

Lorenzo Resio

Introduzione. Una «storia di metamorfosi» Sul Sanguineti narratore

Quest'autunno, con la pubblicazione de *L'orologio astronomico* la casa editrice Feltrinelli ha concluso la ristampa nella sua "Universale Economica" dei tre romanzi di Edoardo Sanguineti inaugurata nell'ottobre del 2021 da *Capriccio italiano* e proseguita nel 2023 con il *Giuoco dell'oca*. La narrazione in prosa è un percorso che ha affiancato la produzione poetica dell'autore sin dagli esordi e che in realtà ha rappresentato una costante, malgrado tra il secondo e il terzo romanzo siano intercorsi più di trent'anni.

I primi due racconti di Sanguineti sono pubblicati tra il 1959 e il 1960 sul «Caffè politico e letterario» da un autore che, ancora giovane, aveva già lasciato il segno nel dibattito sulla letteratura del Novecento grazie alla raccolta poetica *Laborintus* (1956). *E.* è il racconto di un viaggio in Svizzera con un personaggio che ricorda la Ellie di *Laborintus*.¹ Nel primo scritto narrativo troviamo quelle che diverranno alcune costanti nella produzione di Sanguineti: ad esempio, il rifiuto del narratore onnisciente a favore di una forma sincopata e incompleta, interrotta da continui segni di omissione alternati ad alcuni ricordi di dialoghi con lei e di passi del suo *journal*; il finale, che non rispetta ancora lo stile asciutto del *Capriccio*, sembra riprendere alcune pose romantiche (quasi una parodia dell'*Ortis*), con uno struggente «... non ne so più nulla. Immagino che stia scrivendo il suo romanzo, in qualche angolo di mondo. Dio mio, non ne so più nulla. Mi sembra che da tanto tempo...».²

Più tradizionale è il racconto *Clara*, la cui trama è sviluppata nel corso di quattro anni durante i quali il narratore è ossessionato dalla donna del titolo (malgrado contemporaneamente abbia relazioni con Adriana e Cecilia). La forma diaristica richiama ancora una volta il modello romantico, così come l'intreccio, che in qualche modo – giocando al confine tra *fiction* e privato – anticipa tematicamente quello del *Capriccio*. Se infatti è possibile trovare qualche rimando alla vicenda biografica dell'autore (ad esempio alla data del 14 aprile 1956 scrive «Mi laureo in autunno, è deciso» e parla di vacanze estive a Bardonecchia),³ il tutto a differenza del primo romanzo è trasposto in un contesto fittizio, con nomi che sembrano omaggiare le

¹ A tal proposito cfr. C. Allasia, *Un poeta diciottenne a Torino: 'Composizione'*, relazione tenuta il 27 novembre 2023 durante la Conferenza *Sanguineti e la parola, «fabbrica del mondo»* all'Accademia delle Scienze di Torino, la cui registrazione è disponibile al link <https://www.youtube.com/watch?v=cwiglDqOMfc> tra i minuti 48:47 e 1:15:20 [ultimo accesso 10.05.2025].

² E. Sanguineti, *E.*, in Id., *Smorfie. Romanzi e racconti*, Milano, Feltrinelli, 2007, p. 266.

³ Id., *Clara*, ivi, p. 268.

eroine della narrativa ottocentesca e personaggi inventati (il narratore, ad esempio, ha un fratello).

Solo tre anni dopo la prima pubblicazione dei due testi (che non verranno più ristampati fino al 2007) avviene il vero e proprio esordio come romanziere, mentre il dibattito sulla narrativa nel Novecento aveva raggiunto traguardi importanti. Risale al 1962 la pubblicazione della raccolta di saggi di Umberto Eco *Opera aperta*, e in particolare del suo capitolo *La poetica dell'opera aperta*: il futuro autore del *Nome della rosa* esprime la «possibilità di varie organizzazioni affidate all'iniziativa dell'interprete»; quindi di narrazioni (il saggio in realtà si muove nel contesto dell'opera musicale) che si presentano «non come opere finite che chiedono di essere riassunte e comprese in una direzione strutturale data, ma come opere “aperte”, che vengono portate a termine dall'interprete nello stesso momento in cui le fruisce esteticamente».⁴ Cronologicamente siamo in un momento di svolta: l'anno successivo a Palermo si sarebbe riunito il Gruppo 63 (a cui afferirono sia Eco che Sanguineti), che con le sperimentazioni neoavanguardiste dei suoi membri mise in atto anche in letteratura e nelle sue arti sorelle (come il teatro) il concetto inizialmente legato alla fruizione musicale teorizzato dallo scrittore alessandrino. Solo sei anni prima Sanguineti aveva pubblicato per la casa editrice Magenta di Torino il già citato *Laborintus*, che anticipava, come è noto, la poetica del gruppo. Come molte delle opere neoavanguardiste assumeva infatti formalmente la struttura di un labirinto: per Erminio Risso «lo schema labirintico è l'immagine che meglio fotografa e fissa l'impianto dell'opera, riuscendo a veicolare anche la complessità della realtà atomica di quegli anni, i cui esiti potevano davvero essere benjaminianamente catastrofici».⁵ Al primo lavoro nel 1960 aveva fatto seguito *Opus metricum*, che conteneva *Laborintus* con la seconda raccolta, *Erotopaegnia*, e che nel 1964 con *Purgatorio de l'Inferno* avrebbe composto *Triperuno*, una produzione in cui «cresce una poesia fatta di corpo», in cui inizialmente «domina un freddo linguaggio medico-clinico».⁶ Parallelamente aumentava l'attenzione per il romanzo sperimentale (Nanni Balestrini curerà nel 1965 per Feltrinelli un saggio con questo titolo), a conferma dell'interesse verso le forme narrative e l'intreccio. Proprio nel 1963 Sanguineti esordiva infatti con *Capriccio italiano*.

Immedesimiamoci in un lettore che quell'anno prende tra le mani il testo per la prima volta: ecco un titolo che omaggia Čajkovski e, a seguire, un inizio in *medias res* che non fornisce informazioni su quanto sta avvenendo. In un ambiente non del tutto precisato (un ufficio? una sala da ballo?) la moglie del narratore (la Luciana a cui è dedicato il romanzo?) sembra tradirlo con un certo E. (ma il contesto onirico non ci permette di sapere se il fatto avvenga veramente o sia solo una fantasia; anche perché in questo caso E. potrebbe essere un doppio del narratore stesso...). C'è un *incipit* che ricorda, nella sua cripticità, l'«Entrò Carla» de *Gli indifferenti* di Moravia (e

⁴ U. Eco, *La poetica dell'opera aperta*, in Id., *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1997, p. 33.

⁵ E. Risso, *'Laborintus' di Edoardo Sanguineti. Testo e commento*, San Cesario di Lecce, Manni, 2020, p. 29.

⁶ Id., *Prefazione*, in E. Sanguineti, *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Milano, Feltrinelli, 2021, p. X.

forse la caratterizzazione erotica della moglie, con la calza avvolta intorno al braccio e le *avances* insistenti di E., potrebbe rimandare proprio all'inizio del romanzo moraviano). Sanguineti potrebbe del resto avere avuto in mente quanto negli stessi anni, proprio parlando di Moravia, aveva descritto come «atto definitivo di morte del buon senso borghese, non per frontale eversione, [...] ma per semplice svuotamento interno, ovvero, [...] per semplice deformazione».⁷ E di morte del buon senso borghese forse parla anche il romanzo sanguinetiano, in cui il narratore passa da una serata con alcune marziane agli interni dell'appartamento familiare, con la moglie che ha appena partorito il figlio Michele, attraverso quello che Guido Guglielmi ha definito un «viaggio mitico»,⁸ anzi «una regressione dal realismo al mito».⁹ *Capriccio italiano* è un romanzo, come *Gli indifferenti*, fatto di interni «predisposti alla ripetizione»¹⁰ in cui i personaggi si muovono e interagiscono come su una scena teatrale: inizia con i protagonisti che fanno spazio, liberando dalle sedie il centro della stanza, dove balleranno; si conclude nel corridoio di un ospedale, con l'entrata in scena di un nuovo figlio, un «millepiedi che ci dorme dietro i vetri». La forma narrativa scelta per raccontare questo girovagare del protagonista tra diverse stanze è una serie di frasi brevi, soprattutto paratattiche:¹¹ il testo è composto principalmente da descrizioni di gesti e comportamenti, in «un universo caotico di bizzarra invenzione», caratterizzato però per Riso da una «perfezione quasi geometrica», in cui si svolge un *iter* dantesco.¹² Guglielmi nel famoso saggio sulla narrativa di Sanguineti del resto aveva scritto: «C'è storia: ma è una storia che va, più che da un punto iniziale a un punto finale, da un'interruzione a un'altra interruzione. La vicenda coniugale corrisponde a quello che è il significato manifesto del sogno. E perciò si presenta dissezionata o frammentata».¹³ Tale lettura della vicenda andrà necessariamente tenuta presente in vista degli esiti raggiunti da Sanguineti quattro anni dopo con il *Giuoco dell'oca*.

Il tema del viaggio in un mondo *weird* torna infatti nelle pagine del secondo romanzo, uscito nel 1967, quando l'esperienza del Gruppo 63 era ormai finita. Rispetto al primo, già dall'*incipit* il *Giuoco* presenta alcuni elementi legati a un immaginario dell'assurdo: se nel 1963 questi aspetti venivano introdotti nel corso della narrazione, nel volume successivo l'autore mette direttamente in scena il narratore, di nuovo in prima persona, dentro una bara da cui riesce a vedere l'esterno («dietro i vetri», come Michele nell'ultima pagina del *Capriccio*). La critica ha visto in questa immagine alcuni riferimenti culturali all'immaginario cinematografico,

⁷ Id., *Alberto Moravia*, Milano, Mursia, 1962, p. 25.

⁸ G. Guglielmi, *Il romanzo di Sanguineti*, in Id., *La prosa italiana del Novecento*, vol. II: *Tra romanzo e racconto*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 174.

⁹ Ivi, p. 175.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Guglielmi sottolinea come l'insistenza su moduli, luoghi e personaggi corrisponda a una lingua «non soltanto paratattica e semplificata, ma soprattutto inespressiva», per cui «Sanguineti usa la lingua come oggetto», ivi, p. 176.

¹² E. Riso, *Prefazione*, in E. Sanguineti, *Capriccio italiano*, Milano, Feltrinelli, 2021, p. VII.

¹³ G. Guglielmi, *Il romanzo di Sanguineti*, cit., p. 177.

continuando l'interpretazione di Guglielmi di una contrapposizione tra il «visibile» e il «sensibile»:¹⁴ Risso parla della bara del cacciatore tirolese in *Entr'acte*, mentre Clara Allasia preferisce pensare a *Vampyr* di Dreyer;¹⁵ invece Chiara Portesine negli ultimi anni ha portato l'attenzione sull'ecfrasi e sulle fonti iconografiche, come la *Cassa sistina* di Mario Ceroli.¹⁶ Rimane per il lettore l'esperienza perturbante di muoversi liberamente tra immagini misteriose, costruendo da sé un percorso (per cui deve seguire le istruzioni riportate nella quarta di copertina, a firma di Valerio Riva). Sin dalla prima casella comunque viene ribadito l'uso del pronome di prima persona «io»: il narratore interno questa volta non è però solo Sanguineti (anche se nella casella XLIV ci sono alcune fotografie della moglie da ragazza, riconfermando l'importanza del dato autobiografico), ma anche il lettore stesso, che si fa testimone di un'avventura personale, orientata dal caso, in un «racconto non organizzato in maniera consequenziale, secondo principi logico-causali e temporali».¹⁷ Per Guglielmi il romanzo vuole in questo modo «intensificare il momento caotico» attraverso «un gioco di comicità surreale, che punta sul *nonsense*, il gratuito, la pratica dell'aberrante».¹⁸

Stilisticamente troviamo ancora una volta la preponderanza della coordinazione per asindeto, con frasi brevi o ricche di virgole che separano azioni, in una «regressione linguistica» che sempre per Guglielmi accompagna la «regressione mitica».¹⁹ Abbondano i deittici, che contribuiscono a dotare il testo di una forte teatralità nel narrato e una divisione tra l'«io» del narratore e il «loro» dei soggetti che di volta in volta di fanno protagonisti del romanzo.²⁰ L'elemento finzionale, quasi fumettistico,²¹ è ribadito ad esempio nel primo capitolo dai personaggi «in legno», che si riuniscono (come uno spettacolo teatrale al contrario) all'inizio sulla scena, «tutti» insieme

¹⁴ Ivi, p. 179.

¹⁵ Cfr. E. Risso, *La regola del giuoco*, in E. Sanguineti, *Il giuoco dell'oca*, Milano, Feltrinelli, 2023, p. 9 e C. Allasia, «La testa in tempesta». *Edoardo Sanguineti e le distrazioni di un chierico*, Novara, Interlinea, 2017, pp. 63-64.

¹⁶ C. Portesine, «Una specie di biennale allargata». *Il giuoco dell'ecfrasi nel secondo romanzo di Edoardo Sanguineti*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2021, pp. 21 e 28-34. L'indicazione è fatta sulla scorta di quanto dichiarato dallo stesso Sanguineti: «Il punto di partenza era una cassa di Ceroli, che era stata esposta alla Biennale dove, per accidente, compariva anche un mio profilo in legno insieme a quello di altri personaggi», L. Galletta (a cura di), *Sanguineti/Novecento. Conversazioni sulla cultura del ventesimo secolo*, Genova, il melangolo, 2005, p. 117; cfr. inoltre a tal proposito L. Weber, *Con onesto amore di degradazione*, il Mulino, Bologna, 2007, p. 214.

¹⁷ E. Risso, *La regola del giuoco*, cit., p. 13.

¹⁸ G. Guglielmi, *Il romanzo di Sanguineti*, cit., p. 179.

¹⁹ Ivi, p. 176.

²⁰ Potrebbe esserci proprio questa caratteristica dietro la scelta di drammatizzare il testo di Enore Zaffiri e Anna Sagna del 1972, per cui cfr. V. Corosaniti, *Un gioco elettronico quasi dimenticato*, in Ead., *Inside the black box: 'Il Giuoco dell'oca' di Edoardo Sanguineti*, in «Sinestesiaonline», XIII, 42, 2024, pp. 14, 22, http://sinestesiaonline.it/wp-content/uploads/2024/06/42_30_corosaniti.pdf [ultimo accesso 10.05.2025].

²¹ E per questo cfr. C. Portesine, «Le harem n'est rien d'autre qu'une collection de textes». *Le fonti francesi del T.A.T.*, in «Erratico insolente». *Edoardo Sanguineti e la Francia*, F.R. Andreotti, A. Tosatti, I. Violante (a cura di), con il patrocinio del Centro Studi Interuniversitario *Edoardo Sanguineti*, in «Quaderni del '900», XXIII, 2023, pp. 51-63: 61-63; Ead., *Un Giuoco a fumetti. Edoardo Sanguineti e il riuso in chiave pop del comic strip*, in «Letteratura & Arte», XIX, 2021, pp. 221-239; V. Corosaniti, *Come un «Picaro d'oltretomba»: storia della ricezione e della fruizione de 'Il Giuoco dell'Oca' attraverso i materiali del Fondo Eredi Sanguineti*, in «Sinestesiaonline», XIII, 41, 2024, pp. 1-23, https://sinestesiaonline.it/wp-content/uploads/2024/01/23_Corosaniti_Sinestesiaonline41.pdf [ultimo accesso 10.05.2025].

davanti al narratore spettatore. Il palco è infatti «una grande nave dove ci navighiamo tutti insieme», quasi a voler imitare/parodiare un romanzo-mondo. Il privato che era stato oggetto della prima opera narrativa diviene collettivo, anche se passa sempre attraverso la penna dell'autore («mi scrivo», «me la voglio chiamare», ...)»²² che tiene il controllo delle pagine che ha firmato.

Percorrendo le recenti riproposte dell'Universale Economica Feltrinelli parrebbe che dal 1967 al 2002 (anno in cui viene pubblicato *L'orologio astronomico*, prima in Francia, quindi – tre anni dopo – in Italia sulle pagine del «verri») non ci siano stati altri testi narrativi in prosa: in effetti Sanguineti non torna più al genere del romanzo, dedicandosi alla poesia, alla saggistica e pubblicistica, alla traduzione e al teatro.

Tuttavia pare necessario in questa sede ricordare che due anni dopo il *Giuoco dell'oca* venne pubblicato da Einaudi un *Giuoco del Satyricon. Un'imitazione da Petronio* che, come suggerisce il sottotitolo, traduzione non era:²³ si tratta infatti di una vera e propria riscrittura del romanzo dell'*arbiter elegantiae*, che per l'autore genovese ha importanti legami con la sua opera narrativa: per Sanguineti infatti il volume einaudiano «proiettava [...] sistematicamente, sopra quel testo meraviglioso, estremizzandole, certe soluzioni di scrittura, per nulla ortodosse, che avevo sperimentato, in particolare, nel '63, nel mio *Capriccio*».²⁴ L'autore di volta in volta sceglie alcune inflessioni dialettali, alcuni *tic* linguistici e luoghi comuni del parlato di fine anni Sessanta per rivitalizzare il classico della letteratura latina, rendendolo un'opera novecentesca e ottenendo così per Guglielmi un «travestimento

²² Tutte le citazioni sono dalla casella CXI, in E. Sanguineti, *Il giuoco dell'oca*, cit., pp. 177-178.

²³ Anche se Riso, nella conclusione di questa rubrica, sostiene giustamente che si tratterebbe di una «traduzione vera e propria», coerentemente con quanto affermato in *Travestire la narrazione. Petronio, Dante e Ariosto nel 'Capriccio italiano' e nel 'Giuoco dell'Oca' di Edoardo Sanguineti. Fonti, modelli, allusioni*, in *EDO500. Edoardo Sanguineti e il Cinquecento italiano*, A. Ferraro, M.I. Torregrossa (a cura di), Milano, Mimesis, 2020, p. 20. Altri critici lo considerano comunque un esempio di opera narrativa, più che travestimento: cfr. ad esempio Luigi Weber sostiene che «il terzo e ultimo pannello del trittico di prose fu *Il giuoco del Satyricon*, ossia la pseudo-traduzione di Petronio che chiudeva, con un colpo di coda inatteso, il cerchio: [...] Sanguineti operò l'ultimo e più radicale dei suoi esercizi di ekphrasis, producendo un testo che fosse tutto 'appoggiato' su un testo [...] preesistente», L. Weber, *Usando gli utensili di utopia: traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti*, Bologna, Gedit, 2004. Va precisato che la sequenza esatta della pubblicazione del testo vede in realtà Sanguineti prima di tutto coinvolto come traduttore (in Petronio, *Il Satyricon*, traduzione italiana di E. Sanguineti con illustrazioni di B. Cassinari, Roma, Aldo Palazzi editore, 1969; poi ripresa da Torino, Einaudi, 1993 nella collana «Scrittori tradotti da scrittori») e solo nel 1970 esce con il titolo di *Giuoco del Satyricon*, Torino, Einaudi. Nella *Nota del traduttore* del 1993, Sanguineti scrive: «Ho tradotto Petronio nel 1969 [...]. Una nota introduttiva, non firmata, dichiarava riconoscibile, in quella versione, la «mano del traduttore» delle *Baccanti* di Euripide e della *Fedra* di Seneca, ma soprattutto avvertiva trattarsi di un *Satyricon* «quale poteva mediarlo, per il lettore di oggi, il romanziere di *Capriccio italiano* e del *Giuoco dell'oca*, che non ha naturalmente voluto rinunciare, in un caso come questo, al proprio linguaggio, e che non aveva motivo, dinanzi a Petronio, di sacrificare nessuna caratteristica del suo stile: un *Satyricon* rivisitato, sciolto da ogni peso di pedantesca archeologia, e reso tutto immediato, e tutto godibile, come immediati e godibili possono diventare soltanto, in ogni caso, i veri classici [...] molti ne parlarono, troppa grazia davvero, allora e poi, come di un mio terzo romanzo», pp. 200-201. La risposta forse è da cercarsi nel saggio *Il traduttore, nostro contemporaneo*, dove l'autore precisa che «nell'esperire una traduzione, non si esperisce altra realtà che la traduzione stessa, non si incontra altro locutore che il traduttore», Id., *Il traduttore, nostro contemporaneo*, in Id., *La missione del critico*, Genova, Marietti, 1987, p. 185. Cfr. infine il terzo paragrafo di E. Riso, Sanguineti, dal racconto critico alla critica del racconto, raccolto a conclusione di questa sezione di «Oblio».

²⁴ E. Sanguineti, *Satyricon*, cit., p. 201.

linguistico».²⁵ Sanguineti lavora alla traduzione nello stesso anno in cui uscivano *Fellini Satyricon* e la commedia scollacciata di Gian Luigi Polidoro con Ugo Tognazzi nei panni di Trimalcione, e non può esimersi dal seguire alcune scelte comiche nella rappresentazione del popolo che erano presenti nei due film; tuttavia l'Encolpio sanguinetiano sembra riprendere il narratore del *Capriccio* e del *Giuoco* nelle scelte sintattiche perché impianta al posto della struttura latina (che in alcuni casi, come nei discorsi del reitore Agamennone, parodisticamente ha ancora aspetti ciceroniani) una sintassi più libera e debitrice del parlato. La traduzione-imitazione prosegue anche il tema del labirinto che era stato iniziato nella «grotta» del *Capriccio* e proseguiva nella struttura ergodica del *Giuoco*: Encolpio e Gitone nelle pagine petroniane si perdono costantemente, prima nella *Graeca urbs*, quindi nella ricorsività dei discorsi della cena di Trimalcione, ripetendo il girovagare dei protagonisti delle narrazioni precedenti.

Degli anni Ottanta sono poi due opere in prosa di genere ecfrastrico che andrebbero considerate nel ricostruire il percorso del Sanguineti narratore: si tratta di *Smorfie* (che nel 2007 avrebbe dato il titolo alla raccolta di tutta l'opera narrativa dell'autore per la collana "I Narratori" di Feltrinelli) e *Spedizione notturna*. Il primo, che viene quasi vent'anni dopo il *Giuoco*, è un breve romanzo in cinque capitoli che ne riprende il contenuto surreale, qui però costretto in una linearità narrativa più tradizionale. La sperimentazione sta nel fatto che, a differenza di quanto accadeva con la plancia di Baruchello nel secondo romanzo, la vicenda narrata è strettamente legata alle illustrazioni di Cascella, di cui il testo si fa didascalica. Sembra un esperimento simile al test di appercezione tematica T.A.T. che si era visto nella produzione poetica degli anni Sessanta, proposto sempre in collaborazione con Baruchello: le immagini di Cascella, visionarie e colorate, sono nel romanzo accostate alle parole di Sanguineti, suo compagno nell'avventura di «Cervo volante», che trae dalle suggestioni emerse una vicenda a base di metamorfosi ed enigmi, mettendo a confronto il noto «io» del narratore sanguinetiano ad un «tu», che questa volta potrebbe corrispondere alla figura di una ideale lettrice. Il *plot*, già destrutturato nel *Giuoco*, questa volta viene totalmente sacrificato: «Non c'è nessuna storia più, ormai. Rimangono oggetti, animali dispersi, cani sciolti».²⁶ L'ecfrasi di una tavola astratta porta l'autore ad avvicinarsi alle caratteristiche della sua poesia, spesso caratterizzata da liste di oggetti; Sanguineti persegue anche attraverso le sue pagine narrative l'obiettivo di «sabotare la letteratura», che per Risso vuol dire «distruggere completamente il "poetese", perché ogni aspetto del reale possa avere cittadinanza in versi, per farla finita con il poetico e l'estetizzazione, il "letteraturese", che stanno alla base di ogni selezione legata all'idea di letteratura come universo separato».²⁷ Tale pulsione verso il plurilinguismo e il sabotaggio della tradizione è esemplificato al meglio in *Spedizione notturna*, dedicato a Lucio Del Pezzo (apparve infatti per la

²⁵ G. Guglielmi, *Il romanzo di Sanguineti*, cit., p. 180.

²⁶ E. Sanguineti, *Smorfie*, in Id., *Smorfie*, cit., p. 314.

²⁷ E. Risso, *Prefazione*, in E. Sanguineti, *Il gatto lopesco. Poesie 1982-2001*, Milano, Feltrinelli, 2021, pp. XIII-XIV.

prima volta a corredo di un catalogo dell'artista): malgrado, dopo la prima breve interruzione, la voce narrante esclami «riprendiamo il nostro racconto», il filo del discorso non viene mai veramente ripreso; tra «omissis», lacerti di testo in francese che sembrano rimandare a *Laborintus*, cifre e misure (come quelle di *T.A.T.*), la voce narrante è prigioniera di uno spazio in cui «mi muovo, internamente, inversamente, intervallatamente».²⁸ La rottura della tradizione narrativa è proprio la caratteristica dei racconti di questo decennio: più che un'appendice, andrebbe forse vista come il risultato a lungo termine delle opere degli anni Sessanta e del *Giuoco* in particolare, con il quale condivide l'impianto ecfrastrico, oltre alla rinuncia totale del *plot*. Forse per questo l'*Orologio astronomico*, pubblicato nel 2002 da Le Verger e tra il 2005 e il 2006 come supplemento al «verri», potrebbe sembrare un ritorno alle origini del *Capriccio* grazie alla struttura lineare e alla presenza di una trama, seppure piuttosto semplice (il narratore racconta di un viaggio a Strasburgo); ci sono di nuovo, tra l'altro, i personaggi indicati con le iniziali del nome puntate, come nel primo romanzo. Ancora una volta la narrazione è sostenuta da un io, che però introduce sin dall'inizio alcune forme dubitative: «mi pare», «forse»... Se da una parte potremmo vedervi di nuovo l'intento di introdurre la forma del parlato (e infatti ritorna la sintassi semplice, quasi spezzata che era stata abbandonata in *Spedizione notturna*), dall'altra si nota che c'è effettivamente una voce diversa da quella dei primi romanzi. Lo riscontra Paolo Fabbri in un'intervista concessa a Milli Graffi per il «verri» proprio in occasione dell'uscita del romanzo: «L'io costruisce una falsa identità, non racconta in terza persona, ma costruisce un io che coinvolge il lettore. E lo coinvolge con una curiosità di tipo morboso: ma chi è questo Sanguineti che fa questo tipo di cose? Lo convoca dentro al libro con un'interrogazione».²⁹ Si torna insomma al narratore del *Giuoco*, un io-tu che accomuna scrittore e lettore. Tenendo presente *Clara* potremmo poi notare, tra le 50 sezioni in cui è divisa la narrazione, un riavvicinamento alla forma del romanzo tradizionale, qui epistolare: alcuni capitoli sono lettere a R., T. e L. (quest'ultima probabilmente è la moglie Luciana). È l'ultima sezione però a fornire una chiave di lettura che mette l'*Orologio* di nuovo in linea con i primi due “romanzi aperti”: T., uno dei comprimari (un antico compagno di studi del narratore, ci viene detto al capitolo 17),³⁰ invia il manoscritto

²⁸ Id., *Spedizione notturna*, in Id., *Smorfie*, cit., p. 353.

²⁹ M. Graffi, *Intervista a Paolo Fabbri su 'Il giuoco dell'oca' e 'L'orologio astronomico' di Edoardo Sanguineti*, in «il verri», 29, 2005, p. 29.

³⁰ Per l'identità di T. si rimanda all'intervista a Fabbri in cui il personaggio assume il ruolo del trickster, ivi, p. 45. Le ipotesi sull'identità di T. sono state molteplici: cfr. E. Ajello, *L'orologio astronomico, un romanzo "mal fatto"*, in M. Berisso, E. Risso (a cura di), *Per Edoardo Sanguineti. Lavori in corso* (Genova, 12-14 maggio 2011), Firenze, Franco Cesati Editore, 2012, pp. 181-190; E. Risso, *Edoardo Sanguineti. L'orologio astronomico e le modalità di scrittura: allusioni boccacciane*, relazione durante il XI Coloquio Internacional (en modalidad virtual) “Montevideana”, *Interpretaciones, apropiaciones y reescrituras de Giovanni Boccaccio*, 23-25 giugno 2021; Id., *L'orologio astronomico, tempo e spazio: gli infiniti e labirintici intrecci dell'umano*, in E. Sanguineti, *L'orologio astronomico*, Milano, Feltrinelli, 2024, pp. 17-18; E. Risso, *Labirinti astrologici di spazio e tempo: l'orologio astronomico e il tempo dell'apocalisse. Da 'Laborintus' a 'L'orologio astronomico'*, in C. Allasia, D. Pirovano, L. Resio, E. Risso, C. Tavella (a cura di), *Edoardo Sanguineti nella città «cruciverba»*, «Sinestesia», XXXIII, 2025, pp. 227-274; cfr. inoltre il contributo di Valentina Corosaniti incluso in questa rubrica.

del romanzo all'editore per conto di E.; questi nella pagina precedente, in una lettera a L., dice di avere trovato il «modello» per «spiegare il mondo»: ci troviamo di nuovo, come per *Il Giuoco*, davanti a un romanzo che gioca con la possibilità di contenerlo, il mondo; ma il narratore, come il «saltimbanco» dell'ultima casella del secondo romanzo, ironicamente trasforma il suo progetto di cinquanta pagine in un uroboro, mettendo un ponte con il foglio 1. La ricorsività paradossale si ricollega forse, come avveniva già per il *Giuoco*, alla narrativa ergodica, e quindi al romanzo come opera aperta. T. descrive il manoscritto inviato all'editore come «50 fogli, numerati da 1 a 50, alcuni dei quali contengono anche documenti incollati sopra le pagine».³¹ Sembra quasi la descrizione dei diversi *pseudobiblia* che cominciavano a popolare le librerie italiane nei primi anni del secolo (il più celebre è *Casa di foglie* di Danielewski), che impongono al lettore una ricerca attiva tra diversi documenti per orientarsi nell'intreccio.

È forse l'intento dell'ultima opera narrativa di Sanguineti, *Vociferazioni*, in cui cinque personaggi, uno per vocale, si presentano da altrettante tavole di Ugo Nespolo. Per una volta l'io del narratore è annullato a favore di monologhi di diversi *ii*, forse un saluto ai suoi lettori dopo averli accompagnati per un lungo viaggio, dal locale dove il magnetofono suonava fino in cima all'orologio astronomico, in quella che, citando un passo da *Smorfie*, è una «storia di metamorfosi»:³² del resto il racconto si conclude con la considerazione che «un io, se ci stai attento, è proprio quasi un niente. No, che è poco più di niente, piuttosto. Ma volevo poi dire, invece, che è poco meno, ecco. Fine».³³

Questa puntata della rubrica “in circolo”, da me curata con Erminio Risso, è dedicata al dibattito sulla narrativa sanguinetiana in occasione delle nuove edizioni per l'“Universale Economica” Feltrinelli. Ripetendo il precedente a cura di Chiara Portesine, si è pensato di proporre diversi percorsi di lettura dei tre romanzi. Chiara Tavella inaugura la sezione concentrandosi su *Capriccio italiano* e proponendo una ricerca d'archivio sulla prima ricezione critica del romanzo. La novità rappresentata dal testo verrà in questo caso testimoniata dalle reazioni dei lettori dell'epoca.

Virginia Criscenti invece offre una riflessione sulla ricezione del *Giuoco dell'oca* in Francia aiutandosi con alcuni documenti del Centro Studi Interuniversitario *Edoardo Sanguineti*: tra il carteggio con il traduttore Jean Thibaudeau e lo studio di alcuni critici francesi, il saggio fornisce interessanti strumenti per lo studio del romanzo. Valentina Corosaniti dedica un originale saggio alle fonti cinematografiche dell'*Orologio astronomico*, approfondendo il rapporto tra il terzo romanzo e il cinema di Von Trier (fonte a cui già Clara Allasia in passato aveva dedicato alcune pagine ne «*La testa in tempesta*»).

³¹ E. Sanguineti, *L'orologio astronomico*, in Id., *Smorfie*, cit., p. 408.

³² Id., *Smorfie*, cit., p. 290.

³³ Id., *Vociferazioni*, ivi, p. 421.

L'artista Marco Petrella, infine, propone alcune prove per le copertine dei tre romanzi, fornendoci una sua testimonianza.

Chiude la sezione Erminio Riso, che fa il punto sui recenti studi sulla narrativa sanguinetiana.

A corredo dei saggi, un breve scritto di Clara Allasia, direttrice del Centro *Sanguineti*, in cui troviamo la descrizione di alcuni documenti legati ai romanzi conservati nel Fondo "Eredi Sanguineti" (e già protagonisti, l'anno scorso, della mostra torinese *Edoardo Sanguineti nella città «cruciverba»*).