



CONFIGURAZIONI 3 (2023)

La tentazione dell'alfabeto: Baj,  
Sanguineti e un'apocalisse  
multimediale

Giuseppe Carrara  
Università degli studi di Milano

**Abstract ITA:** In questo articolo cerco di mostrare le qualità iconotestuali dell'*Alfabeto apocalittico* di Edoardo Sanguineti e Enrico Baj, collocandolo all'interno di una operazione multimediale, che fuoriesce dai confini dell'oggetto-libro, e ragionando sul dialogo intertestuale con la tradizione iconica dell'alfabeto figurato, sulla funzione della performance come caratteristica enunciativa e teatrale dell'iconotesto, sul ruolo della mnemotecnica nella poetica del libro.

**Keywords:** Edoardo Sanguineti; Enrico Baj; Alfabeto apocalittico; Apocalisse; Iconotesto.

**Abstract ENG:** In this paper, I attempt to highlight the icon-textual qualities of Edoardo Sanguineti and Enrico Baj's *Alfabeto apocalittico*, placing it within a multimedia operation which goes beyond the boundaries of the book-object. Furthermore, I will show the intertextual dialogue with the iconic tradition of the alphabet, the role of performance as an enunciative and theatrical characteristic of the iconotext and, finally, the place of mnemonics within the poetics of *Alfabeto apocalittico*.

**Keywords:** Edoardo Sanguineti; Enrico Baj; Alfabeto apocalittico; Apocalypse; Iconotext.

---

Giuseppe Carrara, "La tentazione dell'alfabeto: Baj, Sanguineti e un'apocalisse multimediale"

Configurazioni N° 3, 2023, pp. 170-210.

<https://riviste.unimi.it/index.php/configurazioni>

DOI <https://doi.org/10.54103/2974-8070/23387>



Attribution-ShareAlike 4.0 International License

ISSN 2974-8070



# La tentazione dell'alfabeto: Baj, Sanguineti e un'apocalisse multimediale

di Giuseppe Carrara

---

## 1. In principio era l'alfabeto

Nel 1960, per le edizioni La Salita (stampate dall'omonima galleria romana, fondata nel 1957 da Gian Tomaso Liverani), esce un libro di quattro litografie di Toti Scialoja (che a La Salita aveva già esposto in una personale nel 1958), una sorta di piccolo libro d'artista, quinto della collana «opere grafiche», che propone una serie di volumi composti ognuno da quattro litografie, appunto.<sup>1</sup> In quello di Scialoja sono presenti altrettanti testi poetici: il frammento finale di *Auraison founèbre sur perroquet dans l'eden monument* di Emilio Villa, *Impronta dopo impronta* di Cesare Vivaldi, *Tetraktys/totem* di Mario Diacono e, a aprire il libro, *Alphabetum* di Edoardo Sanguineti. *Alphabetum* (prima di finire, ancora con questo titolo, nei *Novissimi* nel 1961 e, poi, come anonimo testo iniziale del *Purgatorio de l'Inferno* nel 1963) in quello stesso anno viene pubblicato nel n. 3 di *Documento Sud. Rassegna di arte e cultura di avanguardia*, rivista del napoletano Gruppo 58. Si tratta di un primo dato da sottolineare, per iniziare a

---

<sup>1</sup> Nel colophon del volume è riportata una descrizione degli esemplari della collana: «Questo volume di litografie di totti scialoja è l'opera quinta della collana opere grafiche della galleria la salita ogni volume è composto di quattro litografie incise su pietra dall'artista e tirate con torchi a mano su carta speciale delle cartiere fabriano in quindici provedartista numerate in caratteri arabi in venti esemplari fuori commercio numerati in caratteri romani e in trenta esemplari in commercio numerati in caratteri arabi fuori testo per questa edizione sono state eseguite dall'artista per la serie fuori commercio venti gouaches e per gli altri volumi tre litografie incise su pietra tirate con torchi a mano su carta seta in cinque prove d'artista e quindici esemplari numerati in caratteri arabi tutte le litografie sono numerate e firmate e portano il timbro a secco della galleria a tiratura ultimata le pietre sono state biffate». (Scialoja 1960)



ragionare sull'opera di Sanguineti da una prospettiva di cultura visuale, perché molto spesso i suoi testi nascevano in un dialogo diretto con l'arte, erano pubblicati su cataloghi o riviste:<sup>2</sup> basti rammentare che l'esordio poetico avviene nel 1951 proprio sulle pagine di *Numero* rivista d'arte fiorentina diretta da Fiamma Vigo; o ancora vale la pena ricordare *passi, passaggi* (tre lacerti presi da *Erotopaegnia*), che Sanguineti pubblica sul numero 3 del 1958 de *Il Gesto* periodico fondato tre anni prima da Baj, Dangelo e Manzoni come sede del Movimento Arte Nucleare. Si tratta di una pubblicazione interessante non soltanto per le relazioni fra la poesia (ma sarebbe meglio dire l'attività intellettuale) sanguinetiana e il nuclearismo, ma anche perché proprio in queste pagine di periodici inizia a delinearsi una pratica che accompagnerà Sanguineti per tutta la vita, vale a dire la fruizione iconotestuale delle sue opere: «passi, passaggi» è infatti pubblicato insieme a una fotografia di Marcel Duchamp «davanti al suo “Gran Vetro”» (come recita la didascalia) e alla riproduzione di un disegno di Francis Picabia del 1917 (fig. 1); tendenza che si renderà particolarmente evidente in specie nelle pagine di *Marcatrè*, utilizzato quasi «come deposito di stoccaggio efrastico» per testi comparsi o destinati a «comparire sui cataloghi d'arte degli amici pittori» (Portesine 2022: 24-25):<sup>3</sup> è il caso, per esempio, di *Ballata della controversia*, scritta per Mario Persico (come mostra l'acrostico dell'ultima ottava) nel 1961 e pubblicata sul n. 5 del 1964, accompagnata da una riproduzione a pagina intera di *Due e cinque sette sul tavolo delle probabilità* dello stesso Persico (fig. 2).<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Questo elemento, in realtà trasversale a gran parte della neoavanguardia italiana, è stato ben messo in luce da Portesine (2022).

<sup>3</sup> Portesine aggiunge che «per Sanguineti, tuttavia le riviste d'arte funzionavano già come enti aggregatori capaci di smistare il sovrappiù efrastico della scrittura – sebbene con alcuni deficit legati al nuovo contesto editoriale. Sulle pagine di “Marcatrè”, infatti, le poesie venivano perlopiù accostate a un'opera grafica realizzata sì dal dedicatario ma che non coincideva con l'ipotesto originario dell'efrasi» (2022: 25); sull'efrasi in Sanguineti cfr., inoltre, Portesine (2021) e Lisa (2004).

<sup>4</sup> Le digitalizzazioni delle riviste *Documento Sud*, *Il Gesto* e *Marcatrè* sono liberamente accessibili su *Capti. Contemporary art archives periodicals texts illustrations*, disponibile al seguente indirizzo: <[www.capti.it/index.php?lang=IT](http://www.capti.it/index.php?lang=IT)> (Ultimo accesso: 23 giugno 2023).

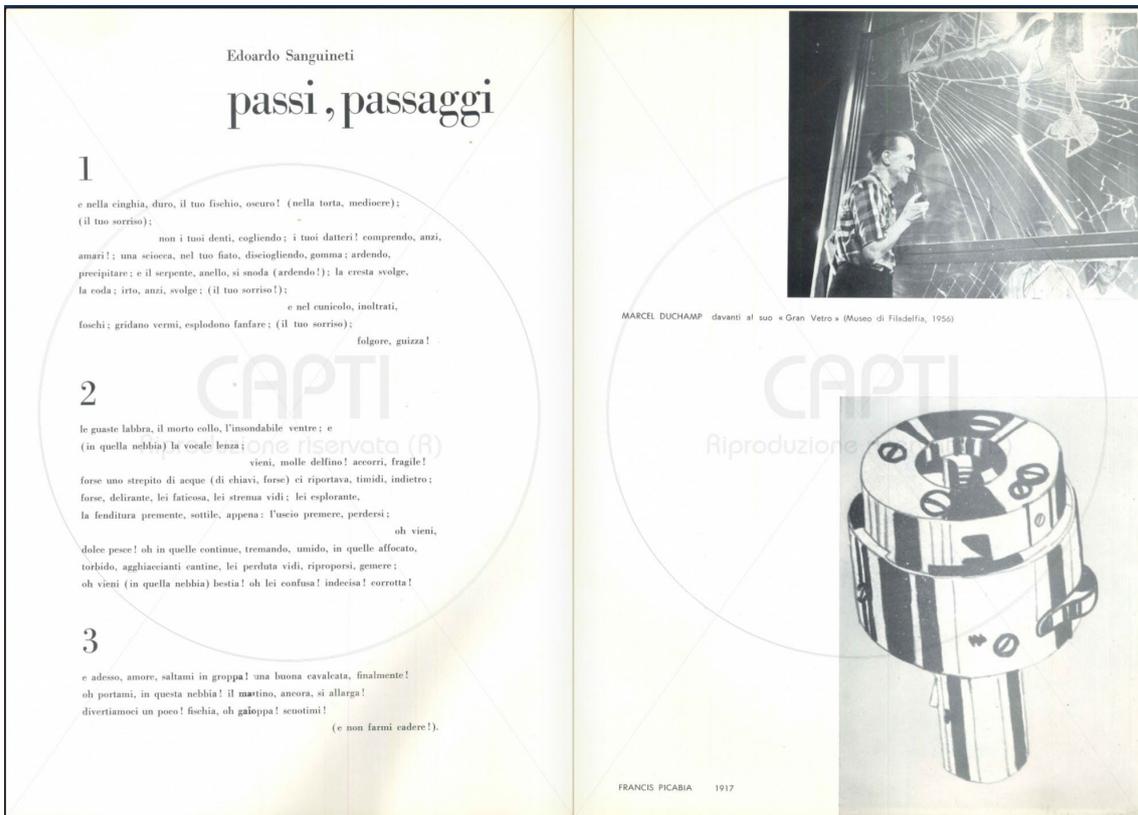


Figura 1. Il Gesto, 3, 1958.

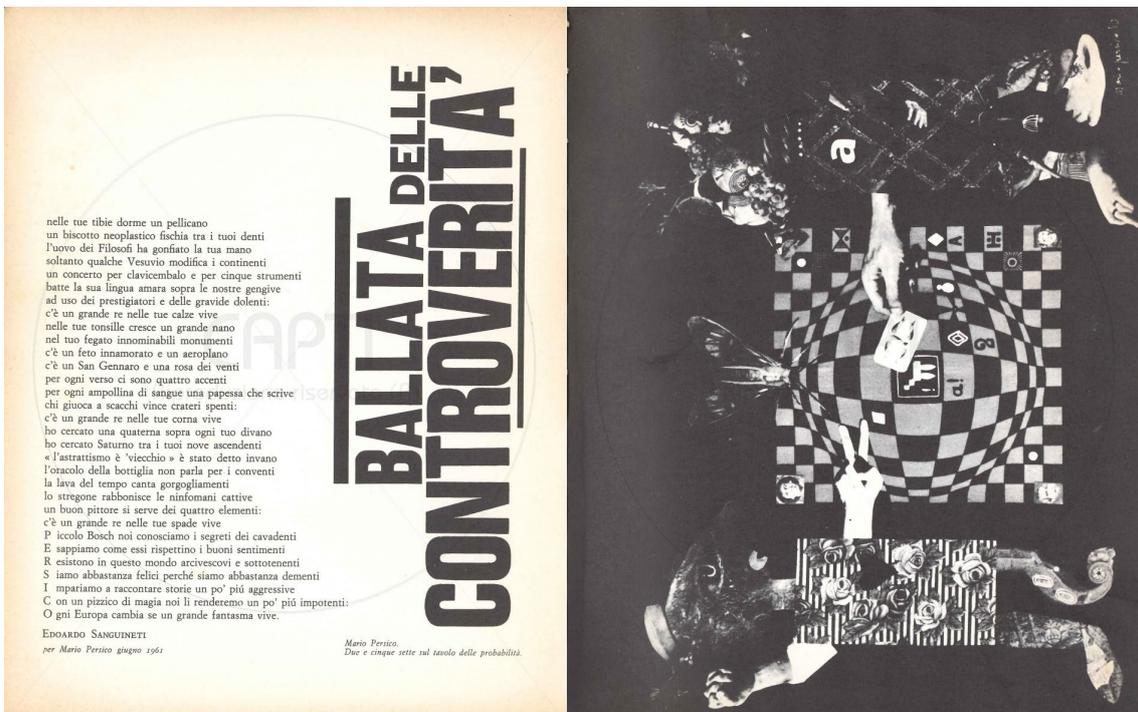


Figura 2. Marcatré, 5, 1964.



Dicevo fruizione iconotestuale e non creazione perché le forme miste<sup>5</sup> di cui Sanguineti è autore nascono sempre dal frutto di una collaborazione, in un regime di co-autorialità (in cui va compresa anche l'autorialità "curatoriale"), di cui è spesso molto difficile riconoscere il ruolo dei singoli partecipanti, e talvolta la scelta delle immagini o l'effettiva messa a punto del layout non spetta o non coinvolge direttamente Sanguineti. La produzione sanguinetiana di iconotesti, dal 1960, anno del volume litografico di Scialoja, al 2007 con la pubblicazione di *Vociferazioni* insieme a Ugo Nespolo, conta più di trenta oggetti – senza considerare la mole, non ancora completamente inventariata di singole occasioni contenute in volumi collettivi, come il caso delle tre poesie accompagnate dalla riproduzione di un affresco di Giotto contenute nel volume *I mondi di Francesco: affreschi letterari del ciclo giottesco di Assisi*, curato da Baldissera Di Mauro o del testo contenuto in *Isola della poesia* di Marco Nereo Rotelli del 2005, o ancora nel catalogo *Elogio del leggero* di Antonio Papasso, in *Calligaro 1978-1994*, o *Ci vediamo a Comacchio* di Bigas Luna e molti altri esempi potrebbero essere fatti e ritrovati. I testi verbo-visivi sanguinetiani, dunque, sono sempre il frutto di un dialogo fra autorialità e quindi fra istanze creative diverse, che coinvolgono inevitabilmente una vicendevole risemantizzazione dei due codici alla luce dell'incontro, nello spazio della pagina, di due poetiche e pratiche diverse<sup>6</sup> (e basti pensare, dunque, a quell'*Alphabetum* da cui siamo partiti). Effetti di lettura iconotestuali possono darsi anche a distanza, e non rientrare in un progetto autoriale, ma come parte di un'istanza curatoriale che allestisce, proprio come in una mostra, lo spazio – cartaceo, ma vedremo che la specifica non è così scontata – dell'esposizione. Ancora *Alphabetum* è un esempio particolarmente interessante, perché in quello stesso numero di *Documento Sud*, a poche pagine di distanza, era riportata anche una sezione dell'*Alphabet sourd aveugle* (1930) di

---

<sup>5</sup> Sulla nozione di forma mista cfr. Cometa (2015). Per l'ormai ampia riflessione sull'iconotestualità si vedano almeno i classici Wagner (1995; 1996) e Montandon (1990), il quale definisce, tra le altre cose, l'iconotesto come un «effetto di lettura» (6). Sul libro di poesia illustrato da pittori, infine, è utile Chapon (1987) e, per una prospettiva più indirizzata verso la categoria di libro d'artista, in cui rientrano molti degli iconotesti sanguinetiani, cfr. Peyré (2001), Parmiggiani (2009), Maffei e Picciau (2006).

<sup>6</sup> Sul problema dell'autorialità nei testi verbo-visivi rimando a Carrara (2021).



Mesens (fig. 3). L'opera di Mesens<sup>7</sup> è una sorta di alfabetiere visivo che tende al tautogramma: ogni pagina è infatti costituita da una lettera illustrata da cui germina un testo i cui versi iniziano tutti con quella lettera dell'alfabeto. Il rilievo è importante, non tanto per l'accostamento, in apparenza solo puramente onomastico, fra i due testi, ma perché inizia a segnalare un percorso di creazione di una sorta di personalissimo *Wörteratlas*, sul modello warburghiano, evidentemente, del *Bilderatlas*, che incrocia di continuo la dimensione visuale e non a caso trova il suo epicentro in un'opera non semplicemente verbo-visiva ma pienamente multimediale come *Alfabeto Apocalittico*.



Figura 3. Documento Sud, 3, 1960.

L'alfabeto è una forma e un modello socio-storico centrale nel percorso intellettuale di Sanguineti, a partire da quelle che, con il titolo di un noto saggio di Durkheim e Mauss, potremmo dire *forme primitive di classificazione*, come gli infantili quaderni intitolati «TUTTO», fino al *Supplemento 2004* del GDLI, che si apre con una premessa in forma di glossario, appunto, in cui ogni paragrafo è presentato come la definizione di termini disposti in ordine alfabetico (da «accessus» a «zuzzurellone»). In questa sede, Sanguineti traccia un legame fra il

<sup>7</sup> Per un inquadramento dell'opera di Mesens cfr. Reverseau (2013).



dizionario e le «arcaiche classificazioni magiche» (2004b: IX), ricordando come «ogni glossario punta, originariamente, alla selezione, non già di ciò che appare come normale e regolato, ma al contrario, di quanto emerge per la propria singolarità, per la sua abnorme mostruosità» (XVII). In prima battuta un'affermazione come questa potrebbe essere letta come una sorta di autocommento utile per descrivere molte scelte linguistiche dei testi strutturati sul modello dell'alfabeto, come *Albedo* (1973), *A-Ronne* (1974), *Alfabetiere* (1980) e, in particolare, *Alfabeto apocalittico* (1982), in cui le *contraintes* imposte dalla griglia generativa (che sia l'acrostico o il tautogramma) determinano, come ha ben mostrato Curi (2006), un più alto grado di inventività (di mostruosità, se si vuole), «facendo della coazione un modo della libertà» (405).

Su un altro piano, tuttavia, il discorso dei *Prolegomena* sanguinetiani inquadra con grande lucidità l'antitesi su cui ogni paradigma alfabetico è costruito: è un sistema di ordine e di caos, al tempo stesso: «à la fois texte de loi et texte sans loi, le dictionnaire est un système d'ordre arbitraire, où aucune logique pourtant ne préside à l'ordre des lettres» (Michaud 1982: 68; cfr. anche Farasse 1973).<sup>8</sup> Un punto, questo, sul quale si sofferma anche Roland Barthes, che proprio sul clivaggio fra frammentarietà e arbitrarietà della catalogazione alfabetica, fra ordine e caos, ha costruito libri come *Roland Barthes par Roland Barthes* e *Fragments d'un discours amoureux*, e che scrive, in una postfazione a *La lettre et l'image* di Massin, che nella lettera (la lettera in sé, direbbe Chlebnikov) c'è qualcosa di diabolico: è un significante contraddittorio, un enantiosema, «car d'une part la Lettre édicte la Loi au nome de quoi peut être réduite toute extravagance [...] mais d'autre part, depuis des siècles, [...] elle libère inlassablement une profusion de symboles» (Barthes 1993: 281). La lettera significa da un lato l'estrema censura e dall'altro estrema «jouissance (toute la poésie, tout l'incoscient son retour à la lettre» (281). Sono questioni che Barthes aveva già affrontato (anche lui, come Sanguineti) nella prefazione a un dizionario (quello Hachette del 1980 nel suo caso):

---

<sup>8</sup> Per una storia culturale dell'alfabeto cfr. Drucker (2000) e (2002). Molto utile anche Massin (1993), dove si legge che «la lettre a été de tout temps l'objet d'un culte. Avec elle commence le savoir; grâce à elle le pouvoir s'affirme; en elle l'homme se reconnaît ; par elle, il se transmet» (17).



Le dictionnaire, tout à la fois, familiarise, acclimate et dépayse, fait divaguer : il affermit le savoir et ébranle l'imagination. Chaque mot est comme un vaisseau : il semble d'abord clos sur lui-même, bien enserré dans la rigueur de son armature, mais il devient facilement un départ, il s'évade vers d'autres mots, d'autres images, d'autres désirs. (Barthes 1980: VIII)

Potrebbe essere, questa, una prima chiave di lettura di *Alphabetum*, in cui a dispetto del titolo, il modello dell'alfabetiere non è, in realtà, presente: si ha piuttosto a che fare con un testo interamente costruito sull'accumulazione caotica, ma in cui davvero ogni parola funziona come un vascello, che rimanda, generalmente per sineddoche o metonimia, a tutto un mondo sociale e a una storia: è, infatti l'immagine del mondo come libro (o meglio: del libro come mondo), quella che viene evocata, fin dal titolo, da *Alphabetum* – e lo suggeriva lo stesso poeta in una lettera a Enrico Filippini datata 15 ottobre 1964, dove indicava come modello di questo testo un'enciclopedia (eccolo, di nuovo, l'ordine alfabetico) per ragazzi (Sanguineti, Filippini 2018: 99), che si risolve nella descrizione del paese di Cuccagna («la DESCRIZIONE DEL GRAN PAESE») in cui chi viene trovato «a lavorare» «anderà in prigione».

Dizionari e enciclopedie, nella modernità, per Sanguineti sono strettamente legati attraverso l'immagine di un volume che raccoglie l'universo, ordinato secondo quel principio classificatorio dell'organizzazione alfabetica, e che nel corso dei secoli ha lungamente nutrito l'immaginazione letteraria, anche al livello strutturale e formale, mostrando quella contraddittorietà diabolica di cui parlava Barthes: e anche a voler tacere di quel mostruoso (nel senso sanguinetiano del *Supplemento 2004* del GDLI) dizionario delle *idées reçues* di Bouvard e Pécuchet, basterebbe ricordare le *Voyelles* di Arthur Rimbaud, che al di là di ogni interpretazione simbolica, proprio come *Alphabetum*, nascono da una sorta di occasione efrastica, vale a dire la descrizione di un alfabetiere illustrato del secondo Ottocento che Rimbaud avrebbe visto e utilizzato da bambino (lo mostrava, già nel 1904, Ernest Gaubert sul *Mercur de France*), e da lì si dispiega una lunga (e tutta canonizzata) sequela di opere costruite a partire dall'organizzazione alfabetica: dall'*Infanzia berlinese* di Benjamin a *Mobile* di Butor, fino all'Ogier della *Nausea* sartriana che, non molto diversamente da



*Frank Drummer* nell'*Antologia di Spoon River* che voleva «imparare a memoria | l'Enciclopedia Britannica» (Masters 2016: 109), cerca di affrontare la totalità dei libri in ordine alfabetico – e a testimonianza di una persistenza fin dentro l'ipercontemporaneo di questo topos basterebbe citare la narratrice autobiografica di *Why Be Happy When You Could Be Normal?* (2011) di Jeanette Winterson, che procede nella lettura dei romanzi della biblioteca della sua università in ordine alfabetico, appunto.

Il libro alfabetico, dunque, come «esperienza originaria della coscienza del reale», così si esprime Sanguineti (1987: 220) nel saggio “Il complesso di Cratilo”, in cui individua nel vocabolario, nell'enciclopedia, nel sillabario il luogo del «cosmo dall'A allo Z» organizzato utopicamente: questo sarebbe «il presupposto dell'agire moderno» (221), in cui la catalogazione avviene attraverso una radicale degerarchizzazione primaria. Il dizionario come *speculum mundi* («anzi il mondo, forse in specchio e in enigma, forse in idea e in essenza»; 225) in cui l'intellettuale ritrova il rapporto «reale» (224) tra le parole e le cose, poiché «a morti segni si riconduce, *ne varietur*, l'esperienza della vita» (225).

Letto a partire da questi presupposti, il primo testo di *Purgatorio de l'Inferno*, in virtù di quel titolo poi perso, è facilmente interpretabile come una pseudo-ecfrasi nozionale<sup>9</sup> in cui l'evocazione dei singoli sintagmi è funzionale a mostrare l'illusione di questa promessa utopica di organizzazione: la degerarchizzazione primaria della *contrainte* alfabetica si risolve qui nella messa in scena di un mondo all'incontrario, in cui il processo classificatorio e ordinatore del catalogo rivela, immediatamente, la sua misura artificiale (e, dunque, il clivaggio, il rapporto non naturale, me storicamente fondato,<sup>10</sup> fra le parole e le cose):

[...] il Petrus amat multum dominam Bertam  
perché questo,  
questo lo prendono (essi), lo prendono perché lo trovano, perché  
lo trovano a lavorare (...)

<sup>9</sup> Un ipotesto preciso per alcune immagini di *Alphabetum*, in realtà, esiste, ed è una stampa popolare del Seicento sul Paese di Cuccagna, riprodotta in un saggio di Giuseppe Cocchiara (1956), intitolato *Il paese di Cuccagna e altri studi sul folklore*, che Sanguineti, per sua ammissione in una lettera a Filippini, aveva letto (Sanguineti e Filippini 2018: 99).

<sup>10</sup> Su questo cfr. Carrara (2018).



et anderà in pregione. (Sanguineti 2010a: 71)

Sono i versi conclusivi del testo, la citazione latina, come già avvertiva Giuliani nelle note ai *Novissimi*, è tratta dal *De Vulgari Eloquentia* di Dante, in cui è utilizzata come esempio di *ordo naturalis* della lingua, che tuttavia viene qui immediatamente contraddetto dall'immediata dislocazione a sinistra rafforzata dall'epanalessi e dall'utilizzo grafico della parentesi. Ma contemporaneamente il ricorso a questo immaginario quasi infantile dispiega un vasto campo di possibilità espressive (che sono, poi, soprattutto immagini) che di nuovo mostrano il valore "vascello", di cui parlava Barthes, del singolo lemma. L'alfabeto, dunque, come gabbia<sup>11</sup> che costringe a ricercare nuove *prassi* poetiche, pur dentro il controllo di un ordine catalogante – che è, come ci hanno insegnato i grandi antropologi del Novecento, da Mauss a Lévi-Strauss, una delle forme primarie dell'esperienza.

L'importanza di questo testo, tanto in un discorso sul valore poetico-ideologico sull'alfabeto, quanto in uno sull'iconotestualità, è ulteriormente riprovata da un'altra opera (questa pienamente multimediale), pubblicata sempre sulle pagine di *Marcatrè* nel 1967, con un titolo che è diretta citazione dall'*Alphabetum*, vale a dire *La Descrizione del Gran Paese*, con testi di Sanguineti, immagini (ma il testo utilizza la dicitura «scena») di Gianfranco Baruchello e musica di Vittorio Gelmetti. Si tratta della versione grafica di un happening, andato in scena il 27 dicembre 1968 durante la VI Settimana Internazionale di Nuova Musica.<sup>12</sup> Eppure, a guardare l'opera edita, sembrerebbe di avere davanti agli occhi qualcosa di assolutamente anti-scenico e difficilmente rappresentabile, una «dichiarazione dell'impossibilità dell'opera», nelle parole dello stesso Gelmetti, «l'impossibilità di fare e il suo esatto opposto che è la possibilità di fare tutto» (Maurizi 2004: 52-55). Il testo si presenta come un collage di testi e immagini e gli stessi testi sono costruiti a partire da lacerti più o meno ampi delle poesie già editate di Sanguineti. Al di là dell'interpretazione specifica di quest'opera (per la quale rimando alle attente analisi di Portesine

---

<sup>11</sup> Sulle poetiche à *contrainte* vale la pena leggere l'introduzione di Sanguineti a Oplepo 2005.

<sup>12</sup> Sullo spettacolo si veda Mastropietro (2020).



2022: 237-249), quel che mi preme segnalare in questa sede è il filo rosso che collega *Alphabetum* all'iconotestualità e alla progettazione multimediale: fin dagli anni sessanta (e già dalla “curatoriale” convivenza del testo di Sanguineti con l'alfabeto figurato di Mesens), dunque, si possono ritrovare dei germi che portano direttamente all'*Alfabeto apocalittico* del 1982, tanto nella costruzione di opere iconotestuali che già virano verso la dimensione performativa (questo, vedremo, è un elemento centrale per il percorso di Sanguineti), quanto per la riflessione sull'alfabeto, che trova messa a punto teorica compiuta solo con “Il complesso di Cratilo”, ma i cui primi indizi si trovano già, per via estetica, in *Alphabetum*. A confermare questo precoce legame fra dimensione iconotestuale e alfabeto può essere citata un'ulteriore esperienza che vede, questa volta, Sanguineti nei panni del curatore. Mi riferisco all'antologia *Disegni e parole*, pubblicata nel 1963 dalle Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, curata da Luigi Carluccio, Enzo Gribaudo e Edoardo Sanguineti (fig. 4).



Figura 4. Copertina di *Disegni e parole*.

L'opera si presenta, appunto, come un prisma alfabetico, costruito da accostamenti stranianti dettati dall'imposizione costruttiva di partenza, in cui



riproduzioni fotografiche di quadri (senza titolo) si alternano a testi poetici di poeti per lo più della neoavanguardia, con l'eccezione di Delfini e di Erba e Risi,<sup>13</sup> in cui il senso gratuito delle sequenze (tanto più evidente e quindi talvolta tanto più interessante proprio nei casi di Erba e Risi) genera degli effetti di fruizione iconotestuale che ogni lettore e lettrice deve ricontrattare di volta in volta.

## 2. Un'apocalisse multimediale

Enrico Baj è uno degli artisti-sodali con cui Sanguineti ha più a lungo lavorato: su *Il Gesto*, da lui co-diretta, lo abbiamo visto, pubblica "passi, passaggi" nel 1958, ma già dalla stesura di *Laborintus* era vicino al nascente nuclearismo, e continuerà a progettare, fino al 2003, alla vigilia della morte di Baj,<sup>14</sup> opere in collaborazione – fra le più importanti, oltre all'*Alfabeto apocalittico*, vanno ricordati almeno *Malebolge 1994/1995 o del malgoverno. Da Berlusconi a Berlusconi* (1995) e *Metalmeccanici* (1999). Baj è stato un autore da sempre fortemente legato al dialogo con le arti della parola: nel contatto con un autore o un'opera letteraria, ha scritto Giovanni Raboni in un testo per il catalogo della mostra *Enrico Baj: Pictura ut poesis*, «Baj vi cerca piuttosto un'ulteriore estensione, una superflua e tuttavia eccitante e non di rado lampante riprova di quella consustanzialità pittura-poesia su cui si fonda il suo stesso modo di fare arte e, prima ancora, la sua concezione dell'arte come attività che impegna simultaneamente e con la stessa intensità tutte le facoltà e tutti i sensi» (Raboni in Meneguzzo 2003: 12). E se, per Raboni la letterarietà di Baj è già tutta nell'opera pittorica (e basti pensare

---

<sup>13</sup> Nel suo testo introduttivo Sanguineti giustifica la scelta di questi due nomi, atipici all'interno della selezione fatta, in quanto forse i soli, nella quarta generazione, «in cui certe inquietudini più nuove riuscirono a penetrare sul serio» (Carluccio, Gribaudo, Sanguineti 1963: pagina non numerata).

<sup>14</sup> Cfr. una dichiarazione d'autore contenuta in Lisa (2004: 14): «Il Baj muore l'anno scorso, nel 2003, e una delle ultime volte che ci siamo sentiti per telefono ci siamo detti ancora una volta "bisogna rifare qualcosa contro Berlusconi, così cade un'altra volta!, e avevamo già progettato anche alcune cose, si era elaborato un primo progetto, ma poi purtroppo Baj è morto, e così... abbiamo ancora Berlusconi».



all'insistenza di alcuni modelli letterari: Jarry e Rabelais su tutti),<sup>15</sup> e già nella pratica “nucleare” emergeva un rapporto «transdisciplinare tra i linguaggi, e tra i linguaggi apparentemente più discorsi, come la parola e l'immagine» (Meneguzzo 2003: 31), una delle riprove più evidenti dell'importanza di questo dialogo verbo-visivo è offerta dalla grande produzione di libri d'artista (circa sessanta), che sono spesso “illustrazione” (le virgolette sono d'obbligo, andrebbe forse detto: transcodificazioni, metamorfosi) di testi letterari: dal *De rerum natura*, disegnato nel 1953 e pubblicato nel 1958, fino alle più recenti collaborazioni con i poeti contemporanei. Baj collabora, per esempio, nel 1986 con Giovanni Giudici per *Salutz* (cinque grandi acqueforti che incorporano dieci poesie di quella raccolta), nel 2002 con Andrea Zanzotto (*Osservando dall'alto il feudo sottostante*) e nel 2003 con Giovanni Raboni (*Sull'acqua*).

Un ruolo di primo piano, per il nostro discorso, è ricoperto soprattutto dalle sei acqueforti in bianco e nero di animali fantastici pubblicate, nel 1973 nell'edizione Castiglioni & Corumbolo, del *Manuale di zoologia fantastica* di Borges, dove fanno per la prima volta fanno la comparsa alcuni mostri che si ripresenteranno anche come personaggi dell'*Apocalisse*: come Ultrasquonk (fig. 5) del *Manuale* che torna rinominato Linguadicazzo (o Linguadimostro) (fig. 6), o Patacanguro (fig. 7) e Goofang (fig. 8) che vengono catapultati da un mondo finzionale all'altro. Lo stesso ciclo dell'*Apocalisse* sconfinerà, poi, in altri libri, come nelle illustrazioni realizzate per *La caccia allo Snark* di Lewis Carroll, nell'edizione curata da Roberto Sanesi (1986), o nel *Paradiso perduto* di Milton nel 1987.

---

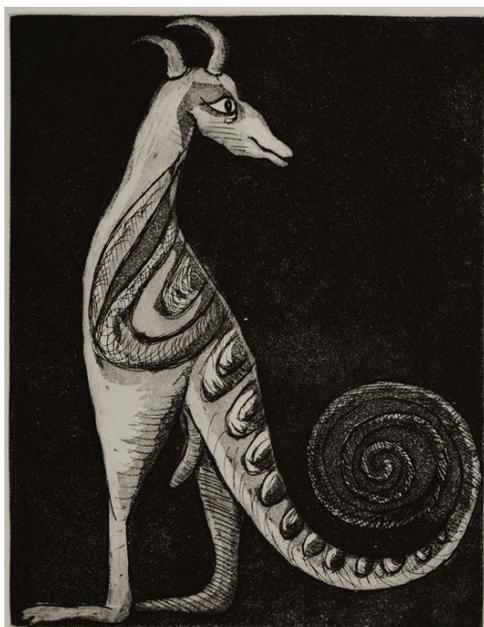
<sup>15</sup> A questo proposito Jan van der Marck nota che «una vicinanza iconica unisce le illustrazioni fatte da Jarry nel 1896 per il suo capolavoro *Ubu re* con le precedenti illustrazioni letterarie fatte da Fishart nel 1565 per *I sogni giocosi da Pantagruel* e con i successivi *Ultracorpi* acefali di Baj» (1995: 132). E si noti che la tipica spirale che Jarry disegna sulla pancia di Ubu compare anche in alcune figure dell'*Apocalisse* di Baj. Segnalo, inoltre, che Jarry nell'*Almanacco illustrato di padre Ubu* realizza anche un alfabetiere figurato di vocali.



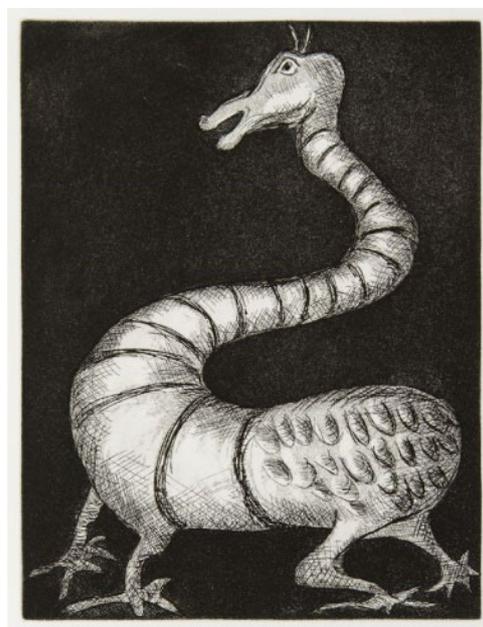
*Figura 5. Ultrasquonk.*



*Figura 6. Linguadicazzo.*



*Figura 7. Patacanguro (Manuale).*



*Figura 8. Goofang (Manuale).*



Figura 5. Patacanguro e Goofang nell'Apocalisse.

Fra le collaborazioni Baj-Sanguineti, l'*Alfabeto* è sicuramente uno dei lavori più interessanti, e lungi dall'essere "solamente" un iconotesto, è da considerarsi un'opera espansa, pienamente multimediale. L'occasione iniziale è rappresentata da una delle opere più grandi (anche spazialmente) di Baj, l'*Apocalisse*, appunto, iniziata nel 1978 e in continuo *progress* e rimodulazione lungo diversi allestimenti nel corso degli anni:<sup>16</sup> a fine febbraio 1979 è presentata per la prima volta allo Studio Marconi di Milano, il 1 maggio 1982 è inaugurata nella grandissima Sala della Ragione a Mantova, quindi a Miami, per la quale vengono aggiunte figure originariamente nate per altre opere, e ancora a Locarno nel 1993 sulla facciata del cortile interno di Casa Rusca, insieme a alcuni pezzi del *Pinelli* integrati, per l'occasione, nell'*Apocalisse*.<sup>17</sup> Come ricorda lo stesso Baj (2018) in *Automitobiografia*, l'occasione generativa viene dalla lettura degli *Otto peccati capitali della nostra civiltà* (1973) di Konrad Lorenz, in cui da un punto di vista etologico (e laico) Lorenz affronta otto questioni comportamentali la cui

<sup>16</sup> Baj stesso (2018: 63) parla di «un'opera composita, quasi come un puzzle aperto, o opera combinatoria a struttura variabile».

<sup>17</sup> Per informazioni e immagini dei vari allestimenti si può vedere Baj (1995).



trasgressione massiccia da parte dell'uomo starebbe portando quest'ultimo verso la catastrofe. L'*Apocalisse* (che, tuttavia, è un tema antico di Baj, basti pensare al *Manifesto per un'arte interplanetaria* del 1959) si configura così come una raffigurazione di queste meditazioni,<sup>18</sup> per assemblage polimaterico, e pensata come un'esperienza quasi teatrale, come si rendeva evidente già nel primo allestimento del 1979, in cui lo spettatore doveva attraversare l'*Apocalisse*, disposta in tre gironi, organizzati in modo ascensionale, sui tre piani dello spazio Marconi, in cui la salita veniva però ribaltata di segno per farsi paradossale catabasi e sprofondamento. Il primo girone, come ricorda Jan van der Marck, si apriva con macchie e colate nere cui seguivano (in una progressione dall'inanimato, che è anche nascita del cosmo, all'animato) una sequenza di mostri, in particolare diavoli alati, costruiti tutti sulla deformazione grottesca;<sup>19</sup> da questo spazio pensato come esperienza della «notte del cosmo, che viene dopo il saccheggio della natura e l'estirpazione della vita» (van der Marck, in Baj 1995: 130), lo spettatore si muove verso un universo non ancora devastato, ma minacciato ai lati dai mostri mangiabambini, pronti a divorare e dismembrare le figure umane che, quasi ricordando quelle di *Guernica*, corrono disordinatamente. Infine, il giudizio finale con libero sfogo del mostruoso (in cui, tuttavia, come segnalava Eco 1995: 64, i mostri, già vicini alle figure di generali tipiche di Baj, segnalavano inequivocabilmente che «gli agenti della distruzione sono di questa terra. Siamo noi»). Questa vocazione teatrale è rafforzata anche dall'impressione di una «pittura popolare simile a quella dei madonnari» (Baj 2018: 66), espressamente ricercata dall'autore, e che ha fatto parlare, giustamente, di una «Biblia Pauperum del XX secolo» (Meneguzzo 2003: 37). L'inaugurazione della mostra mantovana (1 maggio 1982) approfondisce ulteriormente questo aspetto: se l'allestimento nella grande Sala della Ragione permette di montare l'*Apocalisse* in un unico spazio e offrirla a un'unica visione

---

<sup>18</sup> I temi (gli "otto peccati") affrontati da Lorenz nella sua «geremiade» (così, lui stesso la definisce nella prefazione) sono, nell'ordine: la sovrappopolazione; la devastazione dello spazio vitale, dell'ambiente naturale; la competizione fra gli uomini; l'estinguersi dei sentimenti; il deterioramento del patrimonio genetico; la demolizione della tradizione; l'indottrinamento; le armi nucleari.

<sup>19</sup> Sulla deformazione come figura anche di sofferenza e sconcerto cfr. il saggio di Eco contenuto in Marconi (1991).



d'insieme (a discapito della progressione ascensionale), l'evento si trasforma in «una specie di happening» (Lisa 2004: 12) grazie alle letture dell'*Alfabeto apocalittico* di Sanguineti, composto per quell'occasione. Durante il *vernissage* Sanguineti leggeva le ottave, stampate su foglietti colorati che ricordavano i pianeti della fortuna,<sup>20</sup> stampe popolari di piccolo formato che contenevano predizioni sul futuro (rivelazioni com'è, da etimologia, l'apocalisse?) e numeri fortunati per il lotto, lanciati in aria alla fine di ogni lettura. Il testo si propone, così, come letto da un saltimbanco in piazza, in un contesto che, attraverso il riferimento ai pianeti della fortuna, sottolinea la natura anche popolareggiante dell'operazione di Baj e Sanguineti. Questo elemento è ulteriormente rafforzato dalla pubblicazione, nel 1984, per i tipi della Galleria Rizzardi, di una plaquette che oltre al testo verbale contiene 21 capilettera illustrati da Baj.<sup>21</sup> *Alfabeto apocalittico* diventa così un alfabetiere illustrato, e questa qualità iconotestuale da un lato richiama quell'elemento infantile e popolareesco già presente in *Alphabetum* (nell'Ottocento, per esempio, erano molto comuni gli alfabeti illustrati e rimati per bambini e si diffondono molto nelle illustrazioni per il vasto pubblico, basti pensare a alcune cose di Grandville, inoltre, nota Massin 1993, nel corso del Novecento sempre più la lettera presa in sé assume un fondamentale valore nella comunicazione visiva pubblicitaria e di massa);<sup>22</sup> e al contempo si rifà a una lunghissima tradizione di alfabeti illustrati (per cui cfr. almeno Massin 1993 e Parmiggiani 2009), iniziata con la lettera decorata, la cui origine è convenzionalmente fatta risalire al manoscritto del IV secolo noto come *Vergilius Augusteus*, e ampiamente ripresa dalle sperimentazioni avanguardistiche: «gli esperimenti sull'uso, il disegno e l'elaborazione delle lettere

---

<sup>20</sup> Sui pianeti della fortuna cfr. Carra e Mosconi (1974).

<sup>21</sup> Il testo era già stato pubblicato in una piccola plaquette d'occasione nel 1982 stampata appositamente per la mostra, e entrerà, ma senza le immagini di Baj, in *Bisbidis* uscito per Feltrinelli nel 1987. Va segnalato, inoltre, come già ricordava Curi (2006) che le poesie "alfabetiche" e oulipiane, che fino agli anni Settanta erano relegate nel *Fuori catalogo*, entrano ora a tutti gli effetti nelle raccolte 'maggiori'. Ricordo, infine, che sempre, in Sanguineti, le opere nate o fruite come iconotestuali, entrano nelle raccolte (e poi confluiscono nei due grandi volumi di *Senzatitolo* e di *Il gatto lupo*) senza le immagini.

<sup>22</sup> Il numero di *Vogue* del giugno 1940, per esempio, esce con una copertina di Alexander Liberman con al centro una "V" figurata, allo stesso modo del titolo della rivista: <[vogueprod.blob.core.windows.net/vogueoutput19400601thumbnails/Covers/0x600/19400601.jpg](http://vogueprod.blob.core.windows.net/vogueoutput19400601thumbnails/Covers/0x600/19400601.jpg)> (Ultimo accesso: 27 giugno 2023).



proliferarono tra gli artisti attivi nei tanti gruppi di avanguardia dell'inizio del secolo. In dipinti, manifesti, volantini, riviste e libri prodotti in proprio, gli artisti ruppero con le forme standard dei caratteri tipografici liberandoli come elementi visuali mediante radicali strategie di disegno» (Drucker 2000: 283). Si pensi, in questo senso, oltre al già citato Mesens che anticipava proprio l'*Alphabetum* di Sanguinetti, al *Caffèconcerto* del futurista Cangiullo o al meraviglioso fototesto del 1929 *Abeceda* (che in ceco significa sia “alfabeto” sia “abecedario”) del poeta ceco Vitezslav Nezval, con i fotomontaggi di Karel Teige (uno dei rappresentanti del movimento Devetsil) raffiguranti le pose alfabetiche della ballerina Milada (Milca) Mayerova (fig. 10).<sup>23</sup>



Figura 6. Abeceda.

Particolarmente rilevante in questo discorso è un libro che Gianfranco Baruchello pubblica in Francia nel 1976 con il poeta e critico d'arte Gilbert Lascault (che l'anno dopo realizzerà una sorta di parodia del dizionario con *Figurées, défigurées: petit vocabulaire de la féminité représentée*). Mi riferisco a *Alphabets d'Eros*, edito dalle Éditions Galilée (fig. 11 e 12), rielaborazione degli alfabeti figurati in cui le lettere prendono le sembianze di corpi umani nudi, come

<sup>23</sup> Per un'analisi approfondita di *Abeceda* rimando a Witkovsky (2004).



avviene nel notissimo (e dall'immensa fortuna europea testimoniata dai molti rifacimenti) *Menschenalphabet* di Peter Flötner (1534ca.) (fig. 13), ripreso, per esempio da Martin Weigel nel 1560 o da Jost Amman nel 1567 (cfr. Boeckeler 2017: 53-95).

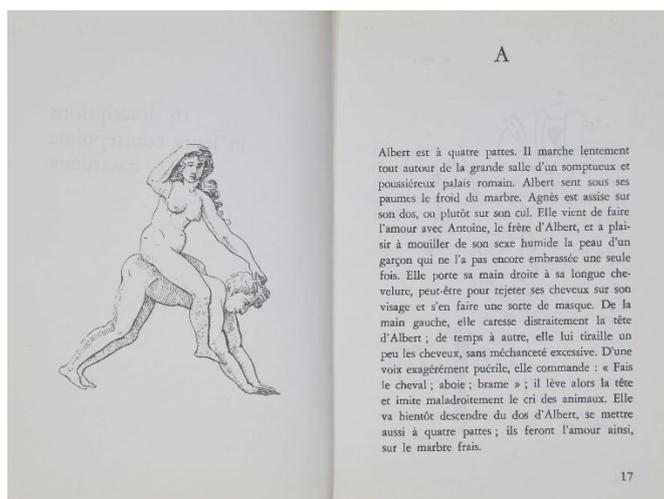


Figura 7. Alphabets d'Eros.

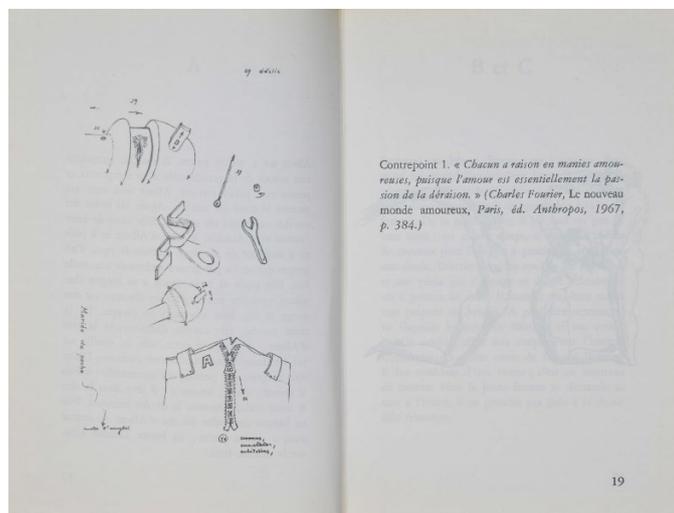


Figura 8. Alphabets d'Eros.

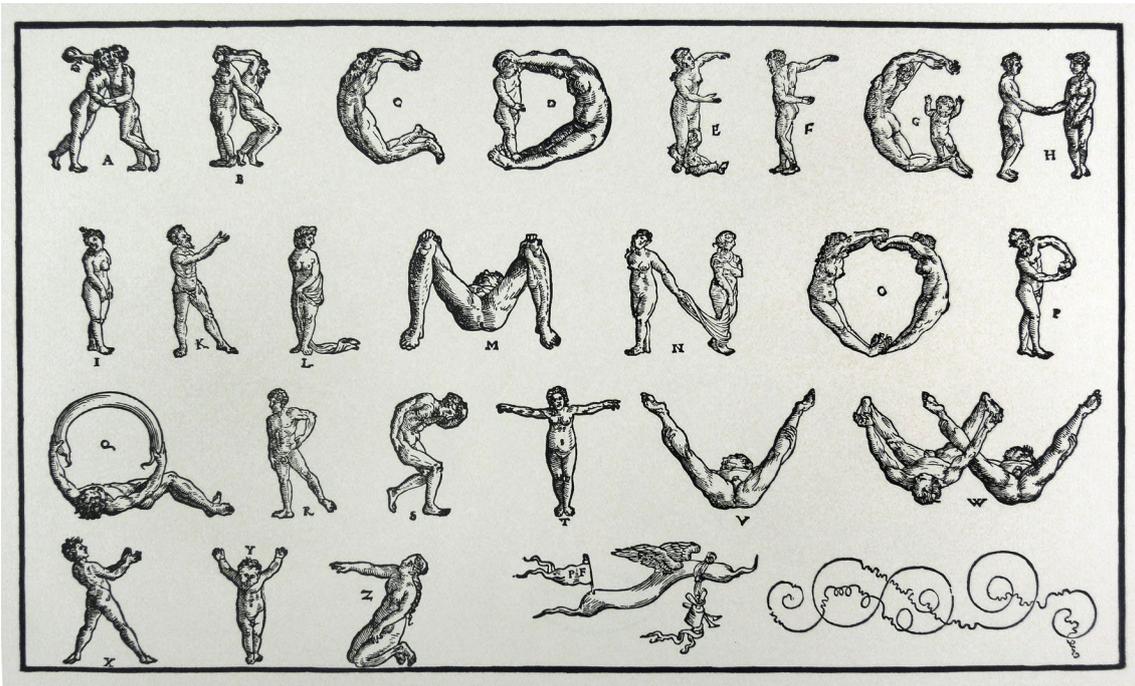


Figura. 9. Peter Flötner, Menschenalphabet.

Baruchello, per via visiva (come contrappunto a Flötner), e Lascault per via verbale, lettera per lettera, riprendono questi alfabeti per amplificarne il contenuto erotico, celato dai commenti e dalle intenzioni esplicite degli autori originali, e qui sottolineato fin dalle prime pagine del libro: «Comme dans bien des romans érotiques, l'amour ici combine les inventions du désir et les exploits gymniques» (Baruchello et Lascault 1976: 11); l'alfabeto diventa così l'abc della sessualità – elemento, questo dell'erotismo, che caratterizzerà molto da vicino anche l'*Alfabeto Apocalittico*. E non è escluso che proprio il libro di Baruchello-Lascault possa aver influenzato, in una certa maniera, l'operazione di Sanguineti-Baj:<sup>24</sup> una copia dell'*Alphabets d'Eros* è infatti conservata presso la biblioteca

<sup>24</sup> Per le relazioni fra Baruchello e la neoavanguardia, pur non in relazione all'*Alfabeto* cfr. Portesine (2020) che ha parlato di una vera e propria funzione-Baruchello. Baruchello è, inoltre, uno degli autori con cui Sanguineti aveva a lungo collaborato (basti pensare a *T.A.T.*).



personale di Sanguineti,<sup>25</sup> con dedica autografa di Baruchello datata maggio '76.<sup>26</sup> Che la sollecitazione alfabetica di Baruchello-Lascault abbia agito o meno, è però certo che Baj a questa tradizione figurativa guarda con molta attenzione: il disegno realizzato per la lettera “V” (fig. 14), per esempio, riprende e ribalta quello di Flötner (fig. 15), o la lettera “D” (fig. 16 e 17) che sembra richiamare (sempre attraverso un ribaltamento) anche un altro importante testo, su cui torneremo nel prossimo paragrafo, l'*Ars reminiscendi* di Giambattista della Porta (1602) (fig. 18).

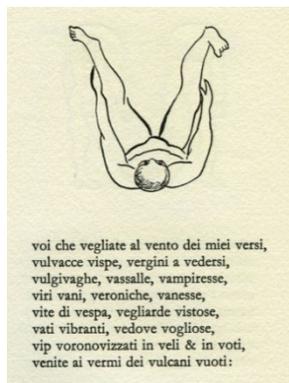


Figura 14. Baj, Alfabeto  
apocalittico.

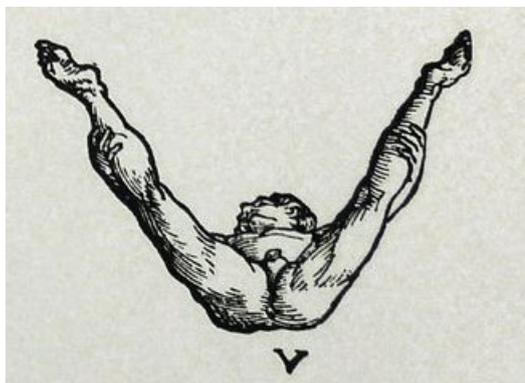


Figura 15. Menschenalphabet.

<sup>25</sup> La biblioteca di Sanguineti, nota come Magazzino Sanguineti, è conservata presso la Biblioteca Universitaria di Genova (i volumi lì conservati sono ricercabili tramite l'Opac Ligure al seguente indirizzo: <[www.catalogobibliotecheligure.it/opaclib/opac/cbl/free.jsp](http://www.catalogobibliotecheligure.it/opaclib/opac/cbl/free.jsp)>, ultimo accesso: 27 giugno 2023). Per un inquadramento generale del Magazzino Sanguineti rimando a Lungo (2024). La biblioteca Sanguineti, insieme a quelle di Fortini, Porta, Giuliani, Rosselli e Cattafi, è al momento oggetto di uno studio condotto dal progetto PRIN "AMargine. Archivio digitale di libri postillati di poeti italiani del secondo Novecento", che coinvolge le Università di Genova, Pavia e Torino, e al cui termine sarà consultabile un portale open access contenente la descrizione di segni, postille e sottolineature presenti nei libri delle biblioteche in oggetto. Per un inquadramento generale del progetto cfr. Milone (2021). I primi risultati delle ricerche del PRIN sono di prossima pubblicazione in Aveto, Dalmas e Stefanelli (2024).

<sup>26</sup> Segnalo anche la presenza, nel Magazzino Sanguineti di Cantagalli (1972), libro di doppi sensi costruiti a partire da un alfabeto figurato di nudi e che riporta in copertina il *Menschenalphabet* di Flötner.

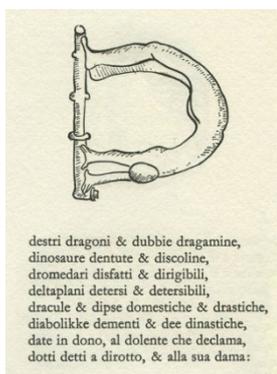


Figura 16. Baj, Alfabeto.

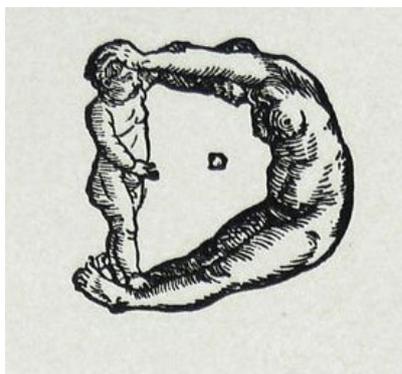


Figura 17. Menschenalphabet.



Figura 18. Ars  
reminiscendi.

Prima di entrare nel dettaglio dell'analisi iconotestuale dell'*Alfabeto*, vale la pena completare il quadro multimediale che compone quest'opera. A seguito dell'happening mantovano, infatti, l'itinerario teatrale dell'*Apocalisse*, ormai fattasi *Alfabeto*, è reso ancora più evidente dalle collaborazioni musicali. La prima e più importante è quella con il contrabbassista Stefano Scodanibbio, con il quale Sanguineti aveva già collaborato per una *Postkarten* (1997) musicale e che nel 2001 mette in musica le 21 sequenza alfabetiche:<sup>27</sup> lo spettacolo prevedeva le musiche suonate al contrabbasso da Scodanibbio insieme alle letture di Sanguineti, mentre su uno schermo venivano proiettate le lettere di Baj a colori.<sup>28</sup> La transcodificazione musicale si presenta come una sequenza di variazioni sul tema: al ritmo martellante dei tautogrammi corrispondono altrettanti brevi componimenti tutti giocati sulla variazione di un suono o di una modalità melodica principale, in questo modo anche la musica (che molto spesso si fa stridente, faticosa, forzosamente acuta per un contrabbasso, o creata rumoristicamente battendo la mano sulla cassa dello strumento con allusioni alla

<sup>27</sup> Una registrazione completa dello spettacolo è disponibile al seguente indirizzo: <[www.abamc.it/mediateca/item/alfabeto-apocalittico-edoardo-sanguineti-stefano-scodanibbio](http://www.abamc.it/mediateca/item/alfabeto-apocalittico-edoardo-sanguineti-stefano-scodanibbio)> (ultimo accesso: 27 giugno 2023). La genesi è brevemente raccontata da Sanguineti in Lisa (2004: 12-13). Per i rapporti fra Sanguineti e i musicisti cfr. almeno Mellace (2012) e Sanguineti (2011). Per una cronistoria minima dei rapporti fra Sanguineti e Scodanibbio cfr. Scodanibbio (2019: 59-64).

<sup>28</sup> La prima esecuzione ha avuto luogo in Germania a Erlangen il 16 maggio 2001 (Scodanibbio 2019: 284) in occasione di una mostra di Baj, il quale assiste allo spettacolo. Solamente dopo questa prima, secondo una testimonianza di Sanguineti in Lisa (2004), lo spettacolo fu ripetuto con la proiezione delle lettere di Baj.



musica tribale) risponde alla regola strutturale del testo di Sanguineti, amplificando la solennità, pure ridotta a farsa, di un'apocalisse che, come l'opera figurativa di Baj, si propone quale «critica generale della modernità e delle sue pulsioni autodistruttive» (Baj 1995: 14).<sup>29</sup> Ma soprattutto anche in musica il tono apocalittico (ma sarebbe meglio dire il tema) è rimediato in forme per lo più comiche o ironiche: lo stesso Scodanibbio lo ha definito «estroverso, funambolico, gioco» (2018: 63). Quella con Scodanibbio non è l'unica occasione di espansione performativa dell'*Alfabeto*: già nel 1988 Stefano Gervasoni aveva musicato la lettera "C", inserita insieme a versi di Vittorio Sereni, Mario Luzi e Giorgio Caproni nelle *Quattro voci per soprano, flauto, clarinetto e pianoforte*; pochi anni dopo, nel 1992, Lucio Lombardi, che già nel 1986 aveva messo in scena *Faust, un travestimento* e aveva musicato *Nel tuo porto quiete, un Requiem italiano* (1985) e *La canzone di Greta* (1987), mette in musica, con leggere alterazioni al testo (alcune parole sono ripetute più volte, con una sequenza melodica martellante sulle stesse note), la lettera "G" in *Giocate al gioco mio, grassi giganti* per un coro di voci bianche; ancora nel 1996 Tonino Tesei utilizza le lettere "B" "M" e "P" per una *pièce* per otto voci amplificate (due soprani, due contralti, due tenori, due bassi); infine, il 24 settembre 2010 è presentato all'Auditorium del Conservatorio di Riva del Garda l'*Alfabeto apocalittico* di Nicola Straffelini, «21 quadri musicali concepiti come preludio o postludio o accompagnamento alla lettura delle 21 ottave scritte da Sanguineti» (Mellace 2012: 318). A conclusione di questo prisma multimediale va ricordata l'ultima "rappresentazione" che sottolinea, più di altre, la natura popolare, teatrale e carnevalesca dell'*Alfabeto* (e ne costituisce, potremmo dire, l'inveramento): il carro che Alessandro Avanzini realizza per il Carnevale di Viareggio nel 2010, riprendendo i mostri dell'*Apocalisse* di Baj. Durante la consueta sfilata, Avanzini, travestito da vecchio declamatore, recita i testi di Sanguineti lanciando dall'alto, in circolare ripresa dell'happening mantovano, i testi stampati a mo' di pianeti

---

<sup>29</sup> A rafforzare il coté apocalittico dell'operazione, un'esecuzione nell'ambito di Unibocultura, il 20 gennaio 2004, nell'Aula Absidale di Santa Lucia a Bologna, univa alla performance dell'*Alfabeto* la lettura di una scelta dantesca e di alcuni passaggi della *Commedia dell'Inferno* che Sanguineti scrive per uno spettacolo teatrale di Federico Tiezzi.



della fortuna sulla folla del carnevale.<sup>30</sup> È un episodio che vale la pena sottolineare perché Avanzini mostra un elemento enunciativo latente in molte opere poetiche sanguinetiane, e in particolare nei quasi coevi *Novissimum Testamentum* e *Alfabeto apocalittico*: vale a dire un'enunciazione che ricalca quella delle personificazioni di Carnevale (evidente nella formula del testamento in piazza nel *Novissimum Testamentum*)<sup>31</sup> e che investe, bachtinianamente, anche il *tour de force* dell'*Alfabeto* in cui il mondo ribaltato che lì prende forma nasce, appunto, come performance e declamazione orale (e non stupisce allora la scelta dell'endecasillabo e dell'ottava, la più narrativa fra le forme metriche della tradizione italiana), con una oralità che è mimata anche nel testo, con riferimento a quella del cantore medievale, al contempo ipercolto e popolare. E lo conferma, forse più di tutte, l'ottava dedicata alla lettera "B" in cui, come ha notato Niva Lorenzini, nell'ultimo verso («bocca baciata non buca bottiglia») viene alluso un passaggio della novella di Alatiel del *Decameron* di Boccaccio («Bocca basciata non perde ventura, anzi rinnova come fa la luna»), ma contaminato «con un proverbio popolare legato al tema della falsa vergine ben diffuso nella novellistica medievale, per degradarne comicamente la già ambigua classificazione» (Lorenzini 2011: 25).

### 3. Un alfabetico antidizionario con immagini

Negli alfabeti figurati, ha scritto Roland Barthes, «le monde entier s'incorpore à la lettre, la lettre devient une image dans le tapis du monde» (1993: 281). È un'idea vecchia, con radici nella spiritualità e nel misticismo, che trova una delle sue più chiare articolazioni nella lettera XXX che Gerolamo scrive, intorno al 384

---

<sup>30</sup> Dei video di quell'occasione sono disponibili su YouTube:

<[www.youtube.com/watch?v=VzKYtqSidml&ab\\_channel=AlessandroBongiorni](http://www.youtube.com/watch?v=VzKYtqSidml&ab_channel=AlessandroBongiorni)> e

<[www.youtube.com/watch?v=ihfMmmRCHzl&ab\\_channel=aledpl2](http://www.youtube.com/watch?v=ihfMmmRCHzl&ab_channel=aledpl2)> (ultimo accesso: 27 giugno 2023).

<sup>31</sup> Su questo cfr. Carrara (2019: 226ss). Cfr. inoltre Lorenzini (2011: 25) che chiama in causa «il medioevo dei cantari, dei cantastorie di piazza».



d.C., a Santa Paola e in cui attraverso l'esegesi del Salmo 118, composto seguendo l'ordine delle lettere dell'alfabeto ebraico (da aleph a tau), espone l'idea che l'alfabeto contiene una conoscenza spirituale in forma simbolica. Trasferita in una prospettiva laica, questa tradizione del pensiero anima, per certi versi, anche l'*Alfabeto* sanguinetiano, nella possibilità, cioè, di additare attraverso una delle principali forme simboliche della civiltà, una rappresentazione indiretta della realtà attraverso le due grandi figure moderne, evocate nel "Complesso di Cratilo", del catalogo e del mondo come libro («l'empio empireo in enciclopedia», come si legge al v. 6 di "E"). L'alfabeto si inserisce, d'altronde, all'interno di quella costante vocazione enciclopedica che anima la poesia di Sanguineti fin dagli esordi, e che negli anni Ottanta si fa sempre più un enciclopedismo che accumula, per enumerazione e collage, tutti i residui, i rifiuti, gli scarti della nuova società dei consumi in cui lo stesso ruolo intellettuale va ormai completamente ricontrattato (in quanto morto, come avverte il *Novissimum Testamentum*). Non a caso, e giustamente, l'*Alfabeto* è stato definito un «antidizionario» (Spinazzola 1989: 13), retto su principi di disarticolazione logica e esposta arbitrarietà, ma senza rinunciare, tuttavia, a una possibilità di creazione di significato.<sup>32</sup> Lo conferma, d'altronde, proprio la prima ottava, che svolge una funzione cataforica e di invito al lettore:

anime amiche all'aspro astro afroditico,  
abnepoti dell'albero adamitico,  
audite le mie antifone acide & ascetiche,  
anche di angui & di anguille arcialfabetiche:  
apro abissi di aleppi apocalittiche,  
ansimo ansie di angosce & di asme asfittiche:  
adattatemi auricole atte & attente,  
annunzio un acre, acerrimo accidente:

---

<sup>32</sup> Molto spesso è stato letto l'*Alfabeto* come semplice gioco quasi senza nessun contenuto semantico. Weber (2004), Curi (1995 e 2006) e Bello Minciocchi (2016) hanno già mostrato, al contrario, la presenza di una forte dimensione di significato dell'opera. Rimangono, tuttavia, gli unici studi, insieme a qualche pagina di Lorenzini (2011) dedicati all'*Alfabeto*. Nessuno prende in considerazione la dimensione iconotestuale.



Il vocativo incipitario già segnala una volontà di comunicazione che cerca di rivolgersi, in afflato ecumenico, all'intera stirpe umana (la discendenza di Adamo, v. 2), a cui sono rivolte delle antifone che sono al contempo «acide», dunque corrosive, e rivolte a una dimensione anche ultramondana («ascetiche» che rima, non a caso con «arcialfabetiche» a indicare fin da subito la connessione fra la struttura dell'alfabeto, la rivelazione, il monito e la fine del mondo, rafforzato anche dai sostantivi cui «arcialfabetiche» si riferisce, cioè le immagini dei serpenti: «angui» e «anguille»); va segnalato, inoltre, che il termine *antifona* originariamente, nella musica greco-romana, indicava un canto eseguito da due voci in ottava fra di loro: rimandando, così, sia alla dimensione performativa (qui il canto, rafforzata dalla situazione enunciativa di un predicatore che rivolge i propri discorsi alle folle), sia metapoeticamente alla forma metrica con cui questi testi sono composti. È un dettaglio importante poiché mostra anche come l'alfabeto, oltre a essere modello compositivo, è anche riprodotto nella plurisemanticità dei singoli lemmi, il cui significato è spesso reso ambiguo dalla rarefazione del contesto e dunque ogni parola può potenzialmente significare (e a volte di fatto significa) tutte le possibilità offerte dalla rispettiva definizione vocabolariole – e il dizionario si fa, così, enciclopedia. Il nesso alfabeto-apocalisse (che va sempre intesa, qui, anche nel suo etimo di rivelazione) è ripreso, inoltre, al verso 5, in cui, descrivendo di nuovo metapoeticamente l'operazione («apro abissi»: dunque una vertigine di significato), le «aleppi» sono definite «apocalittiche»; attraverso una citazione dantesca (da *Inferno* VII, v. 1: «Pape Satàn, pape Satàn aleppe!»), interpretata, evidentemente, come una deformazione grafica della prima lettera dell'alfabeto ebraico («aleph»), l'alfabeto (attraverso la simbologia tradizionalmente associata alla sua prima lettera) si fa contenitore (libro?) del mondo.

Questa prima ottava<sup>33</sup> contiene e anticipa molte costanti dell'*Alfabeto apocalittico*: l'invocazione a un gruppo (si ritrova per esempio in “D” con una

---

<sup>33</sup> Non mi soffermo sulle particolarità metriche delle ottave dell'*Alfabeto* perché già esaurientemente analizzate da Weber (2004). Per un *close reading* stilistico di “B” cfr. invece Curi (1995: 306-11). Aggiungo soltanto che la scelta del tautogramma (cfr. Boglione 2002), che Sanguineti già altrove aveva sperimentato, non è così scontata: si tratta, infatti, di una forma molto rara nella tradizione italiana, con pochissime eccezioni, come la *Zanitonella* di Folengo (in cui è presente un testo *Ad eandem fugientem. Alphabetum*, che non è un vero tautogramma, ma una



parodia dell'invocazione alle Muse, o in "G" e in "V"); il citazionismo (spesso tratto da una cultura, indifferentemente alta o bassa, medievale: le «mille, & poi mille no, medievalate» di "M"); la tendenza a introdurre una sotto-contrainte a livello del verso che tende a agglutinarsi attraverso l'allitterazione di uno o due suoni; l'elemento erotico («astro afroditico»); la folla di mostri inferi o presaghi di sventura (qui gli «angui» e le «anguille», per altro filtrate dal riferimento all'albero della *Genesi* del v. 2; altrove abbiamo il «can cagnazzo», i «destri dragoni», «dipse», cioè un minuscolo serpente estremamente velenoso diffuso nei bestiari medievali, «le lonze, le leone, le lupesse», le «licantropesse», l'«orco», i «pipistrelli»); i riferimenti espliciti all'apocalisse («epirosi», «ecatombe», «giunto è già il giorno» che è quasi una citazione da *Ezechiele* 7, 12, un passo in cui si parla appunto della 'fine', o ancora con riferimento biblico l'incipit di "E": «cascato è il cavo cielo & la cometa»); un'apocalisse che, tuttavia, sembra mostrare una possibilità di palingenesi ("P" v. 3: «pace proclamo, perché porto pena»), com'era anche quella di Baj, che in *Automitobiografia* scrive che «questa *Apocalisse*, ancorché premonitrice, non si fa portatrice di incubi, ma semmai di una sorta di speranza vitalistica» (2018: 67); così in Sanguineti l'«annunzio» è anche di una «epirosi», che nella filosofia stoica, per com'è riportata da Giovanni Stobeeo nell'*Anthologion*, è la conflagrazione universale, il

---

sorta di acrostico che crea l'alfabeto, appunto, in cui i versi di ogni quartina iniziano con la stessa lettera, con l'eccezione della Z, assente come la donna eponima); è un caso che vale la pena segnalare, tuttavia, sia per l'importanza che Folengo riveste nella storia poetica e intellettuale di Sanguineti, sia perché nel Magazzino Sanguineti sono presenti due copie della *Zanitonella* antecedenti la stesura dell'*Alfabeto*: la *Zanitonella* nell'edizione Einaudi 1961, a cura di Giorgio Bernardi Perini e le *Opere di Folengo*, a cura di Carlo Cordiè, Ricciardi, 1977. L'altro nome che va fatto è quello di Leporeo, forse l'unico grande autore di tautogrammi della nostra tradizione (nelle due opere *Centena distica* e nel *Laporeambo Mosaico*). Anche in questo caso nel Magazzino Sanguineti sono presenti due volumi leporei (i *Leporeambi* nell'edizione a cura di Valter Boggione e l'*Amante imperversato* a cura di Arrigo Lora-Totino e Stelio Maria Martini), ma in entrambi i casi le opere sono successive all'*Alfabeto* (rispettivamente del 1993 e 1989); segnalo, però, che all'interno della copia dell'*Amante imperversato* erano inseriti cinque fogli di mano di Sanguineti, di cui quattro dattiloscritti con correzioni autografe e un autografo di appunti di lettura; insieme agli appunti sanguinetiani era conservato anche un ritaglio di giornale con un articolo di Giampaolo Dossena su «L'Espresso» intitolato emblematicamente "Provate un po' a imitare il Leporeo" che potrebbe comunque gettare una luce retrospettiva sul rapporto Leporeo-Sanguineti, ancora tutto da indagare. Infine, la scelta insolita del tautogramma si combina con un'altra caratteristica tipica di Sanguineti e molto trascurata nella poesia italiana novecentesca (quantomeno in quella 'canonica', con forse l'unica eccezione di Palazzeschi), vale a dire il côté comico.



fuoco che distrugge l'universo, ma ne permette anche la rinascita, tanto che in "R" il v. 5 recita «rinasciranno, rinculando, i re», con una probabile allusione, via Eliot, al mito del re Pescatore e del ciclo degenerazione-morte-rinascita (e non a caso, al verso successivo, questa sembra avvenire «rispolverando, rigidi, il rapè», cioè una polvere da fiuto sacra nella medicina sciamanica). Non mancano, infine, come nell'ottava da cui siamo partiti, i riferimenti a una situazione performativa, quasi rituale si potrebbe dire: l'anafora di «ecco» in "E" che rimanda a una situazione visiva, quasi ecfrastica<sup>34</sup> (la mostra), o l'«udite» incipitario di "U"; sono presenti infatti delle situazioni che sembrano vere e proprie descrizioni o rimandi all'*Apocalisse* di Baj: il «can cagnazzo» è il nome di uno dei mostri più rappresentativi dell'opera figurativa, allo stesso modo dei «pipistrelli», le molte immagini serpiche o di metamorfosi, così come l'insistito erotismo grottesco; a una dimensione comico-performativa (carnevalesca) rimanda anche l'aggettivo «epirremico», costruito sul lemma *epirrema*, vale a dire la parte della parabasi della commedia attica in cui il semicoro rivolge beffe agli spettatori o, ancora, alla festa, in senso antropologico,<sup>35</sup> fa riferimento la «quintana» citata al v. 2 di "G", nome di un torneo cavalleresco medievale;<sup>36</sup> ma soprattutto il verso finale di "F" («fragile firma ferma 'sto foglietto») sembra rimandare, in particolare con la sottolineatura del deittico, alla situazione dell'happening in cui Sanguineti aveva davvero fra le mani i foglietti dell'*Alfabeto* che poi venivano lanciati in aria.

Gli stessi disegni di Baj in alcune occasioni sembrano provenire direttamente da quell'opera. L'illustrazione di "S" (fig. 19), per esempio, è un'evidente riproposizione di Goofang (fig. 19), il demone di "R" (fig. 20) ricorda tanti esemplari dell'*Apocalisse*, e lo stesso discorso può essere fatto per "E" (fig. 21), in cui il riferimento è in particolare agli alfabeti zoomorfi (i cui esempi più noti si trovano nel *Sacramentaire* detto di Gellone), e "P" (fig. 22).

---

<sup>34</sup> Weber (2004) a questo proposito suggerisce il modello dei *Trionfi*.

<sup>35</sup> Per una interpretazione in senso antropologico della festa, oltre agli studi di De Martino, che potrebbero aver agito anche nella concettualizzazione dell'*apocalisse*, è fondamentale per Sanguineti in particolare la lettura de *La grande festa* (1959) di Lanternari, che sarà ripubblicato nel 2004 da De Donato proprio con una prefazione di Sanguineti.

<sup>36</sup> Vale la pena segnalare, in un contesto così riccamente fitto di doppi sensi e riferimenti erotici, che 'correre alla/in quintana' può valere anche come eufemismo per 'fare sesso' (in questo senso è utilizzato per esempio da Goldoni ne *La scuola di ballo*).

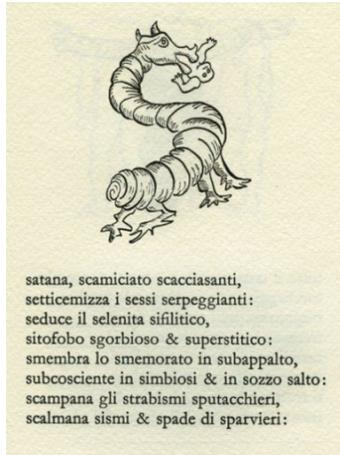


Figura 19.



Figura 20.

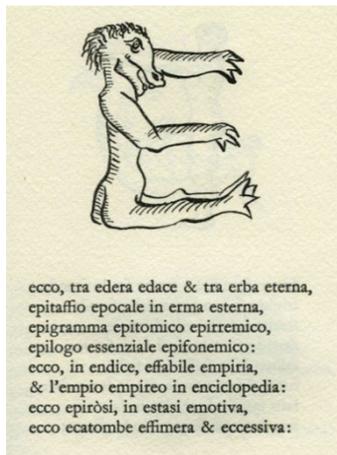


Figura 21.

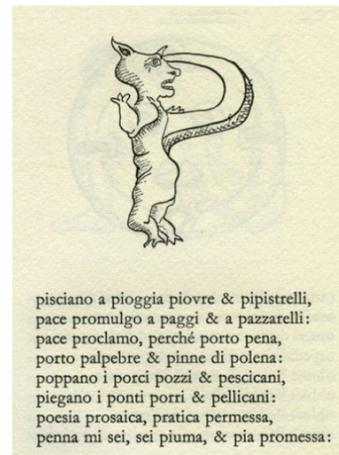


Figura 22.

In generale, è possibile individuare quattro costanti nell'illustrazione di Baj, che trovano tutte un corrispettivo verbale nella scrittura di Sanguineti: l'umanizzazione dell'animato (come avviene in "A", in "C", in "G", in "I", in "M", in "O", in "Q" e in "Z", e, nel testo, per fare un solo esempio, in "O": «l'obesa ombrella»); la "mostrificazione" delle lettere (vedi le fig. 19-22, e forse vale la pena ricordare che nella premessa già citata al *Supplemento* del GDLI Sanguineti sottolineava l'abnorme mostruosità di ogni glossario); l'esposizione grottesca del corpo deformato in personaggi *freak* (per esempio in "N", in "T" e in "U"), cui corrisponde un'eguale attenzione ai dettagli corporei nel lessico sanguinetiano, sempre attinti da un registro basso-corporale, per utilizzare



l'espressione di Bachtin («bocche», «fiche», «glande», «gozzo», «lingue», «lombi»), e, forse più interessante, una stessa qualità metamorfica volta a creare dei corpi mostruosi: «giratemi il mio gozzo, con i guanti», «cecato mi è il colon», «nato mi è un nuovo naso tra le natiche», «omeri occhiuti, occhi orecchiuti», «sessi serpeggianti», «smembra»; e, infine, e a quest'ultimo punto strettamente connesso, l'esposizione di un corpo esplicitamente erotico (come avveniva già nell'*Alphabets d'Eros* di Baruchello e Lascault), per esempio in "L" e in "E". Queste due ultime questioni sono strettamente connesse dal momento che la messa in scena di un corpo grottesco spesso coincide con la complicazione e la confusione dei connotati erotici, attraverso l'allusione nascosta a una delle figure che serpeggia in maniera latente in molta produzione sanguinetiana, vale a dire quella dell'ermafrodita, presente fin da *Laborintus 4* (dove Ruben è definito «Filius Hermaphroditus»).<sup>37</sup> Nell'*Alfabeto* si trovano varie confusioni fra maschile e femminile (per esempio in "M" le inusitate «mastine» e «molosse»), ma è di particolare interesse, soprattutto per il discorso iconotestuale, l'ottava "V":

voi che vegliate al vento dei miei versi,  
vulvacce vispe, vergini a vedersi,  
vulgivaghe, vassalle, vampiresse,  
viri vani, veroniche, vanesse,  
vite di vespa, vegliarde vistose,  
vati vibranti, vedove vogliose,  
vip voronovizzati in veli & in voti,  
venite ai vermi dei vulcani vuoti:

In questo caso il vocativo sembra rivolgersi univocamente a un pubblico femminile, ridotto tuttavia alle sole parti sessualizzate o sessualizzabili, con i soliti procedimenti di deformazione grottesca raggiunti per via di alterazioni lessicali («vulvacce»), di latinismi («vulgivaghe» che per assonanza fonica rimanda alla

---

<sup>37</sup> L'interesse per il tema è confermato anche dalle prime lettere del carteggio con Enrico Filippini (Sanguineti e Filippini 2018: 62-65).



*vulva*), di riferimenti alla tradizione comica («vedove vogliose» potrebbe essere un'allusione alla lunga tradizione di storie sul modello della matrona di Efeso, di grande fortuna nei fabliaux medievali), o fantastica («vampiresse»: di nuovo una metamorfosi mostruosa), di incongrue allusioni bibliche («veroniche») e ironia che rimanda allo stesso tempo alla contemporaneità e all'alterazione del corpo (i «vip voronovizzati» sono, infatti, letteralmente sottoposti a dei processi di ringiovanimento artificiale, il cui trattamento ironico è evidente dall'uso dell'aggettivo che rimanda al medico e genetista russo Sergej A. Voronov di fine Ottocento, noto soprattutto per aver sperimentato una tecnica di ringiovanimento maschile tramite l'innesto di testicoli di scimmia). Se il testo è, dunque, tutto declinato al femminile (con l'eccezione di «viri vani» e «voronovizzati»), l'immagine di Baj complica e trasforma i riferimenti corporei, mostrando una figura difficilmente identificabile come femminile e i cui connotati sessuali non sono facilmente discernibili; si inserisce, così, per via visiva, un chiave di lettura ermafroditica, forzando il componimento attraverso delle interferenze per via antitetica che, tuttavia, rispondono perfettamente alle ragioni del macro-icone-testo. Si tratta di un dato su cui indugiare poiché la deformazione corporea, in particolare attraverso le sue funzioni erotiche, è uno dei modi che più frequentemente è allegorizzato in chiave politica, tanto da Baj (basti pensare all'uso parodistico cui sottopone le figure autoritarie, perfettamente evidente nell'iconotesto berlusconiano), quanto per Sanguineti: sia nella dimensione dell'irrisione e del ribaltamento, carnevalesco, del potere, quanto nell'immagine della metamorfosi, della trasformazione, che si fa figura di rottura dei confini e rivoluzione attraverso il ri-uso di uno dei materiali storicamente più repressi dalle civiltà occidentali. L'aspetto particolarmente interessante è, tuttavia, che mai come nelle operazioni iconotestuali questa comune poetica investe la deformazione e la confusione del genere – elemento, questo, forse ancora più evidente in *Omaggio a Shakespeare* (2004), in collaborazione con Mario Persico, in cui le figure, in un contesto da teatro di marionette (torna anche qui il legame fra dimensione performativa e



iconotestualità)<sup>38</sup> amplificano il conflitto e la liminarità dei generi che già caratterizzano, giusta la lettura di Sedgwick Kosofsky (1985), i *Sonetti* (e, in particolare, il 144 tradotto da Sanguineti).

Tornando all'*Alfabeto*, rimane da segnalare ancora un aspetto, oltre alla performatività (che, a questo punto, può racchiudere sia la dimensione enunciativa sia la performance corporea e di genere), vale a dire il dialogo con la tradizione rinascimentale dell'arte della memoria: Lina Bolzoni (in particolare 1995) ha scritto pagine fondamentali su questo argomento, mostrando, fra le altre cose, l'importanza degli alfabeti figurati all'interno dei trattati di retorica e di mnemotecnica, sottolineando l'importanza dell'*Ars reminiscendi* di Giambattista della Porta (fig. 23), che potrebbe aver funzionato come ulteriore modello per Baj.



Figura. 10 Giambattista della Porta, *Ars Reminiscendi*.

<sup>38</sup> Anche in questo caso l'operazione straborda dai confini dell'oggetto libro e nasce, infatti, come spettacolo teatrale di Andrea Liberovici. Cfr. Baiardo e de Lucis (1998), Cortellessa (2006).



Oltre alla già segnalata vicinanza della lettera “D” (fig. 18), sembrano riferirsi a quel modello (magari variamente mediato da rifacimenti e rielaborazioni) la “M”, la “N” che potrebbe aver influenzato la “U” di Baj, la “T” o la forma serpentina del “5” per la “S”. Ma al di là delle concordanze figurative, sulle quali non dispongo di dati filologicamente certi, mi interessa sottolineare in particolare il possibile riferimento a un aspetto centrale della cultura rinascimentale, vale a dire il legame fra alfabeto figurato e mnemotecnica, che credo abbia certamente influito sulla composizione globale dell'iconotesto e reso evidente soprattutto dalla fruizione iconotestuale dell'opera che a quell'immaginario con ogni evidenza rimanda. D'altronde è lo stesso Sanguineti, sempre nella premessa al *Supplemento* del GDLI, a segnalare il legame fra alfabeto e memoria. Notando la centralità della nozione di engramma nel *Bilderatlas* di Aby Warburg, Sanguineti scrive: «Ora “l'engramma è la traccia nella mente e nel cervello di qualsiasi cosa vista e affidata alla memoria” (Schoell-Glass). Il dizionario è una silloge di ogni sorta di “engramma” socializzabile e socializzato di tipo verbale e verbalizzabile» (2004b: IX). Si tratta di una citazione di particolare rilievo perché sottolinea sia il legame fra il dizionario (e dunque l'alfabeto) e la memoria, sia l'implicito parallelismo, affidato al prestito di una nozione warburghiana, fra atlante di immagini e atlante di parole. A rafforzare questa suggestione c'è l'idea stessa di poesia come mnemotecnica che anima la poetica sanguinetiana, espressa forse nella maniera più chiara in un autocommento del 1996 recentemente riportato alla luce da Manuela Manfredini (2020):

La poesia per me è essenzialmente una mnemotecnica. Questo spiega perché la poesia abbia certe strutture ritmiche, naturalmente diverse da cultura a cultura, perché ciò risulta memorabile in una cultura non lo è per un'altra: la memoria umana è un fatto storico-sociale non è un dato di natura [...] il ritmo, la rima ove esista, la quantità, l'allitterazione, i giochi di parole, sono tutte tecniche di memorizzazione. (261)

Gli elementi citati da Sanguineti sono quasi una descrizione esatta dell'*Alfabeto*, in cui si trovano in maniera esorbitante: per annunciare la fine di un mondo in cui i valori, com'è evidente anche in *Novissimum Testamentum*,



sono ribaltati, non si può far altro che parossisticamente affidarsi a una mnemotecnica che si fa depositario enciclopedico del mondo, contemporaneamente riducendolo in farsa (ma il ribaltamento è doppio, perché il mondo è, ormai, già farsesco). Il memorabile va così nella direzione dello scioglilingua che si fatica quasi a pronunciare. Emblematica, in questo senso, la “F” (mi limito a sottolineare nel testo il *tour de force* allitterativo, che cambia tono ogni verso):

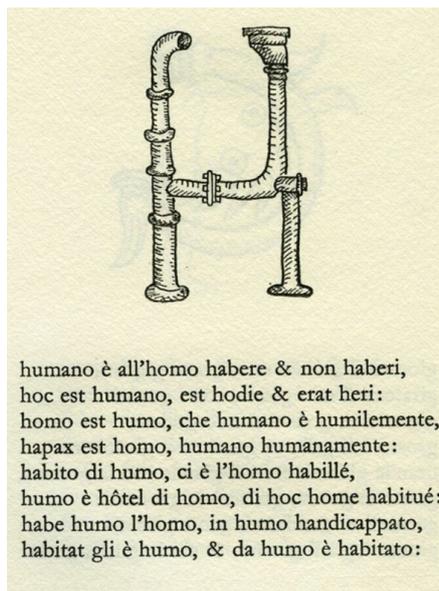
frutto freudiano freme fra le fronde,  
frigido fuoco fiotta dalle fionde:  
flebile fata flabella il fanale,  
fluvido footing fa il fiato finale:  
fallico folle fallisce le fiche,  
formichiere non forma le formiche:  
fato fasullo fischietta in falsetto,  
fragile firma ferma ‘sto foglietto:

Il testo si apre con la sottolineatura di un nodo psichico irrisolto (il «frutto freudiano freme»), in una dimensione fortemente erotizzata («fallico folle fallisce le fiche») e animalizzata tramite il riferimento al «formichiere», amplificata dall’illustrazione di Baj che mostra un uomo nudo con il pene in erezione. Il carattere freudiano del testo torna anche in “H”, in cui l’aspetto di scioglilingua è ulteriormente enfatizzato dalla ripetizione costante di pochi termini:

humano è all’homo habere & non haberi,  
hoc est humano, est hodie & erat heri:  
homo est humo, che humano è humilmente,  
hapax est homo, humano humanamente :  
habito di humo, ci è l’homo habillé,  
humo è hôtel di homo, di hoc home habitué:  
habe humo l’homo, in humo handicappato,  
habitat gli è humo, & da humo è habitato:



In maniera apparentemente antifrastica, in un testo tutto costruito sull'immagine dell'umano, il disegno di Baj è l'unico della serie a essere interamente artificiale (fig. 24):



*Figura 24.*

In prima istanza, questa “H” fatta di tubi (che si lega a una precisa linea della ricerca autonoma di Baj con i materiali) espone ironicamente la riduzione dell'uomo a cosa, a cosa posseduta e quindi la sua in-umanità se è vero che, come avverte il v. 1, «humano è all'homo habere & non haberi»; dunque forma, figura della reificazione estrema dell'alienazione in un testo, forse il più esplicitamente politico della raccolta, che afferma, con i toni anche solenni del predicatore in piazza, i caratteri distintivi dell'umano. Questa immagine, però, può essere letta anche freudianamente, come rappresentazione cioè del funzionamento “idraulico” delle energie psichiche che, se non da Freud direttamente, Baj senz'altro apprende dalla lettura di Lorenz; l'etologo propone della libido una concezione, appunto, idraulica, «tutta tubi, rubinetti e collettori», alla quale il pittore dichiara di «aderire pienamente» (Baj 2018: 103). In questo modo il dialogo iconotestuale, contrappuntisticamente, contribuisce a amplificare la riflessione del testo, a partire dallo scontro delle istanze espressive. Sono tre, così,



le caratteristiche propriamente umane, veicolate da “H”: il rifiuto della schiavitù e della reificazione (istanza propriamente politica e veicolata dal dialogo verbo-visivo); il contatto con la morte, dato dall’ambiguità semantica dal latinismo «humo», che può rimandare sia alla terra (*humus*), sia alla tumulazione e alla sepoltura (*humare*) (istanza, questa, antropologica, veicolata dal testo verbale); la libido, che per Baj e Sanguineti è istanza, contemporaneamente, sociale e biologica (veicolata dalla componente iconica). Queste istanze possono naturalmente intrecciarsi, come al v. 6 dove «humo è hôtel di homo» può essere letta come un’ironica allusione biblica a *Genesi*, III, 19, ma degradata al paesaggio contemporaneo del turismo di massa, con conseguente allontanamento, non più apotropaico ma semplicemente obliante, della morte. Proprio contro l’oblio funziona ancora la poesia come mnemotecnica, qui funzionale a rendere il tono solenne di un discorso memorabile e memorando, *pronunciato* da un «dolente» (così si legge in “D”) «che declama, | dotti detti a diretto».

## 4. Bibliografia

- Aveto, Andrea, Davide Dalmas e Luca Stefanelli, a cura di. 2024. *Scrivere a margine. Postille d'autore dal cartaceo al digitale*. Genova University Press.
- Baiardo, Enrico e Fulvio de Lucis. 1998. *Shakespeare e il rap. I “Sonetti” secondo Liberovici e Sanguineti*, Genova: De Ferrari.
- Baj, Enrico. 1995. *Apocalisse*. Milano: Banca Commerciale Italiana.
- Baj, Enrico. 2018. *Automitobiografia*. Milano: Johan & Levi.
- Barthes, Roland. 1980. “Préface”. In *Dictionnaire Hachette*. Paris: Hachette.
- Barthes, Roland. 1993. “L’esprit et la lettre”. In *La lettre et l’image. La figuration dans l’alphabet latin du VIIIe siècle à nos jours*, de Robert Massin, 281-282. Paris: Gallimard.
- Baruchello, Gianfranco et Gilbert Lascault. 1976. *alphabets d’éros*. Paris: Éditions Galilée.



- Bello Minciocchi, Cecilia. 2016. "Alfabeti, abecedari, (auto)ritratti: Sanguineti-mondo". In *Edoardo Sanguineti: ritratto in pubblico*, a cura di Luigi Weber, 63-78. Milano-Udine: Mimesis.
- Boeckeler, Erika Mary. 2017. *Playful Letters. A Study in Early Modern Alphabets*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Boglione, Riccardo. 2002. "Leporeo Liminale, Sanguineti Sconfinato". In *Album Sanguineti*, a cura di Niva Lorenzini e Erminio Riso, 23-25. Lecce: Manni.
- Bolzoni, Lina. 1995. *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*. Torino: Einaudi.
- Cantagalli, Renzo. 1972. *Con rispetto parlando. Semantica del doppio senso*. Milano: Sugar.
- Carluccio, Luigi, Enzo Gribaudo e Edoardo Sanguineti. 1963. *Disegni e parole*. Torino: Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo.
- Carra, Ettore e Lodovico Mosconi, a cura di. 1974. *I pianeti della fortuna. Canzoni e «vignette» popolari dall'antica tipografia G. Pennaroli di Fiorenzuola d'Arda*. Milano: Scheiwiller.
- Carrara, Giuseppe. 2018. *Il chierico rosso e l'avanguardia. Poesia e ideologia in Triperuno di Edoardo Sanguineti*. Milano: Ledizioni.
- Carrara, Giuseppe. 2019. "'Famiglia, ma non troppo'. La poesia d'amore (e di politica) di Edoardo Sanguineti". *L'Ulisse*, 22, 214-235.
- Carrara, Giuseppe. 2021. "L'illustrazione. Un problema di teoria letteraria". *Letteratura e letterature*, 15, 129-147.
- Chapon, François. 1987. *Le Peintre et le livre*. Paris: Flammarion.
- Cocchiara, Giuseppe. 1956. *Il paese di Cuccagna e altri studi di folklore*. Torino: Einaudi.
- Cometa, Michele. 2005. "Letteratura e arti figurative: un catalogo". *Contemporanea*, 3, 15-29.
- Cortellessa, Andrea. 2006. *La fisica del senso*. Roma: Fazi.
- Curi, Fausto. 1995. *Il possibile verbale. Tecniche del mutamento e modernità letteraria*. Bologna: Pendragon.
- Curi, Fausto. 2006. "Una poetica della *contrainte*. Sanguineti, l'avanguardia, l'Oulipo". *Poetiche*, 8.1, 369-436.



- Drucker, Johanna. 2000. *Il labirinto alfabetico. Le lettere nella storia e nel pensiero*. Milano: Sylvestre Bonnard.
- Drucker, Johanna. 2002. *Inventing the Alphabet. The Origins of Letters from Antiquity to the Present*. Chicago-London: The University of Chicago Press.
- Farasse, Gérard. 1973. "Héliographie". *Revue des science humaines*, 151, 435-457.
- Gaubert, Ernest. 1904. "Une explication nouvelle du Sonnet des Voyelles d'Arthur Rimbaud". *Mercur de France*, 179, LII, 551-553.
- Lisa, Tommaso, a cura di. 2004. *Pretesti efrastici. Edoardo Sanguineti e alcuni artisti italiani*. Firenze: Società Editrice Fiorentina.
- Lorenz, Konrad. 1974. *Gli otto peccati capitali della nostra civiltà*. Milano: Adelphi.
- Lorenzini, Niva. 2011. *Sanguineti e il teatro della scrittura. La pratica del travestimento da Dante a Dürer*. Milano: FrancoAngeli.
- Louvel, Lilian. 2011. *Poetics of the Iconotext*. London: Routledge.
- Lungo, Chiara. 2024. "Nella biblioteca di un lessicomane. Sanguineti lettore". In *Scrivere a margine. Postille d'autore dal cartaceo al digitale*, a cura di Andrea Aveto, Davide Dalmas e Luca Stefanelli. Genova University Press.
- Maffei, Giorgio e Maura Picciau. 2006. *Il libro come opera d'arte*. Mantova: Corraini.
- Manfredini, Manuela. 2020. *L'aspra disarmonia. Lingua e scrittura in Edoardo Sanguineti*. Bologna: il Mulino.
- Marconi, Giò, a cura di. 1991. *Enrico Baj. Il giardino delle delizie*. Milano: Fabbri Editore.
- Massin, Robert. 1993. *La lettre et l'image. La figuration dans l'alphabet latin du VIIIe siècle à nos jours*. Paris: Gallimard.
- Masters, Edgar Lee. 2016. *Antologia di Spoon River*, traduzione di Antonio Porta. Milano: il Saggiatore.
- Mastropietro, Alessandro. 2020. *Nuovo Teatro Musicale fra Roma e Palermo, 1961-1973*. Lucca: Libreria Musicale Italiana.
- Maurizi, Paola. 2004. *Quattordici interviste sul nuovo teatro musicale in Italia. Con un elenco cronologico delle opere (1950-1980)*. Perugia: Morlacchi.



- Mellace, Raffaele. 2012. "Sanguineti e i 'suoi' musicisti. Una bussola per orientarsi". In *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*, a cura di Marco Berisso e Erminio Risso, 291-324. Firenze: Cesati.
- Meneguzzo, Marco e Musei Civici di Varese. 2003. *Pictura ut poesis. Incroci tra arte e letteratura*. Varese: Bandecchi & Vivaldi.
- Michaud, Ginette. 1982. "Fragment et dictionnaire. Autour de l'écriture *abécédaire* de Barthes". *Etudes françaises*, 18.3, 59-80.
- Milone, Federico. 2021. "Postille *AMargine*: problemi e metodi per l'edizione digitale dei postillati di autori del secondo Novecento". *Linguistica e letteratura*, XLVI, 1/2, 195-209.
- Montandon, Alain, a cura di. 1990. *Iconotextes*. Paris: Ophrys.
- Oplepo. 2005. *La Biblioteca Oplepiana*. Bologna: Zanichelli.
- Parmiggiani, Claudio, a cura di. 2002. *Alfabeto in sogno. Dal carme figuro alla poesia concreta*. Milano: Mazzotta.
- Parmiggiani, Sandro. 2009. *Parole figurate. I libri d'artista dei Cento Amici del Libro*. Milano: Skira.
- Peyré, Yves. 2001. *Peinture et poésie : le dialogue par le livre*. Paris: Gallimard.
- Pomilio, Tommaso. 2021. "Stendendo il vinavil. Ancora una parola su tutto". In *Ritratto/i di Sanguineti. 1930-2010/20*, a cura di Chiara Allasia et al. Numero speciale di *Sinestesia*, XXI, 241-271.
- Portesine, Chiara. 2020. "La 'funzione-Baruchello' nella poesia della Neoavanguardia: il problema delle scritture, tra sintassi disegnativa e statuto del personaggio". *Piano b. Arti e culture visive*, 5.1, 132-160.
- Portesine, Chiara. 2021. «Una specie di Biennale allargata». *Il giuoco dell'ecfrasi nel secondo romanzo di Edoardo Sanguineti*. Pisa: Fabrizio Serra.
- Portesine, Chiara. 2022. *Lo statuto dell'ecfrasi nella poesia della Neoavanguardia (1956-1979)*, tesi di dottorato discussa presso la Scuola Normale di Pisa, disponibile online: <[ricerca.sns.it/handle/11384/125223](http://ricerca.sns.it/handle/11384/125223)>. Ultimo accesso: 15 giugno 2023.
- Pozzi, Giovanni. 1981. *La parola dipinta*. Milano: Adelphi.
- Reverseau, Anne. 2013. "E.L.T. Mesens en pièces détachées : une poétique de l'assemblage". *Textyles*, 43, 63-72.



- Sanguineti, Edoardo e Andrea Liberovici. 1997. *Sonetto. Un travestimento shakespeariano*, programma di sala. Genova: Teatro Carlo Felice.
- Sanguineti, Edoardo e Andrea Liberovici. 1998. *Il mio amore è come una febbre e mi rovescio*. Milano: Bompiani.
- Sanguineti, Edoardo e Enrico Filippini. 2018. *Cosa capita nel mondo. Carteggio (1963-1977)*, a cura di Marino Fuchs. Milano-Udine: Mimesis.
- Sanguineti, Edoardo. 1985. *Faust. Un travestimento*. Genova: Costa & Nolan.
- Sanguineti, Edoardo. 1987. *La missione del critico*. Genova: Marietti.
- Sanguineti, Edoardo. 1993. *Per musica*. Modena: Mucchi.
- Sanguineti, Edoardo. 2004a. *Omaggio a Shakespeare. Nove sonetti*, illustrati da Mario Persico. Lecce: Manni.
- Sanguineti, Edoardo. 2004b. *Prolegomena*. In *Grande dizionario della lingua italiana. Supplemento 2004*. Torino: Utet.
- Sanguineti, Edoardo. 2010a. *Segnalibro. Poesie 1951-1981*. Milano: Feltrinelli.
- Sanguineti, Edoardo. 2010b. *Il gatto lupesco. Poesie 1982-2001*. Milano: Feltrinelli.
- Sanguineti, Edoardo. 2011. *Conversazioni musicali*. Genova: il melangolo.
- Sanguineti, Edoardo. 2020. "Autoanalisi in versi". In *L'aspra disarmonia. Lingua e scrittura in Edoardo Sanguineti*, di Manuela Manfredini, 251-269. Bologna: il Mulino.
- Scialoja, Toti et al. 1960. *Scialoja*. Roma: Galleria La Salita.
- Scodanibbio, Stefano. 2002. "Naturalmente Edoardo Sanguineti è il più musicale". In *Album Sanguineti*, a cura di Niva Lorenzini e Erminio Risso. Lecce: Manni.
- Scodanibbio, Stefano. 2018. *Non abbastanza per me. Scritti e taccuini*. Macerata: Quodlibet.
- Sedgwick Kosofsky, Eve. 1985. *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press.
- Spinazzola, Vittorio. 1989. "Bisbidis ovvero il mormorio dell'esistenza". *Autografo*, 17, 13-18.
- Wagner, Peter. 1995. *Reading Iconotexts. From Swift to the French Revolution*. London: Reaktion.
- Wagner, Peter, ed. 1996. *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin-New York: De Gruyter.



Weber, Luigi. 2004. *Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti*. Bologna: Gedit.

Witkovsky, Matthew S. 2004. "Staging Language: Milča Mayerová and the Czech Book *Alphabet*". *The Art Bulletin*, 86.1, 114-135.