XV, giugno 2025 | ISSN 2039-7917

Erminio Risso

Sanguineti, dal racconto critico alla critica del racconto
Da una lezione di Debenedetti

1. *Il poeta, il critico, il narratore*

Quando si parla di Sanguineti è quasi automatica l'identificazione con il lavoro del poeta e del critico, e poi, immediatamente dopo, con il lavoro dello scrittore di teatro, dal librettista al teatro di prosa, e infine con quello del traduttore; praticata meno regolarmente – concentrata negli anni '60 e ripresa solamente più di quarant'anni dopo – l'attività di romanziere ha patito invece di una certa marginalità. D'altronde, se Sanguineti ha sempre vestito gli abiti del sabotatore della letteratura, e soprattutto quelli dell''incendiario' del romanzo ben fatto, pronto a trasferire su carta gli impulsi del teorico e del pratico dell'antiromanzo, trasformando la teoria in concreta strategia di scrittura, la cosa non fa meraviglia.
A metà degli anni sessanta, le scritture in prosa del Gruppo, da Arbasino a Manganelli, da Balestrini allo stesso Sanguineti, erano una componente ormai consolidata della narrativa italiana e, grazie alle pronte traduzioni in diverse lingue, attentamente seguite all'estero. Invece, come ricorda Sanguineti stesso, se *Capriccio italiano* (1963), che non si poteva dire un successo di pubblico, aveva avuto immediatamente addosso gli occhi della critica, del mondo intellettuale e persino delle ultime enclave della società letteraria – Calvino lo aveva molto apprezzato e avrebbe voluto pubblicarlo da Einaudi –,[1] il *Giuoco dell'oca* (1967) passò quasi inosservato, senza incidere, nel senso che la reazione della critica e dei lettori fu molto più fredda. Questo provocò in Sanguineti, che invece era piuttosto soddisfatto del romanzo, una certa frustrazione, che lo portò persino a rimandare il completamento della prima progettata e poi vagheggiata trilogia.[2]
Come mi è già accaduto di dire, alla base di questo cambiamento radicale del lettore e più globalmente del pubblico, c'erano le trasformazioni nette del reale, che pareva pronto per diventare ormai materia concreta di rivoluzione, una realtà sulla quale incidere in maniera decisiva.[3] In queste dinamiche si possono vedere cioè due tendenze: da un lato, iniziano i processi di normalizzazione e di mercificazione, a cui deve sottostare anche la neo-avanguardia, dall'altro, la velocità delle trasformazioni,

[1] F. Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti. Quarant'anni di cultura italiana attraverso i ricordi di un poeta intellettuale*, Milano, Anabasi, 1993, p. 55; si vedano anche le lettere su *Capriccio italiano* nel catalogo della mostra *Edoardo Sanguineti nella città «cruciverba»*, Tomo II, in «Sinestesie» 33, 7.8, 2025 c.d.s.
[2] Ivi, pp. 84-85.
[3] E. Risso, *La regola del Giuoco*, in E. Sanguineti, *Il Giuoco dell'Oca*, Milano, Feltrinelli, 2023, pp. 28, 33.

nell'epoca del cosiddetto boom economico, che mutano la natura stessa del capitalismo, contribuiscono a far pensare che una rivoluzione sia imminente. È una situazione nella quale non solo la letteratura perde la sua centralità ma diventa marginale in un momento in cui l'immediatamente politico, inteso come urgenza dell'azione concreta, acquista preminenza su tutto. Ed è qui che va cercata forse la ragione che porta Sanguineti a rimandare il suo appuntamento con il terzo romanzo.

2. *Narrare e descrivere.* Capriccio italiano

È cosa nota come la preistoria di Sanguineti narratore e narratologo sia rappresentata, prima dell'esordio del *Capriccio*, dai racconti *E.* e *Clara*, e dal saggio dantesco *Interpretazione di Malebolge*, che propone, in una prospettiva anticrociana, una lettura narrativa della *Commedia*. Ma, appunto, esistono un interesse e una tensione verso la dimensione della narrazione che oltrepassano il genere romanzo (e racconto) in senso stretto; non a caso, Sanguineti, descrivendo a Fabio Gambaro l'universo di scritture che porteranno a *Laborintus*, parla di una sorta di prosimetro sui generis, in senso lato e un po' vago, mettendo l'accento su un progetto di scrittura molto composito:

> non doveva essere un'opera esclusivamente di poesia, ma un libro con sezioni diverse, in cui a poco a poco si costruiva il personaggio di Laszo Varga, un nome che avevo preso a prestito da un banalissimo fatto di cronaca letto sul giornale. Doveva essere un'opera concepita secondo modi di scrittura eterogenei, la cui struttura doveva comprendere più generi: la poesia, il diario, il racconto, l'aforisma, ecc. Poi però abbandonai rapidamente questo progetto per concentrarmi esclusivamente sugli inserti poetici, che quindi diventarono la totalità dell'opera. All'inizio il titolo doveva essere "Laszo Varga", *Laborintus* fu scelto solo a composizione conclusa, al momento della pubblicazione del libro.[4]

Questo sguardo sul ventenne Sanguineti, per il quale rimando all'articolo di Clara Allasia,[5] mi permette di porre in evidenza due aspetti centrali dell'interesse dell'artista da giovane, dell'autore «as a young dog»: cosa vuol dire raccontare? Quanti modi esistono per farlo? Come si costruiscono i personaggi? E soprattutto come lo si fa a seconda dei contesti e delle strategie?
Il raccontare e la presenza dei personaggi vanno quindi a braccetto, e si vedrà poi come; con il Gruppo 63 la letteratura fa problema, diventa una questione da interrogare a fondo, diventa uno spazio programmaticamente sottoposto a riflessione critica anche per ciò che viene etichettato come scrittura creativa. È proprio l'intelligenza critica a impedire che eresia e anarchia si istituzionalizzino in una sorta di accademia dell'avanguardia, per quanto le tecniche possano essere assorbite e

[4] F. Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti. Quarant'anni di cultura italiana attraverso i ricordi di un poeta intellettuale*, cit., p. 25.
[5] C. Allasia, *«Se indovino il mio destino»: il laboratorio poetico di Sanguineti a Torino da 'Composizione' a Laborintus'*, in C. Allasia, D. Pirovano, L. Resio, E. Risso, C. Tavella (a cura di), numero speciale *Sanguineti nella città «cruciverba»*, «Sinestesie», 2025, c.d.s.

naturalmente normalizzate. In questa prospettiva, problematizzare il narrare vuol dire per Sanguineti mettere in gioco – e la cosa era già stata notata da Guido Guglielmi – una dimensione mitica, che per ciò che concerne il *Capriccio*, si degrada nel suo manifestarsi attraverso il sogno. E questa dimensione va puntualizzata: non solo il sogno fa emergere le verità profonde dell'essere umano ma costituisce un linguaggio, che forma una vera modalità espressiva, è cioè un insieme stratificato dell'espressione nella sua totalità, dal lessico alla sintassi, dai temi al materiale verbale, dal montaggio ai sistemi di parole. Lo statuto ontologico dell'inconscio sta alla base della creazione di un sotto parlato oniroide – per dirla con Sanguineti stesso –, che si basa sulla selezione estrema, quasi una depauperazione, del vocabolario, innescando processi inevitabilmente regressivi.
In Sanguineti, il mito si manifesta e viene utilizzato alla luce e attraverso l'antropologia, da Mauss a Propp, il Propp, però, delle *Radici storiche dei racconti di fate* – il suo primo volume a essere tradotto e conosciuto in Italia, dove appunto le più tarde *Radici storiche* (1946) arrivarono in libreria prima della *Morfologia della fiaba* (1928),[6] e per Sanguineti il Propp 'buono'.[7] Ma quello che qui importa è l'individuazione da parte di Propp del ciclo di iniziazione come del fondamento e della radice della fiaba; infatti, prendendo le mosse da questo Propp, *mutatis mutandis*, Sanguineti vede nel narrare contemporaneo migliore, dove è necessario – per parafrasare Robbe-Grillet – farla finita con Balzac, proprio una sorta di riproposizione secolarizzata di tali passaggi decisivi, basati sul meccanismo della morte e della rinascita.[8] Del resto, per sottolineare la presenza di una corrispondenza tra dato culturale ed elemento romanzesco, in un processo che è una sorta di sfida continua che Sanguineti lancia al lettore, Fausto Curi mette proprio l'accento sul tentativo di sposare «Propp con Jung».[9]
Tutto ciò acquista una particolare rilevanza, in quanto Sanguineti trasforma certe premesse teoriche in strategie di scrittura; infatti, e qui sta un elemento decisivo di novità, all'interno di un estremo controllo autoriale del montaggio dei materiali, si costruisce un dispositivo che richiede un lettore nuovo, con una nuova postura, cioè un lettore-collaboratore in grado non solo di penetrare negli spazi dell'autore ma di

[6] Le ragioni di questo sono spiegate compiutamente da A.M. Cirese, vedi Vladimir Jakovlevič Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino, Bollati Boringhieri, 1985, pp. 5-6: la prima edizione delle *Radici storiche* era stata pubblicata da Einaudi nel 1946.
[7] E. Sanguineti, *Quando andavo al liceo*, in Id., *Giornalino 1973-1975*, Torino, Einaudi, 1976, p. 121: «Nella Torino tra il '45 e il '48, i veri banchi del liceo erano fuori delle aule. Già si arrivava in classe con l'ultimo numero del "Politecnico": gli americani erano quelli di Fernanda Pivano: nel pomeriggio c'era da sentire Quasimodo, il quale, avendo staccato da poco la sua cetra dai suoi salici, leggeva endecasillabi sciolti in una saletta di fronte alla Camera del Lavoro: e alla sera c'era Casella, quasi moribondo, che suonava ancora Bach (il giorno che morì, io ho pianto). Si poteva scoprire *Zéro de conduite*, sottratto di fresco all'interdetto censorio, al Cine Club, e assistere al «Vittoria», pomeriggio e sera, saltando la cena, a una prima intensiva di *Germania anno zero*, e ascoltare Bobbio, che presentava la presentazione di Togliatti a Voltaire, in una sezione del Pci, in borgata. Il *Diario* di Kafka lo leggevamo ancora in francese, e il regalo per la Maturità era il secondo Propp, quello buono, delle *Radici storiche*, che Lévi-Strauss ancora non ha nemmeno letto, e pazienza».
[8] Ivi, pp. 566-567.
[9] F. Curi, *Sapere bene come scrivere male*, in N. Balestrini (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, seguito da A. Cortellessa (a cura di), *Col senno di poi*, Roma, L'Orma, 2013, p. 253.

ascoltare e creare l'opera con lui, arrivando persino, rompendo tutte le convenzioni, a sovvertirla, perché da lettore-anarchico può prendersi tutte le libertà e i piaceri possibili.
Sono elementi che emergono chiaramente nelle tre narrazioni lunghe di Sanguineti, quelle che oggi sono disponibili in libreria nell'Universale Economica Feltrinelli, realizzando anche sugli scaffali l'agognata trilogia.[10]
Con il *Capriccio* – come ho scritto nella mia introduzione all'edizione Feltrinelli – nonostante la sua preistoria, Sanguineti romanziere pare nascere dal nulla: in alcune pagine critiche, l'autore autodefinisce il proprio stile «inferiore stile comico»,[11] proprio per il realismo, infatti declina le strutture narrative «secondo i modi del reale medesimo»,[12] in questa ricerca del reale «ricorr[e], come a modello, a quella sola forma di *fabula*, tutta praticabile, e da tutti praticata, e che è infatti vera e falsa insieme, a noi riservata ancora, e almeno, nel cinematografo privato della mente, ad uso, indifferentemente, della psicologia del profondo o della cabala del lotto: intendo parlare, naturalmente, del sogno».[13]
Qui è la radice prima della ricerca di una narrazione *autre*, dove – per dichiarazione autoriale stessa – il *Capriccio* ha nel *Satyricon* più che il modello una sorta di preistoria, un avantesto, proprio per l'assidua ricerca di una frantumazione formale, capace di dar vita a un narrato antiromanzesco, pronto ad accogliere ogni sollecitazione da *Traumdeutung*.
In questo viaggio in forma di parole, la linea essenziale, che costituisce il filo a cui può aggrapparsi il lettore, è la storia di una coppia, marito e moglie, che nel momento in cui concepisce il terzo figlio vive una serie di tensioni, sofferenze e ansie. Questa sorta di *chroniques maritales* si risolve con la nascita, che rende però, nello sciogliere i nodi narrativi, ancora più complessa la situazione, creando immediatamente un'apertura verso il futuro, cioè le condizioni per riprendere il discorso: scrittura chiama scrittura.
Il tutto accade in un ambiente dove, all'albergo, alle stanze e ai paesaggi naturali, fanno da completamento grotte e paesaggi lacustri, il cui rapporto con i luoghi dei riti iniziatici è scoperto ed evidente. Il gioco rende il simbolico molteplice, e l'arcaico approda al mito d'oggi e all'oggetto d'uso.
Le immagini, compresa l'ecfrasi, come quella di Piero della Francesca (Pala di Brera),[14] funzionano come deposito storico e antropologico: la descrizione,

[10] E. Sanguineti, *Capriccio Italiano*, prefazione di E. Risso, Milano, Feltrinelli, 2021; E. Sanguineti, *Il giuoco dell'oca*, prefazione di E. Risso (*La regola del giuoco*), Milano, Feltrinelli, 2023 e E. Sanguineti, *L'orologio astronomico*, prefazione (*L'orologio astronomico, tempo e spazio: gli infiniti e labirintici intrecci dell'umano*) di E. Risso, Milano, Feltrinelli, 2024.
[11] E. Sanguineti, *Trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, in Id., *Ideologia e linguaggio*, nuova edizione, a cura di E. Risso, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 92.
[12] Ivi, p. 89.
[13] Ivi, p. 91.
[14] Nel capitolo LXVII del *Capriccio*: «"Dall'alto della cupola, però, che era molto alta, lassù, ci scendeva un lungo filo, che al filo ci stava lì appeso un uovo". Il protagonista si trova in una cattedrale e lì, "nella bella penombra", vede l'uovo, "bello bianco", e s'interroga su quest'uovo, se sia fresco, sodo, se nella cattedrale ci sia un pollaio, e quando

qualunque sia il soggetto (uomini e donne, luoghi urbani e naturali, opere d'arte e suoi frammenti) è fredda e raggelata ma puntuale ed essenziale. La natura di quest'operazione è stata colta da Roland Barthes:

> Il babelismo del linguaggio e delle immagini, che Sanguineti compone, mira a copiare in maniera parodica il caos profondo del mondo neo-capitalista: ma contemporaneamente, questo linguaggio non può disordinare se stesso senza liberare qualcosa di ignoto: onde, attraverso un barocco critico, una discesa liberatrice nel crogiolo (o diremo: una discesa all'inferno?) dei sensi primitivi, delle immagini essenziali, delle figure inconsce, delle connessioni alchemiche, erotiche, oniriche. Sanguineti produce così una scrittura duplice (colpita da duplicità), che ironizza l'ordine ma, insieme, disordina l'ironia, distrugge la retorica ma, insieme, esalta la figura: una scrittura carnevalesca, 'menippeica', per usare l'espressione di Bachtin, in quanto essa sostituisce allegramente al sillogismo terroristico della società borghese, i concatenamenti transfiniti di una logica duplice, ancora ignota se non, proprio del tutto, ai grandi precursori.[15]

Come ho osservato nell'introduzione al *Capriccio*, Barthes cita a proposito la discesa all'inferno: e infatti parallela al *Capriccio* è la composizione di *Purgatorio de l'Inferno* (che uscirà nel 1964): tra romanzo e poesie c'è un gioco di circolarità e spirali che non si limita solo a intrecci interni, ma a veri intrecci intertestuali.
Nel *Capriccio*, in perfetta dimensione metanarrativa, l'autore dice che una scrittura narrativa e di ricerca, in modo particolare proprio questa che si sta leggendo, si costruisce con il «giuoco del romanzo» – cosa che colpirà particolarmente Debenedetti, come si vedrà. Nel farsi macchina di sogni e racconti, il *Capriccio* diventa una fabbrica del mondo, dove il linguaggio onirico e polisemico è l'antidoto ai processi di annichilimento della parola, figli dell'espropriazione dell'umano e tipici dei processi di alienazione e manipolazione del capitalismo avanzato.
A questo punto, cito dall'introduzione feltrinelliana:

> In questo libro la scomposizione del linguaggio prelude al sovvertimento eversivo e completo della forma romanzo, ridotto a porzioni, quasi a stringhe di narrazioni frante e di sillabe decomposte, per le quali leopardianamente si può affermare, con le parole di Tristano delle *Operette morali*, "libro di sogni poetici, di invenzioni e di capricci malinconici". Qui è talmente forte l'ironia del capriccio malinconico, come stato oggettivo dell'essere umano, che il sogno diventa fortemente reale, perché contro ogni idea di "poetese" e "letteraturese" della tradizione si forma un sogno forse irrealizzabile, più o meno nascosto, perché è il sogno di una multiformità di cose.[16]

---

sente "crò crò" pensa che ci sia una gallina e invece spunta una suora, con la cresta "sì, ma tutta da suora, appunto". Nulla fa pensare alla descrizione di un'opera d'arte e invece, sotto sotto, è la *Pala di Brera* di Piero della Francesca (*La Madonna col Bambino, Santi, Angeli e il Duca Federigo da Montefeltro, orante*)». Sto citando da p. VIII della mia introduzione all'edizione di *Capriccio Italiano*. Vedere le mie prefazioni ai romanzi di Sanguineti indicate nella nota 10; e E. Risso, *Travestire la narrazione. Petronio, Dante e Ariosto nel Capriccio italiano e nel Giuoco dell'oca di Edoardo Sanguineti. Fonti, modelli, allusioni*, in A. Ferraro e M.I. Torregrossa (a cura di), *Edo500. Edoardo Sanguineti e il Cinquecento italiano*, Milano, Mimesis, 2020, pp. 15-54. Sull'ecfrasi, soprattutto nel *Giuoco dell'oca*, vd. C. Portesine, *«Una specie di Biennale allargata». Il giuoco dell'ecfrasi nel secondo romanzo di Edoardo Sanguineti*, Pisa, Fabrizio Serra Editore, 2021; per una focalizzazione sull'uso di questa strategia di scrittura nei poeti della neoavanguardia vd. Chiara Portesine, *La continuazione degli occhi. Ecfrasi e forma-Galeria nelle poesie della Neoavanguardia (1956-1979)*, Pisa, Edizioni della Normale, 2024.

[15] R. Barthes, *Edoardo Sanguineti visto da Roland Barthes*, in N. Lorenzini, E. Risso (a cura di), *Album Sanguineti*, Lecce, Manni, 2002, pp. 18-19.

[16] E. Risso, *Prefazione*, in E. Sanguineti, *Capriccio italiano*, cit., p. XIV.

Nel presentare un estratto della traduzione di *Capriccio italiano* sulle colonne di «Tel Quel» del1963, Jean Thibaudeau parla de «l'ambition de rétablir la mythologie au plus près»,[17] per poi concludere: «Cet extrait présente du moins un premier niveau de lecture: celui d'une Odyssée "vulgaire", ou Pénélope serait du voyage».[18]

3. *Oggetti, dada, pop: la cultura di massa.* Il Giuoco dell'Oca *e oltre*

Comunque la narrativa rimane al centro degli interessi di Sanguineti, che diminuisce la produzione in versi per gettarsi subito sul nuovo lavoro in prosa, a sottolineare come il *Capriccio* fosse un testo programmaticamente aperto – come si è osservato poco sopra –, in linea col progetto di dargli una continuazione, della quale c'è traccia immediata già nel volume *Gruppo 63. La nuova letteratura*, dove nel profilo bio-bibliografico di Sanguineti si parla di un secondo romanzo già in cantiere, dal titolo *Il collasso*.[19]

Il *Giuoco dell'Oca* presenta 111 caselle, in continuità con i 111 capitoli del *Capriccio*; però, in questo nuovo romanzo, dall'ottica straniata del sogno si passa alla critica sistematica della società, a partire dai materiali della cultura popolare e di massa.

Le avventure dell'io avvengono e accadono in un continuo movimento di ellissi, sincopi, balzi, caratterizzati da una contrastata e faticosa convivenza di elementi: il linguaggio viene sventrato e svuotato per essere ricomposto col concorso di nuovi materiali verbali. La comunicazione franta e complessa trasmette immediatamente il forte senso di incertezza dello statuto di realtà al lettore, che, entrando in questo sistema immersivo, si fa coautore, è quasi costretto a partecipare alla costruzione narrativa, che non può realizzarsi senza il suo apporto.

Dopo il *Giuoco*, il viaggio romanzesco sanguinetiano pare concludersi, tanto che la traduzione di Petronio, intitolata nella prima edizione Einaudi significativamente *Il Giuoco del Satyricon*, è stata considerata da molti e per molti anni il completamento della trilogia, fino a quando Sanguineti stesso, proponendola sempre nelle collane Einaudi ma in quella "scrittori tradotti da scrittori", non ha eliminato ogni incertezza e ogni fraintendimento, parlando chiaramente di traduzione e di traduzione a calco. La trilogia si completerà anni dopo, quando ormai all'autore stesso non sembrava altro che un mito personale, e precisamente nei primi anni duemila, con *L'orologio*

[17] E. Sanguineti, *Capriccio italiano*, in «Tel Quel», n. 15, automne 1963, p. 30: cito dalla presentazione di Jean Thibaudeau, il traduttore della sezione e del romanzo completo che uscirà nel 1964 da Seuil, nella Collection «Tel Quel». Sull'argomento, vd. qui V. Criscenti, *«I giochi dell'occhio»: la ricezione de* Il Giuoco dell'Oca *in Francia*.

[18] *Ibidem*.

[19] E. Risso, *La regola del Giuoco*, in E. Sanguineti, *Il Giuoco dell'Oca*, prefazione (*La regola del Giuoco*) di Erminio Risso, cit. pp. 11-12 e p. 27; vd. qui C. Tavella, *Vietato fare i Capricci! I padri della critica rimproverano i figli della Neoavanguardia*. Sul *Giuoco del Satyricon* vd. qui L. Resio, *Introduzione. Una «storia di metamorfosi». Sul Sanguineti narratore in prosa*.

astronomico, quando il tempo ha ormai trasformato e levigato a fondo la realtà al punto che gli anni sessanta appaiono davvero preistoria.
Uno dei motori della narrazione è l'orologio astronomico della cattedrale di Strasburgo, che già compariva nella sezione 15 di *Laborintus*. Anche qui, come nei due primi romanzi, i nomi dei personaggi sono ridotti alla iniziale puntata, il tutto in un testo che presenta la rassegna completa delle possibilità espressive del patto autobiografico, dal diario alla lettera. Faccio un esempio dell'utilizzo dell'iniziale: se nel *Capriccio*, B. può essere identificato con una pluralità di nomi, da Baj a Bueno a Biasi, in un gioco incessante di sovrapposizioni di identità, dove talvolta l'identificazione immediata con Baj è causata dalla presenza degli ultracorpi, ancora più complessi sono, nell'*Orologio*, i giochi sulla personalità di T. Alcuni tratti – è fanatico del Messico – portano a identificare T.[20] con il compositore e contrabbassista Stefano Scodanibbio, ma uno sguardo all'intero percorso testuale nega immediatamente veridicità a questo processo di sovrapposizione: T. e il protagonista (E.) infatti hanno la stessa età, si conoscono da cinquant'anni, erano nello stesso giro di amici. L'essere nello stesso giro di amici e l'avere la stessa età sono due tratti dirimenti, anche rispetto a un certo gusto per l'avventura che avrebbe potuto far pensare a Glauco Viazzi: come si può vedere, la dimensione composita del protagonista crea un quadro che ne impedisce l'identificazione totale e la sovrapposizione con una persona in carne e ossa. Dall'accumularsi continuo di elementi diversi non nascono contraddizioni all'interno di identità, che sono rese incerte da questi processi, bensì si formano personaggi mutevoli e in continua trasformazione, e per questo ipersignificativi.
La scrittura sanguinetiana crea una sorta di testo moltiplicato, dall'intreccio alla trama alla pluralità dei manoscritti: è un romanzo per stazioni, ritmato da una serie di momenti. Se nel *Giuoco* il narratore inattendibile ha bisogno del lettore super collaboratore, dando vita a quello che ho definito romanzo del *feedback*, qui l'autore fa un passo oltre, infatti l'io deve inglobare il tu proprio per riuscire a prendere la parola e a scrivere. Alla fine del percorso di Sanguineti l'io è davvero una moltitudine, e di questa moltitudine fa parte anche chi prende in mano il libro e lo legge.

4. *Dal «racconto critico» alla critica del racconto: le basi della narrazione* autre

Forse, per capire e per rendere chiaro in tutti i suoi aspetti questo lungo percorso – che in realtà su un altro piano prosegue anche con il *Ritratto del Novecento*, antinarrazione della storia culturale, in senso antropologico, del Novecento, dove Sanguineti privilegia proprio il pensiero critico e quello che, per usare le sue parole

[20] E. Risso, *La regola del Giuoco*, in E. Sanguineti, *Il Giuoco dell'Oca*, prefazione (*La regola del Giuoco*) di E. Risso, cit. pp. 16-28; e vd. qui V. Corosaniti, *Le "conversioni" di un settantenne.* L'orologio astronomico *di Edoardo Sanguineti e il cinema di Lars von Trier*.

stesse, definisce atteggiamento anarchico –, potremmo proprio partire da alcune riflessioni di Giacomo Debenedetti, che per me non solo stanno alla base delle scelte di Sanguineti, ma ne sono il motore primo, la sollecitazione, quasi una spinta a scrivere, narrando in modo antitradizionale, cercando cioè nuove vie, ancora inesplorate.
Nelle numerose pubblicazioni di Debenedetti, ho scelto *Marcel Proust a patti col diavolo*, pubblicato per la prima volta sul «Pensiero critico» (II, 6, novembre 1952, pp. 13-29),[21] e *Personaggi e destino*, apparso su «Janus Pannonius» (ottobre-dicembre 1947), testo del discorso letto a Perugia alla "Settimana dello scrittore" nel settembre dello stesso anno,[22] poiché è lo stesso Sanguineti, nel suo intervento giornalistico *A patti con il diavolo* – e il titolo indica un'armonica diretta con il lavoro del critico biellese –, a considerarli due contributi fondamentali della propria formazione; addirittura aveva assistito di persona alla conferenza di Debenedetti su Proust e Mann, dove il discorso sul "diavolo" getta un ponte tra Proust e il personaggio del *Doctor Faustus*, Adrian Leverkühn, la cui vita viene narrata da un amico d'infanzia, l'umanista Serenus Zeitblom, creando una coppia che declina in nuovo modo quella celebre della *Montagna incantata*, Settembrini e Naphta.
In *Confronto col diavolo*, Debenedetti sottolinea che «Il modo come Proust entra in rapporto con quei due pericolosi e ambigui oggetti [il diavolo e la malattia] basterà a indicarci con quale funzione e in che misura sia anche lui scrittore di crisi».[23]
Concentrandosi su Mann, in riferimento ad Adrian, il critico annota:

> un momento prima che la pazzia venga a prenderlo, egli dichiara: "questa è l'epoca in cui non è più possibile compiere un'opera per vie normali, nei limiti della pietà e del raziocinio, e l'arte è divenuta impossibile senza il sussidio del demonio e il fuoco infernale sotto il paiolo". [Debenedetti cita da Thomas Mann, *Doctor Faustus,* Milano, Mondadori, 1949, p. 582 (l'edizione originale è del 1947)] […] Se vediamo giusto, una simile dichiarazione non fa che constatare in termini atterriti e favolosi la paradossale impossibilità, per un artista moderno, di lacerare il diaframma creato tra la sua capacità di esprimersi e il suo bisogno di esprimersi. […] L'artista di Thomas Mann è sfiduciato nella doppia direzione dell'universo e del temperamento: non ne vede più il punto di incontro. […] L'intelligenza, il mondo della cultura, hanno ormai preso atto di un deperire del linguaggio di ieri: sfruttarlo ancora sarebbe tale ingenuità che, dopo quel verdetto dell'intelligenza, più propriamente dovrebbe chiamarsi malafede. L'artista allora si costruisce linguaggi nuovi; ma questi gli paiono, a loro volta, prodotti di intelligenza; l'intelligenza per lui, ancora romantico, non basta a garantire la poesia, è essa stessa malafede.[24]

---

[21] G. Debenedetti, *Marcel Proust a patti col diavolo* in *Proust,* progetto editoriale e saggio introduttivo di M. Lavagetto, testi e note a cura di V. Pietrantonio, Torino, Bollati Boringhieri, 2005, p. 397: «[Questo testo] viene poi ripreso come introduzione [con il titolo *Confronto col diavolo*] a M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, Torino, Einaudi, 1961, pp. VII-XXIX, e infine raccolto [come *Confronto col diavolo*] nei *Saggi critici. Terza serie*, Milano, Il Saggiatore, 1959, pp. 161-82. Alla sua prima apparizione il titolo è accompagnato da una nota di Debenedetti: "prolusione letta nel febbraio 1951 all'Università di Messina". Rispetto alla versione originaria il saggio edito appare, in realtà, profondamente modificato nella lettera e, soprattutto, nella messa in intreccio del racconto critico. Il confronto fra i due testi fornisce un trasparente paradigma di come lavorava Debenedetti». Le citazioni di *Confronto col diavolo* sono tratte da questa edizione.
[22] Il testo è stato poi raccolto in G. Debenedetti, *Saggi critici. Terza serie* [1959], introduzione di M. Lavagetto, Milano, il Saggiatore, 1994, pp. 109-127.
[23] G. Debenedetti, *Confronto col diavolo*, cit., p. 62.
[24] Ivi, pp. 64-65.

Poste le condizioni critiche fondamentali e gli assi interpretativi, arriva la domanda centrale: «Ma gli armeggi e pattuizioni, lo spericolato intrallazzo di Thomas Mann col diavolo sollevano ancora un interrogativo, che ci riporta vicinissimi a Proust: è dato agli uomini d'oggi (o del recentissimo ieri) di salvarsi attraverso l'arte?».[25] La domanda capitale arriva dopo la riflessione nella quale la mediazione del diavolo crea una sorta di nozze tra *animus* e *anima*, e prima di un'attenta e puntuale ricognizione, con precisi rimandi, tra il testo di Mann e *Psicologia e Alchimia* di Jung. E già a questo punto sono chiare le radici di un rapporto tra le riflessioni di Debenedetti e l'ecfrasi antinarrativa, e in molti casi junghiana per forza di fonte, di *Laborintus*, nel senso di concrete immagini da rappresentare, in quanto parte concreta di enciclopedie di materiali maledetti e quindi di possibili formali da utilizzare, perché esclusi e tenuti ai margini. Ma andando oltre, Debenedetti scrive: «per riuscirci Proust, ben lungi dall'essere lui il diavolo, dovrà anzi venire a patti col diavolo, in modo abbastanza analogo a quello descritto da Thomas Mann, e prescritto dal dottor Jung. E la ragione è la stessa. Per parlarci chiaro, anche la *Recherche du temps perdu* è il romanzo di una inibizione».[26] Il discorso è poi completato da quello di *Personaggi e destino*:

Chi frequenti l'epica moderna, ne riceve una sconcertante impressione di insieme. Perlopiù, ci troviamo di fronte a personaggi familiari a un tempo ed estranei, conosciuti ed assenti. La loro circolazione sanguigna e umorale non deve essere dissimile dalla nostra; eppure quel sangue ci sembra d'altro colore, quegli umori d'altra crasi. Camminano sul pianeta Terra; eppure la forza di gravità che li tiene attaccati sembra emanare dal suolo di un altro pianeta. Strana compagnia: fratelli complici, e, quando occorre, impudichi; ma non ci danno confidenza. E guardiamo le loro avventure. Esse non hanno mai l'aria di prodursi con quella spontanea successione di cause e di effetti, che noialtri, per una inveterata abitudine di regolarci nel mondo, chiamiamo naturalezza. Magari, per un buon tratto, ogni cosa corre sulle rotaie, poi d'un subito qualcosa di esorbitante fa irruzione, che eccede ogni onesta sorpresa e imprevisto scenico o di racconto; ed è come se li trasgredisse. In sé medesimi, quei fatti non hanno nulla di inaudito: sono quasi sempre gli stessi che accadevano nelle nostre vecchie conoscenze del libro e del palcoscenico. Inquietante sarà piuttosto il modo come aggrediscono il personaggio. Un divorzio si è consumato tra il protagonista e ciò che gli succede. Si è rotto il rapporto di pertinenza, di legalità tra personaggio e vicenda. Come dire: tra l'uomo e il suo destino.[27]

Debenedetti mette in atto un processo interpretativo che lo porta a delineare gli assi del narrare, dalle ragioni culturali alla strutturazione dei protagonisti, fino al tentativo di definire, circoscrivendole nei loro tratti essenziali, le caratteristiche della narrativa della prima metà del Novecento:

Nell'epica moderna, non vediamo che due grandi specie, e anch'esse fluttuanti, compenetrate: una che ammette la possibilità di legittimare la vicenda, l'altra che nega questa possibilità. Alla prima diamo il nome di epica della realtà; alla seconda quello di epica dell'esistenza. Nella prima noi vediamo il personaggio muoversi in mezzo a un mondo con cui c'è ancora la possibilità di un'intesa reciproca. In quest'epica della realtà il personaggio è ancora assistito da qualche cosa, se non altro dalla fiducia in un collegamento tra sé e

[25] Ivi, p. 66.
[26] Ivi, p. 69.
[27] G. Debenedetti, *Personaggi e destino*, in Id., *Saggi critici. Terza serie*, cit., pp. 111-112.

il mondo. Quello che gli succede, si produrrà dunque come qualche cosa di spiegabile. Nell'epica dell'esistenza, il personaggio è abbandonato da tutto, in mezzo a un mondo anch'esso abbandonato da tutto, e tra i due non è possibile l'intesa, visto che si presentano l'una all'altro come assurdi. Il mondo ha cessato di rispondere al personaggio; ciò che succede a costui apparirà quindi gratuito. Ma la stessa epica della realtà, come adesso la vediamo, è davvero riuscita a trovare le favole competenti ai propri personaggi, o viceversa i personaggi a misura delle proprie favole? […] La vita va avanti, gli uomini seguitano a nascere, crescere, lavorare, nutrirsi, far l'amore, e morire in buona fede, se anche un manipolo di pensatori abbia constatato che il mondo è irrazionale e la vita gratuita, che la nuova genesi si apre con le parole: in principio è l'assurdo.[28]

Questo quadro porta in sé quelli che si potrebbero definire i germi di *Laborintus* e delle future narrazioni; infatti, non appena viene creato e reso palese il rapporto tra i due autori, con tutte le diverse armoniche sottese, le analisi di Debenedetti si rivelano chiaramente come alcune delle premesse dalle quali Sanguineti parte per scrivere. Anni dopo, lo stesso Sanguineti riconoscerà questo suo debito di 'giovane autore' proprio in *A patti con il diavolo*, articolo uscito su «Paese Sera» il 21 gennaio 1977:

La scoperta di Giacomo Debenedetti, per me, avvenne naturalmente sui suoi libri. Del resto, ci siamo incontrati pochissime volte, nella vita. E poi, una volta, riuscì persino a commissionarmi, in anni ormai piuttosto lontani, complice Melchiori, la traduzione di qualche poesia di Joyce, che è tutto dire (e che eseguii, ricordo, con il soccorso paziente di un giovane professore australiano, reperito non so più come né dove): di un uomo simile, tanto cogente, conveniva ricercare una cauta frequentazione. Ma ci pensavano, da sole, le occasioni rare e discontinue. E non voglio parlare, adesso, di quel rabdomante formidabile che egli fu (dove formidabile vale proprio nell'accezione etimologica), come possono esserlo, nei momenti buoni, certi critici di buona razza, esclusivamente: di quelli, dico, che nell'artista ci sentono l'uomo. Meglio atteggiarsi con prudenza, dunque, e tenersi a una certa distanza, un po' nell'ombra. Ma la scoperta decisiva, e direi davvero folgorante, da colpo di fulmine, fu connessa, per me, a un'epifania torinese di quel Debenedetti ancora leggendario e favoloso, proprio agli inizi degli anni Cinquanta, quando ero, a mio modo, un «povero ragazzo», e alquanto labirintico. Parlò un pomeriggio, all'Unione Culturale, in una sala di Palazzo Carignano, sul tema *Marcel Proust a patti con il Diavolo*. Era un testo nato per l'Università di Messina, credo, e sarebbe apparso poi, nel '52, sopra «Il Pensiero critico» di Cantoni. Si recensivano, in quel numero di quella rivista trimestrale, tanto per restituire un po' il clima di quel tempo, *Letteratura e vita nazionale* di Gramsci, *L'homme révolté* di Camus, la *Storia della civiltà africana* di Frobenius. Paolo Rossi spiegava che Kafka è il «poeta della sconfitta» e Elémire Zolla dissertava su «Joyce e la moderna Apocalisse».[29]

Sanguineti contestualizza poi il momento dell'apparizione del Debenedetti «conferenziere», e lo fa perfettamente, sebbene non sia «agevole: bisognava esserci, insomma. Ma non era mica una questione di arte oratoria: era tutta una faccenda di arte narrativa, di oralità narrativa».[30] E qui si entra in pieno in uno dei *modus tractandi* decisivi per Sanguineti, quello dell'oralità narrativa. Ma per averne completa contezza è necessario tratteggiare il quadro dell'attività critica e del rapporto tra i due:

[28] Ivi, pp. 112-113.

[29] E. Sanguineti, *A patti con il diavolo*, in «Paese sera», 21 gennaio. 1977, ora in Id., *Giornalino secondo 1976-1977*, Torino, Einaudi, 1979, p. 164. Il riferimento alla traduzione di Joyce è per la precisione al volume delle *Poesie*, edito da Mondadori nel 1961, con le traduzioni, oltre a quella di Sanguineti, di Alfredo Giuliani, Alberto Rossi, autore anche della prefazione, e J. Rodolfo Wilcock.

[30] Ivi, pp. 164-165; per completezza, Sanguineti afferma che tratteggiare il Debenedetti conferenziere può dare anche «un'idea abbastanza limpida, suppongo, del professore».

Nel ’56, su «Aut Aut», cercai di oggettivare, in primo luogo, e per cosi dire di materializzare in proiezione, quell’esperienza. Non voglio certo ritornare su quella formula di «racconto critico», che proposi allora, e che ebbe poi fortuna: oggi, del resto, stringendomi all’etimo originario di quel mio *Cauto omaggio*, insisterei maggiormente, appunto, sopra i tratti orali di quella fabulazione esegetica, che fu il genere specifico di Giacomo. Ne ricaverei un suggerimento, che non vale soltanto, penso, per i corsi che si vanno pubblicando in questi anni: leggere a voce alta (nel proprio foro interiore, naturalmente). Il pensiero è legato alla respirazione: il saggio nasce in bocca (proprio come il pensiero, secondo Tzara), per l’orecchio. Si potrebbe persino spiegare la relativamente precoce rinuncia al narrare in proprio, presso Debenedetti, in vista di un travestimento in doppiopetto critico, e in toga accademica (ma sempre da incaricato, è noto, nonché libero docente), con il fatto che non si sogliono più raccontare eventi dinanzi a un pubblico, ormai, ma si fanno ancora, o si facevano allora, conferenze e lezioni.[31]

Nel discorso, Sanguineti ricorda l’intervento, «inatteso e soprannumerario», di Debenedetti alla presentazione romana del *Capriccio*. E la cosa ha ben poco di aneddotico e moltissimo di sostanziale, penetrando l’essenza profonda del testo:

Ma forse è proprio bene che mi decida, infine, a documentare l’arte di quel rabdomante, come me la sono patita in prima persona, una volta, nel ’63. Sarà anche un mio minimo racconto critico, per una volta. Dunque, siamo a Roma, e si presenta in dibattito il mio *Capriccio italiano*, come si usava in quei tempi, in una libreria. Debenedetti si innestò, tra i dibattenti, inatteso e soprannumerario. Ma voleva partecipare, dire qualche parola. E spiegò, allora, che quella storia di *couvade*, che era un po’ al centro del libro, non esprimeva, propriamente, l’angoscia gravidica di un padre, ma era immagine ed emblema della paternità romanzesca: il narratore è incinto dell’opera sua.

Ed eccolo, il «rabdomante» attento al «giuoco del romanzo»:

C’è un episodio, allora, nel volume, che è poi quello del «giuoco del romanzo», che vale come una specie di tentato aborto, procurato dal personaggio che dice io, onde sgravarsi di quell’insostenibile feto verbale, in un disperato tentativo estremo di respingere le proprie responsabilità narrative. Il protagonista fabulatore cerca di passare il giuoco del raccontare ai propri personaggi, di scaricare le responsabilità che competono all’autore, di fare in modo che altri generino, arrangiandosi per conto loro, la sua genitura. Nessuno poteva sapere, e Giacomo meno di tutti, che il *Capriccio*, al capitolo XXII, che è proprio quello di quel tale «giuoco», si era arrestato, bloccato, per mesi e mesi: che quell’aborto imperfetto, infine, non era un mero emblema strutturale, tematicamente diagnosticabile, ma un accidente empirico, addirittura, verificabile sul piano della cronaca. Non lo sapevo nemmeno io, in fondo, che non conoscevo esattamente le motivazioni di quell’inciampo, di quello iato. Forse qualcuno che fu presente tra il pubblico, quel giorno, si ricorda ancora di come mi toccò di arrossire vivacemente, alla spiegazione di Giacomo, precisamente come chi si ritrova, in certo modo, colto in fallo, e vede denunciato un segreto profondo, di cui è portatore malsicuro. Soffrii, in quel momento, e lo dissi apertamente, pene d’inferno. Che è la parola giusta.[32]

È a questo punto che Sanguineti comprende, nella sua totalità, *Confronto col diavolo*:

Perché capii, allora, che quel Marcel proustiano, letto come l’Adriaan [sic] di Mann, con largo apporto del più psicoalchemico Jung (quello che era apparso in Italia proprio nel ’50, e che mi frequentavo assiduamente, allora), non poteva essere nato se non nella testa di qualcuno che era pure sceso, per parte sua, complice, «a patti con il Diavolo». Le metafore ossessive del discorso debenedettiano, indagate a dovere,

[31] Ivi, p. 165.
[32] Ivi, pp. 165-166.

potrebbero agevolmente dimostrare la sulfurea presenza di un siffatto mito personale. Qui, non posso che suggerire, di passaggio, una ricerca così orientata. E oggi mi accontento di dichiarare che, verso Debenedetti, non posso non conservare un conto aperto di debiti, e che la partita non si è affatto chiusa, dieci anni or sono, con la sua morte. Parlo per fatto personale, e non sono in grado, oggi, di procedere diversamente. Non avevo ancora vent'anni, quando lessi la conclusione di *Personaggi e destino*, sul primo numero di «Il pensiero critico», ma non rimase davvero priva di conseguenze, quella lettura, nella mia vita, come nelle mie gravidanze: «Se la nostra è stata sino ad oggi un'avventura di orfani, facciamoci almeno abbastanza adulti per essere compagni a noi stessi. Quanto al domani, procuriamo che i nostri figli trovino un padre al loro fianco, e non sentano il bisogno di guarirsene». Ormai lo posso dire, che in quelle righe avevo trovato un po' il programma della mia utopia.[33]

È Sanguineti a chiarire, nelle sue linee fondamentali, un rapporto fecondo e a dire quindi come le parole di Debenedetti siano state non solo un contributo ermeneutico ma un'indicazione programmatica di poetica in quanto linea di ricerca: segnala precisamente i consigli di lettura e i punti di contatto con lo studioso, che «in quelle righe» gli aveva fatto trovare «un po' il programma della sua utopia». E Debenedetti riesce a cogliere i perché di alcune scelte sanguinetiane, precisamente in quanto contengono anche le ragioni del suo stesso lavoro critico.
La cosa si comprende meglio proprio partendo da *Cauto omaggio*, e cioè dal contributo sanguinetiano del 1956, dove si può significativamente leggere: «Giacché il "racconto" è rimasto pur sempre, nella metamorfosi critica di Debenedetti, la struttura dominante della sua *oratio soluta*, il suo genere letterario»,[34] per poi concludere significativamente così:

ma pensiamo finalmente al paradossale destino di Debenedetti: di un narratore, vogliamo dire, che nella sua opera saggistica trasporta di peso, e proprio come un peso, letteralmente, e coraggiosamente anche, il gusto del dramma, dell'impalcatura, dello schema di racconto; e costruisce i suoi brevi, ma pur tanto avventurosi racconti critici, in questi viene sperimentando di volta in volta le sue categorie narrative, affinando i propri strumenti strategici, chiarendo a se medesimo la propria nozione di 'poiesis'.[35]

E l'attività interpretativa, come capacità quasi unica di produrre «racconti critici», è l'approdo e la chiave dell'interpretazione di Sanguineti, che non a caso, quando licenzierà questo contributo all'interno del quinto volume dei *Critici. Per la storia della filologia e della critica moderna in Italia* (nel 1969, editore Marzorati, "Letteratura Italiana"), sceglierà, precisamente, il titolo *Il «racconto critico» di Debenedetti*, proprio per mettere l'accento sull'aspetto che più gli interessa. Si tratta di una formula critica che convince talmente a fondo Sanguineti da costringerlo quasi a ritornarci sopra, per completarla, problematizzando ulteriormente il discorso, proprio in un suo nuovo intervento, rimasto ancora sciolto e intitolato, innescando tutte le armoniche nascoste e sottese, non a caso *Cauto omaggio a Amedeo*, e che si apre così:

[33] Ivi, p. 166.
[34] E. Sanguineti, *Cauto omaggio a Debenedetti*, in Id., *Tra liberty e crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 1990 (1961), p. 185.
[35] Ivi, p. 192.

Sono trascorsi dodici anni da quando abbiamo proposto, in un altro "cauto omaggio", la formula, per Giacomo Debenedetti, del "racconto critico": una formula che ha avuto fortuna. Se oggi la riprendiamo, è per suggerire soltanto, in rapido abbozzo, una possibilità ulteriore di svolgimento. E faremo capo, questa volta, alle pagine di *Amedeo ed altri racconti*. Nel '62 puntavamo, per un'occasione montaliana, sopra il racconto *Riviera, amici*; […] In *Riviera, amici*, sottolineavamo il transito, tutto confessato, dal narratore al critico (al critico-narratore); ma in *Amedeo*, in questa storia di "un ragazzo 'senza qualità'", di cui Giacomo progettava di "sviluppare una psicoanalisi", onde decifrarlo come "naturale candidato psicologico ai campi di sterminio", c'è qualcosa di più preziosamente remoto, e di più radicale.[36]

Per quello che interessa qui, si può procedere velocemente e arrivare alla fatidica affermazione, vero punto di approdo di un articolato discorso esegetico, «che il Proust di Giacomo sarà letto, anche a moltissimi anni di distanza, secondo Amedeo, cioè come l'avventura di "un giovane" (poi un uomo) "che impegna una fenomenale energia a non concludere, a non entrare con una parte definitiva tra i personaggi dell'esistenza quotidiana". Ma basta sfogliarle a caso, le pagine proustiane di Debenedetti, per ritrovarci, come in regime di palinsesto, i paragrafi di *Amedeo*, dilatati, obiettivati, e proprio 'criticati'».[37] Le pagine del 'giornalino' *A patti col diavolo*, che mi hanno guidato fin qui, trovano riscontri e completamento anni dopo, precisamente nel 1991, in *Far vedere i libri*, che è l'introduzione a *Preludi. Le note editoriali alla «Biblioteca delle Silerchie» di* Giacomo Debenedetti;[38] qui, in riferimento alle annotazioni editoriali riservate da Debenedetti a *Il pozzo del passato* di Thomas Mann, Sanguineti scrive che «questo è un vero racconto critico miniaturizzato, che si scioglie, al di là dell'analogia rivelatrice di un "segreto per scoprire, in scarto e distanza, presso Mann, il nodo tragico dell'artista moderno, anzi dell'uomo del nostro tempo"»,[39] mettendo nuovamente l'accento proprio su questa dimensione dell'attività critica di Debenedetti. Ma l'importante riflessione di Debenedetti – contenuta in *Personaggi e destino* –, secondo la quale, a partire dall'Odissea, «ogni vero romanzo, ogni romanzo risolto a fondo, ha contenuto una sua *Nekuia*», lo troviamo sì al centro della riflessione critica di Sanguineti nel *Cauto omaggio a Debenedetti*, ma diventa anche un tassello del mirabile pezzo

[36] E. Sanguineti, *Cauto omaggio a «Amedeo»*, in C. Garboli (a cura di), *Giacomo Debenedetti*, Milano, Il Saggiatore, 1968, p. 118.
[37] Ivi, p. 120.
[38] Su questo argomento, è bene vedere l'articolo di C. Allasia, *L'«escrescenza fungosa» delle parole: Edoardo Sanguineti spogliatore di Tommaseo*, in «Rivista di Letteratura Italiana», 2024, XLII, 2, *sui paesaggi – loci e loca – di Niccolò Tommaseo*, a cura di F. Favaro, pp. 75-91, la nota 2 di p. 76 recita: «Edoardo Sanguineti, *Cauto omaggio a Debenedetti*, "aut-aut", 31 gennaio 1956, pp. 61-68, poi in Id., *Tra liberty e crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 1961, pp. 183-193 e successivamente, col titolo *Il "racconto critico" di Debenedetti*, in *Letteratura italiana. I critici*, vol. V, Marzorati, Milano, 1969, pp. 3408, 3414».
[39] E. Sanguineti, *Far vedere i libri*, in Id., *Cultura e realtà,* a cura di E. Risso, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 149, già in G. Debenedetti, *Preludi. Le note editoriali alla «Biblioteca delle Silerchie»*, a cura di M. Gulinucci, introduzione di E. Sanguineti, Roma-Napoli, Theoria, 1991, pp. 7-12.

sanguinetiano su *Conversazione in Sicilia* di Vittorini,[40] dove definisce la formula di Debenedetti «memorabile epigramma».[41]
E allora, qui, ormai con una certa tranquillità, avendo seguito questa linea,[42] in conclusione e prove alla mano, è lecito affermare che Giacomo ha costruito il destino per il quale Debenedetti è uno degli interpreti più acuti e precoci del *Capriccio*.
Questa particolare situazione – nella quale Debenedetti è per Sanguineti al contempo esegeta dell'opera in prosa, fonte di sollecitazioni culturali e fornitore di materiali da costruzione, e a sua volta Sanguineti è interprete di Debenedetti e produttore di dispositivi narrativi rilevanti per il critico biellese – permette di individuare come Debenedetti si possa leggere attraverso e con Sanguineti e Sanguineti, vicendevolmente, attraverso e con Debenedetti, in un bellissimo rapporto dialettico.
E a questo punto, alla domanda capitale se sia «dato agli uomini d'oggi (o del recentissimo ieri) di salvarsi attraverso l'arte», Giacomo ed Edoardo potrebbero rispondere, attraversando Vittorini:

> Potremo mai avere una cultura che sappia proteggere l'uomo dalle sofferenze invece di limitarsi a consolarlo? Una cultura che le impedisca, che le scongiuri, che aiuti a eliminare lo sfruttamento e la schiavitù, e a vincere il bisogno, questa è la cultura in cui occorre che si trasformi tutta la vecchia cultura. La cultura italiana è stata particolarmente provata nelle sue illusioni. Non vi è forse nessuno in Italia che ignori cosa significhi la mortificazione dell'impotenza o un astratto furore.[43]

[40] E. Sanguineti, *Conversazione in Sicilia*, in Id., *Il chierico organico. Scritture e intellettuali*, a cura di E. Risso, Milano, Feltrinelli, 2000, pp. 252-257, già come prefazione in E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, introduzione di E. Sanguineti, Torino, Einaudi, 1966, pp. VII-XV.
[41] Ivi, p. 253.
[42] Altra linea altrettanto fruttuosa sul rapporto Sanguineti/Debenedetti, è quella privilegiata da C. Allasia, per la quale, oltre al testo già citato, rimandiamo a C. Allasia, *La testa in tempesta. Edoardo Sanguineti e le distrazioni di un chierico*, Interlinea, Novara, 2017 (in modo particolare, per il mio discorso, vedere p. 78), Ead., *«Cadaveri» e «sartine»: Buñuel, Debenedetti, Sanguineti e il difficile, grande amore fra letterati e cinema*, in «Sinestesie», 2020, numero speciale, *Fotogrammi a parole*, a cura di C. Allasia, M. Pierini, F. Prono, C. Tavella, pp. 83-97, poi rifuso e rielaborato in C. Allasia, *«Giardini della zoologia verbale». Percorsi intermediali negli scritti inediti o dispersi e nelle schede lessicografiche di Edoardo Sanguineti*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2022, pp. 263-267.
[43] Elio Vittorini su «Il Politecnico» del 29 settembre 1945.