

Della linea Satyricon-Capriccio italiano

«Oh ci potessero, i fichi secchi, lasciar dentro bocca la lingua di Aristofane e di Luciano!»¹: così scrive Gadda, in *Meraviglie d'Italia*. Se a parlare fosse stato Sanguineti, la frase sarebbe forse risultata: «O ci potessero, i fichi secchi, lasciar dentro bocca la lingua di Aristofane e di Petronio».

Nel ripercorrere la storia editoriale che si cela dietro il *Satyricon*, si è messo in luce il tradimento che il testo opera sull'autore stesso: agli occhi di molti la riscrittura di Petronio è il terzo romanzo della produzione sanguinetiana, dopo *Capriccio italiano* e *Il giuoco dell'oca*².

Il presente lavoro si propone dunque di analizzare il rapporto tra il romanzo latino e *Capriccio italiano*: in entrambi i testi, infatti, il protagonista, che coincide con l'io narrante, incombe in una serie di avventure in cui la dimensioni onirica si mischia al reale. Nella prosa sanguinetiana una coppia, in attesa del terzo figlio, rien-

¹ C.E. Gadda, *Mercato di frutta e verdura*, in *Meraviglie d'Italia*, Einaudi, Torino 1963, p. 49. La citazione risulta significativa perché per Sanguineti la lingua di Aristofane, come si vedrà nel presente contributo, rimane «dentro bocca». Cfr. F. Curi, *Gli stati d'animo del corpo. Studi sulla letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento*, Pendragon, Bologna 2005, p. 266.

² Per completezza si ricorda che esistono anche altre primitive scritte in prosa di Sanguineti, brevi racconti dal titolo *E. e Clara*, usciti su «Il Caffè politico e letterario» (5, 1959-1, 1960), ora in E. Sanguineti, *Smorfie*, Feltrinelli, Milano 2007, pp. 263-266 e 268-270. Completa la trilogia *Orologio astronomico*, pubblicato per Le Verger e poi in due puntate su «Il Verri».

tra nella stanza d'albergo dopo una festa e al risveglio la moglie è scomparsa; Edoardo, il marito, inizia a cercarla e si lascia trasportare in un viaggio surreale fino alla nascita del bambino. Nel *Satyricon* Encolpio, studente di retorica, si perde in un viaggio fatto di avventure soprattutto di sapore erotico insieme a un servo e un amico. La presenza di affinità tra i testi, in particolare con il romanzo del 1963, è indicata proprio da Sanguineti³:

nelle mie traduzioni si sono sempre cercate soltanto le affinità con la mia scrittura, per scoprire magari che il Petronio è scritto un po' come il *Capriccio italiano*; cosa che sapevo già, visto che nel *Capriccio* alcuni temi ed episodi risalgono molto apertamente a Pe-

³ Osserva, ad esempio, Semprini (*Vitrea fracta et somniorum interpretamenta: il Satyricon secondo Sanguineti*, in «Un compito infinito». *Testi classici e traduzioni d'autore nel Novecento italiano*, a cura di F. Condello e A. Rodighiero, Bononia University Press, Bologna 2015, pp. 257-258) come Sanguineti si serva di perifrasi inventariali, di confusione di classi di oggetti, in uno stile enumerativo che Spitzer applica a Rabelais e poi a Balzac: «non sarà casuale, dunque, la predilezione per quelle che abbiamo definito 'perifrasi inventariali', cioè per le forme del catalogo e dell'enumerazione caotica che – come ha affermato lo stesso Sanguineti – hanno il fine di esprimere il caos del mondo, o più precisamente l'idea del mondo come magazzino e della mercificazione universale». Cfr. per ulteriori approfondimenti E. Sotgiu, *Il giuoco dell'oca nella trilogia di Edoardo Sanguineti*, «Italianistica: Rivista di letteratura italiana» 45, maggio-agosto 2016, pp. 141-155 e ancora P. de Meijer, *Il trattamento del materiale culturale nell'opera di Edoardo Sanguineti*, in *Ideologia e linguaggio, Atti del Convegno Internazionale (18 febbraio 1989)*, a cura di L. Giordano, Metafora, Salerno 1991, pp. 35-43: «Di questo inventario fanno parte anche i significati del materiale culturale, che si presentano al terzo livello della percezione del testo, quello dei modi semantici. L'esame del trattamento di questi significati dovrebbe essere lungo e particolareggiato, ma può anche essere molto breve, poiché si tratta solo di sottolinearne la trasferibilità, che è in parte una conseguenza della trasferibilità dei significanti, ma che dipende anche del loro essere collocati non in qualche Storia universale, ma in un catalogo. E il concetto di catalogo va qui anche associato all'idea di una mostra, di un insieme di immagini che provengono dalla pittura, ma anche dal mondo e che possono essere continuamente sovrapposte l'una sull'altra» (ivi, p. 42).

Eleonora Anselmo

tronio, non solo dal punto di vista formale: si tratta anzi di vere e proprie citazioni⁴;

e ancora:

quella traduzione, impostata, se così posso dire, *à la manière de moi-même*, proiettava infatti, sistematicamente, sopra quel testo meraviglioso, estremizzandole, certe soluzioni di scrittura, per nulla ortodosse, che avevo sperimentato, in particolare, nel '63, nel mio *Capriccio*, e che avevo anche cercato di descrivere, a quel tempo, discorrendo di «un lessico francamente regressivo, di un sottoparlato oniroide», articolato «entro un registro deliberatamente depauperato e ristretto, in una sintassi sbalordita e deficiente». Ma quella proiezione era poi, piuttosto, una sorta di restituzione⁵.

Prima ancora di essere traduttore, Sanguineti si dichiara lettore assiduo di Petronio: sono gli assidui esercizi di lettura e mislettura sopra le pagine del *Satyricon* a portare all'invenzione, alla conquista, per parafrasare, di un nuovo codice. L'affinità di cui scrive è dichiarata programmaticamente nella prima pagina del *Capriccio italiano*, anzi, in quella ancora prima, riservata alla dedica, che recita:

per Luciana,
cioè mia moglie:
vitrea fracta
et somniorum
*interpretamenta*⁶.

⁴ E. Sanguineti, *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, a cura di F. Condello e C. Longhi, BUR, Milano 2006, p. 21.

⁵ E. Sanguineti, *Nota del traduttore*, in *Satyricon*, Einaudi, Torino 1993, p. 202.

⁶ E. Sanguineti, *Capriccio italiano*, Feltrinelli, Milano 2021, p. 4.

Le parole in corsivo sono tratte da *Satyricon* 10⁷ che Sanguineti traduce: «i suoi vetri rotti, la sua smorfia dei sogni»⁸. Sono dunque i «vetri rotti» e la «smorfia dei sogni», intesa alla napoletana, a formare il primo *trait d'union* tra le due opere: se nel testo di Petronio essi costituiscono per via di metafora la definizione sprezzante di Gitone nei confronti delle 'parole al vento' del retore Agamennone, in Sanguineti sono «la frantumazione antiromanzesca del narrato e le suggestioni da *Traumdeutung* di quel mio libro»⁹, nonché «i debiti da me contratti nei confronti del *Satyricon*, a livello stilistico e strutturale, linguistico e tematico»¹⁰.

Sanguineti viene intervistato da Valerio Riva tra il 1962 e il 1963¹¹. L'autore, nel rispondere a una richiesta di definizione del genere di *Capriccio italiano*, ammette il tentativo di elaborazione antiborghese della teoria del romanzo, tipicamente borghese. L'interesse del *Satyricon* è soprattutto per la forma frammentaria: il merito non è di Petronio ma di «colui che ha operato (non sappiamo quando né come) i passi del *Satyricon* che da noi sono giunti»¹². Un autore, dunque, che vivisezionando l'originale, ne ha fornito un'antologia, spezzando la continuità dell'opera prima.

⁷ «Quid ego, homo stultissime, facere debui, cum fame morerer? An videlicet audirem sententias, id est vitrea fracta et somniorum interpretamenta? Multo me turpior es tu hercule, qui ut foris cenares, poetam laudasti». Itaque ex turpissima lite in risum diffusi pacatius ad reliqua secessimus». Così traduce Sanguineti: «Ma che cosa ci dovevo fare, stupido che sei tu, che ci morivo per la fame, io? Sentirmi i suoi vetri rotti, la sua smorfia dei sogni? Ma sei più schifoso di me, accidenti, che gli hai fatto anche il complimento, basta che ci andavi a cena fuori, a quel poeta!» Allora, che noi si litigava che era una vergogna, ci scoppiamo bene a ridere, che così, poi tranquilli, ci facciamo le altre cose».

⁸ E. Sanguineti, *Il giuoco del Satyricon*, Einaudi, Torino 1970, p. 15.

⁹ E. Sanguineti, *Nota del traduttore*, in *Satyricon* cit., p. 202.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ La data non è certa, ma dovrebbe precedere la pubblicazione di *Capriccio italiano*: la si può ora leggere in E. Filippini-E. Sanguineti, *Appendice*, in *Cosa capita nel mondo. Carteggio (1967-1977)*, a cura di M. Fuchs, Mimesis, Milano-Udine 2018, pp. 210-230.

¹² *Ibidem*.

La struttura del *Capriccio italiano* può dunque riflettere, come uno specchio, quella del *Satyricon*, attraverso la creazione di un'organicità che pone fine a tutti i tradizionali nessi e che fa scaturire il racconto da una serie di shock, di nodi cruciali, di momenti chiave della trama. Così si spiega il recupero della dimensione onirica, dovuta alla ciclica comunicazione di realtà che coinvolge tutti i personaggi petroniani, come accade nella scena erotica iniziale, in cui Quartilla, sacerdotessa di Priapo, sottopone i protagonisti a pratiche sessuali di ogni genere.

Sarà dunque ora semplice confrontare le trame, o quel che resta di esse, dei due romanzi: i personaggi di Petronio, al pari di quelli di Sanguineti, vagano in un cronotopo che ha abolito ogni gerarchia¹³. Così trovano spiegazione i *vitrea fracta*, che rimandano ai *rerum vulgarium fragmenta* di Petrarca: come quest'ultimo, infatti, dopo l'architettura indistruttibile di Dante, non può che comporre frammenti, Sanguineti può solo collezionare vetri rotti.

Sulle pagine sanguinetiane, intrise di atmosfera onirica, l'autore fa dialogare in *non-sense* E. e i personaggi attorno a lui, in una struttura labirintica, come se anche *Capriccio italiano* fosse stato filologicamente restaurato, con tanto di *cruces desperationis*, che spiegano l'inserimento di riferimenti improvvisati, casuali circa una vita ulteriore dei personaggi, «esattamente come nel *Satyricon* la parte perduta»¹⁴.

Enrico Filippini prende appunti sul *Capriccio italiano*, probabilmente di fianco a Sanguineti stesso, su carta intestata «Università degli Studi di Torino»¹⁵:

modello fondamentale= *Satyricon*: tema degli stud[enti] al tema dell'impotenza – piano formale metodo di racconto struttura non per niente l'epigrafe è dedotta dal *Satyricon* ironicamente

¹³ Sanguineti è in difficoltà nel rispondere a Riva circa la richiesta di individuare linee narrative, luoghi e spazi di *Capriccio italiano*: il romanzo si erge solo su sdoppiamenti. La concezione spazio-temporale è anche poco rintracciabile nell'originale latino, dal momento che il percorso dei personaggi è labirintico e spesso indecifrabile.

¹⁴ Filippini-Sanguineti, *Appendice* cit., p. 244.

¹⁵ Ora in Filippini-Sanguineti, *Cosa capita nel mondo* cit., pp. 251-260.

Della linea Satyricon-Capriccio italiano

in questi vetri rotti e interpretazione di sogni c'è la forma e il contenuto del romanzo.

Se si osservano alcuni snodi della trama, l'impotenza cui sono sottoposti i personaggi del *Satyricon* per colpa di Priapo è la stessa per cui il figlio di E. osserva il membro virile del padre e gli pone domande scomode, frutto di ansia e di preoccupazione per la propria vita sessuale; gli studenti che E. vede ballare sul terrazzo sono quelli dell'opera di Petronio, ammalati di falsa retorica e di parole vane.

Il richiamo è, infine, linguistico¹⁶:

naturalmente prevale la struttura del parlato, con tanto di anacoluti, pleonasmi, solecismi e interiezioni in gran quantità; mentre la sintassi oscilla tra i due stremi contrapposti: quello della paratassi più elementare, del periodare breve e sincopato, dello stile uninominale, da un lato, e quello della ipotassi più ridondante e aggrovigliata, dall'altro. Dunque, un linguaggio basso, a tratti volgare, volutamente antiletterario, unica possibilità espressiva di un soggetto confuso e incapace di dominare i propri strumenti culturali e linguistici¹⁷.

Risultano dunque rintracciabili il 'che' *mou*, i «lì», tipici della riscrittura del *Satyricon*. Si osservi il seguente esempio¹⁸:

però mi volli fare la barba, prima, e lei, che aprì appena un occhio, disse subito che era subito sveglia, che mi aspettava, perché si

¹⁶ Cfr. R. Barthes, *Edoardo Sanguineti visto da Roland Barthes*, in *Album Sanguineti*, a cura di N. Lorenzini ed E. Risso, Manni, Lecce 2002, pp. 18-19: «Il babelismo del linguaggio e delle immagini, che Sanguineti compone, mira a copiare in maniera parodica il caos profondo del mondo neo-capitalista [...]. Sanguineti produce così una scrittura duplice (colpita da duplicità), che ironizza l'ordine, ma, insieme, disordina l'ironia, distrugge la retorica ma, insieme, esalta la figura: una scrittura carnevalesca, 'menippeica', per usare l'espressione di Bachtin».

¹⁷ F. Gambaro, *Capriccio italiano: un romanzo di Sanguineti*, in *Ideologia e linguaggio* cit., pp. 127-135, in particolare p. 132.

¹⁸ Cfr. anche T. Wlassics, *La percezione onirica: Lettura del Capriccio italiano di Edoardo Sanguineti*, «MLN» 88, 1973, pp. 111-124.

Eleonora Anselmo

vede che non aveva voglia, ma poi subito si era addormentata un'altra volta, che io non sapevo bene cosa fare¹⁹.

Nasce dunque un ritmo, che si erge su anastrofi, chiasmi, iperbati, deittici, un «idioletto artificiale»²⁰ inventato da capo, per sovvertire il linguaggio del romanzo, dimostrando i limiti di esso, «incapace di dar corpo compiutamente alle pulsioni che emergono incessantemente dal profondo»²¹.

Il fatto che in Sanguineti non si possano scindere i mestieri di scrittore e di critico letterario è testimoniato da due lezioni che tiene nel settembre del 1964 alla Fondazione Cini di Venezia²². Volendo analizzare la situazione del romanzo italiano, Sanguineti sceglie tre campioni: *Settembre* di Enrico Filippini, *Fughe* di Roberto Di Marco e, infine, *Capriccio italiano*. Per il primo il romanzo vale come 'mondo dell'irreale', per il secondo come 'mondo del possibile':

anche uno studente di scuola media ci sa suggerire che, a chiudere decentemente la nostra analisi, conviene immaginare uno scrittore terzo e postremo, che coniughi le sue strutture, non più secondo i modi dell'irreale o del possibile, ma netto netto, secondo i modi del reale medesimo. Fortuna vuole che un simile "campione" sia davvero disponibile²³.

Si osservi dunque il seguente capitolo di *Capriccio italiano*:

Li ho fatti entrare subito, li dentro la tomba, che gli ho strappato il suo pennellone dalle sue mani, li a B., e gli ho fatto subito una porta, li dentro il quadro, ai miei figli, che così possono venire subito, dunque, dentro la tomba oscura. Certo erano un po' incer-

¹⁹ Ne sono ritracciabili a ogni pagina, come «Poi disse tutto, proprio di colpo. Disse che perdeva sangue, che le usciva da ogni parte, a mia moglie» e «È proprio una grande furia incinta, adesso, che brucia e che corre, li nella cantina, li in fondo, urlando le sue parole di fuoco».

²⁰ Gambaro, *Capriccio italiano: un romanzo di Sanguineti* cit., p. 133.

²¹ *Ibidem*.

²² Ora *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, in E. Sanguineti, *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano 1965, pp. 91-131.

²³ Ivi, p. 108.

ti, si capisce, e poi la porta era piccola, e io l'avevo tirata giù in tanta fretta, che non si apriva bene, e che così ci faticavano tanto, adesso, a uscirci fuori. E poi erano molto in alto, e io ho detto: «Saltate giù», e i miei figli piangevano, e non si muovevano niente. E io dissi, dunque: «Ma saltate, che voi siete in gamba, voi due, tanto». E ho detto: «Su, che siete già grandi, un po'». E ho detto, con una voce un po' bassa, come se ci parlavo così a loro, soltanto, ho detto: «Su, che ci fate vedere a tutti, voi, che siete capaci bene». E quelli, invece, si tiravano tanto indietro, e si nascondevano dentro il quadro, e sono rimasti fermi per un po', poi, piangendo, dietro una grande macchia grigia che c'era lì, di fianco, e che è una di quelle macchie che si mettono così, dentro i quadri, che non vogliono dire niente niente»²⁴.

Nel testo riportato non vi è spazio per irrealtà o per possibilità: sono scandagliate, da Sanguineti, unicamente le categorie del reale, in una censura di mito e fiaba: è la «sola forma di *fabula*, tutta praticabile, e da tutti praticata [...] ad uso, indifferentemente, della psicologia del profondo o della cabala del lotto: intendo parlare, naturalmente, del sogno»²⁵. Solo attraverso una *fabula* onirica²⁶ si può recuperare la filogenesi del romanzo e giungere nuovamente a una percezione narrativa corretta e, dal punto di vista stilistico, il testo è compiutamente *comico*, al contrario di Filippini, tragico, e Di Marco, elegiaco, «per rappresentare [...] quello stile

²⁴ Sanguineti, *Capriccio italiano* cit., pp. 202-204.

²⁵ Sanguineti, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia* cit., p. 110.

²⁶ Cfr. Gambaro, *Capriccio italiano: un romanzo di Sanguineti* cit., pp. 131-132: «Sanguineti agisce in maniera desublimante, distruggendo l'aura magica che da sempre accompagna la dimensione onirica in letteratura: per lui il sogno è la via privilegiata al basso, al corporeo, al materiale, e insieme il momento in cui il principio di piacere afferma la propria supremazia sul principio di realtà; da questo punto di vista allora l'onirismo costituisce un elemento provocatorio che non può essere normalizzato, dato che, non appartenendo alla sfera dell'economico-borghese, non può produrre denaro e non è mercificabile. Quello di Sanguineti è un onirismo abbassato e manipolato, che nondimeno è l'occasione per un'estenuante ricognizione negli abissi dell'inconscio personale e collettivo, due termini che per il romanziere non vanno mai separati e attraverso i quali è possibile percorrere la via capitale che riconduce agli elementi mitologici, ai simboli che vanno al di là di un mero significato individuale».

del reale, che, per perfezione di paradosso, fa il palombaro nel mare dei sogni»²⁷.

Il rapporto tra *Capriccio italiano* e *Satyricon* può essere indagato anche alla luce di quello che è il consueto trattamento, da parte dell'autore, della cultura²⁸: l'occhio del lettore deve essere sempre attento, astuto, pieno di sospetto, per cogliere ogni riferimento sotteso alle parole di Sanguineti. «Anche là dove l'autore sembra davvero parlare in prima persona o sembra davvero inventare il proprio discorso [...] può sempre nascondersi un'allusione»²⁹: in omaggio alla polifonia bachtiniana, non esiste parola pronunciata o scritta dall'autore che non interagisca con altri *loci*, interni o esterni.

Il romanzo è pubblicato nel 1963 presso Feltrinelli³⁰, benché sia anticipato in due occasioni: sette capitoli, infatti, escono sul «Il Caffè politico e letterario» nel 1961, ventidue compaiono su «Il Menabò» n. 5, nel 1962, insieme a cinque poesie di *Purgatorio dell'Inferno*³¹. L'opera consta di CXI capitoli, ma l'interruzione nella pubblicazione non è casuale: proprio alla ventiduesima sezione Sanguineti ha un 'blocco' che lo conduce a prendere una pausa e a terminare la stesura del romanzo soltanto nel 1963. A rendersi conto dell'interruzione è Giacomo Debenedetti, in occasione della presentazione del romanzo³². Sanguineti su «Paese Sera», elogian-

²⁷ Sanguineti, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia* cit., p. 111.

²⁸ Cardinale in questo senso lo studio di de Meijer, *Il trattamento del materiale culturale nell'opera di Edoardo Sanguineti* cit., pp. 35-43.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ È significativo che, a differenza dell'Italia in cui viene detto illeggibile, il romanzo riceve importanti traduzioni in Francia, Germania e Inghilterra. Cfr. E. Riso, *Prefazione*, in *Capriccio italiano* cit., pp. 3-22, in particolare p. 5.

³¹ Per ulteriori approfondimenti cfr. Riso, *Prefazione*, in *Capriccio italiano* cit., pp. 8-9. Cfr. anche L. Weber, *La genesi della voce narrativa di Edoardo Sanguineti*, «Poetiche» 39, 2013, pp. 225-239, in particolare p. 228.

³² Si tenga conto del fatto che in seguito alla pubblicazione su «Il Menabò» Calvino chiede a Sanguineti di far uscire il romanzo per conto di Einaudi: l'autore ha però appena firmato il contratto con Feltrinelli sia per le poesie che per i romanzi e dunque la proposta non va in porto. Lo racconta Sanguineti stesso:

do il critico per la sua capacità di raddomante, ricorda come al centro del libro vi sia una paternità romanzesca, per la quale «il narratore è incinto dell'opera sua»³³. Un aborto del narratore, un'eliminazione del peso del feto verbale: «Il protagonista fabulatore cerca di passare il giuoco del raccontare ai propri personaggi, di scaricare le responsabilità che competono all'autore, di fare in modo che altri generino, arrangiandosi per conto loro, la sua genitura»³⁴. L'autore arrossisce, perché sa che il «giuoco» è rimasto bloccato a lungo, per mesi, proprio al capitolo XXII, cruciale per individuare una direzione nella linea *Satyricon-Capriccio italiano*: in scena vi sono cinque personaggi elencati dettagliatamente da Sanguineti, B., M., A., C., e E., il protagonista³⁵. Colti da inettitudine, si cerca un modo per sconfiggere il tedio:

così B. disse che potevamo anche fare il giuoco del romanzo, che è poi quel giuoco che so da due anni, che l'ho imparato in Francia, che M., che è medico, disse subito che è molto meglio che le associazioni libere, e che io trovo che è molto meglio davvero. Ma il romanzo lo fecero le due donne, cioè A. e la cugina di mia moglie, che sarebbe poi C., che non lo conoscevano mica ancora, il giuoco, che non si può mica fare, se no. Che poi il giuoco è questo, che noi dicevamo che quelle dovevano indovinare un romanzo che noi sapevamo bene, e che allora facessero pure delle domande, che così se lo potevano indovinare un po' tutto, un po' per volta. Che poi il romanzo non c'è mica, si capisce, che sono loro che se lo fanno con le loro domande, ma se quelle fanno una domanda

«Non a caso [Calvino] mi chiese di pubblicare da Einaudi il *Capriccio italiano*, di cui aveva letto qualche capitolo, ma io, proprio il giorno prima, avevo firmato con Feltrinelli sia per il romanzo che per le poesie. Probabilmente, se non avessi avuto il contratto con Feltrinelli, le cose sarebbero andate diversamente, perché Einaudi sarebbe diventato l'editore di *Capriccio italiano* e delle mie poesie, costruendo forse con la nuova avanguardia un rapporto diverso e più stretto» (F. Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti. Quarant'anni di cultura attraverso i ricordi di un poeta intellettuale*, Anabasi, Milano 1993, p. 56).

³³ E. Sanguineti, *A patti con il diavolo*, «Paese Sera» 21 gennaio 1977, p. 31, ora in *Giornalino secondo*, Einaudi, Torino 1979, pp. 164-166, in particolare p. 165.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Solo nel capitolo LXXXVIII si scopre che il protagonista si chiama Edoardo e che quindi, verosimilmente, coincide con l'autore.

che l'ultima parola finisce per a, oppure per o, oppure per u, noi si diceva sempre di no, e che se invece finiva per e, oppure per i, si diceva di sì, invece. Che poi in francese, per forza, la regola è un'altra. Così ci fu che disse subito a M: «Ma lui, nel romanzo, c'è?» e lui ero io, e M. disse di sì, naturalmente, e così nel romanzo ci fui proprio subito. Che insomma, domanda e domanda, ci siamo entrati un po' tutti, poi. Anche mia moglie c'è entrata, che intanto era di là, a letto, che siccome era incinta, intanto, dormiva³⁶.

Il 'giuoco' è quello del romanzo, un genere letterario verso il quale Sanguineti 'fa qualche capriccio'³⁷: esso piace perché evoca l'idea di una «provocatoria irregolarità»³⁸. La lettura del capitolo

³⁶ Sanguineti, *Capriccio italiano* cit., pp. 50-51.

³⁷ È congettura di L. Weber (*Usando gli utensili di utopia: traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti*, Gedit, Bologna 2004, pp. 285-286) che il titolo *Capriccio italiano* e *Requiem italiano* siano collegati: «il *Requiem italiano* fu composto nel 1984 per Luca Lombardi. Dichiarata è la somiglianza tra questo titolo e quello di *Capriccio italiano*: in entrambi i casi la prima parola ha una spiccata connotazione musicale, mentre la seconda provocatoriamente postula un carattere 'nazionale' dell'opera, che invece è quanto mai aliena e sorprendente. Ma qui l'attributo «italiano» è perfettamente calzante, poiché Sanguineti compie un grande sforzo per tracciare, o forse per *rin-tracciare*, all'interno della nostra letteratura, un percorso intellettuale fortemente innovativo. Si tratta di un percorso anti-retorico, anti-enfatico, al limite anti-letterario». È sempre Weber a trovare un legame tra *Capriccio italiano-Satyricon-Glosse*: «sarà forse un eccesso di sottigliezza, ma l'iniziale rimando al *Capriccio italiano* pare pertinente anche per la diffusa atmosfera petroniana che si respira in questo gruppo compatto di poesie. Al di là del quadro caotico e labirintico dell'insieme, quasi da decadenza imperiale, richiamano il *Satyricon* anzitutto le descrizioni culinarie o folkloriche alternate a dibattiti letterari. Si pensi alla scena della cena nella sezione 9, con quella tartaruga bollita vagamente trimalcionia, a cui si oppone il commento ricorrente del 'marsigliese P., una sorta di Eumolpo ossessionato dal depoliticizzarsi degli scrittori («ils sont des apolitiques, tous, dunque, les écrivains, disse, désormais»), o al «vecchio saggio» che nella sez. 10 dice «ma li abbiamo letti bene, i vostri poeti (exempli gratia, Horatius)», e a certi dettagli d'apparente intento allusivo, come l'inizio della stessa poesia: «e sotto il sozzo piovischio nero, con Qi, entrammo allora in una specie di barbaro bar, / [...] (era, con le tendine, tutto un gessoso separé dopo l'altro): / qui, disse Qi, / mi sembra tutto un mezzo lupanare indiano», scena che ricorda l'arrivo di Encolpio ignaro nel lupanare, nel cap. VII del *Satyricon*» (ivi, p. 341).

³⁸ Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti* cit., p. 83.

XXII sopra riportato offre il paradigma del rapporto tra il romanzo e il *Satyricon*: il ‘giuoco’ che Sanguineti mette in atto inganna i partecipanti.

A questi ultimi, infatti, viene detto di porre domande circa la trama di un presunto romanzo, che poi si rivela essere inesistente; gli autori ‘fantasmi’ rispondono ai quesiti secondo un principio arbitrario e insensatamente linguistico, ma poco conta: sulla scia dell’arte maieutica socratica sono i concorrenti del gioco a comporre e intessere l’intreccio del testo.

Il «giuoco del romanzo», nell’edizione Einaudi del 1970, diventa *Il giuoco del Satyricon* e lo snodo può essere così riletto: Petronio invita Sanguineti a giocare; il travestitore pone delle domande al testo del *Satyricon* e quest’ultimo risponde senza un principio logico. Il risultato è la creazione di un testo nuovo, che cita alcuni passi nel contenuto, nella forma, per poi divenire, in altre parti, una mera suggestione³⁹:

Capriccio italiano [...] è un racconto onirico, ma di un onirismo che non si fonda mai sulla «furentis animi vaticinatio» ed è sempre attentamente controllato. Invenzione tematica e invenzione linguistica seguono le procedure non di una confessione psicoanalitica ma di un narratore che intenda mettere al servizio dello strumento diegetico, e quindi trasformare in racconto, la libertà strutturale e sintattica consentita da un uso dell’inconscio insieme patito e provocato⁴⁰.

³⁹ La funzione della memoria nel protagonista di ciò che accade (cfr. Risso, *Prefazione*, in *Capriccio italiano* cit., p. 11: «come, nella *Commedia*, il protagonista Dante cammina, si impaurisce, incontra, si emoziona, ricorda, trascrive, fino a quando la sua memoria diventa insufficiente e arriva all’ineffabile come impotenza del dire ed è costretto, per quanto può, a mediare e ricostruire, così l’Edoardo del *Capriccio*, protagonista e voce narrante, vive, incontra, si emoziona, si innamora, ricorda e ricostruisce») è la stessa per la quale Edoardo Sanguineti si ricorda del *Satyricon* di Petronio, mentre stende il romanzo.

⁴⁰ Curi, *Gli stati d’animo del corpo* cit., p. 274. Cfr. anche F. Curi, *La messa in scena dei sogni*, in *Edoardo Sanguineti: ritratto in pubblico, Atti del convegno internazionale (Bologna, 23 giugno 2015)*, a cura di L. Weber, Mimesis, Milano 2016, pp. 9-20.

Sulla scia di Curi si può dunque osservare come Sanguineti abbia, passando per Freud⁴¹, scardinato Petronio, destinando a *Capriccio italiano* ciò che in traduzione sa di perdere, la contemporaneità, la «presentificazione delle cose»⁴², fatta di tragico e comico⁴³. Se è vero che «un classico vive, a ogni modo, in primo luogo, in traduzione»⁴⁴, è valido, per Sanguineti, anche che una traduzione viva in un classico: il rapporto tra *Satyricon* e *Capriccio italiano* non può essere rappresentato, come indicato provocatoriamente dal titolo di questo capitolo, da una linea. Non esistono segmenti di unione nell'universo sanguinetiano: è «un complesso di materiali [...] offerti agli spettatori non secondo un'idea di peri-

⁴¹ A supporto di ciò, Sanguineti rilascia un'intervista poco dopo l'uscita del romanzo, in cui traduce «somniaiorum interpretamenta» con «interpretazione dei sogni» (cfr. Filippini- Sanguineti, *Appendice cit.*, pp. 210-230, in particolare p. 225). Sempre nell'ambito della psicanalisi è interessante osservare il legame Petronio-Jung-Sanguineti evidenziato da Risso (*Anarchia e realtà*, in *Laborintus*, Magenta, Varese 1956, p. 131) a commento di «parti distinte (et hoc immaginare ti prego)» in notevole ampiezza (v. 17- Sezione 7): «questo sintagma è da riferirsi al lacerto junghiano “nature distinte” [...]. Questa frase junghiana rientrerà in gioco ai vv. 22-25. “et hoc immaginare” è la prima parte della versione latina (quella originale) del passo “et hoc immaginare per veram imaginationem et non phantasticam” [...] L'immaginazione è davvero la condizione necessaria per portare a termine l'opus. Si ribadisce, quindi, partendo da Jung, che “l'imaginatio o l'immaginare è anche una attività fisica, che può essere inserita nel circuito dei mutamenti materiali che essa determina, e dai quali a sua volta essa stessa viene determinata” [...] Jung per distinguere l'imaginatio dalla phantasia si rifà al Petronio del *Satyricon*, che afferma “Phantasia non homo” – siamo ancora, con Petronio, nell'orizzonte delle preferenze sanguinetiane».

⁴² Curi, *Gli stati d'animo del corpo cit.*, p. 274.

⁴³ «Proprio per questo non ha ceduto a un'esorbitante invenzione onirica, decidendo di considerare il sogno un penetrante strumento di indagine e di rappresentazione e non il luogo del risarcimento affettivo. Ne segue che il realismo reperibile nel libro non è conflittuale con il pervasivo onirismo giacché è un realismo in forma onirica, una presentificazione delle cose che sembra sorprenderle in una specie di nebbia, dilatandone e scompaginandone i lineamenti senza mai cancellarle, anzi, rendendone memorabile l'immagine, affidandole ad apparizioni arbitrarie, enigmatiche, visivamente impressionanti e simbolicamente coerenti e significative» (*ibidem*).

⁴⁴ E. Sanguineti, *Classici e no*, in *Cultura e realtà*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2010, p. 37.

pezia compatta e unitaria, ma secondo un intreccio capace di evocare l'idea del labirinto»⁴⁵ e, come si sa, «il labirinto è di per sé immagine che mi è molto cara»⁴⁶.

Per Sanguineti occorre introdurre una nuova categoria, che supera l'intertestualità, il cui rapporto tra opere è soltanto unidirezionale: nel caso del *Satyricon* e di *Capriccio italiano* occorre parlare, citando Curi, di 'intertopicità'⁴⁷.

In un articolo su «l'Unità» afferma che nel cinema «il pubblico ama riconoscere e non conoscere»⁴⁸ e che lo spettatore (qui vale il lettore), al posto di essere rimandato all'esperienza diretta, «è rinvitato a una formula irrigidita e canonizzata, a immagini, motivi, situazioni convenzionali, a segni operanti come gettoni, di valore e significato più o meno consciamente pattuiti»⁴⁹.

Satyricon e *Capriccio italiano* si rincorrono e ricorrono, in un gioco di citazioni, di allusioni: non è un caso, infatti, che la dedica riportata su «Il Caffè politico e letterario» termini con un punto.

L'edizione che esce, invece, per Feltrinelli vede seguire alla citazione petroniana «vitrea fracta e somniorum interpretamenta» i due punti. La punteggiatura parla chiaro: da qui iniziano entrambe le opere, da qui inizia «il giuoco del romanzo», da qui inizia *Il giuoco del Satyricon*.

⁴⁵ E. Sanguineti, *Orlando furioso. Un travestimento ariostesco*, a cura di C. Longhi, Il nove, Bologna 1996, p. 289.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Si è debitori a Curi, *Gli stati d'animo del corpo* cit., p. 274, per il termine, a sua detta sanguinetiano. Dalle ricerche, però, risulta essere un ἄπαξ λεγόμενον.

⁴⁸ E. Sanguineti, *Riconoscere il cinema*, «l'Unità» 11 aprile 1979, p. 3, ora in *Scribilli*, Feltrinelli, Milano 1985, pp. 289-290.

⁴⁹ *Ibidem*.

Eleonora Anselmo

Abstract.

This article aims to analyze the intertextual and structural relationship between Petronius' *Satyricon* and Edoardo Sanguineti's *Capriccio italiano*, highlighting how the Italian novel can be read as a rewriting of the former. By comparing plot elements, linguistic style, and narrative construction, it is possible to shed light on Sanguineti's work as a reader, translator, and interpreter of the Latin novel. The two texts, united by a fragmentary and tragicomic vision of reality, go beyond the traditional notion of intertextuality. Following Curi's approach, the concept of intertopicity is proposed: the novel ultimately becomes a "game."

Keywords.

Petronius, Sanguineti, *Capriccio italiano*, rewriting, intertopicity.

Eleonora Anselmo
Università di Genova
eleonora.anselmo@edu.unige.it