

# SINESTESIE ONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIV, n. 47, 2025

RUBRICA CENTRO STUDI INTERUNIVERSITARIO «EDOARDO SANGUINETI»

## *Sanguineti, Dante e il Medioevo, la costruzione intertestuale: da 'Capriccio italiano' a 'Laborintus II', da 'Laborintus' a 'Capriccio italiano'*

*Sanguineti, Dante and the Middle Ages, the intertextual construction: from 'Capriccio italiano' to 'Laborintus II', from 'Laborintus' to 'Capriccio italiano'*

ERMINIO RISSO

### ABSTRACT

Attraverso un'analisi dei "materiali verbali" utilizzati e circolanti tra la poesia, il teatro e la narrativa di Sanguineti, e precisamente all'interno di *Laborintus*, *Passaggio*, *Laborintus II* e *Capriccio italiano*, il contributo cerca di far emergere, privilegiando alcune trame dantesche e medievali, la rilevanza della «tecnica per episodi» e della dimensione intertestuale nella costruzione testuale. È ciò che permette di produrre una serie di allusioni che diventano un asse portante della strategia della citazione sanguinetiana. Si arriva così alla centralità del montaggio, il cui esito finale è il mosaico definitivo di tessere mostrato nella sua dimensione di work in progress, di cui si riconoscono alcune fasi in un decennio cruciale della produzione di Sanguineti.

PAROLE CHIAVE: *Edoardo Sanguineti, poesia contemporanea, teatro, narrativa, Laborintus, Capriccio italiano, Passaggio, Laborintus II, intertestualità, citazione, montaggio.*

Though an analysis of the "materiali verbali" employed and circulating across Sanguineti's poetry, theatre, and narrative — specifically in *Laborintus*, *Passaggio*, *Laborintus II*, and *Capriccio Italiano* — this study aims to foreground, with particular attention to certain Dantean and medieval threads, the significance of the "tecnica per episodi" and the intertextual dimension in the construction of his texts. This approach allows for the generation of a network of allusions that serve as a structural axis of Sanguineti's citation strategy. Central to this process is the role of montage, whose results a mosaic of textual fragments presented in its dynamic, work-in-progress dimension. Several stages of this process can be identified within a crucial decade of Sanguineti's creative production.

KEYWORDS: *Edoardo Sanguineti, contemporary poetry, theater, narrative, Laborintus, Capriccio italiano, Passaggio, Laborintus II, intertextuality, quotation, editing.*

---

## AUTORE

Erminio Riso (1967), consulente editoriale e insegnante, attualmente assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi di Torino nell'ambito del progetto PRIN "Dante nella contemporaneità. Le riscritture teatrali". Condiregge la collana "Costellazione Sanguineti: i materiali verbali". Si occupa di letteratura dall'Ottocento alla contemporaneità. Per Feltrinelli ha curato, tra le opere di Sanguineti, *Il chierico organico* (2000), *Ideologia e linguaggio* (2001), *Mikrokosmos* (2004, nuova edizione 2021), *Cultura e realtà* (2010), nonché le prefazioni alle nuove edizioni di *Segnalibro* (2021), *Il gatto lupesco* (2021), *Capriccio italiano* (2021), *Il Giuoco dell'Oca* (2023) e *L'orologio astronomico* (2024). Fra le sue pubblicazioni più recenti, "Laborintus" di Edoardo Sanguineti. *Testo e commento* (Manni, 2006, nuova edizione 2020), *Edoardo Sanguineti alla Comune di Berlino* (Edizioni dell'Orso, 2023) e *Tracce di modernità* (Edizioni dell'Orso, 2024).

[erminio.risso@unito.it](mailto:erminio.risso@unito.it)

### 1. Tra un canto e l'altro, tra un capitolo e l'altro

In un'intervista del '63 – o forse, meglio, in un colloquio – con Valerio Riva e Nanni Balestrini, all'epoca entrambi editor Feltrinelli (rimasta inedita e ora pubblicata in appendice al carteggio tra Filippini e Sanguineti), Sanguineti dichiara, apertamente e a caldo, il debito contratto con Dante non solo per *Laborintus*, ma proprio e una volta di più nello scrivere il suo primo romanzo, segnatamente per la struttura narrativa, creando un legame solido tra la proposta interpretativa della *Commedia* "romanzesca" e la struttura di *Capriccio italiano*:

E poi c'è un punto, che io naturalmente allora non potevo vedere così bene come vedo adesso dopo il romanzo, ma in fondo la poetica del romanzo è molto più teorizzata nel saggio su Dante che in qualsiasi altra cosa, nel senso che proprio i rapporti costruttivi nella *Commedia*, la tecnica per episodi, in sostanza, e quel tanto che c'è... [...] In fondo la tesi su Dante dice in sostanza questo, che la *Divina Commedia* è un'opera narrativa e che appartiene a un tipo di tecnica narrativa nettamente medievale. Per dirla in termini che mi interessavano, non borghese, non romantica. Ora, a un certo punto il romanzo è un po' il tentativo di realizzare qualcosa di questo genere, cioè, un tipo di narritività... Spitzer diceva che è la tipica narrativa medievale per stazioni... questa specie di discontinuità e di mancanza di rapporti tonali fra i vari momenti del racconto e questa specie di vuoto aperto tra un capitolo e l'altro, o tra un canto e l'altro, e nello stesso tempo un grande calcolo di proporzioni retoriche, di rapporti retorici, ecc. era proprio quello che a me interessava in Dante [...]. Naturalmente adesso detto col senno di poi tutto questo ha un'aria molto organizzata, come se io avessi studiato Malebolge perché avevo in mente di scrivere *Capriccio italiano*... le cose invece procedono esattamente come nel romanzo, cioè a svolta un po' a sorpresa... [...] Oggi vedo molto meglio i nessi, naturalmente non potevo vederli prima.<sup>1</sup>

Insomma, Sanguineti dichiara che, in quel preciso momento, agli albori degli anni sessanta, raccontare vuol dire ripartire dagli insegnamenti di Dante, per giocarlo totalmente, anche alla luce degli esperimenti della nuova narrativa europea, contro l'idea del romanzo ben fatto di stampo ottocentesco, o, brevemente, contro la trama e i grandi personaggi nel senso manzoniano (per l'Italia) e balzachiano (per la Francia e l'Europa più in generale). Il suo però è un occhio attentissimo alle trasformazioni delle diverse strutture, al punto da poter dire che è presente una fase –

<sup>1</sup> E. SANGUINETI, E. FILIPPINI, *Cosa capita nel mondo. Carteggio (1967-1977)*, a cura di M. Fuchs, Mimesis, Milano 2018, pp. 214, 216. Sulla presenza di Dante nella prima fase della scrittura creativa di Sanguineti, vedere anche E. RISSO, 'Laborintus' di Edoardo Sanguineti tra viaggi danteschi e mito, in «Rivista di Letteratura Italiana», 1, XL, 2022, numero monografico *Dante nella poesia del Novecento e dei primi anni del nuovo millennio*, tomo II, a cura di D. Pirovano e C. Allasia, pp. 97-108.

anche eventualmente molto giovanile, quasi scolastica – di pieno assorbimento di questa tradizione che poi viene utilizzata in completo e perfetto rovesciamento, ovvero quello che si definisce, con termine tecnico, un attraversamento diacritico, che si materializza in una costruzione fondata appunto sulla “tecnica per episodi”, che nel momento in cui deve essere realizzata a livello scenico implicherà – come vedremo – anche il ricorrere a stazioni, luoghi deputati e *mansiones*.

Tali elementi, che caratterizzano, costituendone tasselli, la nostra analisi, emergono con una forza ancora maggiore se si guarda al lavoro svolto da Sanguineti molto in profondità per trasformare la sua tesi di laurea *Interpretazione di Malebolge* in volume – pubblicata da Olschki nel 1961 nella collana «Biblioteca di lettere italiane», diretta da Vittore Branca e Giovanni Getto, addirittura come primo volume, cioè quello inaugurale: Lorenzo Resio evidenzia come il lavoro si fosse concentrato su «un’operazione di rimontaggio del contenuto della tesi. Più che riprodurre fedelmente il testo oppure riscriverlo completamente, Sanguineti ha infatti preferito lavorare attraverso tagli, spostamenti e sostituzioni».<sup>2</sup>

## **2. Generi, modalità, scritture: la messa in scena della scrittura. Le stazioni di Passaggio**

I primissimi anni sessanta segnano gli esordi di Sanguineti sì nella narrativa, ma anche nella musica e nel teatro, e ci consegnano, per dirla in maniera un po’ brutale ma efficace, un Sanguineti oltre i versi e la critica, una sorta di artista multimediale. Potremmo persino azzardare e, forzando un po’ le cose, arrivare a dire che la sua risposta al rischio del silenzio delle avanguardie è cercare di muoversi, e a proprio agio, aprendo nuove vie di ricerca in tutti gli spazi della scrittura.

Sanguineti esordisce nel teatro con *K*, pubblicato per la prima volta su «il verri»,<sup>3</sup> e la cui prima rappresentazione è a Palermo nel 1963, nello spettacolo “Teatro Gruppo 63” per la regia di Luigi Gozzi.<sup>4</sup> Al debutto segue un immediato e innovativo lavoro di ricerca per la scena: *Passaggio* è l’opera successiva. Luciano Berio ha ricevuto dalla Scala la committenza per un’opera in un atto e chiede immediatamente un «libretto» a Sanguineti, che è «ai suoi occhi l’autore di *Laborintus* (1956) e *Opus metricum* (1960)»,<sup>5</sup> senza considerare che il 1961 è l’anno dell’antologia *I Novissimi*,

<sup>2</sup> L. RESIO, *Dante «compagno di strada». Edoardo Sanguineti e il «romanzo» della Commedia*, Edizioni dell’Orso, Alessandria 2021, p. 8.

<sup>3</sup> E. SANGUINETI, *K*, in «il verri», IV, 2, 1960 pp. 69-82, poi in ID., *K e altre cose*, All’insegna del pesce d’oro Scheiwiller, Milano 1962, pp. 9-24 e infine in ID., *Teatro*, Feltrinelli, Milano 1969, pp. 9-24.

<sup>4</sup> G. LO MONACO, *Dalla scrittura al gesto. Il Gruppo 63 e il teatro*, Prospero editore, Milano 2019, pp. 175-190; 259-297.

<sup>5</sup> E. SANGUINETI, *Da ‘Passaggio’ a ‘Laborintus II’*, in Luciano Berio. *Workwithinwork, coreografie William Forsythe, balletto di Francoforte. Passaggio. Laborintus II*, Teatro Carlo Felice, Genova 2001 (si tratta del libretto di sala), p. 45.

che apre la via alla nuova avanguardia in Italia. Diventa quindi quasi naturale per Berio rivolgersi al poeta genovese; «il melodramma per voce femminile, coro e orchestra» si trasforma – e la cosa non è secondaria – in «messa in scena»,<sup>6</sup> senza nessuna distinzione di ruoli tra autore del testo e autore della musica; siamo di fronte non a una semplice messa in musica delle parole ma a una più complessa messa in scena globale. Sanguineti scrive:

Si tratta di vocalità (e di strumentalità) corporea, e la corporeità vocale è iscritta in un sistema più vasto di significati corporei, nel lessico generale della gestualità. Nel momento stesso in cui, con la musica ex machina, a livello generativo come ricettivo, deperisce il significato dello strumento come strumento di un corpo, come protesi corporea se osiamo dire, e si rende sintetizzabile la voce stessa, una restituzione di senso non può che rivolgersi con forza a riportare, con l'esecuzione in genere, l'emissione vocale in particolare, alla sua dinamica base somatica, alla «scena». La riproducibilità sonora, anzi la producibilità, incide negativamente sopra la contingenza concreta dell'esecuzione, mette in oblio che la musica non è soltanto una realtà per l'orecchio, ma anche, assolutamente, per lo sguardo. Ora, l'atto di parola, in situazione, è prima di tutto gesto corporeo. E se la «scena» restituisce, come spazio del gesto sonoro, l'integrità del messaggio verbale, i suoi sensi plurali, sarà proprio la codificazione musicale quella che potrà fissare, storicamente, i parametri della scena verbale.<sup>7</sup>

Proprio *Passaggio* – come ho già osservato altrove –<sup>8</sup> esemplifica al meglio questa definizione, e su due piani, infatti da un lato rimanda alla sua dimensione drammatica e teatrale, dall'altro al suo essere strutturalmente parodia scenica di una forma rituale. In breve, la poesia viene a configurarsi come generatore di situazioni vocali. La protagonista «Lei», che contiene in sé progettualmente e programmaticamente tracce della Milena di Kafka e di Rosa Luxemburg, come forse di Molly Bloom, è un personaggio dotato degli attributi scenici tradizionali. Interagisce, però, con due cori, uno in orchestra e l'altro in platea, proiezioni a loro volta di aspetti costitutivi di «Lei», come della società o del pubblico, un pubblico socialmente e storicamente determinato; i due cori entrano comunque in scena nelle azioni ricoprendo ruoli diversi, complicando così continuamente la sequenza della storia, che è policentrica,

<sup>6</sup> Ivi, p. 46.

<sup>7</sup> E. SANGUINETI, *La messa in scena della parola*, in ID., *Ideologia e linguaggio*, nuova edizione ampliata, a cura di E. RISSO, Feltrinelli, Milano 2001, p.175.

<sup>8</sup> Vd. E. RISSO, *Tra 'Laborintus' e 'Passaggio' la figura femminile in Edoardo Sanguineti...*, in «Poetiche», 3, 2008, pp. 469-483.

con tre temi principali, l'onirico, il silenzio e la morte.<sup>9</sup> L'impianto strutturale di *Pas-saggio* si risolve in una serie di stazioni, di *mansiones*, che sono poi le diverse situazioni di una laica e profana Via Crucis, sottolineata scopertamente dall'origine biblica dei titoli delle sei stazioni.<sup>10</sup> «Lei», personaggio indeterminato dove però vengono cuciti insieme elementi di entrambe le fonti dichiarate, Milena e Rosa, oltre a molte altre tessere più nascoste o indefinite, viene perseguitata, imprigionata, torturata, venduta all'asta (con un gioco che pare il rovesciamento perfetto del catalogo del *Don Giovanni*),<sup>11</sup> e infine la troviamo sul proscenio, come se avesse appena terminato di recitare, in un atto straniante, che dichiara inequivocabilmente la finzionalità dell'azione musicale. Di conseguenza questa «Lei», che come Ellie e  $\lambda$  di *Laborintus* non si esaurisce e non si appiattisce sulle caratteristiche essenziali dei modelli, ma li integra e li traveste, assume il sembiante di una donna, che la mercificazione nel tardo capitalismo martirizza. Nel suo essere storicamente determinata, questa «Lei», quasi completamento di Ellie e  $\lambda$  nel suo essere nuova declinazione del femminile, non può essere ridotta al *topos* della vergine perseguitata (ma neppure a quello del vampiro o della donna fatale); siamo di fronte a un essere fisico, corporeo, che non prova nessun piacere per le violenze subite, anzi la donna martirizzata viene ridotta a merce tra le merci, a oggetto; la sequenza cattura-tortura-prigionia serve a espropriarla dell'umanità della quale, in quanto generatrice, è depositaria per eccellenza, e qui la sua stessa natura si fa storia: e, per essere chiari fino in fondo, si fa storia proprio nella sua irriducibile natura femminile del dare la vita, della procreazione, che può essere vissuta solo su un piano storico. Il personaggio «Lei» costituisce uno scarto, un netto mutamento di prospettiva, a tal punto da non poter trovare collocazione né tra le perfide sorelle né tra gli idoli di perversità, griglie alle quali si

<sup>9</sup> Vd. R. DALMONTE, N. LORENZINI, *Funzioni strutturali nel rapporto musica-poesia*, in ID., *Il gesto della forma*, Arcadia, Bologna-Milano 1981, pp. 15-17.

<sup>10</sup> Ivi, p. 16.

<sup>11</sup> W.A. MOZART, *Don Giovanni*, Atto I, scena V (a cantare è Leporello; il libretto è di Lorenzo Da Ponte). Sanguineti ha tradotto il *Don Giovanni* di Molière per il regista Marco Sciaccaluga e il Teatro di Genova. Su questa traduzione si veda C. ALLASIA, *Libertini di Francia all'ombra di Sade verso la modernità*, in «*Erratico insolente*». *Edoardo Sanguineti e la Francia*, numero speciale di «*Quaderni del 900*», 2023, a cura di F.R. Andreotti, A. Tosatti, I. Violante, pp. 79-88. Di *Don Giovanni* si dice che è «uno sposatore insaziabile. Signora, signorina, borghese, contadina, non c'è niente che è troppo caldo, o troppo freddo, per lui. E se ti dicessi il nome di tutte quelle che si è sposato, da tutte le parti, sarebbe un catalogo che ci faremo la notte, noi, qui», MOLIÈRE, *Don Giovanni*, traduzione di E. Sanguineti, il melangolo, Genova 2000, p. 59 (Atto primo, scena prima). *Don Giovanni* è anche uno dei «miti» ai quali si affida il giovane Sanguineti in *Composizione* (cfr. C. ALLASIA, «*Se indovino il mio destino*»: il laboratorio poetico di Sanguineti a Torino da 'Composizione' a 'Laborintus', in *Edoardo Sanguineti nella città «cruciverba»*, a cura di C. Allasia, D. Pirovano, L. Resio, E. Risso, C. Tavella, in «*Sinestesia*», XXXIII, 2025, Tomo I-atti, pp. 133-162). Per avere un'idea della complessità di alcuni temi si può leggere *Don Giovanni* in rapporto con Casanova, proprio all'interno delle strategie di Sanguineti, cfr. C. ALLASIA, «*Une idée heureuse vient sourire à son imagination charmée*»: nuovi elementi per la genesi di qualche lirica, in EAD. «*Giardini della zoologia verbale*». *Percorsi intermediali negli scritti inediti o dispersi e nelle schede lessicografiche di Edoardo Sanguineti*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2022, pp. 111-132.

affida Dijkstra<sup>12</sup> per incasellare la donna nell'immaginario artistico, filosofico, letterario e scientifico tra Otto e Novecento, poiché, superando i limiti del femminile, dell'essere tutte le femmine, diventa ognuno, noi tutti; *hic et nunc*, come scrive Eco, arriva, nella stazione conclusiva, la ricapitolazione in quanto «rivelazione del senso ultimo della vicenda: “questo è il nostro passaggio”».<sup>13</sup>

Mantenendo l'ottica privilegiata del femminile, è proprio la capacità di farsi carico di qualcosa di universalmente umano che porta il testo a sviluppare fino in fondo le sue implicazioni politiche, nell'accezione etimologica del termine; e forse Sanguineti non ha mai scritto un'opera teatrale su Rosa Luxemburg – desiderio che personalmente gli ho sentito dichiarare più volte –,<sup>14</sup> perché appunto tutto è già contenuto, per certi versi, in *Passaggio*. Non pare estranea allo sviluppo delle numerose figure femminili nelle opere di Sanguineti la consapevolezza di poter cantare e mettere in scena l'amore coniugale nei suoi aspetti corporei, fisici ed erotici, rompendo anche in questo caso la tradizione, per rivolgersi direttamente e scopertamente alla moglie. Alla fine del percorso scenico vediamo che la donna martirizzata possiede però la peculiarità di essere non passiva ma attiva, agisce, interagisce; proprio per questo suo atteggiamento si può quasi parlare di profemminismo, in quanto non siamo in presenza di una martire pronta a subire nel silenzio e nella sofferenza, ma di fronte a un atto forte di reazione dell'umano, declinato significativamente al femminile. «Lei» è un'eroina che apre veramente le porte della fine del secolo e del millennio, al di fuori e oltre ogni immaginario misogino dominante per secoli.<sup>15</sup>

Se guardando a «Lei» privilegiamo le parti che rimandano in maniera più o meno scoperta a Rosa,<sup>16</sup> vediamo che in queste presenze pare concentrarsi una doppia dimensione, in perfetto intreccio, di movimenti e di elementi, da un lato sentiamo ancora vivo il senso di fallimento della Repubblica dei consigli e quindi del suo progetto concreto di organizzazione sociale, dall'altro è lettura che deve trasformarsi immediatamente in una interpretazione utile a incidere, in profondo, sulla realtà, in

<sup>12</sup> Il riferimento è a B. DIJKSTRA, *Idoli di perversità*, Garzanti, Milano 1988 e ID., *Perfide sorelle*, Garzanti, Milano 1997.

<sup>13</sup> U. ECO, *Introduzione a 'Passaggio'*, in Luciano Berio. *Workwithinwork, coreografie William Forsythe, balletto di Francoforte. Passaggio. Laborintus II* cit., p. 58.

<sup>14</sup> Sanguineti considera Rosa Luxemburg la sua “eroina nella vita reale” come dichiara anche in *Risposte a un questionario*, in E. SANGUINETI, *Mikrokosmos. Poesie 1951-2004*, a cura di E. RISSO, Feltrinelli, Milano 2021 (2004<sup>1</sup>), p. 328.

<sup>15</sup> È interessante notare che «Lei» nasce proprio in concomitanza con la nascita e poi la diffusione di un pensiero femminista in Europa e in Italia, sull'onda di quello americano, naturalmente le pubblicazioni sono innumerevoli, in questo caso preciso ci sembra opportuno citare il contributo di una giovane studiosa, V. NIRI, *Con questo nemico ci facevamo l'amore. Autocoscienza e costruzione di nuove identità nel lungo Sessantotto italiano*, editpress, Firenze 2024.

<sup>16</sup> Per la presenza della figura di Rosa Luxemburg nelle scritture di Sanguineti, vedere E. RISSO, *Edoardo Sanguineti alla Comune di Berlino. Il mezzo violento della poesia, dalla guerra fredda agli anni duemila*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2023, pp. 45-46; 87-89; 95-97 e 188-190.

quegli anni sessanta, le cui trasformazioni in atto facevano sperare in radicali mutamenti delle strutture sociali, politiche ed economiche. Rosa è perciò un passato che non passa e non può passare, perché è appunto un passaggio, qualcosa da traguardare, infatti *Passaggio* non racconta una storia, bensì «espone dei fatti, dei “gesti” e delle idee che possono comporsi in storia probabile solo nella mente di chi ascolta e guarda».<sup>17</sup> Per coglierne la peculiarità e la forza ricorriamo sia a una veloce collazione con l'eroina (Justine) della *Passion selon Sade* di Bussotti, composta nel 1965, due anni dopo *Passaggio*, e ancora tutta giocata sulle ambivalenti passioni della persecuzione, della vittima e del carnefice, sia a una suggestione, che è anche uno sguardo sul futuro, e che ci fa apparentare «Lei» alla Grace protagonista di *Dogville* (2003) di Lars von Trier,<sup>18</sup> naturalmente con le cautele del caso. Infatti, in questo parallelismo la distanza è data anche dalla diversa prospettiva ideologico-creativa dei due autori: Sanguineti è un materialista storico, von Trier è un cattolico che, nel suo percorso, si rende conto – e lo trasmette al pubblico – di come non esista salvezza o possibilità di uscita da un universo totalizzante e concentrazionario – e questa è la grande tragedia su cui prende forma il suo discorso artistico. Ma in entrambi rintracciamo la capacità di guardare senza veli la realtà, creando eroine fuori dagli schemi, e permettendoci, con uno sguardo obliquo, di guardare a «Lei» attraverso Grace, non a caso una “grazia” gettata nella realtà, nel mondo, e per la precisione in un mondo dove pare non esserci via d'uscita dalla celebre dicotomia manzoniana per la quale «non resta che far torto, o patirlo».

Ma se concentriamo l'attenzione sull'impianto del racconto, strutturato su capitoli (e episodi), quasi secondo precise stazioni, che ritmano e scansionano la narrazione, dando vita a un andamento narrativo frammentario, con un occhio a Brecht e uno a Beckett, ci rendiamo conto che siamo di fronte a qualcosa di più di un'allusione o di una suggestione. Questa strategia di composizione accompagnerà Sanguineti nel tempo, come dimostra, per esempio, la *Commedia dell'Inferno* e la sua selezione di episodi.<sup>19</sup> Ma per il nostro discorso diventa ancora più decisivo *Pir meu cori alligrari, azione drammatica in due tempi* del luglio 1986, recuperata tra le carte del Fondo Eredi Sanguineti e pubblicata da Clara Allasia, la quale, come insegna del capitolo, usa un titolo che sottolinea proprio – «Eros [...] come feto e rampollo di occhi e di

---

<sup>17</sup> E. SANGUINETI, *Da 'Passaggio' a 'Laborintus II'* cit., p. 46.

<sup>18</sup> Avevo già sviluppato questo parallelo in E. RISSO, *Tra 'Laborintus' e 'Passaggio' la figura femminile in Edoardo Sanguineti...* cit., p. 483: Sanguineti, che aveva letto il contributo, era stato colpito favorevolmente dal legame tra «Lei» e Grace.

<sup>19</sup> E. SANGUINETI, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, a cura di N. Lorenzini, Carocci, Roma 2005, pp. 15-16, 98-100, 113-114 e 120-123: faccio riferimento all'introduzione di Federico Tiezzi, alla *Nota* di Sanguineti, già apparsi nella prima edizione del 1989 edita da Costa & Nolan, e alla *Nota al testo seguita da un Dialogo con l'Autore* di Niva Lorenzini, approntata per questa nuova edizione.

*cuore»: la poesia diventa teatro* – il lavoro per la trasformazione della poesia in teatro, e in un teatro per stazioni da attraversare. Infatti, Allasia descrive puntualmente così l'«azione drammatica» e gli assi della messa in scena:

*Pir meu cori alligrari*, datato “luglio 1986”, mutua il primo verso da una canzone di Stefano Protonotaro, uno dei pochi testi, insieme al frammento di canzone *Alegru, cori* di Enzo di Svevia, che qui chiude la rappresentazione fungendo da *Congedo*, giunto fino a noi nella originaria veste dialettale senza aver subito «la rielaborazione di copisti impegnati a travestire linguisticamente» gli originali «in un adattamento che fu gravido di conseguenze senza fine, nel linguaggio e nelle rime, per incominciare». Il testo viene presentato dallo stesso Sanguineti come un'«azione drammatica in due tempi» di «2 parti ciascuna», che andrebbero ambientate in «4 spazi contigui» in modo che «attori e pubblico abbiano [...] un “itinerario” da percorrere». Gli spazi, accuratamente descritti e corredati di puntuali indicazioni registiche, sono una fiera, un teatrino, una corte e un palco: lo spettatore dovrà percorrerli secondo una tempistica apparentemente “fortuita e irregolare”, “anche se dovrà essere, per contro, debitamente studiata prima”. A ogni luogo corrisponde un trattamento diverso dei materiali testuali utilizzati e, conseguentemente, un atteggiamento diverso del pubblico. *Lo stupor mundi* nelle intenzioni di Sanguineti è interpretato da Albertazzi che «riserverà a sé, con testi di Federico, le poesie di Giacomo da Lentini; inoltre, interverrà nel “teatrino”». <sup>20</sup>

Anche alla luce di quest'opera, possiamo affermare che il narrare *autre* di Sanguineti trova nella «tecnica per episodi» una pietra angolare.

### **3. Da *Laborintus* a *Laborintus II*: «di te ho anche detto perfectiones intelligibiles»**

*Passaggio* non è che il *debut*, infatti la collaborazione con Berio prosegue, quasi senza soluzione di continuità, con *Esposizione*,

che andrà in scena, precisamente al festival di Venezia, nello stesso 1963 di *Passaggio*. [...] Intervengono, accogliendo in una 'Esposizione universale' (fu il titolo primitivo, in omaggio a Benjamin), figurativamente, 'tutto tutto tutto', lunghi inventari dedotti dalle *Etymologiae* di Isidoro, reparto genealogie, in latino [...] Quell'idea di un inventario globale, nato da una catalogazione potenzialmente infinita delle infinite realtà universali, fatte merci e macerie, relitti e rifiuti, prodotti e

<sup>20</sup> C. ALLASIA, «*Eros [...] come feto e rampollo di occhi e di cuore*»: *la poesia diventa teatro*, in EAD. «*Giardini della zoologia verbale*». *Percorsi intermediali negli scritti inediti o dispersi e nelle schede lessicografiche di Edoardo Sanguineti* cit., p. 179, ed E. SANGUINETI, *Pir meu cori alligrari, azione drammatica in due tempi*, in *ivi*, pp. 197-258.

rovine, sarà radicalmente riciclata, testo e musica, quando *Esposizione* sarà abbandonata, dopo l'esecuzione veneziana, per una metamorfosi definitiva in *Laborintus II*.<sup>21</sup>

Il 1963 è l'anno di *Passaggio* e di *Esposizione*, del Gruppo 63 e del romanzo *Capriccio italiano*; il '64 della terza raccolta di poesie, *Purgatorio de l'Inferno*, del quale Sanguineti prenderà i versi della sez. 17 per la conclusione di *Laborintus II*: da chiusa a chiusa, da *explicit* a *explicit*. La trasformazione di *Esposizione* in *Laborintus II* si compie totalmente nel 1965, grazie alla committenza dell'O.R.T.F. per una "Journée Dante", in occasione del centenario dantesco (700 anni dalla nascita): un Oratorio radiofonico, per voci (3 voci femminili e voce recitante – che sarà la voce dello stesso Sanguineti nel nastro della prima registrazione e poi ancora nell'edizione discografica), strumenti e nastro magnetico; Berio pensa comunque immediatamente alla possibilità di tradurre *Laborintus II* in forma scenica e spettacolare. Il titolo scelto serve anche a mettere subito in evidenza come *Laborintus II* sia progettato come «seconda parte di un dittico ideale, in cui il *Laborintus* verbale eponimo del '56 costituirebbe l'ideale prima parte, per un ideale ascoltatore o spettatore che acceda alla composizione, in concerto o in teatro, dopo aver attraversato l'esperienza di lettura del [suo] libro poetico». <sup>22</sup> è chiaramente un rapporto privilegiato, dove passano immediatamente serie di materiali, ma non solo.

*Laborintus II*, prima di tutto, prevede, nel rapporto musica-poesia, una modalità di scambio tra sistemi semiotici diversi, con un gioco di intrecci tra linguaggi: selezione e segmentazione dirigono l'opera dove innumerevoli, perché ricercati, sono i rapporti di tensione, che oltretutto costituiscono i fondamenti del processo di scardinamento del sistema espressivo, e la cosa vale sia per Berio sia per Sanguineti. Ogni idea pacificata di *continuum* salta nella musica come nei versi, nei temi come nell'organizzazione drammaturgica. Infatti, è sempre necessario ricordare che siamo di fronte a teatro musicale, la qual cosa contribuisce a dirigere la selezione ma implica un gioco sul tempo tra dilatazione e condensazione.

*Laborintus II* attinge a piene mani da materiali danteschi: dalla *Vita Nova* alla *Commedia*, dal *Convivio* alla *Monarchia* e alle *Epistole*, ma su questo tessuto, su questo intreccio di fili danteschi, si inseriscono Isidoro di Siviglia e Eliot e Pound; è una composizione dove i materiali vengono selezionati e assemblati, combinati e trasformati in funzione di un catalogo, che ora esamineremo in alcune peculiarità e in alcuni significati. Per fare questa operazione privilegeremo il rapporto con il *Laborintus* poema, che non solo è il primo momento, ma per certi versi è l'avantesto e per altri è il nucleo di materiali che subisce il processo di drammatizzazione. Esso funziona,

---

<sup>21</sup> E. SANGUINETI, *Da 'Passaggio' a 'Laborintus II'* cit., pp. 49-50.

<sup>22</sup> Ivi, p. 50.

all'interno di un gioco di intertestualità interna, analogamente all'*Orlando furioso* rispetto alla versione Sanguineti/Ronconi.

Provengono dalla sez. 21 di *Laborintus* «dans le labyrinthe», «nous retournâmes au labyrinthe» e sono citazioni di secondo livello perché prelievi dalla *Terza Conversazione del Conte di Gabalis* dell'abate Montfaucon de Villars.<sup>23</sup> Questa sorta di *oratio obliqua*, che si fonda su un gioco di rimandi, ci parla del labirinto come immagine del mondo e strada verso la conoscenza:<sup>24</sup> la struttura del labirinto permetterà di svelare aspetti della palude, nella quale i personaggi si muovono, e quindi, per forza dell'immaginazione e della trasfigurazione, della realtà effettuale.

I cataloghi introdotti da «tutto tutto tutto» rimandano a un quaderno d'infanzia di Sanguineti stesso, intitolato appunto *Tutto*, dove egli esprimeva l'aspirazione alla completa catalogazione della varietà e molteplicità del mondo. Dopo i versi «alla luna / al rame / alla polvere», arriviamo in una porzione del testo, per la precisione nove versi, che provengono dalla sez. 10 (vv. 25-33); in *Laborintus* inizia qui il processo di decomposizione e disgregazione di Ellie, all'interno però di un continuo ciclo di nascita/morte/rinascita. Il procedimento fotografa fedelmente il processo alchemico di formazione e rinnovamento, secondo il perfetto parallelismo pratico-materiale e psichico: è il modo per sottolineare, in concreto, come qualunque operazione cognitiva prenda forma nella realtà e con essa debba misurarsi. Ogni porzione del testo, ma oseremmo dire perfino ogni sintagma e quindi tutto il materiale verbale, possiede una forte connotazione dialettica e ambivalente, per esempio «ah per te ho inventato il rame e la polvere» non rimanda solamente, e quasi automaticamente, al citatissimo Jung di *Psicologia e alchimia*, ma concettualmente fa rientrare in gioco anche *l'Eliogabalo o l'anarchico incoronato* di Antonin Artaud,<sup>25</sup> creando un ardito mosaico di tessere.

L'attenzione alle proprietà di Ellie (e alla presenza della sez. 10) prosegue, con i riferimenti prima alle iniziali del suo vero nome (erre e ci) e poi all'intelligenza angelica come perfezione intelligibile. Le *perfectiones intelligibiles* provengono da più luoghi di San Tommaso d'Aquino; nella *Summa Theologica*, ad esempio, indicano una proprietà dell'intelligenza angelica, in quanto qualità non presente in natura ma proveniente direttamente da Dio.<sup>26</sup>

Il lacerto «novimus enim tenebras aquas ventos fumum» è prelevato invece dal cap. 31 della *Contra epistolam Manichaei quam vocant fundamenti liber unus* di

<sup>23</sup> E. RISSO, 'Laborintus' di Edoardo Sanguineti. Testo e commento, nuova edizione, Manni, Lecce 2020, pp. 273-280.

<sup>24</sup> Cfr. ID., *Labirinti astrologici di spazio e tempo: l'orologio astronomico e il tempo dell'apocalisse*. Da 'Laborintus' a 'L'orologio astronomico', in *Edoardo Sanguineti nella città «cruciverba»* cit., pp. 227-274.

<sup>25</sup> Per la presenza di Artaud vedere ID., 'Laborintus' di Edoardo Sanguineti. Testo e commento cit., p. 275.

<sup>26</sup> Vd. *ivi*, pp. 273-280.

Sant'Agostino (*Contro la lettera di Mani detta del Fondamento*).<sup>27</sup> In questo passo, il Padre della Chiesa considera creazione divina quella natura che per i manichei è creazione infernale. Una suggestione dantesca non esplicitata pare essere presente in questi versi, nei quali la condizione dell'abitante del mondo come Palus è simile a quella del condannato infernale: come Farinata e Cavalcante, vede passato e futuro ma gli è vietata la conoscenza del presente in atto. Il prestito dalla sez. 10, per la precisione l'ultimo verso, che chiude il percorso di palingenesi di Ellie, mette l'accento su un desiderio che eccede, senza limiti. Su queste parole termina una sezione caratterizzata da un'operazione che vede trasportati su un piano laico e di prassi storica, o eventualmente di descrizione onirica, i codici religiosi della teologia patristica e scolastica.

Nel nuovo contesto, le qualità di Ellie contribuiscono all'elaborazione di un determinato concetto di femminile, anche questo in lotta con la forza della mercificazione e della manipolazione – e questi temi, insieme ad altri, come quello dell'usura, affollano il testo: la dialettica del corpo e dell'intelletto, quella del desiderio e dei bisogni, sono tratti costitutivi di *Laborintus* e, naturalmente con qualche differenza – un decennio (e che decennio!) non è passato invano –, di *Laborintus II*.

Il discorso riprende con Dante, Pound, Isidoro di Siviglia, e con varie presenze bibliche; a conclusione di un altro catalogo «tutto tutto tutto» troviamo «alle composte terre in strutturali complessioni / che sono Palus Putredinis al Mare Humorum». Ritroviamo così il primo verso della sez. 1 di *Laborintus*,<sup>28</sup> cioè dell'*incipit* dell'intero poemetto, con due varianti, perché *Laborintus* 1 recita «composte terre in strutturali complessioni sono Palus Putredinis»; Sanguineti mantiene il significato originario: «composte terre» tiene insieme un riferimento alla prima materia, in termini alchemici, ma etimologicamente pure il mettere insieme e mescolare diverse componenti, anche eterogenee.<sup>29</sup> «Strutturali complessioni» precisa la costituzione e la struttura di questa materia. Palus Putredinis – e ci siamo già ritornati più volte – è uno specifico luogo della geografia lunare, che viene a rappresentare, in modo compiuto, in *Laborintus*, un mondo post-atomico, è così l'immagine riuscita di una tragica distopia autodistruttiva, mantenendo qualche riferimento alla *nigredo*, cioè allo stato iniziale del caos o della massa confusa nell'universo alchemico. Il labirinto è contemporaneamente mondo e mappa di processi di formazione e distruzione che attraversano la realtà effettuale nella sua dimensione di materia. San-

---

<sup>27</sup> Si cita dall'edizione telematica dell'*Opera Omnia* di Sant'Agostino, S. AGOSTINO, *Polemica contro i manichei*, vol. 13/2, Città Nuova Editrice, Roma 1982, edizione digitale 2003.

<sup>28</sup> Per una lettura esaustiva di questa sezione, vd. E. RISSO, '*Laborintus*' di Edoardo Sanguineti. *Testo e commento* cit., pp. 85-93.

<sup>29</sup> Ivi, pp. 90-91.

guineti gioca con queste presenze di secondo livello, che creano punti ipersignificativi di tensione, poiché sono inseriti in complesse dinamiche intertestuali, come vedremo. A questo punto, il filo della strategica presenza di *Laborintus*, nel nuovo montaggio, si riannoda con il Mare Humorum, altro luogo della luna secondo la nomenclatura del Riccioli, e presente però nella sez. 2 di *Laborintus*,<sup>30</sup> dalla quale proviene anche «di fronte» (vv. 5-8), «di fronte a lunghi funghi fumosi». Se «organico sepolcro» tiene insieme la necessità di una definizione complessa dell'uomo e del suo ciclo vitale, con quella di declinare il linguaggio alla maniera di Artaud, «complicato per godere» esprime il rapporto profondo tra la complicazione come passaggio inevitabile per accedere alla comprensione del reale e la pienezza delle attività pratiche e vitali dell'essere umano. «Fluida intromissione» è il coito nel suo aspetto di necessaria penetrazione, rappresentata dall'incontro degli umori del corpo, mentre «grammatica speculativa e simbolizzato in cifre» sottolinea la geometrizzazione e scientificità, azione algebrica del reale, ma il cui esito è oggi ambiguo, infatti alla conoscenza segue il preparare il mondo allo sfruttamento da parte della tecnologia. In Sanguineti, in una perfetta armonia delle dissonanze, la coscienza della crisi del linguaggio acquista le forme di critica della crisi del linguaggio. La ricomposizione di versi di *Laborintus*, in nuova veste, con le citazioni che sono vere presenze attive, ci mette ora «di fronte a lunghi funghi fumosi», risultato estremo del mondo in preda alla tecnologia: il rimando iconografico è al Baj pre-figurativo del periodo nucleare, al quale Sanguineti aveva chiesto collaborazione anche per alcuni elementi scenici di *Passaggio*: anche in Baj il centro è la forma che nasce dal caos, diventa putrefazione e morte, per ricominciare, poi, in una informe palude che a sua volta è generatrice.<sup>31</sup> Ma Baj non è il solo artista di riferimento, perché l'attenzione si rivolge a tutto il gruppo dei Nuclearisti, tra milanesi e napoletani. Per la precisione, il Movimento Nucleare organizza la prima mostra nel novembre '51 e *Prefigurazione*, che è l'esposizione centrale e decisiva per gli esiti del movimento, è del '53.

#### **4. Vivere, scrivere e morire sotto la minaccia dei «funghi fumosi»: turbamento dell'identità**

Nel suo *Art Nucléaire*, Tristan Savage, *nom de plume* di Arturo Schwarz, si avvale della collaborazione di Sanguineti per un'accurata revisione formale e stilistica della versione italiana; e qui troviamo questo passaggio estremamente chiarificatore:

<sup>30</sup> Per la sezione 2 vedere ivi, pp. 94-100.

<sup>31</sup> Vedere. E. BAJ, *I libri di Baj*, Electa, Milano 1990, p. 13 e ID., *Automitobiografia*, Rizzoli, Milano 1983, dove troviamo a p. 173: «Nel '53 organizzai varie mostre del Movimento Nucleare a Milano, a Torino, a Bruxelles e tenni una mostra con Lucio Fontana a Como. Quella più importante fu "Prefigurazione"».

Il Nuclearismo fu, in effetti, un abilissimo agente disgregatore di ogni luogo comune, di ogni ipocrisia retorica, di ogni consumata convenzione estetica. Il processo di disgregazione ha operato sugli elementi primi della creazione artistica, ha investito direttamente e messo in causa le nozioni e le realtà concrete della forma e del colore, della creazione e della materia, dell'invenzione e dello stile. Finalmente, il Nuclearismo ha messo in crisi quello che si è dimostrato il più pericoloso mito pittorico degli ultimi anni, l'astrattismo, un astrattismo che veniva polemicamente negato nell'atto stesso in cui il nuovo movimento eleggeva il proprio nome combattivo. Nei funghi atomici, nelle radiazioni e nelle onde magnetiche, il Nuclearismo aveva trovato la via di una nuova relazione con il reale, una nuova via per "figurare un invisibile" che si dimostrava come terribilmente vero, come paurosamente certo: era la via, come si è bene ormai dimostrato, per spazzar via, con un gesto solo, tutti gli equivoci accademici legati alle nozioni correnti di astrattismo e di realismo.<sup>32</sup>

Sanguineti fa opportunamente riferimento ad *Art Nucléaire* nel suo *Per una nuova figurazione*, apparso originariamente su «il verri», n. 12, 1963,<sup>33</sup> dove troviamo parole che potrebbero essere issate, con buon anticipo sui tempi e buona pace del 'revisore' Sanguineti, a simbolo delle neo-avanguardie artistiche e letterarie del secondo Novecento; infatti, in riferimento a Baj, leggiamo che

Nel primo Baj polimaterico il colore interviene come un «trucco» che serve a impiestrare il volto del personaggio-attore, ne rifinisce e ne esaspera i tratti, correggendo i toni, accentuando determinati particolari (occhi, naso, bocca), come la mascheratura clamorosa e ostentata di un *clown*. Si è tentati di affermare che il polimaterismo è, al limite, in Baj, un'arte di pura e semplice mascheratura: l'arte di «travestire» un quadro.<sup>34</sup>

E travestire non solo il quadro ma il testo è operazione centrale di Sanguineti e delle neo-avanguardie, ed è operazione da tenere sicuramente a mente per la nostra indagine.

Il timore dell'autodistruzione atomica produce una serie di manifestazioni nello spazio dell'immaginario, manifestazioni che a loro volta intervengono sulla natura stessa della paura contribuendo a farla mutare nel tempo. E l'immagine di una terra

---

<sup>32</sup> TRISTAN SAUVAGE, *Art Nucléaire*, Editions Vilo, Paris 1962, p. 198. Il libro, che presenta tre colonne di testo a fronte in tre lingue, italiano, inglese e francese, è coedito da Galerie Schwarz di Milano, Eric Diefenbronner di Stoccolma e Marcello Maestro di New York.

<sup>33</sup> Ora in E. SANGUINETI, *Cultura e realtà*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2010, p. 217.

<sup>34</sup> TRISTAN SAUVAGE, *Art Nucléaire* cit., p. 84.

distrutta prosegue, in un gioco che pare legare indissolubilmente era atomica e labirinto, dei quali *Laborintus* costituisce la piena espressione:<sup>35</sup> troviamo, sempre in *Laborintus II*, «Valles Mortis», un altro luogo lunare, che qui dopo i funghi, che paiono proprio quelli di Hiroshima e di Nagasaki, non è altro che il paesaggio della distruzione, costruito sui detriti e sui relitti.

«Totius orbis thensaurus» è prelevato dalla sez. 12 di *Laborintus*,<sup>36</sup> dove continua la definizione e la trasformazione di Ellie, e dove al v. 2 è presente non a caso «concetto di concetto», che va legato al «perfectiones intellegibiles» della sez. 10, quindi, in *Laborintus*, Ellie si fa contenitore mnemonico di tutti i tesori del mondo. Il prestito linguistico latino appartiene alla favola di Amore e Psiche del libro V, 2 delle *Metamorfosi* di Apuleio:<sup>37</sup> «totius orbis thensaurus» significa «accolta dei tesori del mondo intero».<sup>38</sup> Nel contesto sanguinetiano, i tesori indicano il piano della profondità dell'anima e dell'intelletto, dove avvengono le trasformazioni: l'autore gioca così, in maniera allusiva, sfruttando segni e segnali propri del testo stesso, con i riti di Iside e i misteri attraverso i quali c'è la purificazione dell'anima degli iniziandi. Cicli della luna e rinnovamento, anche come elementi concreti della storia, continuano quasi senza soluzione di continuità a entrare in gioco attraverso diverse presenze e strategie. In *Laborintus II* le dinamiche della realtà, però, si complicano perché, tra gli anni cinquanta e sessanta del secolo scorso, c'è stato un importante salto di trasformazione.

«alfabeto vegetale» arriva dal v. 19 della sez. 9:<sup>39</sup> qui Ellie è alfabeto, segno linguistico, ideogramma, linguaggio, scrittura – mezzo di conoscenza e interpretazione –, però vegetale, ma un vegetale particolare, che possiede qualcosa di umano e carnale. Qui il femminile è davvero insieme di tutti i tesori del mondo, dei quali i più preziosi sono le parole e il linguaggio. Nel nuovo contesto il «di fronte a te», ripetuto con forza anaforica, sembra quasi far transitare il discorso da Ellie a λ, almeno per noi che leggiamo *Laborintus II* alla luce di *Laborintus*: nella prospettiva scelta, queste presenze servono a complicare il discorso sul femminile, che si muove con la disinvoltura dell'opera creativa nell'ampio spettro, che va dalla grande madre all'idea di donna, persino nella sua dimensione di rappresentazione dell'immaginazione, con-

<sup>35</sup> E. RISSO, *Labirinti astrologici di spazio e tempo: l'orologio astronomico e il tempo dell'apocalisse. Da 'Laborintus' a 'L'orologio astronomico'* cit., pp. 227-274.

<sup>36</sup> E. RISSO, *'Laborintus' di Edoardo Sanguineti. Testo e commento* cit., pp. 184-192.

<sup>37</sup> APULEIO, *Le metamorfosi o l'asino d'oro*, Rizzoli, Milano 1981, p. 282.

<sup>38</sup> Ivi, pp. 282-283: «Sed praeter ceteram tantarum divitiarum admirationem hoc erat praecipue mirificum, quod nullo vinculo nullo claustro nullo custode totius orbis thensaurus ille muniebatur» (“Ma, dopo l'ammirazione destata da queste immense ricchezze, causa di ancor maggiore stupore era il fatto che quell'accolta dei tesori del mondo intero non era difesa né da catene né da porte né da custodi”).

<sup>39</sup> E. RISSO, *'Laborintus' di Edoardo Sanguineti. Testo e commento* cit., pp. 160-168.

tenuta nella *Vita Nova*, riletta da Sanguineti con estrema attenzione e tensione compositiva. E che questa sia la via giusta lo si comprende dalla scelta della chiusa di *Laborintus II*: «ma seguimi, ormai: ma vedi il fango che ci sta alle spalle, / e il sole in mezzo agli alberi, e i bambini che dormono: / i bambini / che sognano che parlano, sognando; ma i bambini, li vedi, così inquieti; / dormendo, i bambini; sognando, adesso:». Si tratta del prelievo dell'*explicit* della sez. 17 e cioè la chiusa sia di *Purgatorio de l'Inferno* sia di *Triperuno*, la raccolta di raccolte del '64, naturalmente senza le parentesi (che non si 'vedono' quando il testo è recitato). Ma la questione si complica ulteriormente, poiché nasce un gioco di circolarità tra le poesie e il romanzo *Capriccio italiano*, non limitato a rimandi interni, ma esteso a pregnanti intrecci intertestuali. Per esempio, nel cap. XLIII le tre ragazze sul letto sembrano le stesse di *Purgatorio de l'Inferno 14*, ma le loro azioni non coincidono; i bambini che dormono, sognano e parlano sognando in *Purgatorio de l'Inferno 17*, nel cap. CIX, al contrario, «non dormono»; la citazione di Foscolo, dalla *Religione di Lucrezio*, è enfatizzata in poesia («come ti giustifichi? / [...] ma ti giustifichi, tu?», *Purg. 17*), mentre in prosa (cap. XCIX) si fa, allusivamente e riassuntivamente, più risposta che domanda («Ma sei ancora vivo, tu, eh?»). Nei versi troviamo quindi la citazione vera e propria, mentre in prosa è presente una sorta di colloquio sotterraneo: il cogliere i numerosi aspetti dell'intertestualità tra i piccoli poemi in prosa o le stazioni di un romanzo in versi del *Purgatorio* e la narrazione eversiva, perché *autre*, del *Capriccio*, mostra, concretamente, come Sanguineti usi una stessa fonte in modi diversi, alternativi, aprendo spazi nuovi di significato.<sup>40</sup>

La piena circolarità dei materiali sottolinea quindi non solo una decisiva intertestualità interna, ma ci pone di fronte a un uso molteplice delle stesse tessere, così che è il contesto, il mosaico nel quale sono inserite, a poter determinare, in maniera significativa, il loro senso ultimo e più complesso: un'opera di Sanguineti si legge con e attraverso un'altra sua opera e le stesse presenze in contesti mutati, in mosaici di scrittura dissimili, acquistano significati diversi, creando particolari legami intertestuali, ricercati e non casuali, che gettano una luce peculiare sull'opera totale: è una luce che mostra in ogni momento la struttura stessa dell'opera così che il testo interpreta attraverso il linguaggio e l'ideologia la realtà ma contemporaneamente mette in gioco anche se stesso. È un continuo processo di autocritica, intesa come ininterrotta messa al vaglio della critica della propria scrittura: l'autocritica diventa una chiave dell'intertestualità.

Nello spazio di teatro musicale di *Laborintus II*, come in *Triperuno*, il «fango che ci sta alle spalle» è l'attraversamento della *Palus* e la vita nella *Palus*, con riferimento

<sup>40</sup> Ho compiutamente analizzato quelli parallelismi nell'introduzione a E. SANGUINETI, *Capriccio italiano*, Feltrinelli, Milano 2021, p. X.

preciso alla vita di coppia di cui i bambini sono il segno concreto come il sogno è un gesto di libertà. Del resto, nel colloquio con Ferdinando Camon, Sanguineti afferma che il passaggio da *Laborintus* a *Purgatorio*

non è tanto quello da un mondo di simboli astratti a un mondo di storia, ma nel *Purgatorio* c'è l'aspirazione a rendere esplicito tutto quello che nel *Laborintus* poteva riuscire ancora implicito: nel *Laborintus* c'è un continuo procedere per via mitologica, nel senso più stretto della parola, impiegando i simboli di una condizione storica: [...] Nel *Purgatorio de l'Inferno*, rendendo esplicite le ragioni politiche di questa tematica, non faccio altro che scrivere, per così dire, un commentario a *Laborintus*.<sup>41</sup>

E ciò che qui dichiara si vede poi sul piano strutturale nel montaggio di *Laborintus II*, che come

secondo momento di *Laborintus* chiude significativamente con l'*explicit* di *Purgatorio* e di *Triperuno*, cioè sul piano concreto del quotidiano, che però trova una sua espressione compiuta anche nel romanzesco *autre* del *Capriccio*.<sup>42</sup>

## 5. Personaggi, citazione, intertestualità

Diventa cogente capire ancora alcuni aspetti di questo catalogo, che, ieri, potevamo chiamare, un po' manganellamente, neo-barocco, e oggi tranquillamente sanguinetiano, dove cose e oggetti reagiscono con detriti verbali e rottami semantici.

Per prima cosa, ho già avuto modo di annotare come Sanguineti scriva *Interpretazioni di Malebolge* e riesca a vedere come rilevanti e decisivi alcuni aspetti in Dante perché l'ottica è appunto quella di scrivere *Laborintus*,<sup>43</sup> e anzi mentre sedimenta il

<sup>41</sup> F. CAMON, *Il mestiere di poeta*, Garzanti, Milano 1982, pp. 187-188.

<sup>42</sup> Per la dimensione del romanzesco rimando a E. RISSO, *Travestire la narrazione. Petronio Dante e Ariosto nel 'Capriccio italiano' e nel 'Giuoco dell'Oca' di Edoardo Sanguineti. Fonti, modelli, allusioni*, in *Edoardo Sanguineti e il Cinquecento italiano*, a cura di A. Ferraro e I. Torregrossa, Milano, Mimesis, 2020, pp. 15-54 e ID., *Edoardo Sanguineti y Boccaccio. Escritos criticos y alusiones a la escritura, de E. a L'orologio astronomico in Interpretaciones, apropiaciones y reescrituras de Giovanni Boccaccio. Reflexiones desde Montevideo*, editora Georgina Torello, Linardi y Risso, Montevideo 2022 (atti XI Coloquio Internacional Montevideana, celebrado en 2021, y dedicado por primera vez a un autor italiano, Montevideo, 23-25 de junio 2021), pp. 177-195. A questo punto, per il discorso più prettamente musicale mi limito a segnalare *Il gesto della forma* di Dalmonde, Lorenzini, Azzaroni (il significativo sottotitolo è *musica, poesia, teatro nell'opera di Luciano Berio*, Arcadia, Bologna-Milano 1981), e *From Esposizione to Laborintus II: transitions and mutations of 'a desire for theatre'* di Angela Ida De Benedictis, in *Le théâtre musical de Luciano Berio*, tome 1: *De "Passaggio" à "La Vera Storia"*, sous la direction de G. Ferrari, L'Harmattan, Paris, 2016, pp. 177-246.

<sup>43</sup> E. RISSO, *'Laborintus' di Edoardo Sanguineti tra viaggi danteschi e mito cit.*, pp. 97-108.

sapere proprio in funzione di questo poemetto caratterizzato da anarchia e complicazione, riesce a far emergere alcuni aspetti fondamentali, e non sempre rilevati e tenuti nella giusta considerazione, di Dante. Si tratta di elementi che trovano conferma, per così dire, nel procedere del lavoro; del resto, gli anni sessanta si aprono con la versione per la pubblicazione di *Interpretazione di Malebolge e Tre studi danteschi*, entrambi del 1961, che paiono quasi accompagnare Sanguineti nella sua produzione, tanto che le riflessioni sulla scrittura e sul realismo, di cui Dante è uno dei rappresentanti, trovano proprio in *Laborintus II* e nel *Realismo di Dante* il loro approdo. Infatti i materiali sanguinetiani, prodotti da un gioco di intertestualità interna (da *Laborintus* al *Purgatorio*), servono a organizzare, da Pound e Eliot a Isidoro di Siviglia, l'impianto di *Laborintus II*, che, tra armonie e dissonanze, si muove, come *Laborintus*, nella dialettica tra ordinata e razionale organizzazione del labirinto ed esplosa multiformità del reale, della quale Palus Putredinis e Mare Humorum sono efficaci rappresentazioni. Non è un caso che proprio in questo momento, nel fatale 1965, Sanguineti senta maturo il saggio *Il realismo di Dante*, dove, muovendo dalle tesi di Auerbach di un «realismo figurale cristiano», cerca di approdare a un realismo materialistico.

E allora,

se di realismo linguistico vogliamo parlare, diremo che, al limite, è più realistico quel Bernardo in empireo che questo Caronte in averno [...] E tutti oggi sappiamo, intanto, con forza di abbondanti documenti che le donne, le taverne e i dadi dell'Angiolieri e dei suoi colleghi sono un 'topos' da goliardi, infinitamente meno realistico, così meccanicamente appoggiato come si trova alla bassa lirica del medioevo latino, che non certa squisitissima fenomenologia amorosa del Cavalcanti.<sup>44</sup>

Di conseguenza, il linguaggio nella sua complessità ci trasporta in piena struttura ideologica al romanzo teologico-politico della *Commedia*, completando il discorso di *Malebolge* e concentrandosi sul realismo nella sua totalità, oltre le secche linguistiche; per questo Ulisse e Francesca, da figure auerbachiane, si fanno veri eroi problematici. Così, alla fine della serrata analisi critica, Sanguineti conclude che

<sup>44</sup> E. SANGUINETI, *Il realismo di Dante*, Sansoni, Firenze 1981 (1966<sup>1</sup>), p. 10. Nuove prospettive su Sanguineti studioso di Dante stanno emergendo dal cantiere dell'edizione del suo commento inedito al *Purgatorio*, ideato per Le Monnier in corrispondenza del centenario del 1965 e lasciato interrotto all'altezza del canto XXVI. In attesa della prossima pubblicazione dell'edizione critico-genetica del testo con estensione digitale, cfr. C.G. PRIOLO, «Sembra invocare e esigere ostinazione di ermeneuti». *Dante, Sanguineti e l'inconcluso commento al 'Purgatorio'*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», LIX-LX, 2022, pp. 173-214; ID., *Pulviscolo stellare. Sanguineti astrofilo fra Dante e chimerici schedarî*, in *Edoardo Sanguineti nella città «cruciverba»* cit., pp. 419-453.

Francesca è, come si diceva, «figura», e cioè appunto figura «tipica», ovvero *exemplum*, della lussuria, e Ulisse della frode intellettuale. Con un po' di pazienza arriveremmo persino a scoprire [...] che il personaggio essenziale del *roman bourgeois*, il quale sarebbe poi, stando a un Lukács corretto da un Goldmann, l'eroe problematico, l'ha inventato l'Alighieri.<sup>45</sup>

Queste riflessioni su Dante possono essere tranquillamente rovesciate su Sanguineti stesso; se è vero che i personaggi di *Laborintus* si distaccano nettamente dalle variegiate tipologie presenti nella letteratura italiana fino a quel momento, lo è per il fatto che essi sono contenitori di elementi umani storicamente determinati e colti in particolari fasi del loro sviluppo: prendono la parola come veri soggetti individuali che dicono "io", perché l'essere un insieme composto di tratti umani possiede la peculiarità di prevedere uno sviluppo e un processo che può anche portare alla loro morte. L'attenta fenomenologia di queste trasfigurazioni ci mostra come la focalizzazione sia in un continuo movimento, come se l'autore si servisse di una macchina da presa, con i relativi effetti (zoom, carrellata, primo piano), senza privilegiare nessun personaggio; nel consegnare al lettore una visione completa, persino dettagliata, del reale, questo metodo permette al pensiero come al linguaggio di riflettere su se stessi, producendo una sorta di operazione metalinguistica e metaintellettuale.<sup>46</sup>

Oggi, alla luce di una ricognizione più ampia, possiamo affermare che, nell'utilizzare tratti umani storicamente determinati, Sanguineti giochi ad accumulare tessere che inducono il lettore a cercare di individuare una persona in carne e ossa, ma quando tutto pare combaciare perfettamente arriva lo scarto, quello che fa saltare in aria il quadro pazientemente costruito e frustra le attese del lettore, in modo da evitare ogni dimensione passivamente e automaticamente mimetica. Accade con la costruzione dei personaggi di *Laborintus*, come con quelli dell'*Orologio astronomico*, dove lasciando da parte i protagonisti T., E. e R. e le loro specifiche funzioni, si può prendere a modello la figura di A., «la scorpioncina», accostata per somiglianza fisica a Ines Sastre, a partire da un articolo di "D-La Repubblica delle Donne", che sceglie l'attrice come rappresentante del segno novembrino.<sup>47</sup> Ma pur sempre di segno zodiacale si tratta, le analogie creano così una consonanza nel carattere. Nel percorso testuale l'autore dettaglia la storia di un'unghia e il particolare minuto fa mutare la percezione dell'intero impianto, sia da parte del personaggio, sia dell'autore, e di

<sup>45</sup> E. SANGUINETI, *Il realismo di Dante* cit., p. 26.

<sup>46</sup> Per un discorso più esaustivo vd. E. RISSO, 'Laborintus' di Edoardo Sanguineti. *Testo e commento* cit., pp. 38-39.

<sup>47</sup> Vd. più ampiamente la mia prefazione *L'orologio astronomico, tempo e spazio: gli infiniti e labirintici intrecci dell'umano*, in E. SANGUINETI, *L'orologio astronomico*, Feltrinelli, Milano 2024, p. 20.

entrambi nei rispettivi riguardi.<sup>48</sup> E ancora con più forza ritorniamo quindi a sottolineare la complessità di questi personaggi, mai riconducibili totalmente a una persona concreta, bensì insieme di caratteristiche umane in continua trasformazione nel rapporto dialettico con il reale nel quale sono gettati; come abbiamo già osservato, la persona reale non offre che l'occasione di partenza,<sup>49</sup> decisive sono invece le funzioni che i protagonisti vengono a svolgere, prendono vita personaggi-ossessione in continuo movimento e trasformazione, metamorfici.<sup>50</sup> L'effetto di questa costruzione per tasselli, per tessere di mosaico eterogenee, un po' come per i diversi materiali di Baj (compreso l'uso delle tappezzerie), permette di parlare di forza di travestimento, e il travestire deve essere riferito al testo come ai personaggi, al punto da poter dire, in perfetta solidarietà, che «L'impasto insolubile di buffonesco e di drammatico che si verifica nella figurazione, si cala, al tempo stesso in una tecnica ironia della materia».<sup>51</sup> Siamo di fronte a eroi minimi, in lotta per la sopravvivenza dell'umano.

E ora, davvero, è chiaro perché, per Sanguineti, «dovremmo poter leggere [Dante] come se fosse Balzac»,<sup>52</sup> e così dovremmo poter leggere Sanguineti come se fosse un Balzac rovesciato, cioè un autore del *nouveau roman*. In quest'ottica capiamo come i materiali verbali di *Laborintus* e *Purgatorio de l'Inferno* declinino tutto l'impianto e il tessuto del linguaggio di *Laborintus II*, dando una prospettiva alle stesse presenze dantesche ipersignificative; del resto, Sanguineti – e la spia è decisiva – scrive che

al limite, ancora in Dante, mutato tutto quello che c'è da mutare, la beatitudine è “in quelle parole che lodano la donna mia”: ma in Dante, più che la classica sublimazione freudiana sarà in causa l'Anima junghiana, in chiave clamorosamente archetipica.<sup>53</sup>

Quindi, per dirla in immagine, Beatrice dialoga con Ellie e λ. Il «tu» è così l'ascoltatore, spettatore, ma anche l'eterno femminile e l'eterno femminino, nella sua declinazione realistica e materialistica, per forza di scrittura e di storia.

Queste dinamiche di scrittura estremamente complesse, che implicano l'intersecarsi di piani e di codici espressivi linguistici e semiotici, portano Sanguineti a muoversi davvero come un artista, per così dire, con termine da anni ottanta, multimediale, usato in apertura di questo intervento, proprio per penetrare in profondità

<sup>48</sup> Ancora un riferimento alla mia introduzione, vd. *ivi*, p. 19.

<sup>49</sup> Vd. E. RISSO, *Labirinti astrologici di spazio e tempo: l'orologio astronomico e il tempo dell'apocalisse. Da 'Laborintus' a 'L'orologio astronomico'* cit., p. 257.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> T. SAUVAGE, *Art Nucléaire* cit., p. 84.

<sup>52</sup> E. SANGUINETI, *Il realismo di Dante* cit., p. 20.

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 16.

il reale, sfruttando appieno tutte le possibilità e gli spazi del linguaggio e della comunicazione.

Quando Sanguineti afferma, in *Stracciafoglio 19*, che «una poesia si corregge con un'altra poesia», completa subito l'affermazione sottolineando appunto come si corregga «un corollario / con un codicillo», indicandoci l'intertestualità come uno spazio privilegiato del suo operare, infatti l'intertestualità interna ed esterna si rivela un metodo per complicare e per completare il discorso, attraverso solidi rimandi che eventualmente correggano, rettifichino e ampino, specificando, il concetto espresso, dando solidità all'impianto. Così una porzione di testo – per usare un determinato linguaggio, una stringa frastica –, che rende denso il testo al punto da essere un nodo di significato e quindi da ritornare in opere e contesti nel tempo, acquista, proprio nei vari passaggi da un'opera all'altra, diversi e ulteriori significati ma al contempo escono chiari i limiti delle possibilità semantiche da esperire, che però sono sempre finite per quanto innumerevoli, poiché infinite appaiono solo alle umane capacità: il gioco intertestuale diventa decisivo e complesso perché la dialettica è tra continue aperture di interpretazioni e significati possibili da un lato e continuo emergere dei limiti dell'interpretazione dall'altro, come si può chiaramente evincere dalle diverse presenze della geografia lunare fino ai prestiti di San Tommaso, dai funghi fumosi dei nuclearisti fino al catalogo che rimanda al quaderno d'infanzia *Tutto*. Nel metodo sanguinetiano di costruzione la circolarità intertestuale diventa un asse portante. Naturalmente si inserisce perfettamente nel quadro più ampio della strategia citazionale, sulla quale Sanguineti scrive:

La mia tesi di partenza è questa: che tutto è citazione. Questo principio, data la prospettiva professionale in cui mi colloco, vale particolarmente nell'ambito della letteratura, ma in un convegno come questo, felicemente allargato anche ad altre modalità comunicative, penso abbia modo di dilatarsi e di consolidarsi. La mia è una pretesa quasi di ordine antropologico: quando dico che tutto è citazione voglio dire che noi viviamo citando.<sup>54</sup>

Per poi concludere il discorso così:

<sup>54</sup> E. SANGUINETI, *Per una teoria della citazione*, in ID., *Cultura e realtà cit.*, p. 335, già in *Il libro invisibile. Forme della citazione nel Novecento*, a cura di A. Dei e R. Guerricchio, Bulzoni, Roma 2008, Atti del Convegno di Studi omonimo, Firenze 25-26 ottobre 2001.

Niente è più scorrevole e fluido nel momento in cui io entro davvero nel gioco citazionale, non come un sistema autoritario, ma come un sistema continuo di opzioni per cui tra gli infiniti – potenzialmente, in realtà finiti, come sempre – scarti che mi posso permettere scelgo quelli e non altri.<sup>55</sup>

E la scelta è un momento capitale, in quanto si tratta di ritagliare il materiale verbale e di trattarlo poi con il montaggio.

<sup>55</sup> Ivi, p. 347.