

# OPUS METRICUM POEMA EPICO DEL NEOCAPITALISMO

Alessandro Cecchini  
Università degli Studi di Milano

RIASSUNTO: Il seguente articolo è una rilettura di *Opus metricum* di Edoardo Sanguineti come poema epico della modernità. Il testo poetico, dopo un'iniziale comparazione con i modi dell'*epos*, è affrontato attraverso tre prospettive: un'analisi, ispirata alla significazione artistica trattata da Nelson Goodman e Franco Brioschi, dell'esemplificazione attuata dalla deturpata forma dell'opera come rinnovata mitopoiesi e narrazione, in grado di superare il soggettivismo della lirica e riscoprire il paradigma dell'oggettività e della *mimesis*; l'illustrazione della funzione orale insita nella costruzione e nell'esecuzione del verso laborintico; un discorso sul tema della fondazione epica, tradotto nel testo poetico in azione politica espressa da una riscoperta del ri-uso rituale, di cui ha parlato Sini rileggendo Vico attraverso la categoria di Lausberg, all'interno del territorio letterario.

PAROLE CHIAVE: Sanguineti, *Laborintus*, *Erotopaegnia*, oggettività, oralità, ritualità

## "OPUS METRICUM": EPIC POEM OF NEO-CAPITALISM

ABSTRACT: The following article is a Edoardo Sanguineti's *Opus metricum* reinterpretation as an epic poem of modernity. The poetic text, after an initial comparison with the modes of the *epos*, is approached through three perspectives: an analysis, inspired by the artistic significance treated by Nelson Goodman and Franco Brioschi, of the exemplification implemented by the disfigured poem's form as a renewed mythopoiesis and storytelling, able to overcome subjectivism and rediscover the paradigm of objectivity; the description of the oral function inherent in the construction and execution of the verse; the theme of the epic foundation, translated in the poetic text into political action expressed by a rediscovery of ritual re-use, which Sini spoke about reading Vico through the Lausberg and Brioschi's category, within the literary genre.

KEY-WORDS: Sanguineti, *Laborintus*, *Erotopaegnia*, objectivity, orality, rituality

\*\*\*



1. UN *EPOS* CONTEMPORANEO

Parlando della poesia di *Opus metricum* la critica spesso utilizza similitudini con diversi linguaggi artistici al di fuori della letteratura, come il montaggio cinematografico, e diversi generi letterari, richiamandosi a un paesaggio letterario premoderno, generi religiosi, mitologici, fiabeschi e giullareschi, in generale orali.<sup>1</sup> Ciò è dovuto fra l'altro al determinante storicismo che domina la poesia di Sanguineti, e può essere ben riassunto dalla famosa dagnità di Vico: «Natura di cose altro non è che nascimento di esse in certi tempi e con certe guise»,<sup>2</sup> per cui la poesia non può nella scrittura di Sanguineti che ricercare e citare nella propria sperimentazione, assolutamente non conservatrice e regressiva, le proprie radici orali e mitopoietiche,<sup>3</sup> riscoprendo, nel periodo storico che rende partecipe l'Italia della globale modernità del neocapitalismo, ovvero l'inizio del secondo Novecento e il "boom" economico, la poesia come *epos* e non come lirica confessionale. Un'epica ovviamente assurda, adattata alla condizione storica che la circonda e la produce, che ingloba più generi letterari,<sup>4</sup> ritornando in veste deturpata al paradigma dell'oggettività mimetica,<sup>5</sup> alla funzione politica e pedagogica della poesia, riscoprendo la propria natura orale.

La narrazione in assenza di un riconoscibile soggetto poetante e l'uso di immagini archetipiche ed erudite riecheggia il tono della letteratura epica<sup>6</sup> e didascalica,<sup>7</sup> di

<sup>1</sup> Cfr. SICA 1975: 44 e ALLASIA 2017: 91.

<sup>2</sup> VICO 1977: 122.

<sup>3</sup> Vedi SANGUINETI 1965.

<sup>4</sup> Sull'epica come incorporazione di più generi e la concezione di genere come tendenza e non categoria unica nelle società orali preletterarie vedi CAREY 2009 e HAVELOCK 1963.

<sup>5</sup> Sul paradigma dell'oggettività e sulla funzione mimetica, diegetica e civile della poesia antica in confronto alla poesia moderna, intesa come lirica, dominata dal paradigma dell'espressività e dalla soggettività, vedi MAZZONI 2005. Vedi anche per il primo paradigma e la sua influenza per la letteratura medievale CURTIUS 1995: 491 ss.

<sup>6</sup> «Il verso quantitativo scandisce la lentezza delle immagini interiori, ricondotte a una dimensione mitica, primordiale» (LORENZINI 1978: 24).

<sup>7</sup> Cfr. SANGUINETI 1961 e la reciproca influenza che intercorre fra esso e alcune espressioni in *Laborintus*.



tradizione medievale<sup>8</sup> o più antica, di tradizione orale. La voce poetante è come in uno stato di trance,<sup>9</sup> simile a quello dell'aedo, che porta la critica a parlare di lenta liturgia, di «chiacchiera omerica».<sup>10</sup> L'allusiva struttura narrativa dell'opera, tutta giocata all'interno della dimensione linguistica, dominata dai due miti archetipici e fondativi della metamorfosi, come evoluzione senza fine della lingua, e del viaggio, come esplorazione topografica della stessa nell'allegoria della *Palus*, è un richiamo alla narrazione epica:

In tal modo si costruiscono incrociandosi le figure meccaniche dei due grandi spazi mitici che la fabulazione occidentale ha così spesso percorso: lo spazio rigido, sbarrato, avvolto della ricerca, del ritorno e del tesoro (è lo spazio degli Argonauti o del labirinto) e quello comunicativo, polimorfo, continuo, irreversibile della metamorfosi, cioè del cambiamento a vista, dei percorsi istantaneamente valicati, delle affinità estranee, delle sostituzioni simboliche (è lo spazio della Bestia umana).<sup>11</sup>

Questo ripresentarsi contemporaneo, inattuale, di un *epos* assurdo sarà l'oggetto di questo studio, oltre che punto di vista attraverso il quale rileggere e interpretare l'attività politica insita nella poesia di *Opus metricum*. Ma cosa intendiamo per epica? La categoria sarà qui da intendere non letteralmente come genere ma in quanto modo<sup>12</sup> in grado di ripresentarsi nel corso della storia, entrando nel solco delle analisi di molti fra cui Loreto, Campeggiani e Cortellessa, rispettivamente nei loro studi su Bortolotti,<sup>13</sup> Rosselli<sup>14</sup> e Falco,<sup>15</sup> e richiamando anche quel concetto di epicità di ritorno che ha rivelato sempre

<sup>8</sup> Cfr. l'io poetato e poetante di *Opus metricum* con la soggettività parziale, finzionale, della letteratura medievale in SPEARING 2005.

<sup>9</sup> PIETROPAOLI 1991: 168.

<sup>10</sup> Baciagalupo vede nella lettura omerica di Pasolini dei *Cantos* una buona chiave di lettura per *Laborintus*, vedi BACIAGALUPO 2012: 389.

<sup>11</sup> FOUCAULT 1978: 88.

<sup>12</sup> ZATTI 2000.

<sup>13</sup> LORETO 2017.

<sup>14</sup> CAMPEGGIANI 2017.

<sup>15</sup> CORTELLESSA 2015.



Loreto analizzando la scrittura poetica di Balestrini.<sup>16</sup> In cosa consiste quindi, in sintesi, il modo epico? La tendenza a inglobare all'interno di un discorso poetico, formalmente strutturato dalla funzione orale, recitativa e mnemonica, diversi generi letterari e diversi saperi, in una forma di ri-uso mista, ancora non separata, sia legislativa che religiosa che letteraria, col fine di descrivere e narrare, compiutamente e oggettivamente, il mondo esteriore e in particolare la fondazione di una civiltà, o gli eventi capitali per la definizione di una cultura.<sup>17</sup>

Per concentrarci sul paradigma dell'oggettività, e sulla funzione civile e politica del testo, l'obiettivo di Sanguineti non è la libera espressione della propria soggettività, come vorrebbe il genere lirico e la poesia moderna e silenziosa, ma quello di costruire una rappresentazione esaustiva. Il paradigma dell'oggettività è ciò che guida la scrittura in *Opus metricum* e che la ricollega alle classificazioni antiche dei generi, dominate non dallo scopo dell'espressività ma della *mimesis*, alla quale Sanguineti giunge non regredendo alle modalità poetiche del passato ma, per via d'alienazione, abbracciando criticamente la condizione contemporanea della letteratura<sup>18</sup> e il più estremo sperimentalismo. Applicando la sintassi filmica, simbolo della modernità novecentesca, nell'organizzazione del testo, tramite il montaggio di citazioni e di materiale inconscio, deturpando così la forma del linguaggio e depersonalizzandolo, la scrittura è in grado di raggiungere l'inconscio ottico e la mimesi delle moderne tecniche artistiche del cinema e della

<sup>16</sup> LORETO 2014a.

<sup>17</sup> MARTIN 2005: 17-18 definisce l'epica un «“super-genre” [...] undertaking to articulate the most essential aspects of a culture, from its origin stories to its ideals of social behavior, social structure, relationship to natural world and to the supernatural». Cfr. GHIDONI 2020: 329. Si veda anche TIRINANZI DE MEDICI 2017: 56: «i tratti caratteristici del modo epico sono: centralità della trasmissione della memoria di un racconto che racconta le origini, o una storia comunque significativa per la collettività con al centro un singolo o un gruppo (omogeneo); tendenza a esprimere un mondo esteriore in modo totale fissato in un'alterità temporale in sé conclusa, sciolta dal presente, di cui la forma chiusa può indicare una sostanziale tensione all'apertura enciclopedica, a fissare esaurire dettagliare la varietà del mondo, ma anche alla continuità di quel mondo ulteriore rappresentato proprio dallo spazio epico».

<sup>18</sup> Vale per Sanguineti la definizione di poeta inattuale offerta in CANZANIELLO 2017: 92: «antimoderno è il senso acutissimo del nuovo, della cesura del moderno, reso così intenso proprio perché l'amore, la luce intellettuale è in realtà spinta verso il passato, anche se lucidamente sentito come morto, perduto irreversibilmente. Si tratta dunque di una retroguardia dell'avanguardia».



fotografia. Il risultato è lo sgretolamento della centralità del soggetto e della sua confessione,<sup>19</sup> la riscoperta dell'«ossessione lirica della materia»<sup>20</sup> e l'uso pubblico e politico della letteratura.<sup>21</sup> Dunque l'autore non fa che riprendere la pratica letteraria avanguardista e modernista ma accelerandone il processo evolutivo dopo la pausa storica del ritorno all'ordine, portandola a un grado superiore di complicazione. Per cui il flusso di coscienza joyciano dal terreno psicologico si sposta a quello strutturale e linguistico, diventando esaurimento storico,<sup>22</sup> l'onirismo surrealista diventa critica ideologica e il citazionismo di Eliot e Pound cresce, di rovina in rovina, fino a eliminare completamente l'unità del soggetto, la sua centralità, e illustra nel montaggio di citazioni lo scontro fra le diverse ideologie del presente. L'ambivalenza nella scrittura della soggettività con finalità oggettive e rappresentative, di un esaurimento nervoso come esaurimento storico, è spiegata in una poesia del periodo successivo, in uno dei molti momenti in cui Sanguineti rilegge la sua esperienza letteraria:

<sup>19</sup> OTT 2015: 8-9: «Questa tendenza della lirica moderna alla de-personalizzazione trova conferma nelle tendenze avanguardistiche di inizio Novecento. Il motto dei futuristi, “distruggere nella letteratura l'io” (1912), è altrettanto sintomatico quanto il postulato di spersonalizzazione dell'autore espresso da Alfred Döblin per la narrativa».

<sup>20</sup> DE MARIA 1977. L'oggettività della letteratura avanguardista si palesa anche nella presunta sostituzione di tutte le norme classiche con quelle nuove, che ogni gruppo teorizza ed illustra nei propri manifesti in maniera più o meno ortodossa. Vedi BRETON 2003: 20: «il problema artistico, oggi, è di portare la rappresentazione mentale a una precisione sempre più oggettiva, con l'esercizio volontario dell'immaginazione e della memoria [...]. Il maggior beneficio che finora il surrealismo abbia tratto da questo tipo d'operazione è di essere riuscito a conciliare dialetticamente questi due termini violentemente contraddittori per l'uomo adulto: percezione, rappresentazione; d'aver gettato un ponte sull'abisso che li separava. La pittura e la costruzione surrealista hanno permesso fin d'ora, intorno a certi elementi soggettivi, l'organizzazione di percezioni aventi tendenza oggettiva. Queste percezioni, per la loro stessa tendenza ad imporsi come oggettive, presentano un carattere sconvolgente, rivoluzionario nel senso che chiamano imperiosamente, nella realtà esterna, qualcosa che risponda loro».

<sup>21</sup> Il rimando è ovviamente a BENJAMIN 2000, ma per il caso della letteratura italiana del secondo Novecento si rammenta della pietà oggettiva di Pagliarani in PAGLIARANI 2006: 167-169.

<sup>22</sup> SANGUINETI 1965: 202: «E quanto alla crisi di linguaggio stabilita e patita, mi aiuta proprio quella battuta di Zanzotto, per cui si giudicava degno di punizione il mio *Laborintus*, qualora non fosse “sincera trascrizione di un esaurimento nervoso”. Posso rispondere che effettivamente il *Laborintus* si salvava nell'angolo indicato, ma con una piccola correzione: e cioè che il cosiddetto “esaurimento nervoso” era poi un oggettivo “esaurimento” storico».



(e non è poi l'alterità del soggetto soggettivamente intesa, è chiaro, che interessa): il sugo, nel guardarsi, è sapersi guardare: (è l'oggettivazione che si ottiene): (è l'oggettivazione che si propone, ecc.):  
(*Stracciafoglio*, sez. 5)<sup>23</sup>

Così facendo, proprio lungo la via della modernità e della complicazione formale, Sanguineti riscopre il passato letterario, l'enciclopedismo medievale, e ovviamente Dante.<sup>24</sup> L'eziologia stessa del testo poetico ricorda quella della letteratura premoderna. Il principio di paternità<sup>25</sup> non è precisamente affidato all'autore, che si riserva il solo compito di rimontare e trasmettere testi preesistenti.<sup>26</sup> La responsabilità anzi è spesso affidata al linguaggio stesso, a Ellie che deve offrire la materia linguistica, contenuto dell'opera. Una forma deformante e contemporanea di *invocatio* dell'es e dell'alienazione storica, moderne muse nell'era del capitalismo avanzato, dove non è l'autore a scrivere la propria opera e le proprie parole, trovandosi a essere consapevole intermediario fra le parole altrui e il testo. Ellie mostra nella sua raffigurazione, nello stesso «linguaggio che partorisce» (*Laborintus* sez. 10), un'altra caratteristica epica dell'opera di Sanguineti, ovvero l'ossessione per le similitudini e la nominazione,<sup>27</sup> che nel testo sfociano nel

<sup>23</sup> SANGUINETI, *Segnalibro*: 235. Sull'oggettività del testo che supera ogni egotismo si veda CURI 1991: 186: «ciò che il testo dice non è né una confessione né un racconto né una comunicazione che l'autore faccia a proprio nome; ciò che il testo dice è appunto il testo a dire, l'autore è tale solo in quanto si assume il compito di organizzare il senso, non di far confluire direttamente nelle parole la propria vita psichica o la propria visione del mondo».

<sup>24</sup> GIULIANI 1965: 22: «è augurabile che un lettore veramente contemporaneo ritorni a Dante attraverso Sanguineti».

<sup>25</sup> Cfr. BRIOSCHI 2016: 206-210.

<sup>26</sup> SANGUINETI 2010: 345: «In realtà il citazionismo, poiché non esiste altro che arte allusiva e perché tutto è allusione ovvero citazione, è sempre esistito. Se consideriamo Omero, limitandoci all'area della nostra tradizione culturale, l'Iliade e l'Odissea sono due sistemi di citazione: gli aedi si rubavano, ossia si scambiavano continuamente mezzi versi prefabbricati, versi interi, li combinavano, li montavano, li adattavano, non facevano che citare. Questa è l'epica, ma tutte le culture partono chiaramente come sistemi di citazione e non abbandonano mai il citazionismo. Altro che postmoderno; se mai è prearcaico».

<sup>27</sup> Vedi ZATTI 2000.



famoso petrarchismo parasurrealista dell'autore, cercando di esaurire tutte le possibilità espressive del soggetto.<sup>28</sup>

La manifestazione oggettiva della realtà appare in modo straniante ed esemplificativo attraverso il montaggio del materiale linguistico. I diversi linguaggi e citazioni utilizzati diventano angoli e prospettive sempre varie da cui osservare la realtà ascoltandone la testimonianza linguistica. La verità così non è affidata alla dominante parola poetica e autoriale, il senso del testo non è mai diretto ma sorge nella verifica fra le diverse manifestazioni del linguaggio, dal loro scontro sia eroico che prosaico.

La lettura dell'*Opus metricum*, e in particolare di *Laborintus*, come «poema cosmologico aggiornato all'era atomica»<sup>29</sup> è giustificata, anche politicamente, dalla rappresentazione del tempo. La temporalità nella poesia non è razionale, precisamente scandita e leggibile, ma è ciclica, affidata alle fasi lunari e al muovere delle costellazioni, secondo un modello classico e dantesco. Oppure è temporalità biologica, legata alla nascita e crescita degli individui, «tempo intestinale e convulso» (*Laborintus*, sez. 7), ritmata dalla costante della morte. Quindi non tempo razionale, universale e misurabile tempo del lavoro, del qui ed ora in grado di guardare a momenti precisi nel passato, ma tempo assente, nel suo presente assoluto e materico, o tempo come genealogia, preistorico, perché ancora marxianamente incivile, capitalistico.<sup>30</sup> Nel suo commento a *Laborintus* Riso, per spiegare la visione del tempo in Sanguineti, cita non a caso lo studio di Vernant sul pensiero e il mito greco:

Questa genesi del mondo di cui le Muse raccontano il corso, contiene un prima e un poi, ma non si svolge in una durata omogenea, in un tempo unico. Non c'è, per ritmare questo passato, una cronologia, ci sono invece delle *genealogie*. Il Tempo è per così dire incluso nei rapporti di filiazione, ogni generazione, ogni 'razza', génos, ha il suo tempo peculiare,

<sup>28</sup> Vedi BOLOGNA 2003: 612-614.

<sup>29</sup> BACCARANI 2002: 116.

<sup>30</sup> Si invita a leggere sotto un aspetto temporale l'ambivalenza analizzata da Riso fra la possibile lettura alla lettera del testo di *Laborintus*, e dei suoi *nonsense* fonetici, e l'analisi critica della profondità storica delle citazioni, in RISO 2006: 27-28.



la sua 'età', la cui durata, il cui flusso e perfino l'orientamento possono differire totalmente.<sup>31</sup>

Similmente per il corpo lo sguardo è rivolto al passato. Esso non è unico e completo ma oggettificato nelle sue parti e organi separati ed esposti. Anche Carrara si affida alla riflessione sul sistema di pensiero greco e vedrebbe nel corpo scomposto in organi di Sanguineti l'influenza degli studi di Snell sul lessico del corpo in Omero.<sup>32</sup> Allo stesso modo lo spazio è indefinito e vago, estremizzando quella che è già la contraddittoria costruzione dell'Ade Omerico durante le catabasi, argomento d'obbligo che definisce la modalità epica:<sup>33</sup>

there is simply no way to create a unified image of Hades with the information Homer shares with us. [...] Clearly, space and structure lose much of their significance during the hero's katabasis. [...] Odysseus leaves Hades as mysteriously as he had entered it; again, there is no transition, no crossing of boundaries, the hero simply appears at the shore and joins his companions [...]. With his account concluded Odysseus returns to the world of the living, leaving us with more questions, a blurry image of Hades and no clear definition of its nature. [...] the orderly spatial organisation with which Homer so often presents us collapses and transforms the Underworld from a broadly defined structure into, literally and figuratively, a murky darkness, as slippery and evasive as the shadows it contains. The resulting multiformity needs not be a sign of careless composition or interpolation; on the contrary it shows an awareness of the necessities and constraints of the epic narrative. [...] every time we are about to approach the realm of the dead the image suddenly becomes blurry: the souls disappear from view or turn into smoke, Persephone's meadow transforms into thick, gloomy darkness, and Hermes crosses the stream of the Ocean in a flash only to reappear within the asphodel meadow. Despite its prominence within the

<sup>31</sup> VERNANT 1989: 100.

<sup>32</sup> SNELL 1951. Cfr. CARRARA 2018: 72.

<sup>33</sup> ZATTI 2000.



Iliad and the Odyssey, Hades proves elusive in visual as well as spatial terms – remaining a remote depository of tradition and a silent guardian of cosmic order.<sup>34</sup>

Così in *Laborintus* la presentazione della *Palus* nella prima sezione si deforma in profonda confusione fra io maschile, tu femminile, spazio e corpo:

composte terre in strutturali complessioni sono Palus Putredinis  
riposa tenue Ellie e tu mio corpo tu infatti tenue Ellie eri il mio corpo  
immaginoso quasi conclusione di una estatica dialettica spirituale  
noi che riceviamo la qualità dai tempi

tu e tu mio spazioso corpo  
di flogisto che ti alzi e ti materializzi nell'idea del nuoto  
sistematica costruzione in ferro filamentoso lamentoso  
lacuna lievitata in compagnia di una tenace tematica  
composta terra delle distensioni dialogiche insistenze intemperanti  
[...]

dove dormi cuore ritagliato  
e incollato e illustrato con documentazioni viscerali dove soprattutto  
vedete igienicamente nell'acqua antifermentativa ma fissati adesso  
quelli i nani extratemporali i nani insomma o Ellie  
nell'aria inquinata

in un costante cratere anatomico ellittico  
perché ulteriormente diremo che non possono crescere

tu sempre la mia natura e rasserenata tu canzone metodologica  
periferica introspezione dell'introversione forza centrifuga delimitata  
Ellie tenue corpo di peccaminose escrescenze

che possiamo roteare  
e rivolgere e odorare e adorare nel tempo  
(*Laborintus*, sez. 1)<sup>35</sup>

<sup>34</sup> GAZIS 2020.

<sup>35</sup> SANGUINETI, *Segnalibro*: 13.



Ovviamente questa riflessione sull'eccedenza dalle moderne categorie di genere nella poesia del primo Sanguineti segue il carattere provocatorio dell'opera che analizza. Perché è chiaro come l'*epos* antico, proprio perché passato, proprio perché "recuperabile", non sia più possibile nella contemporaneità, come il sentimento tragico che non partecipa più alla sensibilità odierna. Ciononostante la poesia di Sanguineti, pur ricercando la maggior dose di modernità formale possibile, è interessata a una descrizione storica e politico-sociale del proprio tempo, che superi realismo borghese e neorealismo, diventando metonimicamente figura del *mundus* reale e della sua alienazione:<sup>36</sup>

quest'opera rappresenta insomma il tentativo di evitare e superare, svelandone le insufficienze e le aporie, un principio di verità e di realtà, legato ad un'idea di scientificità e di razionalità, non solo nella sua declinazione esasperata e neopositivista, ma persino in quella rovesciata, anche se non del tutto, dell'irrazionalismo. Una certa idea di realismo, giocata interamente su alcune tecniche di realtà, un'idea, per dirla con Lukács, di realismo borghese, di riproduzione mimetica e naturalistica, si trova così sbarrata la strada, poiché il suo sostrato formale e il suo bagaglio tecnico vengono riutilizzati da Sanguineti e nel momento stesso del loro rovesciamento diacritico subiscono uno spaesamento tanto radicale da risultare completamente svuotati della loro funzione originaria, per diventare, *mutatis mutandis*, i tasselli di una nuova strategia del realismo; si trovano così inseriti, come mattoni, in una costruzione del realismo, che verrà posta e edificata in uno spazio e in un orizzonte totalmente nuovi. Infatti, cosciente del carattere mitopoietico del prodotto artistico, l'autore, attraverso questa operazione, demistifica il processo di menzogna della tradizione e, nello stesso tempo, inaugura la possibilità di dar vita ad un nuovo sistema di imitazione, che presuppone naturalmente un'interpretazione alternativa sia della dimensione creativa sia del mondo.<sup>37</sup>

Si veda anche Schiavulli per la differenza rispetto al modello relativista dell'antiromanzo gaddiano e il ritorno a Dante tramite la poesia modernista di Eliot e Pound:

<sup>36</sup> Sull'epica e il suo rapporto metonimico con la realtà e la cultura di una civiltà vedi MARTIN 2005.

<sup>37</sup> RISSO 2006: 35-36.



Voglio dire che, se Sanguineti ha indicato recentemente in Ezra Pound e in Thomas S. Eliot i modelli significativi intervenuti nel Novecento italiano a “ricondurre a Dante, al suo mistilinguismo primario e originario, e a una pratica scrittoria che mira a liquidare, senza più remore, le frontiere del poetese”, non si può d’altra parte tenere conto di come il mistilinguismo e il pluristilismo chiamassero in causa una percezione del reale del tutto rinnovata e si orientassero a loro volta a produrre soggettività linguistiche policentriche e alienate quanto più aderenti a quella che, nell’analisi, risultava la fisionomia del presente. E poiché è pur vero, ancora, che in Sanguineti *verba sunt consequentia rerum*, in questo intreccio inestricabile tra le forme della poesia e l’identità del soggetto nella Storia è forse possibile rintracciare le ragioni della poesia in *Laborintus*. Tanto più che proprio intorno al problema della soggettività lo stesso Sanguineti aveva inteso ridimensionare la carica eversiva del plurilinguismo gaddiano su cui insistevano invece alcuni degli altri esponenti della Nuova avanguardia. Non si tratta, cioè, come nel caso di Gadda [...], di semplice convergenza di codici, linguaggi e gerghi diversi e diversificati. Quanto, piuttosto, di vera e propria disposizione dialogica del soggetto poetante all’esterno e all’interno del proprio orizzonte di alienazione. [...] Ogni enunciazione pare così espressa da più soggetti o, meglio, da un soggetto moltiplicato nella pluralità dei propri comportamenti e dei propri punti di vista. E l’impianto naturalistico della prosa gaddiana, che forse mette in discussione una leggibilità lineare pacificata del reale, certo non mette in discussione la centralità del soggetto di fronte al mondo e la sua capacità di razionalizzarlo secondo i paradigmi consueti.<sup>38</sup>

Questo atteggiamento comporta il desiderio di ricreare nella propria forma una benjaminiana e incoerente linea storica della poesia europea,<sup>39</sup> oltre ogni ingenuo o malizioso progressismo, in cui la letteratura più sperimentale si trova a fianco della poesia dantesca. Da qui il recupero straniante della narrazione di antica tradizione orale per il fine politico di rappresentare oggettivamente un presente offeso e narrare implicitamente la possibilità di una futura fondazione, non più vista nel passato lontano e inaccessibile

<sup>38</sup> SCHIAVULLI 2002: 152 e 156-157.

<sup>39</sup> Per il legame fra la speculazione benjaminiana sul tema dell’allegoria e della storia e la produzione poetica di Sanguineti vedi CARRARA 2018.



ma nel futuro che si apre proprio dalla crisi e dalla negazione, nel mondo che nutre il linguaggio della poesia, del quale diventa esempio. Marxianamente le condizioni stesse dell'alienazione creano ed offrono la possibilità di rivoluzionare le stesse condizioni.<sup>40</sup>

Molto di quanto verrà detto vale anche per *Purgatorio de l'Inferno*, e quindi complessivamente per *Triperuno*, ma, se nell'ultima opera del trittico si trascrive e si conclude un itinerario di catabasi dantesca nell'alienazione, è altresì vero che con l'introduzione sistematica del tempo misurabile con date, di una toponomastica verificabile e del realismo biografico dei personaggi nominati, oltre ovviamente che con la parziale semplificazione del linguaggio, muta quella carica eversiva di complicazione linguistica come oggettività e oralità stranianti che pensiamo caratterizzi la modalità epica contemporanea dell'autore, indirizzando Sanguineti verso la fase elegiaca e non più tragica della sua scrittura.

## 2. ESEMPLIFICAZIONE, NARRAZIONE E DESOGGETTIVAZIONE

Discuteremo ora come la poesia in Sanguineti riscopra la forma narrativa e referenziale, in funzione prettamente politica, seguendo quello che è per l'autore l'importante modello dantesco di poeta antilirico,<sup>41</sup> e ricercando di nuovo l'identità fra poesia e mitopoiesi, partendo proprio dalla lettura critica del mito in letteratura di Roland Barthes.<sup>42</sup>

Iniziamo col notare come nella poetica di Sanguineti la scrittura sia pragmaticamente un fare, una «specie di lavoro»,<sup>43</sup> e il linguaggio sia considerato mate-

<sup>40</sup> MARX 1975: 1075-1076. Oltre al *Capitale* si veda anche cosa scrive BENJAMIN 2000: 22: «nel momento in cui nella produzione artistica viene meno il criterio dell'autenticità, si capovolge anche l'intera funzione sociale dell'arte. Al suo fondamento nel rituale subentra il fondamento su una prassi differente: la politica».

<sup>41</sup> Vedi LUMMUS 2013: 54.

<sup>42</sup> Vedi BARTHES 1994.

<sup>43</sup> SANGUINETI 2010: 209.



rialmente come parte della realtà, in essa inevitabilmente inserito.<sup>44</sup> Il nesso fra realtà e letteratura tende a farsi più prossimo, sconvolgendo la forma poetica e scioccando la nostra esperienza linguistica.<sup>45</sup> Questa è la ragione per cui al fondo della sua complicazione formale Sanguineti riscopre la narrazione in poesia e porta la funzione poetica a diventare referenziale:

la riproduzione fredda, oggettiva e puntuale [...] di porzioni dell'astro da prospettive inusuali e decentrate è, appunto, l'elemento che permette a Sanguineti di formare sulla carta veri e propri crateri, facendo cioè un'operazione simile, su un piano strettamente tecnico, alle plastiche di Burri: [...] un gioco di crateri, di mari e paludi, di depressioni e di monti vengono rese, qui, in forma di parole, vengono cioè trasformate e cambiano di stato, transitando dalla dimensione visiva a quella verbale, in un sistema linguistico dove l'asintassia, i salti di significato e persino di lingua (dall'italiano al latino al tedesco al francese al greco) creano veri e propri dislivelli, qui sulla pagina e là sulla tela e nella plastica combusta. E dove quel che conta è che in entrambi i casi nel fruitore si imprimano immagini molto simili nei loro effetti ottici. Nasce qui e così una nuova descrizione, sulla quale si fonda un modo alternativo di narrare.<sup>46</sup>

Nell'introduzione ai *Novissimi* Giuliani afferma una visione illocutiva e pragmatica del fare poetico: «ciò che la poesia fa è precisamente il suo contenuto [...] e nei periodi di crisi il *modo di fare* coincide quasi interamente con il significato».<sup>47</sup> Così nell'*Opus* la narrazione e il contenuto della poesia si svolgono attraverso il materiale linguistico, la

<sup>44</sup> Vedi la sez. 10 di *Laborintus* dove Ellie, figura del linguaggio, è definita fine di uno svolgimento civile. Scrive a riguardo Giuliani: «Anche Ellie [...] è in realtà prassi [...] cioè terminazione e prodotto di un processo storico, qui Ellie rappresenta la fine di un ciclo storico (una vichiana *età della ragione*) da lei sprigiona il linguaggio "che partorisce", che rispecchia la realtà» (GIULIANI 1965: 103).

<sup>45</sup> VITIELLO 1984: 198: «l'estremismo tematico [...] è assiduamente fervoroso nella conflittualità fra res e ideologia, tra psiche e struttura, tra storia e antropologia, e sprigiona, costantemente, una tensione permanente ed esorbitante, per la quale la conduzione linguistica e architettonica è di continuo sommossa, rimossa, sconvolta, temneizzata, con la esasperazione estrema del segnale comunicativo, che diviene potenziato ed esplosivo».

<sup>46</sup> RISSO 2006: 16.

<sup>47</sup> GIULIANI 1965: 17.



forma dell'opera, dinamizzandola, ed essa si impegna per adombrare una realtà nel caos dell'esaurimento storico, grazie a una manipolazione della lingua come via alle cose stesse. Sanguineti, per la sua impossibile rappresentazione della «storia se non come un insieme [...] di frantumati reperti e di convulse esperienze oniriche»,<sup>48</sup> ha in mente l'ideale benjaminiano di un'opera di sole citazioni, e il relativo motto «Non ho nulla da dire, soltanto da mostrare».<sup>49</sup>

Il metodo utilizzato da Sanguineti per mantenere un linguaggio abbassato a residuo materiale della storia riuscendo comunque a comunicare è l'esemplificazione di cui hanno parlato Nelson Goodman e Franco Brioschi,<sup>50</sup> l'altro polo della significazione oltre alla denotazione, in cui il movimento di senso non procede dall'etichetta, dalla parola, all'oggetto, ma è la parola stessa che come oggetto ne esemplifica un altro, un'altra parola, un aspetto della realtà. Il pensiero va subito all'endiadi di ideologia e linguaggio, capitale per la poesia di Sanguineti, in cui il secondo termine è un esempio, una spia, lo sviluppo del primo. Sanguineti dunque non parla con le parole, parla le parole,<sup>51</sup> il linguaggio parla attraverso la sua fisicità e storicità, la scrittura è mossa dalla sua materialità tramite una continua paronomasia fonica e culturale.<sup>52</sup> L'esemplificazione in Sanguineti si traduce nell'esposizione fonetico-sintattica di una lingua abbassata di grado e in un particolare uso della citazione e di tutti i riferimenti che essa comporta. La sintassi del testo è così forzata ad assumere la forma di altre moderne arti materiche, come il *ready-made*, e soprattutto il montaggio cinematografico, la cui grammatica è figlia non di astrazioni ma dello scontro fra le diverse scene. Una forma di iper-realismo<sup>53</sup> dove il linguaggio delle avanguardie è letteralmente la «via deputata all'incontro con le cose

<sup>48</sup> SANGUINETI 1993: 15.

<sup>49</sup> Vedi SANGUINETI 2010: 17 e BENJAMIN 2010. Vale per *Opus metricum* e il suo tema della catastrofe nucleare la lettura epica di *Melancholia* di CANZANIELLO 2017: 94: «È la pellicola stessa che si accartocchia, prende fuoco, si contrae, deve diventare una traccia della combustione universale. Una combustione della totalità del rappresentabile e di tutto il rappresentato precedente».

<sup>50</sup> Vedi BRIOSCHI 2016: 148-153 e GOODMAN 1991: 115.

<sup>51</sup> Vedi LA TORRE 1987: 87.

<sup>52</sup> Vedi GODIOLI 2004: 27.

<sup>53</sup> RISSO 2006: 39.



stesse». <sup>54</sup> Non si tratta del realismo della parola nel denotare una realtà il più verosimile possibile ma la diretta esposizione di questa, una nuova grammatica mitologica che segue una logica del concreto, <sup>55</sup> identificando il momento di apparizione del segno al fluido universo della realtà. Sanguineti mette in opera criticamente la mistificazione della mitologia barthesiana, facendo mostra, nel suo sistema semiologico secondo, delle proprie contraddizioni dialettiche e della propria artificialità: «il mito [...] organizza un mondo senza contraddizioni perché senza profondità, un mondo dispiegato nell'evidenza, istituisce una chiarezza felice: le cose sembrano significare da sole». <sup>56</sup>

Citazione, travestimento, scrittura automatica, tutto significa tramite la materia linguistica lavorata, trattata, artificiale, innaturale, obiettando contro l'utilizzo della lingua da cui si è narcotizzati:

le parole che interessano a Sanguineti sono quelle che comunicano cose; anzi, le parole interessano a Sanguineti solo in quanto e perché comunicano cose; e in ultima analisi: le parole sono cose, il dire è un fare [...]. <sup>57</sup>

Una poesia degli *object à reaction poétique*, dei *ready-made*, di esposizione di oggetti e corpi reificati:

Per un poeta come Sanguineti che ama definirsi un materialista storico è normale che il testo poetico sia innanzitutto un atto fisico, corporeo [...]. È dunque un repertorio sterminato di materiali a tradursi per Sanguineti in prassi linguistica. Per lui la poesia è “fare”, è messa in forma nella parola di un inventario di dati, fatti, cifre, citazioni, affidato a una verbalità senza limiti. <sup>58</sup>

<sup>54</sup> SANGUINETI 1965: 78.

<sup>55</sup> LA TORRE 1987: 88. Vedi anche BENJAMIN 1971: 178 «scrivere invece che con le lettere dell'alfabeto, con immagini delle cose (rebus)».

<sup>56</sup> BARTHES 1994: 224.

<sup>57</sup> PIETROPAOLI 2013: 50.

<sup>58</sup> LORENZINI 2009: 102.



La poesia grazie alla propria intermittenza e informalità narra ed esemplifica l'innaturale e inconsequente Storia benjaminiana, e con la propria evoluzione le diverse fasi delle avventure e dei fallimenti alchemici di Laszo, in *Laborintus*, e l'indeterminatezza e il rischio che sorgono nella costruzione di una nuova vita, e quindi di una nuova società tramite nuovi miti, in *Erotopaegnia*.<sup>59</sup>

Il paradigma dell'oggettività è percepibile non solo nel ritorno straniante della referenzialità narrativa, e nell'intrinseca azione politica di un linguaggio che spinge il fruitore a uscire dalla narcosi linguistica e ideologica in cui è immerso, ma anche nella trattazione della soggettività. L'oggettivazione dell'io permette di parlare di ciò che in esso agisce, che ne fa parte, ma che il lirismo non è in grado di dire, poiché gli sta storicamente e inconsciamente alle spalle.<sup>60</sup> Se il soggetto è reificato e multiplo è per ridimensionarlo nella sua realtà effettiva di corpo ed elemento non autosufficiente della società. Quindi, paradossalmente, lo scopo è di rendere di nuovo la sua una presenza attiva e utile per il testo, offensiva per le ideologie alienanti.<sup>61</sup>

L'io non è quasi mai palese emittente linguistico, e nemmeno saldo punto di vista, ma è piuttosto strumento temporaneo e mobile a cui si appoggia il linguaggio stesso, manipolato dall'autore, per darsi voce e tramite il quale mostrare angoli di realtà, in una dimensione di assoluto prospettivismo: un soggetto grammaticale. A differenza di quanto prevede il canone lirico, il soggetto qui non parla la propria lingua ma quella degli altri, viene parlato dal linguaggio.<sup>62</sup> Inoltre l'io non si presenta mai come coscienza, come spirito, ma è reificato nella realtà della sua presenza fisica. Il soggetto è prima di tutto un corpo,<sup>63</sup> di cui si mostra la frantumazione anche per il tramite della scomposizione del

<sup>59</sup> Vedi il capitolo su *Erotopaegnia* in CARRARA 2018. Sul rapporto fra invenzione dell'eroe, antropopoiesi e organizzazione della società vedi GHIDONI 2020.

<sup>60</sup> Sulle modalità con cui l'inconscio parla attraverso la forma del testo vedi AGOSTI 1972. Vedi anche SANGUINETI 2001: 27-28 e SANGUINETI 1993: 294.

<sup>61</sup> Vedi *Laborintus* in CURI 2003: 263: «operare neutralizzando [...] gli effetti dell'alienazione. Questo implica, per quanto riguarda il linguaggio, mettere fra parentesi il soggetto come quello che esercita la lingua».

<sup>62</sup> Sul linguaggio come soggetto del testo vedi ivi: 263-267.

<sup>63</sup> Cfr. MARX 2008: 46: «la soggettività esiste solo come individuo corporeo». Vedi anche SANGUINETI 1971: 143.



testo. Il corpo è rotto, spezzato, dettaglio diviso dalla totalità e deforme, in accrescimento e in mutazione, come la forma dell'opera, «bella sintassi del mio corpo» (*Laborintus*, sez. 7): la corporeità è a sua volta ridotta a oggetto linguistico.

Oltre al soggetto poetico tutti i personaggi di Sanguineti, nonostante siano rappresentazioni di frequentazioni reali dell'autore, sono ridotti a soggetti grammaticali, semplici sostantivi inseriti nel testo, attanti di sole funzioni linguistiche. Questo perché per l'autore un individuo è propriamente rappresentato solo se è alienato e oggettificato come nella realtà, oltre ogni retorica dell'autenticità. D'altro canto vi è il richiamo a ciò che un personaggio materialmente è in un testo linguistico e letterario, un sostantivo, un nome a cui il linguaggio restituisce un'esistenza potenziale, un *homo fictus*.<sup>64</sup> Assente il soggetto, reso oscuro il riferimento sfociando nell'afasia, resta solo il testo in tutta la sua fisicità strabordante.

Si legge quindi nell'opera una serrata equivalenza fra crisi del mondo, crisi del soggetto e crisi linguistica. La schizomorfia linguistica che porta la parola, nel raffigurare un mondo nel caos e in lotta, a criticare se stessa, ha il suo corrispettivo psicologico nella soggettività frammentata dell'opera che si osserva. «L'intelletto si guarda» (*Laborintus* sez. 6), mentre la soggettività, poetata e poetante, si disperde. Resta a risaltare l'opera mondo,<sup>65</sup> la sua incessante crescita linguistica, in grado di rendere contemporanea la tensione epica verso l'inclusione della totalità estensiva,<sup>66</sup> traducendola nell'esposizione del fallimento di questo tentativo, come è proprio di un'epoca fondata sulla coscienza divisa e l'incompiutezza del pensiero. Del mondo l'opera mima la sua creazione impronunciabile:

<sup>64</sup> Sul legame fra la costruzione del testo e la costruzione del soggetto tramite il montaggio si veda il saggio di Gallagher, su come gli scrittori dalla seconda metà del Novecento utilizzino questo strumento per riconfermare un rapporto con la realtà percepito come fittizio, in GALLAGHER 2001: 512-540. Sul concetto di *homo fictus* e la natura e la costruzione dei personaggi finzionali si veda NERI 2012. Sul legame fra letteratura arcaica e antropopoesi si veda SINI 2014.

<sup>65</sup> Per la concezione di epica come testo in grado di accogliere in modo enciclopedico la complessità del mondo si veda ovviamente MORETTI 1994.

<sup>66</sup> Vedi per il concetto di epica come totalità estensiva LUKÁCS 1999.



anche der J. d. Gr. se. das grosse Jot d.h. quod tantum hélas scire licet  
 ‘el marrano’ caso mai anche dice (mi dice) non riuscirai (sic) a capire  
 Laszo quanto (io) ti sia legato la sorpresa oggi anche di una insospettabile  
 equivalenza et il faut faire Laszo e riproduttrice des enfans femminile  
 in anticipazione (elle s’étend) immensa (sans limite) come l’orizzonte  
 del mondo e veracemente egli è un mondo mais autrement che si apre senza  
 fine nello spazio qu’è la méthode che senza fine ha sviluppo ordinaire  
 nel tempo un mondo où seule est tracée et je l’aime! con una qualunque  
 disposizione la forme du monde spaziale et j’en ai per un esempio  
 des enfans! et de grande espérance dapprima una infeconda caligine  
 dove ogni oggetto e per me anche oggetti reali oscuro indeterminato sono là!  
 in questo nebuloso orizzonte e sono portatori assolutamente incapace  
 di una determinazione totale di determinazioni et ces souvenirs forment  
 une chaîne! spaziale

et je l’aime

mais au miheu de ma félicité (M.DC.XCI!) je suis troublé quelquefois  
 par le ressouvenir que l’Eglise Romaine n’approuve peut-être pas tout cela!  
 (*Laborintus*, sez. 20)<sup>67</sup>

La crisi del soggetto da introspettiva si converte in oggettiva rappresentazione del presente. Il linguaggio si osserva e diventa il vero oggetto dell’opera in quanto figura del mondo, vero soggetto poetante, un linguaggio che parla e diventa, osservandosi e criticandosi, l’interlocutore di se stesso.<sup>68</sup> Il risultato è, paradossalmente, nella forma di un esaurimento nervoso, e quindi nell’esposizione di una psiche nella sua dimensione più profonda, l’oggettivazione del linguaggio, visto al di là del soggetto e non come strumento di esso. È il soggetto qui a essere reificato e ridotto a cosa, merce<sup>69</sup>. Questo permette di mostrare ciò che a un soggetto sarebbe impossibile esprimere su di sé ma che sul soggetto

<sup>67</sup> SANGUINETI, *Segnalibro*: 40.

<sup>68</sup> CURI 2003: 263-267. Vedi anche SANGUINETI 1965b: 95-96: «un parlato da falsa registrazione su nastro, che si corregge e si controlla a ogni battuta, in un monologo labirintico che presuppone, fuori del testo quasi, di fronte al personaggio che dice ‘io’, maschile, un personaggio che non dice niente, femminile».

<sup>69</sup> Cfr. CARRARA 2018.



agisce, come l'alienazione e l'es.<sup>70</sup> La sorpresa è che la rinuncia e la critica alla retorica dell'autenticità lirica, alla poesia come libera espressione del sé, permettono una più profonda autenticità,<sup>71</sup> al di fuori di forme simboliche che dominano il soggetto, che parlano il soggetto, e che diffondono ideologie per l'autore oppressive. La riduzione del soggetto a corpo, e l'identità fra questo e il linguaggio, ci riportano di nuovo nel territorio dell'*epos* greco e del *logos* preplatónico, del racconto come guerra tra i corpi, avventura di corpi che non raggiungono mai una piena autocoscienza, dell'immagine del dio sancita da un corpo e del racconto come *paideia* in grado di imprimere al singolo la forma della comunità.<sup>72</sup> Il dolore in Sanguineti non è dolore dell'animo, il sentimento è sempre tragico, nel senso di sensazione del corpo, come mostra in *Laborintus* 23.

La poesia di Sanguineti cerca di raggiungere lo stato di realtà al di fuori del testo, constatando paradossalmente la propria natura squisitamente letteraria e formale che non può permettersi di nominare ingenuamente la realtà, ritrovandosi quindi isolata da essa mentre la rispecchia.<sup>73</sup> È quindi «strettissimo il rapporto che si instaura fra contenuto e struttura».<sup>74</sup> Così in *Laborintus* 16, come nota Lorenzini, «il parossismo ripetitivo traduce in atto il disperato bisogno di contatto, di uscire dal cerchio, “fuori e fuori”, fino a un impatto liberatorio con la realtà».<sup>75</sup> Similmente in *Erotopaegnia* il *leitmotiv* del coito è tradotto nella barocca strutturazione degli scherzi amorosi, una sintassi sempre intralciata, fatta di grida, «parole-monstrum, grumi fonici, sintassi e punteggiatura

<sup>70</sup> OTT 2015: 17.

<sup>71</sup> Vedi GIULIANI 1965: 21-22: «Due aspetti delle nostre poesie vorrei far notare [...]: una reale “riduzione dell'io”, quale produttore di significati, e una corrispondente versificazione [...]. Dalla parte dell'oggetto, che è ancora penetrabile e pronunciabile senza falsità, si svolge una poesia che, secondo la “qualità dei tempi”, cerca l'unità di visione e quindi il recupero di quel medesimo io prima ridotto metodicamente. Dialettica, se vogliamo, dell'alienazione».

<sup>72</sup> Vedi FARANDA 2014. Per i concetti di *paideia* e costruzione della soggettività vedi JAEGER 1943. Sanguineti con il suo linguaggio corporale rifonda quella logica poetica che sul corpo si costruisce e che per Vico è prima manifestazione letteraria, metodo organizzativo e fondativo di una comunità e sistema di pensiero.

<sup>73</sup> Cfr. SANGUINETI 1987: 225: «l'uomo di lettere è, per delega sociale, colui che nelle parole [...] nel dizionario, vede lo speculum mundi [...]. E per lui i morti segni prendono vita, si fanno carne [...], e tuttavia per lui ancora, per quanto sta in lui, a morti segni si riconduce, *ne varietur*, l'esperienza, la vita».

<sup>74</sup> RISSO 2006: 36.

<sup>75</sup> LORENZINI 1978: 29-30.



ansanti»,<sup>76</sup> ripetizioni, iperbati, inversioni, e l'uso di modi verbali indefiniti, per dare l'idea della generazione, conseguenza della relazione sessuale con lambda. Se prima era il dolore e la confusione ora è l'orgasmo, sessuale e filologico, a formarsi direttamente sulla pagina.

Poiché sono l'estetica borghese, la sua pratica linguistica, a essere oppressive, e non la letteratura per definizione, la mitopoiesi diventa necessaria non per nuove mistificazioni ma come demistificazione e ricostruzione di nuovi miti, di una nuova forma linguistica, narrativa. Ogni ottimismo sublime e idealistico, ogni raccoglimento intimistico, è travolto dalla disarticolazione e dall'abbassamento del linguaggio a gestualità multiforme. Ciononostante, in questa discesa autocritica nell'alienazione la poesia trova una nuova modalità di espressione in grado di confrontarsi nuovamente con la realtà, e che molto ha in comune, proprio per la sua negazione della modernità letteraria borghese, con l'antichità epica. Lo strumento utilizzato da Sanguineti per ricostituire l'oggettività del linguaggio, organizzando esempio e denotazione, è il montaggio, traduzione letteraria della sintassi cinematografica con cui rilevare la realtà sullo stato d'uso del linguaggio, cioè la pratica sistematica della citazione. Questo procedimento per assemblaggio di tessere per Sanguineti è sempre esistito nella storia umana ma l'alienazione capitalista e il montaggio filmico, sua declinazione artistica in quanto riproduzione tecnica, lo hanno reso sempre più manifesto. Anche la scrittura automatica fa qualcosa di simile, producendo materiale linguistico da parte del soggetto ma che a esso non appartiene, oggetto esterno che parla dell'io e della realtà in modi a esso non concessi, sguardo oggettivo perché esempio, documento della psiche, prodotto dell'inconscio della mente e di quello ottico della tecnica.<sup>77</sup> Il montaggio è anche ciò che struttura la diegesi del materiale linguistico, sbilanciando il testo dal polo metaforico tipico della scrittura

<sup>76</sup> LORENZINI 2011: 142.

<sup>77</sup> BENJAMIN 2000: 36-37: «Quindi, per l'uomo odierno, la rappresentazione filmica della realtà è incomparabilmente più significativa, perché, proprio grazie alla sua intensa penetrazione mediante l'apparecchiatura, gli offre del reale quell'aspetto, libero da apparecchi, che egli ha diritto di pretendere dall'opera d'arte».



lirica a quello metonimico, nel quale è l'interazione fra i diversi segni in successione a dare letteralmente forma alla narrazione.<sup>78</sup>

Il testo non è più un luogo di libera invenzione ma torna ad essere uno spazio in cui si «congiungono e si oppongono svariate scritture nessuna delle quali originale: [...] è un tessuto di citazioni provenienti dai più diversi settori della cultura [...]. Lo scrittore può solo imitare un gesto che è sempre anteriore, mai originale; il suo solo potere consiste nel mescolare le scritture, nel contrapporle l'una all'altra».<sup>79</sup> È inevitabile il riferimento proprio alle pratiche letterarie delle società premoderne, e soprattutto ai rapsodi greci, riferimento che non sfugge nemmeno a Sanguineti, un ritorno cosciente ed avvertito alla creazione letteraria come costruzione collettiva propria della coscienza epica.<sup>80</sup>

La poesia in Sanguineti non è un puro esercizio formale e nemmeno una confessione lirica. Poiché l'autore non si sente obbligato a «far corrispondere direttamente l'universo linguistico al proprio universo ideologico e affettivo»<sup>81</sup> ogni tecnica persegue uno scopo descrittivo, l'esaurimento nervoso non è mai semplice solipsismo creativo ma denuncia politica e filosofica, e la poesia che lo parla ed esperisce vuole essere sia esteticamente che eticamente giusta.

<sup>78</sup> JAKOBSON 1963: 22-25. Sul modello della narrazione cinematografica e della sua intrinseca e semplice epicità che ispira il montaggio di Sanguineti vedi PISTOIA 2017.

<sup>79</sup> BARTHES 1988: 54-55.

<sup>80</sup> Su quest'uso del montaggio vedi l'analisi sul romanzo di autofinizione contemporaneo e il suo legame con l'epos di Tirinanzi de Medici che pensiamo si possa applicare alla poesia del primo Sanguineti: «Inscrivendo il passato documentale in un discorso eternamente in fieri, la non fiction può elaborare sensi che ai materiali grezzi sono preclusi e mostrarne plasticamente l'azione sul presente. La strategia di montaggio e/o innesto, dunque, è centrale nel processo di attualizzare un passato che viene letteralmente rimesso in azione e fatto interagire col presente. Ma la stessa strategia tende ad annullare la distanza tra piano dell'invenzione e piano attuale. [...] quando il sistema narrativo inizia a destabilizzarsi e scritture d'invenzione e d'informazione tornano a mescolarsi, la relativa stabilità dei rapporti tra epos e romanzo tornano ad alterarsi con violenza» (TIRINANZI DE MEDICI 2017: 72-74).

<sup>81</sup> CURI 1991: 186.



### 3. MODALITÀ DI RITORNO

L'informalità sanguinetiana, la ricerca di un'ultima possibile organizzazione formale offerta dalla modernità, è il risultato di un meditato lavoro compositivo:

Ogni verso viene costruito secondo un'idea di ritmo estrapolata, a sua volta, dal contesto testuale, che, in pratica, con un movimento quasi di partenogenesi, è il prodotto finale e, per certi versi, produce, passo dopo passo, l'opera [...] Così l'unità metrica è la particella fondamentale della sequenza che determina una certa idea di ritmo in uno spazio/tempo determinato.<sup>82</sup>

Il metro in Sanguineti è quindi *percept*, non *concept*,<sup>83</sup> definito non retroattivamente ma creato in itinere nella propria partenogenesi. Il testo e la forma nascono dalla loro processualità e non si strutturano secondo il principio dell'isofonia. Non si tratta dell'applicazione di un paradigma, ma l'aggregazione sempre diversa, a seconda dello scopo comunicativo,<sup>84</sup> di oggetti linguistici preesistenti o di automatismi, creando un ritmo non prevedibile, fondato sul montaggio di cola, e una «scrittura stratificata e policentrica, con più punti di coagulo»,<sup>85</sup> che segue una struttura rizomatica. Non un verso asintattico, ma una sintassi giustappositiva, seriale, come la dodecafonia, il cui suono «si organizza e struttura, di sezione in sezione, in modi seriali, tra iterazioni di parole o segmenti ritmici, omoteleuti al confine con la paronomasia, anafore, allitterazioni, prelievi dalle lingue più diverse, lingue morte, dissotterrate da rovine».<sup>86</sup> Un

<sup>82</sup> RISSO 2006: 12-13.

<sup>83</sup> Cfr. BRIOSCHI 2016: 82: «La percezione non è determinata linearmente dalla successione delle parti, ma si determina invece retroattivamente, a partire dalla totalità [...] Il metro insomma non è un *percept* ma un *concept*».

<sup>84</sup> Sulla pervasività del genere epico, sempre calato nella realtà di un'esecuzione diffusa, eseguibile da chiunque, suscettibile di modifiche a seconda del contesto, vedi MARTIN 2005 e FERRARI 2010.

<sup>85</sup> RISSO 2006: 23.

<sup>86</sup> LORENZINI 2011: 139.



verso che simula una propria nascita autonoma per partenogenesi e mitosi di suoni,<sup>87</sup> in cui la lingua è veramente novissima musa e organismo nella realtà della reificazione, e oggetto, lingua «de-functa»,<sup>88</sup> creando una voce primordiale in trance, che parli al di là del soggetto. La metrica di questo verso è stata definita colica<sup>89</sup> ma non va confusa con un nuovo esperimento di metrica barbara. Per chiarire il concetto si può parlare di melodia di timbri, *klangfarbenmelodie*,<sup>90</sup> e movimento polifonico: l'uso quantico delle unità del verso, come fossero note di una sequenza verbale dove è possibile mettere l'accento sia sulla continuità sia sulla segmentazione, una particolare disposizione ritmica fondata non sulla successione isocronica di sillabe e accenti, ma di cola, unità sintagmatiche minime. Il piede della costruzione ritmica non è più di ordine fonico ma sintattico e semantico, il livello combinatorio non è più a livello dei suoni ma delle parole stesse. Ciò però non elimina l'inevitabile presenza e uso di un ritmo sillabico e accentuativo, creando subito uno spazio di libertà nella lettura.

L'intervento del lettore è fondamentale per gestire il ritmo del verso nell'esecuzione, più che nelle misure ritmiche canoniche, fondate su criteri di maggiore "oggettività" come il numero di sillabe e la posizione degli accenti di parola e di frase. Inoltre la lunghezza del verso di *Opus metricum* determina la sua inevitabile divisione in fase di lettura per l'eccessivo numero di sillabe e accenti, ma come esso venga diviso resta a discrezione dell'esecutore.<sup>91</sup>

È risaputo come con la perdita di fiducia negli istituti formali e la relativa ritrattazione del rapporto fra opera e pubblico,<sup>92</sup> in alcuni settori della poesia e della composizione musicale, si assista a un progressivo ritorno della successione di suoni nella loro realtà, realtà timbrica, e non per paradigmi e schemi precedentemente istituiti che

<sup>87</sup> Si confronti a titolo esemplificativo l'analisi di Carrara della sezione 9 di *Laborintus* in CARRARA 2018: 104-105.

<sup>88</sup> Vedi sul linguaggio come oggetto di costruzione del verso AGOSTI 2010: 5-26.

<sup>89</sup> LORENZINI 1978: 24. Vedi anche PINCHERA 1966: 92-127.

<sup>90</sup> RISSO 2006: 12.

<sup>91</sup> Vedi HRUŠOVSKI 1972: 169-176. Vedi anche sull'imprevedibilità d'esecuzione delle misure polimetriche e il dilemma della loro attuazione BRIOSCHI - DI GIROLAMO 1984: 131-132.

<sup>92</sup> BRIOSCHI 2016: 103.



soddisfino le aspettative del lettore, a favore di strutture più aperte e ambigue. Per delineare il rapporto fra versificazione e pubblico di *Opus metricum*, seguendo la traccia offerta da Giuliani di leggere in Sanguineti un paradossale ritorno a Dante, si potrebbe individuare nella metrica sanguinetiana un ritorno del sistema modale, in contrapposizione a quello tonale, tipologia di cui parla Brioschi per descrivere l'evoluzione dall'oralità e dalla ritualità della musica e della letteratura medievale alla modernità petrarchesca:

il sistema tonale è fondato su un principio razionalistico: [...] lo sviluppo della composizione è regolato dal simmetrico riproporsi della tonica, in rapporto alla quale ogni nota assume il suo significato. [...] Il vincolo di necessità sotteso alla struttura musicale giustifica l'idea, accettata per secoli, che la convenzione razionalistica riflettesse in realtà la presenza di rapporti *naturali* [...]. [L'oggetto sonoro è] costruito in modo tale che l'ascoltatore, grazie alla conferma delle proprie attese, lo ipostatizzi nella sua oggettività. [...] Tecnicamente, il sistema modale è caratterizzato da una concezione realistica dei modi, e quindi dalla loro non trasponibilità [...]. I modi, vale a dire, non sono schemi formali indipendenti dall'altezza fisica delle note, ma hanno un'esistenza assoluta, non relazionale. Ciò che conta è la realtà sonora in atto: il rapporto tra le note è un rapporto di successione [...].<sup>93</sup>

Illustri esempi del corrispettivo poetico di questa tipologia musicale sono Dante e Petrarca:

[In Petrarca] la razionalizzazione del verso può dirsi compiuta, perché i fattori che la promuovono sono distribuiti omogeneamente in tutta la sequenza [...]. [La rima] assolve una funzione *distributiva*, precisamente nel senso che distribuisce unità omogenee (i versi) in una figura strofica a sua volta già postulata. Nella metrica dantesca invece noi ci troviamo di fronte a un processo *in fieri*. Come nel sistema modale la durata di una nota è *quella che* è fisicamente, così i segmenti linguistici che compongono il verso hanno un'esistenza «realistica», non relazionale [...] e la razionalizzazione metrica è posteriore al

<sup>93</sup> Ivi: 92-93.



loro ingresso nella sequenza: «dicesti? elli ebbe? non viv'elli ancora?». Entro questo processo per aggregazione, i fattori metrici intervengono con un residuo di arbitrarietà che emerge nel carattere autoritario assunto dalla loro integrazione nel verso [...].<sup>94</sup>

I fattori che costruiscono il verso sono gli stessi, ma in Petrarca seguono un principio distributivo mentre in Dante aggregativo. Volendo utilizzare figurativamente le due categorie di Brioschi, che non intendeva certo descrivere lo strutturarsi del versoliberismo neoavanguardista, ormai al di là del totale collasso normativo, viene subito in mente, parlando di successione della realtà sonora, la melodia di timbri del verso atonale di Sanguineti. Se la metrica petrarchesca cerca di farsi riconoscere come tale per definire il proprio genere e il proprio pubblico, e quindi ha una funzione fatica, quella dantesca ha una funzione agogica,<sup>95</sup> offrendo al lettore indicazioni e possibilità di lettura ed esecuzione. Secondo la stessa funzione pensiamo che si articoli la metrica sanguinetiana. Brioschi scrive che con Petrarca e la tonalità si compie la nascita della fruizione mondana e moderna mentre, con la modalità, siamo nel territorio della trasmissione orale e della fruizione rituale e sacra, dunque epica, dove è necessaria la partecipazione della comunità per intendere compiutamente il testo, in cui le ambiguità metriche vengono risolte nel momento dell'esecuzione.<sup>96</sup>

Dante risulta il modello ideale vista la sua poesia politica, impegnata nella realtà e nella sua rappresentazione, oggettiva, conoscitiva, che non vuole implicitamente comunicare l'illusione di un ordine e un equilibrio assoluti nello stato del presente soddisfacendo le aspettative del lettore, come nella tonalità, garanzia di naturalezza. Come in Dante la poesia vuole mostrare il male nel mondo e raffigurare la possibilità di un mondo a venire:

<sup>94</sup> Ivi: 96.

<sup>95</sup> Ivi: 98.

<sup>96</sup> Ivi: 99. Su come la collaborazione e la presenza del pubblico caratterizzino l'esecuzione epica si veda NAGY 1996. Vedi anche ESPOSITO 2003 su come l'esecuzione orale possa risolvere le ambiguità prosodiche del testo.



compie un lavoro di scavo per distruggere i codici pre-esistenti e rifunzionalizzare la lingua per poter esprimere ideologie diverse. L'operazione poetica di *Laborintus* rifiuta l'ordine (sociale e stilistico) vigente, lo annulla accusandolo dello stesso stato di alienazione dal quale nasce la rivolta avanguardistica; ma non si limita al rifiuto: inizia già ad abbozzare il futuro mettendone in luce i tratti (utopici) salienti.<sup>97</sup>

Parte della critica ha sempre rilevato nel progetto prosodico sanguinetiano una preponderante finalità orale e musicale. Una versificazione apparentemente così verbosa, scritturale, lontana dalla sfera lirica anche nel senso etimologico, possibile solo in una società della parola scritta, è in realtà pensata per l'oralità, l'esecuzione, rifondando una fruizione più ristretta a livello di pubblico, meno diffusa, adatta anche per la musica. Riso definisce il verso improntato all'eseguibilità e dicibilità, una forma di *Sprechgesang*,<sup>98</sup> e Giuliani apre il suo commentario alle poesie di Sanguineti nei *Novissimi* definendo il verso di questi un «recitativo drammatico il cui svolgimento poggia su un fondo di armonicità naturale, mentre il ritmo è assorbito dalla sintassi e dagli choc semantici. La struttura metrica è quindi rigorosamente atonale e, si potrebbe dire, *gestuale*».<sup>99</sup>

quale raptus (cadde!) pustoloso apparve forse amore (τέκνον) involuta  
(cerebrum); (fortitudo) lasciammo la città; (magro corpo!): "res quaedam";  
in telo pustolosa, ut dicunt MEDICI; quel giorno! di ottobre! (caloris!);  
(e il quarantesimo giorno...): evacuatum; in acqua fredda (frigida) evacuatum;  
che con le pinze prese! (frigida regio); (MCCLVIII) livida! una grossa  
formica; un verme; la cosa: avevamo noi (in farmacia) ottenuto; non comprende  
(la cosa): sine phantasmate; ma quando vorrà, (con la mano...); quale rictus!,  
eccessiva!, ex testiculo (MEDICUS loquitur); umidità (accennò) eccessiva,  
destra, in principio: cottiledones debiles (provocatio) avevate ottenuto (spermatis)  
liber IX, Q. 22: avevate ottenuto, e cadde; quale rictus! quale! de facili  
provocationes (avevate ottenuto): de facili, τέχνη! ma il calore! ma (loquitur)

<sup>97</sup> CARRARA 2018: 61.

<sup>98</sup> RISO 2006: 13.

<sup>99</sup> GIULIANI 1965: 97.



la regione! il vento! et abortiunt, amore involuto: (e accennò con la mano):  
e un verme quindi (con le pinze) prese; apparve in telo, pustoloso τέκνον,  
“res quaedam,” s’intende, quondam (ex testiculo dextro); (un verme avevamo  
ottenuto...); et abortiunt, debiles; et evacuatum, cerebrum; inutilmente, quidem;  
(nei giorni che seguirono si dimostrò inquieta, mesta): la cosa non ebbe nome.  
(*Erotopaegnia*, sez. 2)<sup>100</sup>

Una prosodia cinetico-gestuale<sup>101</sup> per un verso proiettivo,<sup>102</sup> essenzialmente pensato per l’orecchio e non per l’occhio, in cui «la sintassi e di conseguenza (nella fattispecie) gli “choc semantici” ne costituirebbero il nuovo fattore di organizzazione ritmo-verbale».<sup>103</sup> Scrive Pazzaglia, esorcizzando eventuali ingenuità sull’armonicità naturale, respiratoria, di questo tipo di verso:

L’espressione “unità respiratoria” applicata al verso è pertanto una metafora relativa al fatto che la coscienza ritmica contemporanea s’è istituita su durate atte a ricondurre il verso dalla facile sonorità melica a una pronuncia come mimesi (che è poi sempre, in arte, interpretazione e stilizzazione) dell’impulsione verbale nel suo costituirsi [...] Piuttosto che sul respiro, dunque, il verso moderno tende a plasmarsi su un’idea nuova [...] del fluire del discorso interiore, con i suoi scatti, i suoi riposi, la sua imprevedibile avventura che non tollera di essere costretta in schemi precostituiti.<sup>104</sup>

Pietropaoli ipotizza che si possa intendere con questo recitativo una pragmatica di lettura ed esecuzione maturata nei cenacoli letterari dell’autore, supponendo un lettore esperto e connivente. È immediato pensare ai cinque novissimi, al Gruppo 63, ma ancor prima ai

<sup>100</sup> SANGUINETI, *Segnalibro*: 52.

<sup>101</sup> PAZZAGLIA 1974.

<sup>102</sup> Per Olson il fine del verso proiettivo era la «liberazione dall’ingerenza lirica dell’individuo in quanto io» (OLSON 1961: 21). Campeggiani associa l’uso del verso proiettivo in Rosselli a una riscoperta dell’oralità epica transindividuale e simile pensiamo sia il caso dell’*Opus metricum* di Sanguineti (CAMPEGGIANI 2017: 153).

<sup>103</sup> PIETROPAOLI 1991: 165.

<sup>104</sup> PAZZAGLIA 1974: 260-261.



*Santi Anarchici*,<sup>105</sup> primi amici lettori di cui ha scritto l'autore. In ogni caso questa ipotesi ci rimanda di nuovo al fruitore partecipativo della modalità e alla dimensione della *paideia*, dove il lettore-ascoltatore è invitato a educarsi e mandare a mente:<sup>106</sup> «movenza di profana liturgia, ampia, pararitualistica, distribuita sapientemente e scandibile; [...] orazione lentissima e geminante [...] atmosfera teatrale [...] la meccanica del processo operativo si fa gesto». <sup>107</sup> Sempre a modello della *Commedia*, definita «macchina di nitida vocalità», al contrario del *Canzoniere*, definito «operazione [...] muta e mentale»,<sup>108</sup> con il ritorno straniante a una fruizione rituale il lettore non si trova più di fronte un testo formalizzato per soddisfare le sue aspettative formali e ideologiche:

Il poeta tradizionale sa bene, o intuisce, che le idee estetiche dominanti, o anche soltanto le modalità percettive comuni dei lettori, chiedono un testo sintatticamente lineare, o poco accidentato, che consenta una lettura non impervia, complessa e tuttavia agevole. E poiché le idee estetiche cui ispira la sua azione poetica, e le sue stesse modalità percettive [...] non differiscono da quelle dei lettori, egli non ha alcuna difficoltà a costruire un testo che corrisponda alle loro attese. [...] Le cose stanno diversamente per il poeta sperimentale o per il poeta d'avanguardia. Costui infatti aspira a creare un'estetica profondamente nuova e fonda le sue operazioni su un sistema percettivo che poco ha a che fare con quello comune. Non si tratta più di sedurre il lettore, si tratta di contrastarlo, di costringerlo a percepire il mondo e la rappresentazione del mondo in modi profondamente diversi da quelli del passato [...] Ecco allora il montaggio, che è un modo di spezzare la continuità testuale senza peraltro distruggerla [...] Il montaggio [...] costringe [il lettore] a indugiare sul testo per intenderne senza errori o equivoci sia la forma sia il senso, rallenta la sua lettura e la sua percezione, gli propone insomma un'esperienza del tutto nuova, spesso fondata su una sorta di leggero e vitale choc.<sup>109</sup>

<sup>105</sup> SANGUINETI 1993.

<sup>106</sup> Cfr. *Postkarten* 49.

<sup>107</sup> VITIELLO 1984: 183.

<sup>108</sup> SANGUINETI 2010: 76.

<sup>109</sup> CURI 2012: 141-142.



Infine, come riferimenti all'oralità dell'esecuzione, oltre all'intersecarsi fra accenti e cola e all'enfasi degli choc semantici, sono presenti i punti intonativi, le interiezioni, e i numerosi usi dei *verba dicendi*. Un verso che incorpora l'atteggiamento dello *speech act*, costituendo la temneizzazione, garante dello spazio d'oralità:

la ragione eziologica di fondamento della temneizzazione va ricercata, con forte probabilità, nella consentaneità di rapporto realtà/sguardo, come succede nello spazio sociologico delle relazioni umane [...]. [...] «spazio della comunicazione», l'atto linguistico non è sé medesimo soltanto, come nella scrittura [...], la tecnica della temneizzazione, maglia a ingabbiare gli autemi, si tramuta in ossatura fondamentale fondante dell'oralità.<sup>110</sup>

La temneizzazione lega la composizione testuale di Sanguineti all'eccessività tecnologica di Balestrini come rinnovata oralità:

La logica riconducibile ai mass media ha indotto infatti non solo una virata tecnologica in seno alla lingua, ma anche un mutamento epocale per quanto riguarda in generale la fenomenologia della comunicazione, innescando il ritorno alla condizione orale all'interno di una civiltà secolarmente chiro/tipografica. L'applicazione balestriniana consiste proprio nell'elaborare un procedimento che assimili tale situazione. Ciò che ne risulta sono porzioni di testo scritto che ridondano, si sovrappongono, si mescolano, si tagliano a vicenda, che rimangono sospese come fossero pezzi di conversazione ascoltati [...] in autobus o in treno [...] o muovendosi fra le frequenze della televisione o della radio, oppure come se si desse una rapida occhiata al giornale [...].<sup>111</sup>

<sup>110</sup> VITIELLO 1984: 195-196. Vitiello qui parla dei procedimenti di appercezione di *T.A.T.* ma che secondo lui trovano origine già in *Triperuno*: «Perché il parlante, in questo spazio, nel riferire o appercepire la realtà, presuppone sottintesa una pluralità di elementi, che così omette o esclude, noti essendo agli ascoltatori/astanti [...]. A questo punto l'uso della parentesi è chiaro: per consentire al lettore, che non è astante, ma che tale è immaginato, di insinuarsi nello spazio scenico, in cui si sviluppa l'atto linguistico, il poeta chiude in parentesi gli elementi visivi, auditivi, cromatici».

<sup>111</sup> LORETO 2014a: 68.



Prova definitiva di una prosodia eseguibile e ascoltabile nel testo sono le collaborazioni con Luciano Berio in *Laborintus II* e *Passaggio*, dove i testi vengono non semplicemente cantati, e nemmeno letti, ma recitati, urlati, bisbigliati:

[La] sua maniera riconduce direttamente alla corporeità del testo inteso [...] come gesto, e dunque all'energia plastica, fonica, della parola messa in scena e messa in forma da Sanguineti, in poesia come in narrativa, nelle traduzioni come nei testi teatrali: perché la fisicità, affidata nel testo alla gestualità e alla voce, al «grido», al «canto», al «mugolamento», al «rumore», appartengono di diritto al suo testo-corpo, alla pari dell'«emorragia di parole» che lo invade e alla pari della lacerazione della voce, che conduce ai limiti dell'afasia e dell'autofagocitazione [...]. Si può provare a percorrerla tutta, la poesia di Sanguineti, seguendo queste due prospettive, che interferiscono tra loro: la scrittura orale di un personaggio-io che passa da un travestimento all'altro [...] si coniuga di continuo con l'uso di un linguaggio carico di energia esplosiva, una lingua-partitura polifonica e policroma, che evidenzia una vocazione scenica rara nella nostra tradizione.<sup>112</sup>

Siamo quindi di fronte a quel vasto fenomeno che è l'oralità di ritorno delle società tecnicamente avanzate,<sup>113</sup> che, nei poeti in grado di percepire e utilizzare produttivamente tale evoluzione delle modalità comunicative verso un ritorno tecnologico ed elettronico all'oralità, può tradursi in epica di ritorno, come ha mostrato Loreto nella sua analisi del primo Balestrini.<sup>114</sup> Di nuovo il cinema e Benjamin possono aiutare ad illustrare sinteticamente il fenomeno e la sua influenza su Sanguineti: «il processo di riproduzione figurativa registrò un'enorme accelerazione, al punto da tenere il passo con l'atto del parlare. L'operatore cinematografico [...] fissa le immagini con la stessa velocità con cui l'attore parla».<sup>115</sup>

<sup>112</sup> LORENZINI 2009: 104-105.

<sup>113</sup> Vedi ONG 1986.

<sup>114</sup> LORETO 2014a.

<sup>115</sup> BENJAMIN 2000: 15. Si veda anche cosa scrive Benjamin più avanti: «Tale riproduzione è in grado [...] di andare incontro al fruitore nella sua situazione specifica, attualizz[ando] l'elemento riprodotto. [...] La distinzione tra autore e pubblico è dunque in procinto di perdere il suo carattere precipuo. [...] la pittura non è in grado di offrire l'oggetto a una ricezione collettiva simultanea, operazione [...] riscontrabile un tempo nel



Il risultato di questa versificazione sempre varia e mai risolta è «una particolare formazione di compromesso»<sup>116</sup> in senso freudiano, concetto di cui Curi si serve per spiegare lo stato di ambivalenza di queste produzioni. Esse non si curano del principio di non contraddizione, proprio come l'inconscio, e, aggiungiamo noi, anche le costruzioni culturali collettive. Il verso, se sembra superare il principio di piacere per proporsi come dimostrazione concettuale ed esposizione di documenti linguistici, proprio sul piacere del ritorno del già noto fonda la sua perpetua e quasi autonoma formazione. Sanguineti costruisce così una forma che sia di nuovo percepibile all'orecchio contemporaneo, con un procedimento che richiama le costellazioni anaforiche dell'epica e la loro funzione mnemonica.<sup>117</sup> Si assiste a un riempimento estremistico del verso, «tendenza proprio del verso moderno a riassumere in sé, fondendoli in una nuova misura, tutti i sistemi precedenti»<sup>118</sup>, un citazionismo che ha molto della versificazione inclusiva dell'epica.<sup>119</sup> Un verso gestuale e «una gesticolazione linguistica» per così «far agire il linguaggio».<sup>120</sup>

Si conferma la posizione dell'autore, anche in ambito stilistico, di estremo critico del fatto poetico, ma al contempo la sua avversione per le profezie sulla morte dell'arte, in favore di una rinnovata mitopoiesi. Come scrive Manacorda il paradosso di Sanguineti è che il poeta più importante della neoavanguardia «al fondo, non ha mai avuto nulla a che fare con le fredde decostruzioni linguistiche»,<sup>121</sup> volendo piuttosto riscoprire la comunicazione poetica come forma educativa e conoscitiva.

poema epico e oggi nel cinema» (ivi, *passim*). In questa evoluzione si inserisce Sanguineti tramite l'uso del montaggio.

<sup>116</sup> CURI 2012: 130-133.

<sup>117</sup> Vedi ZATTI 2000. Sulla ricaduta etopoietica ed educativa di tale utilizzo della materia mnemonica nell'epica vedi HAVELOCK 1973: 43.

<sup>118</sup> GIULIANI 1965: 216.

<sup>119</sup> Vedi NOBILI 2020.

<sup>120</sup> PIETROPAOLI 1991: 167.

<sup>121</sup> MANACORDA 1998: 31-32.



#### 4. RITO D'INIZIAZIONE E RI-USO RITUALE

Come per la versificazione anche a livello di genere Sanguineti raggiunge per via sperimentale il territorio della cultura orale e della fruizione rituale. La ritualità è nella stessa vicenda rappresentata dall'idea di prova che la pervade, del rito di passaggio, del contatto iniziatico con la propria anima, di attraversamento della *Palus* e della *nekyia* per approdare alla maturità sessuale di *Erotopaegnia* a cui si presta l'ambiguo soggetto.<sup>122</sup> Lo stesso senso di prova si presenta di fronte al lettore, a cui non viene proposta una fruizione che rispetti le attese secolarizzate del buon gusto ma un invito a immergersi nella palude linguistica, moderna *paideia*, per uscirne cambiato:<sup>123</sup>

Lo shock [...] è lo strumento per spazzare l'immanenza estetica e promuovere un mutamento nella prassi vivente del ricettore [...] il ricettore sospende la ricerca di senso e rivolge la propria attenzione ai principi costruttivistici che determinano la costituzione dell'opera, cercando in essi una chiave che sciogla l'enigma della forma. Nel processo di ricezione l'opera avanguardistica provoca dunque una rottura, che corrisponde al carattere lacunosi della forma (la sua non-organicità).<sup>124</sup>

Il carattere fondamentale della crescita e della formazione del soggetto è la raggiunta maturità sessuale e la creazione del proprio nucleo familiare, vicenda narrata nell'*Opus*. Centrale è allora il binomio Freud-Marx nella sua ricerca di un legame con il femminile che coincida contemporaneamente con la coscienza di classe.<sup>125</sup> Il lettore è invitato a tentare lo stesso percorso iniziatico e formativo all'interno del labirinto linguistico.

<sup>122</sup> Vedi CARRARA 2018: 86. Sulla tematica della prova che pervade nella mitologia alchimistica junghiana vedi JUNG 2006: 358-363. Sulla *Palus* come prova vedi RISSO 2006: 15. Vedi anche la riflessione letteraria e antropologica sul tema del labirinto in HOCKE 1989: 171-179.

<sup>123</sup> Di nuovo è la via della riproducibilità tecnica a guidare l'autore verso questo atteggiamento BENJAMIN 2000: 28: «Il pubblico si immedesima nell'attore soltanto immedesimandosi nell'apparecchiatura. Ne assume dunque l'atteggiamento: esegue dei test».

<sup>124</sup> BÜRGER 1990: 90-91.

<sup>125</sup> Vedi SANGUINETI 2010, in particolare il commento ad *Agostino* di Moravia e le sue similitudini con la biografia di Sanguineti.



Informe è l'orizzonte che si mostra sulla pagina nell'eccentrica ritmicità del verso e nell'allegoria labirintica che su tutto domina, struttura archetipica e primordiale, in grado di dar conto della complessità della realtà priva di organizzazione, figura del *mundus* infero reale, rappresentazione della dispersione della soggettività e del linguaggio, percepibile come privo di senso; simbolo del pensiero dialettico che supera gli ostacoli aggredendoli, senza evitarli. Non solo un luogo come metafora del presente ma anche del libro, della scrittura stessa,<sup>126</sup> dove apollineo e dionisiaco, storia marxiana e psicanalisi, etica ed estetica si autoregolano a vicenda. Un principio omeostatico che riconferma la metafora del libro come mondo<sup>127</sup> e organismo mosso dalla legge dell'identità con la differenza, che rende percepibile, come il sottotitolo ci suggerisce (*quasi laborem habens intus*), il suo lavoro, la tecnica. Operazione possibile grazie a una pratica di scrittura dalla natura errabonda,<sup>128</sup> viatico per rappresentare sia la dinamica dialettica della storia e del pensiero sia il suo risvolto nell'ambiguità e nella negazione del cerchio, dell'oroboro, del «nulla che divora se stesso»;<sup>129</sup> e della preistoria in cui l'uomo moderno ancora vive, e che rischia di rimanere per sempre tale.<sup>130</sup> Un simbolo che parli al lettore del suo presente e, come una prova o un'iniziazione, modifichi radicalmente chi lo attraversa<sup>131</sup>, anche figurativamente nella lettura.

<sup>126</sup> RISSO 2006: 14-16 e 38.

<sup>127</sup> LISA 2007: 247: «L'arte si dà quindi come arte da museo, cartellinata e confezionata per il committente, poiché, mutando la metafora biblica del mondo come libro, in chiave marxiana, il mondo è museo, in quanto accumulo di capitali. [...] Sanguineti elabora un poema che coincide allegoricamente con l'orizzonte storico della propria esistenza, in cui tutto si trova con tutto».

<sup>128</sup> Vedi LA TORRE 1987: 88-90.

<sup>129</sup> GIULIANI 1965: 110-111. Cfr. anche LORENZINI 2016: 23.

<sup>130</sup> Vedi RISSO 2005: 152.

<sup>131</sup> Cfr. le parole di Faranda sul mito del labirinto FARANDA 2014: 24: «il mito cretese di Minosse, nel quale l'archetipo dell'enigma, il Labirinto, compare nella narrazione prima ancora che come forma ibrida di un'entità divina come l'edificio che ne custodisce il mistero, creato dalla sagacia di un mortale. Artista e artigiano ateniese, Dedalo è il capostipite della sapienza tecnica da cui si origina il Labirinto [...] ma che declina nella sfera dionisiaca la dimensione apollinea dell'enigma. Il labirinto è infatti un luogo in cui l'uomo può perdersi ed essere divorato dalla forza animale di un dio ibrido. Lo spazio sacro è quello in cui si annida un Dioniso [...] che si identifica con il Minotauro e che si congiunge con Arianna, sorella del mostro e Signora del labirinto». Così in *Laborintus* lo spazio infernale ed Ellie sono frutto dei mezzi di produzione capitalistica, i quali



La struttura disorganica e la varietà delle forme realizzano, oltre che un'*enquête* rituale per il lettore, un realismo storico: l'evoluzione del testo non è prevedibile per assenza di organizzazione isofonica così com'è discontinuo e innaturale il corso della storia. L'acquisizione del passato nella forma del testo avviene, oltre che con l'ovvio uso di lingue morte, di citazioni dotte e con l'indebolimento della soggettività, anche tramite i riferimenti metrici, soprattutto di *Erotopaegnia*, richiamando la figura del giullare e del chierico della tradizione goliardica;<sup>132</sup> inoltre, e vale soprattutto per *Laborintus*, sfruttando il gusto notoriamente medievale per il sapere enciclopedico, esposto "crudelmente" nell'uso dell'elenco, e per l'epigrammaticità delle chiusure.<sup>133</sup> Vi è poi la pratica del travestimento, che richiama la libertà d'intervento sul testo preesistente propria della cultura orale, che muore con l'istituzionalizzarsi della cultura e con l'avanzare della tecnologia della scrittura, della stampa, e quindi del romanzo per la narrazione e della lirica per la poesia, del solipsismo egotista, quindi della soggettività. Il testo assorbe grazie al montaggio più aspetti possibili della realtà, come il ri-uso rituale, epico, esplicitamente molto al di là del ristretto vocabolario poetico della lirica. Tramite questo continuo scontro e poi fusione fra diverse forme, registri, saperi, lingue, toni, metri, e rispettive ideologie, che reagiscono insieme tramite il montaggio dell'interferenza, che si negano a vicenda, Sanguineti rappresenta la realtà rendendo operativo insieme al momento creativo anche quello critico. Il testo è così in grado di difendersi dalle insidie del mercato<sup>134</sup> e della falsa coscienza poetica. Un linguaggio e una cultura che riflettono su di sé. Si conferma nuovamente l'identità fra poiesi e mitopoiesi ma senza lo scopo di fondare cinicamente nuove illusioni e persuasioni. Tramite la sua informalità percepiamo continuamente, come direbbe Ejchenbaum, la forma, la tecnica, che viene costantemente

possono offrire le condizioni di riscatto, rivoluzione politica ed esistenziale, oppure mantenere la storia in una fase ancora primitiva.

<sup>132</sup> Vedi SICA 1975: 44. Vedi anche PIETROPAOLI 1991: 175.

<sup>133</sup> Vedi SANGUINETI 2010: 77 e 2000: 28-29. Cfr. BERISSO 2012, in particolare p. 210, sulle *Laudes creaturarum* come modello di lode enciclopedica, la cui influenza è visibile nelle sezioni petrarchesche di *Laborintus* ed elencative di *Erotopaegnia*.

<sup>134</sup> RISSO 2006: 38-39. Vedi anche PIETROPAOLI 2013: 58.







perché ogni strada subito  
vorrà corrergli incontro, un'ernia ombelicale incidere  
il suo profilo di fumo, qualche ippopotamo donargli  
i suoi denti di forfora e di fosforo nero:  
evita il vento,  
i luoghi affollati, i giocolieri, gli insetti;  
e a sei mesi egli potrà raddoppiare il suo peso, vedere l'oca,  
stringere la vestaglia, assistere alla caduta dei gravi;  
strappalo dunque alla sua vita di alghe e di globuli, di piccoli nodi,  
di indecisi lobi:  
il suo gemito conquisterà le tue liquide ferite  
e i suoi occhi di obliquo burro correggeranno questi secoli senza nome!  
(*Erotopaegnia*, sez. 3)<sup>137</sup>

Il ritorno a un discorso di ri-uso misto, proprio per ciò che teorizza Benjamin sulla fine della funzione puramente estetica e culturale dell'arte, dovuta alla liberazione offerta dalla produzione tecnologica, che apre la via alla funzione politica e quindi a un discorso di ri-uso che travalichi il puro genere letterario, è un ritorno a quella modalità di discorso che in Vico è fondazione della civiltà. Per Sanguineti però si tratta di rifondare:<sup>138</sup> non si tratta di narrare una fondazione originaria ma di rappresentare il reale e, contemporaneamente, distruggere la rappresentazione e il linguaggio ideologico del presente, auspicando e chiedendo un cambiamento, una fondazione futura, uno sconvolgimento sociale. *Opus metricum* si costituisce come un'opera mondo, Sanguineti imita, prendendo a modello soprattutto Dante, la tipologia dell'opera enciclopedica, alla base di una cultura. *Opus metricum* è storia della genesi di un soggetto e dell'alienazione, di una fondazione

<sup>137</sup> SANGUINETI, *Segnalibro*: 53.

<sup>138</sup> Cfr. le parole di Cortellessa sull'epica di Falco: «Non è infatti, come quella dell'epica arcaica, il racconto di fondazione della società che appartiene al nostro passato. È la storia, invece, di come quella forma di vita, entro cui siamo nati e abbiamo vissuto, sia morta; e, insieme, di come sia iniziata, da qualche parte nel tempo che si estende sino al nostro presente, la forma di vita che ci toccherà in sorte nel tempo a venire» (CORTELESSA 2015: 144).



mancata e, per via critica e politica, di un'apocalisse contemporanea al testo, atomica ed esistenziale. Quindi la fondazione coincide con una distruzione, il furore della *pars destruens* coincide con la coscienza della *pars costruens*:

Non è vero che 'distrugga' chiunque vuol distruggere. Distruggere è molto difficile, tanto difficile appunto quanto creare. Poiché non si tratta di distruggere cose materiali, si tratta di distruggere 'rapporti' invisibili, impalpabili, anche se si nascondono nelle cose materia. È distruttore-creatore chi distrugge il vecchio per mettere alla luce, fare affiorare il nuovo che è divenuto 'necessario' e urge implacabilmente al limitare della storia. Perciò si può dire che si distrugge in quanto si crea.<sup>139</sup>

La negazione, la deformazione linguistica, la sovrabbondanza semantica o il suo azzeramento, in *Opus metricum*, affermano, come afferma la negazione carnevalesca di Bachtin,<sup>140</sup> tipica di nuovo delle formazioni letterarie orali popolari, che distorcendo nel grottesco il potere delle classi dominanti propone contemporaneamente una realtà altra, sovvertendo le regole o annullandole apre alla possibilità, alla diversità e alla resistenza. Questo atteggiamento goliardico si farà dominante in *Erotopaegnia*. Abbassando il sublime verso la nullificazione della morte come putrefazione, o verso le regioni inferiori del corpo, si giunge anche alla condizione di produttività della vita, della morte come possibilità di nascita, alla narrazione degli organi produttori di nuova vita, di cambiamento: «è questo il motivo per cui esso non ha soltanto un valore distruttivo,

<sup>139</sup> GRAMSCI 1977: 708. Cfr. RISSO 2006: 48. Vedi anche quanto scrive Canzaniello nella sua analisi dell'*epos* moderno CANZANIELLO 2017: 81-93: «l'elemento fondativo originario è sincrono e non antitetico a quello della distruzione. Alla distruzione segue dunque un ordine altro [...]. [...] Se invece supponiamo che l'epica non possa mai essere epica di una distruzione o di una fine ci troveremmo in difficoltà con questo paradigma, ma forse anche con la stessa natura del racconto iliadico. Attenta a un'obiezione simile l'ipotesi che formulo qui riguarda infatti un'epica della distruzione che non nega appunto la formalizzazione celebrativa, vittoriosa e affermativa dell'epica comunemente intesa, ma anzi ne suppone uno stesso grado di formalizzazione celebrativa, di segno affermativo per così dire, ma rivolta ad affermare la fine, il nulla, l'inorganico come appetibile vittoria».

<sup>140</sup> BACHTIN 1998. Cfr. CARRARA 2018: 160.



negativo, ma anche positivo, di rigenerazione: è ambivalente, nega e afferma nello stesso tempo». <sup>141</sup>

Questo atteggiamento è rivoluzionario e non diffusamente socializzato in ambito letterario, come lo era nella cultura orale e nell'*epos* antico, proprio perché il nostro è un tempo che non contempla, o non vorrebbe contemplare, il pensiero epico, transindividuale, corporale, «intestinale convulso», volutamente innaturale e compiutamente storico e culturale. Il fine nell'*Opus metricum* di Sanguineti non è quello di narrare la storia di un eroe e dei suoi congiungimenti, mancati o avvenuti, con le due eroine, non è solo questo: è la messa in mostra, nel lato materiale e formale dell'opera, dello stato del soggetto, del mondo e del linguaggio e, al contempo, il riportare quest'ultimo «a un senso morale» (*Laborintus* sez. 4), istituire l'uguaglianza fra politica ed estetica gramsciana, offrire al lettore uno strumento di autocoscienza e resistenza offendendo strutturalmente e radicalmente la logica linguistica ed estetica consolidata per creare nuovi significati: «Ogni segno è segno dinamico, gramma mobile, paragramma: paragramma che *fa*, più che non esprima, un senso. Le significazioni non esistono, si fanno». <sup>142</sup>

Scriva Sanguineti in *Per una letteratura della crudeltà* che «non esiste giustificazione possibile, oggi, per una nozione di letteratura, se non l'idea di crudeltà», la poesia si definisce «come luogo della crudeltà», «spazio sperimentale dove si decide la dialettica, come si ama dire oggi, delle parole e delle cose». <sup>143</sup> La poesia diventa quindi, riprendendo di nuovo la lezione vichiana sul linguaggio poetico antico e il suo ri-uso, *exemplum*, atto illocutivo ed epico con cui non tanto narrare vicende di un passato assoluto ma istituire un discorso fuori dal tempo, alienato dal tempo, come è il presente assoluto del capitalismo, <sup>144</sup> e contemporaneamente, con la prospettiva e la profondità storica delle sue citazioni, contrastare tale deriva, vendicare il passato e la Storia per le

<sup>141</sup> Ivi: 161.

<sup>142</sup> LA TORRE 1987: 90.

<sup>143</sup> Vedi SANGUINETI 1965b: 108-109.

<sup>144</sup> Sulla possibilità di un'epica nel tempo della realtà del capitalismo avanzato, che ha realmente inizio in Italia con il dopoguerra e la crescita economica, si veda LORETO 2017, dove è ben argomentato come l'appiattimento della nostra prospettiva temporale ci renda di nuovo abili di esperire un discorso su un passato assoluto ambientato nel nostro presente privo di prospettive e di evoluzione.



offese dello storicismo e del naturalismo insito nel pensiero borghese, unire nello stesso discorso l'invito al cambiamento e la descrizione dello stato attuale della realtà, «una solenne formola d'azione».<sup>145</sup> Il realismo storico fornisce così l'esempio linguistico per la condanna dell'alienazione a cui l'uomo è sottoposto e l'occasione per ripensare al di fuori delle logiche dominanti e dispotiche insite nella lingua e nella letteratura, un futuro di cui il testo offre la *visio* e di cui chiede la realizzazione:<sup>146</sup>

il livello mentale virtuale si abbassa questi paesi sono prosciugati  
da prolungate speculazioni promuovono l'agitata soluzione isagogica  
della tua congestione nella Terra Pacis con una  
orazione in specifico ordine (*tabulae motuum*) in ragionevole bellezza  
quod istius operis volta al particolare non est simplex sensus  
in una parola subiectum est homo organicamente totius operis  
mediante l'invenzione di un corpo l'elasticità  
non più unilateralmente teoretica di una fenomenologia spaziale  
per rigida paralisi belle donne voi siete spazio la bellezza  
per cui si discorre velocemente non deve avere un senso  
ma molti sensi estesi

tagliata in sezioni che non muovono  
dalla modalità doverosa (dunque moralità) eventuale  
del nostro atteggiamento ma dalla sua apprensione discorsiva  
alta (dunque erettiva) eruzione del tatto perché la vita è così insufficiente  
ma perché oggettivamente qui potenzialmente collettivamente irresistibile  
della sfaldabilità di un pietroso vigore della linea sia fondamentale

<sup>145</sup> VICO 1977: 885.

<sup>146</sup> Sul concetto di narrazione epica e mitica come serie di *exempla* che uniscano in sé le tre diverse modalità del ri-uso, legislativo, religioso ed estetico, in grado sia di descrivere un contenuto del passato che, contemporaneamente, prescrivere un comportamento per il futuro, e così dare forma e struttura all'organizzazione sociale, si veda la riflessione di Sini su Vico in SINI 2007: 30-31 e 46-47. Cfr. anche Loreto che indica nella rinnovata sensibilità epica un risultato non solo dell'annebbiamento temporale ma della lacaniana evaporazione del padre, di ogni forma di dovere e prescrizione realmente autoritari, lasciando quindi spazio a una libertà assoluta quanto fittizia, in LORETO 2017: 121. Da qui la necessità di una ricostruzione vichiana della legge e quindi della società.



essa o complementare ma forte sia linea e linea  
di avventura

io voglio conoscere (non importa se non puoi sognarmi)  
ho formulato molte ipotesi per vivere parlo di conferire decoro  
al mio processo penso a un decoro muscolare tattile abile di irritabilità  
penso a troppe vibrazioni (penso) non mi ascoltano più  
e parole ancora tagliano le labbra (io sono qui con un virtuoso discorso)  
(*Laborintus*, sez. 5)<sup>147</sup>

L'organicità dell'epico diventa obbiettivo da ambire, come rivolgimento della società, ed elemento reso mostruoso nel suo fallimento formale, esplicitando la sua impossibilità nel presente, quindi rendendola presenza nel testo in grado mostrare, in modo contrastivo, il difetto del mondo, il fallimento di Laszo nel risolvere linguisticamente e teoricamente lo stato di complicazione. Una disorganicità, una negatività, che diventa positiva significazione e azione contro l'ideologia dominante e i suoi modi comunicativi ed estetici, appello e strumento per una rifondazione del linguaggio e della società, fondamento per un sistema di pensiero che non divaghi nella pura teoresi ma che si cali nella consistenza del *pragma* e del *bios* dei corpi. Sempre cinica è l'esposizione della posizione filosofica dell'autore come critica materialista, non per argomentazioni ma direttamente nella prassi del "corpo" della sua poesia, nella sua costruzione e nell'esposizione della sua fisicità, per calare la speculazione e la dimensione letteraria nella materia della realtà:

Il linguaggio si incarna [...] per quanto risulta nella formulazione sanguinetiana, di farsi espressione di valori pieni e riconosciuti, archetipi di un reale integralmente conoscibile e frequentabile, quindi, univocamente.<sup>148</sup>

<sup>147</sup> SANGUINETI, *Segnalibro*: 18.

<sup>148</sup> SICA 1975: 14.



Tutta la psicologia è all'esterno, tutto si riduce a corpo, spazio, tempo, questi tre elementi sono in uno stato di identità e la poesia è oggettiva ed estensiva come nell'epico, completamente integrata al mondo che narra. Dunque il reale integralmente conoscibile e frequentabile non è quello del passato originario ma un'originale visione del presente, la «nostalgia di un futuro», e ri-uso rituale e riproducibilità tecnica, sperimentalismo formale e modalità epica, tendono a coincidere e sovrapporsi.<sup>149</sup>

<sup>149</sup> Il legame fra la forma linguistica sperimentale e l'interpretazione vichiana del linguaggio sacrale e legislativo delle prime manifestazioni letterarie potrebbe aiutare a ripensare alcune riflessioni, gravitanti intorno a quella di Jean-Marie Gleize, sull'odierna poesia di ricerca, che definendosi come post-poesia, ponendosi oltre una riconosciuta linea temporale e di genere, che coincide di fatto con la modernità e la lirica, celerebbe in realtà un risorgere della modalità epica, come ha dimostrato Loreto nel caso della micronarrazione di Bortolotti.



## BIBLIOGRAFIA

### BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- BRETON, *Manifesti del Surrealismo* = André Breton, *Manifesti del Surrealismo*, Torino, Einaudi, 2003.
- PAGLIARANI, *Tutte le poesie. 1946-2005* [Cortellessa] = Elio Pagliarani, *Tutte le poesie. 1946-2005*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Garzanti, 2006.
- SANGUINETI, *Edoardo Sanguineti: Opere e introduzione critica* [Guglielmino] = Edoardo Sanguineti, *Edoardo Sanguineti: Opere e introduzione critica*, a cura di Giorgio Guglielmino, Verona, Anterem, 1993.
- SANGUINETI, *Segnalibro* = Edoardo Sanguineti, *Segnalibro*, Milano, Feltrinelli, 2010.

### BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- AGOSTI 1972 = Stefano Agosti, *Il testo poetico: teoria e pratiche d'analisi*, Milano, Rizzoli, 1972.
- AGOSTI 2010 = Stefano Agosti, *Sanguineti fuori catalogo*, in «il Verri», XLIV (2010), 5-28.
- ALLASIA 2017 = Clara Allasia, *“La testa in tempesta”. Edoardo Sanguineti e le distrazioni di un chierico*, Novara, Interlinea, 2017.
- BACCARINI 2002 = Elisabetta Baccarani, *La poesia nel labirinto. Razionalismo e istanza antiletteraria nell'opera e nella cultura di Edoardo Sanguineti*, Bologna, il Mulino, 2002.
- BACHTIN 1998 = Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1998.
- BACIAGALUPO 2012 = Massimo Baciagalupo, *Sanguineti fra Pound ed Eliot*, in BERISSO - RISSO 2012, 381-392.



- BARTHES 1988 = Roland Barthes, *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988.
- BARTHES 1994 = Roland Barthes, *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1994.
- BENJAMIN 1971 = Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1971.
- BENJAMIN 2000 = Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2000.
- BENJAMIN 2010 = Walter Benjamin, *I "Passages" di Parigi*, Torino, Einaudi, 2010.
- BERISSO 2012 = Marco Berisso, *Sanguineti, il Duecento e Dante (e una poesia d'occasione)*, in BERISSO - RISSO 2012, 205-220.
- BERISSO - RISSO 2012 = *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*, a cura di Marco Berisso - Erminio Risso, Firenze, Franco Cesati, 2012.
- BOLOGNA 2003 = Corrado Bologna, *A colloquio con Edoardo Sanguineti*, in «Critica del testo», VI (2003), 609-618.
- BRIOSCHI 2016 = Franco Brioschi, *La mappa dell'impero. Problemi di teoria della letteratura*, Milano, Net, 2016.
- BRIOSCHI - DI GIROLAMO 1984 = Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo, *Elementi di teoria letteraria*, Milano, Principato, 1984.
- BÜRGER 1990 = Peter Bürger, *Teoria dell'avanguardia*, Torino, Boringhieri, 1990.
- CAMPEGGIANI 2017 = Ida Campeggiani, *La poesia di Amelia Rosselli. Tra restringimento e totalità*, in DE CRISTOFORO 2017, 137-158.
- CANZANIELLO 2017 = Emanuele Canzaniello, *Fondare e distruggere isole del male dopo il '45*, in DE CRISTOFORO 2017, 77-96.
- CAREY 2009 = Chris Carey, *Genre, Occasion and Performance*, in *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, 21-38.
- CARRARA 2018 = Giuseppe Carrara, *Il chierico rosso e l'avanguardia. Poesia e ideologia in Triperuno di Edoardo Sanguineti*, Milano, Ledizioni, 2018.
- CORTELESSA 2015 = Andrea Cortellessa, *Epica e fotografia. Giorgio Falco con Sabrina Ragucci*, in *Etica e fotografia. Potere, ideologia, violenza dell'immagine fotogra-*



- fica*, a cura di Raffaella Perna e Ilaria Schiaffini, DeriveApprodi, Roma, 2015, num. 127-148.
- CURI 1991 = Fausto Curi, *La Struttura del risveglio: Sade, Sanguineti, la modernità letteraria*, Milano, Mimesis, 1991.
- CURI 2003 = Fausto Curi, *La poesia italiana del Novecento*, Roma, Laterza, 2003.
- CURI 2012 = Fausto Curi, *Retorica e montaggio nella poesia di Sanguineti*, in BERISSO - RISSO 2012, 121-142.
- CURTIUS 1995 = Ernst R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze, La nuova Italia, 1995.
- DE CRISTOFARO 2017 = *L'epica dopo il moderno (1945-2015)*, a cura di Francesco de Cristofaro, Pisa, Pacini, 2017.
- DE MARIA 1977 = Luciano De Maria, *Per conoscere Marinetti e il futurismo*, Milano, Mondadori, 1977.
- ESPOSITO 2003 = Edoardo Esposito, *Il verso. Forme e teoria*, Roma, Carocci, 2003.
- FARANDA 2014 = Laura Faranda, *Logiche platoniche e decostruzioni mitiche del sé*, in *Rizomi greci*, a cura di Piero Coppo e Stefania Consiglieri, Milano, Colibrì, 2014, 17-48.
- FERRARI 2010 = Franco Ferrari, *Omero, i rapsodi e la fabbrica degli inni*, in *Inni omerici*, a cura di Silvia Poli, Torino, UTET, 2010, 7-34.
- FOUCAULT 1978 = Michel Foucault, *Raymond Roussel*, Bologna, Cappelli, 1978.
- GALLAGHER 2001 = Catherine Gallagher, *Fiction*, in *Il romanzo*, vol. 1. *La cultura del romanzo*, a cura di Franco Moretti, Torino, Einaudi, 2001, 512-540.
- GAZIS 2020 = George A. Gazis, *Homer's Hades*, in Andrea Capra - Andrea Debiasi - George A. Gazis - Cecilia Nobili, *New Trends in Homeric Scholarship Homer's Name, Underworld and Lyric Voice*, in «AOQU», I, 1 (2020), 45-57.
- GHIDONI 2020 = Andrea Ghidoni, *Tesi per una prospettiva eroo-poetica*, in «AOQU», I, 1 (2020), 295-339.
- GIULIANI 1965 = Alfredo Giuliani, *Introduzione*, in *I Novissimi*, a cura di Id., Milano, Feltrinelli, 1965, 15-32.



- GODIOLI 2004 = Albero Godioli, *Citazione e allusività in "Laborintus" di Edoardo Sanguineti*, in «Contemporanea», II (2004), 23-38.
- GOODMAN 1991 = Nelson Goodman, *I linguaggi dell'arte*, Milano, Feltrinelli, 1991.
- GRAMSCI 1977 = Antonio Gramsci, *Quaderni dal carcere*, vol. II, Torino, Einaudi, 1977.
- HAVELOCK 1963 = Eric A. Havelock, *Preface to Plato*, Cambridge, Harvard University Press, 1963.
- HOCKE 1989 = Gustav R. Hocke, *Il mondo come labirinto*, Roma, Theoria, 1989.
- HRUŠOVSKI 1972 = Benjamin Hrušovski, *I ritmi liberi moderni*, in *La metrica*, a cura di Renzo Cremante e Mario Pazzaglia, Bologna, Il Mulino, 1972, 169-176.
- JAEGER 1943 = Werner Jaeger, *La formazione dell'uomo greco*, Firenze, La Nuova Italia, 1943.
- JAKOBSON 1963 = Roman Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1963.
- JUNG 2006 = Carl Gustav Jung, *Psicologia e Alchimia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.
- LA TORRE 1987 = Armando La Torre, *La magia della scrittura, Moravia, Malerba, Sanguineti*, Roma, Bulzoni, 1987.
- LISA 2007 = Tommaso Lisa, *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi: linee evolutive di un'istituzione della poesia del Novecento*, Firenze, University Press, 2007.
- LORENZINI 1978 = Niva Lorenzini, *Il laboratorio della poesia*, Roma, Bulzoni, 1978.
- LORENZINI 2009 = Niva Lorenzini, *Corpo e poesia nel Novecento italiano*, Milano, Bruno Mondadori, 2009.
- LORENZINI 2011 = Niva Lorenzini, *Sanguineti e il teatro della scrittura. La pratica del travestimento da Dante a Durer*, Milano, FrancoAngeli, 2011.
- LORENZINI 2016 = Niva Lorenzini, *Adesso tu mi domanderai*, in *Ritratto pubblico*, a cura di Luigi Weber, Milano, Mimesis, 2016, 21-31.
- LORETO 2014a = Antonio Loreto, *Dialettica di Nanni Balestrini. Dalla poesia elettronica al romanzo operaista*, Milano - Udine, Mimesis, 2014.
- LORETO 2014b = Antonio Loreto, *I Santi padri di Amelia Rosselli*, Milano, Arcipelago Edizioni, 2014.



- LORETO 2017 = Antonio Loreto, *Una totalità in miniatura. La micro-epica di Gherardo Bortolotti*, in DE CRISTOFARO 2017, 115-136.
- LUKÁCS 1999 = György Lukács, *Teoria del romanzo*, Milano, SE, 1999.
- LUMMUS 2013 = David Lummus, *Edoardo Sanguineti's New Dante*, in *Edoardo Sanguineti. Literature, Ideology and the Avant-Garde*, a cura di Paolo Chirumbolo - John Picchione, Oxford, Legenda, 2013, 40-55.
- MANACORDA 1998 = Giorgio Manacorda, *L'inconscio politico. 36 poesie su commissione*, Roma, Castelvechi, 1998.
- MARTIN 2005 = Richard Martin, *Epic as Genre*, in *A Companion to Ancient Epic*, ed. John Foley, Malden, Blackwell, 2005, 9-19.
- MARX 1975 = Karl Marx, *Il Capitale*, Torino, Einaudi, 1975.
- MARX 2008 = Karl Marx, *Critica della filosofia hegeliana del diritto pubblico*, Macerata, Quodlibet, 2008.
- MAZZONI 2005 = Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino, 2005.
- MELETINSKIJ 2016 = Eleazar M. Meletinskij, *Archetipi letterari*, Macerata, EUM, 2016.
- MORETTI 1994 = Franco Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal "Faust" a "Cent'anni di solitudine"*, Einaudi, Torino 1994.
- NAGY 1996 = Gregory Nagy, *Poetry as a performance: Homer and beyond*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- NERI 2012 = Laura Neri, *Identità e finzione. Per una teoria del personaggio*, Milano, Ledizioni, 2012.
- NOBILI 2020 = Cecilia Nobili, *epic vs lyric? new approaches to an old problem*, in Andrea Capra - Andrea Debiasi - George A. Gazis - Cecilia Nobili, *New Trends in Homeric Scholarship Homer's Name, Underworld and Lyric Voice*, in «AOQU», I, 1 (2020), 58-71.
- OLSON 1961 = Charles Olson, *Il verso proiettivo*, in «il Verri», I (1961), 9-23.
- ONG 1986 = Walter J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, il Mulino, 1986.



- OTT 2015 = Christine Ott, *Introduzione*, in *Costruzioni e decostruzioni dell'io lirico nella poesia italiana da Soffici a Sanguineti*, a cura di Damiano Frasca - Caroline Lüderssen - Christine Ott, Firenze, Franco Cesati, 2015, 8-15.
- PAZZAGLIA 1974 = Mario Pazzaglia, *Teoria e analisi metrica*, Bologna, Pàtron, 1974.
- PIETROPAOLI 1991 = Antonio Pietropaoli, *Unità e trinità di Edoardo Sanguineti*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1991.
- PIETROPAOLI 2013 = Antonio Pietropaoli, *Le strutture dell'anti-poesia, Saggi su Sanguineti Pasolini Montale Arbasino Villa*, Napoli, Guida, 2013.
- PINCHERA 1966 = Antonio Pinchera, *L'influsso della metrica classica sulla metrica italiana del Novecento (da Pascoli ai "novissimi")*, in «Quaderni urbinati di cultura classica», I (1966), 92-127.
- PISTOIA 2015 = Marco Pistoia, *Eroi per caso? Riflessioni sull'epica cinematografica*, in DE CRISTOFARO 2017, 241-253.
- RISSO 2005 = Erminio Riso, *Sanguineti e la storia*, in *Attenzione a Sanguineti*, in «Il Verri», XXIX (2005), 149-159.
- RISSO 2006 = Erminio Riso, *Laborintus di Edoardo Sanguineti*, Lecce, Manni, 2006.
- SANGUINETI 1961 = Edoardo Sanguineti, *Interpretazione di Malebolge*, Firenze, Olschki, 1961.
- SANGUINETI 1965a = Edoardo Sanguineti, *Poesia e mitologia*, in *I Novissimi*, a cura di Alfredo Giuliani, Milano, Feltrinelli, 1965, 205-213.
- SANGUINETI 1965b = Edoardo Sanguineti, *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 1965.
- SANGUINETI 1971 = Edoardo Sanguineti, *Storie naturali*, Milano, Feltrinelli, 1971.
- SANGUINETI 1987 = Edoardo Sanguineti, *La missione del critico*, Genova, Marietti, 1987.
- SANGUINETI 1993 = Edoardo Sanguineti, *Gazzettini*, Roma, Editori Riuniti, 1993.
- SANGUINETI 2000 = Edoardo Sanguineti, *Il chierico organico*, Milano, Feltrinelli, 2000.
- SANGUINETI 2001 = Edoardo Sanguineti, *Atlante del Novecento italiano. La cultura letteraria*, a cura di Erminio Riso, Lecce, Manni, 2001.
- SANGUINETI 2010 = Edoardo Sanguineti, *Cultura e realtà*, a cura di Erminio Riso, Milano, Feltrinelli, 2010.



- SCHIAVULLI 2002 = Antonio Schiavulli, *Io sono una moltitudine. Pratiche linguistiche della soggettività in Laborintus di Edoardo Sanguineti*, in *La terra di Babele. Saggi sul plurilinguismo nella cultura italiana*, a cura di Dario Brancato - Marisa Rucolo, Ottawa, Legas, 2002, 151-160.
- SICA 1975 = Gabriella Sica, *Edoardo Sanguineti*, Firenze, La Nuova Italia, 1975.
- SINI 2007 = Stefania Sini, *Osservazioni sul passaggio dal ri-uso rituale al ri-uso mondano nell'opera di Vico*, in *Sul ri-uso. Pratiche del testo e teoria della letteratura*, a cura di Edoardo Esposito, Milano, FrancoAngeli, 2007, 25-56.
- SINI 2014 = Stefania Sini, *The fictive person's of a serious poem: on Vico's anthropology of "literature"*, in *Investigation on Giambattista Vico in the third millennium*, a cura di Julia V. Ivanova e Fabrizio Lomonaco, Napoli, Acta di «Logos», 2014, 199-216.
- SNELL 1951 = Bruno Snell, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Torino, Einaudi, 1951.
- SPEARING 2005 = Anthony C. Spearing, *Textual Subjectivity. The encoding of Subjectivity in Medieval Narratives and Lyrics*, Oxford, Oxford University press, 2005.
- TIRINANZI DE MEDICI 2017 = Carlo Tirinanzi De Medici, *Modo epico e modo romanzesco nel sistema narrativo contemporaneo*, in DE CRISTOFARO 2017, 53-76.
- VERNANT 1989 = Jean-Pierre Vernant, *Mito e pensiero presso i Greci*, Torino, Einaudi, 1989.
- VICO 1977 = Giambattista Vico, *La scienza nuova*, Milano, Rizzoli, 1977.
- VITIELLO 1984 = Ciro Vitiello, *Teoria e tecnica dell'avanguardia*, Milano, Mursia, 1984.
- ZATTI 2000 = Sergio Zatti, *Il modo epico*, Roma-Bari, Laterza, 2000.