferretti di avere presentato negativamente il fatto che, nell'esperienza degli scrittori di «Officina»,[10] la politicità fosse stata letterariamente mediata – a suo avviso, infatti, la politicità dell'intellettuale riguarda eminentemente il suo comportamento sociale e politico –, Ferretti ribatte che, se la separatezza del lavoro «creativo» può ancora sopravvivere, ciò dipende non tanto dalla «sua intrinseca e *autonoma* resistenza», quanto piuttosto dal fatto che «la pratica sociale e politica dello scrittore si configura sempre meno come un'esperienza che possa collocarsi al di fuori del suo universo culturale e "creativo", ma tende anzi [...] a interagire con il testo stesso». A chiudere in qualche modo la polemica, interviene Sanguineti,[11] sostenendo che la questione non è tanto portare la politica nella letteratura quanto

> mediare la letteratura *in* politicità. [...] se il discorso sul "lavoro letterario *creativo*" crea inciampi e complicazioni e sottigliezze, è perché si continua, dopo aver virgolettato e incorsivato l'attributo di "*creativo*", a impiegarlo "nel vecchio senso", cioè come dato idealisticamente "naturale", e non come risultato del lavoro sociale [...]. Il lavoro intellettuale non è eminentemente un comportamento sociale e politico? Non è anzi, per un intellettuale, *il* comportamento sociale e politico per eccellenza? [12]

L'autonomia degli intellettuali, della cultura, della letteratura, della creazione artistica non è naturalmente data, non è un'astratta libertà formale, anzi, «tale autonomia, per quel tanto che la si ottiene, è il risultato di un duro lavoro politico: è il frutto di un comportamento».[13]

L'elaborazione della futura *Postkarten* 49 (d'ora in poi PK 49) si colloca, dunque, in una fase della produzione sanguinetiana in cui il forte

---

[8] *Ibidem*, pp. 8-9.

[9] Alberto Asor Rosa, *Letteratura e politica*, in «L'Unità», 28 febbraio 1976, p. 3; Gian Carlo Ferretti, *Lo scrittore "separato"*, in «L'Unità», 5 marzo 1976, p. 3.

[10] *«Officina». Cultura letteratura e politica negli anni Cinquanta*, a cura di Gian Carlo Ferretti, Torino, Einaudi, 1975.

[11] Edoardo Sanguineti, *Sotto il cielo delle categorie*, in «L'Unità», 16 marzo 1976, p. 3; ora in Id., *Giornalino secondo 1976-1977*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 34-36.

[12] *Ibidem*, pp. 35-36.

[13] *Ibidem*, p. 36.

richiamo alla prassi e all'intrinseca politicità dell'attività dell'intellettuale[14] rappresentano i termini di una vivace riflessione. Se da un lato, la sua origine di poesia d'occasione – come risposta all'inchiesta di Anceschi – spiega la discontinuità di PK 49 rispetto alla 'normale' attività poetica di Sanguineti e la pone come autocritica, e, al tempo stesso, autoapologia, del proprio metodo di lavoro, dall'altro la sua stretta coerenza con le poesie che confluiranno in *Postkarten*, la rende una sorta di «imperfetta sineddoche»[15] della futura raccolta, dal momento che, sia pure nei termini di una riflessione metatestuale, in PK 49 si ritrovano tutti i principali elementi della poesia «iperconcreta»[16] e antiletteraria che caratterizza la produzione sanguinetiana degli anni Settanta.

Quando, nel marzo 1976, Sanguineti consegna al primo numero del «verri» la sua *ars poetica* tutta straniata, la munisce di un titolo importante ed eloquente, *Come far versi*,[17] che verrà poi espunto, nel passaggio alla raccolta, in ossequio al superiore ordinamento cronologico del macrotesto di *Postkarten*. Il titolo è un omaggio, ancorché non esente da procedimenti di tipo parodico, a Vladimir Majakovskij, il quale, esattamente cinquant'anni prima, nel 1926, aveva pubblicato lo scritto *Come far versi?* (*Kak delat stichi?*),[18] nel quale, per rispondere agli scettici che accusavano i nuovi poeti di distruggere senza costruire – «Voi non fate che distruggere, senza creare *niente*! I vecchi manuali sono pessimi, ma dove sono i nuovi? Dateci le *regole* della vostra poetica! Dateci i manuali!» –,[19] forniva indicazioni operative e dava un esempio concreto del suo agire quotidiano in versi. La profonda convinzione di Majakovskij riguardo ai tratti produttivi e pratici dell'attività del poeta, al suo essere «frutto d'un mestiere, d'un lavoro consapevole, condotto secondo criteri razionali»,[20]

---

[14] Pochi anni dopo Sanguineti dirà che occorre «dare alla politica tutto quello che appartiene all'orizzonte dell'operare umano. Ivi compresa, e benvenuta, la pratica testuale metricamente organizzata» (Edoardo Sanguineti, *Poesia pratica*, in «Il Lavoro», 10 marzo 1981; ora in Id., *Gazzettini*, Roma, Editori Riuniti, 1993, pp. 30-32, p. 32).

[15] Enrico Testa, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Genova, Il melangolo, 1983, p. 96.

[16] Così Sanguineti descrive PK 49 nell'intervista rilasciata a Fabio Giaretta il 28 aprile 2010, pubblicata il 4 maggio 2010 sul «Giornale di Vicenza» e riproposta in versione integrale *on line* il 19 maggio 2010 all'indirizzo: http://eternosplendore.blogspot.it/2010/05/intervista-edoardo-sanguineti-28-aprile.html.

[17] Edoardo Sanguineti, *Come far versi*, in *Equilibri della poesia*, in «il verri», 1, 1976, pp. 131-132.

[18] Vladimir Majakovskij, *Come far versi?* (1926), in Id., *Opere*, a cura di Ignazio Ambrogio, Roma, Editori Riuniti, [1958] 1972; vol. 8 (*Teatro e altri scritti* 3), pp. 137-172, p. 138.

[19] *Ibidem*.

[20] Ignazio Ambrogio, *Poesia per la rivoluzione*, in Majakovskij, *Opere*, cit.; vol. 1 (*Poesie 1912-1923*), pp. XI-LXXXII, pp. LIX-LX.

trova pienamente d'accordo Sanguineti, anche sulla scorta delle posizioni di Brecht e Benjamin.[21] Se il grande poeta russo intendeva «scrivere del [suo] lavoro non come un dogmatico ma come un pratico»,[22] Sanguineti spinge il procedimento ancora più a fondo, traducendo marxisticamente in teoria la sua stessa prassi poetica, ponendo a oggetto poetabile il "metodo". Eliminato il punto interrogativo, il *Come far versi* sanguinetiano risponde in qualche modo, con molta ironia e complicazione dei livelli di lettura, a una sollecitazione simile a quella che aveva mosso Majakovskij: «Voi desiderate scrivere e volete sapere come si faccia, perché ci si rifiuti di considerare poesia un'opera scritta [...] con rime perfette, giambi e corei. Avete il diritto di esigere dai poeti che non portino con sé nella tomba i segreti del loro mestiere».[23]

Ma, a PK 49, Majakovskij fornisce anche la suggestione per la tipologia della 'ricetta in versi': nel 1923, infatti, in appendice a *Sui poeti (poesia utile sia per il direttore che per i poeti)*, pone *La ricetta*, ossia le sette regole per comporre versi:[24]

> Le regole sono semplici, assolutamente.
> (Sette in tutto)
> 1. Si prendono i classici,
> se ne fa un rotolo
> e si passano in un tritacarne.
> 2. Quello che n'esce
> si butta in uno staccio.
> 3. Quindi, lo si espone all'aria aperta.
> (Badare che sulle "immagini" non si affollino le mosche)
> 4. Lì, si scuote appena, appena.
> (Se no i segni deboli s'induriscono troppo).
> 5. Si lascia seccare (perché non abbia il tempo di eternarsi),
> poi si versa nella macchina:
> una comune pepaiola.
> 6. Quindi,
> si applica sotto la macchina
> della carta appiccicosa
> (per prenderci le mosche).

---

[21] D'obbligo il rimando a Walter Benjamin, *L'autore come produttore*, in Id., *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 199-217.
[22] Majakovskij, *Come far versi?*, cit., p. 138.
[23] *Ibidem*.
[24] Vladimir Majakovskij, *La ricetta*, in Id., *Poesie 1912-1923*, cit., pp. 256-257.

7. Ora è semplice:
gira la manovella,
e attento che le rime non si ammucchino tutte insieme.
"Sangue" con "langue",
"intorno" con "giorno",
tutte disposte bene
una dopo l'altra.

Adesso prendi il tutto e...
è pronto per l'uso:
per la lettura,
per la declamazione,
per il canto.
E per guarire i poeti da sfaccendate malinconie, così che
non si sentano invogliati a sprecar pezzi di carta,
toglierli alla giurisdizione del buonissimo Anatoli Vasilievic [Lunačarskij]
e passarli a quella del compagno Semascko [Nikolaj Semaško].

Certo, oltre a Majakovskij, Sanguineti avrà avuto in mente anche la cucina poetica di Raymond Queneau che, nel 1957, con *Pour un art poétique (suite)*, stende una ricetta in versi in cui rivede in chiave palinodica e parodistica un suo precedente poemetto:[25]

Prenez un mot prenez-en deux
faites-les cuir' comme des œufs
prenez un petit bout de sens
puis un grand morceau d'innocence
faites chauffer à petit feu
au petit feu de la technique
versez la sauce énigmatique
saupoudrez de quelques étoiles
poivrez et mettez les voiles
où voulez-vous en venir?
A écrire
Vraiment? à écrire??[26]

[25] *Pour un art poétique (suite)* venne pubblicata nel 1965 nella raccolta *Le Chien à la mandoline* (Paris, Gallimard), mentre l'omonimo poemetto di partenza era stato raccolto in *L'instant fatal* (Paris, Gallimard, 1948).

[26] «Prendete una parola prendetene due / fatele cuocere come delle uova / prendete un pezzettino di senso / poi un grosso pezzo di innocenza / fate scaldare a fuoco lento / al fuoco lento della tecnica / versate la salsa misteriosa / spolverate con qualche stella / pepate e prendete il largo // dove volete arrivare? / A scrivere? / Veramente? / a scrivere??».

Se Queneau critica l'aspetto iniziatico e misterioso del fare poesia equiparandolo alla realizzazione di una pozione magica (*la sauce énigmatique*), Majakovskij fa *tabula rasa* di qualsiasi alone mistico intorno al fare versi, polemizzando ferocemente con quanti ritengono che, per un poeta, «l'unico processo produttivo consiste nel sollevare ispirati la testa, in attesa che la celeste poesia-spirito discenda sulla calvizie, sotto forma di colomba, di pavone, di struzzo».[27]

Dunque, da Majakovskij e, in second'ordine da Queneau, giungono a Sanguineti non solo il modello antilirico del testo regolativo, sotto specie di ricetta gastronomica, su cui si basa PK 49 – come appare fin dall'attacco che mima il formulario da cuciniera (*per preparare x, si prende y*) e dal lessico della cucina e della gastronomia di cui l'intero testo è intessuto (*fresco di giornata*, *ricetta*, *sapore*, *ingredienti*, *condito*, *salsa*, *piccante*, *pietanza*, *specialità*, *pizzico*) –, ma anche due esempi di critica all'ispirazione e alla visione della poesia come oggetto al fondo indecifrabile, atto individuale e solipsistico.

Fin da queste prime osservazioni, si comprende bene come PK 49 si regga sopra un'intertestualità complessa che, sulla scorta delle pagine fondamentali che Fausto Curi ha dedicato alla lettura di questa poesia e alla poetica filobrechtiana che la percorre,[28] chiede di essere indagata al di là della lettera esplicita del testo e nei diversi livelli di significato che la caratterizzano: dal modello formale adottato (la ricetta), alla forma del contenuto (l'annotazione di lavoro), fino agli autori di riferimento per la stesura della poesia: Stendhal, Gramsci, Marx, Brecht. Ci limiteremo, in questa sede, ad alcuni colpi di sonda.

L'ingrediente di partenza di PK 49, il "piccolo fatto vero" proviene, come dichiara Sanguineti stesso, da Stendhal; in particolare, il rinvio va alla famosa lettera che Beyle inviò a Balzac in risposta alla lunga recensione alla *Chartreuse de Parme*, uscita sulla «Revue parisienne» nel 1840.[29] Nella terza delle tre minute conservate, Stendhal afferma che: «Le public,

---

[27] Majakovskij, *Come far versi?*, cit., pp. 137-138.

[28] Curi, *Struttura del risveglio*, cit., pp. 63-65 e pp. 210-219.

[29] Honoré de Balzac, *Études sur M. Beyle (Frédéric Stendhal)*, in «Revue parisienne», 25 settembre 1840; tr. it., *Scritti critici*, a cura di Mario Bonfantini, Milano, Feltrinelli, 1958, pp. 3-68; ora in *Saggi letterari della «Revue Parisienne»*, Introdotti e commentati da Francesco Fiorentino, Firenze, Pacini, 1988, pp. 107-150.

en se faisant plus nombreux, moins mouton, veut un plus grand nombre de *petits faits vrais*, sur une passion, sur une situation de la vie»,[30] collegando quindi la richiesta di "piccoli fatti veri" ai gusti del nuovo pubblico, formatosi dopo la rivoluzione francese, sempre meno sensibile alla forma letteraria. Per Sanguineti, il "piccolo fatto vero" diviene invece la base del realismo allegorico, di una scrittura calata nella situazione concreta e materiale della vita:[31] «la poetica del "piccolo fatto vero" nasce dall'idea che raccontando cose apparentemente prive di una portata ideologica, si elaborano in realtà una ideologia e una visione del mondo».[32]

Ma il tono impostato e il registro impersonale adottati dal poeta-cuoco scivolano presto nella simulazione di un parlato in situazione, quasi a mimare una sorta di presa diretta – come ribadiscono i due deittici in successione, *adesso,/ qui* –,[33] ottenuta con l'intromissione della prima persona (*lo so ... e francamente non ne ho voglia*) che sortisce un effetto straniante perché contamina il testo regolativo con l'annotazione diaristica, con il commento a margine secco e scontroso, caratterizzato da uno stile «impaziente ed ellittico»[34] che ricorda quello degli abbozzi brechtiani del *Diario di lavoro*, possibile modello per la forma del contenuto di PK 49. Inizia quindi una sorta di controcanto tra il tono prescrittivo e il registro distaccato previsti dalla "ricetta" – all'impersonale *conviene curare* segue una serie di tratti da lingua burocratica, da *item*, tipico del linguaggio notarile, a *designarsi* e *identificarsi* – e la prossimità del discorso in prima persona del poeta-cuoco (*ho fatto il nome / di Stendhal*), che ritorna alla lettera stendhaliana, e, precisamente, al punto in cui Beyle dichiara a Balzac: «En composant la *Chartreuse*, pour prendre le ton, je lisais chaque matin 2 ou

---

[30] E prosegue: «Combien Voltaire, Racine, etc., tous enfin, excepté Corneille, ne sont-ils pas obligés de faire de vers *chapeaux* pour la rime; eh bien! ces vers occupent la place qui était due légitimement à des petits faits vrais [Il pubblico, facendosi più numeroso e meno pecorone, vuole un maggior numero di *piccoli fatti veri*, su una passione, su una situazione della vita, ecc. Come Voltaire, Racine, ecc., tutti infine, eccetto Corneille, non sono obbligati a fare zeppe per la rima; ebbene! questi versi occupano il posto che era dovuto legittimamente ai piccoli fatti reali]» (Stendhal, *Correspondence, III, 1835-1842*, préface par Victor Del Litto, Paris, Gallimard, 1968, p. 401).

[31] Cfr. Erminio Risso, *Sanguineti e la storia: il materialismo storico, la manipolazione, la globalizzazione*, in «il verri», 29, ottobre 2005, pp. 149-159.

[32] *Edoardo Sanguineti. I piccoli fatti veri*, Intervista a cura di Daniele Piccini, in «Poesia», 171, 2003, pp. 7-19, p. 16.

[33] Per l'analisi formale di PK 49, fondamentale è Testa, *Il libro di poesia*, cit., spec. pp. 62-65, 74-75, 94, 99-100.

[34] Dalla quarta di copertina di Bertolt Brecht, *Diario di lavoro*, Torino, Einaudi, 1976, 2 voll.

3 pages du code civil».[35] Poiché il codice civile napoleonico, utile alla ricerca stendhaliana della chiarezza, non può però essere preso *oggi* a modello, per lo stile, Sanguineti propone di «pensare, piuttosto, al Gramsci dei *Quaderni*, delle *Lettere*»: se la allora recente ripubblicazione dei *Quaderni del carcere*, per le cure filologiche di Valentino Gerratana,[36] aveva favorito nel poeta una rimeditazione del pensiero gramsciano in interazione con Benjamin e Brecht e con la sociologia della letteratura di Goldmann, *stile* qui andrà inteso sia come 'insieme delle caratteristiche formali proprie di un'opera artistica' sia come 'modo abituale di agire, di comportarsi, di esprimersi, di vivere'. Mentre i *Quaderni* offrono un modello per l'appunto di lavoro preparatorio a studi successivi, le *Lettere*, con il loro stile spesso icastico, ironico e ricco di rimandi, offrono un modello di scrittura 'quasi' privata – Gramsci sapeva che le sue lettere sarebbero state lette anche dai carcerieri –, pensata per un interlocutore individuato (un congiunto, un amico) e caratterizzata da rimandi ellittici perché agenti su di un contesto noto a emittente e destinatario: un procedimento che le *postkarten* sanguinetiane rimoduleranno sapientemente. Una volta cotto in stile gramsciano, il piccolo fatto vero va però condito in salsa piccante, cioè con l'ironia e la satira che contraddistingue il Marx degli scritti giovanili, in particolare della *Questione ebraica*, della *Sacra Famiglia* e dell'*Ideologia tedesca*.[37]

Con un repentino passaggio dalla prima persona singolare alla prima plurale, il «novello Leone Gala»[38] riprende il filo della metafora

---

[35] La frase si trova nella terza minuta, quella del 28-29 ottobre 1840. Cfr. *Correspondance*, cit., p. 401; se nella prima minuta, la frase è assente, nella seconda, quella datata 17-28 ottobre 1840, si legge: «En composant la *Chartreuse*, pour prendre le ton, je lisais de temps en temps quelques pages du Code civil» (p. 399); dunque, nel passaggio dalla seconda alla terza minuta, Stendhal enfatizza la metodicità della sua lettura del codice civile napoleonico.

[36] Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, edizione critica a cura di Valentino Gerratana, Torino, Einaudi, 1975.

[37] Su Marx scrittore satirico e sulla sua incidenza su Brecht, si veda Walter Benjamin, '*Il romanzo da tre soldi' di Brecht*, in Id., *Avanguardia e rivoluzione*, cit., pp. 189-198, spec. pp. 197-198: «[Marx] è diventato in questo modo un insegnante della satira, che non è stato molto lontano dall'essere maestro in questo genere. Brecht è andato alla sua scuola. La satira, che è sempre stata un'arte materialistica, con lui è diventata anche dialettica».

[38] Il paragone tra il poeta-cuoco di PK 49 e il protagonista del *Giuoco delle parti* di Pirandello è proposto da Claudio Longhi, *Storie felsinee: 'Postkarten' da Bologna*, in *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Genova, 12-14 maggio 2011), Firenze, Cesati, 2012, pp. 49-65, p. 50; a collegare in chiave teatrale l''uovo' di PK 49 e quello del *Giuoco delle parti* (atto II, scena I) ha provveduto lo stesso Longhi nello spettacolo da lui diretto, e interpretato da Lino Guanciale, ispirato ai testi sanguinetiani.

culinaria e asserisce che, seguendo le istruzioni date, otterremo *una pietanza gustosamente commestibile, una specialità verificabile (nel senso che la parola può avere in Brecht, mi pare, in certi appunti dell'*Arbeitsjournal*)*. Il riferimento al *Diario di lavoro* di Brecht, steso tra il 1938 e il 1955, è quanto mai tempestivo: pubblicato in tedesco nel 1973, il *Diario* uscì in traduzione italiana tra la fine di febbraio e i primi di marzo del 1976.[39] Più che a una forma lessicale precisa che traduca l'aggettivo *verificabile*, qui Sanguineti sembra richiamare il concetto di *verificabilità* così come si deduce dall'annotazione del 30 giugno 1940: «außer MUTTER und RUNDKÖPFE ist seit der *johanna* alles, was ich schreib, ungetestet [Tranne la MADRE e TESTE TONDE, tutto quello che ho scritto dalla GIOVANNA in poi non è stato sottoposto a verifica]».[40] Nella pratica brechtiana, il testo drammatico, con le sue didascalie e le sue partiture, va 'verificato' cioè messo in opera, in scena e, in base all'esito della verifica, corretto: in poesia, ciò significa che il testo, per essere verificabile, deve contenere una proposta pratica, essere usabile dai lettori-produttori di versi.[41] Ancora agli appunti dell'*Arbeitsjournal*, che ne sono costellati, rimanda l'*effetto V* (dove *V* "fau" sta per *Verfremdung* "straniamento"), traduzione del tedesco *v-effekt*, cioè *Verfremdungseffekt* "straniamento, effetto di straniamento".[42] Per ottenere lo straniamento bastano *mezzi modestissimi*, come un *pizzico di Artusi e Carnacina*, sufficiente a contaminare il codice poetico con una forma testuale non pertinente, usando il lessico del gastronomo, con un occhio all'arte

---

[39] Alcune anticipazioni vennero pubblicate su «Tuttolibri» del 14 febbraio 1976, alle pp. 10-11 e puntualmente registrate da Sanguineti in uno dei suoi giornalini. Cfr. Edoardo Sanguineti, *Esortazione alle storie*, in Id., *Giornalino secondo 1976-1977*, cit., pp. 27-30, p. 27.

[40] Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1973, Erster Band 1938 bis 1942, p. 122; tr. it. *Diario di lavoro*, cit., vol. I, p. 120.

[41] «Orbene, le opinioni hanno molta importanza, ma la migliore non serve a nulla, se non induce coloro che la possiedono a fare qualcosa di utile. La migliore tendenza è falsa se non insegna quale atteggiamento si deve tenere per soddisfarla. E lo scrittore può insegnare questo atteggiamento solo con quell'attività che è la sua: e cioè scrivendo. La tendenza è la condizione necessaria e non sufficiente di una funzione organizzativa delle opere. Quest'ultima esige ancora che lo scrittore istruisca, ammaestri. E questo comportamento didattico oggi è più necessario che mai. *Un autore che non istruisce gli scrittori non istruisce nessuno*» (Benjamin, *L'autore come produttore*, cit., p. 212).

[42] Nel *Diario di lavoro*, la nota più circostanziata sull'effetto V si legge nell'appunto del 2 agosto 1940: «l'effetto di *Verfremdung* (effetto V) [...] è anch'esso un effetto artistico e [...] porta a un'esperienza teatrale. Esso consiste nel riprodurre sulla scena gli avvenimenti della vita reale in modo tale che sia proprio la loro casualità ad apparire in particolare rilievo e ad interessare lo spettatore» (Brecht, *Diario di lavoro*, cit., vol. I, p. 135).

culinaria (fuor di metafora: letteraria) nazionale (Artusi) ed uno a quella internazionale (Carnacina).[43]

L'ultima parte di PK 49 esce dal gioco parodico e punta a una autodefinizione della poesia che recuperi la dimensione pratica allusa dal procedimento culinario: la poesia, dunque, consiste in una *specie di lavoro* sulle parole, che devono essere opportunamente straniate (*come in corsivo, e tra virgolette*), attraverso diversi procedimenti quali la distanziazione dal loro significato comune, la supplementazione del loro senso con il concorso dell'etimologia, il gioco dei significati propri e figurati, la variabilità del registro. Così le parole diventano efficaci (*memorabili*)[44] e, sorrette dagli istituti letterari (*adeguati segnali socializzati*) che storicamente consentono a una data comunità di riconoscere un testo come testo poetico, *si stampano in testa*, anche in virtù dell'«effetto epigramma»,[45] prodotto dalle *battute argute e brevi*, e delle risorse della retorica usate in funzione di mnemotecnica. Se nel passato la mnemotecnica ha consentito di trasmettere ciò che era ritenuto socialmente degno di ricordo,

> nei tempi moderni, quello che si trasmette come memorabile socialmente è una sorta di emozione soggettiva, che assume in qualche modo un valore allegorico. Penso dunque che la poesia sia un'operazione realistica, con cui si cerca di trasmettere, memorizzandole, quelle che a me piace chiamare espressioni di un piccolo fatto vero, un elemento concreto di accadimento nella realtà che, per le sue risonanze eventuali, una collettività può giudicare appunto degne di attenzione e significative.[46]

---

[43] Sull'Artusi, Sanguineti tornerà molto più avanti in *Varie ed eventuali* (2010) con *Sonettuzzo*. Cfr. Franco Vazzoler, *Poeta* à la carte. *Il crudo e il cotto nella poesia di Edoardo* Sanguineti, in *A tavola con le parole. Il cibo e il vino negli scrittori liguri e piemontesi*, Atti del Convegno (Monforte d'Alba, 10 settembre 2011), a cura di Giannino Balbis & Valter Boggione, Sinestesie, Napoli, 2012, pp. 175-191, spec. pp. 183-184.

[44] La memorabilità è una delle caratteristiche fondamentali del teatro epico nel quale è «necessario che agli avvenimenti e alle frasi sia dato un rilievo capace di imprimerli nella memoria» (Bertolt Brecht, *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 1962, p. 56). Sulla memorabilità, Fausto Curi osserva che «nelle intenzioni di Sanguineti, [*memorabili*] significava non "degne di memoria" ma, più semplicemente, "capaci di imprimersi nella memoria"» (*Piccolo (e molto didascalico viatico) per un'introduzione alla poesia di Sanguineti*, Modena, Mucchi, 2011, p. 35).

[45] «Sanguineti è stato un esperto *rhétoriquer*. Basta notare l'espediente retorico che egli adopera in molte sue poesie e che si potrebbe denominare "l'effetto epigramma". Molte composizioni si concludono infatti con uno o due o tre versi nei quali si concentra e si addensa il senso più acuminato e pregnante del testo, provocando una sorta di piccolo, folgorante choc sintattico-semantico» (Curi, *Piccolo (e molto didascalico viatico) per un'introduzione alla poesia di Sanguineti*, cit., p. 46).

[46] Intervista a Edoardo Sanguineti in *Sei poeti liguri*, Torino, Trauben, 2004, pp. 119-122, p. 119.

Pur nella complessità dei piani interpretativi, PK 49 poggia sopra due assunti capitali: il primo riguarda la comprensione della dimensione pratica del lavoro poetico e il disvelamento della condizione del poeta che sgombrano, d'un colpo, il campo da qualsiasi altra visione consolatoria e astrattamente autonomistica:

> sempre di più il poeta è colui che è privo di aureola e produce prodotti privi di aura. Una sorta di fine della sacralità del compito della poesia, un'immagine radicalmente laica e realistica di quel lavoro di comunicazione di una visione del mondo e di una ideologia, guardata per quello che è: quasi un lavoro sociale nella condizione del mondo industriale, fattasi sempre più pervasiva e invasiva nei confronti delle possibilità del linguaggio.[47]

Il secondo riguarda il rifiuto di ogni visione sciamanica della poesia e la critica radicale all'ispirazione poetica ingenua. Seguendo un'indicazione metodologica sanguinetiana vicina cronologicamente a PK 49, la ricerca del controdestinatario della poesia ci porterebbe tra chi guarda ancora allo «specifico letterario come mito»,[48] tra chi, lettore, critico o poeta, ritiene che la poesia sia un fatto autonomo e sacrale, un atto essenzialmente individuale, che sorge dall'attingimento di riserve personali e psicologiche. E per Sanguineti, come era stato per Majakovskij, mostrare la prassi che regola l'attività poetica significa strapparla dal terreno dell'irrazionale.

PK 49 è, allora, tra le molte cose, anche la lucida e netta risposta del materialista storico che oppone «quelle prospettive antiliriche e antiromantiche che erano pure già emerse, con forte carica alternativa, nella cultura europea degli anni Cinquanta e Sessanta»[49] alla irrazionale, ma

---

[47] Edoardo Sanguineti, Intervento in *Fuori pagina. Poesia e romanzo in discussione*, a cura di Rita Testa & Riccardo Grozio, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 22-26, p. 25.

[48] Edoardo Sanguineti, *Alcune ipotesi di sociologia della letteratura* (1976), in Id., *Cultura e realtà*, a cura di Erminio Risso, Milano, Feltrinelli, 2010, pp. 179-187, p. 183. Sul controdestinatario si legge poco prima: «In termini molto elementarmente didattici, si tratterebbe allora di capire, in primo luogo, contro chi è diretto un "testo" (nell'accezione così larga, come si è sin qui suggerito): perché non c'è discorso che non nasca come alternativo e contraddittorio in relazione ad altro discorso, ad altro "testo", e non c'è discorso o "testo" che riesca comprensibile, se non comprendendo il rifiuto e la negazione di cui è portatore» (Sanguineti, *Alcune ipotesi*, cit., p. 182).

[49] Edoardo Sanguineti, *Per una poetica di "realismo allegorico"*, in *Gruppo 93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, a cura di Filippo Bettini & Francesco Muzzioli, Lecce, Manni, 1990, pp. 70-71.

storicamente spiegabile, controffensiva che vede il ritorno, nel cuore degli anni Settanta, e sotto nuove e insinuanti spoglie, della problematica romantico-borghese dell'autonomia della poesia.

Il gioco ambiguo tra effetto sorpresa e ironia retto da PK 49 conduce il lettore all'accoglimento consapevole dell'emozione intellettuale, quell'emozione che scaturisce dalla rivelazione del vero e che è l'autentico culmine del pathos.[50] Teste Sanguineti, per PK 49 il culmine del pathos è «il superamento dell'immagine tradizionale del "pathos" come ispirazione e senso del "fare poesia"».[51] La poesia è «un autentico fai-da-te»,[52] ciò che conta è il metodo.

Scriveva Majakovskij nel suo *Come far versi?*:

> Infinitamente vari sono i metodi di elaborazione tecnica della parola; parlare è inutile, perché il fondamento del lavoro poetico, come ho già più volte ricordato, sta nell'invenzione di questi metodi, e sono essi appunto che fanno lo scrittore di professione. I talmudisti della poesia storceranno forse la bocca nel leggere il presente libro, giacché amano prescrivere ricette poetiche bell'e fatte. Prendere un certo contenuto, avvilupparlo nella forma poetica, dei giambi o dei corei, rimare le finali, aggiungere la allitterazioni, aprire con una metafora, e la poesia è pronta.[53]

Insomma, stando al gioco di chi ritiene che la Neoavanguardia sia diventata un'accademia, Sanguineti si traveste da «talmudista della poesia» per prescrivere una pratica poetica tutt'altro che convenzionale, ben sapendo però, come avverte Majakovskij, che «la creazione di regole non

---

[50] Cfr. Edoardo Sanguineti, *Testimonianza su Eliot e Pound* (1989), in *Cultura e realtà*, cit., pp. 145-146, p. 146 e *Quasi una testimonianza* (1995), in *Ideologia e linguaggio*, a cura di Erminio Risso, Milano, Feltrinelli, 2001, pp. 178-184, p. 181.

[51] «Il punto essenziale di quella mia poetica è il superamento dell'immagine tradizionale del "pathos" come ispirazione e senso del "fare poesia". La poesia è fatta di emozioni, ma già prima parlavo di "emozioni intellettuali". Nello scritto a cui lei fa riferimento, a proposito di fare poesia, io proponevo una sorta di "ricetta di cucina", ove, con ironia e distacco, certamente di ascendenza brechtiana, si consiglia di prendere e impiegare come materiale dell'atto poetico un piccolo fatto vero. [...] Un poeta non è solo portatore di sentimenti ed emozioni ma, in quanto portatore di una visione del mondo, ha una responsabilità e un ruolo ideologici. Questo ruolo può essere consapevole, trasparente, meditato, ma può essere un ruolo di cui egli è un portatore in qualche modo "candido", perché si avvale di stimoli inconsci e impressioni limitatamente soggettive. Col fare poesia egli acquista ed elabora una prospettiva interpretativa più larga, con una portata pratica (in questo senso ideologica), per cui egli propone non solo una immagine della realtà ma modelli di comportamento, immagini di pratiche umane specifiche» (*Poesia planetaria*, Intervista di Elisabetta Gallo a Edoardo Sanguineti, «L'Unità-due», 26 luglio 1998, p. 1).

[52] Edoardo Sanguineti, *I santi anarchici*, in Id., *Cose*, Napoli, Tullio Pironti, 1999, pp. 13-16, p. 14.

[53] Majakovskij, *Come far versi?*, cit., p. 170.

è di per sé il fine della poesia»[54] e che «i modi della formulazione, il fine delle regole sono determinati dalla classe, dalle istanze della nostra lotta».[55] Contro chi ritiene che non possano darsi ricette valide per la poesia e che questa debba essere il frutto della libera ispirazione del poeta, la risposta di Sanguineti non è majakovskianamente un elenco di regole pratiche ma è brechtianamente la dimostrazione, parodiata in ricetta, di un «processo unico e particolare» – lo specifico modo sanguinetiano di fare poesia negli anni Settanta –, che «acquista un aspetto insolito, poiché appare come qualcosa di generale che si è fatto usanza. A straniarlo basta già il fatto che lo spettatore [qui, il lettore] si domandi se e in quale misura è desiderabile che un dato processo diventi realmente un'usanza».[56]

Manuela MANFREDINI
Università di Genova
manuela.manfredini@unige.it

[54] *Ibidem*, pp. 139-140.
[55] *Ibidem*, p. 140.
[56] Brecht, *Scritti teatrali*, cit., p. 144.