

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, CARLANGELO 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

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

Tommaso Pomilio

STENDENDO IL VINAVIL.
ANCORA UNA PAROLA SU *TUTTO*

Ben nota ormai, e a più riprese – e con la dovuta discrezione sempre – divulgata dal protagonista in carne, è lo scorcio di leggenda privata circa il collezionismo, culturale, compulsivo (quanto, *in nuce*, creante) dell’Edoardo infante; e la sede del suo immagazzinarsi. Ne parla, lui, in una tarda intervista radiofonica;¹ ma poi anche introducendo le sue traduzioni dal Teatro antico.² Provo allora a riportare il nucleo del «piccolo fatto vero» che Edoardo mette nero su bianco, giusto verso il chiudersi del suo percorso, nell’ultima sua decade, poeticamente vario-eventuale, ma freneticamente attiva (è lì il punto d’approdo del compulsivo *furor* lessicomaniaco ormai resosi “ufficialmente” lessicografico per il lavoro di aggiornamento del grande Battaglia),³ interpolando i due *loci* (radio e *Teatro*), restituire la radiante intensità da

¹ Mi riferisco a *Il Novecento racconta. Edoardo Sanguineti*, in onda su RadioTre il 23 dicembre 2000 e presente nelle Teche Rai (portale RaiPlayRadio) www.raiplayradio.it/audio/2019/04/Il-Novecento-racconta---Edoardo-Sanguineti-9874a2a5-16de-43af-8634-a73e6e68eabb.html (url consultato il 4/3/2021). Dell’intervista parla (riportandone citazioni) E. SARTIRANA, *Uno scrittore allo specchio: Edoardo Sanguineti attraverso le interviste nell’archivio di TecheRai*, in «Sinestesiaonline», VII, 11, 2018, pp. 75-83.

² Nella propria *Introduzione* a E. SANGUINETI, *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, a cura di F. Condello e C. Longhi, Rizzoli, Milano 2006, pp. 5-20: 13.

³ Su questo punto, cfr. ovviamente la densa quanto fondamentale introduzione, o *Prolegomena*, al *Supplemento* 2004 del *Grande Dizionario della Lingua Italiana* della UTET, di cui Sanguineti avrà la direzione (così come per il *Supplemento* 2009, come si sa): con qualche perplessità, diffusamente ne parla, in sede recensoria, E. GOLINO, *Sanguineti e il dizionario del futuro*, in «la Repubblica», 26 marzo 2004, riassumendo il senso di quella introduzione nei termini di una sorta di *confessione*: «Edoardo Sanguineti si confessa. Racconta vizi e virtù dell’affamato schedatore di parole in cui si riconosce, dominato dalla passione e dal “furore accumulativo” del collezionista: come se vestisse i panni del modello teorizzato da Walter Benjamin in un celebre saggio. Dichiara candidamente il suo “delirio di onnipotenza possessiva” per conoscere – anche dentro le parole – le più indiscriminate realtà». Riaffiora ovvia-

questo piccolo-espanso mito di (auto)fondazione, sortito dalle pagine di album commerciali. «Da bambino – iniziava allora l'epoca dei grandi magazzini [...] – ero affascinato dai cataloghi pubblicitari, che raccoglievano l'intero campionario della merce disponibile. Possedevo un quaderno: ritagliavo e incollavo le immagini nel tentativo di includervi ogni cosa»; «ritagliavi dei cataloghi, che avevo, di grandi magazzini, giornali, riviste, dove c'erano delle figure o altro e cominciai a incollare in maniera abbastanza caotica e labirintica, inutile dirlo, sopra questo quaderno queste immagini»; «Questo quaderno portava un titolo: *Tutto*»; «Evidentemente il mio sogno era riuscire a raccogliere insieme tutte le cose dell'universo».

Con questa pratica avviata nel tempo zero, o dell'infanzia, siamo al cospetto, nel modo più evidente, di una specie di secolarizzato mito di fondazione: quello di un approccio universale, senza esclusioni di sorta, o di colpi, al sistema culturale, alla semiosfera nei suoi vari gradi e livelli (a risalire dai suoi merceologici effetti e detriti insomma); una voracità di fruizione-assimilazione («ascoltare tutte le musiche, leggere davvero tutti i libri [...] e vedere tutti i film e contemplare tutti i dipinti dell'universo»), spinta da un «atteggiamento [...] molto simile, in fondo, a quello del collezionista».

Ma, pure, di collezionista *per istinto* anomalo, si tratta: e assai difficilmente riconducibile alla costante ritentiva, che di norma caratterizza la compulsione collezionistica (se a dominare, qui, è piuttosto un principio di fagocitazione: *incorporazione*, per analitico-inventariante che sia); e già, appunto: *caotico-labirintica*. Convulso (barocco?) *horror vacui*, certo: ma scompaginante, deliberatamente: pulsione al prelievo selettivo; ciò che conta è il *ritaglio*, più che l'intero, ma avendo acquisito contezza del *Tutto*, a costo di autolesionismi finanche estremi («lessi tutto Monti, comprese le più orribili delle sue poesie»).⁴ Disciplina, si direbbe, e per ossimoro (parafrasando un ormai celebre passaggio dell'*Orologio astronomico*), della «testa in tempesta»: lì dove «pezzi di antiche storie [...] si mettono, di colpo, a galleggiarti lì in testa, allo sbando».⁵ E così «pluriemulsionatamente enciclopedizzandosi»

mente anche qui, nella sua valenza archetipica e generativa, il quaderno *Tutto* (anzi *i quaderni*, è precisato).

⁴ E. SANGUINETI, *Teatro antico. Traduzioni e ricordi* cit., p. 13. Una testimonianza antecedente è tuttavia in *Scrittori a confronto. Incontro con Aldo Busi, Maria Corti, Claudio Magris, Giuliana Morandini, Roberto Pazzi, Edoardo Sanguineti, Francesca Sanvitale, Antonio Tabucchi*, a cura di A. Dolfi e M.C. Papini, Bulzoni, Roma 1998, pp. 137-138 (e significativamente, proprio dove Sanguineti si dilungava sul *principio del montaggio*).

⁵ E. SANGUINETI, *L'orologio astronomico* (cap. 27), in ID., *Smorfie, Romanzi e racconti*, Feltrinelli, Milano 2007, p. 385. Da questo passaggio deriva il titolo d'una recente monogra-

avrebbe detto altrove, non di sé, Edoardo (che è, poi, qui, per chi scrive, poco meno di un'autocitazione; ma è forse anche fra le più emblematiche insegne dell'operare suo proprio).

La *religio* estetica di cui, fin da questo tempo precocissimo, Edoardo si dimostra l'adepto futuro-letterato più integralmente fedele, è insomma quella (multimaterica) del *vinavil*, nelle possibilità di «incorporazione» che questo collante universale rende disponibili;⁶ non sorprende, in questo, che il modo «pittorico» che meglio tralucerà in filigrana nell'intera opera del Nostro (e ancor più nella fase sommariamente autodefinita come «informale» – nel senso d'un *action poetry*⁷ tuttavia assemblativo al modo degli espressionisti astratti – ma in cui è riconoscibile non meno il segno «nucleare», sappiamo:⁸ la fase triperuna o più precisamente, in essa, il passaggio *la-*

fia di Clara Allasia, acutamente volta a cogliere (specialmente tra *lessicomania* e “pratica cinematografica”) la natura poliedrica e imprevedibile del Multiverso Sanguineti, nel «continuo sovrapporsi di sguardi» che incessantemente lo muove (o magari, e inevitabilmente, e virtuosamente, a perdersi nel suo *mare*): C. ALLASIA, «*La testa in tempesta*». *Edoardo Sanguineti e le distrazioni di un chierico*, Interlinea, Novara 2017.

⁶ «Mi ricordo che Baj diceva che la pittura si sarebbe svolta in maniera del tutto diversa da come si è svolta se non avessero inventato il vinavil, cioè se non fosse stato inventato un modo per incollare liberamente le “cose”; prima non si poteva fare altrimenti, bisognava inchiodarle. Originariamente infatti era limitato al massimo l'uso di materiali non pertinenti, come la carta, presso futuristi e cubisti, ed erano rarissimi i casi di altri tipi di assemblaggio. Schwitters comincia forse, tra i primi nell'area Dada, a produrre opere in cui ci sono elementi forti di incorporazione. Ma naturalmente finché il supporto rimane quello più o meno tradizionale non c'è una vera e propria “uscita dal quadro”», T. LISA, *Intervista a Edoardo Sanguineti*, in *Pretesti efrastici. Edoardo Sanguineti e alcuni artisti italiani. Con un'intervista inedita*, a cura di T. Lisa, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2004, pp. 7-22: 19. E poco importa, ovviamente, che l'Edoardo infante abbia potuto usare, chissà, la coccoina, piuttosto che il vinavil.

⁷ È Sanguineti stesso che riporta il giudizio di Cesare Vivaldi sulla sua opera nei termini di un «collage filologico» con esiti da «action poetry», in E. SANGUINETI, *Poesia informale?*, in *I novissimi: poesie per gli anni '60*, a cura di A. Giuliani, Einaudi, Torino 1965, pp. 201-204: 201.

⁸ Il *Manifeste de le peinture nucléaire*, firmato da Enrico Baj e Sergio Dangelo, è del '52. Sanguineti, nel settembre 2003, firmerà un testo-testimoniaza, al riguardo, intitolato *L'ultimo manifesto*, per il volume *Enrico Baj. Opere 1951-2003*, Skira, Milano 2003 (l'anastatica del dattiloscritto è in *Pretesti efrastici* cit., pp. 78-81); vi viene detto: «lo strappo nucleare ha spazzato via tutte le pulsioni mimetiche e astrattistiche, ad un tempo, fondando davvero il secondo Novecento»; dopo il 1951, data della prima mostra milanese della pittura nucleare (e del «primo grande capolavoro di Baj: *Spiralen*»), «niente sarà più come prima, nella nostra cultura figurativa. Anzi, nella nostra cultura tout court», nota, in quel testo, Sanguineti. Ed è da sottolineare il fatto che il 1951 è anche l'anno di partenza del laboratorio laborintico: il valore «emblematico» che ES assegna all'autunno del '51 dell'inizio della «storia della pittura nucleare», è anche lì. Difficile tuttavia non cogliere nella pittura nucleare, e suoi sviluppi

borintico esordiale), il modo insomma a cui egli si richiamerà espressamente, sia quello proprio di Rauschenberg, e proprio per la qualità del suo critico *incorporare*.⁹ Fermo restando che l'orizzonte (u-topico, proprio) sia quello d'una *fuoriuscita* dall'opera, d'una estensione diciamo *pan-topica* del testo, atto non solamente a includere, fino istituire un «composto», e comunque necessariamente scomposto orizzonte cosmologico,¹⁰ ma a espandersi sul corpo sociale, e incidervi: la «ragione pratica della letteratura», che resta poi «il vero problema teorico».¹¹

Ignoro, colpevolmente, se del prodigioso proto-album, del quadernetto *Tutto*, vi sia traccia nella neo-ricostituita *Wunderkammer* sanguinetiana; ma mi spingo tuttavia, giusto dal suo principio costruttivo, a ridisegnarlo mentalmente come il libro fantasma e insieme il libro-sinopia di ES; o forse, come la totalità/molteplicità del suo operare e della sua *Opera* («omnia» e di fondo inconcludibile, per sua primissima vocazione). Luogo virtuale che continua a tenerne insieme, totalizzato e molteplice, l'ipertesto – sequenzialmente onnidirezionale.

Autentica cornucopia generativa del dire di Edoardo, e anche del suo non-dire, tra-dire (intra-dire); non troppo diversamente, azzarderei, da alcune pratiche scrittorie di *onni-risemantizzanti* visivi,¹² Biasi e Persico in primis¹³ (ma in forma diversa e direi inversa – non l'immagine a importarsi nel

napoletani, una matrice decisamente espressionista-astratta; si pensi, soprattutto, a Richard Pousette-Dart e alla sua celebre, epocale tela *The Atom. One World* (1947-48).

⁹ T. LISA, *Intervista a Edoardo Sanguineti* cit., p. 19. Cfr. anche *Poesia informale?* cit., p. 202, dove Sanguineti dichiara, per il *Laborintus*, dei «riferimenti intenzionali» soprattutto alla «situazione rappresentata dall'espressionismo astratto».

¹⁰ Per E. BACCARANI, *La poesia nel labirinto. Razionalismo e istanza "antiletteraria" nell'opera e nella cultura di Edoardo Sanguineti*, Il Mulino, Bologna 2002, p. 116, *Laborintus* è il «poema cosmologico aggiornato all'era atomica». Baccarani fra l'altro riconduce la dominante *nucleare* (inaugurata nel '51 da Baj e subito sviluppata anche nell'ambito della importante pattuglia napoletana del movimento pittorico, che approderà all'importante *Manifeste de Naples*, alla fine del decennio), a una pulsione regressiva, in direzione d'un *archè* finanche prenatale.

¹¹ E. SANGUINETI, *Per una poetica di "realismo allegorico"*, in *Gruppo 93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, a cura di F. Bettini e F. Muzzioli, Manni, Lecce 1990, pp. 70-71: 71.

¹² E. SANGUINETI, *Risemantizzazione del reale*, in «marcatré», 14/15, maggio-giugno 1965, ora in ID., *Cultura e realtà*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2010, pp. 259-261.

¹³ Si pensi al manoscritto di Guido Biasi, o libro (inizialmente) in copia unica (destinatario unico, Mario Persico), *Lunga lettera da Parigi*, pubblicato poi, postumo, con prefazione di Persico stesso, e postfazione di Stelio Maria Martini, Morra, Napoli 2004; ne scrissi nella mia rubrica su «Carta» (a firma Ottonieri; n. 45, 2004).

testo, ma la scrittura a incorporarsi sul multiplo piano dell'immagine – Novelli, Baruchello; e in forma-rivista, nei *pezzi unici* di «Grammatica», specie per il fascicolo terzo, del '69)... Di un'attività che potrà rifigurarsi nel segno materiale e anarchico d'un *Magazzino* ghiottamente affastellato:¹⁴ a specchio e ulteriore espansione d'un mondo-emporio, anzi un mondo «grande magazzino», non realmente catalogabile, non almeno nello spazio di una vita;¹⁵ d'una *Wunderkammer* infatti, della lingua e non solo, dove, nelle sue innumerevoli distinzioni e ripartizioni, il *tutto* eterogeneo e sapientemente caotizzato, criticamente rischedato e riassemblato, movimentate le teche, invertiti gli ordini, si raddensi e rilasci, anche in vista dell'ultimo intestamentabile abbandono.¹⁶

Ché è l'Ipertutto del tutto-mondo, minutamente esploso, a doversi alfabetizzare di volta in volta di nuovo incastrandosi nelle griglie del linguaggio a sua volta emporio: che quello include dunque e classifica per qualunque tratto, a ogni cambio di generazione. «Ogni struttura di linguaggio è una "visione del mondo"»; e che sia, questa, socialmente condivisa (potremmo dire), fino a farsi luogo comune, o che si pieghi (la prima) alla rivolta artistica, che rovescia e ridefinisce le gerarchie delle immagini-merce (parole-merce) del grande magazzino, liberando per esso altre e inverse possibilità di *visione*.

Per Edoardo, il fagocitatorio progetto Tutto, già ordito d'istinto per grammatologie viniliche, avviato sulle pagine-dada dei ritagli commerciali, sempre più compulsivamente si chiarisce come quello di un «inventario globale» addirittura. Così esemplarmente lo nominerà in una celebre sezione di *Stracciafoglio*, la n. 39;¹⁷ lì dove (viene detto) un «sentimento della totalità»

¹⁴ *Magazzino Sanguineti*, Palazzo Ducale, Loggia degli Abati, 23 maggio-27 giugno 2004. *Sette stanze sull'opera di Edoardo Sanguineti*, a cura di Erminio Riso; allestimento di Francesco Frassinelli, Marta Oddone, Davide Perfetti e Valter Scelsi.

¹⁵ «il nostro mondo è un grande magazzino, / che, a farci qui il catalogo completo, / e ragionato, e illustrato, e aggiornato, / con tutti i prezzi, all'ingrosso e al dettaglio, / è corta un'ora, e una vita è cortissima:», E. SANGUINETI, *Novissimum Testamentum*, in ID., *Il Gatto lupe-sco. Poesie 1982-2001*, Feltrinelli, Milano 2004, pp. 127-138: 133-134, da leggersi ora nella nuova edizione curata e introdotta da Erminio Riso (Feltrinelli, Milano 2021).

¹⁶ Ivi, p. 133: «lascio, a chi resta, aurore boreali, / e re di topi, e donnette barbute: / lascio i cavalli di Frisia e di Troia, / la Juve, i virus, la Nato, le virgole: / e così lascio lotterie e locande, / rebus, rosari, apriscatole e scatole, / dischi di Ellington, film con la Vlady, / vezzezzeggiativi, tinche, venerdì:».

¹⁷ «con un progetto di inventario globale, ci sono nato, si può dire, io: (e questo / spiega, insieme, e insidia, e inficia, il mio sentimento della totalità): / mi vedo, / vedi, il mondo, quindi, come un catalogo permanente, anche, e un'esposizione permanente / di sé stesso, multi-

pur insaziabile, è *inficiato*, minato dall'interno, proprio: se Catalogo (implicante moltitudine, molteplice) e Totalità (iper-analitico *vs.* ultima o persino mistica sintesi, processo raziocinante *vs.* il germinale *labirinto dell'irrazionalismo*¹⁸ in cui bisogna aver dovuto «gettare se stessi», per poterne uscire (proverbialmente, con «il fango [...] lasciato veramente alle spalle», ma con le mani su cui «permangono [...] le buone macchie di melma»)¹⁹ sono due poli che dialetticamente si oppongono, più che sovrapporsi. Ma pure, nella pratica sanguinetiana, quello della Totalità, *esplosivo* nel modo più deflagrante nell'atomico tempo esordiale e progressivamente riassorbito nel «multiplo», appunto, *iter* del *Triperuno*,²⁰ quel sentimento che agiva nel germinale stadio *santo-anarchico*, grave di fango, della ribollente melma della Palude, – poi respinto all'indietro (per azione della «poetica intenzionale»)²¹ nelle successive prassi, – denegato torna a confliggere, riemerso pur in episodi circoscritti, d'occasione (su committenza), e magari autocitazionali,²² e le «macchie», va-

plicato per esempi e eventi: (da classificare): (da ordinare / e riordinare): (e da modificare): / è un polimorfo, l'universo, perverso:», in E. SANGUINETI, *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Feltrinelli, Milano 1982, p. 270, da leggersi ora nella nuova edizione curata e introdotta da Ermilio Risso (Feltrinelli, Milano 2021).

¹⁸ Quello che, sulla traccia pound-eliotiana, se implica distruzione, pure comporta la «germinazione di un mondo» poetico: cfr. E. SANGUINETI, *I Canti Pisani*, in «Aut-Aut», luglio 1954, ora in ID., *Cultura e realtà* cit., pp. 138-144: 144.

¹⁹ ID., *Poesia informale?* cit., p. 204. Su questo tema cfr. A. CORTELLESA, *Le buone macchie di melma. Sanguineti dall'informale alla Nuova Figurazione – e oltre*, in *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*, Atti del convegno (Genova, 12-14 maggio 2011), a cura di M. Berisso ed E. Risso, Cesati, Firenze 2012, pp. 329-347. Ma cfr. anche F. FASTELLI, *Dalla 'Prefigurazione' alla 'Nuova Figurazione' (1951-1963): Sanguineti, i Novissimi, le arti visive*, in *Verba picta. Interpretazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*, a cura di T. Spignoli, ETS, Pisa 2017, pp. 211-34.

²⁰ N. LORENZINI, *Triperuno di Edoardo Sanguineti*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 2007, vol. XVII, *Il secondo Novecento. Le opere dal 1962 ai giorni nostri*, pp. 155-176: 155.

²¹ E. SANGUINETI, *Poesia informale?* cit., p. 204.

²² Si pensi a *Laborintus II* per Berio fino alle più composte, ma non meno scardinanti, *imitazioni* ultime, da Lucrezio e da Ovidio, comprese in *Varie ed eventuali*. Ma anche a *Rap*, montaggio di alcuni testi delle *Ecfrasi* (1982-1990) comprese nel *Gatto lupesco*, a uso della pop-opera di Andrea Liberovici. Nella pubblicazione relativa appare anche un testo, *Rap e poesia*, che si concludeva significativamente richiamandosi alle scaturigini anarchiche del suo discorso ma di tutta l'arte novecentesca: «Io tendo sempre di più ad insistere sul momento anarchico come momento di pulsione della grande arte critica del Novecento», E. SANGUINETI, *Rap e poesia*, a cura di A. Fabretti, in «Bollettino 900», n. 4-5, maggio 1996, pp. 9-11; poi in ID., *Rap*, fuoriTHEMA, Bologna 1996, pp. 5-9: 9. Pochi anni prima, nel '91, Sanguineti scriveva: «se oggi io dovessi dire, in breve, quale sia la pulsione profonda, non importa se conscia o inconscia, da cui è nata tutta la moderna poesia, questa modernità che ancora

riamente e centrifugatamente intinte, a sfregarsi e sbiancarsi, nel flusso dello schizomorfo autonarrarsi (la forma di pseudoprosastico e persino (pseudo) crepuscolare diarismo-corrispondenza, che diverrà di Edoardo la seconda e più costante maniera – dopo quella “informale”, e prima/accanto a quella ludica, generalmente “agganciata” a specifiche *occasioni*, soprattutto di carattere ecfrastrico), non potranno, o vorranno, cancellarsi davvero; nel corpo d’un poetare sempre in bilico fra intenzioni e tentazioni (e sfrenatezza, delle seconde). Come fosse una Lady Macbeth all’inverso.²³

Nella *iper-mise-en-abyme* che citavo qui da *Stracciafoglio*, di fatto, più ancora della classificazione, ciò che conta (ci viene rivelato) è l’atto (di per sé critico, e ribaltante più che dialettico) della modificazione; non diversamente che nel «grande emporio», che è il «nostro», (del Mondo), di cui si

viviamo nella forma di una inesaurita e inesauribile anarchia, direi che tale pulsione è quella dell’anarchia. E intendo questa parola, questa idea, non in un senso rigorosamente ma limitatamente politico, ma, anche più radicalmente se possibile, in senso etimologico», ID., *I santi anarchici*, in «l’Unità», 30 dicembre 1991, poi in ID., *Cose*, Pironti, Napoli 1999, pp. 13-16. Ed è una posizione a cui Sanguineti terrà fede fino all’ultimo: segnatamente, nelle dichiarazioni rese a Cesare Galletta per «Il Secolo XIX» del 20 ottobre 2009, *Il giovane Sanguineti, Anceschi, Ungaretti e altro*: «A quell’epoca in realtà io provavo un sentimento che definirei di rivolta anarchica [...] che non era un’anarchia politica ma un’anarchia assoluta: niente principi, non ci sono modelli, gerarchie di stili, di oggetti, fine. Questo principio credo sia all’origine di tutta la grande arte moderna. L’esito politico, poi, può essere diverso: a destra come Pound, Eliot, Céline, o a sinistra come Brecht, i surrealisti, Picasso. Ma quello che li accomuna è il fatto di essere uomini in rivolta». Ma un modello “anarchico” è anche, in Sanguineti, quello presente nella poesia di Campana; per questo riguardo, cfr. N. LORENZINI, *Sanguineti, Campana; l’anarchia, l’“erranza”*, in «il verri», n. 29, ottobre 2005, pp. 64-74. – Ma mi sia concesso citare qui, per un denegato persistere – nella storia di Edoardo – delle *atomiche* ragioni della «melma», le *Note per un testo*, datate settembre 1980 (introduttive a un testo “amniotico” ossia di nuovo – ma del tutto istintivamente – *nucleare*, T. OTTONIERI, *Dalle memorie di un piccolo ipertrofico*, Feltrinelli, Milano 1980, pp. 7-11): «In principio, allora, è l’afasia. Ovvero, l’acqua. La produzione immaginativa prende avvio da un liquido liquame amnioticamente verbale, che può essere situato a perfetta equidistanza tra le ragioni della metafisica, della psicologia e della letteratura» (la citazione si trova a p. 9; quella del *pluriemulsione autoenciclopedico*, a p. 11).

²³ Uno scorcio ancora diverso, nella dialettica, ci è offerto nell’ambito di un articolato discorso sul plurilinguismo, nell’opposizione fra un *linguaggio plurimo* (di marca ancora «euclidea») e una *pluralità di linguaggi* (in atto nel plurilinguismo più prettamente novecentesco): «Un linguaggio plurimo, quale si ottiene in ambito plurilinguistico, per complicazione di coloriture interne a un codice comunque percepibile, in qualche modo, in qualunque modo, come unitario, non è ancora quella pluralità di linguaggi che siano risentiti come modalità comunicative affatto disgiunte e incompatibili», E. SANGUINETI, *Il plurilinguismo nelle scritture del Novecento* [1996], in ID., *Il chierico organico. Scritture e intellettuali*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2000, pp. 282-300: 286.

dirà nel *Novissimum Testamentum*: nel quale emporio «il verso giusto è il verso alla rovescia»: e inutile sottolineare, allora, l'ambivalenza di quel «verso»: segmentazione e direzionalità; linearità e inversione. – Eppure, certo, sopravvive – tensione costante del *poiein* sanguinetiano (progressivamente denegandosi), – l'attrazione alla *totalità*, ruotante nel seno stesso del *molteplice*. Secondo quella anarchica (e alchemica) dialettica rilevabile nel *Laborintus* (e certo ancor di più nel Sanguineti della seconda maniera) d'una *riduzione del molteplice all'unità*²⁴ – e sua necessaria distruzione, – che Edoardo, all'altezza del *Laborintus*, aveva appreso dall'artaudiano *Héliogabale*: «Chi ha il senso dell'unità ha il senso della molteplicità delle cose, di quella polvere d'aspetti attraverso cui occorre passare per ridurle e distruggerle»;²⁵ un passaggio, che immediatamente precede, è citato nella sez. 3 del poema infatti. Ma vari poi, rilevati dal commento di Erminio Risso, sono lì i prelievi da quell'opera artaudiana: e ancora un passaggio dell'*Eliogabalo* artaudiano (per la precisione, dalla parte III, *L'anarchia*), mi piace qui pensarlo come possibile nucleo generativo (fra gli altri) del passaggio *laborintico*, e poi del suo superamento, come illustrato da Sanguineti stesso nel capitale scritto del '61 (*Poesia informale?*). «In ogni poesia vi è una contraddizione essenziale. La poesia è molteplicità triturrata e che restituisce fiamme. E la poesia, che riporta l'ordine, risuscita dapprima il disordine, il disordine dagli aspetti infiammanti»...²⁶ Nei termini di quel '61 allora, e quasi a suggello: «la forma non si pone, in nessun caso, che a partire, per noi, dall'informe». (Ma, ecco: *molteplicità triturrata*, è quanto è qui, mi pare, da memorizzare. E qui, mi arresto).

Di nuovo: «Ogni struttura di linguaggio è una “visione del mondo”». La qual cosa (*visione*), nell'iperconnettivo labirinto-Sanguineti, vale anche alla lettera, naturalmente. Potremmo aggiungere che, almeno all'altezza di *Laborintus*, ogni visione di linguaggio (attraverso, il linguaggio) è creazione di un mondo. (Come nell'Atomo di Pousette-Dart, che esplose e riverbera nei sodali visivi, i nucleari). Impossibile pensare allora il (ri)processarsi *linguistico* delle cose, del tutto-cosa di Edoardo, senza tornare sulla prospettiva *santo-anarchica* appresa appunto da Artaud, che richiamavo su: senza aver

²⁴ Cfr. P. ZUBLENA, *L'ombra del santo anarchico. Artaud nel 'Laborintus'*, in *Album Sanguineti*, a cura di N. Lorenzini ed E. Risso, Manni, Lecce 2002, pp. 215-219: 216.

²⁵ A. ARTAUD, *Eliogabalo, o l'anarchico incoronato*, trad. it. A. Galvano, Adelphi, Milano 1969, pp. 44-45. Cit. riportata nel commento di Erminio Risso: E. SANGUINETI, *Laborintus. Testo e commento*, a cura di E. Risso, Manni, Lecce 2006 (nuova ed. ivi, 2020), p. 85 (e in P. ZUBLENA, *L'ombra del santo anarchico* cit.).

²⁶ A. ARTAUD, *Eliogabalo* cit., p. 101.

letto cioè quell'avvertenza stampata a lettere di fuoco nel crucialissimo scritto, che su Artaud medesimo ruota, *Per una letteratura della crudeltà*: che, se «l'esperienza delle parole precede quella delle cose [...] la letteratura, come luogo della crudeltà, è [...] lo spazio sperimentale dove si decide la dialettica, come si ama dire oggi, delle parole e delle cose»: è lo spazio dove si attua una «sperimentazione critica della gerarchia del reale, quale è vissuta dalle parole». ²⁷ Sì che nell'ottica anarchica della *cruaute* giunge a rivelarsi, e attuarsi, «il grado di cinismo violento con cui la parola è capace di proporre una *nuova dimensione classificatoria*, nell'atto in cui sperimenta e critica, nell'orizzonte della letteratura, i nessi reali delle cose stesse» ²⁸ [il corsivo è mio].

Nella sua fattualità, nel suo esser tutto-cosa (come possiamo ipotizzarlo), nel primario atto di catalogazione (letteralizzante e proditoria insieme) in quanto (allegorica?) pulsione al ritagliare e incorporare, riprocessare il sistema-Tutto, decontestualizzando *le cose* e così immediatamente mutandole di segno, tale insaziato collezionismo per incollaggio (e che pro-

²⁷ E. SANGUINETI, *Per una letteratura della crudeltà* [1967], in ID., *Ideologia e linguaggio*, nuova edizione ampliata, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2001, pp. 108-111: 109. Nel passo qui riportato, sembra agire un'altra reminiscenza dell'*Eliogabalo*: «I principi non sono tratti dalle cose, sono le cose che si formano in base ai principi»; e: «le idee hanno la realtà che si presta loro. Esse vivono di tutta la forza che ci si mette a renderle vere» (A. ARTAUD, *Eliogabalo* cit., pp. 183 e 185).

²⁸ E. SANGUINETI, *Per una letteratura della crudeltà* cit., p. 109. – Nell'ottica artaudiana, ripresa da Sanguineti, la crudeltà è «rigueur, application et décision implacable, détermination irréversible, absolue»: alla letteratura «donando finalmente, come categoria di giudizio – e di giustificazione – la categoria del cinismo violento» (*ibid.*) Per la prospettiva anarchica, in chiave di autobiografia poetica, cfr. soprattutto ID., *Poesia informale?* cit., p. 203: «Si trattava per me di superare il formalismo e l'irrazionalismo dell'avanguardia (e infine la stessa avanguardia, nelle sue implicazioni ideologiche), non per mezzo di una rimozione, ma a partire dal formalismo e dall'irrazionalismo stesso, esasperandone le contraddizioni sino a un limite praticamente insuperabile, rovesciandone il senso, agendo sopra gli stessi postulati di tipo anarchico, ma portandoli a un grado di storica coscienza eversiva». È in questa chiave (come osserva P. ZUBLENA, *L'ombra del santo anarchico* cit., p. 216) che «l'esperienza della alchemica *putrefactio* vorrebbe preludere a una palingenesi sociale e politica, dialettizzando il rapporto tra caos e ordine che in Artaud è pur sempre aporetico, trasformandolo se possibile in una ricerca dell'universalità del sogno di una cosa»; in E. SANGUINETI, *I santi anarchici* cit., leggiamo: «Il problema di un poeta, oggi, rimane sempre per me, come per i suoi lettori del resto, quello di trasformare l'impulso alla rivolta in una proposta di rivoluzione, e fare della propria miscredenza un progetto praticabile»; che è poi, nell'ottica sanguinetiana, la dialettica stessa dell'avanguardia: da considerare «emblematica dell'affermazione di una nuova capacità di elaborazione ideologico-linguistica», piuttosto che «sonnacchioso deposito di uno scarto dalla norma alfine codificato e dunque pacificato e depurato della sua carica eversiva» (G. POLICASTRO, *Sanguineti*, Palumbo, Palermo 2009, p. 23).

prio nel *collage*, se assume l'oggetto o sia la massa degli oggetti culturali, ciò assomiglia ad un sistema superiore, un sistema mobile e – al livello dell'infantile Tutto – in formazione e, sempre, poi, in de-formazione), il quadernetto aureo, pieno (ce lo fantasmiamo così) di colature di vinavil, costituisce l'antefatto principe, che – tantopiù per un massimalismo di tal fatta – implica la serie differenti degli sviluppi, o sia dei *fatti* caratterizzanti la produttività gigantesca del lavoro verbale che (precocissimo) verrà in luce.

La cupidigia dell'apprendere-possedere, dello ipercollezionante, massimalista importare, e non gerarchicamente o tassonomicamente ordinatrice ma invece, deliberatamente *cosmochaotica*²⁹ – assemblante in serie molteplici la ressa dell'eterogeneo che si stipa nel quaderno-di-formazione del nostro onninclusivo taglia-incollatore e vi fermenta, – è il tratto che distingue con evidenza massima la testualità polimorfa che sarà: nelle sue molteplici diversioni e perversioni; semmai invertendola di segno (più che assimilare, si tratterà di produrre nuovo segno, ipersegno). Il tratto insomma che caratterizza la stessa complessione enciclopedica delle une e trine e ancora triplicabili identità autoriali di Edoardo; e insieme, il suo paradossalmente *inclassificabile* (ma inconfondibile, e moltepliciemente iperdeterminato) tratto *stilistico* (che di per sé, se effettivo, è antinormativo: perverso certo, ma non meno, perverso).³⁰ È che, vinavil o meno, incollati o fluttuanti, gli effetti di quella mescidata, a pezzi, specie di *totalità*, così voracemente perseguita dal polimorfo infante nell'interminabile *in progress* del lavoro che verrà, ci rivengono tutti a tessere: a schegge e brani, poli-schizo-morfismi che il lettore dell'ipertesto-labirinto (che è *tutta* l'opera di Edoardo e anzi intero il suo operare) è chiamato a giustapporre, sovrapporre, *schidionare* l'uno nell'altro

²⁹ Cfr. le *Sette terzine cosmochaotiche*, datate marzo 2006, in E. SANGUINETI, *Varie ed eventuali. Poesie 1995-2010*, postfazione di N. Lorenzini, Feltrinelli, Milano 2010, pp. 68-69.

³⁰ Pur con gli opportuni correttivi di segno materialista-storico, Sanguineti si richiama infatti alla lezione spitzeriana: «Semplificando molto, Spitzer insegna che ogni "stile" è una patologia, che esiste come scarto rispetto a una norma (a una situazione, storicamente definibile, di linguaggio "normale" – o "normativo"). [...] Possiamo perfettamente accettare l'idea, per un momento, che la personalità di un produttore di messaggi verbali sia definibile attraverso i suoi scarti, la sua patologia: il suo stile, insomma. Ma qui aggiungeremo subito che quello che importa, poi, è il momento in cui questa patologia cessa di essere tratto individuale, acquista un significato oggettivamente sociale, viene socializzata: funziona come un organismo simbolico (come un generatore di meccanismi simbolici) capace di significazioni collettive, interpersonali, transindividuali, sociali», E. SANGUINETI, *Alcune ipotesi di sociologia della letteratura* [1977], in ID., *Cultura e realtà* cit., pp. 186-187.

(direi, con termine caro a Edoardo), per rinvenire un tracciato lungo cui risalire e ri(dis)orientarsi.

Non possiamo intanto mancare d'inscrivervi, mi pare, la stessa dominante paratattica (seppure affollandosi di inserti),³¹ che più fluidamente scorre nello interminabile-poemare della seconda maniera³² (altra oggettualizzante catena: per via sintattica, proprio, cornucopia di cose-fatti (sequenzializzati). E non meno sarà possibili escludervi, come sortita dalle *semaines de bonté* dello squadernante Tutto, la pratica travestitorio-imitativa (e di sicuro, teatralizzante); atta a incorporare, ma criticamente, il modello visitato: che rimane altro, straniato a sé, e tuttavia inverato dal suo stesso e alieno specchiarsi. Ma ancor più evidente, e *pour cause*, appare quanto, in tale disposizione onnivora e critica insieme, s'includa, a pieno titolo (suo elemento

³¹ Una spiccata "tendenza all'inserto" caratterizza da sempre il *poiein* sanguinetiano, così come gran parte dei suoi sodali, non solo in poesia, ma nelle varie arti. In una lettera del 26 aprile 1965, con riferimento alla collaborazione per il *Laborintus II*, Sanguineti scrive in questo modo a Luciano Berio: «godo che tu possa sviluppare la tua tendenza all'inserto». Cit. in C. BELLO MINCIACCHI, *La distruzione da vicino. Forme e figure delle avanguardie del secondo Novecento*, Oedipus, Nocera Inferiore 2012, p. 42.

³² Sono due, a massimamente schematizzare, le linee di *totalità* susseguitesi nella poesia sanguinetiana: dalla poematico-"informale" alla, autoenciclopedicamente, diaristico-relazionale. O potremmo dire, dalla lingua-oggetto, mitopoietico mare o *lacus* dell'oggettività sparso, nel fondo, di creaturali-necrotici crateri, a un piano di oggettivazione d'impronta narrativo-diaristica, e persino (provvisoriamente) assertiva: a partire dalle raccolte venute dopo *Capriccio italiano*, e precisamente tra *Wirrwarr* e *Reisebilder*, con interludio fra le due raccolte (pur legato a occasioni efrastiche o a committenze, *Laborintus II* e T.A.T.), riportabili alla prima grande maniera. Nel suo sviluppo, nel dinamismo cioè del trittico in *opus metricum*, la maniera prima e triperuna subisce tuttavia, fin dalla sua seconda *tranche*, una progressiva frattura, sembra dipanarsi progressivamente in direzione discorsiva (e «l'altissima frequenza di gerundi e participi presenti veicola [...] l'idea del processo, dello svolgimento, del farsi corporeo di un linguaggio», G.M. ANNOVI, *Ultracorpo a specchio: Sanguineti da 'Laborintus' a 'Erotopaegnia'*, in ID., *Altri corpi. Poesia e corporalità negli anni Sessanta*, Gedit, Bologna 2008, pp. 133-175: 166-167): nell'evolvere dunque dalla totalità materica dell'informale (termine in cui – come sappiamo dalla ricostruzione, *Poesia informale?*, del '61 – andavano ad assimilarsi e «sospendersi» anche la *action painting* e soprattutto l'espressionismo astratto) sempre più decisamente verso la neo-figurazione – determinante poi soprattutto per la via terza, d'occasione, ludico patafisico oplepiano efrastica, metronomica, poesia-*ludus*, parola-oggetto, che, dai primi esemplari di *Fuori catalogo*, corre, di fatto, parallela alla seconda (ma in una gamma ampia a tal punto, da estendersi verso le ballate morali o persino *didattiche*, e soprattutto, poi, verso le ottave in endecasillabo sciolto del *Novissimum Testamentum*, capod'opera del neofigurativismo sanguinetiano, ed espressione forse massima della poesia sanguinetiana del tempo post-*Triperuno*). Su questo tempo terzo, vedasi soprattutto l'ormai classica monografia di L. WEBER, *Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti*, Gedit, Bologna 2004.

primario) la tensione ecfrastica, da cui variamente si genera la testualità *tutta* sanguinetiana; fatto salvo, certo, che a lui «interessa [...] non tanto il “descrivere”, ma il “prendere occasione da”, a prezzo di sconvolgimenti fortissimi, di quello che è il materiale originario». ³³ Tensione a vario titolo generativa, e portata alla conseguenza forse più estrema nel *Giuoco dell'Oca*, ³⁴ narrazione (asequenzialmente *giocata*, mallarméanamente combinatoria) per 111 scomposte, ricombinabili caselle, zeppe all'inverosimile di oggetti (e, dunque *en abyme*, di «libri illustrati, carichi di figure»). ³⁵ Del resto, per questo iper-ecfrastico *opus* romanzesco: «ce n'est que superpositions d'images de catalogue», recita la dedica a Luciana (invertendo specularmente l'improperio *contra descriptiones* di Breton, espresso nel Primo Manifesto del Surrealismo, 1924); ³⁶ ed eccoci esattamente, allora, nello sfogliante, a palinsesto, occhio dell'archetipo-Tutto. – È qui che Rauschenberg soprattutto «ha una parte notevole», strutturandosi ad esempio uno dei capitoli, il quarantaquattresimo, su un'opera dell'artista americano costruita (così è detto nel romanzo) come un «monumentino», col suo accalcarsi di (anche impropri) feticci. ³⁷

³³ T. LISA, *Intervista a Edoardo Sanguineti* cit., p. 21.

³⁴ *Ibid.*: *Il giuoco dell'Oca* «è costruito per molti e molti capitoli con descrizioni, spesso abbastanza puntigliose, talvolta abbastanza pretestuose, di quadri che vanno da Bosch ai fumetti, dalla pubblicità a Rauschenberg, che vi ha una parte notevole. In questo senso è un romanzo «pop», perché c'è proprio quest'idea di lavorare su dei «materiali» rifabbricati in qualche modo, di fare un collage» (ma naturalmente l'opera collagistica di Rauschenberg, che si riconoscerà in una prospettiva new-dada, si pone al confine tra pop e quell'espressionismo astratto, tanto determinante nella temporalità del *Laborintus*).

³⁵ Detto nella casella XX. Cito da E. SANGUINETI, *Smorfie. Romanzi e racconti* cit., p. 146.

³⁶ «Et les descriptions! Rien n'est comparable au néant de celles-ci; ce n'est que superpositions d'images de catalogue, l'auteur en prend de plus en plus à son aise, il saisit l'occasion de me glisser ses cartes postales, il cherche à me faire tomber d'accord avec lui sur des lieux communs!». Il modo ecfrastico sanguinetiano non respinge il versante descrittivo, ma lascia esplodere, nella sua rivisitazione, «una sorta di iperbolica fedeltà», o, inversamente, lo utilizza come mero canovaccio, avantesto o «pretesto» per escursioni che solo a intermittenza possano riportarsi al presunto *originale* (cfr. nell'intervista contenuta in *Pretesti ecfrastici* cit., p. 22: «Questo della “descrizione”, nel complesso delle mie opere, è un rapporto che oscilla da una sorta di iperbolica fedeltà, davvero propriamente “descrittiva”, nel pieno prolungarsi di una tradizione molto antica, a un arbitrio assoluto, prendendo il testo come “pretesto”, in senso etimologico, ossia viene prima di un testo, che poi se ne va per conto suo»).

³⁷ *Ivi*, pp. 171-172: «Mi faccio il mio monumentino, lì dentro la mia bara, un po' per me e un po' per mia moglie. È un monumentino a due piani. Ci incollo tutto quello che posso, lì nel monumentino, al piano sopra e al piano sotto, delle cose mie. Ci incollo le vecchie lettere che ho, i biglietti del tram, le tessere scadute, i programmi dei concerti del Conservatorio, un certificato di cittadinanza del 1954, un pettine con i denti rotti, il ritratto di Jakob Meyer

Per Edoardo, il codice linguistico è elemento soltanto provvisorio di un «ipercodice» in continua estensione: e proliferante dalle sparse tessere/citazioni, piovute dalla selva dei codici e sottocodici.³⁸ E in verità, il generatore *Tutto* rende conto, prima ancora che di quello propriamente linguistico, dell'intero *abbeccedario* percettivo: e soprattutto, per lui, quello *ottico*, della matrice a vario titolo visivo-oggettuale della verbalità sanguinetiana (*materiale verbale*, a tutti gli effetti), che fin dall'incipit evidenza, in emersione dal suo profondo storico-psichico, una creaturalità di segno postapocalittico (quella che si iscriverà presto nella «designazione battesimale», da lui appunto proposta, per i Novissimi: «insieme esteticamente eversiva e catastroficamente apocalittica»;³⁹ e, in questo, chiarisce la sua fedeltà ad un principio di «nuova figurazione», che domina, nel segno della pittura nucleare, fin dai primi anni '50 appunto (attraversato e superato quel fermentante «fango» di putrefazioni dell'informale, come si diceva). Alle *cose che si offrono* si giustapporranno, sempre di più, manufatti (artistici) determinati, tanto meglio se manifestano, questi, una natura composita, narrabili, e di per sé oggettuale: ove il riattraversamento ecfrastrico vale a istituire una forma parallela e insieme in deriva, letterale e deviante, nei confronti dell'esemplare visivo riscritto assai più che descritto (la pratica del *d'après...*);⁴⁰ in deriva, ecco, dal tratto icono/grafico «originale», votato a una ricomposizione verbale di marca integralmente «montaggistica».

Ma tutto in vista poi di una rifigurazione dell'*abbeccedario* assunto e rioggettualizzato. (Che, nell'ottica sanguinetiana, vuol dire, fin dalla magmatica,

di Hans Holbein il Giovane, un pezzo di carta a quadretti dove c'è scritto: È UN FATTO, una pianta di Bruxelles», e avanti per l'intera casella... – «UN FAIT», scritto così in maiuscolo, è anche nel *Manifeste de la peinture nucléaire* del '52 (Sanguineti lo evidenzia nel suo scritto *L'ultimo manifesto* cit., p. 79).

³⁸ Cfr. E. SANGUINETI, *Per una teoria della citazione* [2001], in ID., *Cultura e realtà* cit., pp. 335-347: 336.

³⁹ ID., *I santi anarchici* cit.

⁴⁰ Cfr. T. LISA, *Intervista a Edoardo Sanguineti* cit., pp. 10-11; qui, Sanguineti pur brevemente insiste sulla tecnica del *d'après*, assimilandola al «rifacimento» ovvero alla poetica «della ripresa e della citazione, in cui il punto di partenza è un dato testo, pittorico o letterario, o un dato stile, una maniera, che viene rifatta, ricalcata, tradotta». Si tratta, nella prassi ecfrastrica sanguinetiana, di *rifacimenti* che assai spesso manifestano un grado assai alto di fedeltà alla «lettera» del testo, *tradotto* o *ricalcato* anche in virtù dei «fotocolor» che egli era uso richiedere ai «suoi» artisti; su questo punto, vedasi l'assai puntuale e acuta analisi di C. PORTESINE, *L'ecfrasi ai tempi del medium fotografico, tra iperrealismo e mimesi paradossale*, in «Ara-beschi», n. 15, gennaio-giugno 2020, pp. 66-89.

melmosa origine diciamo creaturale, e comunque “nucleare”, in ogni caso *anarchica*: ri(s)montato, per risignificarsi). Per la quale (nei termini pronunziati nel '63, *Per una nuova figurazione*) in questione sia non il «deformare il veduto nel senso dell'incontaminato», ma lo «informare di significati l'abecedario ottico delle cose che si offrono, degli oggetti del vissuto»;⁴¹ in vista, allora, di una *risemantizzazione del reale*.

Agisce, certo, nel Molteplice parcellizzato e patafisicamente ri(s)composto di questo operare-mondo, un'impronta decisamente allegorizzante (a un orizzonte di «realismo allegorico» ovvero di «allegorismo realistico» si è, Edoardo, richiamato più volte),⁴² riportabile in parte a una elettiva matrice benjaminiana – lo smembramento che si produce «nel campo dell'intuizione allegorica», che non prevede sintesi: quello per il quale «l'immagine è frammento, runa», e «la falsa apparenza della totalità si spegne».⁴³ Così, per Sanguineti, il moltiplicarsi *schizomorfo* (Giuliani) dei dati di realtà, rompe quella totalità impossibile (e già attraversata esordialmente in qualità di fango, e pur atomico, atomizzato fango). Allegorizzante è anche quel principio di funzionamento, rotativo, mobile, fattuale, tendenzialmente *in progress*, e di sillaba in sillaba trainante la massa moltitudinaria dei suoi effetti e oggetti, e mai invece unidirezionalmente (ovvero – nel simbolo – onnidirezionalmente) promanante, che è in atto in un avanzare della parola segretamente *danzato* (ché, dedicarsi alla danza, lo sappiamo, era il vero sogno dell'Edoardo infante,⁴⁴ in un tempo supponiamo sovrapponibile a quello del taglia-e-incolla dai cataloghi dei grandi magazzini). Qui, il punto di massima adesione, o cortocircuito, a un'oggettività già «novissima» ovvero (ossessa o esplosa) pressione oggettuale iper(ri)figurante (e germinal-apocalittica, giusta la sigla da lui medesimo prescelta per gli antologizzati del '61), può essere inteso (gli anni, proprio, del *Manifeste de Naples*) il tratto terzo del *Triperuno* (*Purgatorio de l'inferno*), ovvero nel modo più evidente e, davvero, e pur terribilmente, *memorando*, nel primo testo, che originalmente (e poi nei *Novissimi*) s'intitolava *Alphabetum*. Convulso catalogo di schegge, memorabilia, feticci, schizo-

⁴¹ E. SANGUINETI, *Per una nuova figurazione* [1963], ora in ID., *Cultura e realtà* cit., pp. 216-220: 218 e sgg. (apparso per la prima volta in «il verri», n. 12, fasc. speciale, 1963).

⁴² Ad es. in ID., *Per una poetica di "realismo allegorico"* cit.

⁴³ W. BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, trad. di F. Cuniberto, in ID., *Opere complete*, vol. II: *Scritti 1923-1927*, pp. 69-268: 212.

⁴⁴ Così in diverse interviste; anche nell'*Abecedario di Edoardo Sanguineti*, Video-intervista in due DVD a cura di R. Campo per la regia di U. Paolozzi Balestrini, Derive Approdi, Roma 2006.

morfismi, infestazione, quasi entomologica (nello spezzarsi paratattico, tra i lampi di magnesio del sintattico scomporsi-smontarsi) di *elementa mundi*⁴⁵ assai poco rassicuranti, prefigurati come eredità storica da trasmettere – nella specie, al primogenito, che è Federico poi, incolpevole e all’epoca divezzato da non molto (ma, a costo di sfondare sul vaudeville, mi spingerei a immaginare che, per paradosso, abbia potuto incidere, in quegli anni di frequentazioni napoletane, finanche una memoria, forse inconscia, d’un Murolo d’annata – ‘*A casciaforte*, incisa nel ’55...) – Proprio la traccia alfabetica, già introdotta clamorosamente in *Laborintus*, sez. 23, in forma (informe) di *idee alfabetiche*, «ALPHABETICAL NOTIONS» (nella prospettiva dei neo-platonici di Cambridge) ossia idee archetipiche, platonizzate ma subito rese oggetto, cosa, nel ricorso al contundente maiuscolo, segna allora il *point de jonction* o di riattrazione del segno linguistico all’ordine del visibile (e viceversa). – Fino, trent’anni più tardi, 1982, tutt’altra Era, allo spettacolo alfabetizzato dei lemmi: il *ludus* massimo e pirotecnico, performance lessicale a vortice fra ipersenso e nonsenso, dei «21 (ventuni) testicoli»⁴⁶ dell’*Alfabeto apocalittico* per (non *d’après*) Baj (e nemmeno riconosceremo facilmente, qui, le coordinate d’un «pretesto», che non siano quelle d’una mera, effettiva, e a quel punto storicizzata simbiosi con l’operare del visivo).⁴⁷ È qui che, nell’esercizio patafisico, barocco «apocalittico», sarà in scena la pirotecnica, bulimico-azzerante esplosione di parole-oggetto, puro materiale verbale posto a fronte, in amicale tenzone, al manufatto visivo di cui non è,

⁴⁵ «Sequenza empirica ed icastica, si direbbe, di oggetti, opere, elaborazioni teoriche e filosofiche, date e fatti della storia», C. BELLO MINCIACCHI, *Alfabeti, abecedari, (auto)ritratti: Sanguineti-mondo*, in *Edoardo Sanguineti: ritratto in pubblico*, Atti del Convegno internazionale (Bologna, 23 giugno 2015), a cura di L. Weber, Mimesis, Milano-Udine 2016, pp. 63-78: 64. Altrove (p. 69), a proposito di testi come *Alfabeto apocalittico*, «ad architettura o *contrainte* alfabetica», la studiosa acutamente osserva che lì «la lettera tangibilmente precede la parola, la provoca, ne determina l’invenzione poetica». Quanto alla *sequenza* in oggetto, di *Alphabetum*, esiste peraltro, preziosissima, la diretta testimonianza esegetica dell’autore, nel formidabile carteggio da lui intrattenuto con Enrico Filippini, solo di recente reso pubblico: *Cosa capita nel mondo. Carteggio (1963-1977)*, a cura di M. Fuchs, Mimesis, Milano-Udine 2018 (lettera del 15 ottobre 1964, pp. 99-108). Quanto alla sua decisa visività, è da ricordare che questo testo, datato gennaio 1960, fu destinato primariamente a una cartella di opere grafiche di Toti Scialoja, contenente, oltre alle 4 incisioni, e a questo bicolante (ma non efrastico, non su Scialoja) *Alphabetum*, altri 3 testi poetici: di Mario Diacono, Cesare Vivaldi ed Emilio Villa.

⁴⁶ Così, nell’inviarli a Baj, Sanguineti li definiva, in una lettera del 15 aprile 1982 (riprodotta, in anastatica, in *Pretesti efrastici* cit., p. 62).

⁴⁷ E. SANGUINETI, *Alfabeto apocalittico*, in ID. *Il gatto lupesco* cit., pp. 79-101.

per una volta, traduzione, traslitterazione, ma *messa in scena*⁴⁸ e (giusta l'etimo di Apocalissi) *svelamento*, rivelazione, proprio, del molteplice incatalogabile, della detritica massa alfabetica. Ma si è qui entrati già nel campo di quella «lessicomania» a cui facevo allusione, e che verrà meglio in luce nella postrema decade sanguinetiano; la *Wunderkammer*-labirinto della lingua o meglio ormai (come si confermerà sempre più nell'approssimarsi all'epilogo, e segnatamente con l'attività legata alla direzione dei supplementi del Battaglia, e relativi *Prolegomena*, di cui sopra) d'un lessico ipertesaurizzato, per cui la pratica poetante coincide, anche a guardarla a ritroso (specie nella linea ludico-barocco), come *schidionante* partitura di atomi-lemmi, caotico-catalogatoria.⁴⁹

La pur minuziosissima pratica collezionistica, l'«organizzazione alfabetica come principio classificatorio» su cui si dispone l'assetto tutto del conoscere,⁵⁰ si assoggetta infatti (processata nel «cosmochaotico» Tutto sanguinetiano) a rovesciamenti desultori, a scolleganti forme di atomizzazione. Così, la *lessicomania* compulsiva, nel suo inventariare (parcelliz-

⁴⁸ Come vedremo, Sanguineti parla di *messa in scena della parola* a proposito di Berio (e con particolare riferimento al “documentario” di *A-Ronne*, ordito assieme a lui medesimo); ma è un'insegna che va ad applicarsi direttamente alla totalità dell'arte verbale sanguinetiana. In questo caso, la messa in scena sarebbe del suo atomizzarsi nei più spiralandi e improbabili labirinti del lessico (sulla scorta magari d'un Landolfi recente, quello della *Passeggiata* del '66), fino ad affacciarsi sulla trama dell'intraverbale, per la quale giusto negli anni immediatamente precedenti Renato Barilli aveva provveduto a una ricognizione (cfr. R. BARILLI, *Viaggio al termine della parola. La ricerca intraverbale*, Feltrinelli, Milano 1981).

⁴⁹ E. TESTA, *Sanguineti lessicomane*, in E. SANGUINETI, *Le parole volano*, a cura di G. Galletta, Il Canneto, Genova 2015, pp. 9-27: 16, sottolinea quanto «il costante ronron meditativo su lessico e lingua *sia* come una musicchetta di fondo che accompagna negli anni l'attività poligrafica di Sanguineti, in continua transizione tra generi e ambiti diversi». Nei *Prolegomena* del 2004, Sanguineti sottolineava come «la nostra favella» (o, *tout court*, la *Lingua in sé*) sia (tutto un giuoco di trasposizioni, calchi, adattamenti *incorporazioni*, stravolgimenti, equivoci, che sfugge a qualsiasi regolamentazione) [corsivo mio]: secondo quella contraddizione; avvalendosi di prelievi da questo fondamentale scritto, Testa sottolinea quanto «il pensiero linguistico di Sanguineti *appaia* [...] sempre attento ai giochi di forza e alle spinte opposte tra ricerca di un “ordine”, disposto “tra la raccolta e la classificazione, la tipologia e la statistica”, e una “materia” – oggetto dell'ansia sistematizzante e nevrotica del primo – “che pare l'incarnazione piena del disordine esistenziale e della sfrenatezza dell'indomabile inconscio”» (ivi, p. 26). Secondo «la “contraddizione mai estinta” per cui ci si muove sempre tra “caos stupefacente” e “collezione di esemplari modelli”»; ciò che evidentemente dona prospettive ancora ulteriori alla generatività *totale* del quaderno *Tutto*.

⁵⁰ E. SANGUINETI, *Il complesso di Cratilo*, in *La missione del critico*, Marietti, Genova 1987, pp. 216-225: 220 (in quel luogo, Sanguineti si richiama peraltro alla classica interpretazione francofortese dell'«abbicidismo metodico dell'Encyclopédie come figura necessaria e suprema del disincantamento illuministico del mondo»).

zare il continuo percepito della lingua) trova il rovescio – che lo porta a paradossale compimento – in un (afasico) piano il cui segno è dislessia; il tutto leggere, incorporato, va a tradursi in una forma di scrittura conglomerante e insieme *agrafica*. Così nell'*hommage* leopardiano della sez. 9 di *Corollario*,⁵¹ in un sogno retroverso (e se ironico, da intendere al tempo stesso nella sua lettera) d'indistinto-*indefinito* (di *melma?*): o di «non esistente», di quel «puro e semplice / niente» che per paradosso è, *alla lettera*, polo d'attrazione costante della scrittura di Edoardo.⁵² Fino a vagheggiare, indefinito dell'indefinito, «la suprema / armonia dell'agrafia, dell'afasia: / (già rinuncio, dislessico, a rileggermi):» Potremmo dire, la spazializzazione, in tavola o partitura, del verbo (sulla superficie della pagina fatta tavola) è dannazione e virtù (*agrafica*) del nostro (insospettato, nemmeno troppo) *dislessico* dalla *testa in tempesta*... E se l'atto alfabetizzante (cosificato e infine *apocalittico*) è il modo di riapprendere/ridistendere l'enciclopedia scomposta del mondo immaginario nella rifigurazione d'un segno, nell'incarnarsi e alieno viverci, e nuovamente atomizzabile, di un codice, pure resta, in ogni *poiein* e forse tout court in ogni verbalizzazione, un «angolo morto»,⁵³ una *dislessica* promessa di entropia; così allora, nei tardi *Prolegomena* del *Supplemento* 2004 al GDLI, Sanguineti si spinge (su qualche suggestione ancora benjaminiana, poniamo) a una considerazione del «retroterra magico» («allegorico», ed «evocativo», ma ancora «magico») che si annida in qualunque segno di qualunque alfabeto. Suo morto-radiante *angolo*.

Sono significanti nell'iter sanguinetiano, recalcitrante (e non respinta però) zona-zero, zona d'ombra (ma, sempre nei *Prolegomena*: «si vive in sostanza di soli lapsus»). Di fatto, nell'ipertesto Sanguineti, il materiale verbale (nelle sue evoluzioni e diffrazioni, foniche lessicali, o (a)sintattiche, contrapposto a ogni inerte designare), riaggregatosi dall'«atomizzazione»

⁵¹ In ID., *Il gatto lupesco* cit., p. 267. Il testo, datato ottobre 1993, si aggancia a un frammento dell'*Zibaldone* datato 12 aprile 1826, importandone alla lettera i termini (l'esistenza come imperfezione; il non esistente come infinità vera).

⁵² Cfr. N. LORENZINI, «Adesso tu mi domanderai...»: *Sanguineti e la fascinazione del niente*, in *Edoardo Sanguineti: ritratto in pubblico* cit., pp. 21-31.

⁵³ Quello in cui «l'autore si scopre nudo, e in cui l'autocoscienza del giuoco poetico perviene a confessarsi integralmente» (così nel saggio del '64 *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*; in E. SANGUINETI, *Ideologia e linguaggio* cit., p. 99). Per una considerazione della valenza di questo «angolo morto» (che si rivela particolarmente nella scrittura teatrale sanguinetiana), rimando senz'altro al bellissimo scritto di Niva Lorenzini (vedi nota precedente).

alfabetica – lì dove il senso si esprime come atto fonatorio, – ristretto entro il grado zero del suono, o comunque presente, *ab origine*, come «energia corporale ancorata nella voce»,⁵⁴ per elezione va a disporre la sua messa in scena entrando in contatto con l'enciclopedia del visibile-oggettuale da es-porre, o *a partire da* quelli che sono di volta in volta i suoi esemplari, alla lettera, *abnormi* (da deviare ancora nell'ordine del *d'après*, «imitazione» o «rifacimento», o «travestimento» semmai);⁵⁵ e non più di un diaframma sottilissimo, inadeguato a sostenere la primaria processualità *creante* dell'atto appercettivo,⁵⁶ è la linea di separazione tra il veduto e il verbato: ordini entrambi di una macrotestualità universale, d'un sistema degli oggetti culturali, cui attingere per serie di "imitazioni", sempre teatralizzanti (di cui il caso estremo, di critica sfrenatezza, è senz'altro, giusto nell'anno dell'*Alfabeto apocalittico*, l'*omaggio a Pascoli de L'ultima passeggiata*).⁵⁷ Eppure la primigenia *energia* dell'indistinto fonatorio e sonoro già *lasciata alle spalle*, alla pari del «fango», pure resta a tuttavia vibrare, ricostruendo un tutto differente alfabeto; ché «è proprio a questa zona indecidibile, tra suono e

⁵⁴ In una conversazione con Luigi Pestalozza, Sanguineti affermerà: «La parola, nei rappresentanti più significativi di quella nuova avanguardia, era sentita molto come parola detta, come fatto vocale o, come mi piace anche dire, come fatto corporale, di investimento corposo nel linguaggio, e da questo punto di vista, almeno nel momento intenzionale, è questo l'elemento di maggiore continuità che io sentirei presente in quegli esperimenti. In breve, l'energia corporale investita nella voce», L. PESTALOZZA, *Critica spettacolare della spettacolarità* [conversazione con Edoardo Sanguineti], in «Musica/Realtà», 4, 1981, pp. 21-37.

⁵⁵ T. LISA, *Intervista a Edoardo Sanguineti* cit., pp. 10-11: «È la «poetica del "rifacimento", della ripresa e della citazione, in cui il punto di partenza è un dato testo, pittorico o letterario, o un dato stile, una maniera, che viene fatta, ricalcata, tradotta».

⁵⁶ «La *percezione* è spesso *creazione* nel mondo del *Capriccio*; spesso non già l'oggetto crea la sensazione ma la sensazione crea l'oggetto», T. WCLASSICS, *La percezione onirica. Lettura del 'Capriccio Italiano' di Edoardo Sanguineti*, in «MLN» (Italian Issue), LXXXVIII, 1, gennaio 1973, pp. 111-124: 115.

⁵⁷ Qui, la riduzione di un oggettualismo (seppure fatto tutto di nomi, di denominazioni, di vocabolario insomma) a sostrato onirico, si sviluppa nell'ostensione d'un intiero mondo pulsionale, che punta a situarsi di nuovo *nelle* cose; nominandole e rinominandole fino ad annichilirle: a *nientificarle* (detto in *explicit*), per eccesso di pulsionalità nominatoria. La gamma vertiginosa delle associazioni e allitterazioni (ridefinitorie, sinonimiche, contrastive), che si snoda lungo le varie tastiere sintagmatiche fino a strutturare il testo in un puzzle fluttuante e polisemico, partecipa di questo nichilismo della nominazione, che criticamente interpreta, presa alla radice e da lì proprio rivolta, la sindrome pascoliana d'*inesprimibile*. (È quanto più o meno scrivevo, trent'anni fa suonati, di questa straordinaria performance di travestimento, nel saggio compreso in *Edoardo Sanguineti ideologia e linguaggio*, Atti del Convegno Internazionale (Salerno, 16-18 febbraio 1989), a cura di L. Giordano, Metafora, Salerno 1991; lo scritto è ora in ripubblicazione in «Avanguardia», con alcuni emendamenti).

significato, che occorre mirare, continuamente», scriveva Edoardo in simbiosi strettissima con Berio, entrambi tesi, nella vettorialità alfabetica dell'*A-Ronne* (essendo, il *Ronne*, il segno postremo e oltre-fonologico della tavola dell'alfabeto), a una «esplorazione delle zone critiche in cui il segno verbale si crea e si cancella». ⁵⁸ L'oggettualità straripata, oggettualizzante, può esibirsi allora come gesto (nello spazio d'una parola teatralizzata o ancor meglio d'un «teatro di parola»); ⁵⁹ vale a dire, come *gesto verbale*, e gesto sonoro (fonatorio). Oggettualizzato, comunque, gesto.

In tal modo, l'ordine, cosificato quanto materico (in risalita dalle cavità d'un corporeo, per quanto irreversibilmente culturalizzato), d'una verbalità-

⁵⁸ E. SANGUINETI, *La messa in scena della parola*, in Berio, a cura di E. Restagno, EDT, Torino 1995, p. 74-78, poi in ID., *Ideologia e linguaggio* cit., pp. 172-177. Sanguineti in *A-Ronne* sottolinea che «il doppio processo, di innalzamento dal suono al senso, e di abbassamento dal senso al suono, attraverso un perpetuo giuoco di analisi e di sintesi, di composizione e di scomposizione, di strutturazione e di destrutturazione della parola», modella il decorso generale dell'opera, tra esercizio fonetico e esercizio fonologico». Per parte sua, Berio, nella sua ricostruzione scritta quattro anni prima (L. BERIO, *A-Ronne*, in *Scritti sulla musica*, a cura di A.I. De Benedictis, introduzione di G. Pestelli, Einaudi, Torino 2013, pp. 282-291) ricostruisce la genesi e il significato del testo verbale per lui composto da Sanguineti: «Avevo chiesto a Sanguineti una poesia piuttosto breve, condotta su un discorso non lineare, facilmente segmentabile e costruita possibilmente su immagini permutabili, come fossero parte di un congegno modulare. Così è, infatti, il suo *A-Ronne*. Nella sua grande coerenza e intensità evocativa sembra guardare continuamente dentro se stesso e ai suoi stessi congegni, ai suoi frammenti e alle sue rovine. Uno degli aspetti più singolari di questa poesia è l'essere rigorosamente e ossessivamente costruita di citazioni che ruotano su loro stesse e ritornano spesso tradotte in lingue diverse. Anche il titolo è una citazione. *A-Ronne*: come dire A-Zeta, Alfa-Omega. [...] Questo gioco di specchi, questa combinatoria di unità semantiche, quasi frammenti culturali di un palazzo terremotato, sembra voler ricordarci un assioma tanto vero quanto solenne: significato è relazione. [...] La poesia di Sanguineti, concettualmente "musicale" per conto suo, ci ricorda in maniera particolarmente vivida un altro solenne assioma che interessa da vicino l'esperienza della musica vocale: il significato di una parola può esser sempre lo stesso (un tavolo è sempre un tavolo) mentre il senso e le funzioni di una parola sono sempre mutevoli. Una modificazione di contesto, di intonazione e di inflessione possono dare un senso e un peso diverso allo stesso enunciato. Cioè, una modificazione sul piano dell'espressione equivale a una modificazione sul piano del senso»; sono rilievi di straordinaria pertinenza, che vanno a illuminare, a specchio, e nel vivo, non solo le ragioni di questo specifico testo, ma diversi dei caratteri della pratica poetica, totale e distinta – «allegoricamente» frazionato *continuum* – che, per sommissimi capi, qui riattraversiamo; e soprattutto, la mobilità "musicale" delle sue significazioni. (Perché, sarà ancora un motto nello scritto sanguinetiano del '95: in questione – in *A-Ronne*, ma a estendersi, su gran parte della sua propria poesia – è in questione «la dicibilità del senso, e il senso della dicibilità»).

⁵⁹ Cfr. F. CURI, *La messa in scena dei sogni*, in *Edoardo Sanguineti: ritratto in pubblico* cit., pp. 9-20.

gesto, spazialmente prodotta, e persino d'un suono risalito in cosa, materia concreta e contundente (al modo della paradossale *melotecnica* landolfiana, poniamo, dalla *Spada*),⁶⁰ rientra certo a pieno titolo nella macro-oggettificazione collezionanda nel *Tutto*; così, sull'ectoplasma dell'album primordiale vediamo incollarsi, ritaglio su ritaglio, brani dall'indecidibile catalogo dei (teatralizzabili) gesti verbali, catalogo indecidibile o meglio i cui significati vanno rinegoziati ad ogni inflessione; e, fruscante, vi si muove, album animato, la moltitudine dei *gesti verbali* (Sanguineti ne coglierà ed esemplificherà anche in Petrolini),⁶¹ o delle *parole gesto*, quelle che vediamo materializzarsi ovunque, ma specialmente sulla scena del suo (anti)teatro. Così nel «teatro psicomotorio» delle *Storie naturali* (1971), ad esempio: nella programmatica quarta (da cui vado citando), quel teatro verbale, spazio d'una pura «presenza fisica della voce», si porrà come un «enorme rigurgito di parola-gesto» – che è pure parola-tatto («tutto quello che dà pregnanza alla parola è il senso del tatto»), a tastare il fondo di tenebra della sua scenografia oscurata. – Di altro segno, ma riaffiorante ovunque (specie nella terza maniera, quella ludico-patafisica, eventualmente oplepiana), è la parola-clownerie, o la marca istrionica d'una gestualità (verbale) di *saltimbanco*, o *acrobata*,⁶² o di «pagliaccio in piazza», di «equilibrista contorsionista»,⁶³ a sovraesporre il sé che desublimato la esprime e *contorce*, su di una scomposta-espansa scena alfabetica; qui il modello Palazzeschi offre una chiave di oggettualizzazione comica, anti-seriosa se non direttamente anti-sublime, ancorata alle forze scardinanti quanto enigmatiche del (suo) comico: e tanto più significativo è che Edoardo insista su un testo ipercatalogatorio come *La passeggiata*, in

⁶⁰ Tra i vari interventi landolfiani di Sanguineti, cito almeno quello del '62, compreso ora in E. SANGUINETI, *Cultura e realtà* cit., pp. 151-162. E cfr. P. ZUBLENA, *La mistificazione virtuosa (o quasi). Il "caso" Landolfi secondo Sanguineti*, in *Edoardo Sanguineti e il gioco paziente della critica. Scritti dispersi 1948-1965. Con un'appendice di contributi su Sanguineti critico*, a cura di G.L. Picconi ed E. Risso, Edizioni del Verri, Milano 2017, pp. 296-307.

⁶¹ E. SANGUINETI, *Il gesto verbale di Petrolini* [1984], in ID., *Cultura e realtà* cit., pp. 317-322.

⁶² Figura, questa, che, dall'ultima casella del *Gioco dell'Oca* (la CXI), rimbalzerà, negli ultimissimi anni, in una delle *Nove filastrocche per Luca*, compresa in *Varie ed eventuali. Poesie 1995-2010* cit., p. 148. Su questo tema vedasi C. TAVELLA, *L'«acrobatismo disinteressato» di Edoardo Sanguineti nelle teche della Wunderkammer*, in *Le forme del comico*, Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti), Firenze, 6-9 settembre 2017, a cura di F. Castellano, I. Gambacorti, I. Macera, G. Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019: www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164 (url consultato il 4/3/2021).

⁶³ E. SANGUINETI, *Cataletto*, sez. 12, in ID., *Segnalibro* cit., p. 344.

cui è la città stessa (tradotta in fiera, poniamo: ché, per quanto più estremo, è un testo gemellabile a *La fiera dei morti*, sempre ne *L'incendiario* del 1913) è la città, dico, a rendersi «oggetto leggibile»,⁶⁴ attraverso «un lunghissimo elenco di parole lette per la strada: i nomi delle vie, i numeri dei portoni, le scritte pubblicitarie sui manifesti». ⁶⁵ Parole vedute: mediate per gli occhi di una coppia di soggetti senza identità, identificati solo attraverso le marche grammaticali – da un «Andiamo?» a un «Torniamo?»: possibili imbonitori a introdurre nello scomposto spettacolo verbale della città moderna (che è persino Firenze, la “biondazzurra” Firenze, poi, in quel caso).

Il richiamo al Palazzeschi, saltimbanco *equilibrista*, alla sua (al suo) *varietà*, ci riviene allora anche in specie di arte-del-montaggio: puro *montaggio verbale*. Lì, proprio, nella *Passeggiata*: nella sua «schidionata filastrocchesca di scritture urbane». ⁶⁶ Soccorre, riassuntivo manifesto, la chiusa di un importante scritto del '96: questo (il '900) «fu il secolo delle avanguardie, perché fu il secolo delle anarchie, perché fu il secolo del montaggio». ⁶⁷ E riemerge allora, principio pulsionale costruttivo non solo d'un iter personale ma d'una intiera struttura culturale (ancora in atto, certo, anzi in perenne aggiornamento nel *recombinant* infinito della cultura digitale), la nativa tensione-vinavil: quel «sistema di correlazioni tra elementi nucleari, immagini e sequenze, parole e sintagmi, suoni e ritmi», in cui «ogni struttura linguistica apparve, e appare, articolata, organizzandosi ideologicamente»; se «per questo mondo [...] non c'è che *collage*», è perché «non c'è che contestualità assemblate, in un perpetuo lavoro di intratestualità e intertestualità». ⁶⁸

⁶⁴ Cfr. la puntata radiofonica del programma *I grandi poeti italiani del Novecento letti e commentati da tredici poeti del nostro tempo*, dal titolo *Edoardo Sanguineti legge Aldo Palazzeschi* (in onda il 16 luglio 1988); citata in C. TAVELLA, *L'«acrobatismo disinteressato»* cit.

⁶⁵ E. SANGUINETI, *Il montaggio nella cultura del Novecento*, Seminario tenuto al DAMS dell'Università di Torino il 10 e 11 maggio 2004, in ID., *Un poeta al cinema*, a cura di F. Prono e C. Allasia, Bonanno, Acireale-Roma 2017, pp. 13-66: 50 sgg. Su questo tema (applicato alla poesia sanguinetiana), cfr. anche F. CURI, *Del montaggio*, in «il verri» n. 29 cit., pp. 12-22.

⁶⁶ E. SANGUINETI, *Il plurilinguismo nelle scritture del Novecento* cit., p. 290.

⁶⁷ ID., *Le linee della ricerca avanguardistica* [2001], in ID., *Ideologia e linguaggio* cit., pp. 193-203: 203.

⁶⁸ *Ibid.* Qui, Sanguineti accosta il montaggio alla sintassi, *ma* a una qualità particolare di sintassi: «A questo mondo, se volete, non c'è che sintassi. Soltanto, quando diciamo sintassi, non intendiamo la sintassi dei modelli grammaticalizzati, ma quella che fa scaturire significati e subsignificati, i manifesti e gli occulti, dal mosaico delle scritture, esattamente come in moviola si è venuto formando e definendo il nostro linguaggio audiovisuale»; il concetto “tradizionale” di sintassi anche filmica – riassunto nel nome di Pudovkin, in quanto «strut-

Il *montaggismo verbale* della *Passeggiata* palazzeschiana, di fatto, verrà messo in connessione diretta con Godard e i suoi «salti di montaggio», in particolare per un procedimento tipico di quella cinematografia, ossia l'«irruzione della scrittura nella rappresentazione»: ciò che nel tempo (al momento) postremo del regista, fra le *Histoire(s) du cinéma* e *Le livre d'image*, diverrà del tutto portante, a prezzo d'un abbandono della rappresentazione – pur criticamente – mimetica. Sull'implicita traccia dei *Passages* benjaminiani, e del motto che li illustra («Non ho niente da dire, soltanto da mostrare»), tanto caro a Sanguineti in primis e alla molteplicità del suo *discorso infinito*.⁶⁹ «I film di Godard sono pieni di scritte, di insegne stradali che appartengono ad una città tutta da leggere».⁷⁰ Nel nome di Godard, per Edoardo si esponeva il sogno, che fu il suo, d'una cinematografia verbale, onni-inclusiva, in cui l'immagine-movimento, inscritta nelle pieghe del *tutto*-scrivere, potesse *segnarsi*, e così rovesciarsi di segno. Ché in lui Edoardo, non è tanto la scritta, non sono tanto le scritture, ad imprimersi sul piano dell'immagine, fino a scomporlo minutamente, a imporre un montaggio interno (poniamo) finanche al singolo *frame* (così come accadeva peraltro negli anni del '63 nell'opera di visivi “di area” come Novelli, o Baruchello,⁷¹

tura che si presenta come chiusa, pianificata e che corrisponde (alla Foucault) all'ordine del discorso» – è riportato nel seminario del 2004, *Il montaggio nella cultura del Novecento* cit., pp. 18-19.

⁶⁹ Evidente, quanto rivelatorio infatti (nella prospettiva del *Tutto* di cui qui), il simbiotico proiettarsi della pratica sanguinetiana su quella godardiana, nella comune matrice Benjamin; sottolineerà ancora Edoardo, nel corso del seminario torinese del 2004, avendo riassunto l'idea benjaminiana d'un testo fatto di sole citazioni, in continuo accrescimento, quanto la sua incompiutezza fosse già inscritta nel processo (e nel progetto): «se non faccio nulla se non mostrare, allora non c'è limite all'esibizione di cose che, collegate e giustapposte tra loro, vengono ad elaborare un discorso che può evidentemente continuare all'infinito, perché ogni giorno posso scoprire un nuovo testo» (e al «*collage* di parole» di Benjamin, fa riscontro il «*collage* di immagini» di Godard: «due tipi di montaggio che rivelano la realtà»), E. SANGUINETI, *Il montaggio nella cultura del Novecento* cit., pp. 52-53.

⁷⁰ Ivi, p. 50.

⁷¹ Se con Novelli non mi risultano collaborazioni, è da citare la sequenza *T.A.T.*, con sette poesie di Sanguineti (1966-1968), dedicate a Marcel Duchamp, e quattro incisioni di Gianfranco Baruchello (Renzo Sommaruga, Verona 1968); prima uscita dopo il *Triperuno*, la sequenza sanguinetiana costituirà l'apertura di *Wirrwarr* (1972), immediatamente prima della conversione a una seconda maniera (che avverrà, nella medesima raccolta, coi *Reisebilder*, datati 1971). Assai interessante, per una pratica poetica tanto tratta dalla forma “rebus”, la natura dell'interazione ecfrastrica, nei confronti di tavole (come quelle di Baruchello) che, per la loro natura composita di scrittura con figure, sembrano poter iscriversi giusto in quella prospettiva (*ars* aleatoria, sì, ma pur priva di tentazioni enigmistiche). Sulla collaborazione fra Sanguineti e Baruchello, ma anche fra quest'ultimo e Balestrini (ma soprattutto poi sull'in-

o diversamente nel montaggio insieme “pubblicitario” e asemico delle scomposte scritte “zeroglifiche” di Spatola),⁷² ma è l’articolarsi, e disarticolarsi, fotogrammatico della verbalità-oggetto, nel catalogo degerarchizzato dei suoi gesti e delle sue posture, a imporre il moto continuo e a sbalzi, *a salti*, del suo cinema della parola: da *visionare* infatti (per parafrasare Balestrini) *negli* occhi stessi, e rotativi, del linguaggio (e vedasi, al proposito lo scritto del 2006, *Rotorilievi*, intorno alla cinematografia duchampiana).⁷³ – Aggiungerei che questo d’una immagine abitata di scritte, da Sanguineti posto in rilievo tra le costanti godardiane, sembra *procedimento* assai intrinseco al concetto poetico-oggettuale di Edoardo, anche per la sua prossimità a quell’idea di *rebus*, di poesia a chiave, ludico-sibillina, di marca collagistica (e surrealistica?) anch’essa. Tavola insieme criptica e oggettualizzata (per cui il linguaggio si cosifica, letteralmente, e le cose si traducono in motti), dove le significazioni si straniano e rovesciano nella commistione d’immagini (non trasposte, a decalcomania, sulla tavola del testo, ma minuziosamente astratte e descritte) e di numeri arabi, e lettere dell’alfabeto: segni tipografici atti a rivelare (se correttamente ricomposti, risalendo dallo smontarsi enigmistico), e non seguendo altro segnale, la coerenza rimontata (ma sibillina, ancora) d’una frase.⁷⁴

terferenza della verbalità, e sulla dominanza d’una «scrittura-scrittura», nell’opera dell’artista livornese, quella pittorica quanto quella tipografica: nell’ambito d’un peculiare, inimitabile «lavoro antologico-visivo-letterario-progettante-attivo», come l’artista stesso ebbe a definirlo in un appunto del ’75), cfr. C. PORTESINE, *La “funzione-Baruchello” nella poesia della Neoavanguardia: il problema delle scritte, tra sintassi disegnativa e statuto del personaggio*, in «piano b», V, 1, 2020, pp. 132-160.

⁷² A. SPATOLA, *Zeroglifico*, Sampietro, Bologna 1966 (ma cfr. anche ID., *Poesia da montare. Puzzle Poem*, Sampietro, Bologna 1965).

⁷³ E. SANGUINETI, *Rotorilievi*, in ID., *Cultura e realtà* cit., pp. 204-208 (le pagine furono scritte per il catalogo di una mostra milanese, edito da Skira). Un altro tipo di montaggio, dei quattro su cui Sanguineti si sofferma, nel seminario del 2004, *Il montaggio nella cultura del Novecento*, valorizzandoli come esempi di *strutture aperte* (in una prospettiva che oppone tale tecnica alla “chiusa” sintassi tradizionale – anche filmica – e in quanto tale estensibile al di là del mero *medium* cinematografico nel suo investire «qualsiasi comunicazione intersoggettiva»), è quello antinarrativo del primo Buñuel, dal regista concepito assieme a Salvador Dalí (le altre tipologie considerate, sono quella di von Trier, e, ovviamente, quella di Ejzenštejn). In *Sanguineti’s song. Conversazioni immorali*, a cura di A. Gnoli, Feltrinelli, Milano 2006, pp. 73-74, lo riassumeva in questo modo: «ci sono scene totalmente insensate: indicazioni di tempo che non corrispondono a nessun tipo di racconto, salti temporali che non hanno nessuna spiegazione. È puro montaggio».

⁷⁴ Mi riferisco, naturalmente, in primo luogo a diversi dei testi compresi nella sequenza di *Rebus* (1984-1987), nonché di *Glosse* (1986-1991), ora entrambe in E. SANGUINETI, *Il gatto lupesco* cit.

Inutile, forse, ulteriormente insistere su quanto il concetto (antisintattico) di montaggio, e s/montaggio, abbia inciso sull'intera prassi sanguinetiana: dal prodigioso album dell'infante, fino al grandioso ipermontaggio multiplo *dal vivo* (da *vee-jay* consumatissimo quale Edoardo è *sempre* stato, di fondo) ossia lo "spartito per una esecuzione polifonica e multimediale" nella Sala Borsa di Bologna, nelle cinque giornate del dicembre 2005, per un *Ritratto del Novecento*.⁷⁵ Principio (di marca dada, e anarchica ancora,⁷⁶ assai più che costruttivista)⁷⁷ di scardinamento di ogni «codice selezionato», onnipervasivamente, «il montaggio non è altro che la messa in evidenza del fatto che tutto è citazione, nel senso che tutto è combinazione di codici»;⁷⁸ con esso – Edoardo, icastico, riassume – «salta tutto», nel nome d'una «rottura del continuo», nella macrotestualità d'un sistema-mondo che si trama d'infinito citazioni.⁷⁹ Anche qui, e necessariamente, il modello assemblatorio del *Tutto* si rivela il principio di attrazione, dico calamitante, che è la storia stessa del testo di Sanguineti, nel suo tutto multiverso es-porsi. – Superficie-magnete d'un Testo di continuo riaperto; in cui *tutto*, nelle infinite figure e possibilità, s'incolla nel suo ordine reticolare-espanso, e nelle stesse griglie delle sue necessarie, critiche s/composizioni.

⁷⁵ La relativa documentazione è raccolta nell'omonimo volume a cura di N. Lorenzini, con uno scritto di A. Guglielmi, Manni, San Cesario di Lecce 2009; ultimo volume, se non erro, pubblicato con l'autore in vita.

⁷⁶ In E. SANGUINETI, *Elogio dell'anarchia* cit., p. 268, il principio del montaggio, accanto a quello di straniamento e all' «economia della carnevizzazione», figura come una delle «forme linguistiche elaborate dalle grandi avanguardie anarchiche per permettere a noi la presa della parola tra *choc* e parodia e rovesciamento».

⁷⁷ Uno dei quattro tipi su cui Sanguineti si sofferma, nel seminario del 2004 sul montaggio, valorizzandoli come esempi di *strutture aperte* (in una prospettiva che oppone tale tecnica alla "chiusa" sintassi tradizionale – anche filmica – e in quanto tale estensibile al di là del mero *medium* cinematografico nel suo investire «qualsiasi comunicazione intersogettiva»), è quello antinarrativo del primo Buñuel, dal regista concepito assieme a Salvador Dalí (le altre tipologie considerate, oltre a quella di Ejzenštejn ovviamente, sono quella «a scatti», già citata, di Godard, e quella di von Trier, regista da Edoardo particolarmente amato, fra quelli emersi negli ultimi decenni). In *Sanguineti's song. Conversazioni immorali* cit., pp. 73-74, in questo modo riassume la tipologia dalí-buñueliana: «ci sono scene totalmente insensate: indicazioni di tempo che non corrispondono a nessun tipo di racconto, salti temporali che non hanno nessuna spiegazione. È puro montaggio».

⁷⁸ E. SANGUINETI, *Per una teoria della citazione* cit., p. 346.

⁷⁹ *Ibid.*: «Vedere Benjamin, teoria dello *choc*, rottura del continuo, e questo è il sistema comunicativo. Non è necessario essere andati al cinematografo per vivere di montaggio».

Alla base infine dell'idea di montaggio, è per Edoardo, ancora, la forma-catalogo. Che include ogni suo *fuori catalogo* naturalmente.⁸⁰ Così, con riferimento alla proverbiale immagine del “fortuito incontro” di cui ci dice il canto sesto del *Maldoror*, ci rivela lui, nel seminario torinese del 2004: «una fonte di ispirazione potrebbe essere costituita proprio da un catalogo in cui si trovano gli oggetti più diversi messi uno dopo l'altro». Più volte Berio stesso, parlando del testo (a lui destinato) di *Laborintus II* (1965: per voci, strumenti e nastro magnetico, in occasione del settecentesimo anniversario della nascita di Dante), insiste sulla natura di catalogo, enciclopedico-citazionale, che è alla base del suo comporsi e *montarsi*: «Il testo di Sanguineti è [...] concepito un po' nello spirito del catalogo medievale: è anch'esso, come la musica, una carrellata che si sposta lentamente, ma con saltuarie discontinuità (veri e propri cambiamenti di scena poetici), dalle *Etimologie* di Isidoro di Siviglia a Sanguineti stesso».⁸¹ Ma certo, accanto al paradigma medievaleggiante, e medievista, la forma catalogo – tradotta in vorticoso estro elencatorio, accumulazione, spitzeriana “enumerazione caotica”, o analitica anche, ma comunque onni-inclusiva, e riaffiorante persino (per contrazione?) nel pre-tombale *cataletto*,⁸² – è, certo, il modo portante della letteratura barocca. Di neo-barocco, Edoardo espressamente parla in tempi non sospetti, fin nel '59 cioè, a proposito di Baj:⁸³ e sappiamo quando determinante e spesso simbiotico, fin da quel '51 della «nascita» nucleare, fosse il suo rapporto con l'opera di questo pittore – al punto che proprio nel nome di Baj è giocata la più spettacolare performance “neobarocca” dell'*Alfabeto apocalittico* (la dominante leporeambica,⁸⁴ riscontrabile qui, è probabilmente estensibile alla quasi totalità dei titoli dedicati a Baj; ma non certo soltanto a quelli di lui). Certo, sarebbe auspicabile, in differente sede, seguire il duplice corso d'un neobarocco sanguinetiano: giuocato nella poesia portan-

⁸⁰ La trasversale sequenza così titolata (*Fuori catalogo*, 1957-1979) si trova in E. SANGUINETI, *Segnalibro* cit.

⁸¹ Cito, qui, da L. BERIO, *Intervista sulla musica*, a cura di R. Dalmonte, Laterza, Roma-Bari 2007 [edizione digitale: ottobre 2015], sez. 5: *Il mestiere di compositore* (la Nota del compositore, per il programma di sala della prima esecuzione, Spoleto, Teatro Caio Melisso, 11 luglio 1968, è compresa in E. SANGUINETI, *Per musica*, a cura di L. Pestalozza, Ricordi-Mucchi, Milano-Modena 1993, p. 66).

⁸² «dato per letto tutto il cataletto (a doppio fondo, e a doppio senso)», E. SANGUINETI, *Cataletto* [1981], sez. 9, in ID. *Segnalibro* cit., p. 341.

⁸³ E. SANGUINETI, *Situazione di Baj*, in «Evento», aprile-luglio 1959, 78, pp. 32-33; riportato in *Pretesti ecfrastrici* cit., pp. 57-58.

⁸⁴ Cfr. R. BOGLIONE, *Leporeo Liminale, Sanguineti Sconfinato*, in *Album Sanguineti* cit., pp. 23-25.

te, nel modo più nel moto perpetuo di infinita *variatio* protratto nell'arco dell'unico-poemare (della seconda maniera, dai *Reisebilder* in avanti), il suo *continuum* frattalizzato dal ricorso alle diverse occasioni-spinta, diaristico-narrative, o basilarmente aneddotiche (la poetica del «piccolo fatto vero», espressa in *Postkarten* sez. 49: un *fatto*, che – sappiamo già, dalla casella ultima del *Giuoco dell'Oca* – è anch'esso in verità un oggetto fra gli oggetti);⁸⁵ e, diversamente, nella poesia *fuori-catalogo*, o *fuggitiva*, o *vario-eventuale*, o direttamente in *ecfrasi* (titolo della sequenza '82-'90), dichiaratamente d'occasione, per dediche in larga misura ecfrastriche, proprio, oltre che, assai spesso, acrostiche. Testi, questi, in cui la sinopia (cioè a dire l'occasione, il manufatto originale – visivo, di norma – e la verbalità stessa “rifacitoria” che la perimetra) rimane a esporsi in un primo piano spesso sibillino o comunque enigmisticamente a chiave (sottratto che è l'oggetto del “rifacimento”, o del ripercorrimiento ecfrastrico).⁸⁶ – Noterei, qui, semplicemente che per la precedente e più *caotica* fase, il discorso è ancor più complesso (e impossibile comunque da sviluppare in questa sede); basterà sottolineare come la traccia pound-eliotiana di un “rovinismo” allegorico, strutturante l'*opus metricum* d'esordio nelle sue varie atomizzazioni e devastazioni,⁸⁷ vada a ricongiungere la pratica barocca (nella prospettiva benjaminiana, specie del *Dramma barocco tedesco*, pubblicato nel 1928 – ma non sembrano esservi elementi che indichino che Sanguineti in quegli anni '50 abbia potuto incrociare quel testo)⁸⁸ a un modello dantesco, attraversato proprio sulla scorta dei due grandi imagisti. Ma vi si aggrega (seguitando sulla linea continiana, allora in piena formazione, che Edoardo discuterà nel succitato saggio del '96 sul plurilinguismo novecentesco) una traccia ulteriore, che andrà a incidere, a posteriori, sulla titolazione del trittico esordiale, il *Triperuno* appunto: quella d'un “espressionismo” comico-anticlassicista, esemplificato nel nome di Folengo, e appunto, *comicizzandola* anche oltre la stessa *Comedia*.⁸⁹

⁸⁵ Si veda *supra*, nota 37.

⁸⁶ Cfr. C. PORTESINE, *L'ecfrasi ai tempi del medium fotografico* cit.

⁸⁷ «These Fragments I have shored against my ruins», secondo il proverbiale motto a suggello di *The Waste Land*.

⁸⁸ Per una considerazione della dominante allegorica al tempo di *Laborintus* (e dell'intiero *Triperuno*), vedasi fra l'altro G. CARRARA, *Il chierico rosso e l'avanguardia. Poesia e ideologia in 'Triperuno' di Edoardo Sanguineti*, Ledizioni, Milano 2018, specialmente il capitolo 3, dedicato a *Laborintus* (e in particolare le pp. 69-107, su *Polisemia e allegoria* e su *Allegoria e alchimia*). Va rilevata, a ogni buon conto, la natura bruniana del titolo della terza anta del trittico, *Purgatorio de l'Inferno*, tratto da un perduto dialogo del Nolano.

⁸⁹ Tommaso Lisa, nell'approfondire la componente neobarocca del discorso sanguinetiano (in connessione, e divergenza, rispetto ad Anceschi, ma anche rispetto a Giovanni Getto,

Non posso però esimermi dall'almeno citare l'attenzione da Edoardo prestata – oltre che al neobarocco (e nucleare, patafisico) suo contemporaneo – nei confronti di secentisti propriamente detti. Ma in particolarissimo sul Redi, parassitologo, al cui *Bacco in Toscana* egli dedicò non molte ma fondamentali pagine;⁹⁰ rilievi sulle «sequenze montate a collage», sul «movimento di sterminato catalogo, di inventario potenzialmente illimitato, a collana aperta e indefinita», sul *congiungersi* e *fondersi* (nel «barocco rediano») d'una «strepitosa invenzione musicale» e una «non meno straordinaria manipolazione del materiale verbale»... E poi un lavoro di «progressivo rigonfiamento a schidionata»: al quale (a rimanere nell'ambito della produzione poetica sanguinetiana) è da ascrivere probabilmente il *modus* compositivo della fase laborintica, ma non, mi pare, quel getto, ossia il marciante *continuum* proprio della seconda maniera diaristico-relazionale (mentre la maniera ludico-occasionale, incluso il *labor* patafisico-alfabetizzante, sembra meglio riconducibile, allora, alle «schidionate» palazzeschiere di cui sopra).

Di fatto, nella selva selvaggia e ringhiottente delle soluzioni e direzioni, *tutto* ci dice (a dispetto della natura «a chiave» di molti testi, la cui filigrana resta in ogni caso il rebus) di una prassi testuale, un *poiein*, che non è dato propriamente *interpretare* (anche perché l'interprete, sulla sua scena, è appunto lì, ad esibirsi senza infingimenti ma appunto facendo ruotare dispositivi sintattici, agendo *mises à nu* di veritiere finzioni) ma in cui piuttosto è richiesto di (criticamente) risiedere: posizionarsi, ecco, giusto all'interno del dispositivo (oggettuale), nel suo stesso moto rotativo. Alla maniera, potremmo dire, del *dreamer* di Kurosawa, che si trova ad abitare in impropria, e cioè ossessa e ammagata, *flânerie* le tele di Van Gogh; o invece, tornando sul *Giuoco dell'Oca*, alla «grande bara» (che è la Cassa Sistina di Ceroli, poi, notoriamente) in cui l'*io*, il narrante, è rinchiuso giusto nell'incipit del romanzo, sua sola casella inamovibile; quella bara (con

primo maestro di Sanguineti), rileva che in lui si tratta di «un Barocco impuro e mirabolante, che pone in evidenza la frattura epistemologica degli schemi conoscitivi, un Barocco novecentesco “anarchico” che tenta di dire l'indicibile poggiando sull'empiria sensoria». T. LISA, *Le Poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi. Linee evolutive di un'istituzione della poesia del Novecento, con un'appendice di testimonianze inedite e testi rari*, Firenze University Press, Firenze 2007, p. 268.

⁹⁰ E. SANGUINETI, *Un Bacco barocco*, intervento introduttivo a F. REDI, *Bacco in Toscana*, Motta, Milano 1990, ora in E. SANGUINETI, *Cultura e realtà* cit., pp. 88-94 (da cui traggio le citazioni a seguire).

l'io ivi "ridotto") da forse intendersi, anche, come *senhal* dell'allegorismo del moderno.⁹¹

Nel segno-vinavil dell'archetipico raccoglitore di *Tutto*, atto ad assimilare, collosamente, chi si attenti a sfogliarlo e tattilmente ripercorrerne e sbalzi e colature, vanno a ricondursi insomma i vari esiti della testualità sanguinetiana, nella sua stessa vocazione di *tester*: del dato culturale interrogato: e *tester* così, del suo medesimo lettore, affondante *in rebus* a provare "scollare", impropriamente, i vari strati del palinsesto. A meramente attenersi (a questo punto, ormai) ad alcune titolazioni esemplari di alcune sezioni, a partire almeno dagli ultimi anni '80: dai *Rebus* (di *Bisbidis*) si trapassa alle *Glosse* (di *Senzatitolo*), e da queste alle *Cose* (raccolta a sé, stavolta): serie, entrambe, che dal paratesto in primis (in maniera meno evidente dal loro svolgimento discorsivo) sembrano deporre la vocazione relazionale delle serie post-*Triperuno*, e casomai ripiegarsi sul loro reificati enigmi. Ma, quanto a titolazione, la serie che sembra meglio rivelatoria del massimalismo pullulante che è del Sanguineti IperTutto, quale risalito dal quaderno (dai quaderni?) d'infanzia, è forse *Fanerografie* (sezione datata 1982-1991, di *Senzatitolo*). Concetto onni-inclusivo quanto aleatorio nel suo appello alla piena visibilità; se il greco φανερός, valendo per "visibile, manifesto", rimanda alla sfera dei *phaenomena*, il lemma acquisì una peculiare, quanto aleatoria, centralità nell'ottica di Charles Sanders Peirce, il quale giunse a fondare una "faneroscopia" (a contrasto della fenomenologia propriamente detta), intendendola (riassumo assai sommariamente) come totalità niente di meno che del *tutto*, di qualunque cosa: *tutto ciò che può venire davanti alla mente in qualsiasi senso* ovvero, poi, la somma totale di *tutti* i contenuti della coscienza umana (che si tratti o meno di cose reali), posta ancor prima della mente.⁹² Non c'è tempo qui per addentrarsi nella specificità di questi 41 pezzi unici, assai mosso e imprevedibile catalogo di modi, metri, tombeaux, hommages, variazioni, laude, imitazioni (contenente alcuni dei più straordinari episodi di quel periodo sanguinetiano); rileverei giusto però lo slittamento, dalla faneroscopia, alla fanerografia: non si tratta, potremmo dire, di percepire, anche l'irreale,

⁹¹ «L'allegoria barocca vede il cadavere solo dall'esterno, Baudelaire lo rappresenta dall'interno», è l'assai celebre motto benjaminiano (*Passagenwerk*, I, 417), W. BENJAMIN, *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di G. Agamben, Neri Pozza, Vicenza 2012, p. 101.

⁹² Desumo la definizione dal *Comments* – Digital Companion to C.S. Peirce, www.comments.org (url consultato il 4/3/2021), dove si riportano le relative citazioni tratte dalla totalità degli scritti del filosofo.

anche l'invisibile, riposto nel fluttuante mondo delle idee, ma di *scriverlo*, e (articolato *per verba*) renderlo oggettivo, o finanche, oggettuale.

Ma naturalmente, non posso risucchiare, nell'esiguo spazio di queste pagine, la moltitudine di soluzioni e posizioni che saltano fuori, in pop-up, a getto continuo, dalla cornucopia di quelle compulsioni coltivate in quel tempo vinilico d'infanzia (libro d'immagini e libro animato); e probabilmente, dalla precoce consapevolezza dell'era, se non sempre necessariamente, *atomica*, di certo atomizzante (disgregante il senso, benjaminianamente, dell'Esperienza), in cui la storia, e al pari l'identità dei fagocitati in essa, sarebbe precipitata... Ché la pressoché *totalità* degli esiti e dei *phaenomena* per cui si dispone la messa-in-scena della parola sanguinetiana, sembra infatti sortire da quel germinale ipercatalogo-contenitore di *Tutto*, e dal gesto d'infanzia che adesso fantasmiamo; e la stessa complessione dell'io *storicamente* diviso (sulla smontata scena-mondo di un «oggettivo “esaurimento” storico»),⁹³ sintatticamente (montaggisticamente) «aperto», io come storia (smembrata) di un corpo⁹⁴ (corpo-*corpus*, unico e multi, sensorialità verbale che si pronunzia dal fondo delle *tenebre* – così nelle *Storie naturali*, – sul punto di putrefarsi/mineralizzarsi in qualità di *corpse* – così nella quarta rembrandtiana *Mauritshuis*, o nell'incipit del *Giuoco dell'Oca* – o forse in teschio, *Mauritshuis* sez. 7, *Pieter Claesz*), l'«ego labile e lapsile» (secondo il motto della prima, straordinaria, delle *Glosse*), quel personaggio-io che, istrionico e incoeso, colto nelle pirotecnie (*incendiarie*, proprio) del degradarsi o riducendosi sulla soglia (semi-beckettiana) d'una *vociferante* inesistenza,⁹⁵ quel pronome-io esibito, cosificato, smembrato, moltiplicato, *abbassato* ovunque (attraversato/rovesciato il gaddiano «bambolotto d'una credulità tolemaica»:⁹⁶ non mai il luogo d'una unità-feticcio, ma quello della stessa, critica *dissociativa* molteplicità), è il soggetto-maschera dell'intiero sanguinetiano teatro-della-parola

⁹³ E. SANGUINETI, *Poesia informale* cit., p. 202.

⁹⁴ Così («l'io come storia di un corpo») leggevamo, in caratteri verdi su fondo bianco, nella fascetta-manifesto di *Storie naturali* cit.; labile striscia di materiale tipografico, destinata a disperdersi, o a farsi – a tutti gli effetti – il segnalibro di quel testo.

⁹⁵ Per una «funzione Beckett» nel teatro e nella narrativa di Edoardo, cfr. L. WEBER, *Tra Belacqua e Mastro Adamo: il dantismo beckettiano di Edoardo Sanguineti*, in ID., *Con onesto amore di degradazione. Romanzi sperimentali e d'avanguardia nel secondo Novecento italiano*, Il Mulino, Bologna 2007, pp. 206-220.

⁹⁶ Secondo il proverbiale passaggio di *Come lavoro* [1950], in C.E. GADDA, *Saggi, giornali, favole e altri scritti*, vol. I, a cura di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Garzanti, Milano 1991, pp. 427-443: 431.

(che sia programmato o meno, questo, per eseguirlo sopra una empirica scena). «Io clonato, acorporeo, cadaverizzato, azzerato, anonimo e amorfo», a fronte d'un «mondo in frantumi» (Lorenzini).⁹⁷ Dal crogiolo del quaderno *Tutto* sembra pullulare, persino, quella predilezione (solo apparentemente occasionale, e simil-teatrale comunque) al “dialoghetto” di marca “operettistica”, leopardiano-luciana: che viene in luce in zone periferiche ma non meno significative dell'opera sanguinetiana; per cui citerei almeno, seppur deprivate di quella divagantemente umoristica funzione “moraleggiante” che è propria del genere,⁹⁸ le quattro *Interviste impossibili*, mandate in onda da RadioRai nell'agosto del '74. Dove (nell'ordine cronologico del personaggio, non però della sua “entrata in scena”, cioè della messa in onda) gli intervistati sono Socrate, Francesca da Rimini, Vincenzo Monti, Sigmund Freud.⁹⁹ Si tratta, anche qui, di un catalogo, *per exempla*, della propria (di Edoardo) autobiografia intellettuale; come in tutte o quasi le *interviste* degli altri (Arbasino, Calvino, Ceronetti, Eco, Malerba, Manganelli...), la voce intervistante corrisponde alla voce stessa dell'autore in dialogo col personaggio interpretato.¹⁰⁰ Nello specifico caso di Edoardo, tramite la performance attoriale della messa in scena di un riconoscibile, esibito sé-personaggio (nel giuoco autodimidiantesi di un io/me, oggettualizzato comunque), parodizzantesi (in discretissime autodegradazioni) nell'interazione con l'illustre parodizzato, i quattro “tempi” dialogici segnano le linee portanti di una sorta di enciclopedia minima

⁹⁷ Frantumi (precisa Niva Lorenzini) esplosi tra simulacri di datità e trionfo del sostitutivo, dell'impermanente, dell'artificiale». N. LORENZINI, “Adesso tu mi domanderai...”: *Sanguineti e la fascinazione del niente* cit., p. 30. Per la tangibile qualità fisico-corporea, sempre tuttavia ai limiti dell'autofagocitatorio e dell'azzerarsi, della scrittura di Edoardo, cfr. peraltro, della medesima, *Corpo e poesia nel Novecento italiano*, Bruno Mondadori, Milano 2009.

⁹⁸ Così di fatto in Sanguineti anche; a partire dai *Giornalini* in avanti, ma particolarmente poi, in poco meno di una ventina di casi, nei *Taccuini* per «Rinascita», usciti fra il maggio 1985 e il gennaio 1987, e raccolti in «Poetiche – Rivista di letteratura», 3, 2007, pp. 413-475, *Nota* introduttiva e cura di L. Weber (il quale tornerà su quei testi: *I “Taccuini” di «Rinascita»: la tentazione del dialogo*, in *Edoardo Sanguineti: ritratto in pubblico* cit., pp. 79-93).

⁹⁹ Messe in onda, rispettivamente: 8 agosto 1974, 5 agosto 1974, 21 agosto 1974, 28 agosto 1974.

¹⁰⁰ Gli attori essendo, nell'ordine: Paolo Bonacelli, Laura Betti, Eros Pagni, e di nuovo Paolo Bonacelli (la regia è quella, sempre, di Andrea Camilleri). I testi sono leggibili ora nell'edizione integrale de *Le interviste impossibili. Ottantadue incontri d'autore messi in onda da Radio Rai (1974-1975)*, a cura di L. Pavolini, con una «Intervista delle interviste» ad Andrea Camilleri, Donzelli, Roma 2006.

quanto (savinianamente) straniata della formazione intellettuale di lui, in alcune delle sue più esemplari (e persino, inaspettate) proiezioni.¹⁰¹

Eppure, in questa sarabanda in danzante, iperfratta fuga dalla cornucopia o spirale del Tutto, dallo sfogliarsi del quaderno d'immagini (dallo scollarsi/strapparsi stesso, dalla selva dei quaderni, dei frantumi delle immagini), ciò che resta, che persistentemente si *espone* sulla scena-mondo di questo Testo in continua espansione, è il materializzarsi, sempre invocato, e non a esorcismo (non sempre), del «nulla»: o meglio (dopo *Laborintus*, nel cui *fango* si trascinano anche i detriti degli esistenzialismi), del «niente».¹⁰² O inversamente, potremmo dire; la risalita (oniroide?) di un *pluriemulsionato* Tutto dal fondo (amniotico?) d'un Niente; forse *del* Niente: in forma di sguardo, a scrutare dal folto di tenebra. E l'attesa – vagheggiata e sempre rinviata, implacabilmente osteggiata come fosse chisciottesco mulino a vento, ma corteggiata nella selva degli «angoli morti» del Testo, – l'attesa del riassorbirsi dentro il «vuoto oscuro», lo «Zero».¹⁰³ Che è forse il punto stesso, in cui l'ipertutto, l'ipertesto, smette di replicarsi nella tempesta delle sue relazioni: e il mare-melma ancora

¹⁰¹ Di fatto, ciascuna delle 4 stazioni corrisponde a cruciali nodi della formazione intellettuale sanguinetiana: dall'origine socratica del modo dialogico-operettistico, qui risolto in esilarante chiave di meta-intervista con Socrate; all'*Inferno* dantesco già qui attualizzato nell'era diciamo del fotoromanzo, e riattraversato in un esilarante sketch, tre lustri prima del "travestimento" di *Commedia dell'Inferno*, che verrà messo in scena da Federico Tiezzi; all'anti-modello Monti (già però fra i più paradossali «obiettivi della [...] onniscienza» dell'Edoardo ragazzo, e in quanto tale responsabile – almeno in parte, e sicuramente a contrasto – della formazione poetica sanguinetiana), figura aliena quanto improbabile di miglior *faber* colto in un interminabile e sempre più tronfio nonsensico *labor limae* variantistico; fino a Sigmund Freud in persona, incontrato in una seduta folta di atti mancati, in una gag degli equivoci mirata a produrre il più improbabile dei transfer: con Sanguineti che «con un grido, terribile, di pianto, ma un grido sommo, un po' strozzato, quasi livido, diafano» – secondo la didascalia programmata da questo Freud dell'oltremondo – pronunzierà la più assurdo, per lui, delle battute: «Papà, papà, papà, papà» (sul tema, inverso, della paternità sanguinetiana, cfr. E. Ó Ceallacháin, "Pessimo me, come padre": *Paternity in Sanguineti and the Novecento tradition*, in «Modern Languages Open», 1, 1, 2020, pp. 1-27).

¹⁰² Di cui si computano 90 occorrenze nelle sole raccolte comprese nel *Gatto lupesco* (14 nel solo *Novissimum Testamentum*): più un «annienti», più, soprattutto, lo «nientifica» su cui si chiude *L'ultima passeggiata*; contro l'unica di «nulla», nell'ultimo verso della *N* di *Alfabeto apocalittico*: «nero su nero, & niente, & nulla, & no:».

¹⁰³ Così nel cap. LXXXI di *Capriccio italiano*, in E. SANGUINETI, *Smorfie* cit., p. 86. Lo Zero è l'ultimo "lemma" dell'*Abecedario* in video (di cui sopra). Per questo periferico-cruciale «angolo morto», non posso che rimandare, veramente *in toto*, alle fondamentali pagine di Niva Lorenzini, "Adesso tu mi domanderai...": *Sanguineti e la fascinazione del niente* cit.

e diversamente si allarga dell'«entropia testuale», nel parcellizzarsi definitivo dei suoi *atomi*.¹⁰⁴

E, ultima acrobazia (estremo ribobolo): l'*horror vacui*, farsi calamita del vuoto. Così, estrema insegna, e proiettivamente postuma allegoria, è possibile ancora che un dimidiato Tutto, nel seno stesso del già mineralizzato Niente, continui a pronunziarsi; nel motto del teschio di Pieter Claesz, posto in *explicit* del *Mauritsbuis*: «e poi, è vero, certo: qui tutto è niente: / (e questo niente è tutto:»

E dell'infinità di questa eco risalita dal niente-tutto, dal tutto-niente, nelle tempeste del suo relazionarsi (e relazionarci) così come nella atomizzante deriva delle relazioni, non possiamo, noi, che restare in ascolto.

¹⁰⁴ Nella visione di Paolo Fabbri (in un'importante conversazione con Milli Graffi sul *Gioco dell'Oca* e sull'*Orologio astronomico*, in «il verri», n. 29 cit., pp. 23-49: 25), per Edoardo la morte si presenta «come un'entropia testuale; come il passaggio dalla tensione binaria delle cose e del linguaggio alla perdita d'informazione e di senso del termine unico, privato di relazioni».

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 SCELSI, *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.