

# RITRATTO DI SANGUINETI 1930-2010

a cura di

Clara Allasia, Lorenzo Resio, Erminio Risso, Chiara Tavella



## SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XXI • 2021  
NUMERO SPECIALE



# SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

La rivista aderisce al programma di valutazione della MOD  
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)

**MOD**

Società italiana per lo studio  
della modernità letteraria

Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Comitato scientifico / *Scientific Board*

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari *Aldo Moro*), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari *Aldo Moro*), ANNALISA BONOMO (Università di Enna *Kore*), RINO CAPUTO (Università di Roma *Tor Vergata*), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari *Aldo Moro*), BIANCA MARIA DA RIF † (Università di Padova), ANGELO FAVARO (Università di Roma *Tor Vergata*), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma *Tor Vergata*), LAURA NAY (Università di Torino), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania), GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), DONATO PIROVANO (Università di Torino), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università *Ca' Foscari Venezia*), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli *Federico II*), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), NICCOLÒ SCAFFAI (Università di Siena), GIORGIO SICA (Università di Salerno), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli *Suor Orsola Benincasa*), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma *Tor Vergata*)

Comitato scientifico internazionale / *International Scientific Board*

ZYGMUNT G. BARAŃSKI (University of Cambridge, University of Notre Dame), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D'ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI † (Université Paris-Sorbonne), MARTIN McLAUGHLIN (University of Oxford), ANTONELLO PERLI (Université Côte d'Azur), MARA SANTI (Ghent University)

Redazione / *Editorial Board*

CHIARA TAVELLA (coordinamento), LORENZO RESIO

Per la rubrica «Discussioni» / *For the column «Discussioni»*

LAURA CANNAVACCIUOLO (coordinamento), SALVATORE ARCIDIACONO, NINO ARRIGO, MARIKA BOFFA, LOREDANA CASTORI, DOMENICO CIPRIANO, ANTONIO D'AMBROSIO, MARIA DIMAURO, GIOVANNI GENNA, CARLANGLO MAURO, GENNARO SGAMBATI, FRANCESCO SIELO

Revisori / *Referees*

Tutti i contributi pubblicati in questa rivista sono stati sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

RITRATTO/I DI SANGUINETI  
1930-2010/20

a cura di

Clara Allasia, Lorenzo Resio, Erminio Riso, Chiara Tavella

XXI – 2021

NUMERO SPECIALE

Rivista annuale / *A yearly journal*  
XXI – 2021

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

\*

Proprietà letteraria riservata  
2021 © Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia  
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino  
www.edizionisinestesia.it – info@edizionisinestesia.it  
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre 2001  
Direttore responsabile: Paola De Ciuceis

*Rivista «Sinestesia» – Direzione e Redazione*  
c/o Prof. Carlo Santoli Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino, rivistasinestesia@gmail.com  
Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato ai suddetti recapiti.  
La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione.  
Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso.

\*

I pdf della rivista «Sinestesia» e dei numeri arretrati sono consultabili in *open access*  
e scaricabili gratuitamente dal sito: [www.sinestesia Rivista di Studi.it](http://www.sinestesia Rivista di Studi.it)

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati / *All rights reserved*

Condizione preliminare perché i prodotti intellettuali siano sottoposti alla valutazione  
della Direzione e del Comitato Scientifico è la presentazione del Codice Etico (consultabile  
online sul sito della rivista), accettato integralmente in tutte le sue parti e controfirmato.

\*

Impaginazione / *Graphic layout*  
Francesca Cattina

Fotocomposizione e stampa / *Typesetting and printing*  
Universal Book s.r.l. – Rende (CS)

\*

Il volume è stato pubblicato con il contributo del  
Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino.

*Published in Italy*  
Prima edizione: settembre 2021  
Gli e-book di Edizioni Sinestesia sono pubblicati con licenza Creative Commons  
Attribution 4.0 International

A Giuliano Scabia  
(18 luglio 1935-21 maggio 2021)

*Lo scrittore più grande e più solare  
quello di Nane Oca il grande Scabia  
purtroppo mi ha lasciato e ci ha lasciati.*

*Giuliano Scabia Tu giocavi sempre  
sia come Marco che come Cavallo  
ma per me resti sempre Nane Oca.*

*Dov'è il vero momón Giuliano caro  
è un segreto svelato a chi Ti legge  
e che vorrei che tutte e tutti avessero.*

*Tutte le mie parole son superflue  
ma voglio solo dire finalmente  
quel che sei stato e quel che Tu rimani.*

*Giuliano Scabia è stato il mio psichiatra  
di me che matto in fondo poi non sono  
ma nei suoi libri trovo terapia.*

(Federico Sanguineti)



## INDICE

<i>Ritratto/i di Sanguineti, dieci anni dopo</i>	9
EPIFANIO AJELLO, <i>Un aneddoto. La sigaretta (e l'Abbecedario) di Sanguineti</i>	19
CLARA ALLASIA, <i>Alle origini della Wunderkammer lessicografica: Edoardo Sanguineti e Luca Terzolo</i>	21
MARCO BERISSO, <i>Nella biblioteca di Sanguineti: la sezione dantesca</i>	49
VALÉRIE T. BRAVACCIO, <i>Da 'Laszo Varga' a 'Laborintus': la genesi</i>	61
GIUSEPPE CARRARA, <i>Dentro e fuori l'avanguardia: 'T.A.T.'</i>	73
MONICA CINI, <i>Da interconnesso a interpersonale: il progetto Sanguineti's Wunderkammer</i>	87
ANDREA CONTI, <i>Una poesia «molto giornalistica»: lettura di 'Postkarten 62'</i>	91
FAUSTO CURI, <i>Lo spadino di Giacomo</i>	101
NUNZIA D'ANTUONO, <i>Prima della Wunderkammer: tra Salerno e Napoli</i>	107
GIORGIO FICARA, <i>Eventuale destino dello scrittore italiano</i>	123
ALBERTO GOZZI, <i>L'archivio come rappresentazione</i>	133
LINO GUANCIALE, <i>Edoardo Sanguineti. Un incontro al buio</i>	145
ANDREA LIBEROVICI, <i>Per Edoardo dall'«amante giovane»</i>	151

NIVA LORENZINI, <i>Sanguineti, Klee e la Wunderkammer</i>	155
ELEONISIA MANDOLA, <i>Il cinema nelle lettere di Sanguineti a Sanguineti</i>	159
LAURA NAY, <i>Cesare Pavese: un sanguinetiano «sperimentatore» e «cattolico»</i>	195
PAOLA NOVARIA, « <i>Con la dignità che si richiede</i> »: <i>Edoardo Sanguineti nei documenti ufficiali conservati dall'Archivio Storico dell'Università di Torino (1949-1970)</i>	217
MARCELLO PANNI, <i>Madrigale per Edoardo Sanguineti, in memoriam</i>	237
TOMMASO POMILIO, <i>Stendendo il vinavil. Ancora una parola su 'Tutto'</i>	241
FRANCO PRONO, <i>Una testimonianza su Edoardo Sanguineti</i>	273
LORENZO RESIO, <i>Dalla «setta degli Indifferenti» all'«incontenibile» «travoltismo»: tracce di Moravia nella Sanguineti's Wunderkammer</i>	277
ERMINIO RISSO, <i>Immagini del ritratto: 'Reisebilder 16'</i>	299
ELENA ROSSI, <i>Sanguineti lettore dei media. Una campionatura dalla Wunderkammer</i>	311
FEDERICO SANGUINETI, <i>Da Sanguineti minor per il maior</i>	327
ELEONORA SARTIRANA, <i>Spazio alle parole: testimonianze televisive e radiofoniche di Edoardo Sanguineti</i>	333
GIULIANO SCABIA, <i>Bambini sanguinetiani</i>	351
VALTER SCELSI, <i>Sanguineti e architettura</i>	353
CHIARA TAVELLA, <i>Tra «materiali preesistenti» e «relativa libertà» dell'artista: esempi di «riuso dell'uso» nel Sanguineti in musica</i>	367
FEDERICO TIEZZI, <i>L'Inferno simultaneo: sulla drammaturgia di Edoardo Sanguineti</i>	385
FRANCO VAZZOLER, <i>Le parole di Carlo Gozzi (fra schede lessicografiche e travestimenti teatrali)</i>	389

Giuseppe Carrara

DENTRO E FUORI L'AVANGUARDIA: *T.A.T.*

In un famoso saggio sul *Trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, pubblicato su «il verri» nel 1963, Edoardo Sanguineti, a proposito di *Non Smettere* di Nanni Balestrini, scrive che «le parole hanno la singolare virtù, anche le parole, di funzionare pur sempre, anche valutate a livello minimo, e cioè in condizioni di asintassia furibonda, come le troppo celebri tavole di Rorschach, dove ogni spettatore ci vede quel ci sogna sopra» e aggiunge che «il *Non smettere* di Balestrini si rende pur sempre leggibile come un test». <sup>1</sup> La nozione di test, com'è noto, per Sanguineti è centrale nell'elaborazione di una sociologia della letteratura: con un formula che ricorre a più riprese in saggi e articoli, ogni testo è considerato da Sanguineti come un test sociale «per vedere che cosa gli uomini ci vedano dentro, con il loro sguardo socialmente e storicamente condizionato, cioè proprio “dal loro punto di vista” nella società e nella storia». <sup>2</sup> Queste idee agiscono attivamente nella genesi di una *plaque* di Sanguineti, che le rende esplicite sin dal titolo, *T.A.T.*, vale a dire test di appercezione tematico, e ribadite dall'epigrafe («*Kunstwerke sind kein thematic apperception test ihres Urhebers*»), salvo operare uno sdoppiamento dei piani sull'asse autore/lettore, in quanto, su un primo grado, l'opera si presenta come la descrizione dell'autore (in qualità, qui, di fruitore) dei disegni di Gianfranco Baruchello che accompagnavano (all'inizio e alla fine del volume) la prima edizione (1968) del libro (il risultato, quindi, di un test di appercezione tematico operato su alcune tavole appositamente realizzate) e, contemporaneamente, le poesie

---

<sup>1</sup> E. SANGUINETI, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, in ID., *Ideologia e linguaggio*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2001, p. 98.

<sup>2</sup> ID., *Alcune ipotesi di sociologia della letteratura*, in *Cultura e realtà*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2010, p. 184.

sono offerte come test ai lettori che sono chiamati a ricostruire un senso nella dissociazione del binomio significante-significato e nella visualità grafica di questi testi, le cui associazioni alogiche, il disgregamento del linguaggio e l'uso di «unità segniche del repertorio grammaticale [...] al di fuori e contro la norma»<sup>3</sup> richiedono ipotesi di senso e congetture interpretative.

Il *T.A.T.*, infatti, può essere considerato in due maniere diverse, ma non divergenti, all'interno del percorso poetico del suo autore: in prima istanza fa parte di un periodo di produzione, compreso principalmente fra il 1963 e il 1968 (e testimoniato dal *Fuori catalogo*), in cui Sanguineti compone una serie di testi dedicati ad alcuni pittori contemporanei in cui cerca di riprodurre, attraverso la scrittura, alcune specificità della tecnica pittorica<sup>4</sup> – e sono, non a caso, gli anni in cui le ricerche sulla poesia visiva e la poesia concreta sono molto feconde all'interno della nuova avanguardia; sul piano macrotestuale, invece, *T.A.T.* diventa la quarta parte del *Catamerone*, configurandosi così come una tappa del progetto di attraversamento dell'avanguardia che in quel libro prende forma. Confluiscono, insomma, nella raccolta due linee ben precise: da un lato l'esplorazione di un linguaggio figurativo verbale – se pur di un figurativismo informale – e di possibili intersezioni tra la poesia e le arti visive (sperimentate, in genere, al di fuori dei confini della poesia visiva di area neoavanguardista: testi che potremmo considerare veri e propri iconotesti poetici, come il *T.A.T.* o l'*Alfabeto apocalittico* illustrato da Baj, poco o nulla hanno a che fare, per esempio, con le ricerche del Gruppo 70<sup>5</sup>); dall'altro, la parabola di attraversamento della palus della realtà contemporanea e di museificazione dell'avanguardia disegnata dal *Triperuno* si riversa, quasi in apparente contraddizione, nel *T.A.T.*: la pubblicazione di un'opera del genere, che chiaramente si rifà ai modi laborintici, anzi, talvolta complicandoli attraverso una resa istituzionale del disordine anche al livello del puro significante (così si esprime Costanzo Di Girolamo in una recensione a *Wirrwarr*),<sup>6</sup> spiazza dopo la conclusione del *Purgatorio de l'Inferno* che si lasciava, ormai, nella sezione 17, il fango «alle spalle».<sup>7</sup> Eppure la ripresa dei moduli più eversivamente d'avanguardia si spiega se collocata all'interno del

<sup>3</sup> G. SICA, *Sanguineti*, La Nuova Italia, Firenze 1975, p. 49.

<sup>4</sup> Su questo mi limito a rimandare alle precise considerazioni di L. WEBER, *Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti*, Gedit, Bologna 2004.

<sup>5</sup> Sulla poesia visiva del Gruppo 70 cfr. *La poesia in immagine/L'immagine in poesia. Gruppo 70 – Firenze 1963-2013*, a cura di T. Spignoli, M. Corsi, F. Fastelli, M.C. Papini, Campanotto Editore, Pasian di Prato 2014.

<sup>6</sup> C. DI GIROLAMO, *Wirrwarr*, in «Belfagor», xvii, 4, 1972, pp. 496-99.

<sup>7</sup> E. SANGUINETI, *Segnalibro*, Feltrinelli, Milano 2010, p. 90.

macrosistema del *Catamerone*: già Niva Lorenzini notava che «da *Laborintus* a *Wirrwarr* passa una evoluzione interna che segue la storia degli ultimi venti anni nelle forme di una mitopoiesi che diviene lucida partecipazione e tesa ricerca strutturale. Nella macrostruttura del *Catamerone* i singoli momenti poetici trovano una loro collocazione e un loro peso storico».<sup>8</sup> Da questo punto di vista *T.A.T.* rappresenterebbe una sorta di ripresa con variazione del tema laborintico che viene sottoposto a processi di ulteriore complicazione e di sovvertimento autoironico<sup>9</sup> di una ricerca al cui termine sta «l'afasia, la concitazione parossistica e frenetica [...] e la riduzione del suono a pura acustica»;<sup>10</sup> il tentativo di esaurire, cioè, le possibilità espressive dell'avanguardia,<sup>11</sup> alla ricerca di una rifondazione possibile di un nuovo linguaggio e una nuova ideologia, viene portato alle sue estreme conseguenze<sup>12</sup> e insieme il progressivo (e problematico) avvicinamento alla realtà e a un discorso di nuovo pienamente comunicativo sul mondo perseguito nel *Purgatorio* viene qui nuovamente complicato prima della svolta segnata da *Reisebilder*. Non a caso, notava Amelia Rosselli, in una recensione uscita sul «verri» nel 1973, che lo scopo dei testi di *T.A.T.* era «di rivelare il più onestamente possibile il corso del pensiero nella sua lotta col reale: un corso che è un fluire, una lotta che è un cozzare d'interiorità semi-conscia col reale simbolicamente trascritto tramite parole-*réclame*, nomi propri e di luoghi e nomenclature tecniche o socio-filosofiche».<sup>13</sup> E infatti si ritrovano a convivere in *T.A.T.* caratteristiche tipiche tanto del *Laborintus* quanto del *Purgatorio*:

<sup>8</sup> N. LORENZINI, *Il laboratorio della poesia*, Bulzoni, Roma 1978, pp. 22-3.

<sup>9</sup> Cfr. A. PIETROPAOLI, *Unità e trinità di Edoardo Sanguineti*, Edizioni Scientifiche Italiane, Salerno 1991, p. 41: «[in *T.A.T.*] si ritrovano in dosi persino massicce e ironicamente mirate tutti i reperti finora discussi, benché mimetizzati e refusi nella spettacolare apocalisse dell'avanguardia che vi si celebra, colpo di coda finale e parodico big-bang all'incontrario, rigoroso e grottesco *pendant* della furia iniziale di *Laborintus*». Cfr. anche G. SICA, *Sanguineti* cit., p. 50: «*T.A.T.* [...] pur continuando a riferirsi alla zona sperimentale precedentemente battuta da Sanguineti s'impone come una scatenata esercitazione ludica sorretta dalla smaliziata e parodica consapevolezza degli strumenti tecnici e condotta al massimo della formalizzazione».

<sup>10</sup> Ivi, p. 21.

<sup>11</sup> Su questo cfr. G. CARRARA, *Il chierico rosso e l'avanguardia. Poesia e ideologia in 'Triperuno' di Edoardo Sanguineti*, Ledizioni, Milano 2017.

<sup>12</sup> Ha scritto Antonio Pietropaoli che «il linguaggio è sempre qualcosa cui torcere il collo, e questa torsione è la cartina di tornasole di una dissonanza profonda, dal suo continuo istinto di modificazione [...] alla ricerca di una condizione socio-storica e psicologica più autentica e congeniale (finalisticamente non borghese)», A. PIETROPAOLI, *Unità e trinità di Edoardo Sanguineti* cit., p. 61.

<sup>13</sup> A. ROSSELLI, *Wirrwarr*, in «il verri», 1, 1973, p. 177.

al di là dei richiami intertestuali espliciti, che pure sono significativi,<sup>14</sup> contano soprattutto alcune modalità di organizzazione del discorso: così la presenza di indicazioni spazio-temporali precise e tratte da una geografia e un calendario reali, tipica del *Purgatorio*,<sup>15</sup> si scontra con dei processi di disgregazione sintattica già tipici di *Laborintus*, con la proliferazione disturbante dei segni di interpunzione, con la creazione di catene foniche per ripetizione e accostamenti sonori,<sup>16</sup> con la frattura fra segno e referenti che, qui, «emerge non solo a livello sintagmatico [...] ma anche all'interno dell'unità monemica, la cui compattezza interna è negata e stravolta e dispera in frammenti fonemati»: <sup>17</sup> lettere e parole sembrano quasi assumere una loro autonomia: i termini sono spesso spezzati, le parti minime del discorso divengono quelle centrali, il livello paradigmatico della lingua si riversa, senza scelta, su quello sintagmatico, attraverso procedimenti non del tutto dissimili dalle sperimentazioni che di lì a poco avrebbe messo in atto Andrea Zanzotto con *La Beltà*,<sup>18</sup> e il discorso si sfilaccia nell'accumulazione di segni puramente grafici (un esempio su tutti dalla sezione 1: «e sotto: nel / caso / e: nel; e: ne: e: n)») fino ad arrivare a esiti parossistici di sostituzione grafica degli accenti delle parole. Ne deriva un ritmo «singhiozzante e asmatico»,<sup>19</sup> che ricorda alcune sezioni di *Erotopaegnia* o alcune modulazioni del *Purgatorio*, da cui pure sopravvive, in certi contesti, il riuso dell'epanadiplosi, dell'iperbato, e di quella che Siti ha chiamato «ripresa con ripetizione»;<sup>20</sup> non mancano, tuttavia, alcune movenze più comunicative, subito però straniate dalla discordanza rispetto al contesto comunicativo di riferimento (Lorenzini ha parlato

<sup>14</sup> Mi limito a segnalare, a titolo di esempio, un verso di *T.A.T.*: «s.d. ma 22/6» che richiama esplicitamente l'incipit della sezione 23 di *Laborintus*: «s.d. ma 1951».

<sup>15</sup> A titolo di esempio dalla sezione 1 di *T.A.T.*: «e scendendo (il 22 aprile) per Rue Royale, poi per Rue / du Bois; [...] e scendendo verso Rue de la Montagne, verso il Marché / aux Herbes [...] e il 24 febbraio scrisse». Ha scritto a questo proposito G. POLICASTRO, *Sanguineti*, Palumbo, Palermo 2009, p. 59: «Lo scenario psichico è ancora quello del sogno, ma di un sogno che si mescola sempre di più e si confonde con lo stato di veglia, se è vero che i versi di *T.A.T.* cominciano a ospitare elementi di realtà riconducibili alla biografia dell'autore».

<sup>16</sup> Qualche esempio. Dalla sezione 2: «(sopra due porte (sopra due torte))»; «(“agli crematorii” = “agli scrematorii”? “agli eremitori-i”?)»; «“visi” = “fisi”?»; dalla sezione 4: «la girandola è dentro un giardino»; «è to B., (to be)»; «un plastico di / plastica».

<sup>17</sup> G. SICA, *Sanguineti* cit., p. 49.

<sup>18</sup> Un'influenza di Sanguineti sullo Zanzotto più sperimentale, d'altronde, non è da escludere (sebbene la critica faccia fatica ad accettarla): mi limito a rimandare a C. PORTESINE, *Edoardo Sanguineti e Andrea Zanzotto: storia di un tributo intermittente*, in «Italianistica», 1, 2018, pp. 257-282.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> W. SITI, *Il realismo dell'avanguardia*, Einaudi, Torino 1975, p. 81.

a questo proposito di «deliranti ipotesi di lirismo»<sup>21</sup>), come in questi versi tratti dall'ultimo testo della raccolta:

oh, come gridi ancora, pietra magnetica; e come taci,  
 medaglia; tra les oiseaux empaillés; legno di sandalo tu; mia radice di  
 mandragora,  
 fenice; che taci tra gli scheletri, felice; con gli astrolabi; e con i cristalli; e  
 taci con le monete;

In questi versi, inoltre, è attiva un'altra modalità tipica di *T.A.T.*, vale a dire l'accostamento arditto e alogico, quasi il collage di elementi eteroclitici e l'enumerazione di attributi che rendono il referente sottoposto a processi di continua metamorfosi (dalla sez. 1: «tu sei un granchio (per insinuazioni) petrificato», «tu sei un camaleonte», «perché tu sei una / mosca, un ragno (in gelatina); (in un pezzo, in confusione, d'ambra)», «e tu sei un teatro / anatomico»; dalla sezione 3, in cui si noti, tra l'altro il continuo trapasso fra maschile e femminile: «et je/me/sens;/ / e svuotato; svuotata; et/tout(e)/transformé(e)/;»; o dalla sezione 4 con una allusione all'*Alchimie du verbe* di Rimbaud: «il 4 è blu [...] l'arpa è un girasole»). Questo processo di libere associazioni, che agisce anche al livello di giustapposizione tramite montaggio di lacerti sintagmatici di differenti forme lunghezze e funzioni, risponde, mi sembra, a tre ordini di motivi diversi: il generale contesto onirico; l'ansia catalogatrice incapace di esaurire i *realia* attraverso la nominazione; la descrizione, verrebbe da dire pseudo-ecfrastica, dei disegni di Baruchello che accompagnavano la prima edizione. La dimensione dell'onirico, i meccanismi dell'inconscio che lì si manifestano, sono tema e strumento ben presente nell'*Opus metricum*, soprattutto in qualità di «materiale grezzo, incoerente, dotato di una sua autonomia funzionale e di un suo linguaggio, svincolato dalle manipolazioni ideologiche e dotato per di più di un suo senso interno, come la *Tramdeutung* freudiana ha mostrato, ma non per questo portatore di verità alternative o introduttore a misteriosi mondi: il sogno è via regia all'inconscio ma l'inconscio è rigorosamente storico e di classe, soltanto sottratto alla dominazione del reale-razionale». <sup>22</sup> Da questo punto di vista, la riflessio-

<sup>21</sup> N. LORENZINI, *Il laboratorio della poesia* cit., p. 40. E non sarà nemmeno un caso che Mario Spinella in una recensione uscita il 5 maggio 1972 su «Rinascita» usava anche la categoria di patetico per descrivere *T.A.T.*

<sup>22</sup> E. GIOANOLA, *L'ossessione della parola nella poesia di Edoardo Sanguineti*, in ID., *Psicanalisi, ermeneutica, letteratura*, Mursia, Milano 1991, p. 324.

ne sul sogno, in Sanguineti, è strettamente collegata a quella sulla mitopoiesi, dal momento che la dimensione onirica viene sfruttata, contemporaneamente, come demistificazione ideologica su se stessa e esplorazione di logiche, sintassi e linguaggi alternativi: «dunque l'attività onirica come "modello", non come "mondo"», ha scritto giustamente Elio Gioanola, «la curiosità non è per l'inedito e il significativo del sogno, ma soprattutto per il suo funzionamento, sul quale la poesia può modellarsi. Non per niente i meccanismi onirici vengono assunti come costitutivi del discorso letterario». <sup>23</sup> Considerazioni che valgono ancor di più per un'opera che vuole presentarsi alla stregua di un test di appercezione tematico e in cui, quindi, i materiali sedimentati nell'inconscio vogliono essere riportati in superficie, trasposti attraverso la lettura di immagini che parlano direttamente a un io che potremmo dire prelogico e incapace di ordinare razionalmente e comunicare la realtà: <sup>24</sup> sul piano dell'autore/fruttore di immagini, dunque, il test si rivela un fallimento, poiché il soggetto non riesce a ricostruire e a mettere a sistema le immagini di partenza; la sua operazione si rivela piuttosto una sorta di transcodifica delle tavole di Baruchello: anche quelle, infatti, sono caratterizzate dall'accostamento di elementi del tutto diversificati che non hanno nessuna coerenza interna, se non una disgregazione e una confusione che si riversano tutte nella lingua poetica. Da questo punto di vista, tanto la componente visiva, quanto quella verbale si configurano come una specie di *Wunderkammer* (e già l'incipit della prima sezione ci avverte della volontà di dire di una «meine Wunderkammer») di oggetti, ma anche, e soprattutto, delle singole componenti del linguaggio che il soggetto cerca di inventariare come può – e non a caso Antonio Pietropaoli ha parlato, per il *T.A.T.*, di un'opera «di assimilazione dell'«abecedario» (parola sanguinetiana) o caleidoscopio del mondo (anzi di catalogazione e classificazione della realtà, «quale è vissuta nelle parole»)». <sup>25</sup> Eppure la catalogazione, lo si è detto, è destinata allo scacco: e basti pensare all'uso dei deittici che falliscono nell'ancoraggio spaziale per diventare quasi puri segni grafici che non rimandano ad altro, nella pur costante tensione all'allargamento continuo del discorso delle informazioni, sempre frammentarie o addirittura vuote (l'aposiopesi e gli spazi bianchi, in questo senso, non hanno mai avuto tanto peso nella poesia di Sanguineti

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> N. LORENZINI, *Il laboratorio della poesia* cit., p. 17 ha parlato, seppur non in riferimento specifico a *T.A.T.*, di «grottesca incapacità di concentrazione che dilata in senso onirico la ricerca di composizione e di riappropriazione del reale».

<sup>25</sup> A. PIETROPAOLI, *Unità e trinità di Edoardo Sanguineti* cit., p. 41.

come in *T.A.T.*): ne sono segnali la moltiplicazione gratuita delle parentesi che continuamente aggiungono piani del discorso comunicando, però, solo «l'impossibilità a comunicare realtà univoche»,<sup>26</sup> o i continui due punti che rimandano il discorso sempre a una possibile continuazione, a una possibile spiegazione costantemente rimandata, o ancora «il reiterante uso della congiunzione "e" ad apertura di periodo [che] dà il senso di realtà inesauribili, irreversibilmente e oscuramente collegate per insondabili fili». <sup>27</sup> Tutto, insomma, dalla disgregazione linguistica alla punteggiatura, rende il tentativo di ricercare un senso all'interno di una realtà vissuta da un soggetto ancora troppo schizoide e frantumato da poterla ricostruire su basi nuove attraverso un processo di sintesi razionalizzante e selezione: la nominazione stessa della realtà è proibita se non, come avviene nella sezione 4, in corsivo e in una lingua straniera: «*reality*», unica parola del verso e isolata al centro per segnalare la rilevanza e la difficoltà di farla convivere in contiguità con ogni tipo di specificazione. D'altronde è la stessa attività della parola a essere messa in difficoltà fin dal primo verso della sezione 1: «(e: eh!); è nascosta; e devo dire, e voglio (per intanto) dire; (e)», dove la dichiarazione di necessità della parola e di volontà attiva di linguaggio entra subito in una contraddizione non risolta con il blocco imposto dal punto e virgola che cristallizza il verbo strozzando l'enunciazione di un contenuto qualsivoglia.

Se l'enunciazione del mondo esterno fallisce, la lingua costantemente torna su se stessa attraverso una modalità autoreferenziale che è una caratteristica tipica di questa raccolta e che più vistosamente la distingue dalla produzione precedente di Sanguineti, segnalando la specificità di questa ripresa estrema dei moduli oltranzistici dell'avanguardia in una fase in cui il percorso di ricerca e sperimentazione sanguinetiana sembrava innestarsi su altre strade. L'autoreferenzialità di *T.A.T.* è, infatti, anche la prova dell'autoconsapevolezza di questa scrittura, della sua distanza ironica da se stessa, che saggia le possibilità ultime e novissime di un'avanguardia destinata a esasperare le proprie contraddizioni portate a quel «limite praticamente insuperabile» di cui si discorre in *Poesia informale?* e dopo le quali si poteva, secondo le ipotesi dell'autore, superare «il formalismo e l'irrazionalismo dell'avanguardia». <sup>28</sup> E va, tuttavia, segnalato, che si tratta di un tipo particolare di metapoesia che non si risolve tanto in una riflessione del linguaggio

<sup>26</sup> G. SICA, *Sanguineti* cit., p. 49.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> E. SANGUINETI, *Poesia informale?*, in «il verri», 3, 1961; ora in *Gruppo 63. Critica e Teoria*, a cura di R. Barilli e A. Guglielmi, Feltrinelli, Milano 1976, p. 541.

su se stesso o in una discussione di poetica o sul valore dei versi (queste le tipologie più diffuse nel secondo Novecento italiano), quanto in una descrizione (ancora) dell'aspetto grafico della scrittura e della scomposizione della lingua nelle sue unità minime. È la lingua, insomma, che commenta la sua articolazione materiale e grafica, arrivando talvolta a vere forme di transcodificazione e tautologia: «e con 9: (palloni); (puntini); (.....)» (sezione 3), dove l'asserzione linguistica (9 puntini) si trasforma immediatamente nella sua rappresentazione grafica; il commento autoreferenziale si rivolge anche ai dati materiali extratestuali che sottolineano l'attività di scrittura, la realtà dell'immagine e la trasposizione degli oggetti in un mondo di carta – che è quello delle tavole di Baruchello e delle descrizioni offerte dalle poesie. Si vedano i primi versi della sezione 2:

è in fondo (“8,5 x 5,5 cm”), il cancello: è in ALFAC DECA-DRY; con i buchi; e più in fondo, ancora, e sopra, la torta:

che è la placenta,

la tavolozza; che è un serpente (è quello che tu vedi, in trasparenza; che è con i buchi):

poi la città, che

è circondata da tante (mettete un foglio di carta) foreste

Si nota, qui, la descrizione fisica delle dimensioni, verosimilmente di un foglio (e il riferimento diventa esplicito nell'ultimo verso citato), su cui vengono posti tutti gli elementi accumulati nel testo che diventano, anch'essi, soltanto parole scritte, che esistono solamente all'interno della dimensione della rappresentazione («il cancello: è in ALFAC DECA-DRY», vale a dire un oggetto di carta); non a caso gli elementi inventariati sembrano essere possibili descrizioni dell'apparato visivo (come segnalato da «è quello che tu vedi», dove la presenza del pronome di seconda persona singolare rimanda ancora una volta alla soggettività della percezione del test di appercezione tematico), apparato visivo che pure si dà come opaco e non decifrabile, e infatti la struttura sintattica suggerisce un processo di continua metamorfosi e correzione sugli oggetti individuati. Infine, l'ultima modalità di autoreferenzialità messa in scena da questi testi è quella che si rivolge sulla scomposizione di parole e sintagmi nelle loro unità minime, e basti citare l'intera sezione 6 che ne rappresenta l'esempio più evidente:

scrivo: “così”; (così):

scrivo: CO (sopra, prima); e poi: SÌ (sotto, dopo);

(così: CO

SÌ); e poi scrivo (ma la *b* è guasta): “boules de lampe torche” (ma la *s* è trafitta dalla caduta di una piccola sfera colorata, che precipita giù, sopra una piccola sfera galleggiante:

giù, da una bocca di porco): e tanti cerchi si allargano, allora; giù, concentrici; come in uno stagno blu (se ci precipitano le piccole pietre, dentro, giù); (le piccole sfere):

(così):

Si ritrovano, in questo testo, tutti gli elementi che abbiamo fin qui segnalato: il commento sulla propria scrittura e anzi, direi, sulla propria grafia, la scissione delle parole in sillabe e la segnalazione della loro posizione sulla pagina, gli aspetti materiali (la “*b*” è scritta male, la “*s*” è sporcata da una goccia di inchiostro caduta dalla penna, e la frase citata, risulta, quindi, su un piano virtuale difficilmente leggibile, per segnalare ancora una volta la difficoltà di questa scrittura a rendersi comunicativa – e forse vale la pena ricordare che anche le tavole di Baruchello presentano frasi parole o lettere difficilmente leggibili, per ribadire la stretta vicinanza fra i testi di Sanguineti e i disegni presenti nella prima edizione del libro).

*T.A.T. 6*, inoltre, ci permette di fare alcune considerazioni su degli elementi caratteristici di questa raccolta e che in parte ci consentono di avanzare alcune ipotesi interpretative che recuperino una dimensione di senso, difficilmente riconosciuta dalla critica, che vada al di là della pura espressione di incomunicabilità e di afasia. Un aspetto centrale di questo testo, infatti, è la presenza della dimensione della circolarità che si esprime nell'accumulazione di parole e immagini che rimandano alla forma del cerchio: «boules», «sfera» (in tre occorrenze), «bocca», «tanti cerchi», «concentrici», ma anche la stessa sillaba «CO» isolata graficamente. Valérie Thevenon, in un commento a questa poesia, propone di leggere il movimento delle sfere nei versi 3-4 come un riferimento all'astrattismo pittorico e cita, a questo proposito, il *Tormento interiore* di Kandinskij.<sup>29</sup> La suggestione è interessante, ma al di là dei rilievi e dei richiami, quello che conta è segnalare, piuttosto, una generale tendenza alla visività di questa poesia, che diventa quasi un *leitmotiv* dell'intera raccolta. Riferimenti alla circolarità, infatti, sono presenti in tutti quanti i testi del volumetto:

<sup>29</sup> V. THÉVENON, *Lecture critique de la 'T.A.T. 6' d'Edoardo Sanguineti*, in «Chroniques italiennes», 6, 2004.

[...] e: O (una ciambella deforme che termina nella pagina (oscena); nella pagina seguente);<sup>30</sup> [...]  
[sez. 1]

[...] (e se tu metti un cerchio (sopra due porte (sopra due torte)) [...]  
[sez. 2]

it fits! (“URSUS HORRBILIS”): *E ALLOR* per un *Totale* di = 9: (palloni); e il decimo (già) cade; di fianco; (là): sopra le azzurre pietre; verso un BZZ xx azzurro; e con 9: (palloni); (puntini); (.....); [...]

con le ciambelle [...]

[...] con fori circolari di); con 5 cm. di diametro (e con 10 cm. di profondità) [...]

[...] e disposti in cerchio [...]

[...] e con affettuosità (circolari) [...]  
[sez. 3]

[...] la girandola è dentro un giardino; (è di plastica); la girandola si scioglie; [...]  
[sez. 4]

[...] perché varca un ponte; perché descrive un seno; e [...]  
[sez. 5]

[...] in una sfera trasparente che si gonfia [...]  
[sez. 7]

Anche solo la frequenza dei riferimenti segnala l'importanza del motivo, che assume quasi ragioni strutturali all'interno della raccolta. Si è già ricordato che *T.A.T.* viene pubblicato in un periodo in cui Sanguineti compone molte poesie *extravaganti* dedicate a pittori contemporanei, e questo libro

<sup>30</sup> E si noti la “O” che rappresenta la versione grafica della “ciambella deforme”.

non fa eccezione: nella prima edizione, infatti, era presente una dedica (poi espunta nella ripubblicazione all'interno di *Wirrwarr*) a Marcel Duchamp e il dato non è irrilevante: in un articolo tardo dedicato proprio a Duchamp, Sanguineti si esprime in questi termini:

Duchamp [...] è molto affascinato dai cerchi rotanti [...] ci sono cerchi rotanti, che stando alle dichiarazioni di Duchamp hanno esclusivamente l'interesse di un esperimento ottico; egli vorrebbe uscire da qualsiasi tipo di raffigurazione e le intenzioni sono quelle di un'operazione molto sperimentale sulle tecniche del vedere, sulla possibilità della percezione visiva. Studiando i rapporti con questo tema del cerchio, sono nate molte interpretazioni, particolarmente insistenti sull'aspetto implicitamente erotico, e quindi si è parlato di mammella, di vagina, di immagini del coito.<sup>31</sup>

La possibilità della percezione visiva e l'allusione erotica: ecco due aspetti che spiegano la tematica del cerchio anche all'interno del *T.A.T.* Della percezione visiva, che è variazione sul tema del mondo come caos, della disgregazione della lingua e del soggetto, della possibilità o meno dell'ecfrasi e dello scavo inconscio attraverso l'immagine, s'è già detto. Vale la pena fare qualche considerazione, invece, sull'erotismo: riferimenti impliciti all'erotismo non sono difficili da rintracciare all'interno della raccolta, a partire dalla presenza della figura del cavallo, che era figura erotica già in *Erotopaegnia* (e non a caso è spesso un cavallo svuotato, puro involucro, pura carne), ai disegni di Baruchello di zone erogene femminili (segnatamente il seno e le natiche: ancora in forme circolari), fino a intere situazioni che sono allusive del coito, come questi versi tratti dalla sezione 2: «(e strofinatelo, sotto); / dalla "I" (maiuscola) sale a gomito, sale duro; e poi sale, incerto; e poi si perde in filamenti, che emana, in bacilli: e in fibrille (che sono le rosee fibrille (e / uno stampo, come un'orma (umana)) fiorite); [...]». L'erotica, in *T.A.T.*, segnala la volontà di esplorare il desiderio come forma di contatto diretto con la realtà, se ogni altra forma conoscitiva è messa in crisi (lo sguardo, la parola, il discorso logico-razionale), il corpo rimane un ultimo tentativo di attaccamento al reale: non a caso, ha scritto Alfredo Giuliani, «in un mondo di segni che scappano da tutte le parti, la circolarità e il saluto (asseverativo e precario come si conviene) sono segni di fedeltà e di resistenza».<sup>32</sup> Il corpo è

<sup>31</sup> E. SANGUINETI, *Rotorilievi*, in *Cultura e realtà* cit., p. 204.

<sup>32</sup> A. GIULIANI, *Su una poesia di Sanguineti*, in *Le droghe di Marsiglia*, Adelphi, Milano 1977, p. 381.

infatti spesso connesso alla ricerca e al desiderio: «[...] cercando); nascosta così, a scavare; a scavare qui; (eh!) / e a scavare qui, sempre (cercando); cercando (eh! qui!); nella mia / bocca, nella mia lingua: questo grotesque; questo grotesque / triste:» (sezione 1) e la ricerca si configura come un altro dei tratti caratteristici di questa raccolta, seppur l'oggetto e lo scopo rimangono indicibili, soppressi e nascosti dal massiccio uso dell'aposiopesi che fa sì che la cosa cercata sembri essere semplicemente un desiderio non identificato: «nascosta, sopra la mia lingua; (ma la cosa); (...); (ma quella notte, non la racconto) (...)» (sez. 1), eppure la presenza isolata del sostantivo "cosa", fra parentesi, quasi su un altro piano del discorso, induce il sospetto che in questione ci sia quel «sogno di una cosa» che anima la ricerca poetica di Sanguineti fin dagli esordi e si fa esplicita nell'incipit di *Purgatorio 3*: «così spieghiamo: / così (tetri, noi), del sogno spieghiamo la duplice / dimensione: del ripiegato, dell'inerte, dell'importuno, deluso sogno; e / del radiante, mordente fantasma (in Europa): / dell'invocato spettro; / spettro che invoco sopra le rovine:». Il *T.A.T.* non è mai esplicito in tal senso, eppure c'è nella raccolta un'altra costante rintracciabile in tutti i testi (con la sola eccezione del 2) che ci permette di leggere *T.A.T.* come una raccolta antitetica al *Purgatorio* e che tuttavia disegna la stessa parabola di uscita dal fango della *Palus Putredinis*: lo scontro con la realtà, in questo caso, è portato a conseguenze estreme, ma non può che preludere allo stesso sogno utopico che animava il percorso del *Triperuno*. Se si guarda ai verbi di moto presenti in *T.A.T.* si nota la natura in un certo senso catabatica della raccolta: il movimento è sempre verso il basso, alla fissità del cerchio fa, insomma, da contraltare una ricerca di scavo e sprofondamento (che è anche e soprattutto, naturalmente, scavo e sprofondamento nell'inconscio). Qualche esempio:

e scendendo (il 22 aprile) per Rue Royale, poi per Rue  
du Bois [...]

[...] e scendendo verso Rue de la Montagne, verso il Marché  
aux Herbes cercando); nascosta così, a scavare; a scavare qui; (eh!)  
e a scavare qui, sempre (cercando); cercando (eh!) qui!) [...]  
[sez. 1]

[...] e il decimo (già) cade [...]

[...] e la freccia (femminile); che cade, dunque,  
(giù); sopra un rettangolo (gial-  
lo); cade

con le ciambelle [...]  
[sez. 3]

[...] è con i fiumi; che colano; (oscene); [...]  
[sez. 4]

[...] poi discende diritto, ci  
Punge in basso (2 volte) [...]  
[sez. 5]

[...] che precipita giù [...]  
[sez. 6]

A questo movimento costante verso il basso fa da contraltare l'ultima sezione che instaura un collegamento esplicito con il *Triperuno* e il progetto poetico espresso in *Poesia informale?*. In *T.A.T. 7* si legge infatti:

[...]  
noi scendiamo tra le selve, nel fango; per ascoltarla, come grida  
(l'anima); (come gridava); (lassù! laggiù); in una coppa di vetro, che galleggia;  
in una sfera trasparente, che si gonfia; noi che scendiamo tra i guanti; (che sono  
gonfi); che galleggiano); e: oh!  
elle est moi (30 ventôse); e noi, che,  
con pudore, scendiamo: (per vederla nuda); (la fredda primavera); (il freddo inverno); tra le corna di bufalo e le zampe di alce, tra le cicogne e le lepri;  
dove  
qualcuno le allacciò una scarpa; tra les photographies désuètes; dove ha bevuto;  
e dove fu sedotta; tra le conchiglie e le scaglie di pesce; tra les lettres d'amour;  
tra i coralli, tra le frecce; e cercando la felicità; quando risale (lassù! laggiù!); tra i pappagalli: e:  
oh, come gridi ancora, pietra magnetica; e come taci,  
medaglia; tra les oiseaux empaillés; legno di sandalo, tu; mia radice di mandragora,  
fenice; che taci tra gli scheletri, felice; con gli astrolabi; e con i cristalli; e  
taci con le monete;  
e per dire, poi (e anche per scrivere); (se oso dire); che:  
le harem n'est rien d'autre qu'une collection de femmes:

Tornano, in questi versi, molti elementi tipici di *Laborintus*: gli elementi della *Palus Putredinis* (la selva, il fango), il percorso dell'anima, la mescolanza fra maschile e femminile («elle est moi»), l'enumerazione caotica e la

nominazione di attributi femminili tramite associazione libera, il tratteggiamento di una *quest* conoscitiva («scendiamo: (per vederla nuda)», e si noti che «nuda» rimanda ancora una volta a una dimensione corporea associata alla percezione visiva). Ma soprattutto a essere decisiva, in questa sezione, è l'inversione del movimento: «e cercando la felicità; quando risale». Il *T.A.T.*, insomma, alludendo e condensando in forme estreme e parossistiche il percorso del *Triperuno*, segnala, ancora una volta, una possibilità di uscita dall'afasia e dall'impossibilità di comunicare un discorso sul mondo, una speranza che si riversa nell'effettivo recupero di una qualche sorta di dicibilità, se è vero che gli ultimi due versi della raccolta sono gli unici che associano alla volontà di dire (e scrivere) un'effettiva enunciazione completa.

*Ritratto/i di Sanguineti, dieci anni dopo* • EPIFANIO AJELLO, *Un aneddoto. La sigaretta (e l'Abbecedario) di Sanguineti* • CLARA ALLASIA, *Alle origini della Wunderkammer lessicografica: Edoardo Sanguineti e Luca Terzolo* • MARCO BERISSO, *Nella biblioteca di Sanguineti: la sezione dantesca* • VALÉRIE T. BRAVACCIO, *Da 'Laszo Varga' a 'Laborintus': la genesi* • GIUSEPPE CARRARA, *Dentro e fuori l'avanguardia: 'T.A.T.'* • MONICA CINI, *Da interconnesso a interpersonale: il progetto Sanguineti's Wunderkammer* • ANDREA CONTI, *Una poesia «molto giornalistica»: lettura di 'Postkarten 62'* • FAUSTO CURI, *Lo spadino di Giacomo* • NUNZIA D'ANTUONO, *Prima della Wunderkammer: tra Salerno e Napoli* • GIORGIO FICARA, *Eventuale destino dello scrittore italiano* • ALBERTO GOZZI, *L'archivio come rappresentazione* • LINO GUANCIALE, *Edoardo Sanguineti. Un incontro al buio* • ANDREA LIBEROVICI, *Per Edoardo dall'«amante giovane»* • NIVA LORENZINI, *Sanguineti, Klee e la Wunderkammer* • ELEONISIA MANDOLA, *Il cinema nelle lettere di Sanguineti a Sanguineti* • LAURA NAY, *Cesare Pavese: un sanguinetiano «sperimentatore» e «cattolico»* • PAOLA NOVARIA, *«Con la dignità che si richiede»: Edoardo Sanguineti nei documenti ufficiali conservati dall'Archivio storico dell'Università di Torino (1949-1970)* • MARCELLO PANNI, *Madrigale per Edoardo Sanguineti*, in memoriam • TOMMASO POMILIO, *Stendendo il vinavil. Ancora una parola su 'Tutto'* • FRANCO PRONO, *Una testimonianza su Edoardo Sanguineti* • LORENZO RESIO, *Dalla «setta degli Indifferenti» all'«incontenibile» «travoltismo»: tracce di Moravia nella Sanguineti's Wunderkammer* • ERMINIO RISSO, *Immagini del ritratto: 'Reisebilder 16'* • ELENA ROSSI, *Sanguineti lettore dei media. Una campionatura dalla Wunderkammer* • FEDERICO SANGUINETI, *Da Sanguineti minor per il maior* • ELEONORA SARTIRANA, *Spazio alle parole: testimonianze televisive e radiofoniche di Edoardo Sanguineti* • GIULIANO SCABIA, *Bambini sanguinetiani* • VALTER SCELSE, *Sanguineti e architettura* • CHIARA TAVELLA, *Tra «materiali preesistenti» e «relativa libertà» dell'artista: esempi di «riuso dell'uso» nel Sanguineti in musica* • FEDERICO TIEZZI, *L'Inferno simultaneo: sulla drammaturgia di Edoardo Sanguineti* • FRANCO VAZZOLER, *Le parole di Carlo Gozzi (fra schede lessicografiche e travestimenti teatrali).*

In copertina: FEDERICO SANGUINETI, *Solventi aprotici apolari e non / depositi sopra tavola di legno* (ca. 1970), particolare, per gentile concessione dell'autore.