

RITRATTO DI SANGUINETI 1930-2010

a cura di

Clara Allasia, Lorenzo Resio, Erminio Risso, Chiara Tavella



SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XXI • 2021
NUMERO SPECIALE

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

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

MOD

Società italiana per lo studio
della modernità letteraria

Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Comitato scientifico / *Scientific Board*

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

Comitato scientifico internazionale / *International Scientific Board*

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

Redazione / *Editorial Board*

CHIARA TAVELLA (coordinamento), LORENZO RESIO

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

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

Revisori / *Referees*

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

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

RITRATTO/I DI SANGUINETI
1930-2010/20

a cura di

Clara Allasia, Lorenzo Resio, Erminio Riso, Chiara Tavella

XXI – 2021

NUMERO SPECIALE

Rivista annuale / *A yearly journal*
XXI – 2021

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

*

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

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

*

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

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

Valérie T. Bravaccio

DA LASZO VARGA A *LABORINTUS*:
LA GENESI

Studiare la genesi di qualsiasi opera letteraria significa, prima di tutto, ricercare le date delle composizioni da collegare con la vita dell'autore, verificare l'eventuale esistenza di diverse stesure da confrontare e analizzare la relazione con i testi definitivamente pubblicati. Purtroppo, per quanto riguarda *Laborintus*,¹ questo lavoro di ricerca non è mai stato proposto dalla critica,² forse perché il tempo del progetto appare fin troppo chiaro nell'indice della raccolta. L'autore, che inserisce anche i mesi, sembra dare delle indicazioni su questo aspetto, come se fosse un diario cronologico tra il 1951 ed il 1954. Così, si può leggere che i primi quindici testi furono scritti nel 1951, altri due nel 1952, cinque nel 1953 e infine gli ultimi quattro nel 1954. Ciò potrebbe far pensare al lettore o al critico che la data indicata per ogni testo fosse quella della versione definitiva, che i testi fossero allora pronti e che stessero già aspettando la pubblicazione, che sarebbe poi avvenuta nel 1956. In realtà, le date nell'indice della raccolta precisano l'inizio della stesura dei testi, soprattutto dei primi, fino al 1953. Infatti, esistono dieci scritti «prelaborintici» che segnano un'evoluzione del progetto. Nel 1952 e nel 1953, Edoardo Sanguineti pubblicò in anteprima dieci poesie nella rivista fiorentina «Numero»,³ raggruppandole sotto il titolo *Laszo Varga* e

¹ E. SANGUINETI, *Laborintus – XXVII Laszo Varga 1951-1954*, Magenta, Varese 1956.

² Sull'argomento, mi permetto di segnalare la mia tesi di dottorato (V. THÉVENON, *Le lyrisme de Edoardo Sanguineti: première période (1951-1968)*, diretta dal Prof. J.-Ch. VEGLIANTE, Paris III Sorbonne-Nouvelle 2007) disponibile al link <http://www.sudoc.fr/140183329> (url consultato il 27/12/2020).

³ Ringrazio la gentilissima Rosalia Manno Tolu, direttrice dell'Archivio di Stato della città di Firenze, per avermi offerto e mandato, durante il periodo della mia tesi di dottorato, il CD-Rom intitolato *Fiamma Vigo e «Numero»*. *Una vita per l'arte*, edizione digitale delle riviste «Numero» (1949-1953) e «Documenti di Numero» (1965-1966), 2000. I testi sono collo-

organizzandole secondo un preciso ordine. Il primo critico a segnalare la loro esistenza fu, nel 2006, Erminio Risso,⁴ il quale osservò che cinque di queste poesie, pubblicate nella rivista nel 1952, corrispondono a *Laborintus* 4, 6, 8, 9 e 15, e che altre cinque, pubblicate nel 1953, coincidono con *Laborintus* 10, 11, 12, 13, 14. Il cambiamento a livello di ordinamento interno (*Laszo Varga* 8 = *Laborintus* 4; *Laszo Varga* 11 = *Laborintus* 6; *Laszo Varga* 14 = *Laborintus* 8; *Laszo Varga* 19 = *Laborintus* 9; *Laszo Varga* 1 = *Laborintus* 10; *Laszo Varga* 2 = *Laborintus* 11; *Laszo Varga* 3 = *Laborintus* 12; *Laszo Varga* 4 = *Laborintus* 13; *Laszo Varga* 5 = *Laborintus* 14; *Laszo Varga* 21 = *Laborintus* 15) indica certamente un'evoluzione nell'architettura del progetto. Infatti, stando alla numerazione testuale di *Laszo Varga*, già nei primi anni Cinquanta ci sarebbero stati ben ventuno testi scritti tra i quali Sanguineti scelse di selezionarne soltanto dieci. Nella rivista «Numero» del 1953 viene inserita la poesia incipitaria di *Laszo Varga* che – è bene notarlo – non corrisponde al testo di esordio di *Laborintus*. La posizione di *Laborintus* 10 nella raccolta definitiva acquisterà, quindi, una sua importanza solo successivamente. In ogni caso, nel gruppo delle altre undici *Laszo Varga* inedite, non possiamo sapere quale corrisponda a *Laborintus* 1, ma si può dire che in quegli anni, il progetto evolvé e maturò, fino alla fine del 1954. Il carteggio tra l'autore e l'amico Luciano Anceschi offre fedeli notizie circa i tempi di pubblicazione:⁵ nella lettera del 29 ottobre 1954, Sanguineti fornisce ad esempio la lista dei ventisette testi «con l'ordine esatto (giacché qui l'ordine cronologico e l'ordine ideale coincidono strettissimamente): (e nel volume desidero, anche, che ogni componimento rechi la propria data)» e conclude con la preziosa indicazione «ora attendo buone notizie di Lei e del mio amico Laszo».⁶ Il titolo della raccolta non è ancora *Laborintus*, il quale sarà scelto agli albori del 1956.⁷

Quando la raccolta venne pubblicata, nell'estate del '56, la critica non si interrogò sull'indicazione «XXVII Laszo Varga 1951-1954» inserita sotto il

cati rispettivamente nella rivista «Numero», III, n° 5, dicembre 1951-gennaio 1952, pp. 18-19 e nella rivista «Numero», V, n° 4-5 luglio-ottobre 1953, pp. 17-19. Le fotocopie sono collocate nella mia tesi di dottorato (cit. nota 2), in appendice, pp. III-VIII.

⁴ E. RISSO, *'Laborintus' di Edoardo Sanguineti*, Manni Editore, Lecce 2020 (I ed. 2006). A p. 68, nota 13, Risso precisa che le pubblicazioni nella rivista «Numero» avvengono dietro segnalazione di Galvano e Bertini.

⁵ E. SANGUINETI, *Lettere dagli anni Cinquanta*, a cura di N. Lorenzini, De Ferrari, Genova 2009.

⁶ Ivi, pp. 35-36.

⁷ Ivi, pp. 77, 89-93.

titolo *Laborintus* e stranamente l'autore all'epoca non rivelò l'esistenza delle dieci poesie apparse pochi anni prima su «Numero». Va sottolineato che, nel corso della sua carriera, Sanguineti si mostrò sempre disponibile a concedere interviste a critici e giornalisti, nonostante fosse «restio a fare dichiarazioni di poetica, perché [preferiva] che i testi parlassero da soli o che le posizioni di poetica potessero derivare indirettamente dai discorsi critici».⁸

Nel suo saggio del 2006 Riso recensì gli errori di stampa e i refusi delle poesie di *Laszo Varga* e propose anche un prezioso confronto schematico delle varianti tra i testi prelaborintici e *Laborintus*, precisando però che esse non sono numerose né «particolarmente significative».⁹ Il *corpus* sembra molto limitato per analizzare la genesi di un'opera così importante, tuttavia fra *Laszo Varga* 8 e 11 e *Laborintus* 4 e 6, ci sono otto aggiustamenti che permettono una riflessione sulle origini della tecnica poetica sanguinetiana e, più in particolare, sulla nuova estetica della comunicazione artistica e sulla potenza dell'arbitrario della Lingua.

1. La nuova estetica della comunicazione letteraria: le lunghissime linee

Una prima precisazione riguarda l'estrema lunghezza delle linee, che vanno ben oltre le lunghezze dei versi tradizionali. La pubblicazione nella rivista «Numero» rivela che fin dall'inizio c'è una grande difficoltà editoriale per rispettare la loro impaginazione originale. Nell'edizione del 1951-1952 alcuni versi furono addirittura tagliati in due tronconi (il secondo troncone è messo alla fine del primo alla linea seguente introdotto da una parentesi quadra), perché le pagine non furono dedicate ai soli cinque testi (ci sono anche colonne di articoli, fotografie). Nella pubblicazione del 1953, invece, l'impaginazione delle lunghissime linee fu corretta. Anzi, le tre pagine sono interamente dedicate ai cinque testi. Forse, fra la prima e la seconda pubblicazione nella rivista «Numero», l'editore e Sanguineti si confrontarono su questo problema, ma non è ancora chiaro il motivo per cui, nella prima raccolta di *Laborintus*, l'impaginazione delle lunghissime linee non venne rispettata.¹⁰ Saranno tipiche modalità di un lavoro redazionale svolto di corsa? Comunque sia, sarà necessario aspettare l'edizione Feltrinelli del 1964

⁸ F. GAMBARO, *Colloquio con Edoardo Sanguineti*, Anabasi, Milano 1993, p. 49.

⁹ E. RISSO, '*Laborintus*' di Edoardo Sanguineti cit., pp. 26-27, 83-84.

¹⁰ I ventisette testi di *Laborintus* sono pubblicati di nuovo nel 1960 in *Opus metricum*, dall'editore Rusconi & Paolazzi, senza risolvere il problema dell'impaginazione.

in *Triperuno* perché l'impaginazione venga finalmente corretta (anche se alla fine del secondo verso di *Laborintus 19* due parole sono ancora tagliate in tronconi), creando meno confusione nella lettura dei testi.

In *Laszo Varga 8 e 11* e in *Laborintus 4 e 6* la prima modifica riguarda proprio la lunghezza dei versi e possiamo ipotizzare che i cambiamenti fossero stati motivati soprattutto da ragioni poetiche. La loro forma tipografica si sviluppa, in effetti, a partire da una riflessione estetica nel campo della comunicazione artistica. Anni dopo, in un'intervista concessa a Ferdinando Camon, Sanguineti discusse dell'evoluzione delle norme di comunicazione nel campo della musica e nel campo della pittura, specificando che, a quel tempo, l'evoluzione non aveva ancora investito il campo della letteratura:

la musica e la pittura da noi erano arrivate, prima che la letteratura, a rendere evidente che simili norme erano convenzionali [...] erano strumenti di una ideologia, una ideologia nella forma del linguaggio.¹¹

La proposta di Schönberg (la dodecafonia) e quella di Kandinsky (l'astrattismo) rappresentavano l'avanguardia della comunicazione artistica. Invece, l'evoluzione della tecnica letteraria era più complessa da realizzare. In un'intervista di Luigi Pestalozza risalente al 1981, Sanguineti spiegò la differenza tra le tecniche:

sul piano letterario la situazione era rimasta molto più chiusa, per ragioni anche abbastanza spiegabili proprio se consideriamo il tratto differenziale: la comunicazione linguistica comporta delle difficoltà che non esistono [...] sul terreno musicale e su quello pittorico. [...] Si è trattato di [...] una aspirazione a costruire nuove possibilità tecniche di un ordine diverso, al di là di una certa paralisi del linguaggio convenzionato e pattuito, e della sua cristallizzazione inerte.¹²

Risso ha ragione ad affermare che il titolo *Laborintus* richiama quello del trattato di retorica latino di Everardus Alemannus,¹³ tuttavia non si tratta di un'intertestualità comune perché Sanguineti pensava a un procedimento visuale fondato sulle figure di retorica, stilizzate come figure in quanto

¹¹ F. CAMON, *Intervista a Sanguineti*, in ID., *Il mestiere di poeta*, 'Intervista a Sanguineti', Garzanti, Milano 1982, p. 196.

¹² L. PESTALOZZA *Critica spettacolare della spettacolarità*, in «Musica/Realtà», 4, 1981, pp. 21-37, da leggersi ora in E. SANGUINETI, *Per musica*, Mucchi, Milano 1993, pp. 9-24.

¹³ E. RISSO, *'Laborintus' di Edoardo Sanguineti* cit., pp. 24-25.

immagini, illustrazioni. Vediamo il lavoro sulla riorganizzazione del v. 20 in *Laborintus 4*:

(aspettando la mia vita) che intendevo illustrare (passerò oltrepasserò la mia vita)

(aspettando la mia vita) che intendevo illustrare
(passerò oltrepasserò la mia vita)

In *Laszo Varga 8* il verso è costruito all'inizio e alla fine con parole tra parentesi, in un'evidente epanadiplosi. Invece, in *Laborintus 4* la parentesi di fine è stata spostata alla linea seguente per mettere in evidenza la parola «illustrare». Sanguineti spostò la parentesi che così assume un valore riflessivo, quasi una sospensione del discorso poetico creando una nuova dimensione tra io lirico e io narrante.

Sanguineti conosceva anche la riflessione dei formalisti russi sull'evoluzione letteraria perché, quando dichiarò nel testo intitolato *Poesia informale?*,¹⁴ si riferiva particolarmente a Iouri Tynianov il quale, nel 1927, dichiarava che ci sarà un periodo in cui non importerà sapere se un'opera sarà scritta in versi o in prosa.¹⁵ Per superare la proposta dei formalisti russi, Sanguineti decise di unire i tre generi, cioè la versificazione, la prosa e la drammaturgia. I tre grandi linguaggi (poesia, prosa, teatro) sono portati «a un grado di storica coscienza eversiva» perché non si possono più dissociare nella poetica sanguinetiana: la particolarità della disposizione tipografica delle linee evoca sia la prosa, sia la poesia, sia la scrittura drammaturgica.

Durante la mia ricerca di dottorato, mi sembrò necessario studiare tutta la produzione di Edoardo Sanguineti, compresa fra il 1951 ed il 1968, per spiegare e giustificare la sua nuova poetica;¹⁶ l'analisi dei testi di poesia,

¹⁴ «Si trattava per me di superare il formalismo [...] a partire dal formalismo stesso [...] esasperandone le contraddizioni sino a un limite praticamente insuperabile [...] portandoli a un grado di storica coscienza eversiva», E. SANGUINETI, *Poesia informale?*, in *I Novissimi: poesia per gli anni '60*, a cura di A. Giuliani, Einaudi, Torino 1961.

¹⁵ I. TYNIANOV, *De l'évolution littéraire*, in *Théorie de la littérature*, Seuil, Paris 1963, pp. 128-129. Mi permetto di rimandare al mio articolo V. THÉVENON, 'Laborintus' et 'Il Giuoco dell'oca': une corrélation nécessaire pour un nouveau lyrisme, in «Chroniques italiennes», VIII, 4, 2004 in cui analizzo la correlazione tra le due opere. Il contributo è disponibile al link <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web8/Valerie-Thevenon.pdf> (url consultato il 27/12/2020).

¹⁶ E. SANGUINETI, *Triperuno*, Feltrinelli, Milano 1964; ID., *Capriccio italiano*, Feltrinelli, Milano 1963; ID., *Il giuoco dell'oca*, Feltrinelli, Milano 1967; ID., *T.A.T.*, Sommaruga, Vero-

delle prose e soprattutto dei testi drammaturgici mi permisero di capire che *Laborintus* rappresentava il nucleo generatore di una costellazione di opere scritte fino al 1968; Sanguineti confermò poi la mia tesi precisando che *Laborintus* conteneva già in sé questi tre modi di comunicazione che esploderanno poi, come l'immagine del Big Bang originario, per formarne attorno un cosmo.¹⁷ Oggi, con lo studio della genesi di *Laborintus*, si può affermare che fin dall'inizio del suo progetto, Edoardo Sanguineti stesse creando una nuova poetica.¹⁸

Confrontando *Laszo Varga 8* e *Laborintus 4*, ci si può render conto che Sanguineti reinterpreti globalmente la costruzione delle linee del testo per far emergere un elemento tipograficamente visibile nei testi drammaturgici:

a scadenza itinerarium rapidamente ballabile
 tu Ruben che sei il garantito visionario Filius Hermaphroditus in
 putrefazione

a scadenza itinerarium rapidamente ballabile
 tu Ruben
 che sei il garantito visionario Filius Hermaphroditus in putrefazione

In *Laszo Varga 8*, la linea 6 associa il personaggio «Ruben» al «garantito visionario». Cambiando linea, «Ruben» non è più associato al verbo essere «sei»: il testo infatti allude alla tipografia dei testi drammaturgici e il nome del personaggio «Ruben» potrebbe fungere da didascalia.

La tipografia drammaturgica è parte integrante di *Laborintus*. Paragonando uno spezzone di *Passaggio*¹⁹ e lo spezzone di *Laborintus 14*, vv. 1-14, osserviamo che le lunghe linee del testo teatrale *Passaggio* e quelle di *Laborintus*, sono difficili da distinguere se non è indicato il titolo di ogni opera tanto si somigliano. D'altronde, l'introduzione in *Laborintus*

na 1968; ID., *Teatro*, Feltrinelli, Milano 1969. Queste opere formano il *corpus* della mia tesi di dottorato (cfr. *supra*, nota 2).

¹⁷ J.-Ch. VEGLIANTE, *De la prose au cœur de la poésie*, P.S.N., Paris 2007, pp. 161-164.

¹⁸ Il 1952 è un anno molto importante perché, secondo l'indice di *Laborintus*, venne iniziata la stesura di *Laborintus 16* e *17*. La prima pubblicazione delle prelaborintiche ha quindi anche stimolato Sanguineti a scrivere queste due nuove poesie che segnano una pausa metapoetica, quasi al centro della raccolta.

¹⁹ Cfr. E. SANGUINETI, *Teatro* cit., p. 34.

18 della parola «melodramma» è un chiaro richiamo alla tecnica della scrittura teatrale.

Fin dalle prime pubblicazioni dei testi prelaborintici, si nota infatti, un importante campo lessicale legato alla tecnica scritturale (per esempio: «dialogo tecnico come tecnica del dialogo», «ironica tecnica», «linguaggio che partorisce», «metalessi», «vocabolo prescelto»). La riorganizzazione dei versi serve anche a mettere in evidenza parole che hanno un ruolo importante. In *Laborintus 6* (vv. 29-30) il sintagma «come descendant in Infernum viventes» scivola nella linea seguente per far emergere meglio la parola «complicazione»:

dialogo tecnico come tecnica del dialogo complicazione come descendant in
Infernum viventes

dialogo tecnico come tecnica del dialogo complicazione
come descendant in Infernum viventes

L'etimologia della parola «complicazione» non indica solo difficoltà ma anche l'idea che la parola è di per sé allusiva.²⁰ Per Sanguineti, ogni parola si traveste continuamente con referenti plurali. Il travestimento sanguinetiano vale sia per il teatro che per la prosa e la poesia.

2. Il travestimento del materiale verbale nella sua dimensione interlinguistica e endolinguistica

Per creare una nuova espressione lirica, Sanguineti stilizza l'arbitrario della lingua. Leggere *Laborintus* significa ricercare la potenzialità della parola nella sua dimensione sia interlinguistica (cioè tra diversi sistemi linguistici) che endolinguistica (cioè nello stesso sistema linguistico).

Grazie all'utilizzo di parole appartenenti al lessico di diverse lingue (non solo l'italiano ma anche il greco, il latino, il francese, l'inglese, il tedesco, lo spagnolo), la lettura del testo risulta fortemente dinamizzata.²¹ Osserviamo a

²⁰ Ciò che il poeta francese Yves Bonnefoy (1923-2016) chiamava «le leurre», cioè l'allusione delle parole.

²¹ L'analisi del confronto fra *Laszo Varga 8* e *Laborintus 4* fa così emergere il cambiamento della parola «Nekyia» con la calligrafia greca «νέκυια» per creare un'alternanza netta fra l'italiano e il greco.

tal proposito l'autore riaggiustare una parola mettendo a confronto il verso 29 di *Laszo Varga 21* e di *Laborintus 15*:

est placée nozione di alienazione l'orologio la sphère céleste

est placée nozione di alienazione l'orologio la sphère celeste

La prima versione alternava il francese «est placée», l'italiano «nozione di alienazione l'orologio», il francese «la sphère céleste». Cancellando l'accento sulla parola francese «céleste», la parola diventa italiana: «celeste». Così, l'alternanza delle lingue è rafforzata per creare una lettura più dinamica e ludica. Infatti, mentre sta leggendo il v. 29 di *Laborintus 15*, il lettore può esitare un attimo fra leggere /selest/ in francese o /tʃeleste/ in italiano. Queste lingue, l'italiano e il francese, si offrono perfettamente al gioco sanguinetiano per la loro frequente trasparenza linguistica, la quale permette di giocare con la dimensione interlinguistica. Non si tratta, quindi, di un rifiuto, tra il v. 29 di *Laszo Varga 15* e quella di *Laborintus 21*, perché molte sono, infatti, le parole omografe situate alla fine delle linee nelle primissime stesure:²²

di lacrime di pietra \ ma di pietra irrimediabilmente morale
 riportiamo un linguaggio a un senso morale
 Ellie l'amore de facie of a mild sexuality apparente
 e io ti risolvo svaporante ratio seu causa de facie apparente
 chiaro odore di funghi e di radici estensione ancora scusatemi quindi tu
 ma finalmente anarchia come complicazione radicale
 post mortem stabis senza tegumenti in materne acque mature
 mangia tangenti di mela describe monete gratuite
 la periodica proiezione in figuris et habet in se humidum radicale
 la nostra sapienza tollera tutte le guerre
 tollera la peste mansueta delle discipline
 perché il tempo azzanna la pagina di fronte al complice sublime
 disastroso oggetto mentale

Mettendo insieme questi versi si può constatare l'uso abbondante di alcune parole: «morale», «apparente» e «radicale» si possono leggere sia in italiano sia in francese /morale/-/moRal/, /apparente/-/apaRât/, /radikale/-/

²² Rispettivamente: *Laszo Varga 8* (v. 14), *Laszo Varga 11* (vv. 9, 13, 21, 30), *Laszo Varga 19* (vv. 1, 11), *Laszo Varga 21* (v. 8), *Laszo Varga 2* (vv. 1-2), *Laszo Varga 3* (v. 19), *Laszo Varga 4* (v. 2), *Laszo Varga 5* (v. 14).

Radikal/. Poi, «mentale», /mentale/-/ mātāl/, «guerre» /gwerre/-/gɛR/, «discipline» /difipline/-/disiplin/, «tu» /tu/-/ty/, «mature» /mature/-/matyR/, «gratuite» /gratuite/-/gRatujit/ e infine «complice sublime» /kompliʃe sublime/-/kōplis syblim/.²³ Inoltre, la loro posizione sistematica alla fine della linea crea un'allusione con la rima, spazio dedicato alla risonanza fonica nella poesia tradizionale. Sanguineti stilizza ironicamente l'arbitrario delle lingue, in particolare tra l'italiano e il francese. Questa sua tecnica, la spiegò alle fine degli anni Novanta:

non vedere un corpo e sapere che c'è, ecco, e dai discorsi immaginare tutte le cose che eventualmente fanno, e percepirle per quel tanto che si percepisce attraverso il detto, il rumore, [...], etc., diventa una cosa enorme. Per capire cos'è un corpo bisogna non vederlo ma avere tutti i referenti utili per poterlo, non solo costruire, ma proprio percepire nella sua tangibilità.²⁴

La lettura ad alta voce delle parole omografe fa emergere una tessitura supplementare sulla materia verbale ma non si vede, è come se fosse al buio.

L'incidenza maggiore dell'uso delle parole omografe si avverte sulla metrica e sul ritmo poiché la differenza delle posizioni toniche e sillabiche crea un'ambiguità e uno slittamento metrico. Il verso 2 in *Laborintus 13* «disastroso oggetto mentale» corrisponde a un novenario pascoliano (3-5-8) ma viene frantumato con la parola omografa «mentale» perché si può leggere sia in italiano che in francese. Fin dalle primissime stesure, Sanguineti considerò che la novità poetica risiedeva nella potenza delle parole, non nella ricerca di nuovi schemi o ritmi metrici. Ciò spiega perché in *Laborintus 6*, il sintagma «parlò di cadaveri di vecchie» spari:

e disinganno ma vie c'est moi e un'altra volta le donne stanno ad ascoltare
parlò di cadaveri di vecchie
Laszo Varga come complicazione

e disinganno ma vie c'est moi e un'altra volta
(le donne stanno ad ascoltare)

²³ Questa polifonia è chiaramente indicata in *Laszo Varga 4* (v. 6) con la parola «polifonica».

²⁴ Edoardo Sanguineti: *il principio del montaggio*, in *Scrittori a confronto. Incontri 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.

Laszo Varga (egli scrisse) come complicazione

L'accentuazione tonica «parlò di *cadaveri di vecchie*» (2-5-9) non corrisponde ad un decasillabo tradizionale perché è frutto di sperimentazioni metriche.²⁵ In *Laborintus*, i due sintagmi tra parentesi introducono una riflessione sulla metrica italiana: corrispondono a un novenario piano «*le donne stanno ad ascoltare*» (2-4-8) e a un quadrisillabo piano «*egli scrisse*» (1-3). La terza persona singolare «parlò» fu sostituita con «(egli scrisse)» e l'associazione grammaticale tra «le donne» e «le vecchie» fu cancellata.

Per entrare nel laboratorio ancora più intimo della scrittura sanguineta, e verificare come la dimensione endolinguistica della parola italiana viene anch'essa stilizzata, osserviamo ora alcune linee per scoprire che cambiando linea, cambiano le associazioni di parole per farne nascere altre. In *Laszo Varga 8* e *Laborintus 4* il sintagma «terra dell'intelletto pratico» venne associato con «fatalmente abortivo» perché scritto sulla stessa linea 21:

terra dell'intelletto pratico fatalmente abortivo

terra dell'intelletto pratico
fatalmente abortivo

Cambiando linea, si crea una dissociazione grammaticale: gli aggettivi qualificativi «pratico» e «abortivo» si staccano dall'«intelletto». Staccato, e messo in evidenza alla fine della linea, «pratico» potrebbe essere interpretato in quanto verbo alla prima persona singolare del presente dell'indicativo (della terra l'intelletto *io* pratico) ed opposto al verbo «abortivo» all'imperfetto alla fine della linea seguente. L'*io* lirico spunta laddove non ce l'aspettiamo grazie al procedimento del travestimento.

È interessante notare come alcune modifiche introdotte tra *Laszo Varga* e *Laborintus* rivelino degli accorgimenti autoriali non soltanto sulla tecnica poetica ma soprattutto sul tema fondamentale del lirismo. Osservando il confronto tra *Laszo Varga 11* e *Laborintus 6*, vediamo l'autore cancellare definitivamente alcune parole:

²⁵ Per esempio, il verso 14 «sentire con *triste meraviglia*» (decasillabo 2-5-9) in *Meriggia pallido e assorto*, di Eugenio Montale, *Ossi di seppia*, Piero Gobetti Editore, Torino 1925, p. 30. Ringrazio Francesco Kerbaker (Libreria antiquaria Pontremoli, Milano) per l'indicazione della pagina di questa rarissima edizione.

l'intelletto quelli si guarda
 gli Androseleniti e follicolo attualmente vaporante the exudation in orbe lunae
 nelle braccia della terra scusatemi vulva essenze radicali
 est porta Inferi peso gravitazione ma esistenza come complicazione
 chiaro odore di funghi e di radici estensione ancora scusatemi quindi tu

l'intelletto si guarda
 e follicolo attualmente vaporante the exudation in orbe lunae
 nelle braccia della terra! vulva essenze radicali
 est porta Inferni peso gravitazione ma esistenza come complicazione
 chiaro odore di funghi e di radici estensione ancora quindi tu

In *Laborintus* 6 sparirono il deittico plurale «quelli» (v. 7) ed il sintagma nominativo «gli Androseleniti» (v. 8).²⁶ La parola «scusatemi» (v. 9) venne sostituita con un punto esclamativo (tradizionalmente utilizzato nell'espressione lirica), e, infine, «scusatemi» sparì al v. 11.²⁷ La scelta di cancellare il deittico «quelli» è molto importante perché avrebbe potuto creare un'interferenza con un altro deittico che è nascosto, ovvero travestito. In effetti, leggendo ad alta voce il deittico «quelli» potrebbe far risultare una sonorità molto vicina a «qui è lì», oppure «qui Ellie», rinviando indirettamente all'incipit di *Laszo Varga* divenuto poi *Laborintus* 10, che esordisce con «Ellie mia Ellie mia tesi sei la fine di uno svolgimento civile». Infatti, il nome «Ellie» può anche corrispondere al suono della terza persona del verbo essere seguita dal deittico dimostrativo «è lì». Sanguineti spiegò a Franco Vazzoler questa possibile soluzione:

il corpo immaginario è ancora più potente del corpo reale. La fantasmaticizzazione della presenza corporea può avere delle possibilità ancora più grandi, più scatenanti, perché in fondo è l'immagine mentale che è potente. Come

²⁶ Forse Sanguineti avrà pensato al termine «gli Androseleniti» tratto dal racconto firmato «Ultimo macchinista» (forse Enrico Cossovich) pubblicato nel periodico «Il Vapore», diffuso nel Regno delle Due Sicilie a metà del diciannovesimo secolo su cui scrivevano molti narratori di idee progressiste che poi avrebbero collaborato con «l'Indipendente» di Dumas padre. Il racconto descrive i moti che precedono l'11 febbraio 1848 come se avvenissero sulla luna: trattasi di satira, ma anche di un modo per tutelare un foglio che avrebbe dovuto solo offrire traduzioni di romanzi d'appendice francesi. Non abbiamo in ogni caso prove della conoscenza del testo da parte di Sanguineti, quindi potrebbe anche trattarsi di una neocostruzione del poeta.

²⁷ L'autore non vuole utilizzare, per il momento, la parola legata al pronome atono «mi». La riflessione sul pronome atono a partire dal 1952 è impressionante perché sarà una tecnica maggiore nel romanzo *Il giuoco dell'oca* cit.

dire? L'incarnazione è sempre insufficiente, per perfetta che sia, rispetto alle possibilità gestuali che un testo – un canovaccio, diciamo – può proporre. Direi che tra l'immagine del corpo e la presenza corporea sento in qualche modo [...] una sorta di *décalage*: l'attore reale è un'incarnazione eternamente insufficiente rispetto a quel corpo ideale, a quella voce ideale che si può giocare, anche a teatro, nel teatro della mente.²⁸

Il nome «Ellie» scritto sul foglio è un «corpo reale» ma la cui incarnazione è insufficiente: la gestualità sonora della parola diventa «corpo immaginario». Il nome della compagna di scuola di Sanguineti che gli mandava cartoline²⁹ si presta benissimo alla tecnica del travestimento. Ecco perché fu l'incipit di *Lazso Varga*. Tuttavia, c'era il rischio che fosse scambiata per la sua musa. Il testo fu collocato alla decima posizione in *Laborintus* perché il lettore possa prima di tutto scoprire la nuova tecnica di comunicazione fin dall'incipit di *Laborintus* «composte terre in strutturali complessioni sono Palus Putredinis»: il verbo essere al presente dell'indicativo, «sono», come si sa, corrisponde sia alla prima persona singolare che alla terza persona plurale; come la parola latina, «Palus», può essere analizzata sia al singolare, che al plurale.

Fin dal 1951, Sanguineti cerca di stimolare l'immaginazione del lettore, il quale potrebbe davvero perdersi nel labirinto di referenti creato dall'autore. Ma, inseguendo, come un filo di Arianna, le diverse dimensioni del linguaggio, la pluralità delle immagini e dei suoni delle parole, fino alla pluralità di cadenze prosodiche, il lettore può finalmente avventurarsi nella costruzione del labirinto poetico per andare alla ricerca ludica dell'io lirico proiettato sulla materia verbale. La lettura, e quindi l'interpretazione, diventa così un'operazione di *stravestimento*.

²⁸ F. VAZZOLER, *La scena, il corpo, il travestimento*, in E. SANGUINETI, *Per musica cit.*, pp. 187-211.

²⁹ E. RISSO, *'Laborintus' di Edoardo Sanguineti cit.*, pp. 7, 37-38, 344-345.

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.